أوراق Awraq

مجلة فصليّة تصدرها رابطة الكتّاب الأردنيين

العدد 52 كانون أول 2025

52

رئيس التحرير: د. موفق محادين

مدير التحرير: جميل أبو صبيح

هيئة التحرير

الدكتور أحمد ماضي

الدكتور زياد الزعبي

الدكتور راشد عيسى

الدكتور شكري الماضي

الدكتور عطا الله الحجايا

الفنان التشكيلي محمد العامري

***

مجلة رابطة الكتّاب الأردنيين، فصليّة ثقافية

المملكة الأردنية الهاشمية، عمّان - شارع إبراهيم طوقان

ص.ب. (٩٥٠٩) - الرمز البريدي (١١١٩١) - هاتف / فاكس ٤٦٢١٧٢٤

المراسلات: باسم رئيس التحرير

االإخراج الفني: سمير اليوسف

لوحة الغلاف: الفنان التشكيلي محمد أبو زريق

Awraq

أوراق

* الآراء الواردة في المجلة لا تعبّر بالضرورة عن رأي رابطة الكتّاب الأردنيين، والمواد المنشورة تعبّر عن آراء كاتبها.

* لا تنشر المجلة ما سبق نشره في أي مطبوعة أخرى.

* المواد المترجمة يُشار إلى المصدر الذي أُخذت منه.

* المواد التي لا يتم نشرها لا تعاد إلى أصحابها.

* تُرسل المواد إلى البريد الإلكتروني:

alkuttab.alorduneen@gmail.com

أو تُقدم على قرص مدمج بصيغة (Microsoft Word) إلى المدير الإداري في الرابطة، ولا تُقبل المواد التي تُرسل بخط اليد، ويشترط أن لا تزيد المادة عن (1500) كلمة.

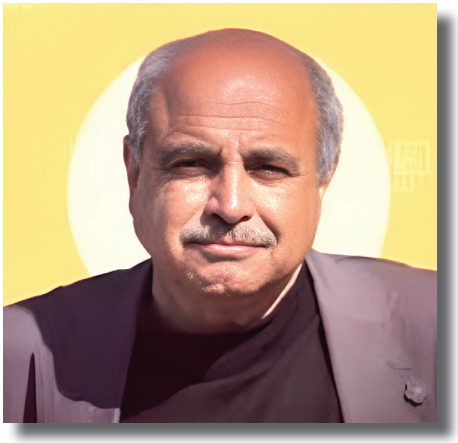
المحتويات

حديث البداية	4
- مسؤولية المثقف: د. موفق محادين	4
دراسات ومقالات	7
- المتصهينون اليهود والمتصهينون من غيرهم: د. رياض ياسين	8
- الهُوية القومية العربية وأدوات تكريسها: د. صالح خليل أبو صبع	11
- الرؤية البصرية والوقوع في الحب: د. زياد الزعبي	27
- الإتجاه الإنساني في شعر الشاعر محمود فضيل التل: أ.د.عبد الرحيم مراشدة	32
- الضوء والعتمة والإيقاع البديل في «سرديات مضيئة» لجميل أبو صبيح: د. ناصر شبانة	38
- عالم غالب هلسا الروائي سيكولوجيا الحلم كأداةٍ سردية: مهدي نصير	46
- البناء الفني في مجموعة «عرج خفيف» لليندا عبيد: نضال القاسم	50
- مقالات صحفية للكاتب القاص والصحفي عودة عودة: د. زياد أبولبن	54
- وقفات على عتبات هاني بعل الكنعاني لصبحي فحماوي: د. سلطان الخضور	59
تراجم	**68**
- ميخائيل شولوخوف ١٩٠٥- ١٩٨٤: د.حسين جمعة	69
- قصائد مترجمة (خمس قصائد لغزة للشاعر البنغالي رقيب الحسن خان): ترجمة: نزار سرطاوي	74
إبداعات القصة	77
- مجهولة الهوية: نايف النوايسة	78
- رائحة شخص نائم: سامية العطعوط	80
- خبز وخوف: جميلة عمايرة	82
- نسكافيه: محمد عبد الكريم الزيود	85
- اليوم الخامس: خلود المومني	87
إبداعات الشعر	89
- عربي يحلم بالنصر: علي البتيري	90
- خليل الأهبل: يوسف عبد العزيز	92

- تسع محاولات فاشلة لتعريف الشاعر: د. راشد عيسى	95
- غيوم التوهُّم: أحمد الخطيب	97
- جذوة الحرب: رفعة يونس	99
إبداعات النصوص	**100**
- نَسَماتٌ على ضِفافِ الغَيب: سمير اليوسف	101
- بالحمص والزيت: إيمان عبد الهادي	104
- عندما تصبح في الستين سأحبك أكثر: وحيدة نجار - تونس	106
فنون	**107**
- الفنون بين المعنى الرمزي والقيمة الاقتصادية: الصادق بخيت الفقيه - السودان	108
- المسرح الأردني.. رحلة جمالية وهوية وطنية من البدايات إلى مسرح الفرجة: د. علي شوابكة	111
- اطلالة على النحت في الأردن: أحمد الكواملة	114
حديث النهاية	**119**
- لم تعد قصيدة النثر خنثى وساكنة: جميل أبو صبيح	119

حديث البداية

مسؤولية المثقف



د. موفق محادين

ليس ثمة ثقافة وأدب بدون ذاكرة حميمة، بدون جماليات مكان محددة، كما رسمها باشلار وتعرفنا عليها عند غالب هلسا في الأم الملتبسة وهربج ماعين وكبريت سدوم الذي يذكر أيضاً بالتحليل النفسي للنار، وخصوصاً في السؤال والتماهي المفارق، في الوقت عينه، بين الخاص والعام. وكيف تجعل من قريتك قرية ماركيز، وكيف ينبض ماؤك في ماء العالم الذي لا يجري مرتين، وتكتشف أن غريب كامو كما غريب تيسير السبول، وأن غجر لوركا وغروكي كما الهبر وسلمى عرار، وأن أجراس إسبانيا كما أجراس المكسيك، كما همنغواي وصاحب المدرعة بوتمكين وكما الحرب في الأوراس وحي كريتر ودير البلح.

في مواجهة مثقف العقل المستقيل لدول الكانتونات

في رباعيته الشهيرة «تحطيم العقل» يتحدث لوكاتش عن التجربة الألمانية أواخر القرن التاسع عشر، ويتابع المدارس والتيارات الفلسفية والفكرية، التي أخذت على عاتقها استباق اليقظة النقدية الديمقراطية للبروليتاريا كطبقة قومية وإعادة إنتاجها كوعي زائف بأشكال مختلفة، دارونية اجتماعية وتحريفية وشوفينية... الخ.

ويتوقف لوكاتش بشكل خاص عند الشرط الموضوعية لذلك، والمتمثلة بالتأخر الاستثنائي لمشروع الوحدة القومية الألمانية بوصفه مشروع البرجوازية الألمانية.

ورغم أن لوكاتش، يدين الهيغلية كمرجعية أساسية لكل هذه القيادات إلا أنه هو نفسه لم يخرج من إسارها بربطه غير المباشر، بين البروليتاريا ودولتها القومية التي تتماهى عملياً مع تحقيق العقل لذاته.

إن تحطيم العقل هنا يتجاوز لعبة الإيديولوجيا إلى تحطيم الإطار القومي التاريخي.

وبهذه الدلالة التي أغفلها لوكاتش، كما بالدلالات الأخرى لرباعيته المذكورة، ثمة ما يسمح لنا باستعادة هذا الجهد النظري الجبار، وتوظيفه للإطلالة على التأخر القومي، في الحالة العربية ومظاهر الوعي الزائف لهذا التأخر، بوصفها المظاهر الأساسية لتحطيم العقل العربي، أيضاً.

فنحن إزاء مقاربة مدهشة يتنحى فيها التاريخ كنسق خاص، أمام الجغرافيا المفتوحة، وتتنحى الإيديولوجيا كفلسفة، موضوعية أمام البراغماتية والنيتشوية ولعبة الغرائز الجمعية قبل القومية... كما يتنحى فيها التجريد الحي كجوهر للجدل الحي، أمام الوقائع التي يتعين بدلالة الأجنبي ومصالحه.

وهو ما نتعرف عليه أيضاً في سلسة لا تنتهي من المظاهر البائسة في المستويات المختلفة.

فتعود بالدولة من تجلي لروح الأمة إلى ثلاثية الجابري (القبيلة والعقيدة والغنيمة) وبالتالي إلى لعبة الكانتوناتوما يخدم شرق بيريز الجديد، ونعود بالحزب إلى بطركية مقلوبة

وبالشعب والطبقات إلى طوائف وجهات وسلالات صغيرة ممهورة بخاتم المندوب السامي، الذي لا يزال ساري المفعول، منذ سايكس- بيكو إلى ما هو أصغر من ذلك.

ونعود ابتداء بالعقل إلى سيكولوجيا «الأعماق الخفيضة».

فالعقل هنا- هو العقل المستقبل لدولة الكانتون وبرنامج التصحيح الاقتصادي وليس العقل البرهاني (الجابري) للدولة القومية التاريخية.

فإما الانخراط في بنية الكانتون التفكيكية باسم ما بعد الحداثة «والديردية» العدمية، وفصل الثقافة عن السياسة، والثقافة عن الثقافة، الكلمة عن الكلمة، الكاتب عن النص، والكاتب عن نفسه....

وإما الانخراط في المشروع الغائب المغيب، مشروع إعادة إنتاج «الأنا التاريخية، كأنا قومية، وبالتالي كفعل خلق ثقافي، يربط السياسة بالثقافة، من خلال ربط الفكرة بالحقل المتعين وسيرورة تفتح النسق على التاريخ ووجع الناس.

هذه هي الظلال الغائبة، الحقيقية، الثقافة والمثقفين في لحظات الانقلاب التاريخي، واحتدام التناقض، ليس بين قوى الإنتاج الجديدة وعلاقات الإنتاج القديمة، فحسب، بل وبين الدينامية الداخلية التي تمور داخل اللغة وبين البنى المتآكلة للكلام... بين الروح الوثابة والبدن المعطوب، بين «الأنا القومية» التواقة للتعين في نصوص رفيعة، وبين الأنات القطرية الثقافية التي تتنفس نفايات الثقافة العالمية.

في مواجهة الدوغما

تحرير الثقافة من الماهيات الثابتة

تبدأ أطروحة هنتغتون في جانبها النظري أطروحة عزلة غربية، دينية متعالية بالمعنى الحضاري والديمقراطي، وتسعى لبرمجة علاقاتها مع خطوط التصدع باختصار شديد تاركة الجنوب والشرق خارج التاريخ، كما فعل فوكوما يا.

غير أن هذا الخطاب الإقصائية «المفعم» بالدارونية الاجتماعية، سرعان ما يكشف عن «قلب الظلام» داخله، ويستعير من الثورة لعبة المستعمرين الأوائل، وهم يتحدثون باغتباط عن تنظيف المستنقعات من الحشرات «والبرابرة» باسم الرب والذهب.

الشرق الأوسط والصين وآسيا الوسطى، عند أستاذ الأديان في معهد هارفارد « ليست نحن « ولكنها جغرافيا مفيدة للغاية، وخاصة طريق الحرير الأسود وزيت البورصة والماكينات المقدسة في بحر الخرز.....

لم تكن الأسطورة، كما يقول كامبل، خرافة كاملة بل مكرها اللغوي، وكذا خرافة هنتنغون عن «الهويات القاتلة» بتعبير أمين معلوف.

ماهيات ثابتة بدون أعراض، كما اللاشعور الجماعي الثقافي، ولكنها لا تعيش بعيداً عن نفط آسيا، والمرتزقة الذين يموتون بالجملة ضد «إرهاب» لا يعينهم.

في بنية الأسطورة، كما يقول كامبل، لا تظهر الأشياء على حقيقتها، ولكنها ليست خرافة على الإطلاق، وفي بنية هنتنغتون توارت المصالح في اللغة وإيديولوجيا المجمع الصناعي الحربي المأزوم منذ انهيار جدار برلين.

وعوض أن يتحدث هنتنغتون عن نفط قزوين والقوة الصينية الجديدة ونفط الشرق الأوسط استخدم الاسم السري الذي تفضله قبائل الصيد الأولى: الإسلام والكونفوشية.

من المفهوم «إن ظلال التراث والدين واللغة تحوم فوق كل الأشياء والحضارات والثقافات ولكن إن تنتج نفسها على الدوام كماهيات ثابتة، فذلك أقرب إلى الكوميديا الثانية، كما كتب هيغل وماركس عن انحطاط البرجوازية الفرنسية.

في مواجهة الكنتنة اللغوية

عندما يربط «معارض» معارضته السياسية بمعارضته لاستبداد اللغة العربية ويعتبر يعتبر ذلك نوعاً من الاستبداد

السياسي، فإن هذا الربط لم يعد وجهة نظر أو خللاً في التحليل والعمل السياسي، بل مؤشر على انحراف كبير ليس بعيداً عن الأجندة الأمريكية- اليهودية التي تستهدف استكمال الجهوي والمذهبي بتمزيق ثقافي لهوية الأمة.

إن اللغة ليست مجرد وسيط للتواصل العادي اليومي بين الناس بل هي أهم عنوان وحامل ثقافي لهويتهم ووجدانيتهم، ولطالما هزمت شعوب وأمم عديدة في الحروب والمعارك العسكرية والسياسية، واستمرت بفعل اللغة التي شكلت صمام الأمان القومي التاريخي لهذه الشعوب.

وتؤكد الدراسات الألسنية أنه ما من لغة جديرة بالوعاء العلمي والمعرفي المعاصر، مثل اللغة العربية.

في مواجهة المثقف - الديك

ديك غوغول

ثمة سياسيون وكتاب ورجال أعمال ومبدعون، في الحكم والمعارضة، يعتقدون أن العالم يبدأ وينتهي بهم ومعهم، ولا يجوز بأي حال من الأحوال. أن تناقش الأشياء الصغيرة أو الكبيرة قبل أن تمهر بتوقيعهم، وتمر بين أصابعهم، وتؤكد شرعيتهم الوحيدة، التي كان من المفترض أنها انتهت منذ الأيام الأخيرة لـ غريغوري السابع.

ولعل غوغول، كان يقصد مثل هؤلاء، وهو يتحدث في واحدة من قصصه القصيرة عن ديك تأخر في نومه ذات مرة وظن أن الشمس لم تشرق ذلك اليوم.

إن كثيرين من الذين ينامون حتى وقت متأخر من نهارات هذه المرحلة، أسوأ من هذا الديك، ثلاث مرات:

مرة، لأنهم يظنون أن الشمس لا تشرق إلا في فنجان قهوتهم. ومرة، لأنهم يظنون أن بإمكانهم وبقليل من الإيديولوجيا أو الأموال المغسولة، تأخير قرص الشمس يوماً أو أكثر كما فعل يوشع بن نون وهو يعبر المخاضات المقدسة لاحتلال أرض اليبوسيين.

ومرة، لأنهم انتهوا كما انتهى أهل الكهف، الذين اكتشفوا بعد سبات طويل، أن الأرض دارت كثيراً وطويلاً، وأن عملتهم تحولت إلى أنتيكا للهواة والمستشرقين، وأن رابعهم أو خامسهم، لم يعد يخيف أحداً.

في مواجهة السلبية.. لنقرع جدران الخزان

لماذا رحل مصطفى سعيد كمهدي منسي، ولماذا مات الرجال الثلاثة في خزان أبي الخيزران دون أن يقرعوا الجدران، ولماذا لم يفكر أبو الخيزران بدفنهم بصورة كريمة. ولماذا ولماذا...

الخوف واليأس والهزيمة المسبقة وثقافة البرجوازي الصغير، يريد الشمس مرة واحدة، ويريد التاريخ خالياً من الشوائب ويريد الطبقات كما كانت في الغابة الأولى.

فإذا أخفقت الشمس في اقتحام القوانين الطبيعية، وإذا أخفق التاريخ في التماهي مع الجغرافيا ودار على نفسه وكسر الخط المستقيم الصاعد في الذهن والخاطر!

وإذا ما لفت البورصة على أعناق العمال والطبقة الوسطى. وتنحى المبدع الحقيقي مكرهاً أمام الطحالب الثقافية، التي لا تتورع عن شيء، بما في ذلك الجلوس على مائدة دريدا وما بعد الحداثة!

وإذا ما حدث ما هو أقل من ذلك أيضاً.. كان خيار البعض أما أن يموت في مطلاع أبي الخيزران وإما أن يقترب من «صرات الفضة» في بيت السيد ويقدم نفسه كذرائعي صالح للخدمة..

خيارنا، ليس كذلك، ولم يحدث أن ساهم المثقفون والمبدعون الحقيقيون في تأبيد الهزيمة على شكل خطوة إلى الوراء أو خطوة ملغومة إلى الأمام.

إن الخيار الحقيقي الذي يليق بالمثقف هو المشاركة في التغيير بل قيادته

دراسات ومقالات

المتصهينون اليهود والمتصهينون من غيرهم

د.رياض ياسين

سردية الحرب في غزة بين رؤيتين، استناداً لروايتين؛ أي ثقافتين، وأعني أن هناك ثقافة تتبنى الصهيونية كفكرة ومشروع، وتساندها كيانات عديدة في الشرق والغرب وجماعات وأفراد، وثقافة مناقضة ومغايرة يمثلها المغلوبون على أمرهم، المعذبون في الأرض، كما سماهم يوماً فرانز فانون، عندما شخّص حالة الاستعمار الفرنسي في الجزائر، ومات دون أن يرى حلمه بانتصار الجزائريين على المستعمر الفرنسي فعاجلته المنية سنة ١٩٦١ ؛ أي قبل استقلال الجزائر بسنة واحدة.

الصهاينة اليهود يرونه ومن معهم من المتصهينين إرهاباً، ونراه حقاً في التحرر وتقرير المصير، يرونه دفاعاً عن النفس وهم قوة احتلال، يرون أسراهم رهائن بريئة، ونراهم معسكراً مدججاً بالسلاح، يرون الحرب على حركة إرهابية ونرى الحرب على فلسطين والدول العربية، يرون فلسطين وشعبها بأعين يهود متدينين متطرفين فيصفون شعبها بالحيوانات البشرية، ونراهم لا ينتمون لأي فكر وليسوا بالأصل شعباً له هوية. يرون حقهم بوصفهم (جزءاً من العالم الديموقراطي) في الحياة (والجوييم) أقل منهم شأناً، يتحدثون عن اللاسامية؛ أي معادة السامية، وينسون إرهابهم الذي مارسوه ضد شعب أعزل منذ ما يزيد على سبعين عاماً.

ارتبطت فكرة الصهيونية تاريخيا بالدعم الأوروبي للصهيونية، فالأوروبيون المسيحيون المتصهينون الذين آمنوا بالفكرة الصهيونية خاصة البروتستانت منهم، وتحديدا البيورتان في إنجلترا اعتماداً على إنجيلية ولاهوتية بروتستانتية، فالصهيونية تعرّف بأنها مجموعة من المعتقدات التي تهدف الى تحقيق برنامج بازل ١٨٩٧م، فالصهيوني هو من يعتبر الطائفة المعروفة باسم اليهود شعباً قومياً مستقلاً ينبغي إعادة توطينه ككيان سياسي مستقل في فلسطين، لكي يقيم هناك دولة قومية خاصة باليهود.

سادت الفكرة التقليدية عند كثير من المحللين والمؤرخين والسياسيين بأن مواهب اليهود المتصهينين؛ السياسي والدبلوماسية هي التي أنجحت فكرة الصهيونية مثل حاييم وايزمن ولويس برانديزوناحوم سوكولوف وغيرهم من آباء الصهيونية الأوائل.

