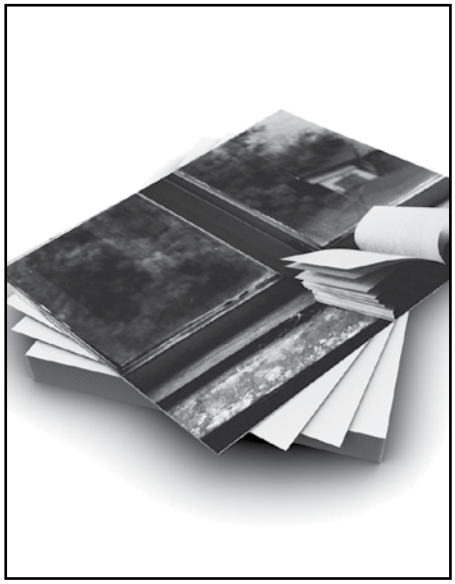
378 تموز 2020

ملف العدد:

القصة القصيرة في الأردن
بين الجذور والتَّجديد



للنشر في « أفكار » تأمل هيئة تحرير المجلة من الكُتّاب مراعاة ما يلي:

- ترسل المادة المطبوعة إلكترونيًا مشفوعة بصورة عن الهويّة الشخصيّة، أو صورة لجواز السّفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.
- ألّا تكون المادة قد نشرت سابقاً.
- ألّا يتجاوز عدد كلمات المادة 1500 كلمة في حدّها الأقصى.
- الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1. 00 MB.
- هيئة التحرير هي الجهة المخوّلة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.
- تحتفظ المجلة بحقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا الحق الطباعة الورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة "أفكار" دون إذن خطي مسبق من هيئة تحرير المجلة.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنّي(للكتّاب الأردنيين)، ونبذة من سيرته الذاتية(للمرة الأولى فقط).
- يرفق مع المواد المترجمة نبذة من سيرة مؤلف النص المترجَم، والإشارة إلى المصدر المترجَم عنه.
- يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات فنية فقط.

أفكار
AFKAR

مجلة شهريّة ثقافيّة
تصدر عن وزارة الثقافة / المملكة الأردنيّة الهاشميّة

رئيس التحرير
- د. يوسف ربابعة

مديرة التحرير
- مجدولين أبو الرُّب

سكرتيرة التحرير
- منال حمدي

هيئة التحرير
- د. حكمت النوايسة
- د. خلدون امنيعم
- يوسف ضمرة
- سامح المحاريق

الإخراج الفنّي
- محمد خضير

- الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار:
http://www.afkar.jo
- كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:
www.culture.gov.jo
- المراسلات باسم رئيس التحرير:
E.mail: afkar@culture.gov.jo
- رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة:
(1090) 2010 / د
- العنوان البريدي:
الأردن - عمّان ص.ب: 6140
الرمز البريدي: 11118

المواد المنشورة في هذا العدد تعبّر عن آراء كتّابها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة

◆ **مفتتح:**

- الثقافة والتفشي ..... 3 د. زياد الزعبي

◆ **ملف العدد:** القصة القصيرة في الأردن بين الجذور والتَّجديد

- مقدمة الملف: القصة القصيرة الأردنيّة.. أنفاس جديدة لزمن جديد ..... 6 نبيل عبدالكريم
- زنوج وبدو وفلاحون وآخرون: بين الوعي الطَّبقي والطِّباقي ..... 9 وفيقة مصري
- تنفُّس الكائن: نظرة على المشهد القصصي الأردني مطلع الألفيّة ..... 15 محمد المشايخ
- القصص القصيرة جدًا الأردنيّة- قراءة في ثلاث تجارب ..... 19 ذكريات حرب
- جماليّات العالَم: قراءة في قصص نديم عبدالهادي ..... 24 د. شفيق طه النوباني
- عن عجز اللغةِ وبلاغةِ الجَسَد- "كأنني أنا" لِـ"عمر خليفة" ..... 29 هيفاء أبو النادي

◆ **دراسات ومقالات:**

- "كوفيد 19" واللغة العربيّة: من مظاهر التأثُّر والتحوُّل ..... 35 د. عماد أحمد الزّبن
- الحكاية بين السّرد والسينما: سلطة الليل وجمال التلقي ..... 39 د. سليمان الحقيوي
- سؤال الموت في الرِّواية الأردنيّة في أنموذجين روائيّين ..... 45 جلال برجس
- تجليات المكان وسرد المتاهة في "زهر الليمون" لعلاء الديب ..... 53 محمد عطية محمود
- "ثلاث عشرة ساعة" رواية الذاكرة والتأريخ ..... 59 سمير أحمد الشريف
- القديم والجديد في التكنولوجيات الجديدة للاتصال ..... 63 علي بلجراف
- تأمُّلات فلسفيّة في الكذب ..... 67 عبد الصمد زهور
- أخلاقيّات المذيع التلفزيوني ..... 72 عامر الصمادي
- الأخلاق بين السياسة والحرب ..... 76 أيوب الزهراوي
- نظريّة العقد الاجتماعي عند "جون لوك" ..... 79 د. إيهاب محمد زاهر
- السَّرقة عند الأطفال بين الفهم الصَّحيح والعلاج التربوي ..... 83 أميرة كيوان
- سوسيولوجيا الجسد كما يراها "دافيد لوبروتون" ..... 88 مصطفى أمخشون

◆ **تراث:**

- العلاج بالموسيقي في التراث العربي ..... 92 صلاح الشهاوي
- العلاج بقراءة السِّيَر والملاحم والحكايات ..... 97 محمد محمود فايد

◆ **إبداع:**

- جمرةُ الكبرياء- شعر ..... 103 محمود الشلبي
- أتَّكئ على قلبي- شعر ..... 105 محمد عويس
- لا تسل- شعر ..... 107 عارف عواد الهلال
- المساء الأخير- شعر ..... 109 محمد ياسين
- أبو صرة- قصة ..... 111 د. زياد أبو لبن
- ضربة شمس- قصة ..... 113 تيسير نظمي
- تحلُّل الذاكرة- قصة ..... 116 سمية الألفي
- المساءلة- قصة ..... 118 سحر إبراهيم النصراوي
- سأغفو على جثة الرماد- نص ..... 121 عماد مدانات
- قصة "تنفُّس" لِـ"إيموجين هيرمس جووار" ..... 123 ترجمة: محمد زين العابدين

◆ **نوافذ ثقافية:** ..... 125 محمد سلام جميعان

◆ الرسومات الداخليّة والغلافان الأمامي والخلفي: **عبد الرؤوف شمعون/ الأردن**

الثقافة والتفشّي

د. زياد الزعبي*

أوَّل معرفة لنا بالتفشّي تعود إلى مرحلة التَّلمذة في المدارس، فقد كُنّا نلحظ أنَّنا ما نكاد نضع سنّ القلم الحبر على الورقة حتى يتفشّى الحبر في الورقة، ويشوِّه صورة الحرف، ويتلف سعينا للكتابة، أمّا اليوم فقد غدت مفردةُ التفشّي قرينة "كورونا" مفردةً وحَّدت المجتمعات الإنسانية كلها، المجتمعات التي تسعى بكل ما أوتيت من معرفة ودهاء، وقوانين دفاع، ومختبرات لقاحات، وبيانات ومؤتمرات صحفية أن توقف هذه الجائحة التي غيَّرت وجه العالم وثقافته حقيقةً لا مجازًا، إذ يكفي أن ننظر إلى وجوه البشر التي تكمَّمت أو تقنَّعت راهبة وراغبة بشتى صنوف الأقنعة وألوانها، والتي ترسم ملامح ثقافيّة جديدة يمكن تصنيفها في إطار أدب الفساد الكوني الذي انبثق من عوالم الخيال العلمي الجامح وتبدّى واقعنا اليوم أكثر جموحًا من الخيال.

لقد وضعت الجائحة البشر أمام رعب كوني يبثُّه كائن لا مرئي، وجعلتهم يدركون أنَّ ثمّة ما يجمعهم وجوديًّا، وهو الهشاشة أمام فيروس

* أستاذ النقد الأدبي في جامعة اليرموك وجامعة السلطان قابوس.
zazzubia@yu.edu.jo

يستطيع أن يلغي كل ما يمتلكون من أسلحة قادرة على تدمير العالم، وأن يوحِّد المعنى في كلِّ لغاتهم، وأن يُفقدهم ما يألفون فيمنعهم من التَّصافح، وإنْ لم يستطع منعهم من التقاتل، وأن يحول بينهم وبين ثقافتهم، فلا مهرجانات، أو متاحف، أو حفلات فرح أو ترح، ولا تثقيف في مدارس أو جامعات، ولا طائرات تطير ولا جنازات تشيّع، بانتظار انحسار التفشّي.

الجوائح التي اجتاحت البشر عبر تاريخهم انتهت دائمًا بعد أن كانت تأخذ ما تستطيع، وبعد أن كانت تخلّفهم أقل عددًا، وأكثر بؤسًا، ولكن أقلّ إنسانيّة أيضًا وأشد عنفًا، أمّا الذي لا ينتهي فهو أنواع من التفشّي التي رافقت البشر وترافقهم، وهي أشدّ فتكًا وأعظم ترويعًا من الجوائح الطبيعيّة والأوبئة، فتفشّي ثقافة الكراهية والعنف والأنانية كانت وما زالت تفتك فينا، وتتجلّى في صورة حروب مرعبة مدمِّرة خاضها ويخوضها البشر مسلّحين بغرائز كلبيّة في الامتلاك والسيطرة أوْدَت بحياة الملايين منهم، وهو ما لم تستطع أيّ من الجوائح عبر التاريخ أن تفعله، فالجوائح الطبيعيّة أو الأوبئة لا تمارس الظلم والفساد والعنصرية التي يمارسها البشر بوعي وإرادة تدمِّر روح الإنسان، وتعمل على تفشّي الأحقاد والكراهية والقسوة التي تؤسِّس لجوائح في النفوس لا تنطفئ أو تخبو إلّا لتتوقَّد وتشتعل من جديد.

كلُّ جائحة ضربت البشر ذكَّرتهم وبصَّرتهم بهشاشة وجودهم، لكنَّها لم تستطع أن تغيِّر طبائعهم التي سرعان ما يعودون إليها، فقد جُبلوا على نسيان الحالات واحتفظوا بصفاتهم المتأصِّلة فيهم طباعًا وثقافاتٍ، وهي للأسف أشدّ عنفًا وتوحُّشًا من كل الجوائح والأوبئة، فالبشر اليوم يقتلهم توحُّشهم المسند بالأسلحة الرقميّة الذكيّة، يقتلهم تفشّي جوائح الجوع، والظلم، والاستبداد، وجهل الطغاة، ووحشيّة الغزاة المتحضِّرين، تقتلهم روح قابيل السارية فيهم منذ الخطيئة الأولى وهبوطهم إلى الأرض التي تئنُّ تحت وطأة "مَن يفسد فيها".

ليس هذا تشاؤمًا، ولكنه محاولة لقراءة التاريخ الإنساني في بعديه الفردي والجمعي الذي شخَّصته الثقافة بوصفه تاريخَ جوائح صنعها البشر بسلطان الشرّ والعلم الذي غدا يقتل عن بُعد، قبل أن يلجأ للتعليم عن بُعد تحت وطأة جائحة لم تستطع أن تخفِّف من غلوائه وعنفه، ولم تدفعه إلى التفكير في وجوده الهشّ وغرائزه الكلبيّة.

ربَّما كانت هذه الحال وراء ما سمّاه البيروني هراش الأمم وتوحُّشها، وما دفع مهيار الديلمي لتقرير أنَّ الناسَ داءٌ مُعدٍ يجب توقّيه:

توق الناس، إنَّ الدّاء يعدي..... وإنْ قربوا فحظّكَ في البعاد

لكنَّنا، ومن باب فسحة الأمل، نرى أنَّ على هذه الأرض ما يستحق أنْ نعيش لأجله: الدِّفاع عن حرية الإنسان وكرامته وحقِّه في الحياة، وتأمُّل الطفولة، وحالات عجزنا، وفعل الثقافة المؤجَّل لتهذيب الذئاب، وهُتَافَاتُ شَعْبٍ لِمَنْ يَصْعَدُونَ إلى حَتْفِهِمْ بَاسِمينَ، وَخَوْفُ الطُّغَاةِ مِنَ الأُغْنِيَاتْ. سيحتفظ البشر بالجوائح في الأدب والفكر والفلسفة والدين والسياسة، ولكنهم يظلون مخلصين لطبائعهم التي لا تحفل إلّا بالجبروت والأنانيّة والعنف.

ملف العدد:

القصة القصيرة في الأردن بين الجذور والتَّجديد

- نبيل عبدالكريم
- وفيقة مصري
- محمد المشايخ
- ذكريات حرب
- د. شفيق طه النوباني
- هيفاء أبو النادي

مقدمة الملف

القصة القصيرة الأردنيّة.. أنفاس جديدة لزمن جديد

نبيل عبدالكريم*

كُلُّ متابع لفن القصة القصيرة العربية يعرف هذه العبارة: "وفي اليوم العاشر، صار النمر مواطنًا، والقفص مدينة".

أرادها زكريا تامر أن تكون بابًا للمعنى، يدخل منه القارئ إلى قصته الأشهر (النمور في اليوم العاشر)، لكنها أدّت وظيفة معاكسة؛ فكانت بابًا للخروج منها. لقد فرض الكاتب ظلّه الثقيل على القارئ حين ألزمه أن يقرأ الرُّموز كما يريد هو لا كما يريد القارئ. ألزمه أن يؤوّل الرموز تأويلًا واحدًا سياسيًا. علمًا بأنَّ الرُّموز بطبيعتها قابلة لتعدُّد التأويلات. لماذا فعل زكريا تامر ذلك؟ لأنَّ الجانب السياسي لديه طغى على الجانب الفنّي في لحظة الكتابة. والفكرة طغت على المخيّلة. والتفسير طغى على الإيحاء. ورغبة الكاتب في الإفصاح تغلّبت على الإشارة.

ماذا لو لم يكتب زكريا تامر العبارة الأخيرة؟ قد يكون النمر إنسانًا فردًا وليس مواطنًا عامًا. وقد يكون النمر طالبًا والقفص جامعة. وقد يكون موظفًا والقفص شركة. وقد يكون امرأة والقفص مجتمعًا ذكوريًّا. وقد يكون مناضلًا والقفص حزبًا. وقد يكون مفكرًا حُرًا والقفص أيديولوجية مغلقة. وقد يكون شاعرًا والقفص قالبًا شعريًّا جامدًا.

القصة القصيرة هي فن الأبواب المفتوحة على تعدُّد القراءات والتأويلات. عمل الكاتب فيها يشبه عمل محرّك الدمى في مسرح العرائس. يلعِّب الخيوط كما يشاء شريطة أن لا تظهر يداه أبدًا، ولا وجهه، ولا ظلّه. موقعه أن يقف في العتمة أمام ستارة سوداء. وإذا ظهر طرف من أطرافه تنهار المسرحية، لأنَّ المُشاهد يريد أن يصدِّق أنَّ الدمية حيّة وحرّة ومستلّقة وليست أداةً بيد

---

* قاص وكاتب أردني

nabeelabdelkarim@gmail.com

الكاتب. كل الخيوط والعناصر القصصية بيد الكاتب، لكنه يحوكها بخفة ومهارة وذكاء، فيبرز ما يشاء من الخيوط ويخفي الأخرى، ويضفّرها ويحبكها وفق النَّسق الذي يراه مناسبًا. لكنه يُخضِع النسيج كله لمنطق العمل الفني وليس السياسي ولا الأيديولوجي.

على القاص أن يلبس قفازين أسودين حين يكتب قصته حتى لا تظهر بصماته في القصة. وهذه ليست دعوة إلى موت المؤلف، بل بالعكس، هي دعوة إلى حضور المؤلف المبدع الذي يحسن اختيار عناصره القصصية، انطلاقًا من الموقع المكاني، واللحظة الزمنية، والشخصية الإنسانية، والحدث الفريد، والمفارقة المدهشة، والجملة الأولى المنسجمة مع الجملة الأخيرة في بناء مترابط. هذه العناصر السردية مجتمعة هي ما تشكل بصمة المؤلف.

القصة فن سردي محكم البناء ومركّز، لا يحتمل الإفاضة والشرح والإنشاء العاطفي، وهو أبعد ما يكون عن الخطابة والذاتية والغنائية الشعرية.

في قصة قصيرة للكاتبة الهندية "أنيتا ديساي" يختبئ ولد في قبو أسفل بناية. الولد متردد بين الخروج من القبو أو البقاء فيه، ولا ينفك يسأل نفسه عن الوقت المناسب للخروج، وأثناء ذلك يصغي إلى الأصوات القادمة من الشارع. وبعد ساعات يخرج إلى الشارع راكضًا بكل طاقته، ويتوجَّه إلى حائط معيَّن ويلمسه بيده وهو يصيح بكلمة بمعنى (كُمّستير) في لعبة الاختباء والبحث الشعبيّة المعروفة، لكنه لا يجد أحدًا من أصحابه حوله، ويشعر بالخزي حين يكتشف أنَّ الأولاد كلهم انتهوا من لعبة (الغمّاية) منذ زمن وعادوا إلى بيوتهم وهو مختبئ في القبو.

هل نقرأ هذه القصة من زاوية فلسفيّة؟ هل نقرأها من زاوية نفسيّة؟ هل نقرأها من زاوية اجتماعيّة؟ مهما كانت زاوية النظر إلى القصة القصيرة، فلا بد أن نقرّ بأنها فن تكمن براعته في بساطة الحدث وواقعيته، والقدرة على إظهار المفارقة فيه.

القصة البارعة هي التي تترك للحدث أن يروي نفسه بنفسه، وبأبسط الطرق الممكنة أسلوبيًّا، بل تختار الجزء الأبرز والأهم من الحدث، وتترك الباقي للقارئ ليرويه لنفسه. القصة القصيرة فن ذكي يخاطب قارئًا ذكيًا، القارئ الذكي يشبه البحّار الذي يرى قمة جبل الجليد طافيًا فوق سطح المحيط فيعرف أنه يخفي جزءًا أكبر منه تحت السطح. لعبة الذكاء بين كاتب القصة وقارئها تكمن في أنَّ الأوَّل يخفي والثاني يكشف ويكتشف. هكذا نفهم الإيحاء في القصة، ونفهم الخلفيات الاجتماعية والسياسية للحدث القصصي دون الإفاضة في شرحها. ونفهم أيضًا الأبعاد النفسية والثقافية للشخصية دون ذكرها.

على هذا النحو يمكن للقصة القصيرة أن تتناول القضايا والأحداث الكبرى كالحروب العالمية أو الأهلية، والتحوُّلات الاجتماعيّة والسياسية التي تشهدها المجتمعات، والمواضيع والأسئلة الفلسفية الشائكة، أسئلة الوجود والحرية والأخلاق. كل ذلك تتناوله القصة القصيرة من خلال حدث بسيط يُروى بكلمات قليلة، ويخص شخصية واحدة رئيسة، أو شخصيتين على الأكثر، ويصف صراعًا صغيرًا حول موضوع عادي وقد يكون سخيفًا أو مبتذلًا، كخلاف بين ولدين يلعبان، أو زوجين يتناولان طعام الإفطار، أو بين

راكب وسائق سيارة التاكسي، ويتعمَّق هذا الصراع المبتذل من خلال المفارقة والحوار الموجز والوصف الدقيق المنتقى بعناية، فيتحول إلى قضية أكبر، ويكتسب أبعادًا أوسع، ويتحوَّل من العادي إلى الخطير، ومن السخيف إلى العميق، ومن المبتذل إلى الجديد.

في قصة للألماني "غونتر غراس"، ثمة مطعم يقدم لزبائنه وجبة واحدة هي البصل. يرتاده زبائن من الجنسين، ومن مختلف الأعمار، ومن طبقات اجتماعية عليا ودنيا، ويعملون في مختلف المهن. ويتحدث الزبائن عن الأقارب والأصدقاء الذين فقدوهم، ويستمعون إلى موسيقى حزينة تعزفها فرقة العازفين في المطعم. وحين يقدِّم لهم النادل رؤوس البصل الكبيرة في أطباق فاخرة يقومون بتقطيعها بواسطة سكاكين الطعام، فتدمع عيونهم ويبكون بكاء حارًا على أحبتهم الذين ماتوا في الحرب.

في هذه القصة القصيرة يكشف الكاتب عن أسوأ وجوه الحرب. والمتمثل في أنها تجعل الموت أمرًا عاديًّا متكررًا، فلا يجد الأحياء الوقت الكافي لبكاء أحبتهم، وتُستنفد قدرتهم على إعطاء أحبتهم ما يستحقونه من حزن ورثاء. فيشعرون أنهم فقدوا إنسانيتهم في أتون الحرب، فيلجؤون إلى هذا المطعم الغرائبي ليستعيدوا شيئًا من إنسانيتهم المهدورة.

لم يصوِّر "غونتر غراس" في هذه القصة القصيرة أهوال الحرب على الجبهة، ولم يصف المعارك وأطراف الصراع وأسبابه، كما فعل كُتّاب الرواية الذين تناولوا موضوعة الحرب، مثل "إرنست همنجوي" و"إريك ريمارك" اللذين كتبا روايات شاملة عن الحرب العالمية الثانية. لأنَّ القصة القصيرة لا تحتمل هذا التوسُّع في طرح القضية من كل جوانبها وتفاصيلها، لكن القصة القصيرة تستطيع بزمانها ومكانها المحدودين، وحدثها البسيط، وشخوصها القليلة أن تعالج أكبر القضايا وأهمها.

في هذا الملف نضع بين أيدي القراء خمس مقالات، تتناول الأولى التجربة القصصية لغالب هلسا (1932 -1989)، بوصفها تجربة فريدة في زمنها وجيلها، ومنارة تشدّ الأبصار إليها، ونهرًا منبعه في القرن العشرين، ومصبّه في القرن الحادي والعشرين، ويحمل طمْي خصوبة الأجيال الأولى، ليغذّي زرع الأجيال التالية.

وفي الثانية ببليوغرافيا للقصة القصيرة الأردنية، منذ مطلع القرن الحالي، تبيّن عودة الزخم للمشهد القصصي، من الناحية الكميّة، بعد فترة من الفتور، شهدتها السنوات الانتقالية بين القرنين. ولعل أهم ما يميِّز هذا الزخم، هو جدَّة التجارب القصصيّة، الداخلة إلى المشهد بأنفاس طازجة، تجاور الأنفاس المتجدِّدة للأجيال السابقة.

وفي الثالثة تقعيد نظري، وتعريف فني، بالفرع النابت من ساق القصة القصيرة، الذي اتفق على تسميته "القصة القصيرة جدًا". وتلمّس لشكل الثمار الجديدة من هذا اللون في المشهد القصصي الأردني.

وفي الرابعة والخامسة، تسليط للضوء من الناحية النقدية، على مجموعتين قصصيتين، تتقاطعان في الانتماء إلى الزمن الجديد، وتفترقان في الطريق التي تخطُّه كل منهما، معبِّرة عن حقِّها في التفرُّد.

زنوج وبدو وفلاحون وآخرون: بين الوعي الطَّبقي والطِّباقي في قصص غالب هلسا

وفيقة مصري*

إنَّ رؤية هلسا المستمَدّة من اغترابه واتساع أفقه الجغرافي وإصراره على الاحتفاظ بالرؤية البريئة والعفوية لذكرياته في القرية، كلها عوامل تجتمع لتشكّل وعيه الطِّباقي الثاقب الذي يوظّفه في أعماله الأدبيّة، فهو في "وديع والقديسة ميلادة وآخرون"، وفي"زنوج وبدو وفلاحون" يُنشىء عالمًا سرديًّا قائمًا على طبقات اجتماعية موجودة في تاريخ المجتمع الأردني وهي طبقات البدو والفلاحين والزنوج، بالإضافة إلى طبقة النساء والتي تقصّد هلسا أن تظهر هامشيّة أمام الطبقات الأخرى.

كانت القصة القصيرة بوّابة الكاتب الأردني الراحل غالب هلسا إلى عالم الكتابة قبل أن يوجّه اهتمامه إلى الرواية، وقد ولجها سرًّا، بعيدًا عن أعين القراء والنقّاد ودون رغبة في نشر ما كتب لسنوات طويلة. أنجز مجموعته القصصية الأولى "وديع والقديسة ميلادة وآخرون" بعد أن انتقل إلى مصر عام 1955 ولم تنشر حتى عام 1968، وكذلك لم تنشر مجموعته القصصية الثانية والأخيرة "زنوج وبدو وفلاحون" في طبعتها الأولى حتى عام 1976، على الرغم من أنَّ هلسا كان قد فرغ منها عام 1957. وعلى الرغم من إرجائه للكشف عن ذاته والذي كان بمرتبة الفضيحة بالنسبة له[1] كما ذكر في حوار أجراه معه القاص الأردني يوسف ضمرة، إلّا أنّ أعماله الأدبية لم تكشف عن ذات أصيلة حسب، بل أظهرت براعة تلك الخيوط الصغيرة الملوّنة التي نُسج منها عالمه السردي عاكسًا بذلك تركيب المجتمع على اختلاف طبقاته وفئاته واعتقاداته.

كتب هلسا مجموعتيه القصصيتين أثناء إقامته في مصر؛ ممّا يعلّل التوظيف المكاني واللغوي

---

* كاتبة أردنية مقيمة في تونس

wafiqa_almassri@yahoo.com

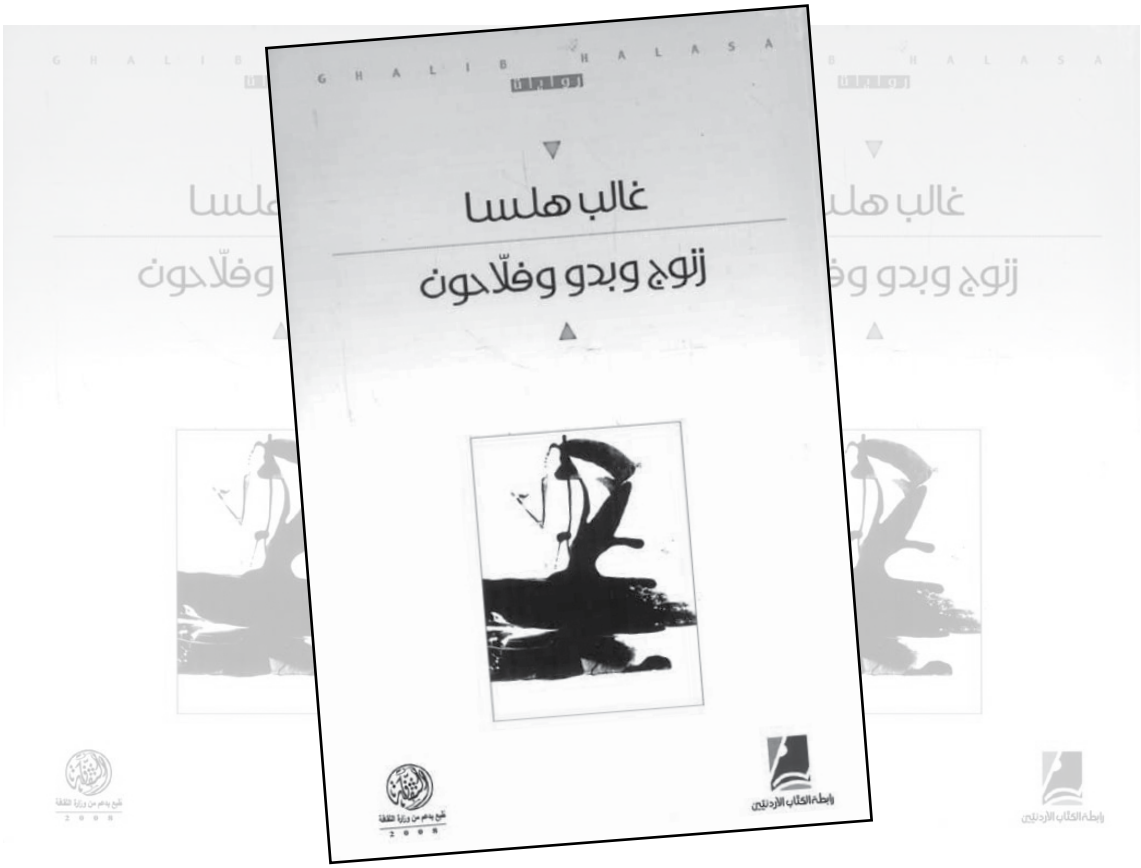
(استخدام اللهجة المصرية في حوار الشخصيات) في معظم القصص، ولكن قريته (ماعين) أبت إلا أن تظهر في ثلاث من قصص المجموعتين وهي: "البشعة" و"وديع والقديسة ميلادة وآخرون" من المجموعة الأولى، و"زنوج وبدو وفلاحون" من المجموعة الثانية كاشفة عن بدايات نزعة الاغتراب لديه، والتي اقتضت أن ينفصل بموجبها عن بيئته ليراقب عن بعد بعينيه الثاقبتين ووعيه الحاد تركيب المجتمع وتفاعل عناصره مع بعضها بعضًا. وعليه، يرى الناظر إلى أعمال هلسا الأدبية وحياته، مثقفًا قلقًا، وسياسيًا منخرطًا في القضايا العربية، وفي اغترابه الدائم عن ذاته ووطنه، أنه قد حمل مهمة المثقف المنفي التي وصفها إدوارد سعيد في كتابه (تأملات حول المنفى) عام 2000: "وفي حين لا يعرف معظم الناس سوى ثقافة واحدة، وخلفية واحدة، ووطن واحد؛ فإنَّ المنفيين يعرفون اثنين على الأقل، وتعدُّدية الرؤية هذه تولِّد وعيًا بالأبعاد المتزامنة، وعيًا هو وعي طِباقيّ*، كما يُقال في لغة الموسيقى"[2].

استطاع هلسا المنفي أن يوظِّف وعيه الطِّباقي بالكتابة؛ فلا هو مقيم في قريته وبين أهله، ولا هو واحد من أهل البلد الذي عاش فيه مغتربًا حتى ولو شعر بذلك. وعليه فإنَّ تعددية الرؤية التي تحدَّث عنها سعيد تظهر جليّة في أعمال هلسا من خلال مزجه لذكرياته الخاصة عن القرية مع تصوُّره الناضج وهو المُبعد عنها والمغترب في مصر آنذاك. النتيجة إذن قصص غنية باللهجات وبالعادات والتقاليد الأردنية والمصرية، تتقاطع فيها طبقات متباينة من المجتمع.

ومع ذلك لم يكن هلسا قد توصَّل إلى وعيه الطِّباقي بشكله النهائي في أول قصة أنجزها قبل أن يبلغ العشرين، ممّا يفسِّر اختلاف رؤيتها السردية عمّا تلاها. ففي (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) -والتي اعتبرها هلسا رواية قصيرة (نوفيلا)- يأخذنا هلسا إلى براءة القرية وبساطتها المستحبّة، فيكشف لنا بتلقائيّة السرد وعفويّته مجتمعًا من الأقليّات المنسيّة في قرية ماعين الأردنية الواقعة جنوب عمّان. يخرج أهل القرية بما فيهم الطفل المتعلم (وديع) في زيارة إلى مدينة عمّان آملين بالتبرُّك والشفاء على يد القديسة الصغيرة ميلادة والتي يدّعي أهلها أنها رأت مريم العذراء في أحد الكهوف، وأنَّ ما من أحد إلا وشفي على يدها.

وعلى الرّغم من أنّ القصة تعالج موضوع الطبقية من خلال التركيز على سذاجة أهل القرية وتعالي أهل المدينة عليهم واستغلال بساطتهم، إلا أنها في الوقت ذاته تصوّر خيبة أمل القرويين ممّا تخيلوه عن المدينة، بالإضافة إلى خيبتهم الكبرى في الحصول على مسعاهم في النهاية؛ "قال وديع بلهجة تحمل معنى الاستنكار: هذه هيه البلد؟... أضاف باحتجاج: أي هذه قريتنا أحسن منها يمّه!"[3].

يتطرَّق هلسا أيضًا إلى الفرق بين طبقة القرويين غير المتعلمين وطبقة المدنيين المتعلمين الذين لا يصدقون حكاية/ خرافة القديسة ميلادة، فالطبيب إلياس يسخر من أهل القرية واستعانتهم بالقديسة بدلًا من الطب، فيعلّق أحد القرويين: "لكن إنتو المتعلمين مش مصدقين حكاية القديسة." [4]. يشكِّل التعليم فارقًا واضحًا بين أهل القرية والمدينة، لكنه كذلك يظهر بشكل أدقّ بين القرويين أنفسهم، إذ يركّز هلسا نظرته



في الجزء الأول من القصة على أهل القرية مفصحًا عن تلك الفروقات الدقيقة بينهم على الرغم من تشابههم. فمثلًا في بداية القصة يصف هلسا الرجال على أنهم كتلة واحدة متداخلة باستثناء الصبي المتعلم "وديع" الذي يبدو مختلفًا عنهم: "الرجال بلا تفاصيل والملامح متداخلة يضيِّعها اللون القاتم الذي يحط على الدار، وظلالهم طويلة عملاقة. الصوت الوحيد كان صوت وديع الصغير يقرأ -يزعق- الجريدة. عندما يتوقف وديع عن القراءة كانت الأصوات تتدفق مختلطة، زاعقة مبتهلة، معترضة- مجرَّد ضجّة"[5].

هناك "وديع" وهناك (الآخرون) الذين لا ملامح ولا هوية ظاهرة لهم. يميّز هلسا اسم "وديع" في عنوان القصة كما يميّزه في بقية السرد، فهو "وديع" المتعلّم الذي يقرأ الجريدة في وسط اللغط والضجة. ونرى "وديع" يحظى بمعاملة خاصة وهو يصوّب أخطاء مَن هم أكبر منه سنًّا: "البروتست، إيش البروتست هذه؟ قولي بروتستانت. ردَّت الأم: وأنا يبنيّ مثلك بقرا في المدارس وفي الصف الرابع؟"، تدرك الأم أفضليّة ابنها عليها وعلى ابنتها أيضًا التي تحاول مضايقته، فتقول الأم لوديع مواسية: "تحط عقلك في عقلها يا ابني وأنت شاب متعلم... ما هي مجنونة وجاهلة". ومن هنا، يسلِّط هلسا الضوء على الطبقة غير المتعلمة في القرية وعلى وضع المرأة/ البنت خصوصًا والتي يتقاطع جهلها مع وضعها البائس في مجتمع تقليدي، فتضحي ببساطة الأقل بين الأقليات.

في قصة (زنوج وبدو وفلاحون) والتي كتبها بعد سنة واحدة من قصته الأولى، يوظف هلسا تقنية

الراوي العالِم مرة أخرى، إلا أنَّ وعيه بوظيفة السرد يمسي أكثر عمقًا، ليتخذ منحنى آخر هذه المرة؛ وبدلًا من الوظيفة الوصفية التي استخدمها مسبقًا، يلجأ هلسا إلى الوظيفة التأصيلية التي يسعى من خلالها إلى تأصيل طبقات المجتمع الأردني وتناولها في سياق تاريخي وثقافي في آن، متأثرًا بذلك في قراءته لـِ"فوكنر" كما يقول: ".. كنتُ قد قرأت بعض أعمال (فوكنر). أدركتُ آنذاك، بشكل غامض، أنَّ عليّ حتى أكتب عن القرية أن أستعيد إحساسي الأصيل بها، وأن أتخلى عن تلك النظرة الوضعيّة التي غرسَتْها فيّ المدينة. إنَّ عالم الزنوج والبدو والفلاحين لا يُرى كقطاع عرضي مبتوت الجذور بماضيه ومفاهيمه الخاصة. إنّ تلك اللحظة الوضعيّة لقطاع عرضي هي لحظة موضوعة في سياق تاريخي، في التاريخ الذي لا يتكشّف بكل أبعاده إلا لمن يعيش في داخله"[6]. ومن هنا تتَّضح ممّا قاله هلسا الرُّؤية التعدديّة التي وصفها سعيد، تلك التي تولّد وعيًا طِباقيًّا بالأبعاد المتزامنة؛ الأبعاد ذاتها التي ارتأى هلسا ضرورتها للكتابة عن القرية مستعيدًا أصالته وجذوره فيها. وبناء على ذلك، يُنشىء هلسا عالمًا سرديًّا قائمًا على طبقات اجتماعية موجودة في تاريخ المجتمع الأردني وهي طبقات البدو والفلاحين والزنوج (أو العبيد كما يلقِّبهم شخصيات القصة)، بالإضافة إلى طبقة النساء والتي تقصّد هلسا أن تظهر هامشية أمام الطبقات الأخرى، في مفارقة تجعل المرأة سببًا من أسباب تصاعد الأحداث في نهاية القصة.

يفتتح هلسا السرد بفصل يحمل عنوان "جون باجوت غلوب"؛ الضابط البريطاني المعروف بقيادته للجيش العربي الأردني بين عامي 1939-1956 وقوات حرس البادية. وعلى الرغم من أنَّ "غلوب" هو عنصر خارجي على المجتمع البدوي، إلا أنَّ هلسا يوظف وجوده كشخصية تاريخية في نسيج الحياة الاجتماعية للبادية الأردنية ممّا يضفي على السرد أبعادًا أخرى كالتي تحدَّث عنها هلسا مسبقًا. بداية يستعرض هلسا طبقة البدو عبر الضابط "غلوب"، فهم يلقبونه (بالصاحب)، وهو يدّعي أنه بمعاشرته لهم صار واحدًا منهم، على الرغم من نظرات (السخرية والاشمئزاز) التي يوجِّهونها له. إنه ببساطة دخيل عليهم، ولا يرقى لمنزلتهم على الرغم من السلطة التي يتمتع بها، فهم يرون أنفسهم في أعلى السّلم الطبقي: "الخيام المستطيلة المتجاورة تمتد من الشمال إلى الجنوب بخط شبه مستقيم، خيام سوداء مصنوعة من شعر الماعز يسكنها أفراد القبيلة، وأخرى صغيرة الحجم للزنوج والفلاحين وصنّاع الأدوات المنزلية والأسلحة، وهذه مصنوعة من الخيش أو شعر الجِمال"[7].

وكما يصوّر هلسا بساطة عالم القرية وعفويّته في قصته الأولى، ينتقل في قصته الثانية لتصوير تفاصيل حياة البدو وتركيب القبيلة عبر تخيّل مساكنهم وشؤونهم اليومية والقضايا التي يتنازعون بسببها. ومن طباق القرية/ المدينة إلى طباق البادية/ المدينة، يعود هلسا لينتقد المدينة وأهلها، من منظور البدوية "سلمى"، التي يطلب منها "علي" الزواج والانتقال إلى عمّان: "تراءت عمّان لسلمى بيوتًا حجرية، تنتشر على مسافة شاسعة جدًا لا ترى العين نهايتها. أهلها ذوو وجوه حمراء مضحكة كوجه الصاحب، يتكلمون

بلهجة بدوية مضحكة، ينادي أحدهم الآخر باسم الصاحب.. غشاها إحساس بالاختناق وراء الأبواب المغلقة. قالت لنفسها: كيف يتعرفون على بعضهم إذن؟"[8]، إنَّ نظرة "سلمى" البدوية للمدينة وبيوتها الحجرية وأبوابها المغلقة تتنافى مع ما تألفه من اتساع الصحراء وانفتاح أهلها على بعضهم، وأمّا تصوُّرها عن لهجة أهل المدينة ومظهرهم الذي يشبه مظهر (الصاحب)؛ أي الضابط "غلوب"، واستفسارها عن طريقة تعارف الناس بعضهم على بعض، يُظهر المدينة تقليدًا ممسوخًا للأصل؛ وهو البادية من وجهة نظر البدو.

يعكس هلسا وضع الطبقات الاجتماعية الأخرى في البادية، كاشفًا عن تزمُّت البدو وتعصّبهم لأصولهم واستعبادهم لمن هم دونهم من الفلاحين والعبيد والنساء على حد سواء. كما تكشف القصص عن بوادر وعي هلسا الطَّبقي، والذي تشكّل من وحي البيئة الريفية، وتبلور فيما بعد من خلال فكره الماركسي، وبذلك فإنَّ الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها كانت عاملًا أساسيًا في تشكيل وعيه اللاحق بالذات وبالآخرين. وبشكل جريء يسعى هلسا إلى تأصيل العنصرية والاستعباد في تاريخ المجتمع الأردني من خلال القصة، فيصور لنا الشيخ البدوي وهو يقود الزنوج ويضربهم بالسوط، بينما يستجيب الزنوج طوعًا لأوامره. وبينما يبدو وعي الشخصيات بطبقاتهم وأدوارهم الاجتماعية واضحًا صريحًا؛ إذ يتصرّف كل منهم تبعًا لأصله والطبقة التي ينتمي إليها، يحدث أن يشذُّ أفراد منهم عن القاعدة، ممّا يدفع مَن حولهم للتساؤل والاستنكار ويعرّضهم للمساءلة والحساب فيما بعد. يقول "طافش" البدوي أحد شخصيات القصة مستنكرًا ما حدث من شذوذ: "العبد ذبح شيخ، والفلاح ذبح سحلول. عمرها ما انسمعت. ما ظلّ غير النسوان"[9]. تمثّل هذه العبارة تلخيصًا شاملًا للنظام الطبقي من منظور البدوي، فهو يرى نفسه في رأس السلّم وأسفل منه يجيء الفلاحون والزنوج، أمّا (النسوان) فيستنكر عليهن الإتيان بأي فعل يُذكر، واضعًا إيّاهن في أسفل الطبقات. يركّز هلسا على سؤال الأصل والجذور ضمن السياق الطَّبقي كمبرّر منطقي يرى فيه الفرد أحقيّة العيش والتصرُّف والكلام تبعًا لنمط ما، فنرى "سحلول" البدوي يستنكر على الفلاح تقليده للبدو وإطالته لجدائله: "أشوفك مربّي جدايل، ما قلت والله إنك بدوي وانت فلاح مقطوع الأصل"، فيردّ الفلاح مدافعًا: "كل بني آدم وله أصل، ما حدا مقطوع من شجرة. الفلاح له أصل. والبدوي له أصل. والعبد له أصل. كل الناس إلها أصل"[10]. ادِّعاء الأصل والافتخار به يثير غضب البدوي ويدفعه لقتل الفلاح بدم بارد، مرسّخًا اعتقاده بأفضليّة البدو على مَن سواهم.

إنَّ وعي هلسا الطّباقي في القصة بارز من خلال تناوله للسرد من عدة أبعاد؛ إذ لا تقتصر رؤيته على الصراع الطَّبقي القائم بين طبقتي البدو والفلاحين، ولا يغفل عن التعمُّق في الطبقات الأخرى ليظهر تناقضاتها وصراعاتها الداخلية. ففي آخر جزء من القصة، يركز هلسا على الصراع القائم بين "سحلول" البدوي و"زيدان" الفلاح (اقتحم الأوّل سكن الثاني، وطلب بجرأة ووقاحة من زوجته أن تغسله بالماء وهو عارٍ أمامها)،

ومن جهة أخرى يأخذنا إلى عالم الفلاح الداخلي وصراعه مع مبادئه وتناقضاته الشخصية التي تجعله يتفاوض مع نفسه على جسد زوجته. ومن منظور ثلاثي الأبعاد يفلح هلسا في تصوير الصراع القائم بين البدوي والفلاح والمرأة، بوصفه صراعًا غير متكافىء العناصر، تكون فيه المرأة العنصر الأضعف، مسلوبة الإرادة، ومصدرًا للفضيحة والعار، بحيث يتقاطع وضعها الدوني كفلاحة في البادية مع وضعها كامرأة في مجتمعات تقليدية مفاقمًا معاناتها. وعلى الرغم من أنَّ "زيدان" يقتل البدوي، إلا أنه لا يشعر بالفخر والبطولة إزاء فعلته، بل يلوم زوجته على ذلك. وفي إسقاط نفسي رهيب تتحوَّل زوجة "زيدان" بضعفها وقلة حيلتها إلى مرآة تعكس داخله: "أنتِ السبب.. أنتِ السبب.. تريدين إذلالي؟ ونشيجها يعلو، يعلو مكتومًا، مُرًّا يهزّ صدرها فيشعر بضغط ثدييها على ظهره، بحرارة جسدها في ظهره، فيتولاه تقزز ورغبة في التقيؤ... ما الذي دعاه لقتل البدوي؟ ماذا لو ضاجعها؟ وماذا يهمّه من القرية وأهلها؟"[11]، بينما يضحي جسد زوجته تجسيدًا خالصًا لأحاسيس الذل والإهانة والندم. وفي النهاية يهرب "زيدان" الفلاح من جحيم البادية وظلمها عائدًا إلى أصله/ قريته طلبًا للأمان.

إنَّ رؤية هلسا المستمَدّة من اغترابه عن ذاته واتساع أفقه الجغرافي وإصراره على الاحتفاظ بالرؤية البريئة والعفوية لذكرياته في القرية، كلها عوامل تجتمع لتشكّل وعيه الطِّباقي الثاقب الذي يوظّفه في أعماله الأدبية. يعثر هلسا في بيئته الأصليّة على ما يستحق الكتابة، مُثبتًا من خلال كتابته لنصوص تخص المجتمع الأردني أنَّ ثمّة ما يُكتب عن الأردن، بخلاف ما قاله له أحد الطلاب الأردنيين معلّلًا أزمته الإبداعية بأنّ (في الأردن لا يحدث شيء يستحق الكتابة..)، ليردّ عليه هلسا قائلًا: "إنَّ حياة كحياتنا ومجتمع كمجتمعنا -بهذا القدر أو ذاك- يجد هذا التعبير الرائع عنه، خصوصًا تلك الوقائع والروابط الروحية التي كنتُ أعتقد أنها لا تستحق أيّ اهتمام"[12].

الهوامش:

(1) ذكر غالب هلسا سبب تأخره في النشر في حوار له مع القاص الأردني يوسف ضمرة والذي نشر في كتاب "المغترب الأبدي" قائلًا: "إنني أخجل من التعبير عن نفسي بوضوح، والأغلب أنَّ هذا هو السبب في أنني لم أنشر أعمالي إلّا بعد كتابتها بفترة طويلة جدًا. كان اكتشاف الذات بالنسبة لي نوعًا من الفضيحة.." انظر :
غالب هلسا.. "القصص الكاملة" في ذكرى رحيله

(2) تأملات حول المنفى، إدوارد سعيد. ترجمة ثائر ديب، ص 132- 133. *الطباقية Contrapuntalism (مصطلح سعيدي بامتياز. وهو مصطلح مستمد من الموسيقى، حيث يشير إلى الاستعمال المتزامن للحنيْن أو أكثر بغية إنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن بعض الألحان إنه في حالة تضاد مع اللحن الآخر. وفي النقد العربي القديم يشير الطباق إلى علاقة تضاد دلالي بين الكلمات. لكن جذر الفعل يعني أيضًا التماثل والتشابه والتراسل) ملاحظة المترجم.

(3) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، غالب هلسا، ص101.

(4) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص95.

(5) وديع والقديسة ميلادة وآخرون، ص75.

(6) أدباء علموني.. أدباء عرفتهم، غالب هلسا، ص75.

(7) زنوج وبدو وفلاحون، غالب هلسا، ص9.

(8) زنوج وبدو وفلاحون، غالب هلسا، ص22.

(9) المصدر نفسه، ص25.

(10) المصدر نفسه، ص30.

(11) زنوج وبدو وفلاحون، غالب هلسا، ص50.

(12) أدباء علموني.. أدباء عرفتهم، غالب هلسا، ص55.

تنفُّس الكائن...
نظرة على المشهد القصصي الأردني
مطلع الألفيّة

محمد المشايخ*

أجْمَعَ نقّاد عرب ومحليّون، خلال المؤتمر الذي عقدته جمعيّة النقّاد الأردنيين، في منتصف آب من عام ٢٠٠٨، على أنَّ القصة القصيرة لا متنفَّس لها في زمن الرِّواية، إلّا أنَّ الفن المشاغب رفض ذلك التشخيص. ومع أنَّ الإصدارات القصصيّة تراجعت في السنوات الأولى من الألفية الجديدة، إلا أنَّ السنوات التالية شهدت انتعاشًا ملحوظًا في الإنتاج القصصي الأردني.

في المشهد الأردني، كما في المشهدين العالمي والعربي، استمرَّت الماكينة الإبداعيّة القصصيّة في العمل، فبلغ عدد المجموعات القصصيّة التي صدرت في المملكة خلال السنوات (2000-2018) 884 مجموعة قصصيّة، أبدعها 282 قاصًّا، و156 قاصّة. الأمر الذي يؤكد أنَّ القصة الأردنيّة بخير، بل في صعود.

ولعلَّ أحد الأسباب التي دعت النقاد إلى النظرة المشائمة نحو مستقبل القصة القصيرة، يكمن في تراجع الإصدارات القصصيّة في السنوات الأولى من الألفية، حيث بلغ عدد المجموعات القصصيّة التي صدرت عام 2000 (20). وفي العام 2001 (11). وفي العام 2002 (57). وفي العام 2003 (27). وفي العام 2004 (42). وفي العام 2005 (26) مجموعة قصصيّة. إلّا أنَّ السنوات التالية شهدت انتعاشًا ملحوظًا في الإنتاج القصصي الأردني، حتى بلغ في العام 2018 (131) مجموعة.

ويتَّضح من كتب الببليوغرافيا التي تصدرها دائرة المكتبة الوطنية سنويًّا، ومن تراجم القاصين الأردنيين، ومن عناوين إصداراتهم القصصيّة الواردة في معجم القاصين والروائيين الأردنيين الصادر لكاتب هذه السطور عام 2019، أنَّ عدد

---

* كاتب وباحث أردني
mohmmadalmashayekh@yahoo.com

المجموعات القصصيّة التي صدرت عام 2006 كان (52) مجموعة. وفي العام 2007 (42). وفي العام 2008 (27). وفي العام 2009 (36). وفي العام 2010 (44) مجموعة قصصيّة.