وتركزت فكرة الإنجيلية في الولايات المتحدة من خلال اليمين المسيحي، وقد زاوجت البروتستانتية بين اللاسامية من جهة والصهيونية السياسية من جهة ثانية. فيرجع تاريخ الإنجيليين إلى القرن الثامن عشر حين كانت أميركا مجموعة من المستعمرات، لكن هذه الطائفة مرت بتحولات عديدة حتى صارت مشهورة في يومنا هذا بنشاطها السياسي، وانخراط

كثير من أتباعها في صفوف «اليمين المسيحي»، وتقاطعها فكرياً وسياسياً مع إسرائيل والحركة الصهيونية. وبوجه عام يشكلون أكبر كتلة مسيحية في البلاد، ويليهم الكاثوليك، ثم البروتستانت التقليديون (غير الإنجيليين).

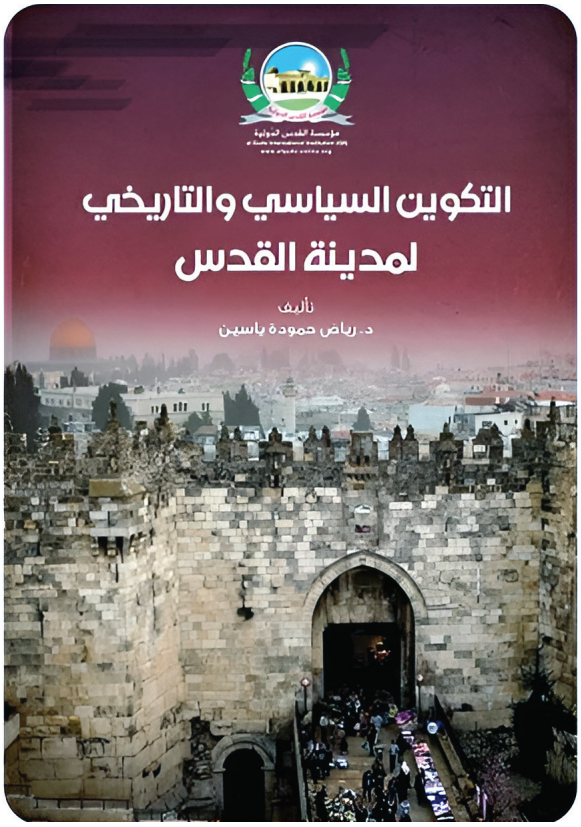
يؤمن كثير من الإنجيليين بأن المسيح سينزل إلى الأرض لينشئ مملكة الله التي ستستمر ألف سنة من السعادة، كما يؤمنون بأن إسرائيل هي العامل المسرع لأحداث نهاية الزمان، ولذلك فإن دعمها يجب أن يكون من ثوابت السياسة الأميركية.

لقد نسي هؤلاء جميعاً أن اللاسامية التي يختبئون خلف كذبتها كما يدّعون، كانت وراء تأسيس كيانهم المزعوم في أرض فلسطين، فقد تولدت الرغبة في أوساط المسيحية البروتستانتية منذ القرن السادس عشر مع دعوة مارتن لوثر لتسهيل رحلتهم ودعمها، لاعتبارات لها علاقة بالتخلص منهم فهم عبء على أوروبا ولتعجيل قيام المملكة السعيدة في الألفية الجديدة، فولدت في القرن التاسع عشر الفكرة الصهيونية. قبلنا بأوسلو وأراضي عام ١٩٦٧ وفق القانون الدولي وسلمنا كفلسطينيين ودول عربية بالاعتراف بدولة إسرائيل في حدود عام ١٩٤٨م، ولم يعترفوا بدولتنا الفلسطينية.

لقد فضحت دماء الشعب الفلسطيني في غزة النظام العربي الهش ومكونات الشعوب السياسية الكرتونية من أحزاب وقوى سياسية ومجتمع مدني وهيئات إقليمية كجامعة الدول العربية ومنظمة المؤتمر الإسلامي، وبشكل أوضح دور الأمم المتحدة التي باتت معنية فقط بالدور الإنساني، مع أن الأصل في ميثاق الأمم المتحدة حل النزاعات بين الدول بالطرق السلمية.

لقد سكتت النظم المتصهينة عن المجازر الوحشية التي ارتكبها ويرتكبها هذا الاحتلال الوحشي، وظهرت بشكل فاضح في الحرب البشعة أخيراً على غزة وأهلها، فقد انتهك الاحتلال كل المحرمات من قتل وطرد وتهجير، وضرب المرافق الحياتية الحيوية المهمة من مدارس ومستشفيات وكنائس، وقصف المدنيين والأبرياء بوحشية لم يشهد لها التاريخ مثيلاً.

الصهيونية الجديدة أو المتصهينون الجدد منهم من قام باتهام حركة المقاومة بأنها هي التي تحرشت بإسرائيل، ونسي هؤلاء بأن إسرائيل بالأساس هي دولة احتلال وليست جاراً طبيعياً في المنطقة. ويغالي متصهينون آخرون عبر وسائل التواصل بأن حماس هي من يتحمل ما جرى من مجازر بحق الشعب الفلسطيني، أي يحمّلها المسؤولية بأكملها. وعلى صعيد الأنظمة المتصهينة فالكل يعلم بأن الخطاب السياسي للأنظمة المشتبكة مع فلسطين وقضيتها اشتباكاً عضوياً لم تفلح في تبني خطاب سياسي واضح لوقف الحرب، وربما لم تستطع إقناع الإدارة الأمريكية الحالية التي يصفها الكثيرون بالصهيو أمريكية، بضرورة إيقاف هذه المجازر الوحشية، لأن الإسرائيلي يرى بأن هدف الحرب لم يتحقق، وهو ماض في تحقيقها، والهدف المعلن للجمهور العالمي والإسرائيلي هو القضاء على حركة حماس الإرهابية واستعادة الرهائن، وكان ذلك واضحاً من خلال الموقف الرسمي المصري والفرنسي أيضاً.



الصهيونية ليست فقط عند كثير من مستخدمي التواصل والذين تأثروا بالدعاية الغربية وخطاب إسرائيل، فهناك إعلاميون ومثقفون يرددون الخطاب الصهيوني ويكيلون الاتهامات إلى حركة المقاومة، ويا ليتهم يساوون الضحية بالجلاد، فهم يرون أن الجلاد يجب أن يمضي قدماً في حربه للنهاية، ليقضي على هذه الفكرة من جذورها، وأنتم تسمعون

محللين كثيرين سياسيين واستراتيجيين وأمنيين يتبنون فكرة نزع سلاح المقاومة، ولعلهم بذلك يريدون أن تصبح غزة كالضفة منزوعة السلاح؛ أي أن تتحول غزة تحت حكم سلطة أمنية ومجتمع مدني فقط يقوم بالمظاهرات السلمية والتعبير بالوسائل الناعمة.

فضحت غزة التصهين الدولي الذي لم يعد يرتبط بالمسيحيين البروتستانت، فالتصهين العربي مثلاً كان وما يزال يحمّل المقاومة المسؤولية مع أنها تقاوم أبشع عدوان، وأرى أنهم نسوا دورهم الوطني ونسوا أكثر أن مشروع إسرائيل لا يستهدف غزة، فقد أعلن نتنياهو مع بداية الحرب أن خريطة الشرق الأوسط ستتغير.

لقد أظهرت حرب غزة بصورة واضحة التناقض الإيديولوجي الكبير بين خطابين يختبئ خلف كل منهما عالم قائم بذاته، وربما لعب الإعلام الحديث دوراً رئيسياً في كشف خبايا وأسرار وقصص لم تكن وسائل الإعلام التقليدية قادرة على الإضاءة عليها.

الأسئلة التي باتت مقلقة أكثر، تتعلق بمآلات الحرب وتداعياتها وتأثيراتها على الداخل الفلسطيني المتوتر أصلاً، وعلى العلاقات العربية الإسرائيلية التي قطعت إسرائيل شوطاً كبيراً في التطبيع مع كثير منها، وعلى مستقبل المقاطعة التي بدأت تنتبه لها الشعوب العربية والإسلامية في محاولة لتسجيل هدف اقتصادي يوصل رسالة، فيمثل ضغطاً على الرأي العام العالمي. فهل ستمضي الأنظمة المتصهينة وراء مجرمي حرب ورعاة إرهاب، أم سيعيدون النظر في حساباتهم ونظرتهم الاستراتيجية في العلاقة مع دولة الاحتلال.

إنَّ الحرب هي الحرب، فيها خسائر من الطرفين، والكل فيها خاسر، ولكن المسألة أن هذه حرب من طرف واحد وإرهاب دولة ضد شعب بريء محاصر، مما يزيد على خمسة عشر عاماً، وكثيرون يخشون أن يكون الثمن هو التهجير القسري وتغيير هوية المكان في غزة وخلق نظام حكم جديد، فهذه الوصفة التي جربها الإسرائيليون في الضفة الغربية باتت الأكثر ملاءمة. أما رد اعتبار الكيان الإسرائيلي بعد انتصار أكتوبر الجديد وفق رواية المقاومين ومن يناصرونهم فلن تمرّ دون ثمن باهظ، فما هو الثمن هل ستقدم إسرائيل على رد اعتبارها من خلاله، هل هو باستخدام أسلحة نوعية جديدة ترهب بها الجميع، أم أنها ستكتفي بتحرير الأسرى والرهائن وتدمير البنية التحتية في غزة بشكل مراحل تدريجية، بعد أن تبين لها صعوبة الاجتياح البري الكامل، وربما الخطة العسكرية الإسرائيلية بعد كل التورط ومجازر الحرب أنها لن تتراجع في الاستمرار بالضرب العنيف وارتكاب المجازر الوحشية، لإيصال رسائل أن السبب في ذلك كله هو حماس وأن إسرائيل ما زالت تطارد الإرهابيين الداعشيين، وتريد أن تطهر المنطقة منهم بمساعدة (الدول الديموقراطية)، وأخيراً بدأت الخطط الإسرائيلية في الاجتياح البري الكامل تتلاشى، واستبدلت على ما يبدو بخطة فصل قطاع غزة بعضه عن بعض في محاولة لإضعافه والإجهاز عليه وقطع خطوط الاتصال والتواصل بين المقاومين بشكل نهائي، فهل سيتكرر سيناريو الضفة الغربية في قطاع غزة.؟

القضية يا سادة في غزة ليست وجهات نظر يُختلف فيها بين الناس، بل القضية تتعلق بجرائم ضد الإنسانية، وحرب إبادة يمارسها المحتل الصهيوني ومن معه من المتصهينين، وكل من يبرّر هذه الجرائم، سواء بالقول أو الفعل، يجب أن يحاسب كمجرم أيضاً، ولا يجب أن يفلت من العقاب. وبما أننا نتحدث عن روايتين، فإن تيار التصهين يبرر خطابه ومواقفه بالليبرالية ومكافحة الإرهاب، ويقف كثير من أحرار العالم في خندق الدفاع عن حق المقاومة بوصفها مشروعة ضد الاحتلال لنيل التحرير أو حتى للدفاع عن النفس والوطن...

الهُوية القومية العربية وأدوات تكريسها

الدكتور صالح خليل أبوأصبع

المدخل

شهدت الجماهير العربية تعبيرا عن الهُوية القومية حراكًا وتفاعلًا مع طوفان الأقصى في غزة، كرمز للصمود والمقاومة. لتعبر احتجاجات الجماهير العربية عن التضامن العميق مع الشعب الفلسطيني في مواجهته للاحتلال والانتهاكات المستمرة. ويتبلور هذا التضامن من خلال مظاهرات وفعاليات شعبية والمواقع الإلكترونية في مختلف البلدان العربية، حيث يعكس هذا الحراك الهوية المشتركة والقلق من مستقبل القضية الفلسطينية، ويعبر عن حرص الجماهير العربية على نصرة الأقصى وتعزيز الروابط مع نضال الشعب الفلسطيني،بينما كان الموقف الحكومي العربي تجاه أحداث طوفان الأقصى يعكس تعقيدات سياسية واقتصادية متعددة تتعلق بالعلاقات الداخلية والخارجية لكل دولة. اكتفى البعض بالتنديد بالأعمال الإسرائيلية دون اتخاذ خطوات فعلية.

تفاوتت ردود فعل الحكومات العربية، حيث حاولت بعضها الحفاظ على التوازن في علاقاتها مع إسرائيل والدول الغربية وأمريكا خصوصا، بينما البعض الآخر-وهي قليلة -عبّرت عن موقف يظهر أكثر تشددًا - بدون أفعال - يتماشى مع مشاعر الشارع العربي. يعكس التحديات التي تواجهها الحكومات العربية في اتخاذ مواقف قوية تعكس تطلعات شعوبها وتاريخها الطويل في دعم القضية الفلسطينية وان تكون في مستوى التحديات للرد على العدوان الإسرائيلي على غزة الذي أسفر عن سقوط اكثر من خمسين الف من الشهداء غالبيتهم من النساء والأطفال، مما زاد من معاناة السكان في القطاع الذي يعاني بالفعل من حصار طويل الأمد. ووفقًا لتقارير حقوق الإنسان، فإن الهجمات تسببت في دمار واسع للمستشفيات والمدارس والجامعات وبيوت العبادة وللأبنية السكنية والبنية التحتية، وزيادة عدد النازحين في هجرات متتالية وحرب إبادة شاملة. هذا التصعيد العسكري أثار إدانات دولية واسعة وخصوصا بين طلاب الجامعات، ويستمر الشعب الفلسطيني في التحدي والمقاومة رغم كل المحن، ويعلن صموده في الأرض ورفضه لمشاريع التهجير..

وفي عصر العولمة أصبح لانتشار وسائل الاتصال الدولية دورها الكبير في الوصول إلى الجمهور العربي حيث باتت تلك الوسائل تنافس الوسائل العربية في الاستحواذ على المتلقي العربي. وهذا بلا شك يترك آثاره على الثقافات المحلية، وقد يقود إلى الاغتراب وإلى التأثير في الهُوية.

وصارت كثرة الماسي والإحباطات كأنها علامة لروتين يومي لدى المواطن.لقد أمسى اليأس في الشارع العربي كبيرا وخانقا، واهتزت قناعات كثيرة، وما كان أقرب للعقيدة أصبح أقرب للوهم، وغدا الحديث عن الواقعية والتصالح مع المتغيرات الدولية أمرا مقررا في أدبيات الخطاب العربي اليومي نقرؤه ونسمعه ونشاهده في وسائل الاتصال الجماهيرية العربية كل يوم: فالكيان الصهيوني بات إسرائيل التي وجدت لتبقى، والشهداء صاروا انتحاريين والمقاومة باتت إرهابا...الخ.

إذن بلغ التشرذم العربي منتهاه، وفقد النظام العربي جدواه، وتساءَل الناس:

*** ما فائدة القومية العربية؟**

*** ما جدوى الجامعة العربية إذا كانت لا تخدم الأمة في وقت إحنها؟**

وقفت الأنظمة الإقليمية مسرورة لأنها تعزز كياناتها القطرية بعيداعن هاجس الوحدة والتضامن والمسؤولية، وتفك ارتباطها بالقضايا القومية الكبرى كاحتلال فلسطين والجولان والنزاعات المحلية كالسودان والصحراء المغربية، وبات الكثير منها منشغلا بمسائل عنف وصراعات داخلية، مكسوة أحيانا بأثواب عقائدية ما كان لها أن تنتقل إلى العنف في ظل مجتمعات ديمقراطية تحقق للمواطن الحرية والعدل وتصون الكرامة.

وهل ماتت القومية العربية،كما كتب فؤاد عجمي الأمريكي اللبناني الأصل وغيره من الكتاب الأمريكيين الذين نعوا للعالم القومية العربية؟ وهل طغت الهُويات الإقليمية عليها بحيث لم يعد للهُوية القومية وجود؟

هناك مؤشرات تقودنا إلى غير ذلك تماما:

١. الانتفاضة الأولى- انتفاضة الحجر- عام ١٩٨٧ التي ردت للعربي بعضا من اعتباره، وتفاعل الشارع العربي معها بطريقة ردت إليه الروح والأمل.

١. المقاومة اللبنانية التي قدمت مثالا رائعا في التضحية قادت إلى انسحاب إسرائيل مهزومة من الجنوب اللبناني.

٢. تحرك الشارع العربي عقب انتفاضة الأقصى في أيلول ٢٠٠٠ من المحيط إلى الخليج وليصبح محمد الدرة رمزاً وإلهاما للكتاب...ولتسري حرارة الشعور القومي بين أطفال الوطن العربي كما كانت تسري في الخمسينيات.

٣. تبدأ خيوط المؤامرة على العراق بدعوى نزع أسلحة الدمار الشامل منه وتنتهي بالعدوان عليه واحتلاله..... ويغضب الشارع العربي والعالمي، ويتابع المواطن العربي عبر الفضائيات العدوان الأنجلو- أمريكي على العراق، وتظهر ثانية هويته القومية، على الرغم من القمع والحظر على تفاعله مع هذا الحدث القومي الجلل.

٤. طوفان الأقصى في ٨ أكتوبر٢٠٢٣ وتفاعل الشارع العربي عبر المظاهرات والتبرعات والمقاطعة الاقتصادية للشركات الأجنبية الداعمة للكيان الصهيوني والمواقع الاجتماعية (سوشيال ميديا)

٥. يبدو لنا أن ما قدمناه يعتبر مدخلا طويلا، ولكنه يصبح هاما في ظروف الانهيارات والتراجع عن المسلمات، يصبح طرح بعض الإشارات هاما، لكي نفهم حقيقة الهُوية القومية حيث كثر الواهمون القائلون باندثارها، وحيث ساد عدم التفريق بين الهُوية السياسية والهُوية الثقافية التي تعطي للشخصية القومية أبعادها.ولنبدأ في التعرف على بعض المفاهيم ذات العلاقة.

أولا : في المفاهيم

١,١ مفهوم «الهُوية»:

إن الهُوية، ببساطة، كما يعرفها الكس ميكشيللي عبارة عن «مركب من العناصر المرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة التي تسمح بتعريف خاص للفاعل الاجتماعي» فهي

بذلك تعطي الإنسان خصائصه الأساسية التي تحدد أسلوب تفاعله مع المحيط الخارجي.

وطالما أنها مركب من عناصر متفاعلة وهذا التفاعل يحصل في سياق الزمن، فهي بالضرورة متغيرة، في الوقت ذاته الذي تتميز فيه بثبات عناصر أساسية محددة فالهُوية أحد متغيرات الشخصية الإنسانية.

ويرى أحد الكتاب العرب أن «... الهُوية ممارسة وسلوك، قبل أن تكون تصورا ذهنيا، ومن خلال الممارسة تتكون الهُوية وتثرى. نعم، هناك سمات عامة لأية هُوية متحدث عنها، ولكن هذه السمات تكتسب من خلال تفاعل الجماعة وليس من خلال التركيز والانتقاء لعناصر دون أخرى من عناصر الهُوية الثقافية، وتثبيت هذه العناصر إلى درجة السمو المطلق، والقداسة المفترضة».

٢,١ مفهوم «الثقافة العربية والهُوية»:

يعرف تايلور الثقافة بأنها:

«ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة،الإيمان، الفن، الأخلاق، القانون، الأعراف، وأية قدرات وعادات يكتسبها الإنسان بصفته عضواً في جماعة»

إن هذا التعريف بشموليته يحدد العناصر الرئيسة التي تدخل في صميم أي هُوية وخصوصا الهُوية القومية. وما اللغة والأدب والفن والعادات والدين إلا عناصر مشتركة في المجتمع العربي، وهذه العناصر تشكل مادة الهُوية للفرد والأمة.

فالأدب العربي كغيره من الآداب العالمية هو تعبير عن شخصية الأمة واستلهام لروحها،وهو أدب واحد مشترك بين سكان الوطن العربي وأبناء العربية حيث يكونون وأنّى يكون الزمن الذي يعيشون فيه. الجاحظ وابن خلدون والمتنبي والخنساء وابن رشد وأحمد شوقي وخليل مطران وإبراهيم طوقان وعرار ونجيب محفوظ ونزار قباني وحنا مينه ومحمود درويش وأدونيس وغازي القصيبي وأحمد إبراهيم الفقيه وعبدالرحمن منيف وحنان الشيخ وليلى العثمان وعبد الحميد بن جلون وزكريا تامر وإلياس خوري وبلند الحيدري وعزالدين المناصرة وميخائيل نعيمة وعبدالحميد أحمد وليلى بعلبكي وواسيني الأعرج وسعد الله ونوس والبياتي وغادة السمان والطيب صالح وأمل دنقل، الخ. أسماء ذكرتها بلا ترتيب ولكنها طفت على سطح الذاكرة تتخطى الحدود التاريخية والسياسية والدينية والعرقية والجغرافية. كلها أسماء بالنسبة لي ولكل الناطقين بالعربية تشكل أدبا عربيا يغذي الروح ويحمل معه الحلم العربي ويحميه. فما يجعل الأدب العربي عربياً هو هويته القومية التي تجتاز الحدود الإقليمية مرتكزة على عنصري اللغة والثقافة المشتركة بمعناها الأنثروبولوجي الواسع. ولذا نجد أن بعض الكيانات السياسية الإقليمية التي عملت جاهدة لخلق هُويات مرتبطة بالحدود السياسية أخفقت في خلق هُويات ثقافية مرتبطة بتلك الحدود. فأقصى نجاحاتها الإقليمية هي صنع كيان سياسي بهُوية سياسية، أما الهُوية الثقافية فكانت تتجاوزها، على الرغم من الهُويات المصطنعة لأدب أردني أو سوري أو مصري أو سعودي أو فلسطيني..الخ.

فهي هُويات ترتبط بحدود سياسية لا يعترف الأدب ولا الفن بحدودها، وهذا لا يعني أنه لا توجد مجالات للخصوصية في الأدب والفن، فهذا أمر وارد في إطار القطر الواحد بل والمدينة الواحدة، فالخصوصية تقود إلى التنوع الذي يثري الوحدة ويعزز دعائم الهُوية الثقافية، ناهيك عن الوحدة القومية.

الأدب العربي تعبير عن الهُوية القومية ومُوَجّه لها وحارس أحلامها. وقد يكون من المستحيل أن نجد مناهج عربية مدرسية أو جامعية لا تحتوي على مادة اللغة العربية وآدابها. ويكون من المستغرب جدا كذلك أن لا نجد أعمالا أدبية معاصرة لنفس الكتاب والمبدعين العرب يدرسها الطلبة في مختلف المدارس والجامعات في جميع أنحاء الوطن العربي.

ورغم أن الكيانات القطرية باتت تعطي حيزا أكبر لكتاب القطر الذي يدرس فيه الطلبة، إلا أن ذلك لم يحل دون أن تكون

هناك قواسم مشتركة من النصوص الأدبية التي يدرسونها، فهم يدرسون تاريخ الأدب العربي ابتداء من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث. ويحفظون أشعارا لأمرئ القيس والمتنبي وأحمد شوقي وأمل دنقل ومحمود درويش. وتسهم هذه القواسم المشتركة في بلورة الهُوية القومية.

وليس مطلوبا أن تكون النصوص الإبداعية هتافاً للقومية وللعروبة والوحدة كي تحقق هدف تعزيز الهُوية. يكفي أن يعبر الأدب العربي عن الهموم المشتركة والقيم المشتركة والآمال والأحلام المشتركة لهم كي يسهم في صنع الوجدان وتعزيز الهُوية العربية وصيانتها. وخصوصا في ظل ما يفرضه الغرب علينا من تحديات تتجاوز الاختلاف إلى مرحلة الصراع أو الصدام الحضاري كما يطرح ذلك هاتنجتون.

واللغة العربية هي مقوم الهُوية العربية الأساسي وحارسها. ولذا نحتاج إلى قرار بتوحيد مناهج اللغة العربية وآدابها على مستوى عربي وهو أمر في متناول اليد لو أحسن وزراء التربية والتعليم العرب النوايا في اجتماعاتهم الدورية التي يعقدونها تحت مظلة جامعة الدول العربية واتخذوا قرارا بذلك. وهو يرتبط بميثاق الوحدة الثقافية العربية الذي وقعت عليه دولهم، ومن المفترض أن يلتزموا به، ولديهم الجهاز القادر على تنفيذ هذه المهمة فالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) تعمل في نطاق جامعة الدول العربية منذ يوليو ١٩٧٠. وكانت الغاية من إنشائها التمكين للوحدة الفكرية بين أجزاء الوطن العربي عن طريق التربية والثقافة والعلوم. ومن مهامها تنمية اللغة العربية والثقافة العربية الإسلامية داخل الوطن العربي وخارجه.

وبعد أحداث سبتمبر ٢٠٠١ التي ضربت مبنى الدفاع الأمريكي رمز المنعة العسكرية في واشنطن، وبرجي التجارة في نيويورك رمز السطوة الاقتصادية العالمية، أخذت العولمة الأميركية دورا جديدا في المجالات الثقافية والتعليمية والإعلامية في المنطقة العربية يتمثل في تدخل مباشر في الشئون العربية من حيث أسلوب الخطاب الإعلامي وفرض مصطلحات الإرهاب والانتحار وغيرها، ومن حيث المناهج العربية وما يدرس وما لا يدرس فيها. بحيث أصبح مطلوباً عدم تدريس ما يحض على الجهاد أو الاستشهاد. وفي إحدى الدول العربية وقف وكيل وزارة التربية فيها طالبا من لجنة مناهج تدريس العربية في بلده أن تحذف من المنهج قصيدة الشهيد عبد الرحيم محمود التي مطلعها:

سـأحمل روحـي عـلى راحتـي

وألقـي بهـا في مهـاوي الـردى

فإمـا حيـاة تـسر الصديـق

وإمـا مـمات يغيـظ العـدى

وقامت الولايات المتحدة بإطلاق فضائية بالعربية «الحرة « في كانون أول٢٠٠٣ رصدت لها ميزانية ضخمة تستهدف المشاهد العربي أنّى يكون.وقبل ذلك أخذت تبث إذاعة سوا الأميركية - الترفيهية الطابع المسمومة الرسالة- على موجات(ف.م FM) لعديد من البلدان العربية كمصر والأردن والإمارات والمغرب وغيرها وتستهدف جمهور الشباب العربي بشكل أساسي.

ثانيا مفهوم الهُوية القومية العربية

تعريف الهُوية القومية

تشير الهُوية القومية إلى شعور الفرد بالانتماء إلى أمة أو دولة معينة، وهي تتشكل من اللغة، والتاريخ المشترك، والثقافة، والعادات، والدين، والرموز الوطنية. وتُعدّ الهُوية القومية ركيزة أساسية في بناء المجتمعات والدول.

وقبل نحو ثلاثة أرباع قرن انعقد في القاهرة من ٩-١٥ ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٥٧ المؤتمر الثالث للأدباء العرب كان محوره القومية العربية والأدب... وكأننا نعود إلى الوراء لنستذكر الواقع ونتساءل أين هي الهُوية القومية بعد ذلك اللقاء العربي؟

هل انتهت الهُوية القومية كما قال فؤاد عجمي منتصرا لرغبة الغرب – أم أنها مازالت حية؟

وفي توصيات ذلك المؤتمرعام ١٩٥٧ أعلن الأدباء العرب إيمانهم بما يلي:

«إن القومية العربية حقيقة نابعة من أعماق الذات العربية، ومن تفكير كل عربي وشعوره أينما كان منزله، وهي تعبير عن شخصية الأمة العربية في أمانيها وحاجاتها ومصالحها وما هو قائم بين أبناء العروبة من أواصر التاريخ والتراث الثقافي واللغة الواحدة والمصير المشترك، كما أنها إعراب عن عزم ونضال من أجل حرية الأمة العربية ووحدتها فتستطيع أن تسهم إسهاما فعالا في بناء عالم متحرر من آفات الاستعمار ومآثم العدوان ونزعات الطغيان وفي حماية الحضارة الإنسانية وتنميتها».

إذن فتحديد الهُوية القومية، ينماز بمفهوم القومية العربية التي تجعل للشخصية العربية خصائصها المختلفة عن الشخصية الصينية / أو الفرنسية أو الإسبانية...

وإذا كانت الهُوية بالنسبة للأفراد والأمم هي ما يجعلها متميزة بملامحها عن الآخرين، فإن هُوية الأمة العربية هي هُوية ثقافية ترتكز إلى وحدة اللغة والثقافة

يقول د. عبد العزيز الدوري:

«... والفكرة العربية أو العروبة تعبر عن الانتماء إلى أمة. وهذه الأمة تكونت في الإسلام، في إطار التاريخ وعلى قاعدة اللغة والثقافة، فأساس القومية العربية ثقافي، فهي ليست عنصرية أصلا وهي ترفع صوتها في وجه الإقليمية من جهة، وفي موقف الدفاع عن العروبة والحضارة العربية الإسلامية في مواجهة حملات غربية. والحركة القومية في الأساس سياسية هدفها أن تحقق للأمة العربية كيانا سياسيا موحدا. أما الإسلام فدعوة شاملة ونظام حياة».

الهُوية العربية ليست صورة مؤطرة في كتاب التاريخ، بل هي قصة تُكتب كل يوم. إنها مزيج من الأصالة والتجديد ومن الذاكرة والواقع. وهي في عمقها تعبير عن الذات الجماعية للأمة، القادرة على التجدد دون أن تنسلخ عن جذورها والمضيّ قُدمًا دون أن تنسى من أين جاءت.

الهُوية العربية هي مجموعة من القيم والعناصر التي تشكّل وعي الإنسان العربي بانتمائه إلى أمة واحدة، وتتمثل في:

- اللغة العربية (العنصر الجامع الأبرز)
- التاريخ المشترك (مثل حقبة الفتوحات الإسلامية والاستعمار)
- الدين (وخاصة الإسلام كدين أغلب العرب)
- الثقافة والعادات والتقاليد
- الطموحات السياسية المشتركة (كفكرة الوحدة العربية) (تحرير فلسطين)
- القيم الاجتماعية: مثل احترام الأسرة، الكرم، الشجاعة، والضيافة، والتي ما زالت راسخة في المجتمعات العربية.

١-٢ الهُوية العربية والتحديات

خلال نحو نصف قرن، عاش الوطن العربي أشكالاً متعددة من التحديات والصراعات التي كان فيها طرفا مباشراً أو غير مباشر، شكلت هذه التحديات والصراعات معاناة للإنسان العربي، مهما قرب من هذه التحديات، ومهما كانت مشاركته في الصراعات، لأنها كانت جزءاً من ممارسة عملية تربط ذاته الفردية بالذات الكلية أي جزءاً من تجسيد هويته القومية.

* هل يمكننا مثلاً أن نتناسى تفاعل الشارع العربي مع أحداث وصراعات وتحديات جسام مثل نكبة عام ١٩٤٨ و الاعتداء الثلاثي عام ١٩٥٦، وحرب تحرير الجزائر، وهزيمة حزيران ١٩٦٧ وانطلاق المقاومة الفلسطينية المعاصرة،وغزو العراق، واستمرار الانتفاضة في مجابهة إسرائيل بآلتها العسكرية الإرهابية وما تقوم به من اجتياحات متتالية للضفة والقطاع بما فيها من قتل الأطفال والشيوخ واغتيال المقاومين

بالصواريخ وتدمير الشجر ونسف البيوت.

* هل يمكننا مثلاً أن نتجاهل التحديات التي تواجه الإنسان العربي الأساسية في حريته السياسية والاجتماعية وتوقه إلى الانطلاق في تنمية شاملة تقوده إلى حياة تحفظ الكرامة.

* هل يمكننا مثلاً أن نتجاهل التهديدات الأمريكية للعديد من الدول العربية التي تتهمها بالإرهاب أو تسميها بمحور الشر أو بالدول المارقة كسوريا ولبنان وليبيا؟

* هل يمكننا مثلاً أن نتجاهل جرائم العدو الصهيوني في غزة ما حصل من إبادة جماعية ونسف البيوت والتهجير الاجباري؟

لقد شكلت هذه التحديات مجالاً خصيباً للعمل الإبداعي وليس من شك أن هذه الإبداعات التي أخذت أشكالاً فنية مختلفة شعراً وقصة ورواية ومسرحية ومقالة لم تستهدف القارئ المحلي في قطر عربي بعينه بل كان جمهورها عربيا من المحيط إلى الخليج. وبات الوصول الآن إلى النص المسموح والمحظور أمرا يسيرا لأولئك الذين يتعاملون مع الإنترنت والذين يتابعون الفضائيات العربية والأجنبية.

٢-٢ الهُوية العربية بين الثبات والحركية

هناك مجموعة من العناصر الثابتة في مفهوم الهُوية العربية وهناك عناصر متغيرة، ومادامت الهُوية تعبيراًعن شخصية الناس في حدود الزمان والمكان، وما دام الناس يتفاعلون في ظل حركة إنسانية لا يمكن عزلها عن الحضارات الأخرى وخصوصا في عالم اتصالي مفتوحة فضاءاته لكل ألوان الثقافات، فلا يمكننا الحديث عن هُوية جامدة، وإن كانت لديها مجموعة من الثوابت التي تسمها بسمات مميزة. وكما يرى أحد الباحثين:

«مفهوم العرب والعروبة وإن كان ذا شكل ثابت نسبيا نتيجة ثبات عناصره الموضوعية، إلا أنه متحرك متغير جوهريا نتيجة متغيرات الزمان والمكان التي تطرأ على المفهوم فتثريه وتوسعه أو تضيقه بحسب المتغيرات وطبيعتها وبحسب التداعيات المختلفة التي يستدعيها المفهوم في مكان ما أو زمان ما أو في الاثنين معا».

إن القومية العربية كهُوية هي منجز تاريخي وواقعي ومستقبلي نعبر عنها باللغة وسيلة التواصل ووعاء الفكر، وتجسدها وحدة الثقافة التي تحقق وحدة الانتماء، وتجسدها وحدة الفنون التي تصنع وحدة المشاعر، وتحمل معها هموم الواقع وتحديات المستقبل والحلم الآتي لأجيال جديدة في ظل وطن حر موحد.

ولعل هذا ما حدا بكاتب يعاني من وطأة الاحتلال أن يقارن بين هذه الهُوية المنجزة التي تستند على وحدة اللغة وبين الهُوية الأوروبية التي عليها أن تبحث عن لغة مشتركة لتصنع الهُوية الأوروبية البديلة للهُويات القطرية كما اقترح الكاتب الألماني ارفين شاغاف، يقول علي الخليلي:

«فإذا كانت الحال كذلك، في مشروع الوحدة الأوروبية، متوقفة عند امكانية «اختراع» لغة أم جديدة، فكيف حال مشروع الوحدة العربية التي تسبح في اللغة الأم الخاصة بها، منذ مئات السنين، من المحيط إلى الخليج؟

إن الثقافة العربية كلها، بغض النظر عن إشكالياتها وأزماتها الأسلوبية، قائمة على هذه اللغة الأم، اللغة العربية، وان الدين العربي الأساس – الإسلام – قائم عليها، في القرآن الذي جعلناه قرآناً عربيا، لعلكم تفقهون، «فلماذا لا تعمل هذه اللغة الأم، إذن، في تفعيل إرادة الوحدة العربية؟ وفي إشعال قناديل الوعي الجاد، على الأقل، لهذه الإرادة»؟

الهُوية العربية ليست قالبًا جامدًا، ولا مفهومًا ساكنًا، بل هي كائن حي يتفاعل مع السياق التاريخي والثقافي والسياسي باستمرار. فهي تجمع بين عناصر ثابتة تمنحها الاستمرارية، وبين عناصر متغيرة تعبّر عن مرونتها وقدرتها على التكيّف. من هنا، فإن فهم الهُوية العربية يتطلّب النظر إليها من زاويتين الثبات والحركية.

❋ عناصر الثبات

فاللغة العربية والدين الإسلامي والثقافة والعادات والتقاليد تمثل الجانب «الصلب» من الهُوية، وهي التي تمنح الشعوب العربية الإحساس بالانتماء والخصوصية، فاللغة العربية بوصفها أداة للتعبير والتواصل ومكوّنًا حضاريًا يجمع العرب على امتداد الجغرافيا. ورغم وجود تنوّع ديني، فإن الإسلام يبقى مكوّنًا رئيسيًا في التشكيل الثقافي للمجتمعات العربية.

❋ عناصر الحركية

❋ تمثل الجانب «المرن» من الهُوية، وتبرز مع تغيّر الأزمان وتداخل الثقافات، ومن مظاهرها:

❋ التأثر بالعولمة: من حيث أنماط الحياة، وأنظمة التعليم، ومفاهيم الحداثة وحقوق الإنسان.

❋ تطور المفاهيم السياسية: كالتحول من القومية التقليدية إلى مفاهيم الدولة المدنية أو الوطنية المحدودة.

❋ الهُويات الفرعية: ظهور انتماءات مناطقية أو طائفية أو عرقية في بعض الدول العربية.

❋ التوازن بين الثابت والمتغير

الحفاظ على الهُوية العربية لا يعني الانغلاق أو الرفض للآخر، بل يتطلب:

❋ تعليم الأجيال الجديدة اللغة والتاريخ بطرق حديثة وفاعلة.

❋ دعم الإنتاج الثقافي والفني الذي يعكس التنوع داخل الإطار العربي.

❋ تعزيز القيم الإنسانية المشتركة في ظل السياق العربي.

وهنا يكمن التحدي، فالثبات الزائد قد يؤدي إلى الجمودوالانغلاق، بينما الحركية المطلقة قد تؤدي إلى فقدان الهُوية والانصهار في الآخر. ولذلك فإن قوة الهُوية تكمن في قدرتها على:

❋ الحفاظ على الجذور دون أن تتحول إلى تعصب.

❋ مواكبة التغيير دون أن تفقد معناها وخصوصيتها.

وتواجه الهُوية العربية التحديات المعاصرةمثل:

❋ الانقسامات السياسية والطائفية تُهدد البُعد القومي.

❋ وسائل الإعلام والوسائط الرقمية تغيّر أنماط التفكير والانتماء.

❋ الهجرة والنزوح تؤثر على الشعور بالانتماء، وتخلق أحيانًا «هُويات هجينة».

ثالثا: مكونات الهُوية القومية في الأدب

يستدعي مفهوم الهُويةفي الأدب- أي أدب – فهم عناصر مكوناته وهي تراث الماضي وإبداع الحاضر واستشراف المستقبل. وهي هُوية تتجاوز الحدود السياسية أحيانًا، لتعبّر عن شعور بالانتماء إلى فضاء ثقافي موحّد.

لقد استطاع الأدب العربي – والشعر خاصة، على امتداد القرون الطويلة أن يُسهم في تكوين الوجدان العربي وحمايته، وقبل أن يتم اختراع الطباعة، كان الرواة والنساخ يقومون بنشر القصيدة والكتاب ليسهما في التعبير عن الشخصية وحمايتها. وإذا كانت الهُوية القومية في الأدب هي تعبير عن كينونة الشخصية الأمة وثقافتها، فإنها تستلزم ثلاثة عناصر مرتبطة بالماضي والحاضر والمستقبل.