وساهمت عوامل عديدة في التصاعد الملحوظ في وتيرة الإنتاج القصصي الأردني وصولًا إلى ذروته في العام 2018، وأهمّها أنَّ جيل القاصين الشباب، من الجنسين، حظي بـِ"دور نشر وتوزيع" مستجدّة، احتضنت مجموعاتهم القصصيّة، ولعبت دورًا كبيرًا في نشرها وتوزيعها، وازداد التنافس بين أبناء هذا الجيل، وتحديدًا عبر صفحات الفيسبوك، حول مَن يصل إنتاجه القصصي إلى معارض الكتب العربيّة، فكان عدد المجموعات القصصيّة الصادرة عام 2011 (47). وفي العام 2012 (52). وفي العام 2013 (48). وفي العام 2015 (61). وفي العام 2017 (56).

وبمقارنة أعداد المجموعات القصصيّة التي صدرت منذ مطلع الألفية، مع أعداد المجموعات التي صدرت خلال القرن الماضي كاملًا، يتَّضح أنَّ القصة القصيرة ما زالت حيّة وتتنفَّس وتنافس غيرها من الأجناس الإبداعيّة. ففي كتابه (القصة والقصة الأردنيّة القصيرة جدًا)، أحصى الناقد نزيه أبونضال (325) مجموعة قصصيّة صدرت منذ تأسيس إمارة شرق الأردن وحتى العام 1999، (140) منها لـِ(70) قاصّات.

لم يقف تحدي القصة القصيرة لحكم النقاد عليها بالفناء عند طفرة الإنتاج بعد الألفيّة، بل تعدّاه إلى الافتراق والاختلاف عمّا سبق من النواحي الفنيّة والمضمونيّة. فقد سعى جيل القاصين الشباب إلى التمرُّد على القصة التقليدية، وتوقفوا عن الالتزام بشكلها القائم على المقدمة والحبكة والنهاية، ممّا أدّى إلى تفكيك بنيتها القارّة، وإلى تداخل كبير بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى لا سيّما الشعر، وتضمّنت بعض القصص لوحات تشكيليّة بصرية، ومشاهد سينمائية. وصارت البطولة في بعض القصص للمكان أو للزمان، ولم تعُد مقتصرة على الإنسان. وظهرت في العقدين الأخيرين المتواليات القصصيّة، التي تتجاوز نص القصة المفرد إلى معاملة كل القصص المنشورة في المجموعة القصصيّة، مهما بلغ عددها، باعتبارها وحدات سردية صغرى داخل نسيج سردي كبير يقرِّبها من الشكل الروائي، فاستمدَّت هذه المتواليات وحدتها من تصوُّر تنظيمي متتابع، لا يلغي متعة قراءة القصص منفردة، بل يتيح اكتشاف استراتيجيات تجسِّر الفجوات بين القصص لتُقرأ مجتمعة.

ولجأ بعض القاصين لكتابة قصة داخل القصة، بينما توجَّه آخرون نحو "الميتا قص"، وهو القص الذي يجعل من نفسه موضوع حَكْيَه، ويُسمى السرد المفتون بذاته، إذ يختار القاص لشخصيات قصته وظيفة أخرى مضافة لوظيفتهم الأصلية، فهم ساردون ضمنيّون، مثلما هم أبطال ضمنيّون داخل اللعبة السردية وخارجها، فتُترك القصة تفكر في ذاتها بعد أن وضعت مخطّطًا افتراضيًّا لكتابتها.

كما لجأ بعض القاصين إلى الواقعيّة السحرية، التي تقوم على العجائبي أو الغرائبي، أو الفنتاستيك، أو الأسطوري، أو السريالي الذي من خلاله تطور وعي الإنسان تجاه العوالم الخفيّة وتأثيرها على رؤيته للعالم والكون، وواصل

بعض القاصين استخدام تقنية تعدُّد الأصوات، واغتنم بعضهم ما أتاحته الانفراجة الديمقراطية في المملكة، من توقُّف دائرة المطبوعات النشر عن الرَّقابة على الكتب، ليمعنوا في إحداث تماس مع الأقانيم الثلاثة: الدين والسياسة والجنس.
كما واكب قاصو هذا الجيل، حرب الخليج، والحروب التي يشنّها الاحتلال على الضفة الغربية وقطاع غزة، وعالجوا إرهاصات الربيع العربي، وعبّروا عن مواقفهم تجاه الدواعش وما خلّفوه من تطرُّف وإرهاب وتكفير، ولم ينسوا الالتزام بهموم القاعدة الشعبية، ومعالجة أوضاعها المعيشية الصعبة، مؤكدين على كبرياء الإنسان الأردني وحفاظه على كرامته على الرغم من قسوة الظروف.

نحو العالميّة

كتب عدد من القاصين الأردنيين قصصهم باللغة الإنجليزية، ومنهم: فادية الفقير المقيمة في بريطانيا. وأصدرت وداد القسوس ثلاث مجموعات باللغة الألمانية. وتُرجمت بعض القصص لقاصين أردنيين إلى لغات عالميّة، منهم هشام البستاني وحنان بيروتي وبسمة النسور ومحمود الريماوي وغيرهم. وأصدر د.سعيد الخواجا عام 2017، مجموعة (عرق نعنع) متضمّنة ترجمته لـقصص 19 قاصّة أردنيّة إلى اللغة الإنجليزية.

دوريّات وهيئات

أصدرت رابطة الكتاب الأردنيين في العددين 38و39 من مجلتها "أوراق" قصصًا لمائة وثمانية عشر قاصًّا وقاصة. وظهرت هيئات ثقافية معنية بالقصة، على غرار "بيت تايكي" المعني بالأدب النسوي ومنه القصة القصيرة. و"مختبر السرديات الأردني" المعني بالرواية والمسرح فضلًا عن القصة القصيرة. وانعقدت مؤتمرات وملتقيات خاصة بفن القصة داخل الأردن، كملتقى القصة القصيرة السنوي الذي أقامه "بيت تايكي" عدَّة دورات بأفق عربي. والملتقى التكريمي الاستذكاري لغالب هلسا الذي أقامه المركز الثقافي الملكي في 18 كانون الأول 2019 في الذكرى الثلاثين لرحيل الأديب والمفكر غالب هلسا. وصدرت مجموعة (المشهد الذي لا يكتمل) عام 2019، في الذكرى السنوية الأولى لرحيل القاص الأردني عدي مدانات. وعلى الرغم من الجهود المبذولة لمواكبة الطفرة القصصيّة الأردنيّة، إلا أنَّ عددًا كبيرًا من القصص ما زال متناثرًا في الفضاء الإلكتروني لقاصين واعدين، وينتظر الفرصة للصدور ورقيًّا.

جوائز

وفي الوقت الذي اختفت فيه جوائز ومسابقات محلية وعربية متخصصة بالقصة، على غرار "جائزة محمود تيمور المصرية" التي فاز بها سابقًا مفلح العدوان، فاز القاصون الأردنيون بالجوائز في المسابقات القصصيّة التي تنظمها الجامعات الأردنيّة، ومسابقات الإبداع الشبابي التي تنظمها وزارة الثقافة، ومسابقات رابطة الكتاب الأردنيين كـ"جائزة خليل قنديل للقصة القصيرة" التي منحتها رابطة الكتاب لعام 2018 لأماني سليمان. و"جائزة رفقة دودين" للإبداع السردي التي فاز بها عام 2014 كلٌّ من جلال برجس ويوسف ضمرة. و"جائزة شرحبيل بن حسنة للإبداع الأدبي"، التي

فاز بها د.سليمان الأزرعي. وجائزة الناصر صلاح الدين في الكرك عن أفضل مجموعة قصصيّة، ومن القاصين الفائزين بها: حنان الباشا ومجدولين أبوالرب وسليم أحمد حسن، وغيرهم. و"جائزة سواليف الأدبية في القصة القصيرة"، التي فازت بها سمر الزعبي وعامر الشقيري وغيرهما. وجائزة "الملتقى" للقصة القصيرة العربية في الكويت، وفازت بها شهلا العجيلي. و"جائزة ناجي نعمان" في القصة وفازت بها صفية البكري. و"جائزة سعاد الصباح للإبداع الفكري والأدبي" في القصة القصيرة، وفازت بها مريم جبر وجواهر رفايعة.

القصة القصيرة جدًا

يعود ظهور الـقصة القصيرة جدا في الأردن إلى النصف الثاني من القرن العشرين، وإن اختلف النقاد على اسم أوَّل مَن كتبها، لاختلاف المرجعيّات النظرية حول هذا الفن القصصي المستحدث، فمنهم مَن ينسب الرِّيادة إلى محمود شقير، ومنهم مَن ينسبها إلى فخري قعوار.

وبغضّ النَّظر عن اختلاف النقاد حول الرِّيادة، ثمّة حقيقة لا تخطئها العين أنَّ الألفية شهدت منذ سنواتها الأولى انعطافة كبيرة نحو القصة القصيرة جدًا، على اختلاف تقنياتها وسوياتها الفنية، وانفردت عن الفن الأم لتصدر في مجموعات خاصة بها. وقد بلغ عدد المجموعات التي سلكت هذا المنحى الجديد، خلال هذه الحقبة، حوالي المائة مجموعة.

ولأنَّ القصة القصيرة جدًا ما زالت تدور في فلك التجريب، اختلفت مسمّياتها من قاص لآخر، فصبحي فحماوي مثلا أصدر عام 2018 مجموعة تحت مسمّى (ألف أقصوصة وأقصوصة). ولمّا أصدر هاني أبونعيم مجموعته القصصيّة (وخزات نازفة) عام 2015 اختار أن يطلق عليها اسم (ومضات قصصيّة).

ومن أبرز القاصين الشباب الذين أصدروا مجموعات خلال تلك الحقبة إبراهيم أبوزينة وأسعد العزوني وعمار الجنيدي وفداء الحديدي وهيفاء مجدلاوي وحسين المناصرة ومحمود عبدالرحيم الرجبي ومهند العزب وطارق بنات وعامر الشقيري. ومن الجيل السابق أصدر محمود شقير 4 مجموعات. وصدرت مجموعات قصصيّة قصيرة جدًا لكل من: محمود الريماوي، سعود قبيلات، جمعة شنب، محمد مشة، يوسف ضمرة، سامية العطعوط، سميحة خريس، رامي الجنيدي، أميمة الناصر، بسمة النسور، حنان بيروتي، أحمد أبوحليوة، خلود المومني، محمد عبدالكريم الزيودي، عيسى حداد.

وتتَّسم معظم الـقصص القصيرة جدًا المنشورة في هذه المجموعات بملامح عامة مشتركة، منها وحدة الحبكة والعقدة، والتكثيف، والمفارقة، والتلوين الأسلوبي، والتشخيص، والتجسيد، والرمز، والإيماء، والتلميح، والإيهام.

وأدّى هذا التراكم في المنتج القصصي القصير جدًا إلى مأسسة الجهود الفرديّة على هيئة ملتقيات، كـ"ملتقى القصة القصيرة جدًا" الذي تأسس عام 2013، وضمّ في هيئته الإدارية القاصين: عيد بنات، عبدالكريم حمادة، محمد البرغوثي. وحظي هذا الفن باهتمام في الدراسات النقدية الأكاديمية ومنه رسالة ماجستير لذكريات حرب بعنوان (القصة القصيرة جدًا في الأردن) عام 2018.

القصة القصيرة جدًا الأردنيّة
قراءة في ثلاث تجارب

ذكريات حرب*

جاءت القصة القصيرة جدًّا استجابةً لعصرها، وهي إحدى تجلّيات القصة القصيرة التي تندرج ضمن جنس سردي قصصي، متميزة بالقصر والإيحاء المكثف والمفارقة المدهشة وتقنيات لغوية خاصة. وقد ساهم انتشار المواقع الإلكترونية ووسائل التواصل الاجتماعي في بروزها، فغدت مشرّعة الأبواب لمَن يرغب في نشر إنتاجه في هذا النوع الجديد دون التعرُّف على بنيته وأركانه وخصائصه وتقنياته إلا ما ندر، ممّا خلق نوعًا من الفوضى الكتابيّة. في المقابل، برزت أعمال قصصية قصيرة جدًا لكتاب وكاتبات تميَّزت تجاربهم بالنضج، منهم سامية العطعوط وجمعة شنب وعامر الشقيري.

تَخَلّقت الملامح المميِّزة للقصة القصيرة جدًا في النصف الثاني من القرن الماضي على يد كتاب سعوا إلى التجريب الفني استجابة لنزعات التجديد والتغيير التي عمّت الفنون والآداب بعد الحرب العالمية الثانية. واجتهد الكتاب والنقاد في تسمية المولود الحديث بأسماء مختلفة منها؛ (قصص بحجم راحة اليد) في اليابان، و(قصص أوقات التدخين) في الصين، أمّا في أوروبا فأطلق عليها تسمية (قصص ما بعد الحداثة)، وفي أميركا (قصص الومضات)، إضافة إلى مسميات أخرى مثل؛ (قصة الأربع دقائق) و(القصص السريعة) و(القصص الصغيرة جدًّا) و(المجهرية) و(قصص برقية) و(بورتريهات) و(مشاهد قصصية) و(القصة القصيرة الشاعرية) و(قصص قصيرة جدًّا)، وهو أكثر المسميات شيوعًا في الوطن العربي، واختزل بـِ(ق. ق. جدًا)، بعد أن أطلقت

---

* كاتبة وناقدة أردنيّة
thikrayat111@yahoo.com

عليها مسميات كثيرة منها؛ القصة الومضة، واللقطة، والقصيرة للغاية، والمكثفة، والبرقية، واللوحة القصصية، والنكتة القصصية، والخاطرة القصصية، والأقصودة، والأقصوصة.

وإذا كان تسمية (القصة القصيرة جدًا) قد قرّت بالاتفاق والشيوع في المنطقة العربية، إلا أنّ هذا الفن ما زال غائمًا من حيث الكيفية عند كثير من القاصين، وذلك لعدة أسباب أهمّها الترجمة الناقصة وغير الدقيقة، فقد أدّى نقله جاهزًا ومجرّدًا من سياقه الثقافي إلى الساحة الأدبية العربية قبل التعرُّف عليه، إلى اضطرابه. فالقصة في الآداب الغربية تشمل؛ القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًّا، والأُقصوصة، والقصة القصيرة الطويلة، والرواية الصغيرة، وجميعها مصطلحات واضحة المعالم والشروط الفنية. وفي ظل فوضى الترجمة، وتخلُّفها عن مواكبة الجديد والمهم في هذا الفن، إضافة إلى نقص الأسس النظرية، وتباين آراء النقاد، اعتمد بعض القاصين الكمّ معيارًا وحيدًا في كتاباتهم، متجاهلين أنّ النص القصصي لا يخضع لمعيار الكمّ حسب، فكلمة (جدًا) لا تعني تقييد القصة بعدد محدّد من الكلمات، ولا الدلالة الكميّة معبِّرة وحدها عن خلوّ القصة من الزوائد اللغوية، بل يمكن أن يؤدي تحديد الكلمات إلى استغلاق القصة، وإخراجها من جنسها إلى جنس أدبي آخر. والتركيز على الحدث المحدّد الذي قد يمتد لصفحتين أو ثلاث، وتسميتها (القصة القصيرة جدًا) ما هو إلا انعكاس للروابط الوثيقة بينها وبين القصة القصيرة، فالأركان والتقنيات النوعية الجمالية الموجودة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا نفسها، لكن طريقة التوظيف والسياق تختلف بينهما.

لذا؛ فالقصة القصيرة جدًّا التي جاءت استجابة لعصرها هي إحدى تجليات القصة القصيرة التي تندرج ضمن جنس سردي قصصي، متميزة بالقصر، والإيحاء المكثف، والمفارقة المدهشة، وتقنيات لغوية خاصة. وفي المقابل فإنّ العلاقة بينها وبين القصة القصيرة كعلاقة الفرع بالجذع، وتقاربها مع فنون أخرى لا يعني أنّها لا تحتفظ بتمايزها.

القصص القصيرة جدًا الأردنيّة

لم يكن الأردن بعيدًا عن المشهد الثقافي العربي وتأثره بهذا الفن القصصي، فكانت أولى التجارب للقاص والروائي محمود الريماوي الذي نشر عددًا منها في عام 1970، وللقاص محمود شقير تجربة رائدة في هذا النوع. لكنّ القصة القصيرة جدًا لم تبرز عنوانًا مستقلًا على أغلفة الكتب إلا في العقدين الأخيرين. وساهم في بروزها انتشار المواقع الإلكترونية، ووسائل التواصل الاجتماعي، التي غدت مشرّعة الأبواب لمن يرغب في نشر إنتاجه في هذا النوع الجديد دون التعرُّف على بنيته، وأركانه، وخصائصه، وتقنياته إلا ما ندر، ممّا خلق نوعًا من الفوضى الكتابيّة.

في المقابل، برزت أعمال قصصية قصيرة جدًا تميزت ببنائها السردي القائم على دراية بدور اللغة المكثفة، المشحونة بالدلالات المُضمرة، والإيحاءات النفسية، والمفارقات المثيرة للتأمُّل، تاركة للمتلقي مساحة واسعة للتفكير في مراميها وتأويلها وتحسُّس جمالياتها. وستتناول هذه

الدراسة ثلاثة قاصين تميزت تجاربهم بالنضج؛ هم سامية العطعوط وجمعة شنب وعامر الشقيري.

الحدث القصصي
حجر البناء في القصة القصيرة جدًا

لا تختلف عناصر القصة القصيرة جدًا عن عناصر القصة القصيرة وأهمّها: الحدث، والشخوص، والحوار، والزمان، والمكان. أمّا الحدث فيجب أن يخضع لشرط التوتر والتحرُّك والتطوُّر المستمر منذ الكلمة الأولى؛ وبذا يحدث اندماج بين الشخصية والحدث وباقي العناصر، ويصبح الحدث منتجًا للدلالات في عملية التلقي والتأويل، ويتجدَّد بتعدُّد القراءات.

في قصة (عاشق) لسامية العطعوط: "أغمد خنجره وشقّ قفصها الصدري. نفر الدمُ من صدرها. صرخت من الألم وتأوَّهت. وإذ ماتت، أخرج قلبها بلهفة ليراه ثم أعاده إلى مكانه، وبكى. فقد تأكد أنَّ قلبها ليس (من حجر). كما كان يظنّ"(قارع الأجراس، ص45).

الحدث متوتر منذ البدء ومشحون بالعنف، تعبّر عنه أفعال متصاعدة متتالية (أغمد، شقّ، نفر، صرخت، تأوّهت) وصولًا إلى الذروة (ماتت)، ثم هبوطًا إلى الناحية الأخرى من ردود الفعل (أخرج، ليراه، أعاده، بكى)، وختامًا بالعبارة المولّدة للمفارقة والكاشفة عن مأزق الشخصية القصصية. ويمكن رسم منحى بياني للحدث القصصي، صاعد ثم هابط، ومنتهٍ بالكشف عن أزمة الشخصية المعذّبة بغيرة العاشق وشكوكه وظنونه. وتحيل القصة إلى حكايات الغرام

سامية العطعوط

المشهورة في التاريخ والأدب الكلاسيكي، وتختزل علاقة الرجل بالمرأة في سياق العاطفة المشبوبة من جهة الرجل، بعلاقة الآكل بالمأكول.

وفي قصة (فواتير) لجمعة شنب: "قبل أن يموت عبدالغني بسبعة أشهر تقريبًا، قال لي: سأحفر مسبحًا في بيتي، وسأسرق ماءً، وأملؤه كلّ أسبوع، ثم أُفرغه، وأعود لأملأَه. وفي الشتاء سأدفِّئُ الماء بكهرباءَ مسروقةٍ أيضًا، ثم رسم ابتسامةً ظافرة، وتابع: سأسرق الحكومة، فلطالما سرقتني، إنَّ حكومتَنا بلا ضمير يا صديقي. وفي المقبرة، تبيَّن للورثةِ أنَّ أسعار القبور قد ارتفعت. وبعد انتهاء مراسم العزاء، تمَّ قطعُ الماء والكهرباء عن بيت الفقيد، لعدم تسديد الفواتير."(قهوة رديئة، ص39).

يتنامى الحدث كاشفًا عن سخرية مريرة، أو كوميديا سوداء، تميِّز أسلوب جمعة شنب

جمعة شنب

القصصي. فالقصة تمدُّ خيطًا من المفارقة المريرة، يبدأ من الحياة ولا ينتهي بالموت، بل يمتدّ بعده. وكل فعل يقوم به بطل القصة في حياته، يقابله فعل معاكس من طرف الحكومة بعد موته. وتكمن براعة القصة في قدرتها على بناء المفارقة في العلاقة الطفولية بين طرفيها، البطل من جهة والحكومة من جهة أخرى. علاقة غير ناضجة قوامها الاستقواء والتَّذاكي والانتقام.

وفي قصة (شتيمة) للقاص نفسه: "لقد احتملتُ ألمَر بسطار الجندي على صدغي، يومئذٍ، لدقائق، بدت مثلَ ساعات. صحيح أنَّ الإسفلت كان ساخنًا تلك الظهيرةَ، ورائحةَ الزفتِ المتسرّبةَ إلى منخري لم تكن طيّبة بالمرَّة، كما أن مذاقَ نعلِه لم يكن مُستساغًا. لكنني بصراحةٍ شديدةٍ، لم أحتمل شتيمته، فقتلتُه. ولم يتبقَّ على سجني سوى سبع عشرةَ سنةً وستة أيامٍ فقط"(قهوة رديئة، ص71).

ينطلق جمعة شنب في قصصه من رؤية سياسية اجتماعية ترى إلى العلاقة بين الفرد والسلطة بوصفها علاقة مشوَّهة قائمة على القهر والتسلُّط من جهة السلطة، والتمرُّد من جهة الفرد. لكنه تمرُّد عبثي، لأنه فردي غير منظم، وانفعالي غير مؤسس على الوعي. والمفارقات القصصية التي يصنعها جمعة شنب تبدو محمّلة بالشحنات الكهربائية عالية السخرية، بهدف صدم الأفراد غير الواعين للأسس الصحيحة في الصراع السياسي الاجتماعي.

وفي قصة (تحوُّلات) لعامر الشقيري: "الفتاة الطيبة في عامها الأول بعد العشرين، قال لها أحد الشبان: أحبك، ولكن..!! ومن وقتها قررت التمرُّد على تقاليد مجتمعها الصارمة. فصارت تهتم بمكياجها بشكل لافت للنظر.. وصارت تنورتها تقصر شيئًا فشيئًا بشكل لافت للنظر أيضًا. وفي العام الثاني بعد العشرين، لاحظ الأب المُقعد تأخُّر ابنته الوحيدة عن البيت فعزت الأم ذلك للأزمات الخانقة في وسائل المواصلات. وفي العام الثالث بعد العشرين، تكوّر بطن الفتاة قليلًا وغدت أسيرة غرفتها. الأم تحدثت مُطولًا عن الانتفاخ وأمراض الجهاز الهضمي. وفي العام ذاته صار يأتي من غرفة الفتاة صوت بكاء يشبه بكاء رضيع، صوت يثقب سكينة البيت.. إلى الحدّ الذي جعل الأب يشك أنَّ أمرًا خاطئًا قد حدث"(هزائم

وادعة، ص91).

الزمن في هذه القصة متعالق مع الحدث، ومواكب له، غير منفصل عنه. ثلاث محطات زمنية من عمر الفتاة تشهد فيها تحولات مفصلية، دون مساندة حقيقية من الأم والأب، هي أحوج ما تكون إليها في هذه المرحلة الدقيقة من عمرها. وفي كل محطة زمنية تجد الفتاة نفسها وحيدة في خضم تجارب الحياة دون خبرة ودراية تمكّنها من مواجهتها، ولا تعينها الأم الغافلة والأب العاجز على اتخاذ القرار الصحيح الذي يحميها من أن تكون عرضة للاستغلال العاطفي. ويمضي الزمن مصحوبًا بالحدث ومآله المحكوم بمنطق القصة الداخلي، وتكمن المفارقة لا في كسر التوقُّع، وإنما في تأكيده وتثبيته من خلال حالة الإنكار العجيبة التي تعيش فيها غفلة الأم وجهل الأب.

الحدث المبني على التحقيب الزمني سمة أسلوبيّة ملحوظة في القصة القصيرة جدًا، كما في قصة (هجرات) لسامية عطعوط: "في الهجرة الأولى، حملتُ معي مفتاح البيت على عجلٍ، وخرجت.. في الهجرة الثانية، أخذتُ أموالي ومصاغي الذَّهبي، وتركتُ لهم مفتاح البيت الجديد ورحلت. في الهجرة الثالثة، أخذتُ أدويتي، نظّارتي النظر وعكّازي، جاكيتًا من الصوف لتدفئة هيكلي العظميّ، ورحلت. في الهجرة الرابعة، أخذوا جثتي معهم، وأجهل أين دفنوها..!"(مجموعة كأي جثة أخرى، ص73). الحدث القصصي محمول على أربع محطات زمنيّة، وإن اختلفت عن مثيلتها في قصة (تحوُّلات) لعامر الشقيري في كونها محطات

عامر الشقيري

تاريخيّة عامة تحيل إلى صراع سياسي، وليس اجتماعيًا. إلا أنّ البنية في القصتين تتشابه إلى حد نمطي، فالحدث يتنامى نحو المآل المتوقّع، وتكمن المفارقة في تأكيد التوقُّع وتعميقه إلى حدوده القصوى، لا في كسره وتغيير اتِّجاهه.

النماذج القصصيّة السابقة تبيِّن أهميّة الحدث بوصفه العنصر الأساس في البناء. ونلاحظ فيها ارتباط العنصر الزمني بالحدث، وتسييره والقفز به قفزات محسوبة، قصيرة أو طويلة، خدمةً للحدث، وانصياعًا له. أمّا عنصر المكان فيبدو مغيّبًا ومغفلًا، وكذلك عنصر الحوار. وتستعيض عنهما بعنصر المفارقة القائمة على كسر التوقع وقلبه، أو تثبيته وتعميقه.

جماليّات العالَم
قراءة في قصص
نديم عبد الهادي

د. شفيق طه النوباني*

أصدر نديم عبدالهادي عام ٢٠١٤ أولى مجموعاته القصصيّة "بيت جبل عمان"، ليتبعها بمجموعتين أخريين؛ "الآخرون نحن" عام ٢٠١٥، و"نوم قاهر" عام ٢٠١٧. والنّاظر في هذه المجموعات الثلاث سيجد أنها تنبع من رؤية كليّة واحدة تنعكس على الشخصيّة السرديّة في قصص المجموعات كلها، فهو يتوافق إلى حدّ بعيد مع ذلك التصالح الذي يبنيه القاص مع العالم بصورته المنسجمة المتكاملة؛ وبذلك يترك عبدالهادي شخصيّاته تسير نحو مصيرها الذي يتوافق مع طبيعتها وتشكيلها النفسي.

لَم يسْعَ نديم عبدالهادي في قصة "الآخرون نحن: متوالية سردية" إلى كتابة نص يندرج تحت جنس القصة القصيرة بكل وضوح، إذ يوحي العنوان (متوالية سردية) بذلك، غير أنَّ هذا النص السردي على الرغم من التردُّد في تجنيسه يعطي الدارس مفتاح الرُّؤية الكليّة ليس في مجموعة "الآخرون نحن" فقط، وإنما في مجاميعه الثلاث. ولعلي لا أجانب الصواب إذا ما اعتبرت العبارة: "الآن أتصالح مع الزمن. فهو رفيق لا خصم"[1] مفتاح مجاميع عبدالهادي القصصيّة بمعظم قصصها إن لم يكن بها مجتمعة.

لقد حيّد عبدالهادي بهذه العبارة الزمان الذاتي أو الوجودي[2]، ليجعله زمانًا متماهيًا مع الموضوع في حالة أقرب ما تكون إلى الوجدان الصوفي: "أستلقي على أرض المسجد. أتأمّل زخارف الجدران، تهيم مع الآيات، أخاصر الوقت، وأرقص رقصة الصوفي التي لا تتوقف، ولا يدوخ صاحبها"[3].

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية- جامعة ظفار- سلطنة عمان
shafeeqro@yahoo.com

والنّاظر في قصص عبدالهادي سيجد أنها تتميز بالسرد الهادئ الذي تتماهى فيه الشخصيات مع التفاصيل، فيميل الزمن إلى الدائريّة: "أحضرتْ ألبوم صور كبير وعتيق. قلبت لنا صفحاته، فوجدناه مليئًا بصور مأخوذة لها في معارضها التي كانت تقيمها في عمّان. وهي كانت في الصور فتاة جميلة. وحولها زوار أنيقون يتأمّلون رسومها. وهي بعد ما يقرب من نصف قرن، بدت في سعادتها وهي ترينا الصور، وكأنها هي نفسها تلك الفتاة الضاحكة في الألبوم"[4].

لقد بدت شخصية "جاكلين" في قصة "بيت جبل عمان" غير آبهة بمضيّ الزمن، أو أنها لم ترغب بالتعامل مع الزمن على أنه ذلك الخط الذي نتفارق من خلاله مع الموضوع، ولعلها لم تحاول أن تلتفت أصلًا إلى ذلك، أمّا الراوي المشارك فقد اكتفى بتلك الإشارة إلى حقيقة مفارقة "جاكلين" لشبابها، وهو في نهاية القصة يتناولها في مشهد أقرب ما يكون إلى لوحة فنيّة تقوم فيها امرأة ظهرت فيها علامات الحداد واقتراب الموت في شارع غير مزدحم: "وكانت "جاكلين" لا تزال

تمشي بهدوء وتبتعد عن البيت وعنّا. قلت لابن خالتي: قدِّم السيارة أكثر. صرختْ: "جاكلين"! فالتفتَتْ أخيرًا. نظرت نحونا باهتمام، ضيّقت عينيها، وأطالت النَّظر عبر النافذة إليّ، ثم إلى السيارة نفسها، ثم التفتت عنّا وتابعت سيرها. يبدو أنها لم تعرفنا. وربّما أنّ سمعها ونظرها كانا قد ضعفا. قال ابن خالتي: "هل سننزل؟"، قلت: "لا"، قال: "ولا أنا"، وظلّت "جاكلين" تبتعد، ونحن نراقب غيابها"[5]. ولا شكّ في أنَّ مثل هذه الصور البصريّة تسهم في تثبيت الزمن، فكأنَّ الراوي في هذا المشهد الختامي يحاول أن يرسم "جاكلين" في سياقها المكاني مبتعدًا فيها عن المفارقة الزمانيّة على الرغم من تحقُّقها الكامن. وهذا ما يمكن اعتباره طبيعيًّا جدًا في سياق نص يمثل المكان فيه مركز النص.

لقد مثَّلت موضوعة الموت ثيمة أساسية في قصص عبدالهادي، ففي نص "الآخرون نحن" يتناول الراوي شخصيات عديدة أصبحت في عداد الموتى، وتتناول قصة "إلى قلوب بعيدة" رسائل ابنة إلى أمها الميتة، وفي قصة "من قلب الجحيم" يستشهد الطبيب المسن إثر غارة صهيونية في غزة، أمّا قصة "نوم قاهر" التي حملت المجموعة الثالثة اسمها، فلم يكن النوم القهري فيها إلا مقدمة للموت الذي جاء في نهاية القصة.

إنَّ الموت في هذه القصص، على الرغم من درجة الألم التي يشعر بها المتلقي، تبدو متصالحة إلى حد بعيد مع الزمن، إذ يبدو الموت في موضعه الطبيعي. وهو لا يؤدي إلى تغيُّر مصيري عند شخصيات القصة الأخرى سواء أكان ذلك على المستوى الاقتصادي الذي كثيرًا ما يبدو ملمحًا أساسيًّا في السرد الواقعي، أو على المستوى النفسي، فالفتاة التي فقدت أمها في "إلى قلوب بعيدة" تسعى بكل قوتها إلى تجاوز محنة الفقد: "حزني سحابة سوداء، وقلبي بيت مهجور، رغم

ذلك ليس في قلبي مكان للجبناء، وليرحل الطيبون الجبناء إلى قلوب بعيدة"[6]، وفي قصة "من قلب الجحيم" تمثل شخصية الطبيب نموذجًا للتضحية والانتماء، إذْ أقدم على معالجة الجرحى أثناء العدوان الصهيوني على غزة. أمّا شخصية "صبحي" في قصة "نوم قاهر" فعلى الرغم من التعاطف الذي يتولّد عند القارئ مع الشخصية نتيجة تعلقها بالحياة وإيمانها بقوّتها، إلا أنها في النهاية تسير نحو مصيرها الحتمي والطبيعي في سياق القصة؛ ذلك المصير الذي لم يبدُ ذا أثر عميق على المحيط، فـ"روان" التي عيَّنها السيد "صبحي" في الشركة لم تَرَ فيه إلّا سببًا في عملها: "مَن سيجد لي عملًا جديدًا من بعدك؟!"[7].

وإذا ما تجاوزنا ثيمة الموت بصورته الصريحة سنجد أنَّ العديد من قصص عبدالهادي تتناول شخصيات قاربت الموت، ولم يتبقَّ لها الكثير في الحياة، كما هي الحال في قصة "المترنح"، وقصة "العم أثال" الذي فوّت على نفسه فرصة الزواج في عمر الخمسين واستمرَّ في شرب الخمر ليرى بعد ذلك الفتاة التي أضاع فرصة الزواج بها وقد جاءت مع زوجها وابنتها، فأمسك الطفلة ودار بها إلى أن أصابه الدوار، ليتركها ويذهب مع أصدقائه القدامى ليثملوا. فعلى الرغم من أنّ القصة لم تنته بالموت، إلا أنَّ انسحاب "أثال" من معطيات الحياة لم يؤدِّ إلى نتيجة بعيدة عن الموت. وهذا ما نجده في قصة "جامع الكراتين" الذي أخرجته زوجته من البيت ليبقى في الشارع بعد ذلك بعيدًا عن عائلته، كما نراه في قصة "بيئة ملائمة" التي تستعد فيها الزوجة للهجرة إلى أستراليا تاركة وراءها فراغًا اجتماعيًّا ونفسيًّا واسعًا.

انطوت بعض قصص عبدالهادي على مفارقات لطيفة لا تحاول أن تتوصل إلى النقائض الحادة في المجتمع، ففي قصة "المترنح" تتحفز الزوجة لمعرفة أسباب اهتمام زوجها بالأحذية الجديدة في إشارة إلى شعورها بالغيرة، لتكتشف في نهاية القصة أن زوجها اشترى هذه الأحذية ذات الأعناق الطويلة ليتفادى احتكاك قدميه بالشارع عندما يجرّه الناس إلى طرف الشارع معتقدين أنه أصيب بدوار الخمر، في حين أنَّ دواره لم يكن إلا بسبب انخفاض السكر. وعلى الرغم ممّا في هذه المفارقة من إشارات إلى بؤس الشخصية ببعدها الإنساني، إلا أنها بقيت تحمل قدرًا من الاحتراز، فالشخصية ما كانت لتتعرّض لمثل هذا الموقف لولا فكرة الناس عن شرب الخمر، وكأنّ المفارقة في هذه القصة تقوم أصلًا على هذا الاحتراز.

شخصيّات عبدالهادي شخصيّات محبَّبة يتفاعل معها القارئ ويتعاطف معها بفعل الجوانب الإيجابية التي يتناولها في هذه الشخصيّات، وبفعل لغة القص التي تواري سلبيّاتها فلا تجعلها جوهر الشخصيّة. ولا شكَّ أنَّ هذا المعطى في قصص عبدالهادي يتوافق إلى حد بعيد مع ذلك التصالح الذي يبنيه القاص مع العالم بصورته المنسجمة المتكاملة. وبذلك يترك عبدالهادي شخصيّاته تسير نحو مصيرها الذي يتوافق مع طبيعتها وتشكيلها النفسي، ففي قصة "سونيل النجار" يختار "نوشاد" الهندي أن يعمل في الرياض دون كفيل ليحقق أجرًا أفضل، وعلى الرغم من موافقة صديقه "سونيل" على مرافقته يؤثر في النهاية أن يبقى في موضع الأمان عاملًا في الشركة بأجرة زهيدة وبعمل لا يراعي مهنته التي يتقنها،

فطبيعة "سونيل" لا تتوافق مع المغامرة في حين أنّ المغامرة تمثل سَمت شخصيّة "نوشيد".

وحين ترك عبدالهادي "سليم" يتلوّى بين يديّ زميله في الصف الرابع في نهاية قصة "الملح والريح" لم يبتعد كثيرًا في ثورة شخصية "سليم" من خلال قصة "في شرك العنكبوت" التي أسهب من خلالها في تناول موقف الشخصية في مجموعته اللاحقة "نوم قاهر"، فقد تمثلت ثورة الطفل في إفصاحه عن رأيه بنقل أخيه إلى المدرسة التي يدرس فيها أمام أبيه ومدير المدرسة ومعلم اللغة العربية. أمّا بعد أن كبر "سليم" فقد اندمج في المجتمع، إذ لم يهتم عبدالهادي بإبراز شيء من عقده التي اختفت تحت بدلته الرسمية.

أمّا الدائرة الاجتماعية التي تقترب من دوائر المتصوفة فتظهر بوضوح في قصة "نبع الخمسات"، حيث ينجو "حسان" من الحبس إثر مشاركته في مظاهرات الربيع العربي في عمّان بعد أن هرّبه الشرطي الذي سبق وأن أعطاه خمسة دنانير؛ هي واحدة من خمسات كثيرة كان قد أعطاها لمن يجدهم في طريقه في شارع الأردن ممّن انقطعت بهم سبل المواصلات فضلًا عن سبل العيش. بل إنَّ "حسان" حين أوصله سائق سيارة الأجرة التي أجلسه فيها الشرطي حصل منه على خمسة دنانير كان أحدهم قد أعطاها له في لحظة عوز، وطلب منه أن يسدّدها له من خلال إعطائها لأيّ محتاج.

تسعى قصص عبدالهادي إلى رسم دائرة مكتملة على مستوى المجتمع وعلى مستوى الشخصيات، فتحفظ لها توازنها وهدوءها لتمثل معالم جماليات العالم، بل إنَّ المتعمق في قصص عبدالهادي سيعطف وصف الطبيعة في قصة مثل قصة "عمّ تبحث؟" التي أسهب من خلالها في وصف قرية ضانا على شخصيّات قصصه الأخرى. فهي في مجموعها تمثل معالم لوحة جمالية متكاملة ومنسجمة. وكان من الطبيعي بعد ذلك كله أن تجري لغة عبدالهادي جريان ماء سائغ عذب يسيل في عناصر القص بكل هدوء.

لقد أمدَّت لغة عبدالهادي قصصه بنَفَس طويل يتيح له بناء حبكات قصصه بإتقان لا يأخذه إلى التشعب أو الاستطراد على الرغم من طول بعض هذه القصص. وهو طول لا يأخذ القصة أيضًا إلى جنس أدبي آخر غير القصة القصيرة، فعلى الرغم من امتداد قصة "في شرك العنكبوت" إلى ما يقرب من مئة صفحة إلا أنها بقيت قصة قصيرة، فنسيج السرد يتمركز حول موقف واحد لا يتعدّاه. ولعلّ في سرد عبدالهادي هذا ما يجيب عن أسئلة مهمة تتعلق بسؤال التجنيس في أدب القصة القصيرة.

الهوامش:

(1) نديم عبدالهادي: الآخرون نحن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2015، ص220.

(2) حول الزمان الذاتي والوجودي؛ انظر: عبدالرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص290.

(3) نديم عبدالهادي: الآخرون نحن، ص220.

(4) نديم عبدالهادي: بيت جبل عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 2014، ص18.

(5) المصدر نفسه، ص21.

(6) نديم عبدالهادي: نوم قاهر، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2017، ص83.

(7) نديم عبدالهادي: بيت جبل عمّان، ص 18.

عن عجز اللغةِ وبلاغةِ الجَسَد "كأنني أنا" لِـ "عمر خليفة"

هيفاء أبو النادي*

يبني "عمر خليفة" قصصه بطريقة الكلمات المتقاطعة أو الأحاجي المركّبة، لا بطريقة البنيان المرصوص؛ لذا تظهر النتيجة على هيئة قصة متكاملة العناصر، يُسمَعُ صدى أنفاس قارئها تُلاحقُ بعضها بعضًا في سبيل جمع كل مقاطع الحكاية وتركيبها لتكتمل الصورة. وهو في مجموعته القصصية "كأنّني أنا" يُشرِّحُ نفسَه وغيره والمدن وكلَّ ما مرَّ ويمرُّ فيه تشريحًا دقيقًا ذا أبعادٍ فلسفيّة ونفسيّة متعدِّدة.

"إلى نيويورك
صمتًا، ووحدةً، واشتهاء"

هكذا يستهلُّ "عمر خليفة" مجموعَتَهُ القصصيةَ "كأنني أنا" الصادرة عن دار أزمنة للنشر، عام 2010، بإهدائها كاملةً إلى مدينة "نيويورك": المتعددة، والمختلفة، والجميلة، والممتلئة، والوحيدة، والكثيرة، والصاخبة في آنٍ واحد.

في "ميترو"؛ قصته الأولى، أجدني أضع على لسانِ القارئِ سؤالَ "ماذا لو؟" وإذ بي أذهبُ باتجاهِ الجميلةِ الصامتة الجالسة على مقعدٍ في الميترو؛ تلك التي يراها هو ولا يراها أحدٌ غيره. لكأنَّ الميترو، بكل ما يحويه، رحلةُ عُبورٍ من مرحلةٍ إلى أخرى، والشخصية الرئيسة فيه نافرةٌ وبارزةٌ، لسببٍ ما نجهله وتجهله الشخصية ذاتها، إذ يحملق فيها الجميع، كما القارئ بعد حين، ويشتمونها لاختلافها عنهم. يريدون من الرجل الواقف (الشخصية الرئيسة في القصة) أن يكون مثلهم، ويشبههم، وأنْ لا يحيدَ عن خط الرحلة المرسوم منذ البدء. فإنْ كان جُلُّ الرُّكَّابِ مقتعدين كراسيهم داخل الميترو، عليه هو أيضًا

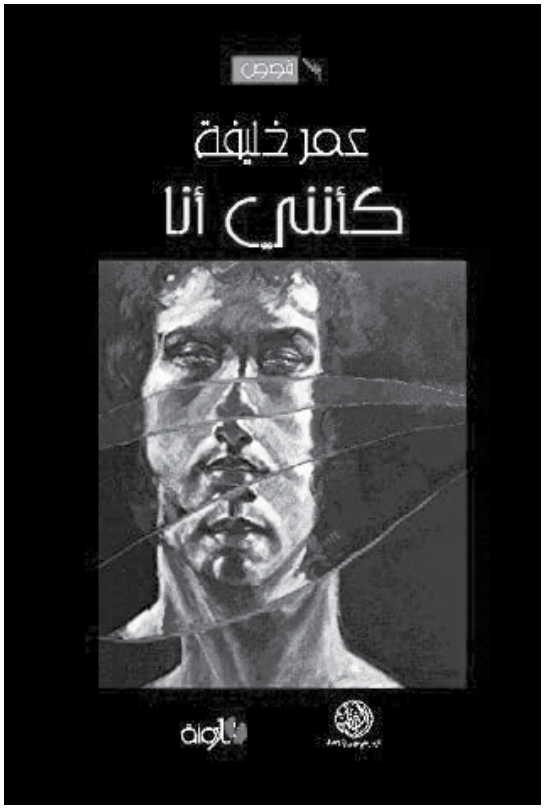
---

*قاصة ومترجمة أردنية
haifaabualnadi@hotmail.com

أنْ يجدَ مقعدًا ويجلس فيه. هكذا يريد الجمعُ، لكنه، وهو الفردُ المُفرَدُ النافرُ والواضحُ والبارزُ بفرديّته وفرادته، لا يستطيعُ أن يحقق لهم رغبتهم، مع بحثه المتأني والحريص والواعي في أرجاء الميترو، إلّا أنه لا يجدُ مقعدًا مُتاحًا ليجلس. لا يألفه ساكنو الميترو، فالناسُ تألفُ ما تعيه وما يشبهها، أمَّا في حالةِ هذا الرجل الواقف، فهو مختلفٌ وغير مألوف. وهذا ما أرادَ "عمر خليفة" أن يكتبه ويكتب عنه: معنى ومضمون أن تكونَ فردًا واقعًا في مقارنةٍ غيرِ متكافئة مع جمعٍ مَهيبٍ يشبهُ بعضهم بعضًا.

الغرائبية والأجواء المشحونة بالتشويق هي القاسم المشترك بين قصص المجموعة. إنها قصصٌ تمزج بين الحقيقة والخيال بوعيٍ خالص ومتعمَّد، بحسب ما يقوله راوي قصة "قصيدة لم تُكتَب"؛ ذاك الذي يضعُ تبريراته مُقدَّمًا بين يدي القُرَّاء، ويقارن بين الحقيقة والخيال بوصفهما نِدَّيْنِ للممتع والممل. فها والدُ "محمود" بلا اسم. حسبُهُ تعريفُهُ لنفسه على أنه "أب"، مجرَّدُ "أب" حين يتصل بالراوي ليُعلمَهُ بموتِ ابنِهِ "محمود" وقدومه للقاء الراوي في عُجالة ليسلمه "الأمانة".... النهايات المفتوحة قاسم مشترك آخر جريء بين قصص هذه المجموعة. فالنهاية المفتوحة تتيح المجال واسعًا للقارئ بأن يكونَ مُشاركًا فاعلًا في قصةٍ تحتملُ الكثير من التأويل. وفي هذا امتيازٌ أمنحه لكاتب هذي القصص؛ إذ يُشغِّلُ مُخيِّلةَ قارئه ويسعى إلى تحريكِها في اتجاهات البوصلة الأربع، مانِحًا إيَّاهُ فرصةَ الاكتفاء بالنهاية المفتوحة، أو مُعاينةَ احتمالاتٍ ثانية يفيض بها الخيالُ.

في "كلمات"؛ القصة التي تتوارى فيها الكلماتُ صامتةً على لسانِ الرجل الثلاثيني الغَزِّيِّ الذي أمضى خمس سنواتٍ من عمره أسيرًا في سجون إسرائيل، فيتجلَّى في حوارٍ من طرفٍ واحد تقوم به الزوجة. إنه -وبحسب القصة- زواجٌ تقليدي محض، أو "زواج مصلحة" بين أسيرٍ مُقاومٍ يريدُ أن ينسى وجع الأسر ومرارته في سجون إسرائيل، وفتاةٍ تريد واجهةً تُسهِّلُ عليها السفر لاستكمال درجة الدكتوراه في أميركا؛ وفي نيويورك تحديدًا؛ إذ يصعب بل يكاد يستحيل سفرُ الفتاة الفلسطينية/ العربية/ المنتمية لعائلة محافظة إلى الخارج دون رجلٍ ورفيق درب. كلُّ شيءٍ مُرتَّب، ولا مكان للحب في مثل هذه الزيجة/ العلاقة، على الأقل في مبتدئها. تمثِّلُ هذه القصةَ مُعاناة طرفين غريبين يضعهما القدرُ وظروفهما في طريق بعضهما بعضًا، ليقتسما الحياةَ معًا. الصمتُ سيدُ العلاقة بينهما في النهار. أما في الليل، يتصدَّرُ جسداهُما الموقفَ، ويصيرُ الجنسُ الصامتُ وسيلةَ الاتصال والتواصل المُثلى بينهما. إنهما يؤدِّيانه على أكمل وجه، ولكنْ في صمتٍ مَهيبٍ وجليل. لكأنَّ "خليفة" يريدُ أنْ يخبرنا بأنَّ اعتيادَ الصمتِ يُراكمُ المشاعرَ ويُكثِّفُها، صحيحٌ أنه يمنعها من البوح، لكنَّ لغة الجسدِ تفتضحُ أفصحَ خبيرٍ متمرِّسٍ بها! في القصة أيضًا لعبة توقعاتٍ تخذل أصحابها. فها الزواجُ "التقليديُّ" ينقلبُ إلى وقوعٍ في الحبِّ، وأسئلة الزوجة المُباشرةُ لزوجِها بأنْ يُفصِحَ عن أحاسيسه بالكلام المنطوق تلوذ بالخذلان والصمتِ المُطبق، أو الهربِ من المُواجهة. فمع أنَّ الاعتقاد السائد يقول إنَّ الحبَّ كلامٌ مُتَداولٌ سهل، إلّا أنه في هذه القصة، باتَ صعبًا، ومثارَ صراعٍ داخليٍّ،



وفعلًا عسيرًا على التعبير. تنتهي القصةُ بالصمتِ إجابةً عن سؤال الزوجةِ المتشكك لزوجها "هل تحبُّني؟"، وفي هذا إشارةٌ دالَّةٌ على أنَّ أذن المرأةِ تطربُ لسماعِ تأكيدات الحب، وإنْ جادَ جسدُ الحبيبِ بعطايا الممارسةِ وأفعالِها وكلِّ تأكيداتها. يبقى الجسدُ مادِّيًّا، حسِّيًّا، خالِصًا، وتبقى المشاعرُ معنويَّةً، جاذبةً، ومُؤكِّدَةً، وموثوقةً، وحاضرة.