فتراث الماضي ليس بالنسبة للذات القومية مجرد تراث تركن إليه، بل هو يُشكل عناصر لحمة بناء الذات التي ترتكز عليها وتعطيها من الخصائص ما يميزها عن الآخرين، فتراث أي أمة هو نقطة ارتكاز لبنائها وحماية شخصيتها، إنه الهُوية التاريخية للأمة.

وإبداع الحاضر: هو إنجاز ومعاصر الذي لا يتحقق إلا بالإبداع ولا ينقطع عنصر الإبداع عن الماضي ولا ينفصل عن الواقع بالتفاعل مع الآخرين وثقافات الشعوب الأخرى

وإبداعاتها، وخصوصاً في ظل عولمة تحطم الحواجز الثقافية وفي واقع اتصالي أصبحت فيه ثقافات العالم متاحة بضغطة زر عبر الفضائيات والإنترنت.

واستشراف المستقبل: وهو حلم يعبر عنه الإنسان العادي الذي يحلم بوحدة من المحيط إلى الخليج وبتحرير فلسطين والجولان والعراق، والحلم بأنظمة حكم مستقلة في ظل مجتمع مدني ديمقراطي، له ذاتيته المستقلة بعيدا عن التبعية، وتحررا من سطوة الهيمنة الثقافية الأجنبية.

ولا يمكن النظر إلى المستقبل بدون الواقع الذي يشكل امتدادا له ولا وبدون التعامل مع الماضي بتراثه الثري كقاعدة لهذا الواقع. ولذا كان التفاعل الجدلي بين التراث والواقع هو عنصر أساسي لمستقبل نام غير مُنْبَت الصلة بالجذور مما يُكسب الذات خصوصيته.

ويرى د. ناصيف نصار أن التراث و المعاصرة وعلاقتهما الجدلية من عناصر الذات الفاعلة التي تقود إلى النهضة العربية الثانية ويقول:

«... ولاشك في أن حاجة الإفلات من التناقض الحاد بين الاتجاه نحو التراث وبين الاندفاع نحو المعاصرة، تدفع إلى البحث عن مناهج ومسالك، تشعر معها الذات الفاعلة بأنها ليست فارغة وعاجزة تمام العجز فكريا وعمليا. ولكن الاستجابة لهذه الحاجة لا تنفع في شيء إذا ظل التناقض بين التراث والمعاصرة سيد الساحة والموقف، يحكم الفكر والسلوك، بحيث لا يسمح في أحسن الأحوال إلا لصيغ محدودة من التقارب والتزاوج تحت أسماء جديدة للاقتباس، وأسماء جديدة للسلف الصالح. إن استمرار هذا التناقض سيدا في الفكر والممارسة هو استمرار للأزمة وحالة اللافعل والعجز والتخلف على هذا النحو، يتبين أن مفهوم النهضة العربية الثانية لا يلغي التراث، ولا يتجاهل المعاصرة، ولا ينفي الجدلية بينهما، بل يستوعبهما، ويحرر الذات الفاعلة من التبعية التي يأسرانها فيها، ويضعهما في المرتبة العائدة لهما.

كيف يعبر الأدب العربي عن الهُوية القومية؟

يبقى الأدب العربي خزانًا ضخمًا للهُوية القومية، يحمل في طياته رموزًا، وصورًا، وأصواتًا تعبر عن الأمة. فحين نقرأ أدبنا، نحن لا نقرأ كلمات فحسب، بل نقرأ من نحن، ومن أين أتينا، وإلى أين نمضي. فالأدب ليس فقط فنًا، بل أيضًا وثيقة قومية حيّة تعكس روح الأمة العربية.

٣,١ في الشعر

منذ الجاهلية، والشعر يُعدّ ديوان العرب، وقد تطور مع الزمن ليواكب التحولات السياسية والاجتماعية. فخلال مرحلة الاستعمار، كان الشعراء صوت الأمة، يلهبون المشاعر الوطنية ويحثّون على المقاومة، مثل:

- أحمد شوقي وحافظ إبراهيم اللذان رفعا راية العروبة والإسلام.
- إيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران اللذان عبرا عن الغربة والحنين للوطن، وكرّسا مفاهيم إنسانية ترتبط بالهُوية.
- إبراهيم طوقان ومحمود درويش اللذان جعلا من فلسطين رمزًا للهُوية والنضال.

٣,٢ في الرواية والقصة القصيرة

أصبحت الرواية العربية، خصوصًا بعد منتصف القرن العشرين مساحةً واسعةً لتفكيك مفاهيم الهُوية والانتماء. نذكر على سبيل المثال:

- روايات نجيب محفوظ التي جسّدت الهُوية المصرية في تفاصيلها اليومية.
- عبد الرحمن منيف الذي عبّر عن الهُوية العربية الممزقة بين النفط والسياسة.
- **الطيب صالح** في *موسم الهجرة إلى الشمال، حيث ناقش صراع الهُوية بين الشرق والغرب.

٣-٣ في المسرح

استخدم المسرحيون التراث الشعبي للتعبير عن أزمات الهُوية، مثل الحرية والاحتلال، الاستلاب الثقافي، والظلم.مثل المسرحيات التالية:

"الزير سالم" لألفريد فرج ١٩٦٧، "أبوزيد في بلدنا" لأبوالعلا السلاموني ١٩٦٩، "علي الزيبق" و"عنترة" ليسري الجندي عامي ١٩٧١ و١٩٧٦، "سهرة مع البطل الهمام أبوليلى المهلهل" للأردني غنام غنام ١٩٩٥، "أسفار سيف بن ذي يزن" للكاتب السوري خالد محيي الدين البرادعي ١٩٩٧، و"الليلة الحالكة" للكاتب العماني أحمد بن سعيد الأزكي، ٢٠١٠.

رابعا: بعض مظاهر الهُوية القومية في الأدب العربي:

دور الأدب في الحفاظ على الهُوية إذ إنه يخلّد التاريخ من وجهة نظر الشعوب لا من وجهة نظر الأنظمة.

ويبني جسرًا بين الأجيال، ويورّثهم معاني الانتماء والعزة والكرامة.ويقاوم الاغتراب الثقافي والهيمنة الفكرية.

١,٤ التعبير عن القيم المشتركة وتكريس الهُوية القومية:

الأدب العربي تعبير عن للهُوية القومية وموجه لها وحارس أحلامها. وقد يكون من المستحيل أن نجد مناهج عربية مدرسية أو جامعية لا تحتوي على مادة اللغة العربية وآدابها. ويكون من المستغرب جدا كذلك أن لا نجد أعمالا أدبية معاصرة من مختلف أنحاء الوطن العربي يدرسها الطلبة في المدارس والجامعات لنفس الكتاب والمبدعين العرب. ورغم أن الكيانات القطرية باتت تعطي حيزا أكبر لكتاب القطر الذي يدرس فيه الطلبة إلا أن ذلك لم يحل دون أن تكون هناك قواسم مشتركة من النصوص الأدبية التي يدرسونها، وتسهم هذه القواسم المشتركة في بلورة الهُوية القومية.

وليس مطلوبا أن تكون النصوص الإبداعية هتافاً للقومية وللعروبة والوحدة كي تحقق هدف تعزيز الهُوية. يكفي أن يعبر الأدب العربي عن الهموم المشتركة والقيم المشتركة والآمال والأحلام المشتركة كي يسهم في صنع الوجدان وتعزيز الهُوية وصيانتها. وخصوصا في ظل ما يفرضه الغرب علينا من تحديات تتجاوز الاختلاف على مرحلة الصراع أو الصدام الحضاري كما يطرح ذلك هاتنجتون.

٢,٤ التعبير عن الهم المشترك وتكريس الهُوية القومية:

في زمن تتسارع فيه التحديات وتتنوع فيه التهديدات التي تواجه المجتمعات، تزداد الحاجة إلى التعبير عن الهم المشترك وتكريس الهُوية القومية كوسيلتين أساسيتين للحفاظ على وحدة الشعوب وتماسكها. فحين يشعر المواطنون أنهم يتقاسمون نفس التحديات والمصير، ويتوحدون تحت راية هُوية قومية جامعة، يصبح المجتمع أكثر قدرة على الصمود ومواجهة الأزمات.

أ: الهَم المشترك كعنصر للوحدة والتضامن:

الهَم المشترك هو مجموعة القضايا والتحديات التي يواجهها أبناء الوطن الواحد، مثل الفقر، البطالة، الاحتلال، التهميش، أو الأزمات الاقتصادية والسياسية. هذا الشعور بالهم المشترك لا يقتصر على المعاناة، بل يمتد إلى الطموحات والأهداف التي يسعى إليها الجميع، كتحقيق العدالة، والتنمية، والاستقلال، وبناء مستقبل أفضل.

التعبير عن هذا الهم لا يعني البكاء على الأطلال، بل هو وعي جماعي يتم ترجمته في الخطاب العام، والإعلام، والفنون، والتعليم، والمبادرات الشعبية. فعندما يشعر الفرد أن همّه الخاص هو جزء من همّ وطني أوسع، تتعزز فيه روح التضامن والمسؤولية تجاه مجتمعه ووطنه.

ب: الهُوية القومية ودورها في ترسيخ الانتماء:

الهُوية القومية تمثل الإطار الجامع الذي يوحد المواطنين رغم اختلافاتهم الثقافية أو الدينية أو الجغرافية أو العرقية. وهي تتكوّن من مجموعة من العناصر: اللغة، والتاريخ المشترك، والثقافة، والرموز الوطنية، والتراث. إن تكريس هذه الهُوية يُعدّ من أهم عوامل بناء دولة قوية وشعب موحّد.

تكريس الهُوية القومية لا يعني إلغاء الفروقات، بل يعني توظيفها ضمن مشروع وطني مشترك، بحيث يشعر كل مواطن أنه جزء فاعل في نسيج الوطن. ويتم ذلك من خلال التعليم، والسياسات الثقافية، ووسائل الإعلام، والنشاط السياسي والاجتماعي.

ج: العلاقة بين الهَم المشترك والهُوية القومية

هناك علاقة وثيقة بين التعبير عن الهم المشترك وتكريس الهُوية القومية. فحين يشعر المواطن أن هموم وطنه، ومشكلاته محلّ اهتمام، فإنه يتمسك أكثر بهويته وينخرط في الدفاع عنها. كما أن الهُوية القومية تعطي لهذه الهموم بُعدًا مشتركًا يجعل من السهل توحيد الجهود لحلّها.

٣,٤ توظيف التراث واستخدام الرموز العربية وتكريس الهُوية القومية:

إن توظيف التراث واستخدام الرموز العربية ليس مجرد احتفاء بالماضي، بل هو عمل واعٍ لتثبيت الهُوية القومية، وتعزيز الانتماء، وتحفيز الأجيال الجديدة على التمسك بجذورها والعمل من أجل نهضة أمتها. فالهُوية القومية ليست ترفًا فكريًا، بل ضرورة حضارية تحفظ كيان الشعوب في عالم سريع التغير.

يُعتبر التراث والرموز الثقافية من أهم الركائز التي تُسهم في تكوين الهُوية القومية وتثبيتها في وجدان الشعوب. فالهُوية لا تُبنى في فراغ، بل تنبع من تاريخ طويل، وتجارب جماعية، ورموز تعبّر عن كيان الأمة وروحها. ومن هنا تأتي أهمية توظيف التراث واستخدام الرموز العربية في تكريس الهُوية القومية وتعزيز الانتماء الوطني.

أ: التراث كجسر بين الماضي والحاضر:

يُمثل التراث العربي، سواء المادي كالمعمار، أو غير المادي كالشعر، والحِكم، والقصص الشعبية، والموسيقى، سجلًّا حيًّا لتجارب الأمة العربية عبر قرون من الزمن. وهو مرآة تعكس روح الشعب، وتُجسّد قيمه ومبادئه وتطلعاته.

وتوظيف التراث في المناهج التعليمية، والإعلام، والأنشطة الثقافية، والفنون، يُعيد إحياء هذه الجذور في أذهان الأجيال الجديدة، ويجعلها أكثر ارتباطًا بهويتها، وأكثر فخرًا بانتمائها القومي. كما أن إعادة إحياء الفنون والحرف التقليدية تخلق تواصلاً بين الأجيال وتحفظ خصوصية الثقافة العربية في مواجهة العولمة.

ب: الرموز العربية ودورها في تعزيز الهُوية:

الرموز هي اختزالات بصرية أو لغوية لمعاني كبيرة، مثل العلم، النشيد الوطني، اللباس التقليدي، اللغة العربية، وحتى الشخصيات التاريخية كصلاح الدين أو المتنبي.

استخدام هذه الرموز في الفضاء العام، وفي المناهج والإعلام والفن، يُعزّز من حضور الهُوية القومية في الحياة اليومية، ويُعطي المواطنين شعورًا بالفخر والانتماء. فعندما تُصبح اللغة العربية لغة العلم والإعلام والتكنولوجيا، وتُستخدم الرموز التراثية في العمارة والملابس والمهرجانات، يتجذر الإحساس بالهُوية القومية في الوعي الجماعي.

ج: العلاقة بين التراث والهُوية القومية

التراث والرموز هما أدوات فعالة لتكريس الهُوية القومية، لأنهما يُجسّدان ماضي الأمة ويجعلانها حاضرة في الوجدان. إن توظيف التراث العربي بطريقة معاصرة لا يعني التمسك بالماضي

فحسب، بل يعني الاستفادة من عناصر القوة فيه لصياغة حاضر قوي ومستقبل مشترك.

كما أن الرموز المشتركة بين الدول العربية – كالعروبة، واللغة، والتاريخ المشترك – تُعدّ وسيلة لتقوية الروابط القومية بين الشعوب، وتفتح المجال لتكامل ثقافي وسياسي يخدم مصالح الأمة جمعاء.

٤-٤ رابعاً: التعبير عن المستقبل والتبشير به لتكريس الهُوية القومية:

في ظل التحديات العالمية المتسارعة والتغيرات العميقة التي يشهدها الواقع العربي، تبرز أهمية التعبير عن المستقبل والتبشير به كأداة فاعلة لتكريس الهُوية القومية وبناء وعي جمعي متفائل ومتماسك. فالأمم لا تُبنى فقط على أمجاد الماضي، بل أيضًا على رؤى واضحة للمستقبل تُلهم أبناءها وتوحد جهودهم نحو تحقيق أهداف مشتركة.

إن التعبير عن المستقبل والتبشير به ليس رفاهية فكرية، بل هو ضرورة استراتيجية لبناء مجتمعات قوية ومتماسكة. ومن خلال هذا التعبير، يمكن ترسيخ الهُوية القومية في أذهان الأفراد، وتحفيزهم ليكونوا شركاء فعليين في بناء مستقبل عربي مشرق، يجمع بين الأصالة والمعاصرة، ويجعل من الانتماء قوة دافعة نحو التغيير والتقدم.

أ: التعبير عن المستقبل وأثره في وعي الأفراد:

التعبير عن المستقبل لا يعني فقط الحديث عن الطموحات والتمنيات، بل هو عملية واعية لرسم صورة إيجابية لما يمكن أن يكون عليه المجتمع في قادم الأيام، اعتمادًا على الإمكانيات والطاقات الكامنة في الأمة.

حين يُعبّر الإعلام، والتعليم، والخطاب الثقافي عن مستقبل مشرق، قائم على العلم، والإبداع، والسيادة، يشعر الفرد أنه جزء من مشروع وطني كبير. هذا الشعور يعزز الانتماء، ويزرع الأمل، ويُحفّز الأجيال الجديدة على الإبداع والمشاركة الفعّالة في بناء هذا المستقبل.

ب: التبشير بمستقبل عربي مشترك:

لا يكون التبشير بالمستقبل بالكلمات فقط، بل بالأفعال والمشاريع والرؤى القومية. فحين يشعر المواطن العربي أن مستقبله مرتبط بامتداد قومي أكبر، يتجاوز الحدود الجغرافية الضيقة، يصبح أكثر استعدادًا للتضحية والعمل والتعاون.

ويقوم التبشير بمستقبل عربي مشترك، على الوحدة، والعدالة، والكرامة، والاستقلال، يُسهم في تقوية الشعور بالهُوية القومية، ويُعيد للأمة ثقتها بنفسها، ويمنحها القدرة على مواجهة التحديات العالمية بثبات وإرادة.

ثالثًا: تكريس الهُوية القومية عبر المستقبل:

ليست الهُوية القومية مجرد ارتباط بالماضي، بل هي امتداد نحو المستقبل. فعندما تكون الرؤية المستقبلية للأمة منبثقة من قيمها، وتاريخها، ولغتها، فإن ذلك يُعزّز من تماسكها، ويمنع ذوبانها في ثقافات دخيلة.

التعبير عن المستقبل والتبشير به يجب أن يكون ضمن إطار قومي واضح، يُكرّس اللغة العربية كأداة للعلم والإبداع، ويُعيد الاعتبار للثقافة العربية كرافد أساسي لبناء الإنسان. فالمستقبل ليس قطيعة مع الهُوية، بل فرصة لتعميقها وتطويرها بما ينسجم مع متطلبات العصر.

٤,٤: التعبير عن أحداث مشتركة وتكريس الهُوية القومية:

إن التعبير عن الأحداث المشتركة ليس مجرد رواية تاريخية، بل هو فعل ثقافي وسياسي يُعيد بناء اللحمة الوطنية، ويُرسّخ الهُوية القومية كقوة حية ومؤثرة. فكلما عبّرنا عن هذه اللحظات بروح واحدة ولسان واحد، كلما زاد شعورنا بأننا ننتمي لوطن واحد، ونحمل هُوية واحدة، ونصنع مستقبلًا مشتركًا.

في عالم يتجه نحو التفكك الفردي والهُوية المتعددة، تبرز أهمية الأحداث المشتركة في حياة الشعوب كفرص نادرة لتعزيز الوحدة، وتقوية الشعور بالانتماء، وتكريس الهُوية القومية. فالأحداث الكبرى التي يعيشها المجتمع، سواء كانت أفراحًا أو أزمات، تمثل لحظات تجمع الناس على مشاعر ومواقف موحّدة، وتفتح المجال لبناء وعي قومي مشترك.

أ: الأحداث المشتركة ودورها في تشكيل الذاكرة الجماعية:

الأحداث المشتركة، كالثورات، الحروب، الانتصارات، الكوارث الطبيعية، أو المناسبات الوطنية، تترك أثرًا عميقًا في وجدان الشعوب. فهي لا تُعاش فقط في لحظتها، بل تتحول إلى ذاكرة جماعية تُستحضر في كل مرة يُراد فيها التأكيد على وحدة المصير وتماسك الأمة.

التعبير عن هذه الأحداث في الأدب، والفن، والإعلام، والتعليم، لا يُعيد فقط سرد الوقائع، بل يُسهم في إعادة تشكيل الهُوية القومية على أساس مشترك، يُذكّر الأفراد بأن ما يجمعهم أكبر من اختلافاتهم.

ب: تكريس الهُوية القومية من خلال هذه اللحظات:

الهُوية القومية لا تُبنى على الشعارات فقط، بل على التجربة المشتركة. فعندما يتشارك الشعب لحظات الألم أو الفخر، يُولد شعور داخلي بالانتماء الحقيقي، لا القائم على الانتماء الوراثي أو الجغرافي فحسب، بل على تجربة شعورية جماعية.

ولهذا، فإن تكريس هذه الهُوية يتطلب حضور الأحداث الوطنية في الوعي العام، عبر المناهج الدراسية، والمتاحف، والاحتفالات، والخطاب الإعلامي. كما أن إبراز رموز الوحدة والتضحية والانتصار في هذه المناسبات يُعزّز من مشاعر الفخر والولاء القومي.

ج: أهمية التفاعل مع الأحداث بروح قومية:

ليس الحدث في ذاته هو ما يصنع الهُوية، بل طريقة التفاعل معه. فإذا تفاعل المجتمع مع حدث وطني من منظور فردي أو محلي ضيق، ضاعت فرصة البناء القومي. أما إذا تم التعبير عنه من منظور جماعي، فإن ذلك يعزّز روح التضامن ويُقوّي النسيج الوطني.

مثلاً، عندما تحتفي دولة عربية بذكرى الاستقلال أو بيوم الشهيد، ويُشارك في ذلك المثقف والفنان والإعلامي والتلميذ، فإن ذلك يُعيد ربط الأجيال الحاضرة بالماضي، ويغرس فيهم شعورًا بالمسؤولية تجاه المستقبل.

٤,٥: البطولة وتكريس الهُوية القومية:

البطولة ليست مجرد حدث، بل هي روح تتغلغل في وجدان الأمة، وتشكّل جزءًا من هويتها القومية. وحين تُكرَّم البطولات وتُروى قصص الأبطال، فإننا لا نحفظ التاريخ فقط، بل نبني المستقبل، ونُعزز في قلوب الأجيال أن الانتماء للوطن لا يُقاس بالكلمات، بل بالفعل والتضحية والبطولة.

تمثل البطولة واحدة من أعظم القيم التي تحتفي بها الأمم، فهي ليست مجرد عمل فردي شجاع، بل تجسيد حي لقيم الفداء، والتضحية، والانتماء. وعبر التاريخ، كانت البطولات سببًا في إشعال روح المقاومة، وتحفيز الشعوب على النهوض، وبناء أوطانها. من هنا، فإن **الحديث عن البطولة هو في جوهره حديث عن تكريس الهُوية القومية** وترسيخها في وعي الأفراد والجماعات.

أ: البطولة كقيمة وطنية وإنسانية:

البطولة لا تقتصر على الحرب أو القتال، بل تشمل كل فعل نابع من الشجاعة والإخلاص للوطن، سواء في ميدان المعركة، أو في مجالات العلم، والثقافة، والاجتماع. فالعالم، والمعلم، والمزارع، والمرأة المناضلة، كلهم يمكن أن يكونوا أبطالًا في مواقعهم، حين

يعملون بإخلاص وبروح جماعية لخدمة وطنهم وأمتهم.

هذه النماذج البطولية تلهم الشعوب، وتقدم للأجيال قدوة حقيقية تربط بين القيم الأخلاقية والانتماء القومي، فتغرس فيهم معاني الولاء، والكرامة، والعزة.

ب: البطولة وتشكيل الوعي الجمعي:

عندما تُروى قصص الأبطال، سواء من التاريخ القديم أو من الواقع المعاصر، فإنها تسهم في تشكيل الوعي القومي. فالأمة التي تحتفي بأبطالها، تزرع في نفوس أبنائها الشعور بأنهم جزء من مسيرة عظيمة تستحق أن تُصان وتُكمل. وليس البطل في الوعي القومي شخصًا عاديًا، بل هو رمزٌ يجمع بين الماضي والحاضر، ويمثّل هُوية الجماعة، ويمنحها الثقة في نفسها. ولهذا فإن توثيق البطولات ونقلها للأجيال، سواء عبر الأدب أو الإعلام أو التعليم، هو ضرورة وطنية لا مجرد سردٍ للتاريخ.

ج: تكريس الهُوية القومية عبر البطولة:

لا تنمو الهُوية القومية في بيئة خاملة، بل تُصقل بالتحديات والبطولات التي تفرزها المواقف الصعبة. وعندما تُربط الهُوية القومية بنماذج بطولية حقيقية، تصبح هذه الهُوية أكثر عمقًا وقوة، لأنها تقوم على أفعال وتجارب حقيقية، لا على شعارات فقط.

تكريس الهُوية القومية عبر البطولة يتحقق من خلال:

- إحياء ذكريات الشهداء والمناضلين:
- ربط القيم الوطنية بالرموز البطولية.
- غرس روح الفداء والتضحية في نفوس النشء.

بهذا، تتحول البطولة إلى أداة فعالة لحماية الهُوية من التفكك أو الذوبان، وتُصبح قوة دافعة نحو التقدم والنهوض.

٦،٤ المكان ودوره في تكريس الهُوية القومية:

إن حماية المكان، والعناية به، والاحتفاء بمعالمه، هي مسؤولية جماعية تمثل في جوهرها حماية للهُوية القومية. فالمكان ليس مجرد أرض، بل هو تاريخ وهُوية وذاكرة وانتماء. وكلما حافظنا عليه، كلما حافظنا على صورتنا ووجودنا بين الأمم.

تلعب الأرض والمكان دورًا أساسيًا في بناء الهُوية القومية للشعوب. فليس المكان مجرد موقع جغرافي، بل هو حاضن للذاكرة والرموز والتاريخ، وهو ما يجعل ارتباط الإنسان به جزءًا من انتمائه وهويته. ومن هنا، تظهر أهمية الحديث عن العلاقة بين المكان والهُوية القومية.

يشكّل المكان ذاكرة حيّة للأمة، فكل زاوية منه تحمل قصة أو حدثًا، سواء كان بطوليًا، ثقافيًا، أو اجتماعيًا. الأماكن الوطنية الكبرى مثل القدس أو بغداد ليست مدنًا فحسب، بل رموزٌ للتاريخ والقيم، وكلما ازدادت علاقتنا بالمكان ووعينا بتاريخه، كلما ازداد شعورنا بالانتماء للوطن والأمة.

يساهم المكان في تكريس الهُوية القومية من خلال التعليم، حيث يتعلّم الطلاب عن معالم وطنهم في المدرسة، ومن خلال الأدب والفن، حيث يتم تصويره كجزء من الروح الجماعية. كذلك، تلعب المعالم الأثرية والدينية دورًا كبيرًا في ترسيخ هذه الهُوية، فهي تربط الأجيال الجديدة بماضي أمتهم المجيد.

إلا أن الهُوية القومية تتعرض للتهديد عندما يُهمّش المكان أو تُمحى معالمه أو يُحتل. فطمس الأسماء، وتدمير الأماكن الرمزية، وسلب الأراضي، كلها محاولات لقطع صلة الإنسان بجذوره. ولهذا يصبح الدفاع عن المكان جزءًا من الدفاع عن الهُوية نفسها.

خامسا أدوات تكريس الهُوية القومية

هناك العديد من الأدوات والآليات التي تحمل الأدب العربي وتنشره وتحميه- بما يعزز الهُوية العربية - سواء كان

ذلك مرتبطا بنشر الفكرة القومية كأحد مضامينه، أو فيما يتعلق بتعزيز وحدة المرجعيات الأدبية العربية. وهذه بعضها:

٥-١ اللغة الفصحى وتكريس الهُوية القومية:

اللغة الفصحى هي لغة التراث والواقع والمستقبل العربي وعلى الرغم من أن الثقافة العربية قد واجهت في مراحل معينة بعض الدعوات الانعزالية كالفنيقية والفرعونية ودعاة اللهجات المحلية، فإنها دعوات هزيلة لم يكتب لها النجاح لأن اللغة الفصحى – لغة القرآن الكريم- هي لغة التراث ولغة الإبداع العربي التي تحقق للناس التواصل فيما بينهم. وهذه اللغة هي القادرة على صيانة التراث القديم والحديث ومما يسهل نشره عبر الحدود كتابا وصحيفة مطبوعة أو إلكترونية، فتعزيز استخدام اللغة العربية يعني تعزيز الهُوية القومية.

٢,٥ انتشار المطبوعات العربية وتكريس الهُوية القومية

لعبت المطبوعات العربية، منذ بدايات النهضة الفكرية في العالم العربي، دورًا محوريًا في تشكيل الوعي القومي وتعزيز الهُوية الثقافية. فقد مثّلت الصحف والمجلات والكتب وسيلة فعالة لنقل الأفكار، وبث الروح الوطنية، وربط الشعوب العربية بلغتها وتاريخها ومشتركاتها الحضارية.

ساهم انتشار المطبوعات العربية في ترسيخ الهُوية القومية من خلال تعميم استخدام اللغة العربية الفصحى، التي تُعد الرابط الأهم بين أبناء الأمة الواحدة. كما أتاحت هذه المطبوعات للقراء العرب، من المحيط إلى الخليج، الاطلاع على قضاياهم المشتركة، والتفاعل مع الأفكار الإصلاحية والوطنية، مما عزز من الإحساس بالانتماء إلى كيان ثقافي وقومي واحد.

وإلى جانب الدور السياسي والإعلامي، أدت المطبوعات دورًا ثقافيًا وتربويًا في مواجهة الاستعمار الثقافي واللغوي. فكانت الكتب المدرسية والمجلات الأدبية منابر لغرس القيم القومية وتعريف الأجيال الجديدة بتاريخهم وأمجادهم.

كما أن انتشار المطابع وتزايد عدد الصحف والمجلات في القرن العشرين ساعد في خلق حركة فكرية نشطة، ساهمت في تعزيز الخطاب القومي والدفاع عن قضايا التحرر والهُوية. وبرزت أسماء لامعة من المفكرين والكتّاب الذين استخدموا هذه الوسائل لنشر الفكر القومي وتحفيز الوعي الجماعي.

وفي العصر الحديث، ورغم المنافسة الشديدة من الإعلام الرقمي، ما زالت المطبوعات الورقية تحتفظ بأثرها، لا سيما في الأوساط الأكاديمية والثقافية. كما أن الانتقال إلى النشر الإلكتروني للمحتوى العربي قد يتيح فرصة أوسع لتكريس الهُوية القومية على نطاق عالمي، شريطة الحفاظ على جودة المحتوى وأصالته.

وبذلك، يُمكن القول إن انتشار المطبوعات العربية كان ولا يزال عاملاً أساسيًا في صيانة الهُوية القومية، وتوحيد الوجدان الثقافي العربي، وتقديم خطاب معرفي يعزز من تماسك الأمة أمام التحديات التي تفرضها العولمة والتغريب الثقافي

ولعل فتح الحدود وتسهيل انتشار المطبوعات العربية – الكتب والجرائد والمجلات - وتوزيعها دون عوائق رقابية وجمركية وبيروقراطية سوف يدعم الهُوية القومية، وكتب الأدب والفنون هي التي تصنع الوجدان القومي،لأن مضامين وسائل الاتصال المقروءة والمرئية والمسموعة هي التي تشكل لدى القراء ما لديهم من معارف وانطباعات، وما يتكون عندهم من صور ذاتية وأولويات، وهي التي تخلق الرأي العام حول قضايا آنية تواجه المجتمعات العربية أو القضايا المستمرة كالصراع العربي الإسرائيلي.

٢,٥ مواجهة «المناهج التعليمية وتكريس الهُوية القومية في مواجهة العولمة»:

تلعب المناهج التعليمية دورًا محوريًا في تشكيل شخصية الفرد وتحديد ملامح وعيه الثقافي والوطني. وفي ظل تحديات العولمة التي تسعى إلى خلق ثقافة كونية موحدة، تبرز أهمية المناهج كأداة استراتيجية للحفاظ على الهُوية القومية وتعزيزها.

إن الهُوية القومية لا تُبنى فقط من خلال الانتماء الجغرافي، بل تُغذّى من خلال اللغة، والتاريخ، والدين، والعادات، والقيم المشتركة. وهنا يأتي دور المناهج التعليمية في غرس هذه العناصر منذ المراحل الدراسية الأولى، عبر محتوى دراسي يعكس الخصوصية الوطنية ويعزز الاعتزاز بالانتماء.

تسهم المواد الدراسية مثل اللغة العربية، والتربية الوطنية، والتاريخ، والجغرافيا في ترسيخ مفاهيم الانتماء، وتقديم النماذج الوطنية، واستحضار الإنجازات الحضارية والثقافية التي تشكل مصدر فخر للأجيال. كما يمكن إدماج مفاهيم الهُوية القومية بشكل تكاملي في المواد الأخرى مثل العلوم والفنون، من خلال التركيز على الإنجازات العلمية والثقافية المحلية.

ومع الانفتاح التكنولوجي الهائل الذي فرضته العولمة، بات من الضروري ألا تكون المناهج التعليمية مجرد وسيلة لتلقين المعارف، بل أداة لبناء وعي نقدي، يتيح للطالب التفاعل مع العالم دون أن يذوب في ثقافات أخرى أو يفقد بوصلته الوطنية.

وفي هذا الإطار، ينبغي تطوير المناهج بشكل مستمر لمواكبة العصر، مع الحفاظ على الثوابت القومية، واستخدام الوسائل الحديثة لجذب المتعلم وتعزيز تفاعله، كالتعلم الإلكتروني، والقصص الرقمية، والمحاكاة التفاعلية.

ومع ذلك، فإن نجاح المناهج في أداء هذا الدور يتطلب دعمًا من البيئة المدرسية، والمعلمين، ووسائل الإعلام، والأسرة، لتشكيل منظومة متكاملة تحصّن النشء من الذوبان في تيارات العولمة، وتزرع فيهم شعورًا راسخًا بالهُوية والانتماء.

وفي الختام، تظل المناهج التعليمية أداة فعالة في معركة الحفاظ على الهُوية القومية، إذا ما وُضعت وفق رؤية وطنية متوازنة، تراعي متغيرات العصر، دون التفريط في الثوابت، لتنشئة أجيال واعية، معتزة بهويتها، قادرة على التفاعل مع العالم من موقع الثقة والاعتزاز بالذات.

٣-٥ النشر الإلكتروني تكريس الهُوية القومية:

على الرغم من التوسع في التعليم وزيادة نسبة المتعلمين وزيادة أعدادهم في الوطن العربي فإن عدد توزيع الكتب ما زال ضئيلا للغاية إذا ما قورن بالشعوب الأخرى، وسوف يعاني الكتاب مزيدا من التحديات في ظل ثورة النشر الإلكتروني، ولذا لا بد أن نستعد للاهتمام بهذا النوع من النشر، لأنه أصبح الأسلوب المفضل عند الأجيال الجديدة التي تتعامل مع الإنترنت. ولابد أن يبدأ التوجه الرسمي نحو تشجيع صناعة الكتاب الإلكتروني والنشر الإلكتروني بوجه عام. وهناك بعض التجارب الرائدة في هذا المجال مثل موقع المجمع الثقافي (أبو ظبي) والورّاق وغيرها، وهناك مواقع عربية أخرى اهتمت معظمها بتدوين جزء من التراث العربي إلكترونيا وخصوصا في مجال الشعر والكتب الدينية والتراثية بشكل عام. ولكن نادرا ما نجد أعمالا معاصرة في هذه المواقع باستثناء المواقع الشخصية لبعض الكتاب والمبدعين.

ولعل ظاهرة انتشار مواقع إلكترونية للصحافة العربية اليومية الإخبارية يشجع الصحافة الثقافية والصحافة الأدبية - بشكل خاص -على استحداث مواقع لها على شبكة الإنترنت.

٣,٥ الوسائط الاجتماعية والهُوية القومية:

في العصر الرقمي الحديث، أصبحت الوسائط الاجتماعية جزءًا لا يتجزأ من الحياة اليومية للملايين حول العالم، ولها تأثير بالغ في تشكيل الهُوية الفردية والجمعية على حد سواء.

ومن بين أبرز القضايا التي تثار في هذا السياق هي:

أولا: علاقة الوسائط الاجتماعية بالهُوية القومية، حيث تشكّل هذه الوسائط ساحة افتراضية للصراع أحيانًا، والانتماء أحيانًا أخرى.ويكمن التحدي الأساسي في إيجاد توازن بين الانفتاح على العالم الرقمي وبين الحفاظ على الهُوية القومية. الفرصة هنا هي في استخدام هذه الوسائط بشكل واعٍ ومدروس لتكون أداة لتقوية الانتماء الوطني، وليس العكس.

ثانيًا: دور الوسائط الاجتماعية في تعزيز الهُوية القومية.

تلعب الوسائط الاجتماعية دورًا مزدوجًا، إذ يمكن أن تساهم في تعزيز الهُوية القومية من خلال:

- نشر المحتوى الوطني والثقافي والتراثي، مما يساعد الأجيال الجديدة على فهم تاريخها والتعلق به.
- تسليط الضوء على القضايا الوطنية، مما يعزز الوعي السياسي والانخراط المجتمعي.
- ربط الجاليات المقيمة في الخارج بوطنها الأم عبر الأخبار والمناسبات والاحتفالات الوطنية.

ثالثًا: الوسائط الاجتماعية كأداة تهديد للهُوية القومية.

في المقابل، قد تمثل هذه الوسائط تهديدًا للهُوية القومية في حال استخدامها بشكل سلبي، وذلك من خلال::

- نشر الأفكار التي تتعارض مع القيم الثقافية والدينية للمجتمع.
- الترويج للهُويات الفرعية أو الطائفية على حساب الهُوية الجامعة.
- تعرض الشباب لتأثير الثقافات الأجنبية بشكل مكثف، ما قد يؤدي إلى تآكل الانتماء الوطني.

الخاتمة

تقدم هذه الورقة تعريفا بالهُوية القومية العربية وتحدياتها كما تبين جوانبها من حيث الثبات والحركية وعناصرهما.

وأبرزت الدراسة كيف يعبر الأدب العربي عن الهُوية القومية في الشعروالرواية والقصة القصيرة والمسرح.

كما قدمت بعض مظاهر الهُوية القومية في الأدب العربي مثل:

١. الهُوية القومية ودورها في التعبير عن الهموم المشتركة وترسيخ الانتماء وتكريس الهُوية القومية

توظيف التراث كجسر بين الماضي والحاضر.

٢. استخدام الرموز العربية لتكريس الهُوية القومية.

٣. التعبير عن المستقبل والتبشير به لتكريس الهُوية القومية.

٤. التعبير عن الأحداث المشتركة ودورها في تشكيل الذاكرة الجماعية

٥. البطولة كقيمة وطنية وإنسانية وتشكيل الوعي الجمعي وتكريس الهُوية القومية.

٦. المكان ودوره في وتكريس الهُوية القومية.

وفي النهاية بينت الدراسة ما هي أدوات تكريس الهُوية القومية والتي تتمثل فيما يلي:

* اللغة الفصحى: لغة التراث والواقع والمستقبل العربي لتكريس الهُوية القومية.
* انتشار المطبوعات العربية وتكريس الهُوية القومية.
* المناهج التعليمية لتكريس الهُوية القومية في مواجهة العولمة.
* النشر الإلكتروني تكريس الهُوية القومية.
* الوسائط الاجتماعية والهُوية القومية.

الرؤية البصرية والوقوع في الحب

د.زياد الزعبي

«النظر مبدأ العشق»

إن نظرة في النصوص الشعرية العربية التي تصور فعل النظرة أو العين، وتأمل ارتباطها بالحب، ليضع المرء أمام كم ضخم من النصوص التي تتفاوت في رؤاها ومعانيها، والتي تدور في فلك الرؤية والجمال والحب والموت. ولعل استحضار نص جرير الشهير:

إن العيـون التـي في طرفهـا حـور

قتلننـا ثـم لم يحيـين قتلانـا

يصرعـن ذا اللب حتـى لا حراك به

وهـن أضعـف خلـق اللـه إنسـانا

يبين بوضوح حاد عن فكرة الترابط بين النظر والحب والموت، فالنظرة تملك فعل القتل الذي تكرر في البيت الأول مرتين تأكيدا على فعل « الحب» الذي يقع صريعا بفعله حتى صاحب العقل.