يتناول "عمر خليفة" في قصته "وفاة" تجليات النفس الأمارة بالسوء أو الخير، ومفعولاتِها في العلاقة الشائكة أو الطيبة بين ابنٍ وأبيه، ونظرة هذا الابن المُغترب في مدينة نيويورك لأبيه الذي لا تربطه به علاقة قوية، إنما تتبدَّى جُلُّ أفكاره في شيئين اثنين: "هل ماتَ أبي؟" أو/و "لا تمُتْ يا أبي". الغربة والوحشة تدفعانه إلى أقصى حدود القلق والوساوس. لكأنه ممسوسٌ بأبيه البعيد القريب في آنٍ واحد، لكنه لا يحتملُ غربةً تُقعده وتحرمه من مرافقة أبيه إلى مثواه الأخير. كانت فكرة الفقد مسيطرةً على عقله وتفكيره، فحوَّلتْ حياتَهُ في الغربة إلى جحيمٍ مستمر. يلوكُ في ذهنه الأفكار ذاتَها المتعلقة بوفاة أبيه بعيدًا عنه. فيتوقُ إلى تمنّي موتِهِ حين يحطُّ رحاله في وطنه ويصيرُ بين أهله. أيُعقَلُ أن يكونَ هذا واجبًا ثقيلًا يودُّ الابنُ الاستراحةَ منه قبل أن يفوتَ الفَوْتُ؟ لكنه -أي الابن- في القصة نفسِها يطرحُ على نفسه سؤال "لماذا أبي وليس أمي؟" ولا يجد لسؤاله أيَّ جواب! الأسئلةُ في هذه القصة كثيرةٌ ومُحيِّرةٌ ومُستفزَّةٌ وعميقةٌ وحافرةٌ في الوعي واللاوعي على حدٍّ سواء، بتوجُّسٍ خالصٍ، دون الحُصولِ على أيِّ يقين. الشك والريبة تحيطان بالابن وأسئلته النافرة من عقله، وتُغذِّيانِ هوسه ووساوسه المرتبطة بوفاة أبيه الذي لم يمتْ بعد.

يقول الراوي في قصة "جماليات التوسط" -وهُنا، أجدُني أزعم أنَّ هذا هو ما يريدُ "عمر خليفة" أن يقوله في مجموعته كلها-: "أنا المسكونُ بما وراء الأشياء، الباحثُ عن لغة تهبني العجزَ عن الصمت..."، فهو الواحدُ، والوحيدُ، والمُفرَدُ، والمتحدث مع نفسه، والمتكلم الذكي، والمتأمل الحذق، والمُعاينُ الدقيقُ لتفاصيل الأماكن والممرات والغرف والشوارع، وغيرها، في "نيويورك"؛ المدينة التي تُعزِّزُ فردانيةَ الإنسان، واعتمادَهُ على نفسه وحواسِّهِ وكلِّ ما فيه، لا سيما إن كان غريبًا عنها، شابًّا عربيًا، قادمًا إليها بهدف تحصيل العلم، مُحاولًا الاستفادةَ من كلِّ ما يجده ويراه، حتى لو كان مجردَ وصفٍ دقيقٍ تفصيليٍّ للممرَّيْن المؤدِّيينِ للغرفة رقم 209 في المكتبة؛ حيث أحدهما أقصر من الآخر ببضع خطواتٍ

فقط، يحتسبها الراوي بنجاعته المعهودة. يتعرَّفُ هذا الطالبُ على "ماريسا" التي تعملُ في رفِّ الحجز، ويأخذنا معه في رحلةٍ مُشبَّعةٍ بالوصفِ الآسِرِ لفتاةٍ لا يُحادثها إلّا قليلًا جدًّا. تظهرُ ها هُنا -عيانًا- نظرةُ الرجلِ الشرقيِّ الذي يهابُ الإقدامَ لئلّا يخسرَ ما في حوزته. تتعزَّزُ فيه فكرةُ "الوسط" أو"التوسُّطِ" بما تحمله من معانٍ آسرةٍ تسكنُ دائرة الرماديِّ أو منطقة "الأعراف" ما بين الجنة والنار. لكأنها منطقة هدنةٍ تُطَمْئنُ الرُّوحَ بأنَّها "بين بين"؛ أي لم تُستَلَبْ بعدُ ولم تنتهِ.

يبني "عمر خليفة" قصصه بطريقة الكلمات المتقاطعة أو الأحاجي المركّبة، لا بطريقة البنيان المرصوص؛ لذا تظهر النتيجة على هيئة قصة متكاملة العناصر، يُسمَعُ صدى أنفاس قارئها تُلاحقُ بعضها بعضًا في سبيل جمع كل مقاطع الحكاية وتركيبها لتكتمل الصورة. وهذا ما يتبدَّى جليًّا في قصةِ "تأخُّر" التي يسرد لنا فيها الرواي كلي المعرفة حكايةَ التسعينية "خليفية" وعائلتها؛ الذين هاجروا من فلسطين بعد النكسة إلى نيويورك، وعاشوا فيها وتأقلموا مع ظروفها، إلّا العمَّة "خليفية" التي تحملُ ذاكراتٍ، لا ذاكرةً واحدة، مشحونةً بالكثيرِ من الغصَّاتِ والمواعيد المتأخرة لأقاربَ وعدوا بأنْ يصلوا على الموعد، لكنهم أخلفوا مواعيدهم، لأنَّ العدوَّ اقتنصهم وتسبَّب في قتلهم. لم تستطع نيويورك بعظمتها أنْ تُرتِّبَ للعمةِ سُلَّمَ أولوياتِها بأنْ تُضيفَ إليهِ هذه المدينة بصخبها وتعدُّدِها وطُقوسِها وحتى ثلجِها وتداعيات الحياة فيها وتقلباتها! احتفظتْ التسعينيةُ بذاكرةٍ واحدة، اسمُها "فلسطين"، وما عادتْ تتَّسِعُ ذاكرتُها تلك إلّا لحفظِ مواعيدِ رجوعِ أقاربها، ليَطْمَئنَّ قلبُها ويستريح! الدقةُ في الوقتِ والمواعيد رسالتُها ورؤيتُها وهدفُها. وهذا ما تمكَّنَ "عمر خليفة" من تذويبه في القصة! شَرَحَ مأساةَ نكبةٍ، ونكسةٍ، وغربةٍ، واغترابٍ، وعذاباتٍ، وفقدٍ، وموت في قصة لا يتجاوز عدد صفحاتها أربع عشرة صفحة!

أما في "صمت"، فيدلفُ "عمر خليفة" في عالَمِ اللذة والشهوة، إذ يشرع بسردِ حكايةِ علاقةٍ بين رجلٍ عربي لا يتقن اللغة الإنجليزية وامرأة أميركية لا تعرف العربية بطبيعة الحال! تتشكل أواصر العلاقةِ بينهما بسرعةٍ يستغربُها الطرفان. يبدو أنَّ العلاقة بين الشرق والغرب مغريةٌ إلى الحدِّ الذي قد يدفع بالبشرِ إلى التجربةِ حتى لو كان الفشلُ حليفَها. كانا من ثقافتين مختلفتين عن بعضهما بعضًا، المشترك بينهما هو مجهولية أحدهما عند الآخر، وانغماسهما في فعلِ انجذابٍ واحد، والصمتُ الذي يقول الكثير دون أيَّ كلام. اللافتُ في هذه القصة أنَّنا نقرأُ أحداثَها مرتين: مرة من وجهة نظر الرجل، وأُخرى من وجهة نظر المرأة. بنْنا، نحن القراء، نرى الحدث من زاويتين، تتوازيان، وتتقاطعان، أحيانًا. ربما يكون الصمتُ لغةً يُتقنُها بعضُهم أكثر من اللغات التي نعرفها، غير أنَّ الرجل، بوصفه كاتبًا، أحسَّ بعجزه اللغوي والرجولي أمام جسدٍ أرادَ وِصالَهُ، لكنه لم يرغب بالصمتِ، بل باللغة وسيطًا مُعبِّرًا وواصلًا ومؤثرًا بين الجسدين. للأسف، لم يتحقق مُرادُ الجسدين بالالتحام على الرغم من شدة اللذة وعنفوانها. إذ لا متعة تتحقق دون كلامٍ مفهومٍ يُقالُ بينهما، يُذيبُ لُبَّ القلبِ ويُفرجُ عن طاقة شهوته والتماعتها.

ثمّة عبارةٌ في قصة "مقهى" ذات الأجواء الغرائبية تؤكِّدُ ما جاء في قصة "صمت"، حين سأل العجوز: "هل وقعتَ في الحب من قبل؟ فاجأني بسؤال غير متوقع أبدًا.

"لماذا تسأل؟ هذا ليس من شأنك".

"نظراتكَ إلى الجرسونة تكشف أنك لم تعشق يومًا. قرأتُ مرة، أيام كنتُ أقرأ، أنَّ العربَ يحبون عبر اللغة فقط".

"تحشيش" قصة مركّبة بطريقة مختلفة كليًّا عن باقي قصص المجموعة. فجُملها قصيرة جدًّا ومتلاحقة ولاهثة. وتكرارُ الجمل فيها سمتُها الواضحة والأكيدة. اللهاث فيها يشبه حبكتها: مجموعة من الرجال في جلسة حشيش، تزورهم صديقة أحدهم الأميركية، فيلهثون وراءها، ويتخيل كلٌّ منهم مُواقعة صديقهم لها، ومواقعتهم هم أيضًا لها. الخيالُ لعبتهم الأثيرةُ ها هُنا. يتكرَّرُ وصفُهم بأنهم فلسطينيون، وبأنها أميركية، ربما للاستدلال على أنهم مغتربون عن وطنهم الذي يعاني الأمرَّيْن، إلى أن تنتهي القصة على نحوٍ مفاجئ لا تشي به مجرياتُها!

الشعور بالوحدة عنصرٌ أساسيٌّ في حياة أيِّ مغترب، لا سيما إذا كان يعيش وحده دون عائلته. هذا بالضبط ما تُدلِّلُ عليه وتضبطُ إيقاعَ أحداثه قصة "مصعد" في استوديو في عمارة شاهقة تابعة للسكن الجامعي يسكنها كثيرون لا يراهم هذا الوحيدُ المشغول في عزلته بالبحثِ الدؤوبِ عن جيرانه من ساكني هذه العمارة. لا يراهم. لا يلتقي بهم. إلّا أنه يسمعُ بعض همهماتٍ تصدر عنهم من وراء الأبواب المغلقة. إنه يبحث عنهم بلا كلل أو ملل. يبحث عنهم باجتهاد العارف بالمنطق أنَّ من المستحيلِ لعمارة بهذا الارتفاع والعدد الكبير من الشقق والاستوديوهات أن تكون فارغة من السكان!

في قصة "كأنني أنا"، التي تحمل عنوان المجموعة أيضًا، يحدث أن يغلب الشوقُ هذا المغترب، فيعود إلى بلده، وكأنه في رحلة بحثٍ متعمقةٍ عن طفولته وشبابه اللذين أمضاهما قبل السفر. بالنسبة له، لم يتغيَّر شيء، غير أنه ضاع في مدينته بعد عودته إليها مثلما ضاع فيها في طفولته. يسترسلُ في بحثه عن نفسه في صوره بمراحله العمرية المختلفة. يشكُّ في أنه هو هو؛ ذاك الذي غادر البلاد منذ عشرين عامًا ليجلب مجدًا ارتأى أنْ يحققه لنفسه. يغمره يقينُ اللايقين حين يمرُّ به أقاربه وأصحابه وجيرانه.

"عمر خليفة" في مجموعته هذه يُشرِّحُ نفسَه وغيره والمدن وكلَّ ما مرَّ ويمرُّ فيه تشريحًا دقيقًا ذا أبعادٍ فلسفية ونفسية متعددة. كما أنه يخلق من غربته بطلًا يغزو قصصه كلَّها. ويرسمُ خطوطَ معرفته الأولية بمدينة نيويورك الباردة على الرغم من تعدُّدها وكثافة سكانها واختلافها، ويقارنها بمدينته التي ضاع فيها صغيرًا وكبيرًا، وتغيّر عليها وتغيّرت عليه. إنه يكتبُ بنضجِ "من ذاق عرف"، ولا يتوانى عن التحلي بالجرأة حتى عندما يحلل عجز الرجل أو رعونته أو فحولته ويصفه وصفًا تفصيليًّا دون أيِّ شعورٍ بالنقص أو الخجل أو الذنب! إنه يعبِّرُ بانفتاحِ العارف عمّا يجولُ في نفس العربيَّ، بخاصة الفلسطيني، عندما يسافرُ إلى الخارج، وكلِّ ما يلاعجُ روحه ويضطرب فيها ويحرِّكها في ظلِّ اختلافات الشرق والغرب التي يعيشها يوميًّا في غربته.

دراسات و مقالات

- د. عماد أحمد الزّبن
- د. سليمان الحقيوي
- جلال برجس
- محمد عطية محمود
- سمير أحمد الشريف
- علي بلجراف
- عبد الصمد زهور
- عامر الصمادي
- أيوب الزهراوي
- د. إيهاب محمد زاهر
- أميرة كيوان
- مصطفى أمخشون

"كوفيد ١٩" واللغة العربيّة من مظاهر التأثُّر والتحوُّل

د. عماد أحمد الزّين*

في هذه المقالة كشف مختصر عن بعض التحوُّلات والظواهر اللغويّة في حقبة وباء "كوفيد ١٩" في اللغة العربيّة، ومحاولة لإضاءة جوانب من التغيُّرات اللغوية الحادثة بالفعل، أو التي ستحدث، ومنها تفعيل المفردات المعجميّة الخاملة، والكشف عن نموذج التكثّر المعنويّ وبخاصة ظاهرة الأضداد، والانفتاح على الدّخيل وتقبُّله، والفرار إلى المتَّجه اللغويّ الأوليّ (العودة إلى عناصر اللغة الطفولية)، وتفعيل ظاهرة التلازم اللفظيّ في العبارات، وظاهرة العبارات المسكوكة.

اللغة مقولة ليست منغلقة على بنيتها، كما يقول اللسانيون، وهي سلوك إنسانيّ يتأثر بسياق الإنسان وأنساقه، وتطالها الأحداث التي تحيط بهذا الإنسان، فتُحدث فيها أثرًا وتغييرًا. فلا غرابة في أن نلجأ إلى اللغة لرقوب مقدار التغيّر في الإنسان، أو أن نلجأ إلى سياق الإنسان لنكشف عن علل التغيّر في اللّغة. وهكذا يسير الإنسان ولغته في جدليّة المؤثِّر والمحل، أو الجوهر والصورة.

وقد ترى أنَّنا نعيش في هذه الأيام انتشار وباء "كوفيد 19" على مستوى عالميّ، هذا الحدث الذي تسلّل إلى جميع مكوّنات الإنسان وسياقاته، فترك أثرًا في نفسيّته وممارساته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والثقافية والفكرية، ولا شك في أنه سيطال بأثره لغة هذا الإنسان. لذلك قصدتُ في هذه المقالة إلى الكشف المختصر عن بعض التحوُّلات والظواهر اللغويّة في حقبة هذا الوباء في اللغة العربية. ولستُ مشغولًا ههنا في تصنيف هذه التحوّلات وفرزها في جدول الإيجاب والسلب، ولكنني أجهَد في إضاءة جوانب من التغيُّرات اللغوية الحادثة

* أستاذ اللغويات العربية المشارك – جامعة الإمارات العربية المتحدة
linguistez@gmail.com

بالفعل، أو التي ستحدث وقد أهدفَتْ لي بالتبصُّر في تاريخ الحركة اللغوية ونظام اقتعادها، والتأمّل في ماضيها وحاضرها وصيرورتها. وأقدّر أنّ هذه النموذجات من التحوّلات، على قلّتها في هذا الصعيد المختصر، قد تحفِّز الناظر إلى توسيع الرُّؤية وتعميق البحث في النَّقب عن القوانين التي تُظهرنا على مستقبل التحوُّل في اللغات.

ومن هذه التحوّلات التي نطالعها من جرّا هذا الوباء العالمي "ظاهرة التّفعيل". ومعناي بهذا أنَّ هذه الجائحة أجبرتِ الجماعة اللغوية على تفعيل المفردات المعجمية الخاملة (Passive Vocabulary)، وهي المفردات المهجورة التي لها موضوعات حاضرة ولكنها خاملة بسبب استعمال ألفاظ أخرى. ويصحّ، في تقديري، أن نوسّع مصطلح المفردات الخاملة ليشمل المفردات الضيّقة الاستعمال. وأنت تَسقط في لغة حقبة "كوفيد 19" على شواهد وأمثلة واضحة لظاهرة التفعيل. خذ مثلًا كلمة جائحة (Pandemic)، هذه الكلمة بمعنى النكبة أو المصيبة، كما في المعجمات العربية، كانت في حكم المفردات الخاملة الضيقة الاستعمال، لكنّ وباء "كوفيد 19" فرض تفعيلها من جرّاء تفريق منظمات الصّحة العالمية بين الوباء والجائحة. ومظهر هذا التفعيل انتقال المفردة من النطاق الضيّق إلى النطاق الواسع بالتداول والاستعمال.

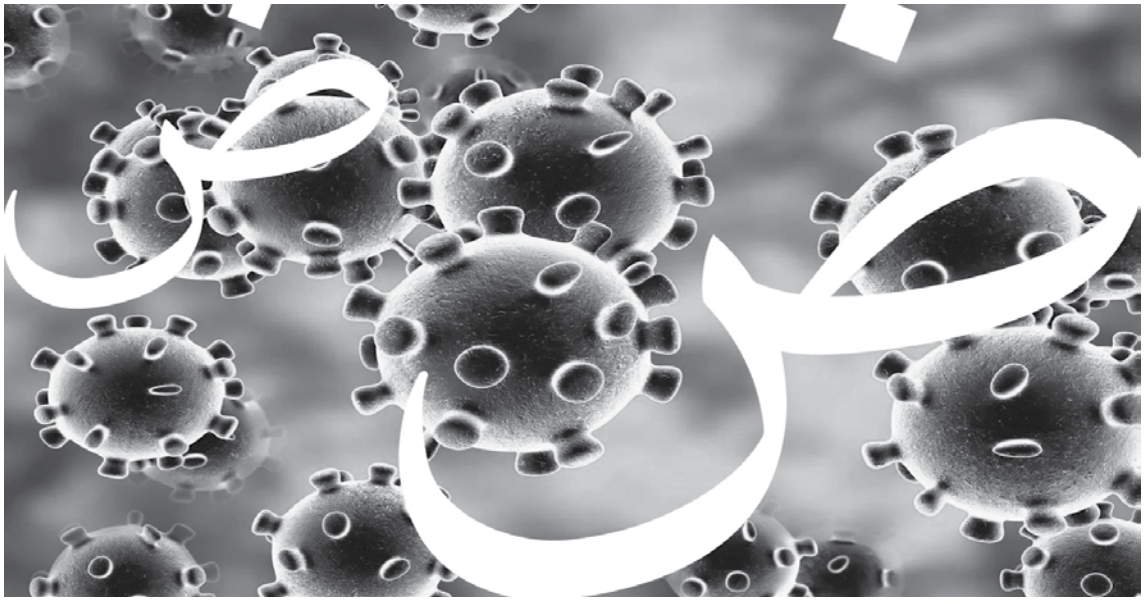
ولعلّك تلحظ في الممارسة اللغوية في حقبة "كوفيد 19" ازدياد التبصُّر في الفروق اللغوية، كما تجد في مسمّيات أعراض المرض، أو في وصف مراحل انتشار المرض من الوباء أو الجائحة أو التفشّي. وهذه الممارسة اللغوية فرضها ادّغام أفراد الجماعة اللغوية في معالجة الفروق العلمية التي تصدر عن الهيئات الرسمية، وعلّة هذا الادّغام عالمية هذا الوباء، والقلق الدائم المصاحب لانتشاره الواسع.

ويحسن بالاستتباع الكشف عن نموذج التكثّر المعنويّ، وهو تحوّل مرتقب تفرضه الممارسة اللغوية في حقبة هذا الوباء. وأخصّ ههنا ظاهرة الأضداد. أظنك قد سمعت غير مرةٍ نتائج تحاليل بعض الناس في هذه الأزمة، وكانت النتيجة واحدة من مفردتين: إيجابيّ أو سلبيّ. وإنّه لمِنْ أكْأد المفارقات الدّلاليّة أن نجعل كلمة "إيجابيّ" دالةً على ثبوت المرض، وكلمة "سلبيّ" دالة على عدم المرض. وبهذا نكون قد شحنّا كلمة "إيجابي" بدلالة سلبية، وشحنّا كلمة "سلبي" بدلالة إيجابية. ولا يبعد أن ينهار السّياق الخاصّ بهذه الدلالات في أطوار الاستجابة لها على امتداد حقب انتقالاتها، فتتكثر معانيها الذهنية في حالة استقطاب دلاليّ يشكّل مبدأ التلازم التضاديّ في الدلالة. كما يمكن أن يدخل هذا التكثّر المعنويّ في مبدأ التوليد بالافتراض الخاطئ (Incorrect Assumption). وأقدّر أنّ حالة الاستقطاب الدلاليّ التضاديّ هذه تتصل بمراحل التأزم التي تمرّ بها لغة ما.

ومن التحوُّلات اللغوية التي قد تزداد بسبب هذه الجائحة مسألة الانفتاح على الدّخيل وتقبُّله. وهذه حالة لغوية تتصل بأزمة الاسترخاء الذهني، وانتظار النتائج الحضارية التي يقدّمها الآخر. فالإحساس العميق بأنَّ علاج هذه الأزمة سيأتي من الآخر الناطق بغير العربية، والاعتماد على دراساته في كلّ ما يتعلق بهذا الوباء من أخبارٍ ومُسْتجِدات، سيفتحان الحالة الذهنية عندنا على تقبل مفرداته، ويؤخّر استجابة الجماعة اللغوية لمطالب التعريب، فتَقبل الجماعة اللغوية الكلمات الدخيلة كما هي، أو تجهد في إجراء تحويل بدائيّ عليها لا يخرجها من وصف الدخيل.

كما كشفت أزمة "كوفيد ١٩" عن أنّ اللغة، في وقت الأزمات الكبيرة، ترجع إلى بعض عناصرها الطفولية من التقبّل المطلق الذي لا تحكمه معايير اللغة الناضجة. وهذا الفرار إلى المتَّجه اللغويّ الأوليّ يصيب اللغات كافةً في وقت الأزمات الكبيرة. وإذا طلبتَ مثالًا يوضّح هذه الأطروحة فانظر إلى مفردة "كوفيديّ" (covidiot) التي ولدت في حقبة هذا الوباء، ودخلت إلى بعض نطاقات التداول. فهذه المفردة الدخيلة أوجبها معنى ذهنيٌّ خاصّ مرتبط بحالة الحذر التي فرضها انتشار "كوفيد 19" وهي تدلّ كما في معجم (URBAN) على الشخص الذي لا يراعي إجراءات السلامة المفروضة في زمن هذه الجائحة. فهو يتجاهل تحذيرات السلامة والصحة العامة في هذا الظرف. ولا يبعد، بحسْب قانون التوليد اللغويّ، أن تتوسّع مفردة "كوفيديّ" لتشمل كلّ شخص غير مبالٍ بالتحذيرات الصحية عامةً، ثم تَثبت في المعجمات العربية كما هي.

ويلحظ المرء، وهو يرقب التحوُّلات اللغويّة في زمن "كوفيد 19"، إلى ظاهرة العبارات المسكوكة (Phraseology). وهي عند اللسانيين تسمية لاقتران مفردات متّصلة دلاليًّا أو تركيبيًّا، إنها عباراتٌ محدّدة البناء تتبادر معانيها إلى ذهن المستجيب تبادر الكلّ لا الكليّ، ولا يجد المنشئ نفسَه معها حرًّا في التشكيل اللغويّ، هي عبارات جاهزة تقوم على وحدة المعنى، ولا يتوقف فهمها على استحضارٍ جزئيّ لمعنى كلّ "لكسيم" (Lexeme) من مكوّناتها كما يقول اللسانيون. وإننا نلحظ إلى أنّ أزمة "كوفيد 19" أسهمت في تفعيل ظاهرة التلازم اللفظيّ في العبارات،



وأحكمتِ التحديد البنائيّ في المسكوكات العربية الجاهزة، وإن لم تحدثها في أغلب النموذجات. فشاع اليوم من جرّاء الظرف الوبائي عبارات من مثل: الحجر الصحي، حظر التجول، الصلاة في الرّحال، العمل عن بعد، درجة الصفر، ذروة الانتشار...إلخ. وبعيدًا عن التّشاجر في كون بعض هذه النموذجات يدخل في تصنيف المسكوكات أو لا، إلّا أننا نشعر بأنّ هذا الظرف فرضَ حالة تلازم دلاليّ في مثل هذه العبارات، وبأنها ذاعتْ في التداول العام بما يصحّح التمثيل بها. كما أنني على ذُكْرٍ من أنّ أغلب هذه العبارات موجود في متن اللغة أو في إطار التداول الضيّق الذي يجعل منها عرفًا لغويًّا خاصًّا، لكنّ هذه الأزمة، كما قلتُ منذ سالفةٍ، وثّقتِ الترابط بين مفردات العبارة، ورفعت درجة التداول والاستعمال لها. وهذه عناصر تحقيقٍ لظاهرة المسكوكات اللفظية. وأقدّر أنَّ العلاقة بين هذه الأزمة وانتشار العبارات المسكوكة تعود إلى أنَّ أزمة "كوفيد 19"، شأن كلّ أزمة، وسّعتْ دائرة استعمال المصطلح فانتقل من جداول العرف الخاصّ إلى جداول العرف العام، فنجد كثيرًا من العبارات الطبيّة والإداريّة والدينيّة والاقتصاديّة قد انتشرت في ظلّ هذه الجائحة في محيط التداول العام. ولا شكّ في أنَّ هذا الضّرْب من انتقال العبارات من العرفية الخاصة إلى العرفية العامة يسهم في تشكيل ظاهرة المسكوكات في اللغة.

لقد قصدتُ في هذه المقالة إلى أن أكشف عن بعض أسئلة الظاهرة اللغوية في زمن أزمة "كوفيد 19"؛ إيمانًا بأنّ اللغة ممارسة إنسانية تَحدث أسئلتها في كلّ سياق تمرّ به، وفي كلّ حقبة في صيرورتها. وآمل أن يحفِز هذا التبصُّر العَجِل إلى محاورة هذه النموذجات بمناهج الكشف اللسانيّ، وبما يجلّي الرؤية والأطروحة وهذا واجب الباحث في اللغة، فاشتغاله يدور على نطاقين: الكشف عن أسئلة الظاهرة اللغوية، والجهد في معالجة هذه الأسئلة.

الحكاية
بين السّرد والسينما
سلطة الليل وجمال التلقي

د. سليمان الحقيوي*

ارتبط الحكي بزمن محدّد هو اللّيل، وهو ما يستمد سلطته الرمزيّة بحكم العادة والعرف (عرف الحكي)، وأصبح طقسًا مخصوصًا للحكاية، واكتسب هذه السلطة/ الخصوصيّة عندما كرّسته النصوص السرديّة القديمة وتوَّجته ملكًا لها. وحتى في السينما، فإنّ الحكي يبدأ مع سدول الظلمة وانبعاث الضوء.

لأسباب عديدة ارتبط الحكي بزمن محدّد هو اللّيل، وظلّ وفيًّا له. وهذا ما نجده في النصوص الحكائيّة الكبرى؛ فأحداث المقامات مثلًا، كانت تدور في الليل، وراوي الحكاية فيها عادة ما كان يصف الليلة التي دارت فيها الحكاية، ومن ذلك ما نجده في بداية المقامة الكوفيّة: "حكى الحارث بن همام قال: سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين وقمرها كتعويذ من لجين.."[1] وتنتهي المقامة أيضًا بعبارة تفيد مجيء الصباح "وجشر الصبح المنير"[2] ، والأمر نفسه يتكرّر في مقامات أخرى للحريري والهمذاني. يقول عبدالفتاح كليطو شارحًا هذه المقامة: "تبدأ المقامة الحريريّة الخامسة بذكر الليل وتنتهي بذكر النهار؛ فالأحداث المرويّة تستغرق فترة زمنيّة تشتمل الليل كلّه وتمتد إلى ما بعد طلوع الشمس؛ وبعبارة أخرى: البداية تحت علامة قمر شاحب والنهاية تحت علامة شمس ساطعة"[3] . ونجد ارتباط الحكي بالليل في نص سردي آخر هو "ألف ليلة وليلة"، فحكايات شهرزاد أيضًا كانت تبتدئ في الليل وتنتهي عند الصباح، غير أنَّ الاختلاف هنا هو أنَّ المقامات تعتمد الليل كفضاء زمني تجري فيه الأحداث، بينما تختار شهرزاد الليلة كخطة أو حيلة لسرد حكاياتها، في علاقتها بالمرويّ له شهريار، وهو ما يدل عليه التحديد الزمني الثاوي في الكلام

---

* كاتب وناقد مغربي
soulayman.h@gmail.com

التالي: "وأدرك شهرزاد الصباح وسكتت عن الكلام المباح"، وفي كلتا الحالتين فالليل سلطان الحكي، وهذا ما يدفعنا لطرح السؤال التالي لماذا هذا الإصرار على هذا الزمن؟

الليل "فضاء تستسلم فيه الأذن لمتعة السماع، وتكون فيه أكثر استعدادًا لمتابعة اللسان ومداعبة الخيال ومساعدة المخيّلة على نسج الحلم لأنَّ حلم الليل أعمق وأصدق كثيرًا من أحلام النهار. تلتقط الأذن ما تريد من الكلمات، وتبني منها المشاهد التي تتواطأ معها النَّفس جزءًا، وهي تتلذّذ بالسماع تخلق الصورة داخل الذهن وفي أعماقه. وسواء كان الليل بنجومه البيضاء المتلألئة، أو بلغت فيه الحلكة ذروتها، فإنَّ ذلك لن يؤثر على صوت الحكاية، فلا بدَّ أن يسطع ضوء الفجر فيه في النهاية، أو يظهر فيه ضوء البهجة والسرور على شكل فضاءات بهيجة من جبال عالية وقصور واسعة وأنهار جارية"[4].

ولا أحد منّا قد ينسى حكايات الجدّات، ولعلّه لا ينسى كذلك الوقت المخصَّص لهذه الحكايات، لا أعتقد أنَّ أحدًا صادف خروج حكاية ما عن القاعدة التالية: الحكاية= الليل، حتى وإن تمّ خرق هذا القانون الحكائي فسيكون ذلك نادرًا، والحكاية بالتبعيّة ستفقد أحد خصوصيّاتها الساحرة، حتى إنَّ بعض الثقافات تحكي عن عقاب يصيب مَن يحكي قصّة في النهار. فالليل فضاء ساكن وهادئ، لا صوت فيه يعلو على صوت السارد، والأذن تذعن، وتستسلم، فيكون التلقي ساحرًا، فيستطيع المتلقي تأويل الحكاية المسرودة وفق مستويات فهمه لها. فكلّ "ما يحدث في فضاء الحكاية يؤكد أنَّ الكلمات التي تُسمع في الليل ليست هي الكلمات نفسها التي تسمع في النهار، وأنَّ المتلقي لا يقابلها بالاستعداد نفسه للسماع، فالأذن متعبة في النهار من الضجيج والجلبة، والعين تلتقط الصور المسرعة أمامها كأنها ومضات ألوان سرعان ما تفقد معناها. كلمات الليل مورقة تحتوي بذرات الشوق والمتعة والحنين، لذلك أغلب الذين تشبَّعوا بالحكاية يؤكدون أنهم استمعوا إليها ليلًا. أمّا النهار بأشعته المفسدة للحكاية التي توحي بحقيقة زائفة فمُميت وقاتل لجميع التخيُّلات وقالع للأحلام"[5].

والحقيقة أنَّ الليل كاختيار زمني للحكي ليس قاعدة لا تحتمل الكسر، بل هو يستمد سلطته الرمزيّة بحكم العادة والعرف، (عرف الحكي) وأصبح طقسًا مخصوصًا للحكاية واكتسب هذه السلطة/الخصوصيّة عندما كرّسته النصوص السرديّة القديمة وتوَّجته ملكًا لها. فصارت علامة له، وصار علامة لها، وارتباط الحكاية بالليل يسنده وضع اللسان ووضع الأذن عندما تغرب شمس النهار، ويستسلم اللسان للسرود التي لا ترى إلّا في الليل وهي تجري على لسانه مثل الزمن الذي تتداخل لحظاته في سيولة محمومة، وتتسرّب من عتمة الليل ومن عتمة الأزمنة القديمة التي لا أحد يستطيع أن يضيء المكان الذي جاءت منه، فعتمتها مستعصية على الكشف لأنها ترتبط بسحر الأزمنة وأزمنة السحر لأنها سليلة أساطير معتمة للتاريخ بصيرورتها الموازية لتاريخه. في الليل يستسلم اللسان لوحدات السرد المعتم وهي تأتي من لا مكان ومن كل مكان. ترتصف هذه الوحدات وتأتي مرتبة ومنظمة لتصل إلى المصبّ ولتعود من جديد إلى مصدرها المعتم"[6].

السينما الضّوء والظّلام

السينما بدورها لا تخرج عن هذا القانون الحكائي، بل هي تُطوِّره وتحتفي به، فمشاهدة الفيلم غالبًا ما تُنعت بالسهرة السينمائيّة، والسَّهر والسَّمر لا يقومان في وقت غير الليل، حيث يبدأ طقس التلقّي بالتوجُّه إلى صالة العرض، والدخول التدريجي في مرحلة الاستعداد للمشاهدة والانعزال شبه الكامل في الظلمة عن الآخرين والتوحُّد مع الشاشة، حيث التتابع في تلقي شبكيّة العين لصدمات النور والظلمة، ممّا يؤدي إلى التركيز، وحتى إنْ لم يكن الزمن ليلًا، فقاعة السينما تجعله كذلك، فهي تطرح كل مصدر للضوء وتستثني فقط الضوء المنبعث من جهاز العرض، وفور انتهاء العرض تنُار القاعة معلنة انتهاء السهرة. فالليل إذًا صار طقسًا لعمليّة المشاهدة، مصاحبًا لها، وأصبحت الظلمة لذّة تضاف إلى لذّة المشاهدة، لتحقِّقا معًا متعة الحكاية، غير أنَّ ربطنا هنا بين الحكاية والليل ليس وقفها عليه وحده.

إنَّ السينما تتقاسم مع أنماط الحكي، طرق تقديم السّرد وتلقّيه، كما تشترك مع الحكاية أيضًا في طقس روايتها المرتبط بالليل، لكن في السينما فالليل والظلام لوحدهما غير كافيان، إذ هما في أشد الحاجة إلى عنصر آخر يكون نقيضًا للظلام، إنه الضوء، فالحكي في السينما يبدأ مع سدول الظلمة وانبعاث الضوء، البداية فيها تكون مع الضوء، يقول "مارتن سكورسيزي": "الضوء هو بداية السينما، وبطبيعة الحال هو أساسي لأنه السينما يتمّ خلقها بواسطة الضوء، ودائمًا من الأفضل مشاهدتها في غرفة مظلمة. لكن الضوء أيضًا هو بداية كل شيء، فمعظم حكايات الخلق تبدأ مع الظلام وبعد ذلك تأتي البداية مع الضوء، وهو ما يعني خلق الأشياء الذي يؤدي إلى تمييز شيء عن آخر وتمييز أنفسنا عن بقيّة العالم"[7]. غير أنَّ الضوء لوحده في السينما لا قيمة له في غياب الظلام، فجوهر السينما ليس الضوء، إنه الالتقاء السرّي بين عالم الضوء والظلام، إنه الحلم الذي نلج فيه أنفسنا ونفقد فيه ذواتنا ونحرِّر لا شعورنا من الكوابح العرفيّة[8]. فالحكي في السينما ينطلق مع تسليط الضوء على الشاشة البيضاء، فتبدأ الصور في الحركة وتبدأ معها الحكاية، أو كما يقول "لويس بونويل": "عندما تبعث عين الشاشة الفضيّة ذلك الضوء الخاص بها، بشكل لائق، ينفجر الكون".

الليل والظلام فضاء للخداع!

عند حديثنا عن المقامة الكوفيّة سابقًا، توقَّفنا عند زمن الحكي فيها؛ أي الليل، على أنَّ استحضارنا لموضوع المقامة البغداديّة أو غيرها يؤدي إلى ربطها بالخداع، والليل يبسط الظلمة والحلكة، وهو فضاء للخداع والإخفاء والتستُّر، هو موطن الخرافة: "إنها والحلم سيان، ذلك أنَّ مَن يصغي إلى خرافة يستسلم، كما يفعل الحالم، للأوهام فيصدِّق ما لا يجوز تصديقه وينغمس في بحر من الصور الكاذبة"[9]. فالليل إذًا هو فضاء للخداع، يقول كليطو: "هل من الممكن تصوُّر العكس، تصوُّر بداية المقامة تحت حكم الشمس ونهايتها تحت حكم القمر؟ لا أعتقد، ولا أخال القارئ يعارضني في ذلك. فالبداية تتحدّث عن سمر، والسمر مرتبط بالليل لا محالة. هناك سبب آخر: المقامة تروي خداعًا يستمر طول الليل

ولا ينكشف إلا عند الصباح. الخداع موصول بالليل، وبالقمر، أمّا الصدق فموصول بالنهار بالشمس"[10]. كما أنَّ هذه المقامة نفسها تربط في نهايتها انتهاء الحكاية مع بزوغ الضوء وارتباطها بالخداع أيضًا، وهذا الخداع ينكشف مع بزوغ الضوء "ولمّا ذرّ قرن الغزالة، طمر طمور الغزالة (أي الشمس)... ويستمر الكشف بقول الراوي، فنظر إليّ نظرة الخادع إلى المخدوع، وضحك حتى اغرورقت مقلتاه بالدموع... ثم إنه ودّعني ومضى، وأودع قلبي جمر الغضا"[11].

فضاء السينما وفضاء الفيلم
ممارسة الخداع!

من المعلوم أنَّ السينما تتفوَّق على باقي طرائق الحكي التقليدية، بكونها تُقحمك داخل الحكاية، فتصبح الأحداث في متناولكَ دونما حاجة لواسطة الإخبار التي يقوم بها الراوي عادة، والصورة السينمائية تجعلكَ داخل القصة، ومهما تفنّن الروائي في الوصف فإنه لن يصل إلى درجة رسم الصورة التي تُقدِّمها السينما، فأنتَ تدلف فيها إلى العالم الذي تدور فيه الأحداث مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة، ولا حاجة لك لراوٍ، (ولهذا السبب يرفض الكثير منا -إن لم نكن كلنا- سماع حكاية عن فيلم، قبل مشاهدته، وسبب هذا الرفض والتضايق والقلق، هو رفض إنزال السينما -التي ارتبطت بالمشاهدة- منزلة الحكاية الشفهيّة)، وفي سبيل تحقيق العلاقة الأمثل بين المُشاهد والأحداث طوَّر التقنيّون تقنية ثلاثيّة الأبعاد 3D بهدف إدخال المُشاهد في قلب الأحداث بشكل أعمق، فكلما زالت الحواجز وانتفت المسافات بين المُشاهد والقصة زادت عمليّة الخداع والمراوغة، فالمحكي في المتناول ودون واسطة، وهذا ما يعادل معاينة الأحداث واقتحامها، والأفضليّة كما يقول عبدالفتاح كليطو للعيان لأنَّ النَّفس تطمئن إليه أكثر ممّا تطمئنّ للخبر[12]، أي الخبر الذي يُروى عن طريق واسطة. والسينمائي هو سارد بشكل أو بآخر، غير أنَّ عمليّة السرد هاته يضطلع بها طاقم/ رواة، يساهمون في إنتاج الحكاية/ الفيلم، والسينمائي يشبه كثيرًا الساحر، فقد سرد "بريان بيتس" في كتابه "طريق الممثل 1986" بعض الحكايات التي تجعل السينما والسحر وجهين للعملة نفسها، حيث يعدُّ كلّ ما يقوم به المخرج من إبداع شكلًا من أشكال السحر[13]، كما أنَّ المخرج داخل فيلمه هو بتعبير المخرج الإسباني "كارلوس ساورا" يشبه الإله، إذ يخلق من يشاء ويقضي على من يشاء، ويصنع السعادة، ويدمِّر الحياة، ويخلق الصراعات، بانتصاراتها وإحباطاتها[14]"، يعنينا هذا الكلام في كوْنه يبسِّط لنا قدرة المخرج داخل عالمه، وقدرته على صناعة المتعة والجمال، هذه القدرة الفائقة المتاحة للسينمائي تجعله قادرًا على التأثير على المُشاهد ومراوغته وإيهامه، وفي أحيان كثيرة الإيقاع به. وكتاب "الصورة الحركة" لـِ"جيل دولوز" ليس دراسة لتاريخ السينما، بل محاولة لتصنيف الصور والعلامات كما تظهر في السينما مثل الصورة/ الإدراك، والصورة/ الانفعال، الصورة/ الفعل، وهي علامات غير لغويّة، النور والظلام، الأبيض والأسود، لغة السينما قسمات الوجه في فضاء وهمي... والعالم السينمائي سمعي وبصري وليس عالمًا ذهنيًّا تصوُّريًّا. والفكر أوْلى أن يتحوَّل

من فضائه التصوُّري القديم إلى فضاء الصورة والصوت. والإنسان يعيش في عالم الظلام وهو عالم وسيط بين التصوُّرات الفارغة والانطباعات الحسيّة العمياء"[15].

ومن المعلوم أنَّ إتقان الحكاية وتطريزها يؤديان إلى تصديقها، والحكاية في السينما بعد ما استعرضناه من خصوصيّاتها هي الوسيلة الأبلغ للحكي، لذلك فالتصديق[16] مسألة حتميّة، وهنا تكمن إشكاليّة التعامل مع الخطاب السينمائي، إذا وضعنا في الاعتبار، ولوج عوالم هذا الفن دون معرفة موازية سينمائيّة أدبيّة علميّة لدى الجمهور، فإذا استحضرنا هنا الصورة بمختلف حواملها

سنجدها مجالًا لرواج الأفكار والقِيَم، وقد ازداد الاهتمام بها في ظلِّ ما يعرفه العالم اليوم من صراع خفيّ تارة، ومعلَن تارة أخرى، حول الحكم عبر الصورة وبواسطتها "L'imagocraine"[17]، فالعصر هو عصر الصورة، والسينما هي لبنة أساسيّة في هذا الصرح التواصلي الجديد، حيث أصبحت هناك لغة تواصل جديدة هي اللغة البصريّة، وتبع لذلك اختزال الإدراك في حاسة البصر ومخاطبتها دون غيرها، وهو ما ساهم في تفاعل المُشاهد -مغلوبًا على أمره- مع ما هو مطروح أمامه، وأصبحت السينما بفضل سهولة ولوج عوالمها الوسيلة الأسرع في التأثير على حياة الإنسان المعاصر، لأنها لا تشترط إتقان القراءة أو الكتابة، أو القدرة على التحليل، بل هي فضاء مفتوح أمام روّادها، ويمكننا إضافة سهولة ويسر الوصول إليها كالقاعة السينمائيّة، الإنترنت، التلفزيون، الأقراص المضغوطة...

ويبقى تأثير السينما على المُشاهد، وبخاصّة في البلدان العربيّة، حتميًّا ومؤكدًا، ونحن هنا نتحدَّث عن التأثير بشقّيه الإيجابي والسلبي، فالجانب الإيجابي للصورة السينمائيّة هو الجانب التثقيفي والجمالي وقدرتها على السفر بنا نحو عوالم خياليّة وجماليّة وهو ما ينعكس على حياة الفرد وقيمه ومستواه الحضاري، أما الجانب الأهم في حديثنا فهو الجانب السلبي للصورة السينمائيّة، وهنا تأتي ضرورة استحضار معايير وخبايا صناعة الصورة (اقتصاديًّا وسياسيًّا وأيديولوجيًّا) أي توجيه السينما وفق اختيارات واستراتيجيّات مسبقة .

الهوامش:

(1) شرح مقامات الحريري، أبي العباس الشريشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت،1992، ج/1، ص189.

(2) نفسه، ص215.

(3) الغائب دراسة في مقامة الحريري، عبدالفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، ط/3، 2007، ص7.

(4) الحكاية والليل توأمان لا يفترقان، محمد فخرالدين، في المساء يوم 16 - 04 - 2013

(5) المرجع نفسه.

(6) المرجع نفسه.

(7) Martin Scorsese ,The Persisting Vision: Reading the Language of Cinema, August 15, 2013 • Volume 60, Number 13

(8) قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية مونوغرافيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص32.

(9) الغائب دراسة في مقامة الحريري، ص10.

(10) المرجع نفسه، ص7.

(11) شرح مقامات الحريري للشررشي، ص141.

(12) الغائب دراسة في مقامة الحريري، ص52.

(13) شاكر عبدالحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، فبراير 2009، العدد 360، ص432.

(14) سحر الصورة السينمائية- خبايا صناعة الصورة، سليمان الحقيوي، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص8.

(15) أحمد عبدالحليم عطية، جيل دولوز، سياسات الرغبة، دار الفارابي، لبنان، 2011، ص22-21.

(16) لا نقصد هنا التصديق بواقعية الاحداث فالسينما كما هو معلوم لا تظهر الواقع كما هو بل تجزئه، وإنما المقصود هو قدرة المخرج على حمل المتلقي على التصديق داخل الحيِّز الفيلمي.

(17) السينما المغربية رهانات الحداثة ووعي الذات، محمد اشويكة، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، 2012، ص45.

سؤال الموت في الرِّواية الأردنيّة

في أنموذجين روائيّين "نزلاء العتمة" و "تراب الغريب"

جلال برجس*

كتابةُ الموت في الرِّواية منحى لا يمكن فصله عن الفلسفة؛ فهذا التَّعالق قادم من إشكاليّة الموت من جهة، وإشكاليّة التفكُّر فيه بحدّ ذاته من جهة أخرى. في "نزلاء العتمة" يخرج الروائي زياد محافظة بمقترحٍ حياتيّ، لا يركن في باب موازاة السائد، إنّما الخروج عليه، برؤية جديدة. أمّا في "تراب الغريب" للروائي هزاع البراري، فالموت ليس فقط الموت البيولوجي وعوالم المقابر، إنَّما هنالك أشكالٌ أخرى ظهرت من خلال إحساس عدد من الشخصيّات بالموت على الرّغم من حركتها على أرض الحياة.

مقدّمة

الرِّواية حلم كاتبها -عبر إثارته الأسئلة- بحياة أخرى. وهي برأيي مسعى ثوريّ ضدّ السائد الذي إنْ حدث وتبدَّل إلى ما يريده الروائي، سيواصل مسعاه عبر أسئلة جديدة تؤدّي إلى زمن جديد؛ مسعى يتكئ على العناصر الثلاثة التي يقوم عليها التفكير الفلسفي بالكون: (الكينونة والسيرورة، والصيرورة). والحياة بكل توسُّعاتها الدائرية -ابتداء من حياة الفرد الجوانيّة السريّة، مرورًا بحياته العائليّة، وحياته في مجتمعه، ووصولًا إلى حياته الكبرى عالميًّا- بقعةٌ لا نهائيّة لتساؤل الرِّوائي، هذه اللانهائية التي لم تغفل دائرة الموت عن تأمُّلاته، وعن أسئلته وسعت إلى تجاوز الصيرورة إن كانت نتاجًا نهائيًّا، فذهبت متمثلة بلانهائيّة الكون.

وإن كانت الكتابة الإبداعية بشكل عام في عتبتها الأولى نتاجًا ذاتيًّا أو ردّ فعل على أمر شخصي غامض يتطوَّر إلى معاينة الموضوعي عبر الذاتي،

---

* شاعر وروائي أردني
jalalghlelat@yahoo.com

فإنَّ الرِّواية على نحو خاص نظرة عريضة عبر الموضوعي/ العام إلى الذاتي/ الخاص، وبالتالي الذهاب إلى مناطق الحيرة الشائكة تجاه واقعة كبرى كالموت مدفوعًا بأسباب كثيرة. فلمّا سعى (جلجامش) نحو الخلود، لم يكن سعيًا لتجاوز الموت فقط، وإنَّما للوقوف بوجهه ولسببين؛ الأوَّل فاجعته بموت خليله (أنكيدو) الذي كان له أثر كبير على وعيه المعرفي كملك، وعلى وعيه الاجتماعي والسياسي إلى درجة البكاء على جثّته لسبعة أيام متواصلة إلى أن خرج الدود من أنفه. والثاني -وهو نتيجة للأوَّل- الارتقاء إلى درجة الآلهة آنذاك. فالموت كان وما يزال سرًّا كبيرًا أدّى إلى سؤال كبير مُضمَر في أسئلة عديدة: لماذا نحن على هذه الأرض؟ ولماذا نغادرها فجأة؟ ومَن الذي يغادرها البدن نحو عالم التراب، أم الروح نحو الأبدية؟ إذ تخلَّقت أسئلة كثيرة حول رحيل الساكن (الروح) عن المسكون (الجسد) وأبديّة هذا الساكن مقابل فناء الجسد. وهل هذا الرَّحيل رحيل إلى "أبديّة سيروريّة" أم "أبديّة عَدم" كما رأى (سارتر)؟ وكما تصوَّرها (غوته) فقال: إنَّها (حيلة الطبيعة لضمان المزيد من وفرة الحياة)؛ إذ يأخذ الموت مساحة مهمّة في الوجوديّة التي تُعدُّ فلسفة للحياة. فالرُّؤية الوجودية للموت تهتم بمعناه الخاص عند الإنسان الوحيد من بين المخلوقات الذي يدرك أنه سيموت ويذهب إلى مصير غامض يلغي فصول حياته كما رأى الفيلسوف الفرنسي (باسكال) حينما قال: (أفكر في المدى القصير لحياتي الذي يلتهمه الأزل الذي سبقه والذي يليه، وفي الحيِّز المحدَّد الذي أشغله. أحسُّ بالخوف أنَّ الفصل الأخير لعين، يُهال بعض التراب على رأس المرء، وهذا هو كل الأمر بالنسبة له إلى الأبد). بخلاف (أسبينوزا) وقد رأى أنّه من غير الممكن تدمير العقل البشري بشكل نهائي مع الجسد، ويرى أنّ جزءًا من العقل البشري يبقى خالدًا، ولا يمكن تحديد انتهاء العقل مع موت الجسد، فهو يعتقد أنَّ العقل أزلي، وهذه رؤية تشابه رؤية (هرقليطس) المؤمن أنَّ الموتَ جزءٌ من الحياة وأنَّ الخوفَ منه أمرٌ لا داعي له.