أما علي بن الجهم فيرى في قصيدته الطويلة التي تبدأ بوصف فعل العيون فقد أخلص جزءا غير قليل منها للحديث عن أثر النظر في جلب الهوى:

عيـون المهـا بـين الرصافـة والجـسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

لكن المتنبي يرى أن طرفه – عينه هي من جلب له الموت، ولذا فالقتيل هو القاتل:

وأنـا الـذي اجتلـب المنيـة طرفه

فمـن المطالـب والقتيـل القاتـل.

وكان النابغة الذبياني قد شخص في قصيدته ذات الطابع الإيروتيكي فعل النظر في بعده الشهوي الذي قرنه بنظر المريض إلى وجوه عائديه الأصحاء، حين قال معبرا عن حال الرغبة المؤرقة غير المشبعة، أو المعذبة لدى المرأة، وهي رغبة مكبوتة معبر عنها بالنظر:

نَظَـرَت إِلَيـكَ بِحاجَـةٍ لَـم تَقضِهـا

نظَـرَ السَـقيمِ إِلى وُجـوهِ العُـوَّدِ

إنها «نظرة» مشتعلة بالرغبة التي لا تجد طريقا للتحقق، تتبدى في مشهد تمثيلي يشخصه حال المرأة بحال المريض الذي يتأمل الصحة في وجوه زائريه، إذ يتبدى العجز في جانب، والتحقق في الجانب الآخر. وهما يجتمعان في إطار واحد يعمق

الحس بالرغبة والعجز في آن معا، ولذا فإن الرغبة المكبوتة هنا تغدو مرضا معذبا يعمق حضور الأصحاء الشعور به.

ولعل الوقوف عند أثر النظرة أو العينين في مطلع قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين: «عيونك شوكة في القلب، توجعني وأعبدها»، ومطلع قصيدة بدر شاكر السياب الشهيرة أنشودة المطر « عيناك غابتا نخيل ساعة السحر...»، تمثلان، وبغض النظر عن الفهم التأويلي الذي يربط النصين بالوطن، في الدلالة اللغوية الـتأثير الذي تمارسه العين، أو النظر في العين أو إليها، وهو أثر فعال في البنية النصية التي تنبثق منها القصيدة، وفي البعد الدلالي الذي تمثله، وهي دلالة مؤلمة كما يبدو في نص درويش، ودلالة جمالية مدهشة في نص السياب. ونحن في الحالين واقعين أمام فعل النظر إلى الجميل المعذب، أو المدهش الذي يأخذ بألبابنا على كل حال.

إن الرؤية البصرية للجمال تمثل عنصرا حاسما في نقل الصورة إلى القلب وتمكينها فيه، ولما كان «البصر سببا لوقوع الهوى في القلب» (ابن الجوزي، ذم الهوى ص ٥٥)، فإن العين باب للتعلق، أو على حد تعبير أفلوطين في التاسوعات أن المرء « يؤخذ بجمال المبصرات»وأن الحب يولد من القوة المتجهة نحو المرئي. وهذا ما جعل الموقف الديني من الرؤية موقفا صارما يسعى إلى تخليص الإنسان من الوقوع في أسر الجمال المرئي المولد للرغبة. فالقرآن الكريم ينص بصورة واضحة على ضرورة « غض البصر» للرجل والمرأة على حد سواء «قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم... وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن». (النور ٣٠-٣١). ولذا فقد ذهب القرطبي في تفسير هذه الآيات إلى أن "البصر هو الباب الأكبر إلى القلب، وأعمر طرق الحواس إليه، وبحسب ذلك كثر السقوط من جهته. ووجب التحذير منه، وغضه واجب عن جميع المحرمات، وكل ما يخشى الفتنة من أجله».

لقد كانت إباحة النظرة الأولى مسألة ذات صلة بالرؤية غير القصدية التي تمارسها الحاسة البصرية، ولكن التحول إلى التأمل والمعاينة يمثل فعلا قصديا يؤدي إلى تأثير ذي طابع شهوي، أو إذا جاز التعبير حالة من حالات الوقوع في الحب الغريزي. من هنا جاء الطلب من المؤمنين والمؤمنات بضرورة غض البصر؛ لأنه سبب هذا. وقد ورد في الحديث أن النبي قال لعلي بن أبي طالب: « يا علي اتق النظرة بعد النظرة، فإنها سهم مسموم تورث شهوة في القلب». (انظر ابن الجوزي، ذم الهوى وتخريج الحديث فيه ص ٥٨ و ٦٠-٦١ وانظر ابن قيم الجوزية، روضة المحبين بروايات مختلفة، ١٤٧) فالحديث يربط بين النظرة التي مثلت بسهم مسموم، وبين أثرها في القلب المعبر عنه بالشهوة. وهذا نص يؤكد الصلة بين النظرة والشهوة، وأن العين طريق إلى القلب، ولذا فقد جاء في الأثر أيضا « إياكم والنظرة فإنها تزرع في القلب الشهوة». ويتجاوز هذا الموقف من النظر البعد الديني، فنجد بعض الحكماء يرى أن «أول العشق النظر». ويلح الشعر أيضا على الحديث عن هذه الظاهرة، فالرجل الذي يطوف بالكعبة يرى امرأة جميلة فتنته، فقال:

ما كنت أحسب أن الحب يعرض لي

عنـد الطواف ببيت الله ذي السـتر

حتـى ابتليت فصـار القلب مختبلا

مـن حـب جاريـة حـوراء كالقمـر

يـا ليتنـي لم أكـن عاينـت صورتهـا

للــه مــاذا توخــاني بــه بــصري

(ابن الجوزي، ذم الهوى ص ٦٤)

هذه الأبيات تبدي فعل رجل في غمرة طقس ديني يقوده بصره إلى امرأة جميلة، فيقع في فتنة الصورة. ولعل المتأمل يدرك أن فعل الصورة الجميلة وتعلق النظر بها قد تغلب على فعل الطقس الديني الاستثنائي الخاص بالطواف بالكعبة. وظاهرة الربط بين الأبعاد الدنيوية والدينية في شعر الحب، وكذلك في الحكايات المتعلقة به ظاهرة متكررة يجدها القارئ في عشرات النصوص التي تضمها الكتب المؤلفة في الحب التي سبق ذكرها. وهي في معظمها تربط بين صورتين تحكمان العلاقة بين المحب والمحبوب، وهما سطوة أو عنف الرغبة أو الشهوة المتولدة بفعل

النظر، والانتصار عليها بقمعها استنادا إلى العامل الديني الذي يرى أن تحقيق فعل الرغبة بوصفها فعلا خارجا على المبادئ والتعاليم الدينية، فعل يستوجب العقاب الإلهي، مما يجعل العفة أو الانتصار على الرغبة العابرة طريقا للفوز الأخروي الدائم. وهذه الرؤية النمطية هي المسيطرة على نصوص الشعر العذري وحكاياته التي تحشدها الكتب المؤلفة في الحب والتي تسيطر عليها جميعها النزعة الدينية استنادا إلى المرجعيات المتكررة الحضور والخاضعة لبعد تأويلي يظهر في صيغ متكررة، تذهب كلها إلى إقامة ربط وثيق بين الرغبة الحسية الدنيوية القاتلة وبين العفة المطهرة المنقذة من براثن الهوى والسقوط فيه.

إن التعالي على حالة اللقاء الجسدي الخاضعة للإطارين الديني والاجتماعي فعل يحفظ جذوة الحب متقدة، وهي جذوة قابلة للانطفاء لحظة الوصول إلى موضوعها أو هدفها، ففكرة الحب العذري قائمة على عفة قامعة للاتصال الجسدي ومتعالية عليه، ولذا فإن المحبوب يجب أن يظل غائبا، لكي تبقى جذوة الحب متقدة. وتترسخ هذه الفكرة في السلسلة النمطية للحكايات العذرية التي تحضر في النصوص الأدبية والدينية على حد سواء، وإن اختلفت مداخل التأويل أو القراءة أو التوجيه فيهما.

ويطر د الحديث عن فعل الرؤية في الأدبيات العربية على نحو واسع جدا، وهو ما يظهر لمن يريد استقصاء حضور فعل العين، أو الربط بين الحب والرؤية البصرية في الشعر، وفي الكتب العربية التراثية المكرسة لظاهرة الحب وبحثها من وجوهها المتعددة. وهذا ما يمثل محورا رئيسا في هذه الكتب على اختلاف مشاربها وأهدافها. ولعل الإشارة هنا الى كتاب مبكر وهو كتاب «الزهرة» لابن داوود (ت. ٢٩٧ ه) الذي يورد في الباب الأول حكاية عن أثر الرؤية البصرية للجميل (انظر الزهرة الباب الأول). أما كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي (ت. ٤٥٦ه) فقد أفرد بابا للحديث عمن أحب من نظرة واحدة، وذهب إلى أن العلة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة، فالظاهر أن النفس تولع بكل شيء حسن، وتميل إلى التصاوير المتقنة» (طوق الحمامة ص ٩٨). وكتاب «مصارع العشاق» لابن السراج (ت. ٥٠٠ه) يجمع فيه نصوصا شعرية، وحكايات قصيرة ذات طابع نمطي، عن العشاق الذي يموتون دوما تعبيرا عن عشق قاتل، للبصر فيه دور كبير، وعفة دينية تحول دون الاستسلام للشهوة أو الوقوع فيها. فقد أشار ابن السراج في حديثه عن الطرف الغرار إلى قول أحدهم « يا طول حزناه مما أرتني عيني»(مصارع العشاق ٢٤٦/١). أما ابن الجوزي (ت. ٥٩٧ه) صاحب كتاب « ذم الهوى» فقد أفرد الأبواب من الحادي عشر وحتى الباب العشرين للحديث عن فعل النظر وأثره المؤدي إلى السقوط في الحب، أو الهوى. وأورد سلسلة كبيرة من النصوص الدينية والحكايات والأشعار التي تبين عن أثر الرؤية ودورها الحاسم في الوقوع في الحب والرغبة، وقد اقترن هذا بحضور عناصر التعفف والتطهر والتسامي على الشهوة والانتصار عليها، ليكون هذا الفعل طريقا إلى فوز أخروي مقترن بالتخلص من الخطيئة والوصول إلى نعمة العالم الآخر ولذائذه. أما ابن قيم الجوزية (ت. ٧٥١ه) فيخصص في كتابه «روضة المحبين» بابا بعنوان « في أحكام النظر وغائلته وما يجني على صاحبه»، وذلك بعد قوله « إذا كان النظر مبدأ العشق فحقيق بالمطلق ألا يعرض نفسه للإسار الدائم بواسطة عينه». (ابن قيم الجوزية، روضة المحبين، ١٤٦-). وهو باب يمثل تأكيدا للفعل البصري في تكوين حالة الهوى أو الرغبة التي يتكرر حضورها في النصوص والكتب السابقة. وهو ما نجده كذلك عند ابن أبي حجلة (ت.٧٧٦ه) الذي يرى أن من العشاق من « إذا رأى الصورة الحسنة مات من شدة ما يرد على قلبه من الدهش»، وأضاف ومنهم «إذا رأى المليح سقط من قامته، ولم يعرف نعله من عمامته» (ابن أبي حجلة، ديوان الصبابة ٣٥). في هذا النص يبدو فعل النظر مدمرا، إذ يفقد المرء السيطرة على نفسه، فيغدو غير مدرك لذاته ابتداء، وبالضرورة لا يعود مدركا لأي شيء، طبعا إن لم يفقد حياته أمام عنف الجمال، الذي يسلك طريقه من العين إلى القلب، وهو جمال قاتل يفقد القدرة على الإدراك، إن لم يكن سببا للموت. فالجمال في هذه الحال يصيب

المتلقي بالدهشة، أو بالذهول، ويتركه عاجزًا عن الاستيعاب، ويذهب به إلى الجنون، ثم الموت.

تبدو هنا عملية الربط التلقائي بين الوقوع في أسر جمال – الجميل الأنثوي والموت، مما يبين عن قوة ساحقة تشكلها رؤية الجمال التي تقود الذات إلى حتفها، وكأن الموت هنا يمثل الوسيلة الوحيدة للخلاص من الوقوع في الخطيئة التي ترتبت على النظر - الرؤية التي أنتجت حالة شهوية لا يمكن أن تشبع، إلا إذا سقط الناظر المحب في براثن الهوى، ولذا فإن الأحداث تأخذ صورة نمطية موحدة، الموت فيها هو المخلص من الإثم والخطيئة، لكنه في الوقت نفسه يغدو ممثلا لحالة من السمو التي تنتصر على الشهوة الدنيوية من أجل فوز أخروي يتصف بالديمومة والخلود، وبالحصول على لذة بديلة تفوق لحظات الوصال الدنيوية الآنية.

إن تجربة الحب المتولد عن النظر إلى الجمال – الجميل الأنثوي تجربة مأساوية تجتمع فيها حالة الحب مع فكرة الاكتمال بالموت، وهي حالة تجسد فكرة التسامي المطلق التي تخلص ذات المحب من خطيئة الاشباع الشهوي، وتأخذه إلى حالة ارتواء تطهيري دائم يحققه الموت الذي يقتل شغف الشهوة الدنيوية، لتتحقق متعة أخروية تتصف بالكمال والديمومة.

لقد وقفت هذه الكتب على فعل الرؤية البصرية، وناقشت الآثار المترتبة عليها من وجهة نظر دينية أو نفسية. فحالات الوقوع في الحب تبدأ بالنظر الذي له الدور الحاسم في التعلق بالجميل. ولذا فقد كان النظر عنصرا رئيسيا في تعليل هذه الظاهرة، لأن « العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها، وتحرسها من أن تندثر، وتمنعها من أن تزول».(عبد القاهر الجرجانيأسرار البلاغة، ص١٥١). «فالنظر من المحب موت عاجل، ومن المحبوب سهم قاتل... والعشق نبت بذره النظرة في العين» (كتاب سحر العيون، ص ١٣٧). كما أن « النظر يزرع في القلب الشهوة، وكفى بها خطيئة» كما ترى المقولة المنسوبة لعيسى ابن مريم. (ذم الهوى ص ٦٢).

وتتكرر في النصوص الأدبية، النثرية والشعرية على حد سواء، صورة كون النظرة سهما، لوصف الوقوع في الحب أو الهوى على نحو آني مفاجئ. والحب في هذه الحالة يصيب الناظر بعنف وقوة كما تصيب السهام أهدافها. وقد روى الأصمعي حواره مع جارية جميلة تطوف:

« رأيت جارية في الطواف كأنها مهاة. فجعلت أنظر إليها، وأملأ عيني من محاسنها. فقالت لي: يا هذا، ما شأنك؟ قلت: وما عليك من النظر؟ فأنشأت تقول:

وكنـت متـى أرسـلت طرفـك رائدا

لقلبـك يومـا أتعبتـك المناظـر

رأيـتَ الـذي لا كلـه أنـت قـادر

عليـه، ولا عـن بعضه أنـت صابر»

وعلق ابن القيم الجوزية على هذا الحوار بالقول:» النظرة تفعل في القلب ما يفعل السهم في الرمية، فإن لم تقتله حرقته، وهي بمنزلة الشرارة من النار ترمى في الحشيش اليابس فإن لم تحرقه كله أحرقت بعضه». (النص والتعليق في روضة المحبين ١٥٤).

إن البصر هنا عنصر فعال، فرؤية الجمال شبيهة بالسهم الذي يصيب فيقتل، أو كالصاعقة المحرقة، والنظر في الحالتين يمارس تأثيرا مباشرا قادرا على تجاوز فعل الرؤية الآني إلى الانغراس في القلب، وإشعال الرغبات المؤرقة. وحوار الأصمعي مع المرأة الجميلة تمثيل لمعاينة الجمال، ولنتائجه في الوقت نفسه. والطريف أن مثل الحوارات تقع في سياق طقس ديني، وهو هنا وفي مواطن أخرى الطواف.

فالبصر قادر على جعلك محبا راغبا، أو كارها هاربا، والصورة هي التي تقودك إلى هذا، إذ لها قدرة عجيبة على إحداث التواصل بين أجزاء النفوس، كما يرى ابن حزم،ولذا فقد أدرك الفنانون وعلماء النفس والسحرة والمشعوذون والأتقياء والفجرة فعل الصورة وسحرها، فوظفوها في الوصول إلى غاياتهم. فإذا كانت الطبيعة تشدك إلى كل ما هو جميل فيها، وتنفرك عن كل ما قبيح، فإن الفن قادر على تقديم الصور كما يريد، فهو قادر على تحسينها أو تقبيحها، أي أنه يكيف الطبيعة وفق غاياته وأهدافه. وتأمل الوقوع في أسر الصورة الجميلة من الدعاية التي تصور لك المنتوجات الرديئة في صور حسنة تدفعك للبحث عنها والتشبث بها. عاين شغف الأطفال بالمواد الدعائية، وعاين قبل هذا وبعده دعايات المواد التجميلية والتي تأخذ بألباب النساء.

وإذا كانت العين مرآة الروح، والطريق إلى القلب والعقل فإنها تملك سطوة مؤثرة في سلوكنا ومشاعرنا. فنحن في تعلقنا بالجميل الأنثوي نسعى إلى تحقيق رغباتنا، أو شهواتنا، إذ « العين مرآة القلب، فإذا غض العبد بصره غض القلب شهوته وإرادته» (روضة المحبين)، ولكننا في الوقت نفسه نجد أنفسنا مكرهين بفعل الثقافة أو الدين إلى كبت الرغبة والتعالي عليها، وهو ما يدفعنا إلى ممارسة التسامي بمصطلح علم النفس، أو إلى العفة والتطهر بلغة الدين. وهذا الفعل مرتبط في الحالين بالعلاقة بين الرؤية البصرية للجمال الأنثوي والفعل الإيروتيكي. وهو ما يعلن عنه بوضوح حاد في الأطر المرجعية الدينية، وفي البنى والأعراف والقواعد الاجتماعية الثقافية التي عملت في الغالب على فكرة التسامي أو التعفف والتطهر. لكن البشر ظلوا يمارسون واقعيا الحالين، استجابة للقدرة أو الرغبة، أو امتناعا عنها للعجز تارة أو للمنع الديني، أو الاجتماعي تارات.