من هنا نجد أنَّ كتابة الموت في الرِّواية منحى لا يمكن فصله عن الفلسفة، فهذا التَّعالق قادم من إشكاليّة الموت من جهة، وإشكاليّة التفكُّر فيه بحدِّ ذاته من جهة أخرى. فمن الروائيين مَن يراه ذهاب إلى العَدم، ومنهم مَن يراه ذهاب إلى حياة أخرى وأنَّ ثنائيّة تجمع الموت بالحياة مثل سائر معظم الثنائيّات التي تؤثث العيش كثنائيّة الخير والشر، والليل والنهار، والدفء والبرد.

تُعدُّ موضوعة الموت في الرِّواية من أهم الموضوعات التي شغلت الكتاب، فمنهم مَن استلهمها لتوجيه نقد لاذع للواقع، ومنهم مَن كتبها عبر وعيه الوجودي بفكرة الموت، ومنهم مَن اتَّخذها كتقنية يقوم عليها السرد.

وهنالك الكثير من الكُتّاب العالميين والعرب الذين خاضوا هذه التجربة على سبيل المثال لا الحصر "جوزيه ساراماغو" في روايته (انقطاعات الموت)، و"ليو تولوستوي" في روايته (موت إيفان إيليتش)، وكذلك (سارقة الكتاب) للأسترالي "ماركوس زوساك". أمّا الكُتّاب العرب فقد لمسنا موضوعة الموت في رواية (حديث الصباح والمساء) لنجيب محفوظ، وفي رواية (الوتد) لخيري شلبي، وكذلك في رواية (انحراف حاد) لأشرف الخمايسي، وفي

رواية (حدَّث أبو هريرة قال) لمحمود المسعدي وفي (تراب الغريب) لهزاع البراري. ورواية (سحب الفوضى) ليوسف ضمرة وفي رواية (نزلاء العتمة) لزياد محافظة.

"نزلاء العتمة" و"تراب الغريب" أنموذجان روائيان استلهما موضوعة الموت؛ وهما موضع هذه القراءة.

نقد الحياة عبْر موضوعة الموت "نزلاء العتمة" لزياد محافظة أنموذجًا

يذهب الرِّوائي والقاص الأردني زياد محافظة، في روايته (نزلاء العتمة)، إلى موضوعة الموت، لا من باب مساءلته، أو مجابهته، بل لمساءلة الحياة ذاتها، والدفاع عنها باشتقاق الجديد منها، عبر ما يمكن أن يُقال إنَّهُ أهمّ وأكثر أشكال المصائر الإنسانية تعقيدًا، منتهجًا -مؤلف الرِّواية- ما يمكنني أن أسميه "تناظريّة الحدث"، بحيث بُنيت الرِّواية على هذا الأسلوب التقابلي، لصورتين مغايرتين، فاشتُقّ منهما جملة من العناصر المُؤثِّثة، وبالتالي الخروج بشكل آخر بين هاتين الحالتين المتناظرتين، وقد أنتجتا حالة ثالثة، أو طريقًا ثالثةً لمقترحٍ حياتيّ، لا يركن في باب موازاة السائد، إنّما الخروج عليه، برؤية جديدة. وهذا أهمّ ما يمكن أن يجعلني أتمسك بكون الفن الروائي تجاوزًا للمألوف، وخروجًا عليه لابتكار شكل آخر، لا محاكيًا ولا موازيًا، بل خارجًا على السائد، وعلى كل ما يمكن أن يركن له.

الحكاية

تدور أحداث (نزلاء العتمة)، في عالم الموت، والجغرافية المكانيّة والمعنويّة، لعالم المقابر. إذ ينتقل (مصطفى)، الشخصية المحورية في الرِّواية -والتي حملت كثيرًا من عناصر المقولة الروائيّة لنزلاء العتمة- في عصاري يوم ماطر، من الحياة إلى الموت، إثر تعذيب تعرَّض له في المعتقل، بعد أن ردَّد هذه العبارة المهمة:

"لستُ أبحث عن موتٍ باهتٍ، فحتى الموت أحبُ أن يكون شهيّ المذاق".

تاركًا خلفه زوجته (أماني) الحامل بولد، سيسمّى فيما بعد (حسان) والذي سيكون أحد شخصيات الرِّواية الرئيسة، القابلة للإسقاط، والتأويل، مثلها مثل أكثر من شخصية في هذا العمل. وبتلك العبارة التي افتُتحت بها الرِّواية، أسَّس زياد محافظة

للملمح الأوّل والأهم في شخصية (مصطفى)، وهو عدم الركون لسوط الجلاد، ومواجهة سلطة التعذيب، بسلطة المجابهة، وأخَذَ القارئ يسير عبر بوّابة الحكاية، ميمِّمًا نحو تفاصيل مختلفة عن الموت الذي يعرفه بنو البشر، عبر تصوُّرهم المخيالي، دينيًّا، واجتماعيًّا، وتاريخيًّا.

يوغل القارئ أكثر بالحكاية، عندما يغادر (مصطفى) سكينة قبره، بعد أن ترك وراءه عالم الحياة، وقد مني جزء من أيامه فيها بالقضبان، والجلاد وسوطه، وتلك المداهمات النفسية، التي تبدو أكثر إيلامًا من ضربات السوط، والركلات، وكل ما يمكن أن تصنعه أدوات التعذيب. إذ يترك (مصطفى) قبره نزولًا عند رغبة (الفضيل) أحد أهم شخصيات الرِّواية، لاستقبال زائر (ميت) جديد، فيكتشف (مصطفى)، ومعه القارئ بالطبع، الشكل الذي أراده الروائي، للموت، ألا وهو الشق التناظري الذي يقابل الحياة. ففي هذا العالم -الذي ندرك عبر لغة الرِّواية واسترسالها، أنه رطب، وحالك، وتسوده سكينة تهيمن على مَن أمضوا عمرهم في صراع مع أحلامهم وأمنياتهم، ودفاعهم عن الحياة- تتحرَّك عدد من الشخصيات بتباين في مقبرة يرسمها زياد محافظة كعالم مكتمل العناصر، لكنه غير منقطع عن عالم الحياة، فشخصيات الرِّواية تستعيد حيواتها، وحكاياتها وكيف مات كل واحد منهم.

في طقس يومي، يتقاطع مع طقس استقبال المعتقلين الجدد في السجون، يستقبل الموتى زائرًا جديدًا، وعلى رأس المستقبلين يقف (الفضيل)، هذا الذي أيضًا يشبه قائدًا سياسيًا معتقلًا، إذ نتعَّرف على تلك اللحظة الانتقالية، التي تحدث للزائر الجديد، المحمّل بالخوف من الموت، وبالأسى على فقده لحياته، فيختطّ مؤلف الرِّواية، الطريق السردية للفضيل، لتتبدى لنا شخصيته الأبوية، وملامحه ككائن مرجعي لنزلاء المقبرة، حتى إنَّ قبره أكثر سعة من باقي القبور، وهذه إحدى الإشارات المهمّة في سياق دور وشخصية (الفضيل). لكن زياد محافظة، وربّما عن قصد، رسم تلك الشخصية على نحو شبحي إن أجيزت لي التسمية، بحيث يمكن للتأويلات أن تتعدَّد حيال هذه الشخصية المُربِكة بكل إحالاتها المعنوية، والمعرفية، والمجازية، والشكلية.

تنتهي مراسم استقبال الزائر الجديد وينفضّ الموتى وقد عاد كل منهم إلى قبره/ مسكنه، دون ملامح، ولا أدري أيضًا، هل عمد صاحب الرِّواية لتجنُّب الوصف التفصيلي/ الرسم المشهدي لشخوص الرِّواية، بحيث تتطابق نتائج ما عمد إليه، مع الفكرة الشبحيّة للموت ولعناصره وأهمها الميت. وإن فعل ذلك بقصد فقد أحدث نقطة منطقية في غاية الأهمية، وكتب ما رمى إليه، بالصدق الذي يُعتبر أهم عوامل نجاح الأعمال الروائية.

تحدث العلاقة بين (مصطفى) و(الفضيل) عبر مسلك هادئ يتنامى فيما بعد، حيث يقرّب الفضيلُ (مصطفى) منه، وهذه خطوة لا تحدث لكل نزلاء تلك العتمة، فيأخذه في جولة في عالم الموت والمقبرة، كأنه يعمِّده، بروح زمن جديد، فتحدُث الانعطافة المهمّة بحياة (مصطفى) في عالم الموت، إذ يتعاطى مع قبره ولحظاته فيه، بحيوية معنوية ومادية، تشي بدفاعه عن حريته، وحقه في العيش حتى في عالم كهذا.

يتعرَّف (مصطفى) بـِ(أم طه) التي تنظر إلى (الفضيل) من زاوية مختلفة عن باقي الشخصيات، فتكشف لـِ(مصطفى) جانبًا جديدًا من شخصية (الفضيل)، ألا وهو أسى يقع رهينة له بسبب عزلة يعيشها (حسان)، إذ يمضي جلّ وقته حزينًا يجلس مصابًا بالسهو والشرود. فتطلب من (مصطفى) أن يتكفّل بمهمّة اختزال ذلك الأسى من ذلك الولد الصغير. تأخذ حياة (مصطفى) في عالم الموت شكلًا آخر منذ أن أخذ يتدبّر أمر (حسان)، ثم تظهر شخصيات أخرى مناهضة لكل سلوكات (مصطفى) المتقاطعة مع عالم الحياة، وأهمها شخصية (ياسين) وجماعته الذين عارضوا ما رأوه تعكيرًا لصفو موتهم، ومخالفة للسائد. تمضي الحكاية ما بين استعادة مصطفى لسيرته سجينًا في عالم الحياة، ومصابًا بأسى عدم رؤيته لابنه قبل أن يموت، وما بين عالم المقبرة الذي أخذ يؤثثه بوعيه الحياتي. تولد شخصيات جديدة في الرِّواية إثر انتقالها من عالم الحياة، وتبدأ حكايات جديدة تتقاطع ببعضها بعضًا على الرغم من اختلافاتها، مثل شخصية الشاعر وعازف الناي، فيأخذ (مصطفى) بتأثيث عالم المقبرة بالضوء عبر شموع عثر عليها هناك، وبالشِّعر والموسيقى بعد أن أقنع الشاعر أن يقوم بالعزف على الناي. تتصاعد الأحداث بعد أن تتم المواجهة فكريًا وماديًا بين (مصطفى) وجماعته الداعين لمقاطعة الموت بالحياة، وبين (ياسين) وجماعته المناهضين للفعل الذي رأوه خروجًا على السائد، يخالف ارتدادهم للكلاسيكي والموروث. لكن وسط تنامي هذه المواجهة يبدو (الفضيل) صاحب الشخصية الأبوية، والصفة المرجعية، وحكيم العتمة، محايدًا لا يقدِّم أيّ جهد في ترجيح كفة المواجهة، وربما عمد زياد محافظة لهذا الشكل من المواقف في روايته، ليضفي على الشخصية صفة تأصيلية لهذه الشخصية المرجعية، لتدمغ بملمح ديمقراطي يحيل النتائج إلى ضرورتها الصراعاتيه المعرفية. لكن في هذا المفصل يختلط الأمر على القارئ بحيث يتقاطع عالم الحياة بعالم الموت، وتختلط التفاصيل.

على نحو مفاجئ تظهر شخصية الجلاد وقد كان يمارس فعل القهر ضد (مصطفى) في عالم الحياة، ويأخذ الصراع يتنامى لدى الشخصيتين، إلى أن يعترف الجلاد لـِ(مصطفى) بندمه على ما فعل، لكن (مصطفى) بدا منحازًا للحرية والحياة بدلًا من انحيازه لثقافة الانتقام.

يدعو (مصطفى) بعد أن يتمكّن من كسر حاجز الأسى الذي يلوذ به (حسان)، وبالتالي (الفضيل)، إلى حفلة موسيقية، وشعرية، وفعلًا يحدث ذلك على الرغم من معارضة (ياسين) وجماعته، فتأخذ الحياة في عالم المقبرة إلى التحوُّل والانعطاف نحو الضوء والشعر والموسيقى والحكمة، فيتبدّل حال (حسان) و(الفضيل) و(أم طه)، لكن جماعة (ياسين) أخذوا بالمناهضة المادية، فتعرّض (مصطفى) للضرب، ووُجِّهت تهديدات للشاعر ولـِ(أم طه) ولآخرين بعدم التعاطي مع هكذا سلوك.

ثمّة شخصية مفاجئة اسمها (فدوى) تنهي الرِّواية، بحيث تقدِم (فدوى) على الانتحار وهي تقف على حافة البحر، بعد أن عرفت امرأة تمسك بصورة وتبكي ولدها الميت واسمه (حسان)، فيكتشف القارئ بعد أن عرفت (فدوى) حسانًا، أنَّ (حسان)

ليس ابن (الفضيل)، إنّما هو ابن (مصطفى) الذي طالما تمنّى أن يرى ابنه ويمنحه شيئًا من الفرح.

الرُّؤية المُشتَقة

انتهج زياد محافظة في روايته هذه، فعل تقابل العوالم والمصائر بعضها ببعض، عالم الحياة مقابل عالم الموت، الضوء مقابل العتمة، الحرية مقابل التطرُّف، الوعي مقابل الانغلاق. وبنى روايته على هذا الأساس الذي وجدتُه متينًا إلى درجة لم يدع القارئ متفرجًا، بل شريكًا في صياغة الحدث. بحيث أزال بتصوُّره وبمخياله الروائي شيئًا من الخوف الذي يلفّ فكرة الموت في ذهن الآدمي. وصاغ عالم المقبرة صياغة أدت إلى ابتكار شكل ثالث للحياة، تشير تفاصيله إلى تمجيد فكرة الحرية، والوعي، والإعلاء من مشاعل الأحلام، وعدم النكوص قبالة أيادي العبث وهجمات الظلاميّة. فقراءتنا لشخصيات الرِّواية تشي بعالم مكتمل على الرغم من أنَّ حاضنته المقبرة؛ عالم تأثَّث بفكرة الضوء والشعر والموسيقى والحكمة والفن، الذي كانت أداته مسمار عثر عليه مصطفى في قبره. فقد عمد زياد محافظة إلى مقولة استخلاصيّة مهمّة للرواية مفادها أنَّ الحياة هي الحلّ الأمثل حتى في عقر الموت، وأنَّ نزوع الإنسان يجب أن يكون دومًا نحو الوعي، والحرية والحوار، وهذا ما تقاطعت به شخصية (الفضيل) وقد بقيت محايدة، لم تتبنَّ فكرة البطش والقوة المضادة، حتى في ظلِّ تنامي البطش المتطرِّف من جهة جماعة (ياسين)، هذه الجماعة القابلة للتأويل، مثلها مثل شخصية (الفضيل) نفسها.

كتابة الموت كسؤال وجودي "تراب الغريب" لهزاع البراري أنموذجًا

جاءت رواية تراب الغريب للروائي والمسرحي الأردني هزاع البراري على شكل مشاهد روائية متداخلة؛ إذ يختلط صوت السارد بصوت الشخصيات ويتماهون ببعضهم بعضًا، هذا التماهي الذي من خلاله نلمس موقفهم من ثنائية الحياة والموت، موقف الشخصية المثقفة، وموقف السارد المأزوم بعديد من القضايا؛ إذ إنَّ سؤال الموت في هذه الرِّواية ليس سؤالًا اعتباطيًّا، إنَّما هو سؤال وجودي يشير إلى قلق السارد والشخصيات، وقلق المؤلف نفسه. فالمتابع للعديد من روايات ومسرحيات هزاع البراري لا بد أن يلاحظ اهتمامه بموضوعة الموت كجهة أخرى للحياة.

فالعنوان (تراب الغريب) يحيل إلى تأمُّل المفردتين ضمن موضوعة الموت عبر الثنائية التي تقوم عليها الحياة، وبالتالي تقوم عليها هذه الرِّواية. فالتراب حضن البذرة التي تصعد منها الشجرة رمز الحياة، وكذلك هو الحضن الأبدي الذي يضم جثث البشر. والغريب مفردة تطلَق على العابر، والعابر شخص له انتماءات في مكان آخر. وغريب هزاع البراري وجودي له انتماءات خارج نطاق الكون شأنه شأن العديد من المنتمين فكريًّا على وجه هذه البسيطة. فهو يرى الحياة كما رآها (غوته) "حيلة الطبيعة لضمان المزيد من وفرة الحياة"، فقد بقي طوال النص الروائي غريبًا دون اسم حتى عن نصِّه؛ إذ إنّه ينزع إلى فضاءات جديدة.

تتحرَّك شخصيات (تراب الغريب) في أكثر من مكان (بيروت، عمّان، الكويت، العراق، القدس،

نابلس، السلط) وفي سياق ذهني مأزوم، لكن ثنائيّة استثنائيّة ميَّزَت هذا العمل ألا وهي حوارات الرجل مع المرأة حيال الحياة والموت، على الرغم من أنَّ الرِّواية تضمَّنت أكثر من نموذج من الشخصيّات مثل المتديِّن، والملحد، والبدوي، وابن المدينة.

تبدأ الرِّواية بجملة على لسان السارد: "هذا قبري". ثم يُدخلنا في حوار مع (ثريا) ويتَّجه بنا إلى حديث حول الموت بعين على الحياة وعين أخرى على فكرة الموت بحدّ ذاتها. وتمضي بنا الرِّواية عبر مشاهدها القصيرة نوعًا ما لنكتشف موقف الشخصيات من الموت، وموقف السارد نفسه وكأنه أراد أن يحيلنا إلى استحالة تجزئة موقف السارد عن موقف الشخصية وتقاطع هذا الموقف مع استحالة تجزئة الموت عن الحياة.

لكن السؤال الذي يبرز ونحن نقرأ (تراب الغريب)؛ ما الذي يريده هزاع البراري من ملازمة هذه الموضوعة؟

إنه القلق الوجودي الذي يدفع الكاتب وبالتالي شخصيّاته الروائيّة إلى التساؤل حول الموت وعلاقته بالحياة. فمن خلال تفاصيل الواقع الذي نجده في هذه الرِّواية مأزومًا يلحُّ سؤال الموت كواحد من أهم أسئلة الوجود الكبرى، وربَّما يتساءل القارئ بشكل موازٍ وهو يرى الموت

يطارد شخصيات الرِّواية عن كونه سلطة مطلقة وهو يتجلّى بأشكال عديدة، فالموت في (تراب الغريب) ليس فقط الموت البيولوجي وعوالم المقابر، إنَّما هنالك أشكالٌ أخرى ظهرت من خلال إحساس عدد من الشخصيات بالموت على الرغم من حركتها على أرض الحياة، وهذا بالتأكيد مردُّه إلى أزمة الواقع الذي صاغ هذه الشخصيات على هذه الشاكلة. وربَّما أراد الروائي التطرُّق إلى علاقة الروح بالجسد وكيف يمكن أن تؤول الحال عند مرض أيٍّ منهما. فالهزّات الكبرى عربيًّا -كهزيمة -67 أنتجت تشظّيًا داخليًّا على المعمار الإنساني العربي الداخلي، وها هو ينسحب على بنية النص عند هزاع البراري ومن قبله (تيسير سبول) و(مؤنس الرزاز) وآخرون. وهذا التشظي واحد من أسباب كتابة الموت في الرِّواية العربية، حيث إنَّ الأزمة لم تطل الجسد فقط، بل طالت الروح أيضًا؛ الأمر الذي دفع بعدد من الكتاب للانتحار مثل الروائي تيسير سبول الذي كتب على أثر هزيمة 67 روايته الحداثويّة (أنت منذ اليوم) ثم أطلق الرصاصة على رأسه منهيًا حياته.

كُتب الموت في (تراب الغريب) بلغة محمَّلة بشعريّة عالية، وبعيدًا عن الرعب الذي يصيب الآدمي جراء التفكير بموضوعته، فلم نكن أمام سوداويّة كسوداويّة (كفاكا) بل تقترب من روح (سارتر) في مقاربة هكذا موضوعات، ويمكننا القول هنا: إنَّ هزاع البراري ذهب إلى ما يمكن تسميته جمالية كتابة الموت. فـ(نسرين) إحدى شخصيات العمل واجهت موتها بعيدًا عن طقس الرُّعب المعتاد، بل رأت فيه ذهابًا إلى ضفّة أخرى يعوّل عليها. وربّما لا يتقبّل القارئ هذا المنحي في التفكير، لكن الشخصية هنا نتاج وعي المؤلف وبالتالي صياغة روايته على هذا النحو الإشكالي، بخلاف المصير الذي آلت إليه (ثريا) وابنها حينما قتلتهما القبيلة وفق قوانين منظومتها الاجتماعية المتشدِّدة.

من خلال معاينة الرِّواية لمواقف الشخصيات من الموت نجد أنَّ الكاتب ذهب بنا إلى ما هو أبعد ممّا يسبق الموت من ألم جسدي وروحي، فقد رأى أنَّ الموت والحياة يمرّان بالألم ذاته، وما نشاهده من وجع المحتضر يشبه آلام المرأة عند المخاض الذي فور انتهائه سيقود إلى الراحة الأبديّة، وموت الألم نفسه. ثمّة عبارة أتت في الرِّواية تشير إلى ما ترمي إليه (تراب الغريب) من وراء ملازمة موضوعة الموت: "القسوة ليست في الموت، الموت شهوة لا بدّ أن تأخذنا، القسوة أن تسجن روحك في مدفن قصيّ موحش".

خلاصة

وفي النهاية، لا بدّ من القول إنَّ سؤال الموت من أهم أسئلة الوجود الكبرى التي تشغل الروائيين، والتي قاربوها من أكثر من زاوية، ونظروا إليها عبر أكثر من توجُّه سواء كان أدبيًّا، أم فلسفيًّا، أم علميًّا، أم فانتازيًّا. إنها الموضوعة التي كانت وما زالت وستبقى تشغل الروائيين وتدفعهم إلى إطلاق أسئلتهم الخاصة وتفكُّراتهم حيال مصير سيؤول إليه كل إنسان، هذه التفكُّرات التي كانت أمرًا كبيرًا في حيِّز تفكير كثير من الحضارات والفلاسفة، وشغلت وما تزال تشغل حيّزًا واسعًا من تفكير الإنسان الذي سيبقى يتساءل عن سرِّ حياة يأتي إليها بغير إرادته، ويغادرها بغير إرادته.

تجليات المكان وسرد المتاهة في "زهر الليمون" لعلاء الديب

محمد عطية محمود*

تعكس رواية "زهر الليمون" حالة القلق التي تنتاب الشخصيّة الرّئيسة، والتي تخلخل العلاقة بينها وبين المكان، من خلال خطين أساسيين يمضي بهما السَّرد، خطٌّ بين تجليات المكان كمحرِّض على عملية التداعي التي تلتبس الشخصية، وما يمكن تسميته "سرد المتاهة" الذي يعمل على تجسيد الإحساس بالاغتراب وتعميقه، مع خط آخر يتمثل في الرَّصد المدقِّق لأحوال تغيُّر المجتمع الذي ينحو نحو سمات جديدة تتداخل وتشتبك ضاغطة على وعي الشخصية المأزومة.

في رواية "زهر الليمون" للرِّوائي علاء الديب، تبدو العلاقة بين الزمان والمكان والذات على نحو من الالتحام والتماهي مع التفاصيل الدالة، المشتبكة أيضًا مع اللحظة الآنية التي تشعل الحدث الروائي وتؤجِّجه، وتفتح بابًا للتداعي والعودة عبر سراديب الذات وتاريخها السُري، وتاريخها المُحدث في توازٍ وتبادل أدوار يتمثّلان على نحو من اضطراب النفس وغربتها المشتعلة في ضمير المسرود عنه/ الشخصية الرئيسة التي يتحرَّك من عندها الحدث خارجيًّا وداخليًّا منبثقًا من الذات التي تعنى بتلك التفاصيل الرتيبة الدالة على التشظي، والتي تؤسس وتؤطر لتلك الأزمة/ الحالة التي يطرحها النص الروائي، على خلفية صراعها الداخلي وما تختزنه في وعيها المضطرب من ذكريات وتداعيات وصراعات غير معلنة مع الواقع المحيط إمّا بالرفض أو بالتعايش السلبي.

من خلال تقنية تتراوح فيما بين الرصد الدال على الفترة السردية المعاشة التي تطرح ثيمة الاغتراب

---

* كاتب وناقد مصري

Mohammadattia68@gmail.com

وتؤصل لها لتكون نتاجًا لمرحلة اجتماعية وسياسية ملتبسة، برصد تفاصيل الحياة السرية للشخصية على نحو من التحليل النفسي والاجتماعي الذي يساهم بلا شك في بناء الشخصية، وما آلت إليه في واقعها الآني، وتأثيرها في سلوكها النازع إلى معانقة ثيمة الاغتراب والتغييب الذي تنتشر غوائله فيما حولها على أثر مرحلة من الانكسار وانعدام التوازن قد يسقطها النص على واقع عام.

يبدو التعبير بالعنوان، كعتبة أولى للعمل الروائي، واقعًا بين مفردتين دالتين؛ فالزهر، وهو جمع زهرة، يذهب بالمعنى المراد تحميله نحو العام، وإن كان منطلقًا من معاناة ذاتية مفردة، كما أنَّ الاستعانة بشجرة الليمون تحديدًا، لما لها من غزارة في الثمار، وسمة طاردة لزهورها بمجرّد اكتمال النموّ، وفي ذلك ارتباط وثيق مع واقع شخصية الرواية المفردة كنموذج يمكن إطلاقه على السياق العام، دلالة على الوقوع في دائرة التلاشي والتشظي التي تخلقها هذه الحالة الرمزية المتسقة مع عملية الاغتراب التي تسوقها الرواية على نحو الاشتباك مع الواقعين: الفردي والعام.

* * *

تتحرك نقطة انطلاق السرد/ رحلة المسرود عنه، بدءًا من تحديد تفاصيل المكان والزمان والشخصية المأزومة، بمشهديّة دالّة على تجسيد الحالة التي تلتبس المسرود عنه/ الشخصية الرئيسة المحورية، والتي تتلاق عندها كل خطوط السرد وصيغه المتراوحة بين السرد بضمير السارد العليم على مدار الرواية، وضمير المُخاطب الذي يخترق عملية السرد الرئيسة بجمل وامضة نافذة في عمق الشخصية بقصد المواجهة المباشرة مع الذات، في علاقة ثنائية متبادلة. في الوقت الذي تبدو فيه سمة ثنائية العلاقات نفسها أيضًا بين المكان، وعملية السرد التي يُختزل فيها عنصر الزمن ليصير مجرّد خيالات وامضة:

"التاسعة صباح خميس، اليوم خميس وغدًا جمعة، ضوء صيف باتر سريع يلامس أطراف الأثاث القليل ويملأ فراغ الغرفة الخالية التي يسكنها عبدالخالق المسيري فوق سطح بيت قديم في السويس الساكنة/ اليوم خميس وغدا جمعة. اليوم يسافر إلى القاهرة. عادة شهرية لامرأة تقارب سن اليأس. عندما يسألونه في القاهرة لماذا تأخّر سيقول: العادة الشهرية قاربت الانقطاع، ويقهقهون. تغلّب على محنة اليوم بالضحك في سرّه ونفض الملاءة في حماس لا يتعدى أرنبة أنفه".

يتكئ الراوي هنا على عنصر الزمن المرتهن في ذهن الشخصية الرئيسة بتاريخ ذاتي، مع ما ترتبط به هنا السخرية اللاذعة والتهكم/ الحالة التعويضية، بهذه الحالة من الخواء النفسي للانعزال، وتمضي في تيار وعيها تعاند في سبيل الوصول إلى حالة من الثبات أو محاولة الذات الدخول في حيز تفعيل حياتها، وتخيل أنّ ثمة جديد أو تغيير من الممكن أن يُستحدث من عدم أو من خلال تفاصيل الاعتياد نفسها التي تسم الحياة على مدار أيام الأسبوع.

إلا أنَّ الفترة الزمنية الفارقة بين مفارقة الشخصية لمكان اعتيادها/ منفاها، واستلامها طريق العودة

إلى القاهرة/ موطنها الأصلي تلتبس بالعديد من المشاعر المتضاربة، ومحاولة كسر هذا الاعتياد الممض:

"فتح النافذتين معًا، رغم تكرار المنظر فقد صدمه جمود الجبل وصموده. صامد، لونه داكن قاتم، ما زال الليل يسكن فيه. لا بد من عيون حيّة يقظة لكي تقتحمه وترى تضاريس الصخر والزمان فيه".

يعكس النص تلك الحالة من الجمود التي تنبثق من داخل المسرود عنه، لتتماهى مع تلك السمة للجبل الصامد كصموده، والمعتم كداخله المقهور، بفعل الزمان وتداعياته؛ بما يمهد لنكء الجرح المختبئ بداخل الشخصية، والذي يجتذب الذات أيضًا للتجوُّل المُر عبر تفاصيل المكان التي تلقي بظلال أعمق وأكثر قتامة من خلال مفردات الحياة المحيطة به في منفاه، مع محاولته للولوج في منطقة نفسية أكثر أمنًا وأكثر انفتاحًا على الحياة على الرغم ممّا يؤرِّقه بها؛ ليواجه بنفسه في مرآة واقعه الساخر الصاخب، كـ"دونكيشوت"/ البطل الوهمي المنهزم ببدائية أدواته وأسلحته محاربًا طواحين الهواء، فهو يحارب طواحين واقعه المعيش خارجيًّا، وذاته المنهزمة داخليًّا:

"وقف أمام صورته الكاريكاتيرية التي رسمها له زميل قديم وهو يمسك في يده سيفًا خشبيًّا وعلى كتفه مِخلة من قماش ملوَّن، ثم قرأ للمرّة الألف الكلمات التي كتبها صديق سُكر عنده في ليلة بعيدة. كتب بقطعة من الفحم إلى جوار النافذة: إنّما الناس سطور كُتبت لكن بماء".

تمثل الصورة الكاريكاتيرية هنا معادلًا رمزيًّا ونفسيًّا لمحددات الشخصية التي تعاند واقعًا معيشًا بسمات بطولة وهمية، وعتاد خاو، كما يشير إلى سماتها الدالة على وقوعها في حيِّز الاغتراب والتغييب الذي تسقطه عليه علاقته بصديقه السكّير المغيب أيضًا، إسقاطًا على واقع يفرض تداعياته وسماته.

سرد المتاهة

ينتقل السرد إلى حالة الرصد المدقق لأحوال تغيُّر المجتمع الذي ربَّما طالته تلك العوامل، والتي تتناثر في متن النص من خلال عملية الوصف التي تأتي كخلفية لهذا الرصد، حيث يعكس النص هنا حالة القلق التي تنتاب المسرود عنه، والتي تخلخل العلاقة بينه وبين المكان، الذي طالته عوامل التغير والتحوُّل، من خلال خطين أساسيين يمضي بهما السرد، فيما بين تجليات المكان كمحرِّض على عملية التداعي التي تلتبس الشخصية، وما يمكن تسميته "سرد المتاهة" الذي يعمل على تجسيد الإحساس بالاغتراب وتعميقه، مع ذلك الرصد المدقِّق لأحوال تغيُّر المجتمع الذي ينحو نحو سمات جديدة تتداخل وتشتبك ضاغطة على وعي الشخصية المأزومة، فتنطلق الأحاسيس من ذاتيّتها المفرطة الواقعة تحت تأثير استلابها وإجهاض مشروعها الشخصي، إسقاطًا على المفهوم المجتمعي العام، ويربط بينهما بنوع من التراتبية، وبراعة الربط بين الذاتي والآني وعناصر المكان الدالة، فالانتقال عبر

الأماكن يشكل زخمًا له مردوده النفسي المضطرب على الشخصية التي تتفاعل مع المكان على نحو كونه مبعثًا للتداعي الحر الذي يعمل على تفريغها من ذكرياتها العالقة المتشابكة في عملية اجترار يوظف لها النص تقنية الاسترجاع بحيث تتركز في عدة نقاط رئيسة تبدأ من "السويس" التي تمثل مكان الإقامة الجبري/ القسري المتوازى مع مفهوم المنفى بكل ما فيه من جمود وخواء وعدميّة، مرورًا بالطريق إلى "القاهرة" والذي تشتعل فيه جذوة من جذوات الذكرى المرتبطة بتاريخه السُري فيها مع المرأة التي شاركته حلمه/ مشروعه في الحياة:

"بعد أن خرج من المعتقل بعام أو يزيد، ودخل إلى جنّة عرضها السماوات والأرض.. عثر عليها في شوارع القاهرة.. هي التي عثرت عليه.. منى المصري.. منى فقط. كم ردَّد اسمها في الليل لكي يغسل بها أحزان روحه. منى وكفى.. راحت تدخل إلى حياته كما تلبس يد رقيقة قفازًا ناعمًا"(ص33).

كما تطلُّ "الإسكندرية" من زوايا الاسترجاع والبوح الداخلي الشفيف الناقع بالحنين، كمحطة انتقال عابرة، وكمكان له في قاع الذاكرة مذاق التطهُّر والاغتسال من الهموم، وطرد هواجس الذات والتحقق من علاقة تنمو مع "منى المصري"، عودة الروح بالنسبة لشخصية "المسيري"، الذي ربّما عوَّل النص على دلالة اسمه الكاشفة:

"كانت الإسكندرية مغسولة في الشتاء بماء المطر، والمقهى الذي يسكنون إليه أكثر النهار خالٍ إلا من بعض اليونانيين العجائز والعشاق. يراقب تحت ضوء الشمس زغبًا أصفر ناعمًا على ذراعها الممتدة نحوه على المائدة، قلب كفها. ودار بأصابعه مع خيوط الكف وهو يحدق في عينيها قالت: أنت لا تعرف أبدًا. جئنا إلى الإسكندرية لكي أخبرك... وأنا الآن صرتُ لك".

ثم يتَّجه نحو "القاهرة" كمرتكز مكاني رئيس في أحداث الرواية من حيث كونها تمثل الجذر أو الأصل الذي نبع منه، وهرب منه على حدٍّ سواء:

"هي القاهرة. لم يغادرها أبدًا. هي لم تغادره. هي الجلد والعظم والنخاع. هي الصليب والذكرى الأبدية. مدينة المدن. متوحشة وجميلة، في هوائها حرية وفي ضوئها قدرة واقتدار. مَن يسكنها عظيم ومَن يغادرها منفي مسكين. لا يقدر أن يغيِّرها أحد. نفض عن نفسه همّ الوحدة. واستقبل الناس والزحام بحب كاد ينساه".

هنا يلوح الإحساس بالنفي متلازمًا مع حالة النوستالجيا التي يطرحها النص لكل من العذاب والنعيم معًا، فالمكان الطارد أصبح بحكم النوستالجيا هو فردوس الفراديس، وبحكم المازوخية التي يتعامل بها المسرود عنه مع ذاته صليبًا تُصلب عليه آماله وطموحاته.
كما يلوح "البار" كمكان جزئي من مكان كلّي هو القاهرة أو المعادل الموضوعي لمفهوم الحياة لدى الشخصية، والتي يسوقها النص

ويرتكز عليها السرد في محاولات نازفة لهتك ستر المسكوت عنه، فالبار هو المكان الجاذب/ الطارد الذي تتلاقى فيه الصحبة التي جمعها مصير التغييب والوقوع تحت سطوة التشظي التي تنتاب المجتمع:

"دخل إلى بار "الأمراء" والساعة قد جاوزت الثانية بقليل، كان المكان هادئ الإضاءة ونظيفًا، يمتد بطول عمارة قديمة، وقد رُصّت على جانبيه مناضد رخامية صغيرة. يفرشه الضوء المنساب من نوافذ زجاجية عالية مفتوحة لتجديد الهواء".

تلوح من خلال المكان سمات كشف ملامح شخصية المسرود عنه على لسان الصديق الذي يحرِّره الخمر من خجل مواجهة صديقه بحقيقته العارية، إيمانًا بقدرة الخمر على تحرير العقول والألسنة من عقدتها تحت تأثير الهذيان الكاشف(!)، في قول الصديق الذي قد يلخص تلك السمات ويختصرها في: "أنت مَن تعرّى على شط الحياة ولم يستحمّ.. أنت غوّاص في كوب شاي.. شاعر بلا جنون. فيضحك عبدالخالق لكنه يظل يذكر الكلمات".

كما تلوح المواجهة الشرسة مع الآخرين من خلال "البار" كدال على صورة مصغرة من صور المجتمع

الذي يتصارع أفراده المغيبين أو المستغيبين تحت تأثير الخمر التي تأخذ بالعقول مع إعطائها هذه الميزة من الثورة الكاذبة التي قد تكون حجة السكارى والمغيبين والهاربين من جحيم الحياة وإخفاقاتها في استمرار معاقرتها..

كذلك، تأتي شواهد التحوُّلات التي تحدث على سطح المكان، وتتواتر لتشكِّل ملامح جديدة من التشوُّه وضبابية الرؤية التي اعترت جمالياته، وحوَّلتها عن مسارها المنظّم إلى العشوائية الضاربة بالتراث والطبيعة المبهجة عرض الحائط:

"كان يخترق تلالًا من التراب وأكوام الزبالة، ويخوض في خرابات كانت حدائق أقيمت فيها بيوت خشبية للإيواء السريع. الغسيل في الشوارع، وحلل الطعام على النوافذ والنسوة يتحلقن حول التليفزيون في مداخل الغرف المفتوحة على الشارع".

لتفتح هذه المشاهد للشخصية بابًا جديدًا ومتواصلًا للتداعي والاسترجاع الذي يعيده غالبًا إلى "منى" التي كانت أمنيته في الحياة، وصارت المعادل الموضوعي للخيبة والفشل الذريع، وسوء العاقبة التي ولَّدتها علاقة غير متناسبة ولا متكافئة، وما آلت إليه حاله بعد ذلك:

"كان التوقيت مرعبًا، عقب أنْ هجرته "منى المصري" وسافرت. يدور في الشوارع، وبيوت المعارف والأصدقاء، يسكر ويضيع وينام في أي مكان، يمضي النهار نائمًا والظهر في مقهى. يمضغ الصداع والأسبرين، وفي الليل يبحث عن مأوى جديد يتجنّب الأصدقاء المقرّبين، ولا يحب أن يقرب بيت الأسرة، كان يغوص وحيدًا".

لتؤثِّر المشاهد الظاهريّة ودلالاتها طرديًّا على حالة الاسترجاع التي تتوازى وتنغمس وتتورّط مع الحالة الآنيّة المعبِّرة عن ضياع اليوم والأمس في نفسيّة البطل المهزوم الذي لا يكفّ عن الدوران في محيط هزائمه المعلنة وغير المعلنة.

شجرة الليمون أولًا وأخيرًا

"لا أحد يحتاج إليه، ليس به ضرورة. لا هنا. ولا هناك، تساقط وتساقطت أيامه، كما يتساقط زهر الليمون، بلا نبل ولا أريج".

هنا تبدو القيمة الدلالية لشجرة الليمون وثمارها المطموسة تحت الأقدام، والتي أبرزها النص بعبقرية العنوان الدال، لتكون معادلًا موضوعيًّا للشخصيّة الرئيسة المأزومة/ المنهزمة، كما نجح في جعل شجرتها الأم، الطاردة لثمارها المبذولة لكي تطأها الأقدام نموذجًا دالًّا ومعادلًا موضوعيًّا لمعنى الأم/ الوطن/ الحياة، في مشهد كان جديرًا بأن يكون ختامًا للنص، ولفتح زوايا تأويله، وعدم انغلاقها على معنى محدَّد. إلا أنّ الكاتب عمد إلى إعادة الشخصية ذاتها، مرة أخرى إلى نقطة بدايتها السردية بعدما دارت دورتها المحمَّلة بالفشل، كي تعود أدراجها إلى منفاها، لتكتمل مشهدية دائرية السرد الذي عاد إلى نقطة انطلاقه مرّة أخرى لمعانقة المكان الجاف، إمعانًا في اللا جدوى، وربّما التوحُّد مع مكان الاغتراب بشقيه المادي والمعنوي، وربّما لمحاولة إعادة اكتشاف الذات، وربّما انتظارًا لدورة أخرى من دورات الحنين إلى الجذور.

"ثلاث عشرة ساعة"
رواية الذاكرة والتأريخ

سمير أحمد الشريف*

"ثلاث عشرة ساعة" عملٌ سرديٌّ يكتنز بالجمال والاحتجاج والسخرية ضدّ ما هو ظالم وغير إنساني، جاء في نسيج سردي وتناسق حكائي يوازن بين الواقع والمتخيَّل، ويلتزم بصياغة رصينة ولغة مسبوكة ورؤية فكريّة واضحة تشخّص الواقع دون أن تُغرق شخصيّاتها في حاجاتها الذاتيّة الآنيّة.

رواية "ثلاث عشرة ساعة"(*) عمل إبداعي جريء جديد، يُضاف لرصيد الأديب الباحث سعادة أبوعراق الذي صدرت له من قبل كتابات في الشعر والسرد وأدب الأطفال، ونال جائزة الملكة نور لأدب الطفل من مؤسسة نور الحسين. من مؤلفاته في الشعر ديوان "ذاك هو أنا"، أمّا مؤلفاته الأخرى فمنها رواية "المخاض" وقصص "فتيان الحجارة" وقصص "طريد ظل" وقصصه للأطفال: "مدرسة المبتكرين" و"مخترعون صغار" و"الكلب الذي لا يأكل لحم صديقه"، و"هيّا نكتشف هيا نخترع"، وله كتابات في مسرح الدمى، ناهيك عن اهتماماته الفلسفية واللغوية.

"ثلاث عشرة ساعة" سردية تكتنز بالجمال والاحتجاج والسخرية ضدّ ما هو ظالم وغير إنساني، تُعرّي واقع المحسوبيّات وغياب العدل وعدم تكافؤ الفرص، واستقصاء آلام الناس وتتبُّع جذور معاناتهم، ونقد رمزي جريء لما وصلت إليه الحال في تاريخنا السياسي المعاصر. وهي، في الوقت نفسه، صرخة ضدّ التشوُّهات الاجتماعية والقانونية التي أفرزتها السياسة الكسيحة، ومحاكمة لمنافذ الخلل في مفاصل المجتمع، مع التزام جمالي بصياغة رصينة ولغة مسبوكة ورؤية فكرية واضحة تشخّص الواقع دون أن تُغرق شخصيّاتها في حاجاتها الذاتيّة

---

* قاص وكاتب أردني
sameer1255@yahoo.com

الآنيّة، بل جعلت منها أدوات كشف تضيء عتمة المعاش بما فيه من تباين طبقيّ ومستويات مجحفة التفاوت.

هذا النسيج السردي والتناسق الحكائي الذي يوازن بين الواقع والمتخيل، يشير إلى أنَّ الفن عادة أكبر من مفسّريه عندما يعتمد تعدُّدية الضمائر وتقنية المونولوج والحذف وتعدُّد البطولة وخاصة للمكان (الكسّارات)، والتَّجريب وتوظيف جُمَل وصفيّة متوهِّجة تمنح المتلقي بُعدًا فكريًّا جماليًّا، وأفقًا مفتوحًا على خيارات تأويليّة كثيرة، بلا زوائد ولا رتوش أو شروحات فائضة، ويقف بالمتلقي متأمِّلًا لواقع سياسي واقتصادي وانعكاساتهما الاجتماعيّة.

صحيح أنَّ "سائد" و"صبحية" هما محور النص بعامة، إلا أنّ الشخصيات الثانوية الأخرى ساندت حضور الشخصيات الرئيسة ومنحتها أفقًا إنسانيًّا جاذبًا ومشوقًا وجعل لها حضور لافت: رئيس الوزراء وزوجته وضابط الأمن والناس في حيّ الكسّارات والأسماء كافة التي نُحتت بأسلوب مميّز وتهكُّمي ناقد (وزارة الجوانيّة= الداخليّة، وزير البرانيّة= الخارجيّة، وزارة البيوت= الإسكان)، وإن سُجّل على الشخصيات تسطيحها وعدم رسم ملامحها الخارجيّة وعدم التعمُّق في دواخل بعضها، ولا يشفع لها أنّها عبّرت من خلال تصرُّفاتها وأقوالها عن مستوى نضجها وعمق تفكيرها وكشفت الحوارات الثنائية شيئًا من ذلك.

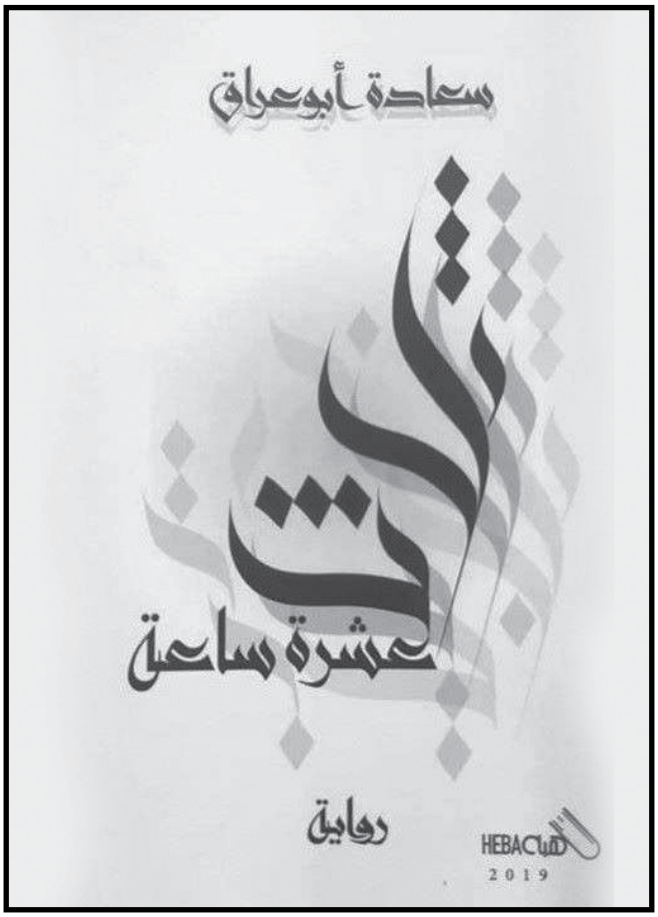
تتمثَّل رؤية النص في طرح هموم المجتمع، بخاصة الفئة المهمّشة، ضمن تعاطٍ واقعيٍّ نقديّ يغمز على التفاوت الطبقي في المجتمع وعيش فئة على حساب فئات أخرى.

قدّم الكاتب في نصِّه شخصيات تطرح معضلتها الفردية التي تعكس همًّا عامًّا يمسّ حياتها، يتمثّل جانبٌ من أسبابه في موضوع عدم تكافؤ الفرص؛ بما يؤدّي إلى تشكيل وتنامي فئة حاقدة قلقة غير منتمية.

نجح النص بتقديم الشخصيات التي تخرج عن حالتها الفردية ويصبح تعميمها كحالة رمزيّة، وعكست الرواية حالات التفاوت الطبقي والفقر، ورغد عيش الفئة العليا، ومن ثم حالة الاغتراب والضياع التي تحياها الفئات المهمّشة بكل أطيافها وعطشها للعدل والحصول على فرصة للتعليم والعلاج المجاني.

نص "ثلاث عشرة ساعة" إثراء للُّغة ولإيقاعها السردي، شملت بنيته السردية عناصر التتابع والتداخل والتوازي، توالت المشاهد فيه ضمن تراتب زمني يخدم إطار النص العام بطريقة منظمة خدمت خط السرد المتنامي عبر توظيف المشهدية السينمائية، مع قطع لرتابة السرد بتنويع الضمائر وتوظيف تقنية المونولوج والاسترجاع والحوار، وتداخل ذلك مع تعدد الشخصيات مما كسر حاجز السرد النمطي وأحادية الصوت وحطّم البنية التقليدية للسرد.

تداخلت وقائع النص بما يخدم الخيط الناظم للسرد، مع ما اعترى ذلك من توهُّج في اللغة وصدق في الطرح وعمق في الرؤية والتحليل، وتشخيص وإضاءة لعوالم الشخصيات وكشف بيئتها المُغرقة في الفقر (حيّ الكسّارات): "الأزقة ضيّقة بعرض نصف متر أو أقل، البيوت متقاربة لدرجة أنك تسمع سعال جارك، بل تأوُّهات امرأة في الفراش، البناء ارتجالي والإقامة مؤقّتة، لا ماء



ولا كهرباء ولا إنارة ولا مجاري للصّرف الصحي، فأحدهم لم يفكر بذلك إلا حينما أصبح الصباح ولم يجدوا ماء يشربونه أو يغسلون به وجوههم أو يتوضؤون، لم يجدوا مكانًا يبولون به أو يتغوطون، أين يرمون نفاياتهم؟ ومن أين يشترون الخبز؟ وفي أي مواصلات يذهبون إلى أعمالهم؟ أين المدارس التي سوف يرسلون إليها أبناءهم؟ بل أين يدفنون موتاهم؟"(ص87).

وفي المقابل، يصف سعادة أبوعراق الغنى الفاحش في (حي الياسمين): ".. وأنّ أرصفتها مبلطة بالرخام، وأنّ الحليب الطازج يصلهم بالحنفيّات، كالماء تمامًا لكي لا تمسّه يد أحد، وأنّ الزبّالين يلبسون الملابس الرسميّة، ويحلقون ذقونهم يوميًّا، ولهم درجاتهم في الدولة... ضاحية الأندلس، ضاحية الكيبوتس، ذاك أنَّ الكيبوتسات اليهودية يراعى بها حينما تُبنى النواحي الأمنيّة، فتُبنى حولها الأسوار والبوّابات والحراس، وها هي ضاحية الأندلس منطقة محظورة على غير أهلها"(ص88).

بمقاربة الحيَّين تظهر النتائج صارخة أمام المتلقي، معرِّية لواقع يفصل بإجحاف بين عالمين من البشر لا يفصلهما غير شارع، وقد وُفِّق المؤلف في توظيف لعبة التوازي بنقل السرد عبر لقطات تبيِّن حركة الأشخاص، وأماكن عيشهم،

ومستوى حيواتهم، بطريقة أفادت المتلقي لفهم الصورة وتوضيحها عبر كشف المفارقة وعمقها بين الحياتين في مجتمع واحد.

هذه الدراما الفنية التي تدور في فضاء عالم فنتازي، مع شحنات فلسفية نفسية تضمَّنتها الرواية، جعل النص يُصنّف ضمن السرد الاجتماعي الواقعي التسجيلي، حيث إنه يوثِّق للأحداث بتلميح رمزي وأسلوب السهل الممتنع، الذي يجعل الأحداث عادية وذات عمق رمزي كبير، يتيح للمتلقي التنقل بتشويق وسلاسة لمتابعة الأحداث وتعدُّد فتراتها الزمنية وأماكنها، وتبايُن طبقات ناسها، وكشف ما يعتور الأحداث ويؤثر عليها من تحوُّلات خارجية وداخلية ألقت بظلالها على السياسة والاجتماع والاقتصاد.

لقد اكتسى هذا الشكل السردي التعبيري بلحم الاجتماعي الواقعي، وانتصر للمسحوقين الذين وقع عليهم الظلم من خلال انبثاق شخصيات في الطَّرَف الآخر المتنعِّم، ممَّن لا يقبل بهذا الإجحاف وينحاز للفقراء (الابن والأم).

مما يلفت في النص صورة الموقع الوظيفي في ذهن المسؤول؛ "...يحدّثنا مقدّم الوزراء عن تجربته في الوظيفة والطريقة التي يجب أن تُتَّبع للوصول إلى أعلى المراكز": "لقد شعرتُ خلال تدرُّجي الوظيفي أنه كلّما ارتقيت وظيفيًّا، كلّما وجدتُ العمل أكثر سهولة، فهناك مَن يفكِّر نيابة عنك، ويسهر على خطّته ليالٍ كثيرة، لكي تطَّلع عليها في ربع ساعة وتضع توقيعك، وتنسبها إليك، إنهم يُخلصون بعملهم، ولا يريدون منك سوى الرضا والمباركة... خيرًا لك أن تخدم صاحب العمل من أن تخدم العمل ذاته... الإخلاص في العمل يمضي بك أفقيًّا، والإخلاص للمسؤول عنك يمضي بك رأسيًّا"(ص171)، كما يستوقف المتلقي توظيف المسؤول للمفردة الدينيّة أيضًا، في محاولة للتأثير على العامة واستمالتهم بلغة تُخاطب عواطفهم: "فلقد وعدتُ البرلمان أن سيكون هذا البلد واحة أمن واطمئنان، أو كما قال عمر بن الخطاب رضي لله عنه: لا يخشى فيها المسافر إلى العراق إلا الذئب على غنمه"(ص68).

أخذ النص بيد المتلقي متجاوزًا ما يطفو على السطح من أحداث، للتفكير وبعمق في أسباب التحوُّلات التي غزت المجتمع، وأظهَرَت ما يمور فيه من صراع طبقي وتمايز اجتماعي، بلغة رشيقة رصينة تكتسي بأثواب التهكُّم والسخرية، وتشخِّص أحوال المترفين الذين لا ينقصهم شيء مقارنة بالمسحوقين الذي يحتاجون لكل شيء، كمتواليات السادة والعبيد/ الحب والحرية/ الغني والفقير/ المتعلمون والجهلة/ السياسي الماكر والناس البسطاء السُذّج...

"ثلاث عشرة ساعة" نصٌّ مركّزٌ بلا ترهُّل، وصرخة احتجاج أمام طوفان الظلم والتهميش وفقدان الحقوق، أظهر أنَّ لدى الروائي قدرة كتابيّة مكّنته، وبجدارة، من أن يغوص داخل المجتمع ويرقبه بوعي، ويُخرج لنا هذه اللوحة الفسيفسائية من عوالم متداخلة ومتباينة يمور بها المجتمع. ومن هنا يمكن أن نطلق على النص رواية الذاكرة والتأريخ.

- - - - - - -

(*) ثلاث عشرة ساعة، رواية، سعادة أبوعراق، دار هبة ناشرون وموزعون، عمّان، الأردن، 2019.

القديم والجديد في التكنولوجيات الجديدة للاتصال

علي بلجراف*

ينصبّ الاهتمام في هذا المقال حول الفرز بين ما هو قديم وما هو جديد فعلًا في هذه الثورة التكنولوجيّة الجديدة. ويتكئ على رؤية الفيلسوف الفرنسي "ميشيل سير" للاتصال والتواصل والثورة الرقمية وما يرتبط بها من تكنولوجيات جديدة للاتصال والإعلام، ويحاول الإجابة عن السؤال: ما هو الجديد بالضبط في هذه التكنولوجيات؟ ليخلص إلى أنّنا سائرون اليوم في اتجاه الاستغناء عن العنوان التقليدي للمكان وماضون على طريق استبداله بالعنوان الإلكتروني ورقم الهاتف الخلوي.

يولي الفيلسوف الفرنسي "ميشيل سير" Michil Serres (1930 – 2019) اهتمامًا خاصًّا لموضوع الاتصال والتواصل وذلك منذ صدور كتابه الأول ضمن سلسلة تحمل عنوان "هرمس" Hermès[1]. ويبدو أنَّ هذا الاهتمام يندرج ضمن مشروع شامل يروم بناء صرح فلسفي منسجم حول التحوُّلات الكبرى في عالمنا المعاصر والتي يعتبر هذا الفيلسوف الموسوعي شاهدًا عليها منذ خمسينات القرن الماضي على الأقل. فلقد تفطّن على نحو مبكر إلى ضرورة أخذ المسافة والموقع الصحيحين من هذه التحوُّلات العميقة وعلى رأسها الثورة الرقمية وما يرتبط بها من تكنولوجيات جديدة للاتصال والإعلام، مع ما يقتضيه بناء الصرح الفلسفي من استباق وعمق نظر حول قيمة وحتميّة ما ترتِّبه هذه التحوُّلات في حياة الناس على المستويين المادي والبشري[2].

تلقّي وتخزين ومعالجة وإرسال المعلومات

يرى "ميشيل سير" أننا نستعمل في حديثنا عن

---

* كاتب مغربي
boulajraf21@gmail.com

التكنولوجيات الجديدة للاتصال، وفي مقدمتها الأجيال الجديدة من الحاسوب والهاتف المحمول الذكي، لفظًا جديدًا هو "تكنولوجيا" Technologie وصفة محدَّدة هي "جديدة"، لكن السؤال هو: ما هو الجديد بالضبط في هذه التكنولوجيات؟

ولكي تتيسَّر الإجابة بالوضوح اللازم، ربّما يجدر بنا أن نبدأ في تناول هذا الموضوع ممّا هو ليس جديدًا في هذه التكنولوجيات. من نافل القول التذكير بأنَّ الإقبال على هذه التكنولوجيات الجديدة للاتصال آتٍ من قيامها، على نحو رائع، بأربع وظائف أساسية هي: تلقي وإرسال وتخزين ومعالجة المعطيات والمعلومات.

لكن هل هذا هو الجديد الذي جاءت به هذه التكنولوجيات؟ الجواب على الفور هو لا. فمنذ ظهور الحياة على هذا الكوكب قبل ما يزيد عن ثلاثة مليارات من السنوات، وجدت "آلة" حيّة ممثلة في الكائن الحي، تقوم بهذه الوظائف على الأقل على مستويات التغذية والتكاثر والإدراك Perception. كما أنَّ ميزة السرعة الفائقة في إرسال وتلقي المعلومات ليس هو ما يشكِّل الجديد في هذه الأدوات التقنية الجديدة، فلقد استعملت قديمًا تقنيات وممارسات ووسائل مثل النار والصوت والخيول، مكَّنت من الاتصال والتواصل بالسرعة المرغوبة رغم بعد المسافات[3].

هل معنى هذا أنَّ الحجم الهائل من المعلومات الذي توفره هذه التكنولوجيات هو الجديد الفعلي الذي يميزها عن الوسائل التقنية القديمة؟ الجواب مجدَّدًا هو لا، لسبب بسيط هو أنه، منذ "غوتنبرغ" Gutenberg (1400 – 1468) أي منذ اختراع الطباعة، أصبحت المعلومات تتجاوز قدرات القارئ بدليل ما قاله العالم الرياضي والفيلسوف صاحب المكتبة في الوقت نفسه "لايبنتز" Leibniz (1646 – 1716) من أنَّ "هذا الكم الهائل من الكتب التي لا نقوى على تملُّكها سيقودنا ربّما إلى التوحُّش بدل الثقافة"[4].

مواقف سلبيّة متكرِّرة من التَّقنية

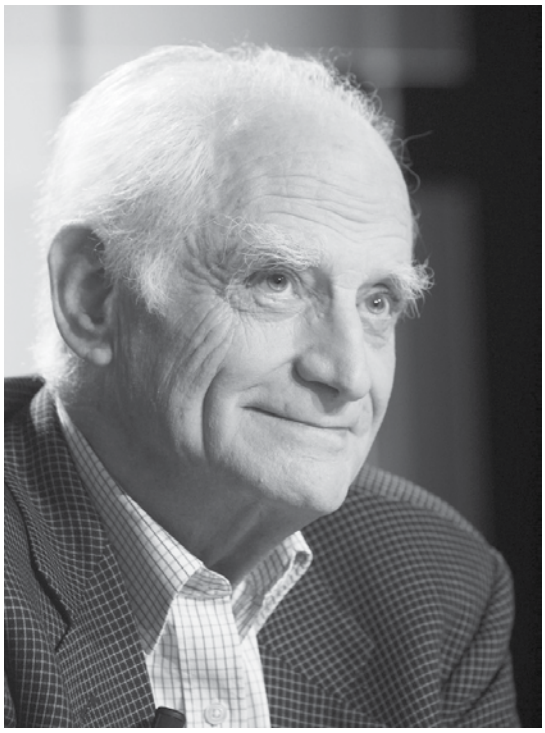
لا يختلف الموقف السلبي المعاصر من التكنولوجيات الجديدة للاتصال عن مواقف قديمة من التقنيات المستجدة. فلقد ظهرت الكتابة، كما هو معلوم، بعد تاريخ طويل من السيادة للتقليد الشفوي، باعتبارها حاملًا تقنيًّا للكلام/ الرسالة الشفوية، وهي بذلك تعتبر أول شكل من أشكال التقنية ضمن مسار متراكم ومتطور صار اليوم قابلًا للتحقيب الدقيق.

وتُعدُّ الفلسفة الأفلاطونية بما تحمله من تأريخ للتقابل والتضاد بين سقراط وأفلاطون، نوعًا من الشهادة التاريخية على المواجهة بين الكتابة كتقنية جديدة والتقليد الشفوي كممارسة قديمة. فالخطاب السقراطي يشي بنقد واضح للكتابة بما هي تقنية جديدة لنقل المعلومات تتأسّس ضدًّا على النقل الشفوي، بحجّة أنها تفقد الكلام طابعه الحيّ والمباشر والحضوري أيضًا[5] وهو ما يفيد، بمنطق تفكير سقراط، أنّ الكلام حيّ والكتابة ميتة. والغريب أنّ ما قيل قديمًا في حق الكتابة وضدّها قبل حوالي ستة وعشرين قرنًا، يُعاد رفعه من جديد في العصور الحديثة في وجه الطباعة وضدّها أيضًا.

فعند ظهور المكتبات الكبرى، بما تحويه من

كتب مطبوعة في فترة ما بعد اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر الميلادي، "أصبحت المعلومات تتجاوز قدرة القارئ وهو ما قد يدفع البشرية نحو التوحُّش والهمجيّة بدل الثقافة" كما ذهب إلى ذلك "لايبنتز". نحن إذن لا نبرح الموقف السلبي نفسه المعبِّر عن خوف مرضي من التكنولوجيا أو "تكنوفوبيا" Technophobie وهو الموقف نفسه والفزّاعة نفسها والحجّة المتكررة نفسها التي يرفعها اليوم المعادون المعاصرون للتكنوجيات الجديدة للاتصال. إنّ حجّة الكم الهائل من المعلومات "التي تغزو العقول من كل الاتجاهات والمشارب والتي يصعب ضبطها والسيطرة عليها" التي يرفعها هؤلاء في وجه مستعملي الهاتف المحمول الذكي، هي إذن حجّة قديمة استُعملت منذ ظهور الطباعة كتقنية جديدة، ضدّ الكتاب المطبوع وفي مواجهته. ومع ذلك فإنّ التاريخ يعلمنا أنّ الكتب المطبوعة قد أدّت بالبشريّة ليس إلى الهمجيّة والتوحُّش، وإنَّما إلى ولادة معارف وعلوم جديدة، ما كانت لتظهر لولا الطباعة. نخلص من هذا كله إلى نتيجة أساسية هي أنّ "فوبيا التكنولوجيات الجديدة للاتصال ليست موقفًا جديدًا، فلقد كان دائمًا، عبر التاريخ، ثمّة خوف وهلع من كل جديد في مجال التقنية".

ليس الجديد في التكنولوجيات الجديدة للاتصال إذن هو كونها آلات وأدوات تقوم بوظائف تلقي وإرسال وتخزين ومعالجة المعلومات، ولا السرعة الفائقة في عملية النقل، ولا الحجم الهائل للمعلومات المنقولة بواسطة هذه الأدوات وعبرها، بل إنّ الموقف السلبي المعادي



الفيلسوف الفرنسي ميشيل سير

لهذه التكنولوجيات وكذا الحجج المعتمدة، بما في ذلك "الحجّة الأخلاقيّة" القائلة إنَّ الوسائل التكنولوجية الجديدة تنشر الصور الفاضحة جنسيًّا، ليست جديدة، فقد قيل عن الطباعة في العصر الحديث إنّها كانت السبب في انتشار كتابات إباحيّة عُرفت بالكتابات "الإيروتيكية اللاتينية"، وكان يُردُّ عليها بحجّة مضادة هي أنّ الطباعة هي أيضًا، وفي الوقت نفسه، السبب الرئيس في سرعة انتشار وتداول الكتاب المقدس (الإنجيل).

نخلص من هذا كله إذن إلى أننا لا بد من أن نميِّز سواء من الناحية المعرفية أو التاريخية أو الفلسفية في موضوع التكنولوجيات الجديدة للمعلومات بين القضايا التي تتكرر وتعود عبر التاريخ في ما يشبه نوعًا من "العود الأبدي" الذي تحدّث عنه الفيلسوف الألماني "نيتشه" والأسئلة والمسائل الجديدة فعلًا.

العنوان و/ أو المكان في التكنولوجيات الجديدة

من أجل الوقوف على الجديد الفعلي المتضمن في الاستعمال الفردي والاجتماعي للتكنولوجيات "الإعلاميائيّة" الجديدة، يدعونا "ميشيل سير" إلى تحليل لفظ "عنوان" Adresse كمدخل لتناول "المكان" Espace كمفهوم شامل في معناه الكلاسيكي ودلالاته الجديدة. إنَّ جذر اللفظ هو "droit" أي القانون كما أنه يتضمّن معنى Roi "الملك" الذي يتضمّن بدوره معنى القاعدة règle من الأصل اللاتيني rectus إضافة إلى معنى الشكل الهندسي "مستطيل" rectangle أي المكان. يستنتج "ميشيل سير"، بأسلوب لا يخلو من سخرية وفكاهة، أنَّ لفظ "عنوان" قد أعد على هذا النحو الذي يتضمن معاني القانون والسلطة والمكان، ليس، فقط، لأتمكّن أنا الفرد "فلان الفلاني" من التوصُّل بالطرود البريدية والهدايا التي تصلني من الأصدقاء، بل وأيضًا لكي ترسل السلطة أعوانها لاقتيادي إلى المحكمة أو السجن في حال مخالفتي للقانون أو لتبليغي ضريبة أو غرامة[6].

يحيل لفظ "عنوان" إذن على حمولة من المعاني والأبعاد المتعددة، لكنها ترتدّ في النهاية إلى مفهوم المكان Endroit / Espace. غير أنّ هذا المكان، إنْ كان يتضمّن البُعد الحسابي الهندسي بالمعنى الأقليدي، نسبة إلى العالم الرياضي اليوناني القديم "أقليدس"، فإنه يتضمّن أيضًا البُعد القانوني والسياسي والسلطوي بخضوعه لمختلف عمليات الحساب والضبط والتنظيم والتقنين.

يكشف التحليل الإتمولوجي للترسُّبات التاريخية والدلالية لهذا اللفظ أنّ المدينة هي عبارة عن مكان خاضع لإعداد مدروس ومنظّم، ليس فقط من الناحية الحسابية والهندسية، وإنّما أيضًا من الناحية السياسية والقانونية. لكن يبدو أنّنا سائرون اليوم في اتجاه الاستغناء عن هذا العنوان القائم على أساس مفهوم المكان ذي المرجعيّة الهندسية الأقليدية والديكارتية وماضون على طريق استبداله بالعنوان الإلكتروني ورقم الهاتف الخلوي. فما طبيعة المكان الجديد في هذين المعطيين الجديدين؟ وهل المكان هو الجديد الفعلي في التكنولوجيات الجديدة للاتصال؟

الهوامش:

(1) منذ صدور كتابه: «Hermès ou La communication»، Editions de Minuit, 1968 الذي تحضر فيه "ثيمة" الاتصال والتواصل مضى "ميشيل سير" في إبراز الآثار الناتجة عن التطور العلمي في العالم المعاصر، كاشفًا عن معالم أولى على طريق "هيرمينوتيقا" جديدة تؤسس لنمط جديد من الإبستمولوجيا ومن "العقل العلمي الجديد" في خطاب تتداخل فيه أنماط متعددة من القول العلمي والأدبي.

(2) Cristiane Frémont, «Philosophie pour le temps présent», https://excerpts.numilog.com …pdf

(3) MICHEL Serres, Conférence sur «Les nouvelles technologies», disponible sur youtube.

(4) يورده " ميشيل سير" في محاضرته المذكورة في المرجع السابق، مشيرًا إلى أنّ "لايبنتز" كان يملك مكتبة في مدينة "هانوفر" الألمانية.

(5) نفسه.

(6) نفسه.

تأمُّلات فلسفيّة في الكذب

د. عبد الصمد زهور*

الكذب سلوك إنساني مذموم، ظلَّ تناوله حكرًا على الأعمال الروائية والتخييلية، فيما خلا تاريخ الفكر الفلسفي من مؤلَّف صريح يجعل من الكذب موضوعًا للتأمُّل الفلسفي، حيث يجد القارئ مؤلفات معدودة تجمع بين الكذب والفلسفة، هي في الحقيقة ليست مؤلفات فلسفية وإنما هي أعمال حول الفلسفة، ومن أبرزها كتاب "فلسفة الكذب" لمهدي علام. وفي هذا المقال محاولة لجعل "الكذب" موضوعًا للتأمُّل الفلسفي.

يسجل قارئ تاريخ الفكر الفلسفي، من خلال أعمال الفلاسفة البارزين، أمثال: أفلاطون Platon، أرسطو Aristote، أبيقور Épicure، أفلوطين Plotin، الفارابي، ابن سينا، ابن رشد، ديكارت Descartes، اسبينوزا Spinoza، كانط Kant، هيغل Hegel وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين، خلوّ هذا التاريخ من مؤلَّف صريح يجعل من الكذب موضوعًا للتأمُّل الفلسفي، باستثناء محاولة يتيمة بعنوان "تاريخ الكذب" لجاك دريدا Jacques Derrida وهي في الأصل محاضرة حول الموضوع، بالإضافة إلى أعمال معدودة على رؤوس الأصابع حاولت أن تجمع بين الكذب والفلسفة، وهي على الحقيقة ليست أعمالًا فلسفية وإنّما هي أعمال حول الفلسفة، ومن أبرزها كتاب "فلسفة الكذب" لمهدي علام.

معنى ذلك أننا في حاجة ماسة إلى جعل الكذب موضوعًا للتأمُّل الفلسفي، لأجل تغطية الفراغ الذي بقي مرتبطًا بهذا السلوك الإنساني المذموم، حيث ظلَّ تناوله حكرًا على الأعمال الروائية والتخييلية، وهو ما يكشف عنه رينيه

---

* كاتب مغربي
zahoabd@hotmail.fr

جيرار René Girard من خلال كتاب له بعنوان "الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية".

التأمُّل الأوَّل:

في أنَّ الكذب موجود

وضع بارميندس Parménide منذ حوالي ستة وعشرين قرنًا قاعدة يمكن من خلالها أن ندرك وجود الموجود، وهي باختصار قاعدة تقوم على أنَّ كل ما ندركه هو موجود، ولو لم يكن موجودًا لَما أدركنا وجوده، فتفكيرنا في الشيء يعني أنه موجود، لأنَّ هذا التفكير هو جزء من الحياة كتجربة معاشة، في إطار جدلية العقلي والواقعي، سواء تحدّدت هذه التجربة ككي أو كاكتواء بنار الكذب، وغالبًا ما يكون الوعي الحقيقي بها وليد نار الاكتواء بها، فيما يشبه محاولة لإيقاظ الغافل من سباته العميق.

إنَّ التسليم بأنَّ الإنسان كائن عاقل يجعل منه كائنًا يقوم بمقارنات متعددة الأبعاد، وهي عندما تتوجه صوب الكذّاب تقود حتمًا إلى الوقوف على كذبه، مع ما يلزم عن ذلك من تساؤل حول حقيقة مع مَن نتواجد؟ هذه المقارنات قد تتخذ شكل مقارنة بين قول الأمس وقول اليوم، وقد تتخذ شكل مقارنة بين الأقوال والأفعال، وقد تتخذ شكل مقارنة بين أفعال ضمن سياق محدَّد وأفعال أخرى ضمن سياق آخر، وتكون النتيجة على الرغم من تعدُّد أشكال المقارنة واحدة، وهي الوقوف على التناقض في أبشع تجلياته، من حيث هو آلية لقضاء مصلحة على حساب الآخرين، أو لتشويه سمعة الشرفاء، أو للانتقام، علمًا أنّ هذا الأخير قد يكون الباعث عليه هو فعل الخير بالنسبة لِمَن يعانون من عقدة نقص، كما يمكن أن يكون الفاعل عليه هو فعل الشر، وإذا كان هذا الشكل الأخير مفهومًا، فإنَّ الشكل الأول يظل غير مفهوم إلا للمكتوي بناره، ومن أمثلته أن يسعى الرجل إلى تدمير مَن أنعم عليه بلا حدود ولا انقطاع، لأنَّ إنعامه عليه يسبِّب له الإحساس بالدونيّة، فيما يشبه صورة قتل الأب وتدمير الأنموذج، لكي يصير المنعَم عليه في مرتبة المنعِم على الحقيقة، إنه باختصار يتَّخذ نكران للجميل.

الكذب إذن حقيقة موجودة بداعي الوعي بها من جهة أولى، وبداعي الوقوف عليها من خلال التناقض الذي يخترق أفعال الكذّابين وأقوالهم، مع العلم أنَّ الكذّاب شخص ينبغي أن نشفق عليه وأن نعالجه حتى، كما سنبيِّن في التأمُّل الثاني.

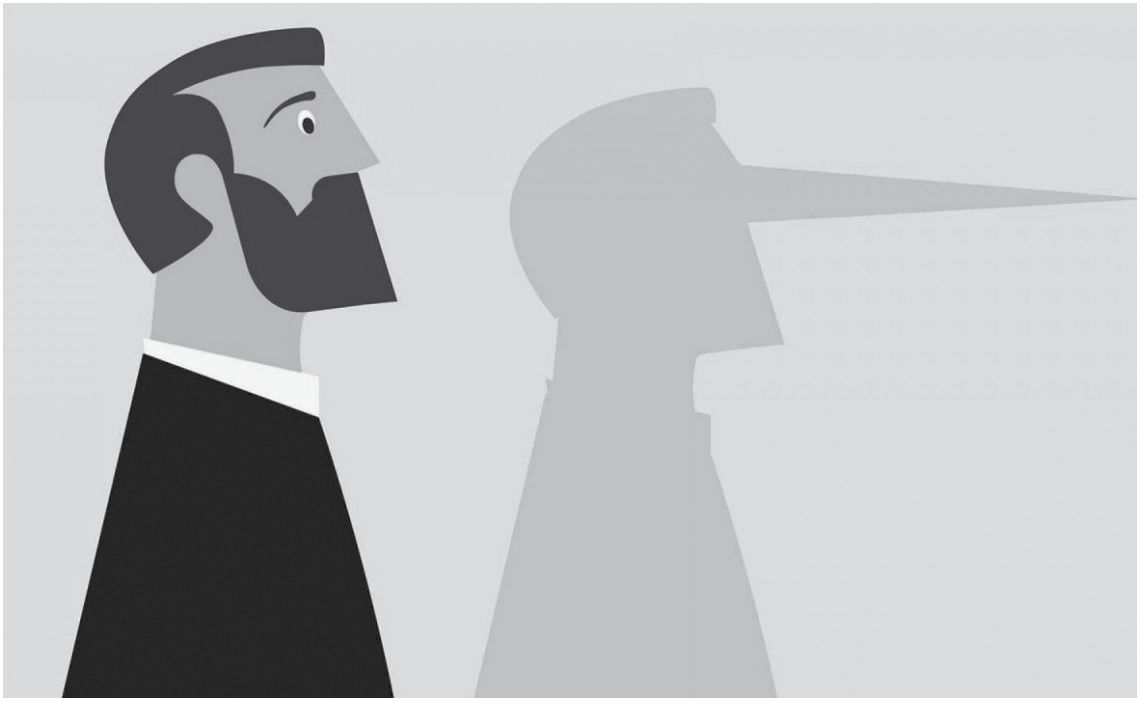
التأمُّل الثاني:

الكذب والنسيان

أو في جوهريّة الزمان

إنَّ الفاعل الأول وراء تناقض أفعال الكذّابين وأقوالهم هو النسيان، ولذلك يحتاج اكتشاف الكذاب إلى سمك تاريخي، فالحقيقة كما يُقال بنت الزمان، وهي بالإضافة إلى ذلك موزَّعة بين الناس، وهذا وجه آخر لاكتشاف الكذّابين، ليس من خلال ذواتهم بل من خلال ذوات غيرهم.

هنا نفتح قوسا لنذكر بأهمية كتاب "الذاكرة والتاريخ والنسيان" للفيلسوف الفرنسي بول ريكور Paul Ricœur، إذ يقود الانفتاح على هذا الكتاب وعلى غيره من التفسيرات السيكولوجية للكذب، إلى الوقوف على حقيقة مفادها أنَّ الكذّاب شخص



يتألم، فكل كذاب ينسى، ونحن ننسى ما يسبِّب لنا الألم، طلبًا للّذة على النحو الذي تكشف عنه الأبيقورية، وهو ينسى لأنه يكذب من أجل نيْل شيء ما بطريقة غير مشروعة سواء أخلاقيًّا أو قانونيًّا، وعليه فالكذب فعل قصدي واعٍ بذاته، غير أنه مؤهَّل ليُخترق من طرف اللاوعي، بشكل يُكشف عنه لكل متأمِّل حذق.

من طبيعة الحال، يمكننا أن نشير في هذا السياق، ما دام الكذب يقدِّم نفسه كمرض نفسي، وما دام يؤلم القائم به، إلّا أنه يمكن التعافي منه بتدريب النفس على قول الصراحة مهما كانت النتائج، ويتأتى ذلك من خلال الارتقاء بقول الحقيقة إلى مرتبة الواجب الأخلاقي بلغة كانط، إذ على هذا النحو يُشرع سلوكنا للإنسانية جمعاء بما يحفظ كرامة الجميع، حيث إنَّ الذات التي تصير بلا كرامة قبل كل الذوات هي ذات الكاذب أثناء ممارسة فعل الكذب، وهي تكتشف ذلك بينها وبين ذاتها بتدخُّل الضمير الأخلاقي أولًا، قبل أن ينبِّهها الحاذقون من الناس إلى سوء ما تفعل وتقول.

ومن المهم أن نُذكّر أيضًا بأنَّ الكذب لا يكون كذبًا على الحقيقة إلا إذا اصطبغ بصبغة القصديّة، فإن لم يكن كذلك، فهو سوء تقدير أو خطأ، شأنه في ذلك شأن الأخطاء التي يقع فيها جميع الناس، ومن هنا تأتي أهمية فحص أقوال وأفعال الكذّابين بما يكفي قبل الحكم عليهم بما هم عليه، والمدخل إلى ذلك هو النسيان الذي لا ينفصل عنهم، ولذلك يقول المغاربة في أحد أمثالهم الشعبية الدارجة "الكذّاب خلّيه حتى ينسى وسولو"، ومضمونه أنه ينبغي أن نصبر على الكاذب لفترة من الزمن، ثم بعد ذلك نبادره بالسؤال بكيفيّة غير صريحة حول القضية نفسها

التي كذب فيها، فإن كان ما سيقوله بغير معنى ما سبق أنْ قاله، فهو كاذب.

أمّا عن العلاج الذي أشرنا إليه، فهو ما يتضمّنه مَثَل شعبي آخر مفاده أنَّ "الصراحة راحة"، أي أنَّ الكذاب يمكن أن يتخلص من ألمه إذا هو درَّب نفسه على الصدق وقول الحق على الرغم من المشقّة التي يمكن أن تصاحب هذا الأمر لمن تعوَّد على الكذب، فمباشرة الإنسان للحقيقة والترافع عليها والتصريح بها قد يكون صعبًا، ويجعل الناس يحكمون عليه بالقسوة، غير أنَّ هذا الإنسان الصادق في جميع الأحوال يبقى في منزلة أرفع من المنزلة التي يُنزله إياها الكذب والأمراض المرتبطة به.

التأمُّل الثالث:

الكذب لا يعيش
في عزلة الأمراض المصاحبة له

مستنقع الرذيلة الذي ينشأ فيه الكذب يجعله يرتبط بترسانة أخرى من الآفات الأخلاقيّة بغرض حماية ذاته، وهكذا يخرج الكذب تدريجيًّا من ذاته نحو الافتراء، بما هو كذب على شخص في غيابه، فعندما يكذب شخص على شخص ما، يكون مطالبًا بتحصين كذبته، ممّا يجعله ينتقل من الكذب على الشخص إلى الكذب على شخص آخر ذو صلة بالشخص الأول، لكي لا تتكشف الحقيقة بما هي شيء موزّع بين الناس، وهكذا يتّخذ الكذب صبغة افتراء وتشويه لسمعة الناس بغير وجه حق.

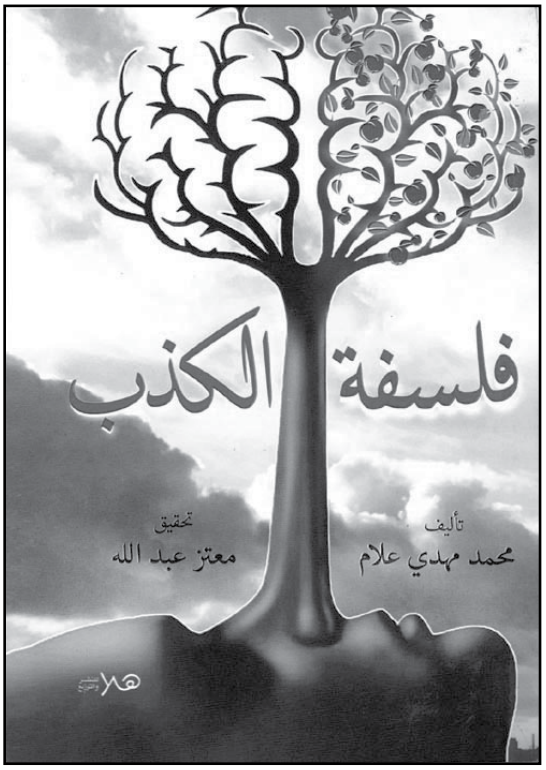
وبما أن الكذبة حجاج متهافت، وبما أنها عرضة للانكشاف في كل لحظة، فإنَّ الكذّاب يكون مطالبًا بالتنازل عن كرامته في كثير من الأحيان، من خلال القيام بأفعال قد تكون غير أخلاقية لصالح مَن يملكون إلى جانبه آليات تدمير الكذبة الأم، فرقعة الكذب تتسع لكي تحمي ذاتها، وهكذا ننتقل من كذبة إلى سلسلة من الكذبات التي تضع ذات الكذّاب في مواجهة نفسها، من حيث أنها صارت تعيش في جوّ من الوهم ينبغي الخروج منه وإلا فالضياع، فإن لم يكن ضياعًا ماديًّا لأنَّ الكذبة تقود إلى مصلحة، فضياع روحي وهو ما يصعب تداركه.

التأمل الرابع:

من الكذب على الفرد
إلى الكذب على الجماعة والمجتمع

يتحرَّك الكذب عبر قنوات الاتصال والانفصال بين الأخلاقي والسياسي، ولذلك فهو لا يتخذ صورة كذب فرد على فرد، بل يتخذ كذلك صورة كذب فرد على جماعة، وهو ما نتوجَّه بمقتضاه تدريجيًّا صوب الكذب السياسي بما هو آلية للمراوغة من أجل جلب المصلحة، غير أنَّ هذا النَّمط الأخير من الكذب بات متعارفًا عليه، ومعترفًا به من قِبَل الفاعلين السياسيين الذين لم يعودوا يجدون حرجًا في الانفتاح على الكذب بكل أريحيّة، فالسياسي يكذب، ويدرك أنه يكذب، وأولئك الذي يتعاملون معه وينصتون إليه يدركون أنه يكذب، وهم كذلك يكذبون عليه في غالب الأحيان.

وكما أنَّ الزمان فاعل على كشف الكذب الأخلاقي (ضمن المجال الأخلاقي)، فهو كذلك فيما يخص الكذب السياسي، ويمكن بهذا الصدد تتبُّع مسيرة شخصية سياسية، أو حزب سياسي بالانتقال من



مرحلة تاريخية معيّنة إلى مرحلة أخرى لكي تتجلّى الحقيقة بما هي مفعول للزمان بتعبير الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر Martin Heidegger.

صحيح أنه لا علاج للمجتمع إلا بالصراحة، كما أنه لا علاج للكذّاب الفرد إلا بها، إلا أنّ هذا النمط الأخير من الكذب، وأقصد كذب الفرد على الفرد، هو الأخطر، فهو يدمّر العلاقة بالقريبين، خصوصًا إذا لم يكن حدثًا عرضيًّا وإنما طبعًا في الفرد، وعلى هذا النحو لا ينبغي للأفراد أن يُخوِنوا بعضهم بعضًا، ولا أن يتهموا بعضهم بالكذب إلا بعد التيقن من خلال استحضار تاريخ كذب فرد على فرد آخر، فإن قاس خطورته ونَظَرَ في شكْلِ وغاياتِ تكراره على مدار السنين، حقَّ له بعد ذلك أن ينجو بنفسه، ولعلَّ في نجاته نجاةً للكذّاب نفسه، لأنه يتألم من حيث هو يكذب.

لذلك وجب أن يكون للحكم على الكذّاب بأنه "كذّاب لا تصح عشرته مدى معقول"، فالكذب قد يكون سلوكًا إنسانيًّا لا ينفلت من شركه أحد، غير أننا ينبغي أن نميِّز في أصنافه بين ما يأتي بالعرض وما صار من قبل، فإن تكرَّر، فمعنى ذلك أنه استقرّ، وإذا استقرّ وصار طبعًا فتلك طامة العلاقات الإنسانية والقنبلة المدمِّرة لها.

يبقى في الأخير أن نشير إلى مسألة مهمة، وهي أنّ الكذب عندما يحاول ستر عورته، ينتقل من كذب على فرد إلى كذب على مجموعة من الأفراد درءًا للتناقض، وهنا من المهم أن يكون الناس على بيّنة من أمرهم، وأن يتبيّنوا إذا جاءهم فاسق بنبأ، وأن لا يحكموا على غيرهم بالسمع فقط، فالعيون شواهد أكثر دقة من الآذان على حدّ تعبير هيراقليطس Héraclite، فالفطن الذكي هو الذي إذا سمع خبرًا محّص وفحص، حتى يتبيّن له الرشد من الغيّ، فإن سلّم بالسمع، والسَّمع لا يفكِّر، فقد تخلى عن ما هو إنساني فيه، فصار ضحيّة للكذاب، ظالم لنفسه وظالم لغيره.

وأخيرًا، فإننا إذن أمام ظاهرة إنسانيّة لم تنل حظّها من التأمُّل الفلسفي، وهي آفة تنخر جسم الصداقات والعلاقات الإنسانية، فتخرجها من دائرة الأخلاقية إلى اللاأخلاقية، وبغير هذا التدخُّل الفلسفي الذي نأمل أن نكون قد وضعنا ها هنا أسسه، سنبقى ندور في فلك المفارقة السفسطائية القديمة التي عرفت بمفارقة الكذّاب، ومضمونها التساؤل عمّا إذا كان الشخص صادقًا أو كاذبًا عندما يعترف بكذبه (عندما يقول الصادق: أنا كاذب، فهل هو صادق أم هو كاذب؟)، فالتساؤل حول هذا الأمر دليل آخر على أنّ الكذب يسبِّب جرحًا لا يندمل.

أخلاقيّات المذيع التلفزيوني

عامر الصمادي*

نصَّت القوانين والأنظمة ومواثيق الشَّرف الإعلامية في الأردن على بعض القيم الأخلاقية التي يجب أن يلتزم بها الإعلاميون الأردنيون أو كل مَن يظهر على شاشات التلفزة الأردنية. لكن، في أيّامنا هذه، ونظرًا لكثرة محطات التلفزة الخاصة وسهولة تأسيسها، واعتماد كثير منها على المبتدئين من المذيعين والمذيعات دون خبرة كافية أو تدريب مناسب، صارت الخروقات تتزايد، الأمر الذي يتطلّب زيادة الاهتمام بقضية الأخلاق الإعلامي، في ظلِّ عدم تقيُّد بعضهم بالقواعد الأخلاقيّة، وانتشار ظاهرة المزْج بين الإعلام والإعلان.

يُعتبرُ التلفزيون أحد أبرز وسائل الإعلام الحديثة التي احتلَّت لفترة طويلة مكان الصدارة في حياة الناس نظرًا لما مثّله من تطوُّر تكنولوجي كبير نقل الناس من عصر الاستماع (الراديو) إلى عصر المشاهدة والاستماع معًا، إضافة إلى عصر الاطِّلاع على الحدث ومتابعته لحظة بلحظة بسرعة لم يكن يتخيّلها الإنسان، حتى قيل إنك إذا كنتَ تحضر مهرجانًا خطابيًّا وتجلس على بعد مائة متر من الخطيب وكان هذا الحدث منقولًا على الهواء مباشرة، فإنَّ أيّ شخص يشاهده على شاشة التلفزيون سيسمعه أسرع منك بأجزاء من الثانية. هذه الشعبيّة التي احتلها التلفزيون جعلته يدخل كل البيوت دون استئذان، وأصبح العاملون به نجومًا يتطلّع إليهم الناس ويقلّدونهم ويتأثرون بهم، وينافسون نجوم الصحافة المكتوبة، بل ويتفوقون عليهم في كثير من الأحيان، ومن هنا جاءت أهمية التزام مذيعي التلفزيون بالقِيَم وأخلاقيّات المهنة التي يفترض أنها مستمدّة من

---

* إعلامي وكاتب أردني
amer2003@hotmail.com

الأخلاق بشكل عام ومن أخلاقيات الصحافة بشكل خاص، وقد عُرِّفت الأخلاق بأنها مجموعة المبادئ والنماذج السلوكية التي يتفق معظم الناس على اعتبارها المثل الأعلى للسلوك القويم[1]، فما هي هذه القيم الأخلاقيّة؟ وكيف عالجتها الأنظمة والقوانين الأردنية؟

نصَّت القوانين والأنظمة ومواثيق الشرف الإعلامية بالأردن على بعض القيم الأخلاقية التي يجب أن يلتزم بها الإعلاميون الأردنيون أو كل مَن يظهر على شاشات التلفزة الأردنية، فقد جاء في قانون المطبوعات والنشر الأردني أنَّ أخلاقيات مهنة الصحافة ملزمة للصحفي، وأنَّ على المذيع احترام الحريات العامة للآخرين وحفظ حقوقهم وعدم المسّ بحرمة حياتهم الخاصة[2]، وأنَّ عليه الالتزم بمبدأ التوازن والموضوعية والنزاهه، ويعتبر الدكتور جورج صدقة في كتابه "الأخلاق الإعلامية" أنَّ نزاهة الإعلامي أمر رئيس في تحديد هدف هذه المهنة التي هي بالأساس خدمة عامة تسعى إلى خير المجتمع، فلا يجوز أن يكون المذيع مدفوعًا لأيّ سبب من الأسباب بدافع شخصي؛ كأن يكون له مصلحة سياسية أو دينية أو فكرية أو عداوة شخصية مع أحد الأطراف، أو مصلحة ماديّة لإبراز طرف على حساب طرف آخر، كأن يتقاضى أموالًا نقدية أو عينيّة على شكل هدايا أو رحلات مدفوعة. ويؤكد "صدقة" أنّ على الإعلامي الالتزام بقيم أخرى مثل الصدق والجرأة والاستقلالية[3]، فيما عالج ميثاق شرف الصحفي الأردني الصادر عن نقابة الصحفيين هذا الأمر حين نصَّ صراحةً على ضرورة التزام الصحفي بالموضوعية والدقة والمهنية العالية وعدم التحيُّز لجانب على حساب آخر كما ورد بالمادتين الثالثة والتاسعة منه[4].

أخلاقيّات المذيع في التلفزيون

على الرغم من عدم وجود نصوص قانونية واضحة أو قائمة مكتوبة بأخلاقيات يجب على المذيع اتِّباعها، إلا أنَّ الاعراف التلفزيونية وكتب أساليب العمل التي تصدرها بعض المؤسسات الإعلامية (code of ethics) قد تطرَّقت إليها بشكل أو بآخر نظرًا لطبيعة العمل التلفزيوني وانتشاره الواسع واحتمال ظهور أيّ خطأ فيه على الملأ بشكل واضح، لأنه يجري تحت سمع وبصر جميع المشاهدين، فمثلًا لا يجوز للمذيع أن يتحيّز لصالح متحدِّث في ندوة تلفزيونية؛ فلا يعطيه وقتًا أطول من نظيره، ولا يسكت عن تجاوز طرف ما لآداب الحوار، ولا يسفِّه رأي طرف أو يشيد بطرف على حساب طرف آخر، كما لا يجوز له أن يوجِّه أسئلة صعبة ومحرجة لطرف بينما يوجِّه للطرف الآخر أسئلة سهلة، أو أن يسرِّب الأسئلة لطرف قبل بدء الحديث كي يحضِّر إجاباته دون أن يعلم الطرف الآخر، كما أنه من غير اللائق ترك أحد أطراف الحوار صامتًا دون مشاركة بالحديث لفترة طويلة. ويندرج تحت هذا العنوان أيضًا التزام المذيع باستخدام اللغة الراقية والابتعاد عن الالفاظ البذيئة أو السوقية[5]، وإذا ما تلفَّظ أحد الضيوف بمثل هذه الألفاظ فيجب على المذيع أن ينبِّهه إلى عم تكرار ذلك واحترام المُشاهد وقيمه وأخلاقه. كذلك لا يجوز أن يردّ المذيع على أي متصل أو محاور استفزَّه أو وجَّه إليه أو إلى أحد ضيوفه إهانة ما بالأسلوب نفسه،

بل يعتذر من المشاهدين على ما حصل ويترك لهم الحكم على أسلوب المتحدث وأخلاقه، فهو لا يمثل نفسه عندما يكون على الهواء، وإنما يمثّل محطته التلفزيونية. كما لا يجوز للمذيع محاباة أحد المشاركين بالندوة أو الحوار التلفزيوني على حساب الآخرين طمعًا بمكسب منه أو خوفًا من موقعة في السلطة[6]، وفي بعض الأحيان يتناسى بعض المذيعين والمذيعات مبدأً مهمًّا من المبادئ الأخلاقية للإعلامي وهو الحياد عند قراءة الأخبار أو محاورة ضيف يعارض ما يؤمنون به أو يخالف سياسة القناة التي يعملون بها، فتجدهم ينفعلون في طرح الأسئلة أو تصدر عنهم حركات انفعالية بالصوت أو بعض حركات الجسد تدلّل على السخرية أو التهكُّم على ما يقوله الضيف أو أحد أطراف الحوار، أو يبدون رضا أو رفضًا لما يقوله، وفي هذا خروج عن الدَّوْر المناط بهم وعن أخلاقيات المهنة التي تفترض الحياد تجاه الموضوع والأشخاص.

قبول الهدايا

إنَّ قبول الهدايا، أو المعاملة الخاصة من أيّ نوع بشكل مميّز عن عامة الناس، من شأنه أنْ يخلق تضاربًا في المصالح ويقوِّض استقلال الصحفي، وهذا لا يشمل الوصول إلى الأحداث أو المناطق الممنوحة تقليديًّا للصحفيين العاملين من أجل تسهيل تغطيتهم. ويشمل ذلك قبول الخصومات و"الهدايا المجانية" المقدَّمة للصحفيين من قبل أولئك الذين قد يكونون موضوع التغطية، أو الاستضافة في يوم من الأيام. وكثيرًا ما يتم تقديم مثل هذه السلع والخدمات كإغراءات للحديث بشكل إيجابي عن المانح أو المكافآت للقيام بذلك؛ حتى إذا لم يكن هذا هو القصد، فذلك هو التبرير المنطقي الذي يمكن تقديمه[7].

مسؤوليّة المذيع تجاه محطَّته وتجاه مجتمعه

تعتبر مسؤلية المذيع تجاه المحطة التي يعمل بها، وتجاه مجتمعه في الوقت نفسه، مسؤولية لا يمكن تجزئتها أو فصل أحد جانبيها عن الآخر، فهو ملتزم بأن يجسِّد أهداف المحطة التي يمثلها ويعبِّر عن سياستها، فضلًا عن ضرورة التزامه بالضوابط الأخلاقية التي تحكم العمل الإذاعي عادةً والتي تتفق مع طبيعة الإذاعة والتلفزيون باعتبارها وسيلة تدخل كل بيت وتتحدَّث إلى كل أفراد الأسرة أطفالًا ورجالًا ونساءً، فضلًا عن أنها وسيلة تخاطب جمهورًا عامًا يمثل مختلف الاتجاهات والآراء والمستويات الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية. إلى جانب ما تفرضه الاعتبارات الإنسانية التي تتعلق بأحاسيس ومشاعر هذا الجمهور. ومن هذا المنطلق فإنَّ مقدِّم البرنامج ليس متحرِّرًا من القيود، بل هو ملزم بمراعاة الاعتبارات المتقدمة. ومن ثم نجد المحطات المختلفة تفرض نوعًا من الرقابة على المواد التي ترد إليها من الخارج قبل تقديمها سواء كانت قد حصلت على هذه المادة عن طريق الشراء أو عن طريق التبادل أو الهدايا، كذلك تحرص بعض المحطات على أن تضع المواثيق، وهى نوع من الدساتير الأخلاقية أو اللوائح الأخلاقية التي يتمثلها العاملون في المحطة، وتنص عادة على ضرورة الالتزام بأسس وقواعد التوافق بين نظريّتي

المسؤولية الاجتماعية ونظرية الحرية الإعلامية.
ويتمثَّل الضابط الأخلاقي والقانوني الذي يوجِّه عمل وسائل الإعلام بضرورة تقديمها لتغطية إخبارية ومعالجة إعلامية للموضوعات والأنشطة والقضايا المختلفة في إطار من الموضوعية والتوازن في عرض الحقائق والمعلومات والأفكار والآراء التي من شأنها تدعيم الديمقراطية ومشاركة الرأي العام في الأحداث الجارية، إضافة إلى أنَّ هذه الوسائل تقوم بدور النائب الذي ينوب عن الجماهير في التعبير عن اهتماماتهم واحتياجاتهم المختلفة... ومن هذا المنطلق تقتضي المسؤولية الاجتماعية أن تراعى تلك الوسائل الدين والعادات والتقاليد للمجتمعات وأعرافها، بالإضافة إلى الحفاظ على سلامة المجتمع وصيانه مقدّراته، ويتصل بالضوابط الأخلاقية والقانونية ضرورة احترام وسائل الإعلام لخصوصية الأفراد وحياتهم الخاصة وعدم تشكيل الرأي العام ضدّ المتهم قبل صدور حكم القضاء، وحماية الآداب العامة ضدّ الأعمال الفاحشة وارتكاب الرذيلة ويقظة الضمير الإعلامي في حدود المسؤولية الاجتماعية والإحساس بالقيم المهنية للإعلاميين ومراعاة احترام حق الأفراد في الخصوصية باعتبارها أحد الحقوق المدنية التي ينبغي أن تحافظ عليها وسائل الإعلام[8].