الاتجاه الإنساني في شعر الشاعر (محمود فضيل التل - مجموعة المختارات)

أ.د عبد الرحيم مراشدة

يعود سبب اختياري لهذه المخ---تارات التي تقع في نيف وخمسمائة صفحة، بناء على معطيات ومرجعيات يتصف بها الشاعر، منها: إيماني بأن الاختيار جاء قصديا من جهتين: الأولى، اختيارات الشاعر من مجموعاته جاءت في مصنف مخصص لهذه الغاية، والذي قام بالاختيار الشاعر نفسه، وهذا ملمح غير اعتيادي، ويسجل ملمحا نقدياً، بحيث إن هذه القصائد – المختارات هي المحظية لديه، ويود أن يقدمها للقارئين والنقاد، مع العلم أنه ليس بالضرورة أن تكون هي الأفضل في مجمل منتجه، وتبقى وجهة نظر، وهي تغطي نصوصا مختارة من منتج فني شعري لخمسين عاماً كما يظهر في عتبة المدونة (١٩٥٥-٢٠٠٥)، والأخرى، أنني قد وجدت تبريراً يتمثل بوجود وحدة عضوية بالمفهوم الاصطلاحي لهذه العبارة، لما تنطوي عليه النصوص من أفق رؤيوي كامن خلف السياقات، شكلا ومضمونا، يحتاج إلى دراسة أخرى، كما لو أراد الشاعر أن يقدم رسالة ما للمجتمع بخاصة، وللإنسان بعامة، رسالة نابعة من تجربة الشاعر الطويلة والحكيمة في مساراته الإبداعية. هذا يتعزز بالعتبة التصديرية في الإهداء، التي تعتبر نصا موازيا للنص الذي جاء في متون المدونة، حيث جاء فيها:فها هو يقول في مطلع مختاراته:

(إلى الحياة شوقا لها... عندما كانت لنا حياة، وإلى الوطن حباً له... منذ أن صار حكاية الإنسان)

ومنذ البداية يظهر لشاعر موقف من الحياة والكون والناس، فهو رافض للواقع وناقد له، ويبدو أنه غير متصالح مع وجود لا يليق به. وقد يشي بحزنه الشديد على حياة لا تليق به، وعليه كان موقفه من الدنيا بهذه القسوة، ولعل حركية الزمان والتجربة على نفسية الشاعر كانت مؤثرة جدا، ويذكرني بالشاعر تميم بن مقبل عند قوله: (ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر.... تنبو الحوادث عنه وهو ملموم) ولهذا تتضح نغمة الحنين والغربة في البيئة والمكان، والوطن الذي يعيش فيه، رغم حبه لهذا الوطن، فمثل هذه العبارات التي ترد في غير مكان، وبأساليب مباشرة وغير مباشرة، تشعر المتلقي بأن محمود فضيل التل الشاعر فيه من طبيعة عرار، وفيه من طبيعة الشعراء المتمردين على الحياة والزاهدين بها حد اليأس لا سيما بعد أن تقدم به العمر، وهذا من حيث بنية التفكير الإبداعي، وأقول حول هذه المسألة التي أشار إليها غير ناقد لنصوصه، ليس شاعرُنا تكراراً لعرار، بل امتدادا له، وينزاح عنه في تحول لافت في بعض المناحي، حتى يميز أسلوبه عما عداه، فالمعجم الشعري عند شاعرنا يختلف من حيث الهدوء اللغوي والفكري، في حين أن عرارا أكثر صخبا، وأكثر مواجهة في بعض اللحظات، لكثير من المواقف الاجتماعية والإنسانية، ولهذا تعرض عرار غير مرة للنفي ومواجهة مشاكل المواقف الصعبة، الفكرية والإيديولوجية بخاصة.

اكتفى شاعرنا التل بالمعارضة والاعتراض، والنقد للواقع بصورة ناعمة، إلى حد واضح، وانقلب التعبير عن مواقفه هذه بأسلوبه الأكثر هدوءا، فكان شعره مشبعا بالحزن والألم، والفجائعية والكوميديا السوداء – إن جاز التعبير، ولعل ما دفعه لمثل هذا النهج شيوع الاتجاه الرومانسي في عالمنا العربي، وقد وجد فيه الملاذ المناسب للتعبير عن مكنونات نفسه وما يعتلجها من مشاعر لما للمنهج الرومانسي من عناصر يرتاح لها التل، ويمكن لها أن تحتضن كثيراً من أفكاره.

إن المحاولة للبحث في هذا الاتجاه تبدو منتجة، لأنها سمة تميز شاعرنا في مدونته مدار البحث، ومن هنا نجد السياقات الشعرية لديه مشبعة بالحزن والألم والطبيعة والخيال، والعذابات النفسية والإنسانية.... وكل هذا وغيره يفتح نوافذ مهمة باتجاه الرومانسية، وسيتبين ذلك من خلال النماذج التطبيقية التي سنعرض لها في هذه الورقة، بحسب الوقت المتاح، ولنأخذ الآن مفهوم الشعر لدى شاعرنا، حيث يحاول أن يحدث مقاربة لتعريف الشعر من وجهة نظره، ويصيغ ذلك شعرا بأسلوبه الخاص، وقد تعطينا مثل هذه الرؤية مفتاحا لمقاربة أسلوبه الشعري ووعيه بهذه المسألة.

هـذا هـو الشـعر لا حـبرٌ ولا ورقُ

نبـض من القلــب أو عـين بها أرق...

الشــعر رأيٌ ورؤيـــا في تألقـــها

ليسـت تُحـد بـشيْ... أو لهـا أفـق

هذا التوصيف يتبين أن الشعر عند شاعرنا يتضمن عناصر مهمة حتى يكون الكلام شعراً ولا يكفي الوزن والكتابة على الورق بتكرار واجترار، مهما تعاظمت هذه الكتابة. فكأني به يجيب على السؤال: ما الذي يجعل من الكلام شعراً؟ فيرى أن الكلام حتى يكون كذلك لا بد أن يكون فيه عناصر معينة ومن ذلك: عاطفة نابضة من القلب والوجدان، وعين مسهدة وتعب وأرق، بمعنى التناغم والانفعال بين الذات والموضوع، ومدهش مضيء يشرق بها القلب عند التلقي، أنى كان هذا التلقي، وارتياح النفس له – أو ما يسمى لذة النص، وأن يثير في النفس التفاعل مع الحياة، وليس هذا فقط بل أن يلتفت للقضايا الحالية والماضية، بمعنى الوعي بالتاريخ والفكر في الحاضر والماضي... وصولا للرؤية الإستشرافية المستقبلية.

شاعرنا إذاً صاحب موقف في شعره وصاحب رسالة حيث يرى أن الشاعر يقع على عاتقه ما يقع من مسؤوليات جسام، تجاه حاضره وماضية ومجتمعه وأمته، وما تواجه من مصائر. وقد يعترض معترض فيقول: الشعر لا يعرّف، وهذا قول حق بسبب من التحولات التي تجري ومستمرة في حركية الشعر عبر الزمان والمكان، وحسب نظرية الأجناس الأدبية، وتحولات النوع، فنقول نعم، لكن شاعرنا يسجل رؤيا له في الشعر. ونحن نعلم التعريفات المتحولة والمتغيرة للشعر بقدر تحوله ومفاهيمه المتجددة، وهناك تعريف لناقد عربي حديث هو الصديق الناقد المغربي محمد لطفي اليوسفي حيث يرى أن الشعر يعرف مما ليس منه، وهذه مقولة مهمة، وهذا دليل عن عدم الإحاطة تعريفا بمفهوم الشعر، وهو المتحول والمتغير شكلا ومضمونا، ورؤية ودلالة عبر العصور.

لماذا شعر المختارات:

لا بد من إقرار حقيقة وهي: إن الاختيار ضرب من النقد، وهذا يكمن في بنية تفكير الناقد، وهنا يكون منشئ النص شاعرا وناقدا، في الوقت نفسه، وفي ذلك وجهة نظر.

القارئ لشعر الشاعر يقع على خيط جيني يربط بين نصوص شاعرنا في مدونته الشعرية، كما لو خيط حرير عابر وله صفتان: النعومة والمتانة، وهاتان الصفتان يمكن تتبعهما من خلال نسق ثقافي عابر للماضي ومتداخل مع الحاضر المعاصر' ذلك أن الروافد والمرجعيات قادمة من ماض وحاضر تمثلهما الشاعر، لاسيما مع تتبعنا سيرة الشاعر وحياته ومرجعياته، فمحمود فضيل التل الشاعر أصفه من وجهة نظري بأنه: شاعر مخضرم فيما يتعلق بالمرحلة والفترة التي يعيش فيها، فهو ولد

مطلع الأربعينيات، بمعنى جاء قبل النكسة والنكبة وما تلاهما من ظروف، ففي العالم العربي، بخاصة، ثم إنه واكب مرحلة ما بعد النهضة على وجه التقريب، بمعنى واكب هبوب رياح التجديد المحايث للحداثة، وكل هذا وذاك شكل لديه رؤى معينة أصبحت لديه بمثابة منهج حياة وأسلوب كتابة.

المراحل التي عاشها الشاعر إذا، هي التي تلت مرحلة الإحيائيين وقد تمثّلهم وأفاد منهم، وبخاصة الأعلام المجددين، في بيروت ودمشق والقاهرة، ومنهم المهجريين، الذين تمثلوا الرومانسية، وتمثلوا فكرة الإحساس بالغربة والاغتراب والاتجاه الإنساني، ومن ثم لامسوا بدايات الحداثة، بعد الخمسينيات والستينيات بخاصة، لكنه لم ينجرف مع تموجات تجريبية لم يقتنع بها، لا سيما ما جاء به جيل السياب ونازك، وجماعة شعر، وفي الوقت نفسه واكب صدور بعض المجلات المهمة في الوطن العربي، مثل مجلة الآداب، ومجلة شعر وغيرها.

إن مرحلة الشباب التي كتب فيها التل كان هناك شيوع طاغ لبعض الحركات الفكرية والسياسية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، تنامي الحس القومي، مع ظهور بعض الأحزاب السياسية المهمة التي أثرت في بنية التفكير الاجتماعي في الوطن العربي بعامة، وطبيعي أن يتأثر من في الأردن من المبدعين بهذا الاتجاه، ولعل عمله الرسمي في وزارة الثقافة جعله يدرك بوعي حركية الأدب في الأردن، وفي العالم العربي. كل هذا وربما غيره تسلل واندس في مدونته الشعرية النابعة من فكره ورؤاه، هذا إضافة لما يمكن قوله عن امتداده، وتأثره في بعض الجوانب والمواقف بنهج عرار رحمه الله، أعني في حقل الفن الشعري، لكنه لم يكن متمثلا له على سبيل المحاكاة والتطابق، وإنما بدا كما لو امتداد تركيبي تراكمي لما يقدمه من نصوصيات في شعره.

سأحاول تنظيم المسألة عبر محاور تلفت الانتباه في شعرية نصوصه، وأقترح الاتكاء على بعض المحاور التالية:

الوجدانية بوصفها اتجاهاً إنسانياً:

لا يخلو شعر من الذهنية، والمشاعر الإنسانية، والعواطف المتنوعة، وتعالقات هذه المسائل مع حركية الوجود والحياة وعلاقتها بالإنسان، لكن بنسبية معينة، ونحن نشير لهذه الظاهرة هنا كونها تشكل ملمحا لافتا في شعر الشاعر. وتبعا لذلك نقدم تعريفا شائعا عن الوجدانية وتمثيلاتها في الشعر من تعاريف عديدة، يتناولها المعنيون بالنقد، ويمكن القول عنها بأنها: ذلك النوع من الشعر الذي يظهر فيه الجانب الذاتي للشاعر، ويشكل سمة لافتة، وتبدو من خلال ظهور مشاعر الشاعر وأحاسيسه الخاصة، وقد تظهر مشاعر الآخرين، وأحاسيسهم في النص من وجهة نظر الشاعر، ويتسم هذا اللون من الشعر، بالصدق الفني والقريب من تمثل الواقع والحياة، المعروف في الشعر والأدب، ومن هنا يتخذ طابعا متعالقا مع المجتمع والحياة والناس، وتعلو فيه القيم الإنسانية، وتظهر فيه كذلك العواطف المتأججة، بحيث يبدو النص كما لو مرآة عاكسة لعوالم الشاعر التي تعاني وتقاسي من الحياة والكون والعالم.

تظهرالوجدانيات بشكل صارخ في الشعر الرومانسي، وبدت كما لو من تجلياته. إذا نحن إزاء نصوص شعرية فيها جوانب حياتية ذاتية، وإنسانية، وفنيا تنطوي على وجدانيات، وعلى جوانب سسيونصية – إن جاز التعبير. وهذا يتطلب آليات معينة للتعامل مع هكذا نصوص، حيث سيظهر من خلال المناقشة لهذه النصوص، المسائل المتنوعة في الشكل والمضمون التي تندرج فنيا بين الأساليب التقليدية والتجديدية معا، وتلامس بعض الحداثة، وتعالق جل النصوص مع الواقع الذي يطفو على سطحه قضايا حياتية ذاتية ومجتمعية وإنسانية، إضافة للتشكيلات الفنية الأخرى. لهذا آخذ المثال التالي من شعره، هذا المثال يتكئ شكلا على نمط قصيدة التفعيلة، فهي على بحر الرمل، وكما نعلم درجت الغالبية من الشعراء المجددين في قصيدة التفعيلة على اعتماد بحور من ذوات التفعيلة الواحد، والنفس الشعري الذي يتوافق مع حركية النص ونسيجه، مع العلم أن شاعرنا لم يحاول السير بعيدا مع تلافيف ومعطيات قصيدة التفعيلة، كما يراها المجددون من أمثال السياب، بمعنى لم يحاول التجديد في الشكل والمضمون معا إلا بقدر، فاعتمد على التجاوب ألوبيا مع شكل قصيدة التفعيلة أكثر من التجاوب مع التغيير في مضامين النصوص ومتونها، ولتوضيح هذه المسألة يرى الباحث هنا عدم استدخال الأساطير إلى شعره بحيث يشكل ملمحا أو اتجاها: فها هو يقول في قصيدته: (موت الابتسام):

فارقتني بسمة العمر وماتت

عندما شاهدت في عينيك موت الابتسام

فانا رغم ذهابي وإيابي

رغم ما أبدي وأخفي

رغم ما أحكي حطام

فهموم الليل لا تنام الليل

مثلي لا تنام

إن نار الموت أحلى من حياة

ليس فيها غير هذا الشؤم

أو ثوب القَّتام....

يتضح في هذا السياق مدى جرعة الألم والحزن التي تتكرر بموت الابتسامة وحضور الألم والمعاناة، والعذابات الروحية والنفسية الماثلة، ولهذا يصل إلى حد التضرع إلى الله، كما يبدو من تكرار أسلوب النداء غير مرة، ليشكل بذلك إلحاحا من الصوت الإنساني في جوانية الشاعر، والتكرار يشكل صيغة كما لو لازمة توكيدية لعودة الابتسامة التي فارقته، وتبدو العبارات انعكاس لما يمور في قلبه ووجدانه من ألم، ويبدو كما لو أنه يعيش مأساة معينة من وجوده في هذه الحياة، لدرجة أن يعتلّ الكلام في فمه، لقوله في القصيدة نفسها: (ما لهذا الهم أضحى حلم ليلي كلما حاولت أن أمضي بعيداً حار في الفكر واعتل الكلام) فالهم يلازمه ملازمة كما لو ظله ليل نهار، واليأس يراوحه في صرخة واضحة تظهر عند قوله: (على آمال هذا العمر والدنيا السلام) فالعبارات والتلفظات الواردة تشكل ثيمة المأساة الجارحة.

الشاعر يعيش من خلال تمثيلات النفس صراعا مع نفسه ويقدم للمتلقي هذا التصور والموقف من الحياة. إنها يوتوبيا سوداء بكل ما للكلمة من معنى. واللغة كما تبدو ليست بعيدة المنال، ولا تحتاج للبحث في معاجم، خفيفة لطيفة قريبة من التداول، وفي ذلك انتماء للغة العصر بشفافية لافتة، وكما قلنا فيما سلف هي تشكل في باطنها ظلالا لمعان مهمة يمكن أن يقف عليها المتلقي.

الحزن والألم والوجدانيات تأتي من أسباب يلمح إليها الشاعر في مواطن عدة في مدونته، ويترك غالبا الأمر للمتلقي للكشف عبر التفكير فيما ورائيات النص عن الإحساس بالفجيعة والألام التي تعتبر ملمحا وجدانيا واضحا، وغالبا ما يكون السبب من عتابه على المجتمع والناس والحياة، وحتى على الوطن، هو عتاب دائم، ويتضاعف القلق والخوف على الإنسان والوطن، وعتابه مرهق من هذه الناحية، لما آل إليه الوطن العربي من

المحيط للخليج ولما أصابه من انتكاسات فجائعية لدى الإنسان العربي بخاصة، والإنسانية بعامة، فالوجدان هنا مرآة الوجود، ففي قصيدة وطن، وهي نص من أربعة أبيات لكنها تقدم رسالة ساخنة يتحسسها ويتمثلها تماما، ويحاول أن يبرر عدم الكتابة على الوطن، ولم يغد يتغنى به كما كان، وهذه صورة مؤلمة، حيث لا جدوى من الكتابة، ولا من يسمع، تغدو الكتابة عبثية، وعندما يصل الأمر لهذا اليأس، يتبين مدى الموقف المضاد لسيرورة الوجود والحياة وأثر ذلك على النفس الإنسانية، فها هو يقول:

ما عدت أكتب عن أرض وعن وطن

من نار هذا العنا قد ملني الورق

فكم أقمت على أشواقه فرِحا

وكم أقام على ماساتنا الأرق

ما كان يسهُل في وجداننا وطن

لو أنها لم تقم في ساحنا الفرق

يا حسرة القلب من هم أردده

إذ جف في قومي الماء والعرق

في هذه الأبيات التي تبدو قليلة، لكنها تتمحور على نقد لاذع، لما يجري في الواقع، وتصوير لحالة التحول بين الماضي والحاضر، وتأسي على ما يكون، ولهذا يتوسل بالمثل العربي على سبيل التناص (جف في قومي الماء والعرق) فهذا استلهام وتوظيف قصدي لما يمر في تراثنا من تعابير، وبطريقة غير مباشرة، يستل من تراثنا ما يناسب الحالة الشعرية، في محاولة لتعميق الدلالة، ولتمثل الحالة في واقعنا العربي، ولم يأت بالمثل حرفياً وإنما بتحوير يتناسب مع الواقعة والحدث.

لقد درج شاعرنا على توظيف التراث بشكل لافت، في قضايا اجتماعية وفكرية وسياسية، لكن اللافت أن معظم هذه التوظيفات قصدية وتتماهى مع حسه وعاطفته المتأججة، بحيث تكشف عن مدى تأثره بما يجري، بوصفه إنسانا عربيا، وطنياً أردنيا... ومن هنا تتجلى الوجدانيات، وتطفو على السطح عذابات الإنسانية، ويتضح مدى إفادته من حركية الشعر الوجداني والرومانسي.

أما توظيف التراث فهو موجود في تضاعيف النصوص في هذه الاختيارات، ويحتاج إلى بحث آخر، ومع ذلك نعطي إشارات في هذا الاتجاه، حيث لا يمكن إغفاله ذلك. إن التراث «يمثل حقلاً معرفيا خصباً يحتاج إلى نظر نقدي ثاقب لاختيار العناصر الحية منه، والقادرة على الديمومة والتي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة - من هذا القبيل – وتستعصي على الاستهلاك الآني لما تختزنه من ظلال وثراء يتأبى على الاندثار» حسب الشاعر عبد الوهاب البياتي في حوار له في مجلة فصول المصرية. ويتجلى التراث لدى شاعرنا في قصيدة طويلة ألقاها في بيت عرار في المهرجان الأول فيه، بعنوان: (على ريح عرار) ويشير في هذه القصيدة إلى حضور متناصات كثيفة منها استثمار صيغ اشتهر بها عرار تشير للوضع العربي وموقف الناس من احتلال لفلسطين وإلى وعد بلفور، وتدنيس الأقصى، والمساجد واستحضار رهط شيلوخ، من مسرحية لشكسبير، وأيام داحس والغبراء، والطواغيت ثم ينتقل إلى ألفاظ عرف بها عرار عبر تمجيده للحب والمجتمع والانتصار للضعفاء.... ونسوق بعض أبيات من القصيدة لأهميتها ولأنها موجعة حيث تجسيد حال الأمة والناس والظلم...إلخ، يقول منها مخاطبا سيد الشعر كما لو يحاوره - عرار:

ناشدتكِ الله إما مت لا تدعي

دمعا علي من العينين ينسكب

أما أُخيّة تشتاقين لي سكنا

إني تعبت وأنى روحي التعب

هذي حياتي على نعمائها ألم

وفي ليالي الهنا نشقى ونكتئب

بلفـور أنفـذ وعـدا كنـت تدركـه

تاهـت وما اعتـبرت من قولك العرب

هذي المسـاجد أضحت تحت إمرتهم

وفي الكنائـس أجـراس لهـا صخب

عـرار عنـدي سـؤال كيـف أسـأله

وأنـت تحـت الثرى تنـأى وتنتحب

...