الخلاصة

يُعتبرُ الاهتمام المتزايد بقضية الأخلاق الإعلامية ظاهرة هذه الأيام، نظرًا لتزايد الخروقات التي يقوم بها مَن يدَّعوون أنَّهم إعلاميّون، ولكثرة محطات التلفزة الخاصة وسهولة تأسيسها نظرًا لانخفاض الكلفة نسبيًّا، واعتماد كثير منها على المبتدئين من المذيعين والمذيعات دون خبرة كافية أو تدريب مناسب، الأمر الذي زاد من ظاهرة عدم التقيُّد بالقواعد الأخلاقية، وانتشار ظاهرة المزج بين الإعلام والإعلان، ومن هنا تأتي أهمية الزام هذه المحطات بعدم السماح للمذيعين والمذيعات بالظهور على شاشاتهم إلا بعد اجتياز دورات تدريبية خاصة، وإشراكهم بوضع مواثيق الشرف الإعلامي، وتثقيف طلاب الصحافة والإعلام وهم على مقاعد الدراسة بآداب المهنة من خلال إدخالها بالمناهج التي يَدْرسونها وإلزام المؤسسات الإعلامية بوضع مواثيق شرف خاصة بها[9].

الهوامش:

(1) خليل، عبدالله. الحماية القانونية للصحفيين وأخلاقيات العمل الإعلامي. عمان 2001 مركز حماية وحرية الصحفيين.

(2) قانون المطبوعات والنشر الأردني رقم 8 لسنة 1998 المادة 7

(3) صدقة، جورج، الأخلاق الإعلامية بين المبادىء والواقع، مؤسسة مهارات، بيروت، 2008، ط1، ص5.

(4) ميثاق الشرف الصحفي،نقابة الصحفيين الارنيين، عمان، 2003، المادة 3 و 9.

(5) جورج صدقة، مرجع سابق.

(6) المذيع والمسئولية المجتمعية في عصر المعلوماتية، الدكتورة صفاء عباس عبدالعزيز، ورقة بحثية غير منشورة

(7) https://www.rtdna.org/content/rtdna_code_of_ethics.

(8) المرجع نفسه.

(9) جورج صدقة، مرجع سابق.

الأخلاق
بين السياسة والحرب

أيوب الزهراوي*

في أدبيات الحروب، كما يرى كاتب هذا المقال، كانت العلاقة وثيقة بين الأخلاق والحرب، بمعنى أنَّ ثمة قواعد أخلاقية يطبقها طرفا النزاع بعيدًا عن التصفية العشوائية، ومع ذلك فإنَّ التعالي عن الشرط الأخلاقي ليس وليد اللحظة المعاصرة بقدر ما هو نتاج لتراكمات تاريخية، تجلّت في راهننا بالفصل بين الأحكام الأخلاقية وبين المجال السياسي؛ وصار ادِّعاء محاولة "الحفاظ على سلامة الإنسانيّة" مبرِّرًا لتدمير مجتمعات بكاملها بدل اللُّجوء إلى طرق قانونية ودبلوماسيّة.

لعلَّ قراءة أولية لأدبيّات الحرب توحي بوجود ارتباط وثيق بين الأخلاق والحرب؛ فكثيرًا ما نصادف مشاهد من التاريخ تحيل إلى تجذُّر هذه العلاقة بشكل كبير في التراث، سواء الإسلامي العربي منه أو الغربي، بحيث نجد في معظم كتابات المؤرخين والشعراء أنَّ الحرب كانت تبدأ بصراع فكري (إلقاء الأفكار) يدافع من خلاله كل طرف عن شرعيّته في خوض الحرب على الآخر، مذكِّرًا إيّاه بأمجاده وبطولاته، غير أنَّ المعركة لا تحيل إلى تصفية عشوائية بين الكل ضد الكل؛ ففي وسط هذه الفوضى يتقارع الأفراد فيما بينهم بأسلوبٍ راقٍ شبيه بالمقارعة الخطابيّة، أساسه تناظر الأفراد فيما بينهم بشكل متساوي. هذا الأمر سرعان ما اندثر، بدليل أنَّ الجبان هو الآخر أصبح ينظر للحرب، بل يشارك فيها أيضًا؛ فبفعل التطورات الهائلة لوسائل الحرب أصبحت له شجاعة قتل آلاف الأبرياء بكبسة زرّ واحدة من داخل مقصورته المكيَّفة وسط أعالي الجبال أو من داخل أعماق البحار، فما الذي شكَّل هذه المفارقة بين المجالين السياسي والأخلاقي؟

---

* كاتب وباحث مغربي
ezahraoui4@gmail.com

على هذا الأساس حاول "ويليام فيليس" (William F Felice) من خلال مقالته "المسؤولية الأخلاقية في زمن الحرب"[1] (moral responsibility in a time of war) بيان هذه المفارقة بين المجال السياسي والمجال الأخلاقي في اللحظة المعاصرة، معتبرًا أنَّ الأخلاقَ رهانٌ قيميّ يصدر عن سلوكيّات الأفراد داخل المجتمع بناء على مبادئ كونيّة.

يشكِّل المجال السياسي المعاصر عمق هذه المفارقة بحكم وجود سيرورة معقدة تتدخل فيها شبكة معقدة من المؤسسات، أو ما يصطلح عليها بمجموعات الضغط كالشركات مجهولة الاسم والحكومات والجامعات[2]، الشيء الذي يصعِّب من مهمة محاسبة المسؤولين السياسيين بناء على القيم الأخلاقية الكونية.

يورد لنا "ويليام فيليس" في ثنايا المقال سالف الذكر الصعوبات التي واجهها الشعب الأميركي في محاسبة السياسة الخارجية الأميركية بخصوص غزو العراق وما وقع بسجني "غوانتانامو" و"أبوغريب"، على الرغم من اقتناعه بأنَّ الحرب على العراق لم تكن عادلة[3]، وذلك بالاستناد إلى عاملين أساسيين؛ أولهما قدسيّة السلام التي تنص عليها هيئة الأمم المتحدة، أمّا العامل الثاني فيتجلّى في المبادئ الأساسية المتمثلة في حظر التعذيب والاعتقال العشوائي. يرجع هذا العجز في محاسبة القائمين على الحرب بالعراق إلى تراتبيّة الإدارة الأميركية من جهة، ثم تقديم السياسة الأميركية لمبررات أخلاقية لخوض هذه الحرب متمثلة في أنَّ العراق آنذاك كان يشكِّل تهديدًا على العالم وعلى الشعب الأميركي بصفة خاصة (أحداث 11 سبتمبر)، وكأنَّ ساحة الحرب ليس فيها إلا المقاتلين[4].

لقد أعطت محاولة الحفاظ على سلامة الإنسانيّة مبرِّرًا لتدمير مجتمعات بكاملها بدل اللُّجوء إلى طرق قانونية ودبلوماسية. إنَّ الأمر، بحسب "ويليام فيليس"، ليس وليد اللحظة المعاصرة بقدر ما هو نتاج لتراكمات تاريخية، تعود بدايتها إلى ما سجّله "ثوسيديديس" في كتابه "الحروب البيلوبونيزية"، بحيث يوحي فيه إلى نظرة واقعيّة قائمة على وثوق أثينا في إمكاناتها العسكرية، الشيء الذي ساعد الأثينيين على التعالي عن الشرط الأخلاقي في استمالة سكان جزيرة ميلسوس؛ وبالتالي لم يكن النقاش الدائر بين أثينا والملانيين يتحرى البعد الأخلاقي قدر تركيزه على الطابع الاستبدادي للسلطة، نقتبس من كتاب "الأخلاقيات والحرب" لِـ"دايفيد فيشر" القول الآتي: "حدَّد الأثينيون شروط الحوار بقولهم إنهم لن يستخدموا كلمات رقيقة لتبرير عملهم على أسس أخلاقية، بل إنَّ ما يريدونه هو بالأحرى مناقشة عملية مع الميلانيين، مشيرين إلى أنه عندما تناقش هذه الأمور من قبل أشخاص عمليين فإنَّ مستوى العدالة يتوقف على المساواة في القوة لغرض أمر ما، ويعني ذلك من الناحية الواقعية أن يقوم القوي بعمل ما تبيح له القوة فعله؛ في حين يتقبل الضعيف ما يجب عليه أن يقبله"[5]، هذا التصوُّر هو نفسه الذي يتبنّاه الطرح المعاصر للحرب؛ نستحضر في هذا المقام الشروط التي تم تحديدها سواء في مؤتمر فرساي 1919 أو بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، والتي سمحت لدول الحلف الأطلسي وعلى رأسها الدول المستحوذة على حق الفيتو بأن تفرض قوانينها على العالم في إطار ما يسمى

"هيئة الأمم المتحدة"، تحت ذريعة "افعل ثم برِّر"[6] الشيء الذي يتنافى مع أركان الحرب التي صاغها "مايكل والتزر"، والمتمثلة أساسًا في عدالة الدخول إلى الحرب، عدالة إدارة الحرب، وعدالة ما بعد الحرب[7].

إذن، فمنذ ذلك الحين اختير المسار العسكري كبديل عن الحوار الديبلوماسي، ليتوّج ذلك مع المنظور الفلسفي الحديث الذي جاء به "ماكيافيلي"؛ فهو الآخر قد شرع للأمير توظيف وسائل أخلاقية تحت ذريعة توحيد المدن الإيطالية، فمع هذا التصوُّر الوصولي (البراغماتي) تمَّ تبرير اللجوء إلى سلوكيات غير أخلاقية لتحقيق غايات أخلاقية أو ما يسميه "ماكيافيلي" بـ"الغاية تبرر الوسيلة"[8].

بناء على ذلك، تتحدَّد المسؤولية الأخلاقية في أن يتوفر في المرء استخدام كل الأساليب المتاحة، الشيء الذي يجعل أية أخلاق لا تعدو كونها سوى أخلاق التبعيّة، وهي أخلاق تقاس بنجاح الحاكم وهيبته وقوته وبمدى ازدهار الدولة في عهده؛ فالحاكم هو أشبه ما يكون برجل "لامانشا الأخلاقية"[9] أو الرجل الذي يحمل وصمة عار، حيث يكون على أهبة الاستعداد للذهاب إلى الجحيم من أجل قضية سماوية، وهي حماية الدولة.

خلاصة القول يبدو أن تأثير ماكيافيلي واضحٌ على قادة القرن الواحد والعشرين، إذ يتجلى ذلك، بشكل أو بآخر، في الفصل بين الأحكام الأخلاقية وبين المجال السياسي؛ فالمسؤولية الأخلاقية لا تتعدى حدود حماية أمن الدولة، ولو كان ذلك على حساب عيش حياة أخلاقية غير خالصة، بدعوى أنَّ الحياة الأخلاقية ليست إلا حياة المواطنين العاديين والفلاسفة المعزولين.

الهوامش:

(1) William, F Felice, Moral responsibility in a time of war, Published by: Social Justice/Global Options.

(2) أرندت (حنة)، في العنف، دار الساقي، ترجمة إبراهيم العريس، ط2، ص17.

(3) مفهوم الحرب العادلة ابتدعه مايكل والتزر وصاغه في كتابه "الحروب العادلة والحروب غير العادلة" (Just and unjust wars)، والذي توخى من خلال تبرير الحرب على بعض البلدان تحت ذريعة السلام والأمن الاجتماعي والنفسي.

(4) بنى مايكل والتزر نظريته في الحرب العاذلة على قاعدتين أساسيتين هما: متى وكيف تقتل؟، ثم من بإمكانك قتلهم؟، فالحرب لا ينبغي أن تشمل أولئك غير المستعدين لها أو الذين لا يقاتلون؛ كالأطفال والنساء والشيوخ والقساوسة وزعماء القبائل المحايدة والأسرى، لكن إلى أي حد احترمت الدول الإمبريالية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأميركية هاتين القاعدتين في حروبها على الشعوب الأخرى كالعراق وفيتنام؟ لو افترضنا أن الحرب تقليدية بين خصمين لكان من السهل تحديد الذين يتوجب قتلهم، لكن في المجتمع المعاصر يكون بمن الصعوبة تحديد هؤلاء، ولهذا تظل الحروب المعاصرة غير عادلة بالمقارنة مع الحروب التقليدية، ص43ـ43.

(5) فيشر (ديفيد)، الأخلاقيات والحرب، هل يمكن أن تكون الحرب عادلة في القرن الحادي والعشرين، ترجمة د.عماد عواد، سلسلة عالم المعرفة، ص30ـ31.

(6) كانط (إيمانويل)، مشروع السلام الدائم، ترجمة عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1952، ص96.

(7) الشريف (حمدي)، نظرية الحرب العادلة بين اليوتوبيا والإيديولوجيا، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 18 أبريل 2016، أنظر الصفحات 8 ـ 15 ـ 21.

(8) نيكولا مكيافيللي، الأمير، ترجمة دكتورة هبة، فضاء الفن والثقافة، ص 53.

(9) William, F Felice, Ibid.

نظريّة العقد الاجتماعي عند "جون لوك"

د. إيهاب محمد زاهر*

ينطلق "لوك" في نظريَّته من فكرة مفادها أنَّ الإنسان يولد وعقله خالٍ من الأفكار، ثم يتم تهيئة عقله بالخبرات والتجارب التي تصبح فيما بعد مصدرًا للمعرفة، أي أنَّ الناس سواسية لا يفرِّق بينهم إلا نوع تربيتهم. ويرى أنَّ الملكيّة الخاصة موجودة طبيعيًّا عند البشر، وأنها سابقة للمجتمع المدني. وأنَّ الناس يملكون بحكم الطبيعة حقوقًا معيَّنة لا علاقة لها بوجود الدولة مطلقًا، وهذه الحقوق هي حق الحياة والحريّة والتملُّك.

"العقد الاجتماعي" نظريّةٌ اجتماعيّةٌ تصف الحالة التي يكون فيها للجماعات البشرية سلطة عليا أو قيادة أو حاكم أو أي شكل من أشكال ممارسة السياسة أو السلطة، وتتجلّي فكرة هذه النظريّة في أنَّ الناس كانوا يعيشون في البداية على الطبيعة القائمة على جملة من المبادئ العامة والنزاعات؛ ممّا دعاهم إلى التفكير في إنشاء تنظيمات اجتماعية تنظم علاقاتهم الاجتماعية من أجل الدفاع عن أنفسهم من الأخطار الخارجية كالطبيعة أو الأقوام الأخرى، وهذا يتم من خلال تنازل كل فرد عن قِسمٍ من نزعته الفرديّة لكي يلتزم أمام الآخرين ببعض الواجبات من أجل تكوين تنظيم يساعدهم على البقاء.

وقد أخَذَ المصطلح اسمه من كتاب "العقد الاجتماعي" لِـ"جان جاك روسو" الذي ناقش فيه هذا المفهوم في القرن الثامن عشر، لكن، وقبل ذلك، بَرَزَ منظِّرون لنظرية العقد الاجتماعي في القرن السابع عشر، ومن أشهرهم "جون لوك" و"توماس هوبز".

وُلد المفكر الإنجليزي "جون لوك" في العام

---

*مدرِّس في قسم التاريخ/ الجامعة الأردنيّة

ehabzaher40@yahoo.com

1632م في إحدى ضواحي مدينة بريستول، وكان أبوه محاميًا خاض غمار الحرب الأهلية دفاعًا عن البرلمان، فنشأ الابن على حب الحرية، وظلَّ متعلقًا بها إلى آخر حياته. وينطلق "لوك" في نظريَّته من فكرة مفادها أنَّ الإنسان يولد وعقله خالٍ من الأفكار، ثم يتم تهيئة عقل الإنسان بالخبرات والتجارب التي تصبح فيما بعد مصدرًا للمعرفة؛ أي أنه ينكر اكتساب الأفكار في العقل الإنساني بالفطرة، وما دام الناس يولدون بلا مورثات عقلية، فهم سواسية لا يفرِّق بينهم إلا نوع تربيتهم[1].

يُعتبر "لوك" أحد مؤسسي المذهب الحُرّ الجديد. فهو يعارض "هوبز" في تصويره للإنسان بأنّه كائن متوحش يعيش في الطبيعة وفق قانون البقاء للأقوى (الغلبة)، ويذهب إلى أنَّ للإنسان حقوق مطلقة منذ ولادته لا يهبها المجتمع له، وهذه الحقوق أساسها الحرية، وهي أساس العلاقات بين الناس، وبالحرية تتحقق المساواة، وبالتالي تقوم العلاقة الطبيعية بين الناس، وتصبح كالعرف الاجتماعي، أي يصبح لدينا علاقة تتولّد طبيعيًّا بين الناس، ويصبح لنا مجتمع طبيعي سابق على المجتمع المدني، وقانونًا طبيعيًّا سابقًا على القانون المدني[2].

وعلى ذلك ليس لأحد حق فيما يزعم "هوبز"، ولكن حق الناس ينحصر في تنمية حريتهم والدفاع عنها وعن كل ما يلزم من حقوق مثل حق الملكية وحق الحرية الشخصية وحق الدفاع عنهما. إنَّ "لوك" بعكس "هوبز" يرى أنَّ الملكية الخاصة موجودة طبيعيًا عند البشر، وأنها سابقة للمجتمع المدني وهذه النظرية حول الملكية تحمل عند" لوك" مكانة كبيرة، لأنها تنبع من الحرية، فهو (الإنسان) ملك لنفسه وما يقتنيه[3].

إنَّ حقَّ الملكية حقٌّ طبيعيّ (ليس قانونًا وضعيًّا) يقوم على العمل ومقدار العمل لا على الحيازة أو القانون الوضعي، وليس حقًّا فيما يكسبه المرء بتعبه ومهارته ولا تصبح الحيازة حقًّا إلا إذا استلزمت العمل. على أنَّ حق الملكية خاضع لشرطين؛ الأوّل أنَّ المالك لا يدَع ملكيّته تتلف أو تهلك والثاني أنْ يدَع للآخرين ما يكفيهم[4].

يرى "لوك" أنَّ الإنسان الذي يملك العقل هو أساس كل ماله؛ إذ إنَّ العقل الملكية الطبيعية الخيِّرة، ليس بالنسبة للمالك ،ولكن بالنسبة إلى كل البشرية، ومَن يمتلك أرضًا بعمله لا يُنقص بل يزيد بالموارد المشتركة للجنس البشري. إنَّ أكبر سعادة تقوم لا على التمتُّع بالملذّات الكبرى، بل على تملُّك الأشياء التي تعطي أكبر السعادات، وهو بهذا يعرف (المتعة الرأسمالية)، بحسب تعبير "ليوستروس"[5].

ويكون ضمان الملكيّة بأن يخرج الناس من الحالة الطبيعية ويكوّنوا مجتمعًا مدنيًّا غايته الأساسية المحافظة على الملكيّة، يقول "لوك": "كل حكومة لا غاية لها غير الحفاظ على الملكيّة من خلال الإرادة والتشريع لا الحكم"[6].

وينتقل الناس من الحالة الطبيعية إلى الحالة المدنيّة عندما يحتاجون إلى القوانين والقضاة والشرطة، وهذا ما تجلبه لهم الحكومة المدنيّة والحكم السياسي. إذًا هو نوع من الوديعة سلَّمه مالكون إلى مالكين. والحكام إداريون في خدمة الجماعة ومهمّتهم تقوم على تأمين الراحة والازدهار[7].

يتَّفق "لوك" مع "هوبز" بالقول إنَّ الحكومة الصالحة هي إحدى ذرائع العقد البشري لا يختص بها إقليم مقدس أو تورث بالتقاليد والعادات القويمة، وأنَّ الدولة قامت على أساس من عقد أو اتفاق واع بين الحاكم والمحكوم. وقد التزم "لوك" على خلاف "هوبز"، جانب البرلمان ضدّ الملك في الصراع في الأمور السياسية، وأيضًا على خلاف "هوبز" فهو يرى أنَّ الناس في حالة الفطرة الطبيعية عقلاء حسنوا التصرُّف يرغبون في التعاون مع الآخرين على الرغم من أنَّ فقدان السلطة خَلَقَ منهم القويّ والضعيف، وللناس كذلك إحساس خلقي مستقلّ عن الحكومة ومنفصل عنها، وهم يملكون بحكم الطبيعة حقوقًا معيَّنة لا علاقة لها بوجود الدولة مطلقًا، وهذه الحقوق هي حق الحياة والحرية والتملُّك[8]. وفي نظريَّته عن سلطة الدولة والقانون، يضع "لوك" فكرة الانتقال من الحالة الطبيعية إلى الحالة المدنية والأشكال المختلفة للحكومة. والغرض من الدولة لديه هو الحفاظ على الحرية والملكية اللتين تكتسبان عن طريق العمل[9]. وعليه، فإنَّ الحكومة لا يجوز أن تكون تعسفيّة. وهذا يقسمها إلى تشريعية وتنفيذية واتحادية. وقد كانت نظريّته في الدولة محاولة لتكييف النظرية مع الشكل السياسي للحكومة اللذين اتُّخذتا في إنجلترا نتيجة الثورة البرجوازية[10].

ويرى "لوك" أنَّ الناس، وفي الحالة الطبيعية، ليسوا جميعًا قادرين على جعل الآخرين يحترمون حقوقهم الطبيعية، ولا يستطيعون بمجهودهم الخاص حماية ما يعود إليهم؛ أي حماية ملكيّتهم، لهذا اتَّفقوا في ما بينهم على إقامة حكومة تُلزم الناس بالمحافظة على احترام حقوق الجميع. وهكذا نشأت الحكومة بمقتضى عقد، ولكنه ليس عقدًا غير مشروط كما ذهب إلى ذلك "هوبز"، وإنَّما يفرض التزامات على الطرفين (الشعب والسلطة)؛ فينبغي على الشعب أن يكون عاقلًا مدركًا؛ فالمخلوقات العاقلة وحدها تستحق الحرية السياسية، هذا العقد يفرض على الحكومة بعض الشروط والالتزامات، فإذا ما خرجت حكومة ما عن أحكام العقد وهدَّدت الحقوق الطبيعية، ويقصد هنا الحرية؛ فإنه يكون من حق المحكوم في هذه الحالة أن يُعيد النظر في ما أقدم عليه من خلق هذه الحكومة، وله عند الضرورة القصوى أن يثور عليها[11]. فيرى "لوك" أنَّ للمحكومين أنْ يثوروا إذا ما سَلَبَتْ السلطة حقوقهم الطبيعية، وخصوصًا الحرية والملكية الفردية، لكن استعمال حق المقاومة في نظره لا يهدف إلى تحقيق الأماني الشعبيّة، بل إلى الدفاع عن النظام العام، ونظرية "لوك" هنا مستمدَّة من مصادر مُحافِظَة، تعترف بحق المقاومة، لكنّها وسيلة لحمل الأخير (الحكومة) على التفكير، وتسمح بإبعاد خطر الثورة الشعبية ولا تشكل مطلقًا دعوة إلى العصيان[12].

أمّا الحرية الشخصية عند "لوك" فتعني أنه ليس هناك سيادة طبيعيّة لأحد على أحد، إنَّ سلطة الأب أعطيت له لكي يربي الابن ويجعل منه إنسانًا أي كائنًا حرًا، فهي واجب طبيعي أكثر منه سلطة، وهي مؤقتة ولا تشبه في شيء سلطة السيِّد على العبد، وتُفقد بسوء الاستعمال والتقصير[13].

إنَّ نشأة أو قيام الحكومة المدنيّة تكون باتفاق مشترك وعقد إداري؛ ذلك لأنّ أعضاء المجتمع

متساوون عقلًا وحرية، فأساس المجتمع الحرية، والغرض من العقد الاجتماعي صيانة الحقوق الطبيعية لا محوها لمصلحة الحاكم كما يزعم "هوبز"، فلا يستطيع الأعضاء (الشعب) أن يتنازلوا إلا عمّا يتنافر في حقوقهم في حالة الاجتماع فيما بينهم، ذلك هو حق الاختصاص؛ فالسلطة المدنية قضائية في جوهرها، أمّا السلطة التي تمارس صلاحيّاتها بشكل مطلق، فهذه ليست مشروعة، وإنما هي محض استعباد. والملك المستعبد يُعدُّ خائنًا للعهد، والشعب في حلٍّ من ذلك[14].

إنَّ الفكر السياسي عند "لوك" فكر علماني إلى حدٍّ ما، وهو يفصل بين الزمن والروح، ويرى أنَّ الآراء الدينية تتمتع بحق مطلق وشامل بالسَّماحة، والواقع أنَّ "لوك" لم يكن ثوريًّا على الرغم من كونه منظِّرًا للثورة. وكان يحذِّر من السيادة الشعبية كما يحذِّر من الملكية المطلقة، وكان همّه الرئيس النظام والأمن[15].

كانت فلسفة "لوك" بمثابة هجوم كبير على التقاليد والحكم التعسُّفي وحكم الكنيسة؛ ذلك النظام القديم الذي هُزم في أوروبا بين عامي 1640 - 1688م. وكانت فلسفته تميل للطبقة الوسطى النامية التي اصطدمت بأسرة "ستيوارت" البريطانية المالكة والمجتمع الارستقراطي (النبلاء) ورجال الدين، حيث كانت فلسفته تكافح من أجل الحصول على قدر من الحريات السياسية والاقتصادية من أجل حكومة دستورية، ومن أجل التسامح الديني[16].

كان ما عملهُ "لوك" هو تحويل ما عاصره في إنجلترا إلى نقدٍ ذي مغزى عالمي، واستطاع بعض كبار اللوردات في إنجلترا عام 1688م، بعد أن نالوا مؤازرة الكنيسة الرسمية والأعيان والتجار، أن يزيحوا ملكًا (جيمس الثاني) ويقيموا مكانه ملكًا آخر، وفرضوا على الملك الجديد بعض الالتزامات التي نصَّت عليها (وثيقة إعلان الحقوق) والتي تتصل كلها بالتفسير القانوني أو الفنّي للدستور.

الهوامش:

(1) شتراوس وكروبيس، ليو، تاريخ الفلسفة السياسية، ترجمة محمد سعيد، ج2، ص12، 13، 14.

(2) شتراوس، تاريخ الفلسفة السياسية، ج2، ص42.

(3) الطويل، توفيق، الفلسفة الخلقية نشأتها وتطورها، دار المعارف، القاهرة، 1960، ص138.

(4) شتراوس، تاريخ الفلسفة السياسية، ج2، ص10، 17.

(5) الطويل، الفلسفة الخلقية، ص143.

(6) ويدجري، ألبان ج، التاريخ وكيف يفسرونه، ترجمة عبدالعزيز توفيق، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1972، ص135.

(7) رسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، الكويت، 2009، ج2، ص102، والطويل، الفلسفة الخلقية، ص143.

(8) عمر، معن خليل، علم إجتماع التنظيم، دار الحرية، بغداد، 1988، ص72.

(9) الطويل، الفلسفة الخلقية، ص143، وشتراوس، تاريخ الفلسفة السياسية، ج2، ص49، 51.

(10) الطويل، الفلسفة الخلقية، ص143، 144، وشتراوس، تاريخ الفلسفة، ص57، 59.

(11) الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1988، ص1260.

(12) الموسوعة الفلسفية، ص1260، 1261.

(13) بالمر، تاريخ العالم الحديث، ص146.

(14) بالمر، تاريخ العالم الحديث، ص146، وجون لويس، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة أنور عبد الملك، دار الحقيقة بيروت، 1973، ص115.

(15) بالمر، تاريخ العالم الحديث، ص146، 147، وجون لويس، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة أنور عبدالملك، دار الحقيقة بيروت، 1973، ص116.

(16) بالمر، تاريخ العالم الحديث، ص103.

السَّرقة عند الأطفال بين الفهم الصَّحيح والعلاج التربوي

أميرة كيوان*

للسرقة عند الطفل مدلول يختلف عن المدلول الذي لدينا نحن الكبار، فالسرقة لدينا عمل مشين، يتنافى بطبيعة الحال مع القيم والمعايير الأخلاقيّة، لذا نستطيع أن نتصوَّر مدى انزعاج الآباء، عندما تبعث إليهم المدرسة مشيرةً إلى أنَّ أطفالهم قد ضُبطوا متلبِّسين بالسرقة، إنهم يضطربون اضطرابًا شديدًا قد لا يحدث إذا قيل لهم إنَّ أطفالكم كسالى أو متأخرون دراسيًّا، ذلك لأنَّ الآباء لا يعتبرون أنفسهم قد فشلوا في تعليم أطفالهم قواعد العلم وأسس المعرفة والثقافة فحسب، بل أخفقوا أيضًا في تهذيبهم وتقويمهم، وأنَّ هؤلاء الأطفال قد صاروا يواجهون مستقبلًا متردِّيًا يؤكِّده هذا الانحراف الخُلقي.

تؤكد معظم الدراسات السيكولوجية أنَّ هناك أنواعًا من السرقة يأتيها الطفل بدوافع بعيدة كل البعد عن دوافع السرقة في مدلولها السالب المهين، الذي لدينا نحن الكبار، فقد يسرق الطفل لأنه لا يدرك معنى الملكيّة، والأجدر بنا والأصوب أن نهتمَّ ببحث واستقصاء الدوافع والأسباب التي أدَّت إلى سلوك السرقة قدر الاهتمام بالواقعة نفسها[1].

دوافع السرقة وأسبابها

أولًا: الجهل بمعنى الملكيّة

عندما يمدّ الطفل يده ليستولي على ممتلكات غيره، إنّما يمدّها لأنه يرغب في استخدام تلك الممتلكات لا ليسرقها كما نتصوَّر، فهو يجهل تمامًا معنى أن نحترم ملكيّة الآخرين، فنموّه لم يمكِّنه بعد من التمييز بين ممتلكاته وممتلكات غيره، وهو أيضًا لا يدرك أنَّ احترام ملكيّة الآخرين تعني ألا يحصل

---

* كاتبة وباحثة في مجال التربية النفسية والسلوكية- مصر
allahraby123re.k@gmail.com

عليها، أو يستخدمها إلا بإذن من أصحابها، وإلا عُدَّ الأمر اعتداءً على حقوقهم.

وقد ينبّه الأب أو الأم إلى ذلك بالزَّجر تارة وبالعقاب تارة أخرى، ولكن لا يفتأ الطفل أن يعيد ويكرر الأمر "السرقة" مرَّة أخرى، ذلك لأنَّ المعنى لم يرسخ بعد في ذهنه، إنه بالقطع لا يتصوَّر أنه فَعَل أمرًا مذمومًا.

ومثل هذا الطفل لا يمكننا أن نعدّه سارقًا، يكفي لكي نعوِّده على سلوك الأمانة أن ننمّي فكرته عن الملكيّة الخاصة والملكيّة العامة، وذلك بأنْ نخصِّص له أدوات خاصّة يتناول بها طعامه، وأخرى يستخدمها في الاعتناء بأمور نظافته الشخصيّة، وأن نخصِّص له كذلك الألعاب والكتب والأدوات التي يحتفظ بها في مكان يخصّه وحده، في الوقت الذي نطالبه بضرورة الحفاظ عليها من التلف والعناية بها، وعدم إهدارها أو فقدها[2].

ثانيًا: الغيرة والانتقام

قد يَسرق الطفلُ في المَواطن التي تُثار فيها غيرته الشديدة، فقد يسرق من والديه إذا وجد أنهما انصرفا عنه وأهملا شؤونه، والسرقة هنا انتقاميّة كرد فعل لتجاهل الوالدين له هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد تكون السرقة نوعًا من التنفيس عن الغضب، ولذا فقد تكون الأشياء المسروقة من ممتلكات الوالدين، وقد لا تكون، فقد يلجأ الطفل إلى سرقة زميل له يشعر تجاهه بالضيق أو الغيرة، ولا يستطيع مواجهته أو مصارحته، فيسرق أدواته، وقد يحطِّمها لأنه يسرق بدافع الانتقام والتشفّي.

ثالثًا: الرَّغبة في الامتلاك

قد يسرق الطفل شيئًا لأنَّ لديه رغبة ملحّة في استخدام أو امتلاك الشيء المسروق، إذا وَجَدَ الطفلُ بحوزة صديقه لعبة أعجبته، في الوقت الذي لا يمتلك مثلها، فقد يفكِّر مليًّا في سرقتها واستخدامها في خفية تامة ليستمتع بلذة ملكيّتها، ونشوة استعمالها، وفي هذه الحالة لا يسرق الطفل إلا ما يروقه من أشياء، وفي بعض الحالات يعيد الطفل الشيء المسروق خفيةً أيضًا، بعد أن يكون قد استخدمه وحقَّق رغبته، ولم يعُد لهذا الشيء المسروق الجاذبية بالنسبة له، ومن هنا يتحتم على الآباء أو الأمهات توفير الأدوات أو المقتنيات أو الألعاب التي تروق أطفالهم قدر الإمكان؛ حتى لا يلجأ الطفل إلى السرقة بدافع الرغبة في الامتلاك.

رابعًا: الخوف من العقاب

يحدث أن نجد طفلًا قد أضاع مثلًا عُلبة ألوانه بالمدرسة، فيذهب إلى المنزل يشكو لأبويه، حتى يتمكّن من الحصول على نقود ليبتاع أخرى، فيأبى والداه أن يأتياه بمثلها، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يهدِّدانه بالعقاب الصارم إذا لم يجد علبة ألوانه المفقودة، فيفكر الطفل في سرقة النقود اللازمة لشراء علبة الألوان، اتقاءً للعقاب المزمع تنفيذه، وبعد أن يبتاع مثلها يهمّ الصغير إلى والديه، ويخبرهما أنه قد وجد علبة ألوانه مختبئة في خزانته أو حقيبته. وعندما يقتنع الأبوان بذلك، يزول خطر التهديد والعقاب، ويستنشق الطفل عبير الأمن والاطمئنان، ولكن بعد أن يتعلّم أنَّ السرقة قد تقي من العقاب أحيانًا.

لذا نحذِّر الآباء من التهديد بعقاب شديد إذا ما فقد الصغار أدواتهم، لأنَّ هذه الأمور تُعدُّ مسلكًا طبيعيًّا يحدث لكل الصغار، والواجب على الآباء أن يوجِّهوا صغارهم بنوع من المودّة والحب متغاضين عن العقاب في المرّة الأولى، فيهمّوا بتلبية مطالب أطفالهم بإعطائهم البديل، أمّا إذا تكرّر الموقف مرّة أخرى، فليتعرّفوا على أسباب هذه الظاهرة، فقد يكون الطفل ضعيف الذاكرة، أو سريع السهو والنسيان، أو أنّ هناك في المدرسة أطفالًا اعتادوا سرقة مثل هذه الأدوات، ونؤكد أنّ الخوف من العقاب يدفع الصغار دائمًا إلى الإتيان بأساليب سلوكيّة غير مُرضية كالسرقة أو الكذب[3].

خامسًا: التَّفاخر والمُباهاة

يعاني بعض الأطفال الحرمان من امتلاك الأدوات والألعاب التي تروقهم، إمّا لضيق ذات اليد، وإمّا لسوء تقدير الأبوين بشأن توفير ما يحتاجه أبناؤهم من أدوات وألعاب، ثم يذهب الطفل إلى المدرسة أو النادي فيروّعه الأمر، لأنه يرى بحوزة أقرانه أصنافًا منها، وممّا يزيد الأمر سوءًا أنْ يجد من رفاقه التفاخر والمباهاة بما يملكون، والسعادة الغامرة بما ينعمون، فتدبّ الغيرة في قلبه، ويترسّخ بداخله الشعور بالنّقص لفقدانه الأمل في اقتناء مثل هذه الأدوات والألعاب.

والنتيجة المتوقَّعة هي أنَّ الطفل يفكر مليًّا في الأمر، فلا يجد مفرًا ومخرجًا سوى السرقة، فيهمّ بسرقة مثل هذه الأشياء من أصدقائه ليلهو بها ويتمتَّع بصحبتها، وعندما يسأله أبواه عن مصدر هذه الألعاب والأدوات، فإنه يدَّعي أنَّ أصدقاءه أهدوه إيّاها، وقد يجنح فيدَّعي أنه فاز في إحدى المسابقات المدرسيّة فكافأته إدارتها بأنْ أعطته هذه الهدايا.

أو لعلَّ الطفل يسرق النقود، ويشتري هذه الألعاب ويحتفظ بها بعيدًا عن الأنظار، حتى يحين موعد ذهابه إلى المدرسة، فيضع هذه الألعاب أو بعضها في حقيبته المدرسيّة، ليتمكَّن من التَّباهي أو التَّفاخر بها أمام أقرانه، مدَّعيًا أنَّ والديه قد ابتاعاها له.

ولا شكَّ أنَّ هذا الطفل يعاني من شعور شديد بالنَّقص، ويشعر دائمًا بأنه دون مستوى أقرانه، لذلك على الأبوين توفير ما يمكنهما توفيره من تلك الأدوات والألعاب.

سادسًا: التَّقليد والمُحاكاة

يتابع معظم الأطفال باهتمام شديد ما يجري في عالم الكبار، فنجد الطفل يستمع لأقوال والده ويحاول فهمها وترديدها، والفتاة تبدأ بالاهتمام بما تردِّده الأم، فتتابع أحاديثها بإنصات شديد، هذه السمات من شأنها أن تؤثر على الطفل، فهو على استعداد دائم للوقوع تحت تأثير الآخرين؛ وهو ما يطلق عليه علماء النفس "القابليّة الشديدة للاستهواء" بحيث يكون الطفل على استعداد للتأثر بما يسمعه أو يشاهده، خاصة مما يكبرونه سنًّا، ويشغلون أدوارًا مهمّة بالنسبة له، مثل الأب أو الأم، ويتَّضح أنَّ الطفل في تلك المواقف إنّما يقوم بعمليّة توحُّد مع أنموذج معيَّن، وبهذا يميل إلى التقليد والمحاكاة، وقد يحدث أن تمتدّ يد الأم إلى حافظة نقود زوجها، لتستولي في تكتُّم وسريّة على بعض النقود، فيراها

الطفل دون أن تشعر بوجوده، ثم يأتي الأب ليكتشف الأمر فيثور، والأم بالقطع تتنصَّل من المسؤولية، أمّا الطفل فإنَّ عقله يذهب ويجيء، وغالبًا ما يسأل نفسه: "هل أظلّ صامتًا أحتفظ بالحقيقة لنفسي؟ أم أروي ما رأيتُ فأكشف أمر أمي فيدبّ الصدام بينهما؟"، ومهما يكن موقف الطفل فقد تأثَّر تأثُّرًا سيئًا، بفعلة أمّه؛ النموذج والقدوة، والأرجح أنَّ هذا الطفل سيغيِّر من قيمه التي اكتسبها، ويعدِّل من اتِّجاهاته التي سبق له وتبنّاها، وبمرور الوقت لا يسأل الطفل والده عمّا يريده من نقود، بل ستمتدّ يداه إلى حافظته ليأخذ منها ما يريده.

وبهذا يصبح الطفل محترفًا للسرقة لا لشيء، وإنَّما لأنَّ القدوة والأنموذج قد رآها متلبِّسة بالسرقة، فيقلِّد ويُحاكي.

سادسًا: أصدقاء السُّوء

تتَّسع دائرة الطفل الاجتماعيّة بوجود أصدقاء له يذهب ويجيء معهم من وإلى المدرسة، يقضي بصحبتهم فترات الراحة والاسترخاء، فيجد نفسه مشدودًا إلى أصدقائه يبدي ولاءه وإخلاصه لهم، وحينما لا يتدخل الأب أو الأم في انتقاء الأصدقاء، فقد ينحرف الطفل ويسوء الاختيار، فهذا طفل تعرَّف إلى صديق يقطن بجواره في المسكن، يكبره بعدة سنوات، كان يرافقه في رحلات قصيرة في أيام العطلات الأسبوعيّة، ولسوء الحظ كان هذا الصديق منحرفًا سلوكيًّا، فقد اعتاد السرقة، ولمّا كان الطفل يقع تحت تأثيره، وكان الأبوان في غفلة عن ابنهما، فقد انتهت هذه الصداقة بإشتراكهما في سرقة النقود، وبعض الأشياء الأخرى.

لقد وجد الصغير في هذا السلوك متعة في إثبات ذاته وقدراته، كما وجد لذَّة في الجرأة والشجاعة التي تصاحب السرقة، إنَّ أصدقاء السوء أخطر ما يكونون على الأطفال الصغار، وقد كان في إمكان الأبوين توجيه مثل هذا الطفل، لإثبات وجوده وذاتيّته وقدراته في اتجاهات إيجابية كثيرة، تفيده وتفيد المجتمع أيضًا، وكان من الضروري عليهما انتقاء أصدقائه الانتقاء الصحيح والملائم.

تنمية سلوك الأمانة عند الأطفال

- يجب أن يدرك الآباء أنه قبل تكوين اتِّجاه الأمانة لا بدَّ من حدوث اعتداءات من الطفل على ملكية غيره، وهذا أمر طبيعي يجب أن يقابله الآباء بالمرونة إلى أن يتعلّم الطفل أساليب التعاون من أخذ وعطاء، كما يجب عليهم عدم التَّهويل؛

فيقابل الآباء ذلك بالضرب والإهانة، وفي الوقت نفسه من الخطأ الدِّفاع عن هذا السلوك، فكلا الأسلوبين لا يساعد على تكوين اتِّجاه الأمانة.

- خلق شعور الملكية لدى الطفل بأنْ تخصَّص له مقتنياته الخاصة، وإعطاء الطفل مصروفًا يوميًا يتناسب مع عمره ووسطه الاجتماعي الذي يعيش فيه.

- التسامح قدر الإمكان في حالات السرقة العابرة، والتي تحدث بلا دوافع نفسيّة، كذلك عدم دفع الطفل إلى الاعتراف بالسرقة حتى لا يعتاد الكذب.

- عدم معايرة الطفل أمام الآخرين في حالة السرقة، حتى لا يشعر بالمهانة والنقص، علمًا بأنَّ الطفل لو أحسَّ بمشاعر المحبة والحنو والعطف والرعاية، فإنه لن يلجأ إلى السرقة.

كيفية العلاج

- ممّا لا شكَّ فيه أنَّ الوسط الأسري أو المدرسي أو البيئي الذي يتوافر فيه الدفء العاطفي والحب والأمن، والتوازن في المعاملات، والمرونة في التربية، يساعد على وقاية الطفل من الانحراف السلوكي الذي يجد له متنفَّسًا عن طريق السرقة كمثال.

- ينبغي توفير ضروريات الأطفال من ملابس خاصة وأدوات وألعاب وغيرها، حتى لا يشعروا أنهم أقل من الآخرين فيلجؤون إلى السرقة لتعويض النقص.

- إنَّ احترامَ ملكيّة الطفل الخاصة أمرٌ ضروريّ، ومن هذا المنطلق لا بد أن نعلِّمه كيف يحترم ملكيّة الآخرين، فإذا حدث أن اعتدى الطفل على ملكيّة أخيه، فلنأخذ منه إحدى مقتنياته ونعطيها لأخيه، فإذا ثار واعترض علّمناه أنه كما يثور لأننا اعتدينا على ملكيّته، فإنَّ أخاه سيثور أيضًا لأننا اعتدينا على ملكيّته، وبهذا الدرس العملي سيتيقّن أنه من غير المُستحبّ الاعتداء على ملكيّة الآخرين.

- مداومة التوجيه والإرشاد، وغرس القيم الدينية والأخلاقية في وجدان الطفل، مع تقديم الأنموذج والقدوة الطيبة أمامه، فلا ننهى عن سلوك نقترفه نحن الكبار، مع عدم اتهام الطفل بالسرقة، ونحذِّر من خلع ألقاب على الطفل من شأنها أن تقضي على سلامة صحته النفسيّة؛ كأن نقول له مثلًا: "يا سارق"، "يا لص".

- لا بد من دراسة الدوافع التي دفعت الطفل دفعًا إلى السرقة، فهل السرقة عابرة أم متكررة؟ وهل السرقة تؤدي وظيفة نفسية في حياة الطفل كتعويض فقدانه للحب أو الحنان أو الرعاية؟ أم لها وظيفة اجتماعية كالتباهي أو التفاخر أو إثبات الذات؟ فإذا ما وضعنا أيدينا على مواضع الداء الحقيقي، أمكننا وضع العلاج المفيد(4).

المراجع والهوامش:

(1) جوترود دريسكول، كيف نفهم سلوك الأطفال؟، ترجمة رشدي فام، القاهرة، دار النهضة العربية، 1964.

(2) د.جلاس توم، مشكلات الأطفال اليومية، ترجمة إسحاق رمزي، القاهرة، دار المعارف، 1945.

(3) محمد عبدالمؤمن حسين، مشكلات الأطفال النفسية، الإسكندرية، دار الفكر الجامعي، 1986.

(4) يوسف ميخائيل أسعد، المشكلات النفسية عند الأطفال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988.

سوسيولوجيا الجسد كما يراها "دافيد لوبروتون"

مصطفى أمخشون*

في كتابه "سوسيولوجيا الجسد" يرى "دافيد لوبروتون" أنّ الخصائص البدنيّة والفكريّة والمهمّات الموكولة للجنس خاضعة لاختيارات ثقافية واجتماعية، وليس لميول طبيعيّة تحدد مصير المرأة والرجل بيولوجيًّا. أي أنَّ وضعيّة المرأة والرجل مبنيّة اجتماعيًّا وليس جسديًّا. وبحث بدايةً في المسار التاريخي الذي قطعه التفكير في الجسدانيّة الإنسانيّة منذ اللحظات الأولى للعلوم الاجتماعيّة في إطار تيار القرن التاسع عشر، وحدَّد ثلاث طرق لدراسة الموضوع.

في تصديره لكتاب "سوسيولوجيا الجسد"[*] يرى "دافيد لوبروتون" أنَّ أزمة شرعيّة نماذج علاقة الإنسان البدنيّة بالآخرين وبالعالم قد تفاقمت في آواخر التسعينات، وذلك بعد ظهور عدة تيارات جديدة منها الحركة النسائية "الثورة الجنسية"، التعبير الجسدي، نقد الرياضة، كل هذه التيارات التي جاءت لخدمة الجسد أعلنت بصوتٍ عالٍ أنَّ همَّها الوحيد هو تشبُّثها به، وهكذا بدأ يخترق المجتمع متخيَّل جديد للجسد. وفي هذا الصَّدد بحسب "دافيد" قامت أدبيات كثيرة سرياليّة لا شعوريًّا تنادي بـ"تحرير الجسد" الذي كان في نظرها ملائكيًّا.

قسَّم "دافيد" كتابه إلى ستة فصول، وتمحور الفصل الأول حول: "الجسد والسوسيولوجيا" ويرى من خلاله أنه يمكن تحديد المسار التاريخي الذي قطعه التفكير في الجسدانيّة الإنسانيّة منذ اللحظات الأولى للعلوم الاجتماعيّة في إطار تيار القرن التاسع عشر. حيث حدَّد ثلاثة أزمنة أو بالأحرى ثلاث طرق لدراسة الموضوع والتي ما تزال قائمة في السوسيولوجيا المعاصرة وهي:

---

* كاتب وباحث مغربي
amakhchounfes@gmail.com

أ- سوسيولوجيا ضمنيّة الجسد: لم تهمل السمك البدني "اللحمي" للإنسان، لكنها لم تتوقف عنده كثيرًا. إنها تعالج وضعية الفاعل بمختلف مكوناته، حيث أذابت خصوصية الجسد في التحليل.

ب- سوسيولوجيا متقطعة: تمنح عناصر تحليليّة قوية ذات صلة بالجسد، ولكن دون أن تحاول ربطها ببعضها بعضًا، وإعطائها صبغة منتظمة.

ج- سوسيولوجيا الجسد: تعالج بشكل خاص من خلال توضيحها للثوابت الاجتماعيّة والثقافيّة المنطقيّة التي تنتشر عبره.

أما فيما يخص الفصل الثاني، فقد خصّصه للحديث عن بعض الالتباسات، وفيه انتقد دافيد الجسد في الغرب، حيث أكّد أنَّ انفصال الجسد عن الإنسان في المجتمعات الغربيّة ما هو إلا شاهد على نسيج اجتماعي يتمّ تصوُّر الإنسان فيه منفصلًا عن الكون وعن الآخرين، ومنفصلًا عن نفسه، وبتعبير أوضح فجسد الحداثة، ذلك الجسد الذي تطبّق عليه السوسيولوجيا مناهجها ما هو إلا نتاج تراجع التقاليد الشعبيّة وارتقاء الفردانية الغربية، إنه يترجم انغلاق الفرد على نفسه.

وبخصوص الفصل الثالث والمعنون بـ"معطيات إبستمولوجية" أكد فيه "دافيد لوبروتون" أنَّ المهمّة الأولى التي يجب على الباحث السوسيولوجي أو الأنثروبولوجي القيام بها هي التخلص من النزعة التي تجعل من الجسد ملحقًا بالشخص أو ملكًا له. لم يهمل "دافيد" الحديث عن المخاطر، حيث يرى أنّ الصعوبة الكبرى التي تعترض السوسيولوجيا المطبّقة على الجسد تكمن في كونها تشترك في التحليل مع سوسيولوجيات أخرى تطبَّق على مجالات الصحة، المرض، التفاعل، الجنسانيّة.

كذلك، اعتبر "دافيد" أنَّ الحديث عن سوسيولوجيا الجسد هي طريقة مريحة للحديث عن سوسيولوجيا مطبّقة على الجسد، وهذه الأخيرة ليست انشقاقًا إبستمولوجيًّا يهب تمييزًا لحقل دراسته ومناهجه، فالتفكير السوسيولوجي حول الجسد خاضع للإبستمولوجيا وللمنهجيّة المفروضة داخل التخصُّص. لهذا فإنْ تطلّبت المفاهيم تعديلًا خاصًّا، فإنَّنا -بتعبير "دافيد"- يجب أن نبقى داخل الحقل الإبتسمولوجي نفسه، بشتى أشكال اشتغاله وتفكيره، وباحتياطاته الاعتياديّة، لأنَّ سوسيولوجيا الجسد ما هي إلا فصل من بين الفصول العديدة للسوسيولوجيا.

أمّا بالنسبة للفصل الرابع، فقد تطرّق فيه "دافيد" للحديث عن: "الثوابت الاجتماعية والثقافية المنطقية للجسد" من خلال التوقف عند النقاط التالية: تقنيات الجسد، الأنشطة الإدراكية، الحركات، تقنيات المقابلة، الرسم على الجلد. فبعد حديث طويل عن تقنيات الجسد أكّد بالقول إنَّ الجسد لن يكون مجرَّد شيء تقني بسيط، ولن يكون شيئا تقنيًّا بالأساس، لأنّ استعمال بعض أجزاء الجسد كأدوات لا يجعل من الإنسان آلة، فحتى الحركات التي يقوم بها والمُعَدَّة تقنيًّا تحتوي لا محالة على معنى وقيم. والأمر كذلك فيما يخصّ الكتابات أو الرسوم، فهي كذلك تؤدي وظائف مختلفة، فبالإضافة إلى كونها أدوات تثير الإعجاب، فإنها ما تزال تلعب دورًا آخر يتمثل في الاندماج الطقوسي والانفصال؛ فهي تدمج الإنسان رمزيًّا داخل الجماعة أو داخل العشيرة، لكنها تفصله في الوقت ذاته عن باقي الناس في الجماعات والعشائر الأخرى.

"المتخيلات الاجتماعيّة للجسد" هو موضوع الفصل الخامس، من النقاط المهمّة التي توقَّف عندها "دافيد لوبروتون" في هذا الفصل نجد التأويل الاجتماعي والثقافي للاختلاف الجنسي، وذكر بعض الأمثلة على ذلك، فمثلًا عشائر "الأرابيش" و"المندوكومور"(في غينيا) على الرّغم من أنّ الرجال والنساء يقومون بأعمال مختلفة، فلا يلاحظ لديهم اختلافات في الطبع والمزاج، فقضيّة التمييز الجنسي غير موجودة، بينما عند شعب "شانبولي" الصورة معاكسة، فالمرأة هي الشريك المهمين والقوي، وهي مَن يقود السفينة داخل الأسرة. أما الرجل فهو الأقل قدرة والأكثر انفعالًا، لهذا يرى" دافيد" أنّ الخصائص البدنيّة والفكريّة والمهمّات الموكولة للجنس خاضعة لاختيارات ثقافية واجتماعية، وليس لميول طبيعيّة تحدد مصير المرأة والرجل بيولوجيًّا. أي أنَّ وضعيّة المرأة والرجل مبنيّة اجتماعيًّا وليس جسديًّا. من النقاط المهمّة كذلك خيال التميز العنصري، يرى دافيد أنَّ الإنسان العنصري أصبح لا يعير اهتمامًا للعقل، بل للجسد، إذ تهيئ العلامات البدنيّة مجالًا خصًبا للخيال. توقف كذلك دافيد عند الجسد المعاق، فيرى أنَّ المجتمعات الغربيّة تجعل من الإعاقة وصمة عار، بمعنى الحافز الخفي لتقييم سلبي للشخص، إذ يتمّ الحديث عن المعاق كأنه اختار أنْ يولد كذلك. وهنا يؤكد "دافيد" أنه على الرغم من أنَّ إنسانيّته –المعاق- لا جدال فيها، فإنه يخرق الفكرة العاديّة للإنسان، وبالتالي فإنَّ ازدواجيّة المجتمع نحوه ما هي إلا جواب على غموض وضعيّته من جهة، وعلى حالتها المستدامة وغير المقبولة من جهة أخرى.

وفي الفصل السادس: "الجسد في مرآة الاجتماعي"، يؤكد "دافيد" أنَّ للجسد وضعًا في مرآة الاجتماعي ما دام يعتبر كشيء ملموس خاضع للاستثمار الجماعي، ووسيلة لإخراج وبلورة العلامات، كما أنه حافز للالتقاء والتمييز من خلال الممارسات والخطابات التي يوحي بها، لذلك يبقى الجسد مجالًا مميّزًا لإبراز المظاهر والحالات الاجتماعيّة التي يجب على الباحث أن يمنحها الأولوية لتوضيحها، خصوصًا إذا تطلّب الأمر فهم ظواهر اجتماعيّة معاصرة، كالمغامرة مثلًا، حيث تؤدّي إلى مجموعة من الممارسات الجديدة التي تهدف إلى استعراض الجسد بدنيًّا من خلال مجهودات جدّ قاسية وخطيرة أحيانًا.

وفي المحصّلة يصل "دافيد" إلى نتيجة مفادها أنَّ الحداثة تكشف للباحث السوسيولوجي حقلًا لا متناهيًا من الدراسات الممكنة، مثلما يوجد قطاع آخر أساسي للبحث يساهم في توضيح الثوابت المنطقيّة الاجتماعيّة والثقافيّة.

(*) صدر كتاب "سوسيولوجيا الجسد" لِـ"دافيد لوبروتون"، ترجمه إلى العربية كل من: عياد أبلال وإدريس المحمدي، دار روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2014.

تراث

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي

محمد محمود فايد

العلاج بالموسيقي في التراث العربي

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي*

كان العرب أصحاب منجزات كبيرة في علم الحيل وتقنية الآلات، وجعلوا من صناعة تلك الآلات فنًا رفيعًا، ويحفل التاريخ العربي والإسلامي بشواهد وأمثلة على صناعة الآلات الموسيقية، وتطويرها، ووضع الألحان واستخدامها في علاج الأمراض.فاستخرج بعضهم لحنًا موسيقيًّا لاستعماله في البيمارستانات وقت الأسحار ليخفف من ألم الأسقام. وظلَّ هذا النمط في المعالجة جزءًا أصيلًا من العلاج في البيمارستانات العربية الإسلامية.

قديمًا وُضعت الألحان والموسيقي لحثّ النفوس إلى السّنن الصحيحة، ثم استعملها الأطباء في شفاء الأبدان المريضة، فموقع الألحان من النفوس موقع الأدوية في الأبدان المريضة، ففي مراكز الطب في مصر الفرعونية كان كهنة معبد أبيدوس يعالجون بالترتيل المنغّم. وفي الكتاب الرابع من جمهوريّته أكد أفلاطون أن: "الوصول للصحة يتحقق عن طريق الموسيقى والرقص الرياضي". بينما سعى الفيلسوف والرياضي فيثاغورس لتعليم تلاميذه الأصوات الموسيقية المُساعدة على العمل والاسترخاء والنوم بهناء.

العلاج بالموسيقي في العصر الحديث

أصبح العلاج بالموسيقى أحد أشكال الطب المكمل أو حتى البديل، إذ أسهمت الموسيقى في استعادة وتحسين الحالة الصحية والنفسية والفيزيقية والفسيولوجية والروحية للعديد

---

* كاتب مصري

salahalshehawy@yahoo.com

من المرضى الذين يعانون من مشكلات تختلف في طبيعتها وأسباب حدوثها. وقد ثبت علميًا أن ذبذبات الموسيقى تؤثر بشكل مباشر على الجهاز العصبي، إذ تؤثر كل ذبذبة أو أكثر على جزء ما بالمخ، خاص بعصب ما، ممّا يسهم في إتاحة الفرصة للشخص المستمع كي يسترخى، وهو ما يشبِّهه العلماء بعملية التخدير الطبي، وتتيح هذه الحالة استجماع الإرادة، للتغلب على مسببات الألم، فيبدأ الجسم في تنشيط المضادات الطبيعية والإفرازات الداخلية التي تساعد الجهاز المناعي وغيره على التغلب على مصدر الداء ومكانه.

العلاج بالموسيقي في التراث العربي والإسلامي

كان العرب أصحاب منجزات كبيرة في علم الحيل وتقنية الآلات، وجعلوا من صناعة تلك الآلات فنًا رفيعًا، فابتكر الفارابي آلة القانون، وأدخل منصور زلزل (ت: 175هـ/791م) (الموسيقي وضارب العود الأشهر في عصر الرشيد) العود الشبوطي (العيدان الشبابيط: المزاهر التي هي على شكل سمك الشبوط، وقد اخترعها الموسيقار زلزل الذي عاش في أيام هارون الرشيد). والزنام أو الزلام رَسَمَ آلة هوائية تسمى ناي زنامي أو زلامي، ويعدُّ زنام الزامر (ت: 235هـ/ 850م) أوّل من اشتهر في العرب باستعمال (الناي) وذهب بعضهم إلى أنه أوّل من أحدثه. وكان يُضرب بزمره المثل. ذكره البحتري في شعره. قال له الرشيد يومًا، وهو يريد الخروج إلى الصيد: "تأهَّب للخروج معي"، فقال: "بم أتأهّب؟ الريح في فمي والناي في كمّي". وكانت العامة تسمي الناي (الزلامي) تحريفًا عن (الزنامي) نسبة إلى زنام.

أمّا زرياب (أبو الحسن علي بن نافع ت: 230هـ/809م)، وهو موسيقي ومطرب عذب الصوت من بلاد الرافدين من العصر العباسي، فكانت له إسهامات كبيرة وبارزة في الموسيقى. لقِّب بزرياب لعذوبة صوته ولون بشرته القاتم الداكن، وهو اسم طائر أسود اللون عذب الصوت يعرف بالشحرور، هاجر إلى الأندلس، وقام بنقل الغناء والموسيقى الشرقية إليها، وقد أضاف إلى أوتار العود الأربعة وترًا خامسًا، ورتَّب هذه الأوتار بحيث يعادل كل وتر ثلاثة أرباع ما فوقه، واخترع مضراب العود من قوادم النسر بعد أن كان من مرهن الخشب.

واشتهر العباس وأبو المجد (القرن الحادي عشر الميلادي) بصناعة الأرغن. وأما صفي الدين عبدالمؤمن الأموي (ت: 1294م) فقد اخترع القانون المربع المسمى "نزهة" وآلة أخرى تسمى "المغنى".

وفي أواخر القرن التاسع الميلادي وضع أبناء موسى بن شاكر أسس وقواعد الموسيقى الميكانيكية واستعملوا البريخ الموسيقي لتوزيع الألحان. هذه الموسيقى لم تظهر بوادرها في أوروبا إلا في أواخر القرن السادس عشر الميلادي.

وضْع الألحان وتنسيقها في التراث العربي والإسلامي واستخدامها في مجال العلاج

برع إبراهيم الموصلي (ت: 188هـ/ 804م) في وضع الألحان وتنسيقها، يقول ابنه إسحاق كما

يروي الأصفهاني: "إنَّ إبراهيم وضع تسعمائة لحن منها: ثلاثمائة فاق فيها الناس جميعًا وكانت علاجًا للنفس من الأسقام، وثلاثمائة شاركوه وشاركهم فيها، أمّا الثلاثمائة الباقية، فكانت لعبًا وطربًا".

أما الكندي(-185 256 هـ/ -805 873 م) فقسم الألحان وخواص حركات الأوتار لتتناسب وحركات النفس وانتقالها من حال إلى حال. فمنها ما يكون للطرب، أو لإثارة الحماسة، أو للبكاء والنوح والرقاد ويسمى الشجوى. ويذكر تأثير الإيقاعات على الجسم: فحركات الزير، مثلًا، تورث أفعال النفس: الفرحية، والعزية، الغلبية، وقسوة القلب والجرأة والإقدام والزهو والنخوة والتجبُّر والتكبُّر، وهو مناسب لطبع إيقاع الماخوري.

أما أبوبكر الرازي (ت: 313هـ/ 925م) فيقول عن علاج مرض الماليخوليا (المزاج السوداوي: حالة مرضية عقلية): "ولا شيء أفضل له منه، ولا علاج أبلغ في رفع الماليخوليا من الأشغال التي فيها منافع أو تملأ النفس وتشغلها جدًا، والأسفار، والنقلة. وينبغي أن يعالج هذا الداء بالأشغال، فإن لم يتهيأ فبالصيد والشطرنج، والأشربة، والغناء والموسيقى، ممّا يجعل للنفس شغلًا عن الأفكار العميقة".

ويُحكى عن الرازي أنه كان يتردَّد على صديق له، يشتغل صيدلانيًّا في مستشفى بمدينة الري. وكان من عادته حينما يجتمع بصديقه هذا أن يعاوده الحنين إلى الموسيقى، فكان يعزف عنده بعض الوقت داخل المستشفى بقصد التسلية والطرب. ولشد ما كان دهشته حينما رأى المرضى، وهم يعانون آلامًا قاسية، يتركون أسرَّتهم، ويلتفّون حوله، يستمعون بمرح وسرور إلى أنغامه الساحرة.

وقد لاحظ الرازي أنَّ بعض هؤلاء المرضى مصابون بأمراض تسبب لهم آلامًا مبرحة، وعلى الرغم من ذلك، فقد نسوا هذه الآلام، وشملهم الهدوء والسكون والسرور عندما سمعوا الألحان الشجية، والنغمات المطربة.

أمّا الطبيب والفيلسوف أبونصر الفارابي (ت: 339هـ/ 950م) فأوَّل مَن ابتكر آلة القانون. وأوَّل مَن ركّبها هذا التركيب. وأوّل مَن قدّم وصفًا للرباب ذات الوتر الواحد، وذات الوترين المتساويين في الغلظة. كما بحث الفارابي في آلات: العود، والطنبور، والمزمار، والسرناي (البوق). وله دور مهم في العلاج بالموسيقى، وكان يصنع ألحانًا بديعة يحرك بها الانفعالات، ووصل في صنعة الموسيقى إلى غاياتها وأتقنها، ووضع بعض مصطلحاتها، وأسماء أصواتها التي لا تزال تستعمل إلى اليوم.

أما الشيخ الرئيس ابن سينا (ت: 428هـ/ 1037م) الطبيب صاحب الحس الموسيقي الذي يرى أنَّ في النبض طبيعة موسيقية، وذو نسبة إيقاعية في السرعة والتواتر. كما حدَّد نغمات خاصة لكل وقت من أوقات اليوم والليلة تبعًا لظروف حياة المرء، ونمط معيشته، ومروره بحالات نفسية مختلفة. وكتابه الشفاء يُعد خلاصة ما جاء في موسيقى الشفاء. قال في علاج الماليخوليا: "ويجب أن يُشغل صاحب الماليخوليا بشيء كيف كان، ويشغل أيضًا بالسماع والمطربات". ولم يقصر الشيخ الرئيس السّماع على المصابين بآفات نفسية/ عصبية، بل تجاوز إلى التوصية بها في تسكين الأوجاع حين قال: "من مسكّنات الأوجاع.. الغناء الطيّب خصوصًا إذا نوّم به، والتشاغل بما يفرح، مسكّن قوي للوجع". كما أدرج الموسيقى في علاج حميات اليوم (العرضية/ الغضبية) وتبقى قاعدته المهمة: "خير تمارين العافية الغناء".

أمّا إخوان الصفا (منتصف القرن الرابع للهجرة/ العاشر للميلاد)، فقد قسموا، الألحان إلى: ألحان روحيّة مؤثرة، مثل تجويد القرآن والأناشيد الدينية، وألحان حربية وحماسية، وألحان جنائزية، وألحان داعية للعمل، مثل أغاني صيادي الأسماك، والحمالين، والبنائين، أو ألحان المناسبات مثل الأفراح وغيرها، وهناك الألحان الحدائية التي تستعمل في توجيه الحيوانات، مثل غناء الحداء في قافلة الجمال.

كما استخرج إخوان الصفا لحنًا موسيقيًّا لاستعماله في البيمارستانات وقت الأسحار ليخفف من ألم الأسقام، ويكسر سورتها عن المرضى، ويشفي كثيرًا من الأمراض والأعلال. ظلَّ هذا النمط في المعالجة جزءًا أصيلًا من العلاج في البيمارستانات العربية الإسلامية، وانتهي إخوان الصفا إلى أنَّ الموسيقى إحدى وسائل التعبير عن المشاعر الإنسانية، وسبيل من سُبل التواصل بين البشر. فلحركات الأفلاك والكواكب نغمات وألحان، كما لأمزجة الأبدان وأحوالها نغمات تشاكلها، وألحان تلائمها.

أمّا الطبيب والعالم العربي ابن جزلة (ت: 493هـ/ 1100م) فيقول في كتابه تقويم الأبدان: "فيخلص إلى أن الموسيقى من الأدوات النافعة في حفظ الصحة وردها، وتختلف بحسب اختلاف طباع الأمم".

وللإمام أبي حامد الغزالي (ت: 505 هـ/ 1111م) رأي مهم في الموسيقى، فقد رأى أنّ القلب

الإنساني ينطوي على أسرار وأحوال، وأنّ الألحان والأنغام هي التي تُظهر تلك الأحوال، وذلك من خلال التشابه الإيقاعي بين الأنغام الموسيقية والأحوال النفسية، وحدّد أنواعًا من الموسيقى لها تأثير الترقي والتهذيب على النفس والحث على الشجاعة والقتال، حيث قال: "إنّ في أعماق النفس الإنسانية شوقًا نحو شيء عظيم مجهول، والموسيقى هي التي تحرك هذا الشوق وتؤججه".

أمّا ابن عبدربه (ت: 328هـ/ 860م)، فيقول في كتابه الموسوعي "العقد الفريد" عن علاقة الموسيقى بالطب: "زعم أهل الطب أنَّ الصوت الحسن يسري في الجسم ويجري في العروق، فيصفو الدم ويرتاح له القلب، وتهشّ له النفس، وتهتز الجوارح وتخف الحركات".

ويقول الطبيب البغدادي ابن بطلان (ت: 455هـ/1038): "موقع الألحان من هذه الصناعة -أي الطب- موقع الأدوية من الأبدان المريضة وأفعالها في النفوس الطاهرة".

ولا يشذ الطبيب ابن النفيس (ت: 687هـ/ 1288م) في هذا الشأن عن أقرانه. ففي مخطوطة كتاب "الموجز في الطب"، يقول: "العشق وهو يعتري العزاب والبطالين والرعاع، ويعرف معشوقه بوضع اليد على نبضه وذكر أسماء وصفات. فأيها اختلف عنده النبض، وتغيّر لون الوجه، يعرف أنه هو. والعلاج من المسليات: الصيد والاشتغال بالعلوم العقلية والمحاكمات، واللعب، والسماعات، وأمّا التي يذكر فيها الهجر والنّوى، فكثيرًا ما يهلك عشقًا".

ويذكر طاش كبري زاده (ت: 968هـ/ 1561م) في كتابه علم الموسيقى: "ولذلك يستعملون النغم تارة في الأفراح والحروب، وعلاج المرضى، وتارة في المآتم وبيوت العبادة. فليس بغريب إذًا أنّ الملك الحافظ العبيدي استنبط له طبيبه طبلًا، ذا نغمات خاصة تبرئ وتشفي".

أمّا داود الأنطاكي (ت: 1008هـ/1599م) في كتابه "تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب"، فيقول عن الهَمّ: "وممّا يعين على ذلك (سلو الهم) النّظر في الحساب والتصاوير والهندسة، وإن ضاق نطاق التفكير عن ذلك، فسماع الأصوات، والآلات الحسنة، إذ لا علاج لِمَن استغرق غيرهما".

كذلك أشار الأنطاكي إلى استخدام الموسيقى في علاج الجنون والحميات الحارة، وفي الاختلاج والارتعاش. ويعيّن لذلك نغمةً خاصة على العود.

وختامًا، نورد قول "جومارا" Gomara أحد العلماء الذين استقدمهم نابليون مع الحملة الفرنسية على مصر (1801-1798م) قال: "أقيمت في القاهرة، منذ خمسة أو ستة قرون، عدة بيمارستانات لعلاج المرضى والمجانين، ولم يبق منها سوى مارستان واحد هو مارستان قلاوون، لكنه جُعل لقبول كل أنواع المرضى، وصرف عليه سلاطين مصر مالًا وافرًا. ويقال إنّ كل مريض كان له شخصان يقومان بخدمته، وكان المؤرقون من المرضى يعزلون في قاعة منفردة، يشنفون فيها آذانهم بسماع ألحان الموسيقى الشجيّة أو يتسلّون باستماع لقصص يلقيها عليهم القصاص. وكان المرضى الذين يستعيدون صحتهم يعزلون عن باقي المرضى، ويمتّعون بمشاهدة الرقص. وكانت تمثل أمامهم الروايات المضحكة".

العلاج بقراءة السِّيَر والملاحم والحكايات

محمد محمود فايد*

تتجاوز قراءة الحكايات مجرّد التطور اللغوي، فتقود الإنسان عمومًا، والأطفال والطلبة خصوصًا إلى تنمية الذكاء الاجتماعي والتطور الوجداني، بل وتقوّي، الخلايا العصبيّة بالمخ. فاكتشف العلماء والباحثون أنَّ قراءة القصص والحكايات تفيد الأطفال والطلبة في ممارساتهم وتفاعلاتهم الاجتماعيّة في مواقف الحياة المختلفة، وتساعدهم في إدارة طاقاتهم ومشاعرهم بشكل إيجابي. وتلعب القدرة العاطفية للمخ دورًا مهمًّا في اتجاه الإنسان إلى التفكير والتعلم عن طريق الحكايات.

على الرغم من أنَّ قراءة الحكايات لم تزل تُعتبر نشاطًا ترفيهيًّا ممتعًا، إلا أنَّ أحدث أبحاث ودراسات علم الأعصاب Neuroscience تثبت أنَّ قراءة القصص والحكايات الخياليّة والواقعيّة ينطوي على الكثير من الفوائد الطبيّة، والحكم النفسيّة والاجتماعيّة، وأنها إذا أحسن توظيفها، تربويًّا وتعليميًّا، فإنه يمكن للآباء، والمربين أن يعالجوا، من خلالها، مواطن الخلل النفسي والاجتماعي عند أبنائهم، وطلابهم، بل وأن يستفيدوا هم شخصيًّا منها، حيث تُيسِّر للجميع النمو النفسي السليم، والتكيُّف الاجتماعي السريع، والذكاء العاطفي العالي. وذلك لأنَّ عمليّة القراءة، ليست مجرَّد نشاط منفرد، بل عمليّة اجتماعيّة، ترتبط بالقدرة المتزايدة على التعلُّم الدائم، وفهم الناس، ورؤية الأحداث، من زوايا كثيرة مختلفة. الأمر الذي يؤدي لزيادة الخبرات، وينمّي القدرات العقلية في إجراء عمليات تفسير وفهم القضايا، وتحليل المشكلات، ويسهم

* باحث في الأدب الشعبي وعلم النفس - مصر
mohamed_fyd@yahoo.com

في تكوين تفكير نقدي وإبداعي، يكفل الوصول إلى الحلول السليمة والأساليب الناجحة، بل ويؤهِّلهم لاكتساب المزيد من المهارات النفسية، كالالتزام، والانضباط، وتحمُّل المسئولية، وصولًا لمرحلة الرُّشد بشكل سلس ودون حدوث أخطار، أو مشكلات كبيرة.

تتجاوز قراءة الحكايات مجرّد التطور اللغوي، فتقود الإنسان عمومًا، والأطفال والطلبة خصوصًا إلى تنمية الذكاء الاجتماعي والتطور الوجداني، بل وتقوّي، الخلايا العصبيّة بالمخ. فقد خُلق المخ، بحيث يجري العمليات العقلية العليا، كالتفكير والتعلم والتذكر، وفقًا لعملية السرد القصصي، بغضّ النّظر عن موضوعها.

كانت الدراسات الإنجليزية، قد كشفت أنَّ لقراءة القصص والحكايات الخيالية والواقعية، فوائد عديدة، تتجاوز كثيرًا عملية التطوُّر اللغوي. وذلك بعد أن قام العلماء والباحثين بتطوير دراسات علم الأعصاب، في السنوات الأخيرة، وخاصة في ما يمكن للمخ أن يتعلمه، وربطوا نتائج الدراسات الحديثة، بالبحوث القديمة، في مجالات: التعليم، علم النفس، علم اللغويات، علم الأعصاب. فاكتشفوا أنَّ قراءة القصص والحكايات تفيد الأطفال والطلبة في ممارساتهم وتفاعلاتهم الاجتماعيّة في مواقف الحياة المختلفة، وتساعدهم في إدارة طاقاتهم ومشاعرهم بشكل إيجابي، ودون هدر لها، فيما لا طائل من ورائه، بل وتعمل على تقوية الخلايا العصبية بالمخ، وبالتالي، يتيسّر لهم التقدُّم الاجتماعي والتطوُّر الوجداني، وتزداد معارفهم وأفكارهم وخبراتهم وقدراتهم على فهم الأحداث، وتفسير دلالاتها الثقافية والاجتماعية برؤى ثاقبة، فضلًا عن تنمية ذكائهم العاطفي، شريطة توظيفها في العمليات التربوية والتعليمية. مما أدى بالتربويين، وخبراء التعليم، والمعلمين إلى تكريس الجهود وتضافرها في مساعدة الطلبة على تطوير قدراتهم، من خلال تبنيهم للرؤى والأفكار اللازمة لتكوين

تفكيرهم النقدي والإبداعي، بالإضافة إلى إرشاد المعلمين للطلبة، إلى الدور الذي تلعبه القصص في عمليات التطوير الاجتماعي والوجداني، وكيفية معالجة الذاكرة للمعلومات، وسبل ربطها بمجريات الحياة، والاستفادة منها، بحيث يتدرّبوا على تحمُّل المسؤوليّة الاجتماعية وتبعات الحياة، بشكل فعّال وبنّاء.

الحكمة الاجتماعيّة

لا شكَّ أنَّ القَصّ، من أقدم وأهمّ أشكال التواصل الإنساني، فقبل التطوُّر اللغوي، رسم إنسان العصور الأولى، صورًا ونقوشًا وخطوطًا على جدران الكهوف، وغيرها، تسجيلًا لتاريخه، ورسالة لأحفاده والأجيال المستقبلية ليعرّفهم بحضارته. الأمر الذي يظهر لنا الآن مدى الاهتمام الإنساني منذ العصور الأولى بظواهر وأحداث الحياة. يبدو أيضًا، أنَّ ذلك الوعي الذاتي للإنسان، يرتبط بعملية السرد القصصي، وأنه سمة إنسانية أساسية، وخصيصة بشرية فريدة. وخلافًا للكائنات الحيّة الأخرى، يستطيع الطفل التمييز بين نفسه والآخرين. ويبدأ هذا منذ عمر عامين. وهو أيضًا العمر نفسه الذي يبدأ فيه فهمه للحكايات، والتعاطف مع أبطالها وشخصياتها.

وفي مرحلة الطفولة المتأخرة، يقوم الأطفال بتطوير وإبداع حكاياتهم وقصصهم الخاصة وفقًا لتنشئتهم وأحداث حياتهم، ومدى ثراء بيئاتهم بالمثيرات والأفكار، بحيث تمكنهم هذه القصص من فهم أنفسهم وتاريخهم وحياتهم، وهم يستخدمون قصصهم كوسيلة للمشاركة المعرفية والإحاطة بالعلاقات الاجتماعية، بل وتوسيع دوائر هذه العلاقات وإثرائها.

عمومًا، تكتسب الحكايات والقصص فعاليّة خاصة في بناء العلاقات الاجتماعية "لأنها، بالإضافة إلى تقديمها، معرفة واقعية، فهي تمكِّن القراء من محاكاة الخبرات ومعايشتها، من خلال المبدع/ الراوي. وجدت "ليزا والن"، من خلال دراستها عام 2010، ارتباطًا إحصائيًّا معتبرًا بين عدد القصص التي قرأها طلبة الجامعة، وبين قدرتهم على محاكاة خبرات أبطالها وشخصياتها، كما كشفوا عن قدرة عالية على الخيال. وأنّ خيالهم يرتبط بقدرتهم على محاكاة خبرات الأشخاص الآخرين في الحياة الواقعية، ممّا يعدُّ عاملًا جوهريًّا، دالًّا على ارتباط التعاطف والكفاءة الاجتماعية بارتفاع درجاتهم في: الخيال، والذكاء العاطفي، والذكاء الاجتماعي، وذلك بعد أن قدَّمت لهم، ثلاثة نماذج من التطبيقات العقلية للتفاعل الاجتماعي، هي: محاكاة عوالم الشخصيات، ومحاكاة مشاعر الشخصيات، ومحاكاة سلوك الشخصيات[1].

في دراسة أخرى، وجد ("كوبلان" وآخرون) أنَّ قرّاء الحكايات، يحاكون خبرات أبطالها وشخصياتها، ويتوحدون معها، خاصة الأبطال الجوهريين، مثل: سندباد، علاء الدين، سندريلا، لدرجة قد يتمثل معها الأطفال/ الطلبة/ القراء، بعض الأحداث في حياتهم الواقعية، أو يضيفوا إليها بعض الأفكار من وحي خيالهم وإبداعهم الخاص. وكلما كانت الشخصية في قلب الأحداث وتلعب دورًا مؤثرًا فيها، كلما أعجبوا ببطولتها، وحاولوا محاكاتها، وأقدموا على تعلم تفاصيلها وممارسة حيلها وخبراتها. وبقدر ثراء حياة الأبطال بالتفاصيل والأفكار، بقدر الإقبال على

محاكاتها وسرعة تعلمها، وتمثلها، وتطبيقها على أنفسهم، وبالتالي تزداد كفاءتهم الاجتماعية وقوتهم النفسية في مواجهة المسؤوليات وتبعات الحياة. وطبقًا لدراسة "مار" و"كاتلي"، تدرِّبنا قراءة الحكايات على توسيع فهمنا للآخرين، وتجسيد وفهم عاداتهم ومعتقداتهم ومعارفهم، والتفاعل مع مشاعرهم وعوالمهم.

الأسس الفسيولوجية

تلعب القدرة العاطفية للمخ دورًا مهمًّا في اتجاه الإنسان إلى التفكير والتعلم عن طريق الحكايات، وتوظيفها كتطبيق لزيادة كفاءته الاجتماعية، حيث يحتوي المخ على الخلايا العصبية العاكسة Mirror neurons التي تدفع القراء والمتلقين لتقليد ومحاكاة سلوك أبطال وشخصيات القصص والحكايات، ويعد هذا بمثابة، الشكل الأولي للتعاطف. وتوضِّح صور مسح المخ، أنّ مناطق المخ نفسها التي تتحفّز من خلال أداء فعل ما، يتم تحفيزها أيضًا من خلال القراءة، وتوضح التجارب أنه عندما تعبِّر الشخصية القصصية عن انفعال ما، مثل العبوس، فإنّ الخلايا العصبية العاكسة للقراء، تستجيب تلقائيا دون وعي بالعبوس أيضًا. وعادة ما ترتبط العضلات وحركاتها بالوصلات العصبية والدماغية اللازمة للاستجابة بالعبوس، كنتيجة لمثيرات الحزن. لذلك، يشعرون بالحزن بمجرّد بدء قراءتهم لشخصيات الحكايات وأبطال القصص. ووجدت العديد من الدراسات أنّ الحكايات تثير لدى قرائها مزاجًا اجتماعيًّا يؤهلهم لفهم العلاقات الاجتماعية بشكل أكثر عمقًا وتأثيرًا من الكتب الأكاديمية والدراسات التحليلية، فيما يخص زيادة المعرفة بالأمراض العقلية والنفسية وزيادة التعاطف مع الذين يعانون منها. كما أوضحت الأبحاث أنّ طلبة المرحلة الثانوية الذين قرأوا حكايات خياليّة، كانوا أكثر تقبُّلًا للأشخاص المختلفين عنهم، وأقل تمييزًا دينيًّا وإثنيًّا، وأقدر على التكيف الاجتماعي.

تنمية الذاكرة والذكاء

يتم تخزين المعارف المكتسبة من الخبرات المحاكاة والمستلهمة من القصص في الذاكرة طويلة المدى Long term memory وهي تتكون من الأحداث والكيفيات التي تواجه من خلالها شخصيات وأبطال الحكايات والسِّير مصائرها، ممّا يشكل للقارئ معرفة ضمنية يختزنها في ذاكرته، ويضمّها إلى رصيده من الخبرات والتجارب والمعارف والأفكار، بل ويستدعيها وقت الحاجة ويستخدمها خلال مواجهاته لمواقف الحياة المختلفة، ووفقًا لكثافة هذه المواقف تكون قوة استدعاء هذا الرصيد من حلول وكنوز الحكايات والسير الشعبيّة، والتي تؤدي، غالبًا، إلى حلول ونتائج إيجابيّة[2].

في العام 2008، وجد "مار" و"كاتلي"، أنّ الفهم المستخلص من الأحداث الاجتماعية المعقدة في الحكايات، يمكن تعميمه على الكثير من المواقف الحياتية المشابهة، وأنّ القارئ/ الطالب، عادة ما يتعامل "مع كل شخصية في الحكاية كمجاز مرسل، حيث يمثل الجزء الكل، ويمثل الكل الجزء"[3]. ولا شك أن القراء قد خزنوا في الذاكرة، بعض المهارات والخصائص التي صاحبت أحداث وأبطال وشخصيات الحكايات، وذلك لاستدعائها

وقت الاحتياج الواقعي الفعلي لها. فمثلًا، نجد أنّ الناس قد اختزنوا الظروف والخصائص المصاحبة لشخصية زوجة الأب الشريرة من خلال نموذج زوجة الأب في حكاية سندريلا، وعندما يقابلون هذا النموذج في الحياة الواقعية، فإنهم يعقدون مقارنة بينه وبين ما سبق اختزانه من معلومات ونماذج، ويكيّفون فكرة زوجة الأب ويختزلونها، كما هي مخزّنة في الذاكرة، وبالإضافة لتطبيقها على المواقف الواقعية فإنهم يطبقونها أيضًا على الظروف الافتراضية. يوضح (هاو) في دراسته أنّ القراء، قد يبدأون في تكوين مشاعر تجاه مواقف معينة قد لا تكون في إطار خبرتهم الخاصة.. ويعدُّ هذا التكوين، مرحلة مهمة في عملية تطور معرفة الغير. وترتبط القدرة على محاكاة مشاعر الآخرين، والتنبؤ بسلوكهم، بالإضافة إلى إدارة مشاعر الشخص وسلوكه بازدياد الكفاءة الاجتماعية. وجد كل من (مار) عام 2004، و(هاريسون، ومار) عام 2008، أنه بفضل الدرجة المتطورة من التعاطف لدى القراء تتحدَّد قدرتهم على تحديد السلوكيات التي تؤدي بهم إلى تحقيق النتائج المرجوة، وأنهم يتمتعون بكفاءة اجتماعية أعلى، مقارنة بغير قراء الحكايات.

التوظيف التعليمي

ينبغي أن ينظر الآباء والأمهات والتربويون وخبراء التعليم، بعين الاعتبار، للقصص والحكايات، وتوظيفها في التنشئة الاجتماعية والعمليات التربوية والتعليمية، حيث تؤكد الدراسات أنّ الذكاء العاطفي المرتفع والكفاءة الاجتماعية أكثر أهمية للنجاح العملي والعلمي من الذكاء الأكاديمي والتحصيل الدراسي فقط. وأنّ خبراتنا ومعارفنا بأنفسنا وبالآخرين، وقدرتنا على قراءة الحكايات واستخلاص أفكارها وسلوكيات وقيم ومعايير أبطالها وشخصياتها، تمثل حجر الزاوية في التعليم والركن الركين للنجاح، بل وأهم قوانين النجاح المستقبلي في الحياة العقلانية، والاجتماعية. ويؤكد "جوان فارجو" مدير مدرسة ابتدائية في هولاند هول، أننا حين ندعم التعليم بهذه المهارات الاجتماعية والوجدانية، فإنّ ذلك يؤدي، بدوره، إلى إضافة المزيد من القوة والفاعلية إلى التعليم الأكاديمي. وذلك بعد أن أثبتت الدراسات القدرة المتزايدة لتوظيف الحكايات والقصص، قراءةً وتعليمًا.

وربّما توضِّح البحوث والدراسات المستقبلية أنَّ قراءة الحكايات تقود الطلبة إلى النهايات السعيدة في حياتهم الواقعية، مثلما تقود أبطال الملاحم والسير والقصص والحكايات، فالسعادة ليست حكرًا على الشخصيات الخيالية والافتراضية، حيث للإنسان الواقعي نصيب كبير من الخبرات والتقنيات التي يستدعيها ويستخدمها، وقتما يريد، خلال مواجهاته لحياته وحكاياته بكل أحداثها الواقعية.

الهوامش:

(1) ليزا والن: رؤية علم الأعصاب لتدريس القصص، ترجمة تراجي فتحي، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، السنة الثلاثين، العدد 171، تموز- آب/ يوليو- أغسطس 2013، ص51.

(2) محمد محمود فايد: ذاكرتك كيف تنميها وتحافظ عليها؟، الحرية للنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2003، ص46.

(3) ليزا والن: ص53.

إبداع

- محمود الشلبي
- محمد عويس
- عارف عواد الهلال
- محمد ياسين
- د. زياد أبولبن
- تيسير نظمي
- سمية الألفي
- سحر إبراهيم النصراوي
- عماد مدانات
- محمد زين العابدين

جمرةُ الكبرياء

شعر: محمود الشلبي*

قُلْتُ للريح:
هُبّي على خيمتي في العراءْ.
فأنا تحتها أكتبُ الشِّعرَ،
في دفترِ الغيم،
لا يستبدُّ بوحدته
غيرُ رَجْع النداءاتِ،
أشهدُ أني غريبٌ...
وأنَّ الذي في يدي جَمرْةُ الكبرياءْ.

* * *

ليس لي في المدى
غيرُ رايةِ قلبي تُرفرفُ
مثلَ الطيور على واحةٍ في الفَلاةِ،
ويلزمُها نخلةٌ تشكُرُ العابرينَ،
وتلثمُ خدَّ السّماء.

* * *

كنتُ أشربُ ماء الغوادي،
فبي عطشٌ مُزْمنٌ،
ليس يَرْويه غيرُ العيونِ التي انْبَجسَتْ
من فم الصَّخْرِ،
حتى جَرَتْ عذبةً في ضمير المُشَرَّدِ،
كي تستقيمَ له الدَّربُ،
أو يستقيلَ السَّرابُ،
وينتعشَ الرّملُ
تحت انسكابِ الضّياءْ.

---

* شاعر أردني
dawsars@hotmail.com

هادئًا كنتُ ألتمِسُ الحُبَّ،
من غزلٍ باذخٍ للحمامِ،
ولي ولعٌ بالخريف الذي هزَّ
غُصْنَ التحوّلِ،
حتى بدا ظِلُّه وارفًا
فوق سِرْبِ الظِّباءْ

* * *

كنتُ أصغي لصوت الفراغِ
إذا هدأتْ نغْمةُ الريحِ،
وامتدَّ سَطْرُ المجازِ
على دفتر العِشْقِ،
لا بُدَّ منها
لأنصبَ خيمة روحي إليها
وأحجُبَ بَرْدَ
الشِّتاءْ.

أتّكئ على قلبي

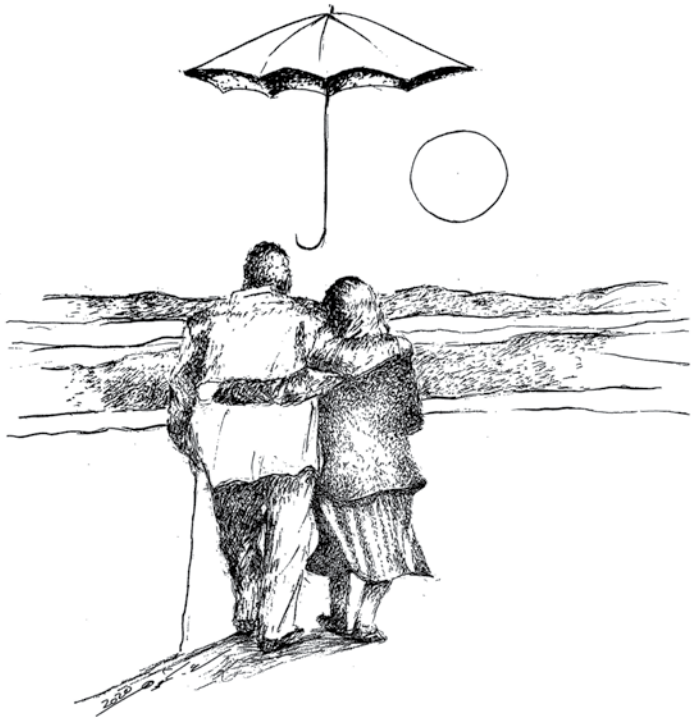
شعر: محمد عويس*

أجل
كان لا بُدَّ أن نفترق
وأطرق بابَ السراب ثلاثًا
حتى يؤذنَ لكِ بالرحيل
هكذا بالسُّهولة والصُّعوبة ذاتها
بلا عناق او احتراق
بلا جواب يفسّر ظُلمة المعنى
في بساطة السؤال
وأغلق باب الحياة
وأعود غريبًا مُتسائلًا وَجِلًا
أتكئُ على قلبي
وأمضي في دروب الأمل بلا أمل
ويدنو الفجر
شاهدًا على موتي

يا أثر الجرح الذي لا يُمحى
يا وجع البدايات والنهايات
توجعني ذاكرتي
المركونة في رزنامة السماء
وجئتك من آخر الأرض
من الطرف الآخر من العدم
بقدمين من قصب
بكل ما أملك من حنين
بكل ما يحمل القلبُ من عويل الشرق
من وهمٍ إلى وهم
أبحث عن شيء
لا تقودني إليه الحواسُ
وجئتك من وادٍ غير ذي زرع
أستغيث كِسرة حياة

---

* شاعر أردني
mohamad.owies980@gmail.com



وأستجدي دهشة الضِدان في يدكِ
وجئت أحمل قلبي وعظامي
ودمي الذي لا يضيء
أهذا أنا
وكأنّهُ ظلّي
وكأنّهُ عبَرَ من قلبي الطوفان
وكأنهم يومئون برؤوسهم على الفاجعة
فاسألي القرية التي كنّا فيها
والطاعنين في امتهان السُّكوت
والمتأخرين عن الحياة
والذين يذهبون إلى المجهول
ونسوةَ المدينة اللآتي يشربنَ
وجعَ الذين يموتون بلا وطن
واسألي الحزنَ
في صدري كم لبِثَ
أعدني يا الله

إلى سيرتي الأولى
إلى جاهليّتي القديمة
كي أصنعَ دُمىً من الوحدة واليأس
أُعلّق عليها كلَّ صراخ المرايا
أعدني يا الله
إلى طمأنينة الماء
قبل أن يغادرَ النبعُ
إلى صخبِ المدينة
وقلق الأرصفة
حين غادر الرفاق
إلى عتمة الأبد
يا غواية الريح
يا غربة الدَّمع
لي نشيج الثقلين
ولك كل هذا
الصَّمت.

لا تسل

شعر: عارف عواد الهلال*

كُمَيتٌ كَتَمْتُ العِشقَ عَنْ كُلِّ مَنْ سَألْ ... وَقَدْ ذَاعَ سِرُّ العِشقِ مِنْ حَيثُ لَمْ يَسَلْ

تَهَادَى بِرِفْقٍ يَحمِلُ النُّورُ طَيفَهُ ... وَأَقْفَى بِلَا سَلْوَى سِوَى سَلْوَةِ الغَزَلْ

سَلُوا هَلْ سَلَوتُ العِشقَ كَلَّا وَلَمْ وَلَنْ ... سَأبقَى وَفِيَّ العَهدِ مَا رَفَّتِ المُقَلْ

هُوَ العِشقُ يَبقَى فِي الضُّلُوعِ الَّتِي انْحَنَتْ ... مَتِينَ العُرَى يَقْوَى عَلَى عَذْلِ مَنْ عَذَلْ

لَهُ رَعدَةٌ بَينَ الحَنَايَا لَهَا لَظَىً ... لَدَى الذِّكْرِ كَمْ أحيَا نُفُوسًا وَكَمْ قَتَلْ

فَإنْ مَرَّ ذِكْرٌ لِلَّتِي مَرَّ طَيفُهَا ... أَسَرَّ الَّذِي يَهوَى رُقَى القَولِ وَابْتَهَلْ

وَلَمَّا سَألْتُ الغَيْدَ عَنْ لَهْفِ قَلبِهَا ... فَألقَتْ بِغَيرِ النُّطْقِ رَدًّا أَلَا أَجَلْ

فَمِنهَا فُؤَادٌ قَد تَدَاعَى خَفُوقُهُ ... كَرِيمٌ بِلا بُخلٍ جَوادٌ عَلَى عَجَلْ

فَإنْ شَدَّهَا قَيدٌ سَرَى اللَيلَ طَيفُهَا ... لِتُوصِي خَيَالًا بِالخَلِيلِ إذا وَصَلْ

لَهَا عِندَ غَرْفِ العَطفِ أسبَابُ وَصلِهَا ... وَحِينَ احتِيَالِ المَكرِ تَشقَى بِهَا الحِيَلْ

فَذَاكَ الهَوَى يَسْمُو مَعَ النَّفْسِ سِرُّهُ ... فَسِرُّ الهَوَى مَا قَرَّ بِالنَّفْسِ وَاعْتَمَلْ

---

* شاعر أردني

aref_alhelal@yahoo.com

سَرَى العِشْقُ مَسْرَى الرُّوحِ سِرًّا كَأَنَّهُ ... دَبِيبٌ تَهَادَى فِي العُرُوقِ مِنَ العَلَلْ[1]

فَمَا الخَمْرُ صِرْفًا بِالقِدَاحِ غَبُوقُنَا ... وَلَكِنْ قِطَافًا مِنْ حَدِيثٍ بِلَا مَلَلْ[2]

فَكَمْ شَدَّنِي لَثْغُ المَعَانِي تَرُومُهَا ... كَمَنْ يَرتَجِي قُرْبَ التَّدَانِي عَلَى وَجَلْ

فَلَمَا تَدَانَى مِنْ يَمِينِي يَمِينُهَا ... تَوَلَّتْ كَظِلٍّ شَفَّهُ النُّورُ فَاضْمَحَلْ

هَوَاهَا قَرِيبُ العَهْدِ يَعْدُو زَمَانُهُ ... بَعِيدُ النَّوَى كَالظَّعْنِ يَنأى إِذَا ارْتَحَلْ

فَيَا سَائِلِي: هَلْ مَرَّ عِشْقٌ بِلا نَوَى ... وَهَلْ طَابَ عَيشٌ دُونَ عِشقٍ مِنَ الأَزَلْ

أَلَيسَ الهَوَى كَالرَّطْبِ مِنْ فَوقِ جَذْوَةٍ ... إِذا هَبَّ رِيحٌ مَسَّهُ الحَرُّ فَاشتَعَلْ[3]

فَإِنْ تَتْبَعِ الغَرَّاءَ لا تَأمَنِ الجَفَا ... فَهَيهَاتَ أَنْ يَنْجُو غَرِيقٌ مِنَ البَلَلْ

فَمَنْ رَامَ طَرْدًا لِلهَوَى طَالَ صَبْرُهُ ... وَأَشفَى بِمُرِّ الصَّبرِ كَبدًا مِنَ العِلَلْ

حَنَانَيْكَ لا تُكْثِرْ مِنَ اللَومِ عَاذِلِي ... تَرَفَّقْ فَبَعضُ اللَومِ يُغْرِي بِمَا أَفَلْ

فَلَا القُرْبُ دُونَ البُعْدِ يُدنِي مِنَ النَّوَى ... وَلا البَوحُ دُونَ الكَتْمِ يُجدِي فَلَا تَسَلْ

فَمَا زِلتُ لا أدرِي وَمَا زِلتُ ذَا هَوَىً ... وَهَذَا بِلَا رَيبٍ جَوَابِي لِمَنْ سَأَلْ

---

(1) العلل: الشرب بعد الشرب، وأول الشرب النهل.

(2) الغبوق: شرب المساء، وشرب الصباح: الصبوح.

(3) المَلَّة: بقايا النار يغطيها الرماد.

المساء الأخير

شعر: محمد ياسين*

على حَـيرةٍ..
أسرجُ الحلمَ إلى جهةٍ في الزّمانِ البديل
وأعلمُ أنّ البدايةَ لا تُستردُّ
وأنّ اجتيازَ الحدودِ التي رسمتها المدينةُ
ضربٌ من المستحيل

* *

أُهـدهِـدُ يومي
على شرْفاتِ الغيابِ لكي يستريحَ قليلًا
وأعبرُ في رعشةِ الشّوقِ
أُبصرُ فجرًا
وسربَ حمامٍ يرفُّ على موغلٍ
في مهبِّ الحنينِ
وأنظرُ من كوَّةٍ في الهديلِ

أراها...
سمائي على الأرضِ تمشي بكاملِ زينتِها
والكواكبُ تتبعها
يُطلقُ القلبُ بعضَ النّـشيدِ
يدوّي هناكَ
فينتبهُ الآخرونَ عداها
يضجُّ.. يلجُّ.. يشجُّ الضّلوعَ
يطيرُ إليها....
يحطُّ على كتفِها مُستهامًا كليمًا
وليست تراهُ
وليسَ يرى في الوِجودِ سِواها

* *

أعودُ إلى هامشِ العمرِ

---

* شاعر أردني
midnight2090@yahoo.com

أرمي شباكي بلُـجّةِ هذا المساءِ
وأجمعُـهُ في سلالِ الفراغْ
وأبحثُ في إثرِ زاجِلةٍ في البريـدِ
وشاردةٍ عن بلاغْ

* *

إلى أينَ أمضي..؟
وحولي حصاران

هذا المساءُ، وقلبٌ جموح
هو الوقتُ كالرُّمحِ
يغرزُ شيئًا فشيئًا بخاصرةِ العمرِ
والذّكرياتُ تجوح
إلى أينَ أمضي..؟
وما بارقٌ في الهزيعِ الأخير من العمرِ
غيرَ الخساراتِ
والبؤسُ بادٍ
على جانبيهِ يلوح.

أبو صرّة

قصة: د. زياد أبولبن*

لم تسعفه الذكريات التي أخذت تتلاشى من مخيلته بعد أن تجاوز الثمانين، يجر أذيال سنوات العمر كسلحفاة غادرت مخبأها في شتاء كان أقسى من طفولته البائسة، تلك الطفولة التي غادرته على مهل دون استئذان، لعلَّ غباش الماضي لا يقل أهمية عن غباش عينيه، وهما تبصران فتات الخبز المُلقى على طاولة صغيرة في ركن الغرفة الكئيبة، فغرفته لا تتسع لأكثر من سرير متهالك خبأ تحته صرة تحتوي على ملابسه الرثّة، وصرّة أوراق لم يفصح عنها لأحد.

يسمع كلمات جاره الفضولي في تتبُّع حكايات الحارة "اللهم حُسْن الختام"، كان جاره "أبو إسماعيل" أكثر من عنكبوت ينسج خيوط الوهم حول فريسته، نعم، لا يترك أحدًا إلا وحشر أنفه المدبب في معرفة سرّه المكتوم، فالفضول يتسلق جدرانهم كدود البزيق، بل جاره يشبه البزيق الحلزوني بجسمه الرخو، ولم يترك امرأة أو رجلًا من جيرانه إلا واجترّ سيرته.

بدا هاجس يطارد الرجل الثمانيني، وسؤال يستفزه كما تستفزه مثانته الممتلئة ساعات الفجر، كيف يتخلص من جاره؟! ويظهر أنّ جاره قد زاده الفضول في معرفة سرّ الأوراق المخفية تحت السرير، فقد رآها مرّة من ثقب مفتاح الباب بين يدي العجوز، وهو يقلبها ذات الشمال وذات اليمين.

لم تعد رجلاه تقويان على تخطّي عتبة باب غرفته، وكلما حاول الوقوف تتراقصان كطفل في شهره التاسع، وتنتفض يداه كديك بلديّ على موعد مع دجاجات الجيران، إذًا ما السبيل إلى صدّ جاره المتطفل؟ وكل السُّبل كخيوط رسمت

---

* قاص أردني
z.laban@yahoo.com

على كفيه المرتجفتين.

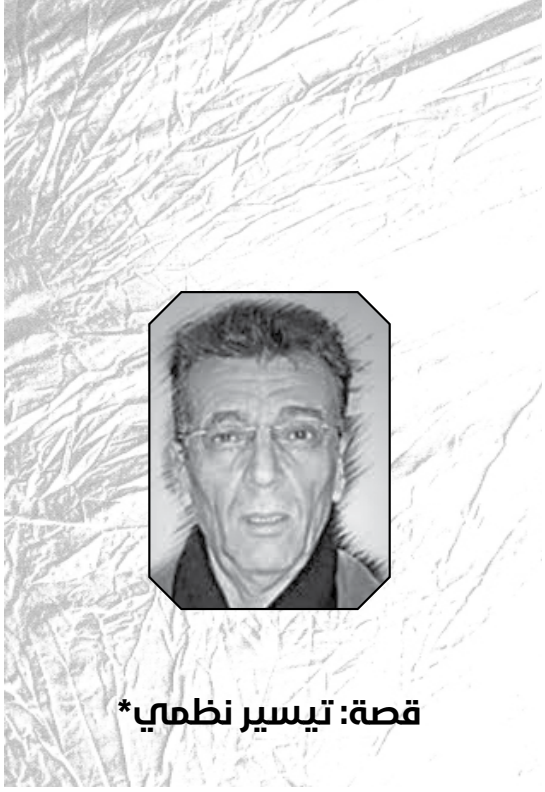
الحسرة تأكل كبده، وعَرَفَ بعد سنوات العمر أنّ عزوبيته تركته يقاسي وحدة لا فكاك منها إلا بالموت، الذي لا يترك ضجيجًا كمواء القطة التي ماتت، وهي تئنّ على عتبة غرفته، ولم تحمله قدماه كي ينقذها من برد كانون، وبكى تلك الليلة طويلًا.

زحف نحو باب الغرفة كصبر مفقود بأمل الرجاء، جلبة خارج الغرفة، أقدام تسابق الريح، وهمهمات لا يفكّ حروفها، ونشيج يخنق الأنفاس، أطلّ من الباب بحذر كجرذ عضّه الجوع، يحرك رأسه في كل اتجاه، ولا أحد يعيره أيّ اهتمام يُذكر، الكلّ منشغل بالركض، أمسك برِجل صبي فتعثر وسقط أرضًا، ثم تابع الركض، يسأل: "شو صاير بالحارة يا ناس؟!"، لا أحد يجيب، ولا أحد يلتفت إليه، فالكل يركض!

أخذ في البكاء، وتحوّل بكاؤه إلى عويل، يصدر صوتًا كخوار عجل مذبوح، وفجأة وقفت امرأة عجوز أمامه بعد أن أتعبها مشوار الطريق، قالت: "الله يرحمك يا حج إسماعيل!".

انتفض جسده كمن لدغته حيّة رقطاء، وأخذ بالضحك كاشفًا عن فم سقطت جميع أسنانه؛ كعشّ غادره صغاره، وزحف نحو سريره وهو يواصل الضحك، تعربش بحافته، والسرير يصدر صريرًا كطنين بعوضة برحت جسده المتهالك، وردَّد قول الفضولي: "اللهم حُسْن الختام يا (أبو إسماعيل).. عليك لعنات العالمين".

نام نومًا عميقًا لم يعهده منذ سنوات، وهو يحتضن صرّة أوراقة المكتومة، ومضى يومان ثقيلان على أهل الحارة، وهم يودّعون "أبو إسماعيل" في صمت مسكون بغرفته التي انبعثت منها رائحة جثته العفنة.



ضربة شمس

قصة: تيسير نظمي*

لأيّام بقيتُ مترددًا في الخروج في جولة استطلاعيّة بعد وصولي من سفر طويل غبتُ به عن ذلك الحيّ من أحياء العاصمة أكثر من عشرين عامًا. كان الطقس شتائيًّا وما هو بشتاء؛ غيوم تحجب الشمس غير ممطرة. وكآبة عامة تجتاح الحيّ ومعه العاصمة أيضًا. قلتُ لنفسي: "ليس هذا ما عهدته في ذلك الحيّ منذ غادرته، فقد تغيّر فيه الطقس والناس والمحلات". وبقيتُ غير متأكد من هذا الانطباع العام الذي خطر بفكري للوهلة الأولى. ولمّا طال انتظار الشمس أو المطر شرعتُ في جولة قصيرة أستطلع البنايات والأمكنة. البناية التي كان في طابقها الأرضي مكتب البريد وفي طابقها الثاني مكتب الحزب قبل 21 عامًا باتت مطفأة الأنوار وغير مأهولة. لا يوجد بها مكتب بريد الآن. المارّة على الرغم من قلّتهم يقتنون كلابًا صغيرة في الغالب بيضاء وليس لها عواء. القطط أيضًا على الرغم من كثرتها ليس لها مواء. والناس على الرغم من ندرتهم ليس لهم أيّ جلبة أو ضجيج وكأنهم في حداد عام على لا شيء. لذلك أنهيتُ جولتي القصيرة بسرعة بعد أن تزوّدتُ بـِ"كروز" سجائر قد يكفيني مدة أسبوع.

في اليوم التالي، وعلى حين غرّة اختفت الغيوم التي لم تقُل شيئًا ولم تعد بشيء. أعددتُ نفسي لجولة أطول من السابقة، على الرغم من أنني كنتُ حتى قبل أن أغادر البيت أسمع زعيق سيارات الإسعاف وأجراس الكنائس تدق وتدق.

كان مشهد الأبنية تحت ضوء الشمس ناصعًا وجميل الوضوح. لكن عدد المارة من الناس أيضًا قليل، بل ونادر. توقفت عند مطعم صغير قديم، ربما قِدَم الحيّ نفسه وما يزال فقيرًا على

---

* قاص وروائي أردني
tayseernazmi@yahoo.com

ما يبدو لأنني كنتُ الزبون الوحيد الذي يرتاده في صبيحة يوم مشمس. طلبتُ كوبًا من القهوة ولذت بالصمت ليتواصل زعيق سيارات الإسعاف ورنين أجراس الكنائس. "لقد تغيّر كثيرًا هذا الحيّ الذي كان ضاجًا بالحياة قبل ربع قرن"، قلتُ لنفسي وأنا أنتظر القهوة مستمتعًا بضوء الشمس ولون السماء الصافي الزرقة دونما شائبة بيضاء من هنا أو هناك.

رنَّ هاتفي النقّال بوصول رسالة نصيّة مفادها أنّ الطقس معتدل ومستقر اليوم. لم تقُل الرسالة النصيّة شيئًا عن اليوم مساءً أو عن يوم غد. بل لم تقُل الرسالة إنَّ اليوم مشمس على غير العادة. واصَلَت من بعدها سيارات الإسعاف زعيقها مارّة واحدة منها من الشارع المقابل للطاولة التي أجلس إليها بانتظار القهوة. أجراس الكنيسة المجاورة دقت العديد من الدقات ثم لاذت بصمت غامض ومريب. جاء الفتى بالقهوة ووضعها أمامي مع منفضتين للسجائر واحدة لي والثانية له. جلس قبالتي وشرع يدخن صامتًا هو الآخر. تناولتُ علبة سجائري وأشعلت منها سيجارة والقهوة ما تزال تنفث لهيبها فوق كوب ساخن ينتظرني بنزق أن أرشف منه الرشفة الأولى. مرَّت فتاة تصطحب جروًا أبيض اللون صغير الحجم. تأمّلتُ البناية حيث كان مقرّ حزبنا الذي لم يحصل على ترخيص آنذاك من وزارة الداخلية أسوة ببقية الأحزاب المرخّصة. لا وجود لعلم الدولة في الطابق السفلي من المبنى حيث كان مقرّ البريد. قليل من السيارات تمرّ في الشارع وما بين كل سيارة إسعاف والأخرى بالكاد تمر ثلاث سيارات.

"يا له من يوم استثنائي هذا اليوم المشمس" قلتُ لنفسي وأنا أرشف الرّشفة الأولى من كوب القهوة أمامي قرب منفضة السجائر. كنتُ قد وصلتُ إلى حدّ الضّجر من نشرات الأخبار المتكرِّرة وفي معظم الأحيان المُعادة والتي لا شغل لها يشغلها عن بقيّة أخبار الكرة الأرضية سوى فيروس "كورونا".

"فهل يعقل أن يكون الناس هنا أيضًا منشغلين في رعب أو هلع بتلك الأخبار وقد اعتكفوا جميعًا في بيوتهم خشية الإصابة؟"، تساءلتُ بيني وبين نفسي. مع ذلك رشفتُ رشفة أخرى أظنّها الثانية أو الثالثة من كوب القهوة أمامي دون أيّة عطسة أو قحّة وبتنفُّس سلس اعتيادي وبحرارة أيضًا اعتياديّة لا جديد فيها.

مذاق القهوة لاذع بعض الشيء لكنه مقبول. في المطعم نفسه قبل نحو عشرين سنة كان مذاق القهوة أطيب وطريقة صنعها لم تكن على عجل. تجنَّبت سؤال الفتى عن صاحب المطعم كي لا أعكّر مزاجه. بل تجنَّبت إثارة أيّ حديث معه لاختلاف في العمر؛ فهو شاب في ريعان الصّبا وأنا كهل معمّر بعض الشيء. جلّ اهتماماتي سياسية وفكرية وهو من جيل مختلف الاهتمامات؛ بالطبع لن يعنيه اجتماع مجلس الأمن الطارئ اليوم لبحث وقف إطلاق النار في إدلب. أو المهلة التركيّة التي تنتهي غدًا. كما قد لا تعنيه الانتخابات الإسرائيلية كثيرًا في مطلع الشهر المُقبل. ولا صفقة القرن لـ"ترمب". بقيتُ أتأمّل الشمس التي تضيء المباني وتغسلها غسلًا من الكآبة التي حلّت بها وتخلّلت حجارتها وربّما إسمنتها الصّلد. بدأت أجراس الكنيسة تدق. ومرّت سيارة إسعاف دون زعيق هذه المرّة عبر الشارع. ربّما دخّن الشاب أكثر من سيجارة قبل أن ينهض ويتفقّد أواني الحمُّص وصاج الفلافل وسخونة قدرة الفول الكبيرة. لا أحد دخل المطعم ليشتري أي شيء. حتى أنا فقدتُ شهيّتي للطعام. مستمتعًا بنهار مشمس حتى رنّت رسالة نصيّة في هاتفي مفادها أنّ بعد غد تحذِّر الأرصاد الجويّة من ارتفاع منسوب السيول وتحذِّر منه داعية المواطنين وأنا منهم بالطبع لتوخي الحيطة والحذر. قلتُ لنفسي: "لعلني أثقلت على الفتى بجلوسي الطويل لديه من أجل كوب من القهوة، فلا بدّ من دفع الحساب والانصراف لاستكمال جولتي في أرجاء ما تغيّر وتبدّل في الحيّ لعلّني أتذكّر ما يساعدني في تغيير مزاجي أو ما يبهجني غير الشمس"، فنقدته ثمن القهوة وغادرت لا ألوي على شيء.

أسلمتُ نفسي لشارع السرفيس المؤدّي لمبنى مكاتب البحث الجنائي في البلد إلى أن ساقتني قدماي لمركز اللغات المزدحم بالأجانب الذين يودّون تعلُّم اللغة العربية وبالمواطنين من أهل البلد الراغبين بتعلُّم اللغات الأجنبية. كانت الشمس تميل إلى الغروب وقد وهنت قواها وبدت مندحرة عليلة. سيارات تكسي السرفيس هي الأخرى كانت في شبه إجازة ولم أصادف أية واحدة منها تقلني بالاتّجاه المعاكس للطريق الذي ساقتني إليه قدماي بحذاء ضيِّق إلى حدّ ما. استدرتُ لأعود من حيث أتيت. وفي طريق العودة لمحتُ مقاهٍ لا تُعدُّ ولا تُحصى لم تكن موجودة قبل عشرين سنة. ويبدو من ديكوراتها الباذخة أنها غالية الثمن مُعدَّة للسوّاح الأجانب. بدأت أشعر بالبرد وفي الوقت نفسه بما يشبه ضربة شمس نسيَتْني في الصيف المنصرم وتذكَّرتْني هي من تلقاء نفسها في مطلع ربيع قد يطول انتظاره. وعندما وصلتُ للمقهى ذاتها التي احتسيتُ بها قهوتي لمحتُ تلك الفتاة التي مرّت بصحبة جروها الأبيض جالسة على الكرسي نفسه الذي كنتُ جالسًا عليه وقبالتها جروها الأبيض جالس أيضًا وأمام كل منهما كوب من القهوة.

تحلُّل الذّاكرة

قصة: سمية الألفي*

(عندما تستحضرُ بداخلكَ حدثًا مؤلمًا في الطفولة، يربككَ كما لو أنه حدث في اللحظةِ الآنيّة، تشعر بدرجة الخوف نفسها، وربما أيضًا تبكي من حرقة الألم بداخلك، هذا ما حدث حينما ارتطمَت ذاكرتي بالموت).

كنتُ طفلةً حين ماتت جدّتي، دخلتُ لأراها معلنةً التحدّي للنبض داخلي، وجدتهم يصبّون الماء عليها ويضفّرون شعرها، لمستُ جلدها، كان طريًّا رخوًا! كنتُ أشعر بها جيّدًا، وهي تبتسم وأنا ألعب بجسدها، حتى إنّي مددتُ يدي لأتمكّن من سرقة ما تضعه من مالٍ تحت رأسها وهي نائمةً، فلم أجد، كانت تنام على كنبة من الخشب.

أحدِّث نفسي:

ـ غريب... لمَ هي مطمئنة هكذا! لم لا تصرخُ بنا كعادتها كي نغادر المكان؟

كنتُ أودُّ منحها بعضًا من قوَّتي، لتصرخَ في تلك المرأة.

إنّها تقلبها كما لو كانت تقلب طعامًا في القدر، تفيض عليها الماء بغزارة، ثم لفَّتها وكأنّها تلفّ طردًا، غطّتها بالملاءة البيضاء، لا بدّ لي من موقف مع تلك المرأة.

لا بدّ من مؤامرة تصدمها، واتجهتُ ناحية بطنها وركلتُها بكلّ قوّتي وجريت. صرَخَت بقوّة، فبادَلَتُها النسوة بالخارج الصرخات ولكلٍّ أسبابه.

مضى بها الرجال على الأعناق محمولة، ونحن خلفها يتتبّعنا صوت الصّرخات.

حدث شيء ما بداخلي، ثمّة موت آخر يطفو أمام عينيّ، السماء ملتهبة في صدري.

رأيتُ نفسي ممدَّدة على الألواح، ويد المرأة تقلبني وتسكب الماء على جسدي. رأيتُ نفسي

---

* روائية وشاعرة مصرية

somaelalfy@yahoo.com

مغطّاة بالشرشف، كنتُ جسديًّا وعقليًّا أنا الميتة، صرختُ بعمق الضوء لأحترق بداخلي، سقطتُ من الهذيان.

كانت روحي حبيسة؛ أراها تحلِّق دون قيد، كنتُ كالطفل الذي يُنزَع من صدر أمِّه، أبحثُ عنّي لا أجدني.

كيف يتم بداخل هذا الجسد الضعيف كل هذه الثورات، الموت يفرض نفسه بلا خجل، كنتُ أشعر بجسدي يتحلّل، ظللت أردِّد:

ـ لا أرغب في الموت.

في المساء أقيم سرادق العزاء، كانت الألفة العائلية واضحة، كعادتنا كمصريين لا نجتمع في الأفراح بالحميميّة والألفة كما نجتمع في الموت.

علا صوت القرآن في الحيّ، أسرعتُ إلى جمع من أبناء العمومة، وقفت بينهم، نخطِّط للعبة الحفرة على الأرض، وعلا صوتنا في الضحك على مَن يسقط بها.

توالت الضحكات. نجري ونتقاذف بالكرة تارة، والحبل تارة أخرى، حتى انتهى العزاء.

وضعتُ جسدي النحيل على السرير، وزاغ بصري لأعلى، رأيتُ في سقف الحجرة، كل تفاصيل اليوم مرسومة بدقة وبألوان متشابهة تمامًا مع الحزن.

شعرتُ أنَّ السقف يقترب منّي أكثر؛ فأكثر، حتى إني شعرتُ أنّ الرسومات التصقت بقلبي، وأنّ الألوان صبغت جسمي.

بحثتُ عن الكرة وسط الرُّسومات لم أجدها! بحثتُ عن أبناء عمومتي لم أجدهم! لقد انمحت من الذاكرة لحظات السعادة، الأحزان كصفيحة علقت بجناحي لتكون كالجرس في روحي، كانت أيّ إشارة للموت تُبكيني وتُربك معدتي.

كنتُ أرى الظلام نهاية العالم، أتذكَّر جيدًا كم أمضيتُ ليالي أصرخ من الرُّعب والفزع.

كان الموقف لا يبرح ذهني حتى كبرتُ، وتزوجتُ، وانتفخت بطني.

فعاد شبح الخوف يطاردني، حينما شعرتُ بانقباض في رحمي وضربات في ظهري، الماء يتدفّق أسفل منّي، صرختُ بقوّة، تذكّرتُ النسوة وهنّ يصرخن، رأيتُ الرسومات نفسها في السقف، بكيتُ نفسي، تلك المرّة كنتُ أجدُ سببًا لدخولي بوّابة الوهم.

توالت الصرخات منّي، تصبّب العرق من وجهي، تدفّق الدم واختلط بالماء، اندَفَعَتْ من كوّة محشورة لتشاركني الصّرخات، يستكين الألم بداخلي، شعرتُ بلذّة الصراخ، تطلّعتُ لها، تلمّستُ جسدها الطريّ الرَّخو.

رحتُ أتحسَّس بأصابعي رأسها، رأيتُ الممرِّضة وهي تغزوها بالماء، وتقلّبها بيديها، ثم عادت بها وقد ألبستها الفستان الأبيض ملفوفة بشرشف أبيض،

سألتُ الممرِّضة:

ـ لم هي مستكينة هكذا؟!

تبسَّمَتْ، شعرتُ بسعادة وُلدت من طاقة وجودها. حين قالت:

ـ هي مازالت تشعر أنها بداخلك.

مضت السُّحُب بعيدة وألقيتُ الذكريات بمجرّة أخرى، كنتُ أحاول التحرُّر من اللاشعور ولا أتتبّعه بداخلي.

رحتُ أسبحُ عكس طفولتي التي كانت تطفو ميتة فوق سفح عمري، قرّرتُ أنه من الخطيئة أنْ نتذكّر.

المُساءلة

قصة: سحر إبراهيم النصراوي*

- هل تحملُ أيّ أعباء على ضميرك؟
* لا، لم أرتكب أيّ ذنب.
- هل تُحسُّ بأنّكَ ساهمتَ في ارتكاب أيّ ذنب؟
* لا أنا، أنا خالي الضّمير من أيّ ذنب.
- ما الذّنب الذي يؤرِّقكَ؟
* ليسَ لديَّ ما يؤرِّقُني.
- بماذا تُفكّرُ إذًا؟
* أنّني إذا متُّ، فستعاودني تلكَ الكوابيس.
- حسنًا، ما الذي تراهُ في تلكَ الكوابيس؟
* أنّني أُعدُّ المشانقَ، أُعلّقُ الحبال على عارضة خشبيّة كبيرة، أعدُّ عقدها، ثُمّ أطلبُ من رجل أن يضع رأسهُ داخلهَا.
- ما هوَ عملُكَ؟
* أعدُّ حبالَ المشانق وأتأكّدُ من متانة العُقد والحبال وأتأكّدُ أنّ العُقَدَ في مكانها الصّحيح.
- ماذا يحدُثُ بعدَ أن يضع الرّجلُ رأسهُ داخل حبل المشنقة؟
* أشُدّ العُقُدَ حولَ رقبته وأتأكّدُ من أنّ العُقَدَ في المكان المناسب.
- منذُ متَى تُزاولُ هذَا العمَلَ؟
* منذُ خمس عشرة سنةً.
- حسنًا.. وماذا تفعلُ بعدَهَا؟
* ما زلتُ، ومنذُ خمس عشرةَ سنةً، أدعُو وأبتهلُ أن ينجوا.
- مَن الذي ابتهلتَ لكي ينجو؟
* كثيرون... أغلبُهم.
- وهل نجا أيّ كان منهَا؟
* لا.. أبدًا، لم ينجُ أحد، العُقَدُ التي أعدُّها متينةٌ ولا يمكنُ أن ينجُوَ منها أحد.
- هل تحملُ أيّ شكّ قد يجعل قلبكَ ينزعَ إلى

---

* كاتبة تونسية
sahar.nasraoui2018@gmail.com

النّدم؟
* ولماذا قد يُراودُني مثلُ هذا الإحساس؟
- لأنّكَ رُبّما.. قد قُمتَ بإعداد أداة قتلهم.
لأنّكَ تُحسُّ أنّكَ حرمتَ أحدهُم الحياة.
لأنّكَ بإحكامكَ للحبال ولتلكَ العُقَد لا تترك أيّ فرصة للنّجاة لأيّ منهم.
* ما هذا الهُراء..؟ أنَا رجلٌ يحترمُ عملهُ و يُحبُّ القيامَ به على أكمل وجه، و لن أُبرِّرَ ذلك لأحد.
- رُبّمَا تحتاجُ لتبرير ذلك لنفسك... أنتَ مَن يرى تلكَ الكوابيسَ وليسَ أنَا.
* ما من ذنب يُثقلُ كاهلي، لكنّهُ عملٌ قاس، قد يحملُكَ على رؤية الكوابيس أحيانًا.. أنا لستُ مُجرّدًا منَ الأحاسيس، كلّ ما في الأمر، أنّني أتحكّمُ بها.. أُسيطرُ عليها.. هل تظُنُّ أنّهُ من السّهل أن يَختزنَ دماغُكَ وذاكرتُكَ عشرات المشاهد لأناس يموتونَ..؟
- فلِمَ تقومُ بقتلهم إذًا؟ لمَ لا تدعهم ينجون؟
* لا شأنَ لي بذلكَ.. هُم المسؤولون عن نتاج أفعالهم، أعمالهم والجرائم التي ارتكبوها تستوجبُ العقاب.
- ومَن أنتَ لتُعاقبَهُم، أو تحكُمَ عليهم؟
* أنا، لا شأنَ لي بالحُكم عليهم.. لستُ مَن يَبتُّ في أمرهم.. ولا مَن يخُطُّ قرَارَ وضع حدٍّ لحيواتهم.
- لكنّكَ مع ذلكَ تُحكِمُ العُقدَ بحيث لا ينجون.
* لكنّني أيضًا أدعو وأبتهلُ للّه كي ينجوا.. لا أحملُ عبئًا على ضميري.
- فما سببُ تلكَ الكوابيس التي تظلُّ تراها يا تُرى؟
أهيَ إذًا بسبب عجزكَ عن التّمرُّد على الحُكم الذي سبَقَ وأن خَطّتهَ يدُ أحدهم؟
* لماذا تُصرُّ على إثارة غضبي؟ أنَا لستُ عاجزًا، لأنّني أساسًا لا أُفكّرُ في التّمرُّد على تلكَ القرارات ولم أُشكّك يومًا في صحّة أحدها.
- ماذا لو أنّ الشّكّ يُراودُكَ يومًا في صحّة أحدهَا..؟ هل ستتمرّدُ؟ هل ستمتنعُ عن التّنفيذ؟
* لم أجرِّب التّفكير في ذلكَ.. ولن أترُكَ للشّكّ أيّ مجال للتّسرُّب إلى عقلي أو ضميري.
- لماذا..؟ الشّكُّ واجبٌ، وفي كلّ أمر.. الشّكّ مشروع، لأنّ كلّ الأنظمة والمقاييس التي تُبنى عليها الأحكام، تحتوي على ثغرات.
* متَى ستكفّ عن هذا الهُراء.. هل تستمعُ جيّدًا لما أقولُهُ؟ أنا لم أشكّ ولن أشكَّ يومًا.
- وأنَا أسألُكَ لماذا..؟
* لأنّني يومَهَا، أكونُ قد لففتُ حبلَ تلكَ المشنقة بعُقده المُحكمة حَول رقبتي.
- فمَا سبَبُ تلكَ الكوابيس إذًا..؟ و لمَ لا تُفارقُكَ؟
* هذَا الحديثُ باتَ عقيمًا، كأنّي بكَ لا تفهمَ أو لا تُنصتُ لأيّ من مَا أقُولُهُ؟ لا يتعلّقُ الأمرُ بالنّدم.
- فبماذا يتعلّقُ إذًا؟
* إنّهُ يتعَلّقُ بالشّفَقة.. رحمة وشفقة، لستُ مجرّدًا من الأحاسيس.
- أنتَ إذًا تسمحُ لنفسكَ بالإحساس بالشّفقة، لكنّكَ تمتنعُ عن الشّكّ؟
ألا تتحوّلُ أحاسيسُكَ إلى أفكار؟ ألا يُفترضُ أن يتّفقَ ما تُحسُّه مع ما تُفكّرُ به؟
* أجل هذا ما أفعلُهُ، أفصلُ بينهُمَا، أستطيعُ التحكُّم بما أُفكّرُ به.. لكنّني لا أستطيعُ مُقاومةَ مشاعري.
كمَا أُريدُكَ أن تعلمَ وبما لا يترك مجالًا للشّكّ أنّني لا أحملُ أيّ عبء على ضميري.
- لكنّكَ تشفقُ على نفسكَ مِن كلّ ما اختزنته

ذاكرتُكَ من صور، تُشفقُ على نفسك من احتمال تسرُّب الشّكّ إلى عقلك يومًا، تشفق على نفسك من النّدم.

* بل أُشفقُ على أولئك المحكومين.. وتظلُّ صورُ ارتجافاتهم الأخيرة.. ومشهدُ الحياة وهيَ تفرُّ من أجسادهم قسرًا، عالقًا بوجداني.

- أنتَ إذًا تُشفقُ عليهم لأنّكَ تعلمُ أنّ الحياةَ ثمينة؟

"يعُمُّ الصّمت"

* أجل الحياةُ جدُّ ثمينة.

- ومع ذلك تحرمُهم إيّاها.

* كم أودُّ لو تصمُت.. أحسّ بأنّ الحديث إليكَ غير مُجْدٍ ولا يُفضي إلى غير الصّمت، أخبرتُكَ ألفَ مرّة، أنّني أقومُ بعملي، أنا أُؤدّي عملي.. لكنّ ذلكَ لا يمنعُني من الابتهال والدّعاء لهم، بأن تكونَ النّجاةُ حليفة أحدهم.

- ومع ذلكَ.. كنتَ تستمرُّ في إحكام ربْط الحبال وشدّ العُقد..

"يعمُّ الصّمت"

سأغفو على جثّة الرَّماد

نَصّ: عماد مدانات*

لديَّ ما أعدُّه لنومي الأخير " بالأمس.. قبل مغيب الشمس بدمعة واحدة رأيت رجلًا يجز العشب في حدائق الناس، كان حزينًا تائهًا كفكرة ضائعة وكنتُ مثله حزينًا، في رأسي شظايا زمن طويل، همَسَ لي:

- أعطِني حفنة من ذكرياتك لأحرق المدينة!

حملتُ رأسي وهربت! هربت قبل أن يتبعني الدخان إلى مدن مجاورة وخبَّأت بكائي إلى حين!

* *

سأنام يا "سلمى" على جثّة الرّماد في وقت آخر، سأغفو

ولن أخبر أحدًا أنَّ خاصرتي لهب وجبيني نهار حتى يأتي رجل آخر، يقف في زاوية الحقل يحدِّق في وجهي بتعب جذعٍ قديمٍ قبل أنْ يبوحَ بكلمة واحدة.. ثم أمضي!

* *

لديّ الآن ما يدرِّب أصابعي على العبث بعيدًا عن المرايا القديمة، لديّ حدوسي، لدّي ما أعدّه لنومي الأخير وكيف أنجو من هواجسي الغليظة كحبل مشنقة عتيق! لديّ ظِلٌّ يعرف قامتي، لديّ خاتمة أحيكها قبل احتضار اللغة على لساني في الساعة الأخيرة.

أقولُها يا حبيبتي أنحتُ صورتك برمش عيني على وتر القصيدة، لتولد منها أساطير الانتباه، وأمنحكِ صدري نظيفًا من الشهيق المُرّ ومضيئًا كأصابع طفل في الصباح...

---

* أديب وفنان تشكيلي أردني

Madanat_i@yahoo.com

أرأيتِ يا حبيبتي كيف اختلط الأمر حين جاء الغبار من أقاصي المدينة حاملًا معه رمد العين، وخفّة المسافات.

السواقي تجرُّ أحزانها إلى صريرها المعهود، والنجمة التي تشبه أحلام الشعراء ذبلت في طريق الغدر كالحرائق، والسكّير الذي أصادفه كل مساءٍ عند مداخل الحارات لم يعُد باردًا وممزّق اليدين كالجدران العتيقة، رأيتُه بالأمس يرتدي ربطة عنق بلون البحر، وتتدلّى من صدره قلادة تشبه زهرة "الزنزلخت"، كان يصنع "كمنجات" من فضة اليدين ويعزف موسيقى " الراعي الوحيد" تحت القمر ويراقص الشجر الغريب، بحزن امرأة فقدت بهجة العيد على قبر وحيد!

حتى الرعاة تغيَّرت ملامحهم في براري العدم، خرافهم الشقيّة بربطات عنق، وأحذية من عشب ليلهم بلا سهر بلا غناء تحت غيم الظهيرة، بلا حصى يجرح مجسّات الصباح، بلا ذئاب ترصد النعاس، بلا دخان يفتح شهيّة التائهين إلى الدفء، بلا انتظار يقدِّس الغيب.

* *

ماذا تبقّى...؟

سأنام كالذَّبيح وأحلم بالنهار، على الأقلّ سيعذرني الوشاة على مساحة الأمنيات واتِّساع القبر وكميّة الهواء في رئتي المتعبة، ويكذبون على رجل يعدُّ أحزانه في الجوار!

تنفُّس

قصة: إيموجين هيرمس جووار

ترجمها عن الإنجليزية: محمد زين العابدين*

"أغمِضنَ أعيُنكن، ولا تتنفَّسن".. أقولُ لهنّ..
"هانا"، و"آبي"، و"آدي"، و"ميرسي" يقفن في طابور، وأيديهنّ متشابكة أمامهن، ووجوههنّ مخدَّرة. أشقاؤنا الصغار مكدَّسون على السرير، وأصابعُ إبهامهم في أفواههم، وأصابعهم في أنوفهم. عندما يرون علبتي الذهبيّة الطويلة الخاصة بالسائل الرذاذي لفرد الشعر؛ يرفعون البطانيّات فوق رؤوسهم، فلا تظهر من تحتها سوى خصلات الشعر، والأصابع المتَّسخة.
أهزُّ العلبة مرَّة لاستخدامِها بشكلٍ احترافي، ومرتين لأنني أحبُّ صوتَ اهتزازِها. غرفة النومِ في منزِلنا المتنقِّل مظلمة، ومتواضعة، تحتوي على ستارة رماديّة لامعة، عليكَ سحبُها لإخفاءِ المطبخ. أخطو على أصابعِ أخواتي، وأنا أدور حولهن. "هانا" يصل طولها حتى كتفي الآن؛ "آبي"، و"آدي" ترتديان أفضل فساتينهما، بينما تحاول "ميرسي" جاهدة أن تبقى ساكنة، فيما يرتجفُ حاجباها، وهي تطلقُ سحابة من رذاذ فردِ الشعر حول رأسها.
تبدو الفتيات رصيناتٍ بأعينهنِ، وذقونهنِ المُسْدَلة لأسفل، أتخيَّلُ أنني سأفشي لهنّ سرًّا. عندما أنتهي، أرفعُ ذراعي، وأديرُ علبة رذاذِ الشعرِ دورة حول رأسي: بشششت.. إنه يضعُ مذاقًا حلوًا ولزجًا في مؤخرة حلقي. جميعنا هادئات بأعيننا المكسورة، وعندئذ يقذفُ الصبيانُ بطانيّاتِهم، ويصيحون، والفتياتُ يرمِشنَ، ويسعُلن.
يبدأون في الثرثرةِ جميعًا، وفي وقتٍ واحد، ويجذبون يديَّ، وملابسي؛ تتطلعُ الفتياتُ في المرآة، وهن يقفن على أطرافِ أصابعِهن: "لِيا..! لِيا، ضعي لي من الشيء الورديِ الذي تضعينهُ

---

* شاعر وكاتب ومترجم من مصر
mohamedzeinelabdein@yahoo.com

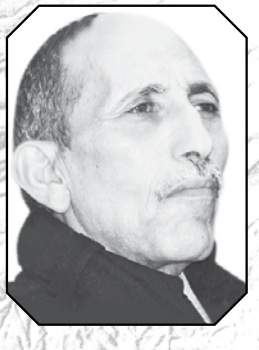
على شفاهِك"، "لِيا، أين قلادتي؟".
منذ أن تزوَّجَت"بيكا"، وأصبحت الأمُّ مشغولة جدًا بالمولود الجديد؛ فأنا التي يريدونها جميعهم. وعندما لا يتسلقون على حِجري، أو يدفنون وجوهَهم الساخنة على خدي، أو يزيحُ أحدُهم أصابعي ليضعَ يدَه بداخلِ يدي؛ فإنَّ أصواتهم تتعالى، وتتعالى بجميعِ الأسئلةِ، والرغباتِ، والأسرار.
حتى عندما لا يلمسونني، يبدو الأمر وكأنَّ أياديهم جميعًا فوقي. الخدمة الكهنوتيّة التي نقدِّمها هي زيارة الكنائس، والغناء. أبي يقود، وأمي تعزف الجيتار، وأنا أتولى أمرَ الأطفال. كوفِئنا بالمنزلِ المتنقل، وهي نعمة، ولكنها ليست مخصَّصة لكثيرٍ من الناس.
ناهيكَ عن أفكارِهم الخاصة، أو أسنانِهم غيرِ المصقولةِ بالفرشاة؛ يتقافزُ الأولادُ على المقاعد، وتنتفخُ سلة المهملاتِ بالحفاضات. ولكن عندما نسير على خشبة المسرح، نحن العَشرة جميعًا، بما فينا الأمُّ التي تحملُ الطفلَ؛ تنطلقُ الدهشة دائمًا من خلالِ الحضور.
سامحوني، لكنني أشعرُ بالفخرِ حينئذٍ. نصطفُّ في ترتيبٍ مرتفع لإظهارِ كم حظينا بالبركةِ، والغِبطة. أتكاتفُ مع"هانا"، وأتعجَّبُ من الطريقةِ التي تملأ بها أصواتنا الغرفة. عقب ذلك مباشرة، هناكَ تجميعٌ للعَطايا التي تُقَّدمُ لنا، وبوفِيه.
تمَّت دعوتنا اليوم إلى مكانٍ زجاجي كبير وحديثِ المظهر؛ تجَمُّعٍ لخمسمائة شخص، على حافةِ حقلِ بطاطس. التربةُ حريرية، والأرضُ المُسَّطحة تتلاشى في أكبرِ سماءٍ رأيتُها على الإطلاق.
قرَّرتُ أننا سنقوم بالإحماءِ والتدريب في موقف السيارات، وعندما فتحتُ بابَ المنزلِ المتنقل؛ إذا بالأطفال يندفعون للخارج مثل الجِراء، في حلقاتِ مطاردةٍ وسط الغبار، أذرعُهم المُشرَعة مفرودة باتجاه السماءِ الزرقاء اللبنية. ناديتُ عليهم ليقفوا في حلقةٍ نصفِ دائريةٍ واسعة، لا يلمسُ أحدٌ منهم أيَّ واحدٍ. نتنفَّسُ شهيقًا، وزفيرًا. أقولُ لهم:
"تخيَّلوا أنَّ فراغًا كبيرًا بداخلِ بطونِكم"؛ فيشبكُ الأطفالُ الصغارُ أياديهم على ضلوعِهم.
"تخيلوا أنكم مجوَّفون مثل الكَمان، وأنَّ أصواتكم تملؤها على الفور".
بدأوا جميعًا في الحال، وأصواتُهم تتزاحمُ في وجهي، لكنني صرختُ فيهم: "اهدأوا! ممنوع الكلام". نستمعُ إلى تغريدات الطيورِ، ورَجعِ صداها في تلك السماء الهائلة..
"فقط تنفَّسوا".

---

*إيموجين هيرمس جُووار(IMOGEN HERMES GOWAR):
أديبة إنجليزية، درست علم الآثار والأنثروبولوجيا وتاريخ الفن، ثم عملت في مجال المتاحف. بدأت في كتابة قصص وروايات مستوحاة من مجال القطع الفنية والأثرية الذي عملت به، وفي عام 2013 فازت بمنحة (مالكولم برادبري) التذكارية للحصول على درجة الماجستير في الكتابة الإبداعية في جامعة (إيست أنجليا). فازت روايتها الأولى (حورية البحر والسيدة "هانكوك") بعدة جوائز أدبية إنجليزية مرموقة، وكانت من أكثر الكتب مبيعًا، وتم إدراجها في القائمة المختصرة لجائزة المرأة للأدب.

*المصدر: مجلة (The Simple Things) الإنجليزية، عدد شباط/ فبراير 2018.

نوافذ ثقافيّة



محمد سلّام جميعان*

ثقافة عربيّة

الوئام الديني في الأدب/
راشد عيسى

يسرد المؤلف في مقدِّمته رسيس خبرته للوئام الديني في الحياة عبر تجربة ذاتية استلهمها من أحد القساوسة، وكيف أنّ حبّة القمح أصبحت حقلًا من السّنابل، فغدا معمورًا بفيوضات الحبّ الكوني الذي نادت به سماء حرّة أمطرت أفكارها على أنبياء وفلاسفة وشعراء، فاطمأنّوا إلى رحموت غيثها.

ويبدو السؤال المركزي الذي يسعى الكتاب للإجابة عنه ماثلًا في (هل من المستطاع أن يلعب الأدب، شعره ونثره، دور الوسيط الجمالي في التخفيف من سعار الكراهية، فيساعد العقائد الدينية على احترام الاختلاف، وتحقيق قسط أعلى من الوئام الإنساني والتسامح والتعايش الحضاري؟).

لم تكن الإجابة عن هذا السؤال في إطار نظريٍّ، وإنما جاءت في صيغٍ ومقترحات تطبيقية، انبنت على ثلاثة فصول قام عليها الكتاب. ففي فصله الأول راوحت الإضاءات بين دور الأدب في توضيح قضية الوئام الديني وإشكالياتها وتجليات تلاقيها مع الدين، فضلًا عن آليات الحوار ومفرداته، وذلك لبناء جسور فكرية جامعة.

في الباب الثاني تحليل لذيذ لنصوص شعرية راودت أحلامُ الوئام والتعايش والمحبة الكونية، منها نصوص للحلاج وعمر الخيام وغوته وبوشكين، وجلال الدين الرومي الذي حظي بضوء أسطع وأوسع. فتلاقح الشرق والغرب في هذا الفصل، تأكيدًا على عالمية

---

* شاعر وناقد أردني
mjomian@gmail.com

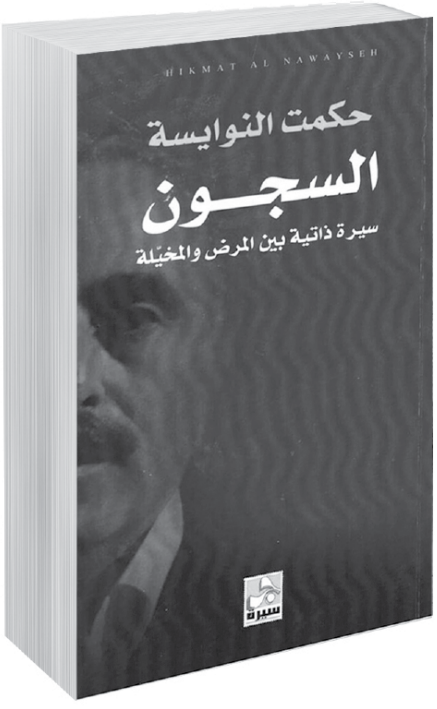
المسألة الدينية وأنساغها الأدبية.

وفي تقديمِ المؤلفِ تحليلًا لقصة حي بن يقظان، وكوميديا دانتي، استثمارٌ لإمكانات السرد في تمثّل فكرويّات الشعراء في جَدْل العلاقة بين الدين والأدب. ولم يستثنِ الكتاب أثر المؤسسات الثقافية والدينية في إبراز فاعلية الشعر في التسامح الديني والحدّ من التناحر الديني. وختام الكتاب جاء في صورة حلم وتمنيات ترفد المحبة الكونية، وتؤسس للأفراد والمؤسسات منطلقات رحمانية تجمع الأعراق والبيئات على صعيد الإخوة الإنسانية.

السّجون: سيرة ذاتية بين المرض والمخيّلة/ حكمت النوايسة

هكذا هو عنوان الكتاب بكلّ ما يوحيه من تقييد للحريّة ومصادرة للإرادة. وأقسى هذه السجون هو سجن الذاكرة، تحت وطأة مرض عاصف يمحو ما فيها من معارف وخبرات، كما يمحو الموجُ المرقومَ على حبّات الرمال. غير أنَّ لحظات صحو المخيّلة تعوّض السّارد هنا بعضَ ما تلاشى في غيبوبة الوعي، فيبدو المسرود مرّة بوحًا ومرّة نَوْحًا، وفي الحالين تنفتح المخيّلة على أنابيب الوعي المخاتِل فتسيل جراح الوعي المهدور في "سجن المبدأ"، مأسورةً لـ"سجن اللغة".

وتُعدُّ هذه السيرة بما تضمّنته من بوح واعترافات مِفتاحًا فنّيًا يُستلهَم في الاستدلال على شخصية حكمت وأدبه، ويمكّن الدارسين من اكتشاف الأغوار السحيقة لمنابع إبداعه في السياسة والمرأة، مرفودة بتجارب غنية في الحياة، يبدو عاملا الرفض والفقر، مهيمنين أكبرين فيها، وهنا أقتبس من ذاكرته قوله: "كان يمكن أن تستمرّ علاقاتي مع هؤلاء، ولكني كنت أقطعها فورًا، وكان غيري يبنون شبكة من العلاقات في الوسط الثقافي المشبوه، والوسط الصحافي أكثر الأوساط شبهة، لأنه الوسط الذي يُمارَس فيه



تلميع المنحرفين والفاسدين والخونة مقابل دراهم معدودات.... هؤلاء لم أكن أرى فيهم غير أحذية لآخرين يرتدونها، وأنهم يعبدون ما يتحصّلون عليه من فتاتهم..."(ص 58).

كأنّ المخيلة هنا، في رضاها وفي غضبها، ترسم حدود الأشياء، وتسعى إلى مثالية أفلاطونية، معيارها الذات المتمرِّدة، ولكنه التمرُّد النبيل حين يتواطأ الوعي المزيف والظلم وجور ذوي القربى، على الذات البيضاء والنفوس ذات الهمّة العالية، الساعية لمحو السّواد.

وتتراءى لقارئ هذه السيرة أجنحة البوح الشفيف والحبّ العميم لمن لم يعقروا ناقة الصداقة، أو الأم الشاعرة المشدوهة على كبدها الذي أكلته الغربة، أو الزوجة الوفية في مِحَن الحياة. في السيرة كثير من البكاء الصامت، وملاعبة للغة عند استشعار فسيولوجية الذاكرة المعطوبة بخمس وعشرين سنة من العمر.

لقد فتنتني الصراحة الجريئة في هذه السيرة، ولعلّ مَن يقرأونها، سيعيدون النظر فيما ألفوه وعرفوه من حكمت وتجاربه في الفن والحياة، فكأني بهم يلهجون بألسنة فِصاح: المعذرة يا صديقي، الآن فقط عرفنا مَنْ أنت.

فقه التحيُّز/

مجموعة باحثين

هذا الكتاب ثمرة مؤتمر فكري أشرف على النهوض به وتأصيل أبحاثه عبدالوهاب المسيري. لهذا فإنّ دلالة "الفقه" الوارد في العنوان المركزي تتصل بأبعاد التدافع الحضاري وأثره في الحفاظ على الهوية الذاتية، وتطوير أدائها لتتمكن من

التلاقح الإيجابي مع الحضارات الأخرى. ففي سبيل تحرير الجمود على موروث التراث، تلقي الأبحاث الضوء العلمي على أبعاد التحيّز في مجالات الفكر والثقافة في ضوء الرؤية الكونية بوصفها البنية الأساسية لمعنى الحياة والغاية منها، لتحقيق الحركة والبناء والإنجاز.

في المجمل تُوازن الأبحاث الثلاثة عشر التي يتضمنها هذا الكتاب الرؤية الروحية الكونية الإنسانية الإسلامية، والرؤية المادية العنصرية الافتراسية الغربية، وذلك لبناء نظام عالمي يقوم على العدل والمساواة والإتقان والسلام، بعيدًا عن العدوانية والاستعلائية والعنصرية.

في الكتاب انشغالات في مجالات اللغة والأدب والنقد، والفن والجمال، والحضارة والثقافة، والعلوم التربوية والنفسية، والاقتصاد والعلاقات الدولية، والمفاهيم والمصطلحات. وجميعها تكشف عن تحيزات الفكر الغربي واحتكاراته المعرفية تجاه الثقافة العربية في ميادين الأفكار والعلوم وإنسانية الإنسان،

وجغرافية الشمال والجنوب. ويؤكد الكتاب في مجمل طروحاته فكرة التحيز لسعادة الإنسانية.
وقد صدر الكتاب في جزأين عن المعهد العالمي للفكر الإسلامي/ فرع الأردن، وتصدَّرته مقدمتان، كشفتا عن الأسس والمنطلقات والمنهجيات التي حكمت بحوث الكتاب.

ثقافة عالمية

الطاعون/
ألبير كامو- ترجمة سهيل إدريس

تسرد الرواية حكاية جرثومة تتفشى من الحيوانات إلى البشر فتؤدي إلى قتل نصف سكان مدينة وهران على الساحل الجزائري. يحيا سكان المدينة حياة تتمحور حول الأموال، وبالكاد يلاحظون أنهم أحياء. فجأة وبإيقاع درامي، يبدأ الرعب. إذ يعثر دكتور "ريو" على فأر ميت، ثم فأر غيره ثم غيره. بعد فترة قصيرة، تجتاح المدينة الوفيات المحيرة لآلاف الفئران.
يتهم السكان السلطات بأنها لا تتصرف بالسرعة الكافية. وبعد فترة قصيرة، يهيمن طاعون على وهران. ينتقل المرض من مواطن لآخر ناشرًا الرعب والهلع. ويستمر السكان في إنكار مصيرهم. ويستمرون في التجارة، وحجوزات السفر، وتكوين الآراء. في ذروة الطاعون عندما كان يموت خمسمائة إنسان في الأسبوع، يظهر أحد أعداء "كامو" في الرواية، قسيس كاثوليكي اسمه "بانيلو". يتلو "بانيلو" عظة على المدينة في كاتدرائية الحي الرئيس ويحاول أن يفسر الطاعون بأنه عقاب من الله على الفسوق. لكن بطل رواية "كامو" دكتور "ريو" يبغض هذه الطريقة.
في النهاية وبعد أكثر من سنة، يتلاشى الطاعون تدريجيًا. يحتفل سكان المدينة. يبدو كما لو أن المعاناة انتهت. ولكنّ "كامو" يوكِّد في نهاية الرواية "يحمل كل منا طاعونًا بداخله، لأنه لا أحد في هذا العالم على الإطلاق سيكون منيعًا".