فرهـط شـيلوخ صالـوا في مرابعنـا

وقـد نسـينا الذي منهم وما سـلبوا

أيـام داحـس والغـبراء شيمتنـا

واليـوم مثل جنـون الأمس نحترب

إذا كان مصطفى وهبي التل يحتفي بالتراث، ويحزن له وعليه، فالشاعر محمود فضيل التل كذلك له موقف من الوطن في بلده، ومن المجتمع العربي، فهو لم يكتف بذلك، فيحاول البوح بما لديه من مواقف تجاه العالم، والوطن جزء من العالم، لكنه يحاول أن يضفي على نصه السمة الإنسانية، فيأتي بنص تحت عنوان (ما معنى هذا العالم !!) وهذه العتبة العنوانية تكشف عن عالم لا يليق بالشاعر ولا بالإنسانية لأنه جاء بصيغتي السؤال الذي يفيد التعجب حيث تم وضع إشارتي تعجب، وقام عبر القصيدة بتسريد النص كما لو يحكي قصة العالم وما هو عليه، وحال الإنسانية، ويفوح من هذا النص البعد الإيديولوجي الذي يوجه النص باتجاه نقد حركية الظلم في العالم، التي تجري على يد الظالمين الذين جعلوا العالم بستان قبور وعلى يد من جاؤا بالعولمة، والمفارقة هنا وجود حس ساخر بطريقة سوداوية لافتة. نود أن نلفت الانتباه هنا، رغم وجود النقد الفكري والسياسي، تركيز شاعرنا هنا على القضايا الفكرية أكثر من القضايا الفنية في النص، من حيث التصويرات البلاغية وحركية الشعرية ومكوناتها، وهذا يحتاج لتفاصيل أكثر. ونلامس هذه المسألة بما تحتمله الورقة ومضامينها المتوافقة مع العنوان، فها هو يقول:

يستسلم في نفسي شيء

يستيقظ ثم يثور

أصحو وأنام

وأمشي في نومي

والأرض تدور

تتغير أشياء الدنيا...

....

جوع وحروب

نتفاءل... ندعو بهتانا للسلم

في كون يفتك بالإنسان

العالم يغرق في بحر للموت

يتماهى العالم والوطن المحروق

بنار العولمة

عندما أقول تسريد النص، فهذا ملمح يتضح في نصوص أخرى مهمة للشاعر التل، ولا يمكن تجاوزها، حيث يتداخل لديه في الشعر- قصديا عنصر القص مع الشعر، وهذا اتجاه راح يتكثف في العصر الحديث بين النثر والشعر، لكن شاعرنا يميل إلى روافده التاريخية والتراثية، ويعيد صياغة ما فيها بما يخدم استراتيجية النص لديه، وقد تجلى التسريد باتجاه القصة والشعر، مع احتفاظه بسمات البعد الوجداني والإنساني. فعملية تداخل القصة في الشعر هنا، أو أية أنواع أدبية في النص، أو عبور نص لنص آخر، أصبح ملمحاً اعتيادياً، بعد شيوع نظرية الأجناس والأنواع وتحولاتها، في المناهج الأدبية، ولم يعد غريباً وجود النص المنفتح على نصوص أخرى.

الضوء والعتمة والإيقاع البديل في «سرديات مضيئة» لجميل أبو صبيح

د. ناصر شبانة

الإيقاع كامن في كل ما حولنا من أشياء، وفي أنفسنا، فللروح إيقاعها، وللقلب دقاته وضرباته، وللخطا موسيقاها، وللكلام إيقاعه كما للصمت تمامًا، وللأنفاس الإنسانية إيقاعها الناشئ من الشهيق والزفير، ولحراك الجسد إيقاعه الذي يتجلى أكثر ما يتجلى في الرقص، وفي الحركات القتالية، ولمظاهر الطبيعة إيقاعاتها: فللرعد إيقاعه، وللريح أنغامها والمطر، وللبحر والنهر والعصافير، للوحوش وللطير، للموج وللسيل، للبركان وللزلزال، كل ما حولنا يبوح بإيقاعه، غير أن بعضنا يحسن الاستماع، فيلتقط الصوت والنغم، وكثير منا كأن في أذنيه وقرًا لا يسمع ولا يستجيب.

بعض تلك الإيقاعات حسن عذب يأنس به الإنسان، ويطمئن به وإليه، ويبحث عنه عساه يهدئ سره، ويشرح صدره، ويدخل السرور إلى قلبه، وبعضها خشن مخيف، يستفز المشاعر، ويؤذي النفس الإنسانية، ويروع الروح الحية، فيستبدل السكينة خوفًا، والأنس وحشة، والوردة سيفًا، ومن طبع البشر أن ينفروا من هكذا موسيقى، وأن يبحثوا عن نقيضها مما يثير الأنس والدفء، وينشر الأمان في ربوع النفس الإنسانية.

وكما على مستوى الموجودات والكائنات فكذلك على مستوى النص والخطاب، واللغة الشفوية أو المكتوبة، والنص الشعري أو النثري، فكلها تموج بالإيقاعات، وتمور بالنغمات، وبعضها ذو رنين عال، وأنغام صاخبة، وبعضها ذو نغم خافت لا يكاد يسمع، ولكل وظيفته وجمهوره، ومحبوه ومريدوه.

وعلى ذلك فليست القيمة في وجود الموسيقى من عدمه، وإنما في مدى انسجام الموسيقى المختارة مع الحالة التي تعبر عنها، فلا يناسب الرعد إلا ذلك الصوت الهادر، ولا الأسد إلا زئيره الذي يدب الرعب في القلوب، ولا العصفور إلا زقزقته وتغريده، وكذلك في الأدب والشعر فلا يناسب الرثاء إلا تلك الموسيقى الجنائزية الخافتة، ولا يفلح مع الفخر إلا ذلك الإيقاع المجلجل المتعالي.

وقد اختص الشعر القديم بنغمات إضافية، وإيقاعات مخصوصة، قصد إليها الشعراء قصدًا، وجعلوها غاية إلييها يمضون، وفيها يتنافسون، حتى ظن بعض النقاد أن موسيقى الشعر المصنوعة المخصوصة هي جل وكد الشاعر، وهي الموسيقى الوحيدة والصحيحة التي تخص الشعر، وأنه من دونها لا شعر موزون، فلا نغم يزينه، ولا لحن يقيمه، وهذا لعمري ظن خاطئ، وفهم قاصر، فكل جملة أو مفردة من اللغة لها لحنها الخاص، ونغمتها التي تشبه البصمة، فبها تتفرد، وعن غيرها تختلف.

وكذلك الجمل والتراكيب، فلا تكاد تبنى جملة على نحو ما، حتى تكتسب إيقاعًا مختلفًا مميزًا عن سواها من الجمل، ولو وقع في الجملة الواحدة من التقديم والتأخير شيء، فما من شك في أنه اختلاف في الإيقاع وحسب، وكل ترتيب في نحو النص، إنما هو إعادة تموضع للبناء الإيقاعي قبل كل خيار آخر.

نقول ذلك ونحن نرد على أُولئك النفر الذين يظنون أن لا إيقاع للنص خارج حدود العروض، وأن ليس بمكنة أحد إثبات وجود الموسيقى في اللغة دون أن ينظر في صنيع الخليل بن أحمد، فالموسيقى حكر على اكتشافاته، وعلى بحوره وتفعيلاته، وهو ظن متوهم إذ إن الموسيقى أوسع من ذلك بكثير كما أسلفنا، فمنها إيقاع الحروف والمفردات، ومنها إيقاع الجمل والتراكيب، ومنها إيقاع الصورة، ومنها إيقاع المعنى، ومنها كذلك إيقاع النصّ والرؤية الشعرية.

فمن إيقاع الحروف والمفردات ما هو مألوف من تقارب مخارج الحروف، وتكرار الوحدات الصوتية، والتجانس بين مفردة وأختها، والتطابق، وسواها من أنواع البديع التي أشار إليها البلاغيون القدماء والمحدثون، وأما إيقاع الجمل والتراكيب فيتولد من الموازنات والمقابلات والأضداد والمفارقات التي نجدها موزعة على مساحات النصوص مولدة أنغامًا خافتة في النص الأدبي.

أما إيقاع النص فيتولد من خيوط عامة تتغلغل في بناء النسج اللغوي وتمتد فيه باتجاهات معينة مولدة نوتة موسيقية كبرى مستمدة من الرؤية العامة للنص، التي تنعكس بوضوح وثبات على النص فتلونه بلونها، وليس أوضح على ذلك من أغراض الشعر، فللرثاء إيقاعه الذي يفرضه على النص، بعيدًا عن إيقاع الخليل وعروضه، فهو يبعث من حنايا النص موسيقى جنائزية لا مندوحة للقارئ عن الوقوف بها والاستماع إلى أنّاتها الخافتة، بمعزل عن البحر الموسيقي الذي قد يخالف هذه الرؤية.

أما إيقاع المعنى فهو مشتبك مع إيقاع النص، غير أنه أكثر خصوصية وموضعية منه، فإيقاع النص يجعل الرؤية تصبغ النص بأجمعه بإيقاعاتها المختلفة، أما إيقاع المعنى فهو يتولد بطريقة موضعية في النص، ولكل معنى إيقاعه الجزئي الذي يفرضه في ناحية من نواحي النص، ولعل من البدهي أن مجموع إيقاعات المعنى تشكل في نهاية الأمر خريطة إيقاع النص.

أنطلق من هذه المقدمة الضرورية للانفتاح على مجموعة نصوص جميل أبو صبيح في مجموعته الشعرية «سرديات مضيئة»، فلكل شاعر أفلاكه ورؤاه، ولكل نص أو مجموعة من النصوص مدخلها ووعيها الخاص، كما أن لكل باب شعري مفتاحه الذي لا ينفتح إلا به. والمطوّف في فلك رؤية هذه المجموعة لا يجد مدخلا أنسب للدخول إليها وفك شيفرتها من مدخل البناء الإيقاعي، وهو المدخل نفسه الذي طرح أسئلة قصيدة النثر الصعبة، فهل تخلت قصيدة النثر عن إيقاعها تمامًا، أم استبدلت إيقاعًا بإيقاع، كما يستبدل العازف لحنًا بلحن؟ وهل الإيقاع الداخلي المتربط بالتجانس الصوتي أو التقابل والتوازي والتضاد هو البديل، أم أن علينا أن نوسع خيارات الإيقاع لنقنع أنفسنا بأن شاعر قصيدة النثر لا يعجز عن موسقة قصيدته النثرية، إلا بمقدار ما يعجز الشاعر الخليلي عن نثرنة شعره لو شاء.

إن جميل أبو صبيح في تجربته الجديدة يجيب بالقصيدة عن أسئلتنا السابقة، ويقدم البرهان والدليل على أن منح الشعر «فولتيته العالية» من شحنة الإيقاع ليس بالأمر الخارق لدى الشاعر الذي يمتلك وعيه المطلق بأنه لا يمكن أن يهبط إلى مستوى النثر، ولا النثر بقادر على أن يدعي أن الفارق بينه وبين الشعر هو فحسب في تلك النغمات والتفاعيل التي اكتشفها الخليل. إنه أمر أكثر من ذلك بكثير، مرتبط بنقل إيقاع دقات الفؤاد إلى القصيدة، ذلك فحسب ما يمنح القصيدة إيقاعها الأصيل، وموسيقاها العميقة، وما عدا ذلك من نقرات على دفّ العروض لا يزيد على أن يكون موسيقى تصويرية أو مصاحبة للحدث أو المشهد، وليست متغلغلة في ثناياه.

سرديات مضيئة : إيقاع العنوان

يبدو عنوان المجموعة صورة مصغرة حقًا من النص، بل يطرح فلسفة خاصة، ورأيًا نقديًا حول شعرنة النثر، ونثرنة الشعر، فقد شاء الشاعر في عمل نقدي جلي أن يختار لمجموعته الشعرية عنوانًا يعين القارئ في تمثل النصوص اللاحقة وتتبعها، والوقوف موقفًا من أجناسيتها، والعنوان يتكون من كلمتين: سرديات، ومضيئة، تجمعهما علاقة إضافة، ونظرًا لطبيعة قصيدة النثر في مجافاتها لقوانين القصيدة العربية التقليدية فقد جاءت كلمة سرديات لتشير إلى ضرب مجاف للشعر من ضروب الأدب، ذلك هو النوع السردي الذي ينتمي إلى حقل النثر، ويمثل ضربًا من ضروبه في نوع لاحق من أنواع التداخل الأجناسي بين الشعر والنثر، فهو بدلا من تأكيد هوية العمل الشعرية كما يفعل الشعراء الآخرون لمواجهة حالة التشكيك الشديدة التي تواجه قصيدة النثر؛ يذهب الشاعر إلى زيادة جرعة التشكيك في هوية عمله الشعري بنسبته إلى السرد.

أما الألف والتاء في نهاية كلمة سرديات فتؤشر إلى مجموع من النصوص السردية التي توظف البناء السردي في إطار القصيدة،مما قد يؤكد نثريتها على حساب شعريتها في حالة متقدمة من الالتباس، ولعل هذا الخوف من هذه الحالة هو ما حدا بالشاعر إلى إضافة كلمة «مضيئة»، التي تعيد وتضفي إلى السرد عامل الشعر الحاسم، فحين تغدو السرديات مضيئة فهذا يعني أنها سرديات شعرية، أو كائنات نثرية غمست بغبار الشعر السحري فباتت كائنات مضيئة، وكأن ليل النثر يتحرك لصالح ضوء الشعر، وهو التعبير الأدق عن قصيدة النثر التي يطغى فيها ماء الشعر ورونقه على تراب النثر وحلكته.

وحين نتأمل المجموعة الشعرية من هذا التفسير نغدو وجهًا لوجه أمام ثنائية كبرى تحكم ضبط إيقاع النص، ويغدو كل ما يتحرك خلال نسجه جزءًا من حركة هذه الثنائية البنوية الكبرى. إنها ثنائية «الضوء العتمة».

الضوء / العتمة :

ابتداء من العنوان الذي قمنا بإضاءته قبل قليل ومرورًا بنصوص هذه المجموعة تبدو ثنائية الضوء والعتمة آخذة برقاب النصوص، ممسكة بتلابيبها، محيطة بكل مكوناتها، فلا مفردة ولا تركيب ولا صورة ولا لفتة إلا وتنشدّ إلى جسد تلك الثنائية التي يعلو فيها صوت الصراع بين طرفيها: الطرف الأول/الضوء وهو الطرف الإيجابي الذي يسعى الشاعر إلى إبرازه والإشادة به ونصرته على الطرف الآخر/العتمة الذي يبدو كالخصم العنيد في محاولاته للانتشار على حساب الضوء الذي يرمز إلى كل ما هو جميل ونبيل مهما كان موضوع النص ومهما كانت غايته.

وحتى حين تتضاءل المساحة الضوئية فإن من مصلحة الشاعر أن يبثها عبر سردياته المضيئة، في مواجهة كبرى ضد العتمة وتوابعها كالدخان مثلا:

«الدخان يغطي المدينة

شموس كثيفة في الدخانْ

ألسنة اللهب قناديل على أسطح البيوتْ» ص١٣

فإذا كان النص يجمع بين الدخان واللهب فإن الشاعر برؤيته الممتدة ونبوءَته القادمة يرى اللهب قناديل لهزيمة الدخان الذي

هو جندي من جنود العتمة المستفحلة. وتكبر ألسنة اللهب حتى تغدو شموسًا ليس على سبيل المبالغة، بمقدار ما هو تجلٍّ حقيقي للقدرة على المقاومة، ومكافحة الشرّ، عندئذ:

«تحلق المصابيح في سماء المدينة

وتغني العصافير المضيئة بمرح» ص١٨

ذلك لأنه في وقت تحقيق النبوءة المقبل لا محالة ستمتلئ سماء المدينة بالمصابيح المحلقة بأرواح الشهداء التي تغدو كالعصافير الممتلئة بالضوء الأزلي، وتتلاشى العتمة تمامًا، عتمة الاحتلال والظلم والشر.

ولعل من أهم سرديات الشاعر التي تمثل هذه الثنائية، وتحتفي بالكائنات الضوئية في صراعها مع العتمة «سردية القمر» التي يستمر فيها صراع طرفي الثنائية على طول القصيدة:

«قمر مريض حيرانْ

سقط على شبّاك نافذتي

التقطتُهُ

غسلتُهُ بماء قلبي

ثم علّقتُهُ على قباب المدينة»

ومن هنا يتضح أن تعظيم الفعل الضوئي هو الشاغل الأول للشاعر في مواجهة طوفان العتمة، لأن الضوء يمثل كل القيم الإيجابية في مواجهة قيم الباطل وعتمته:

كانت السماء برونزية

والجبال تذوب في العتمة

والقمر المعلق على قباب المدينة

تسيل جداوله على جدرانها» ص٤٣

وكلما سرنا قدمًا في النص زاد الفعل الضوئي في مقابل شحوب عنصر العتمة حتى تلاشيه لتنتهي القصيدة بالانتصار الساحق للعنصر الإيجابي على العنصر السلبي، إذ لا يتأخر الشاعر عن استعمال كل أسلحته في معركته المصيرية مع العتمة:

« يشلح الليل ثيابه السوداء

يقف عاريًا

على الرصيف» ص٤٤

أما «سردية الشمس» فتبدو غاصّة بمفردات الضوء التي تحتشد على صعيد واحد محاولة خلق الحالة الضوئية التي يطمح إليها الشاعر، ولا يخفى ما في النص من الحيرة التي تجتاح الرؤية جراء العتمة التي تسدل ستارها على الأفق مما ينعكس على هيئة بناءات استفهامية حائرة:

«كيف أمسكُ الشمسَ في الغابة؟

تتسللُ إلى قلبي

كيف ألملم أسراب النجوم

تملأ سمائي

كيف أمنع الشمس عن المغيب

الأفق غارق في الحمرة

والغيوم مغسولة بالضوء

الشمس في آخر أوقاتها

صفراء تحتمي بالشجر

كيف أمسك بها

كيف أمنعها من المغيب؟»

لا يخفى ما لهذا النص من خصوصية ضوئية، إذ تكاد مفردات النص تنحاز إلى حقل دلالي واحد وموحد هو حقل الضوء: «الشمس، النجوم، الحمرة، الضوء، البرق.....» ويتساءل الشاعر إن كان ثمة طريقة تمنع الشمس من المغيب، وتبقي على

ضوئها الآخذ في الشحوب، فالضوء يمثل الحرارة والحياة وامتداد البصر وحيوية الكائنات، في حين تمثل العتمة تلك الأضداد التي تشي بالموت والبرودة والعمى.

ويبلغ هجس الشاعر بالضوء ومفرداته حدًا يجعله يتخذ من الشمس مشبهًا به في تصاويره وتشبيهاته، وكأنه يغزل من خيوطها الحريرية صورته الأثيرة:

«وردة المذبح شمس تنهض من نومها» ص٥٢

وكما راح السياب في «أنشودة المطر» يستدعي مفردات المطر، ويرفع يديه إلى السماء في صلاة استسقاء لاستدراج المطر؛ كذلك راح الشاعر في سردياته الضوئية يستنزل الضوء من السماء، ويستدرجه إلى حيث يكون سلاحًا يحارب به جيوش العتمة ومفرداتها المخيفة:

«يمدُّ كفيه إلى الأعلى

يسحب خيوط الشمس

يغزلها نساءً بشعورهن السابلة» ص٥٥

إن من شأن تكثيف انتشار مفردات الضوء القضاء على العتمة، وتجفيف منابعها بكل ما تحمله من رمز للقهر والظلم والموت والهزيمة، ولهذا يحرص الشاعر على ضمان تفوق الضوء النوعي والكمي على مساحة العتمة:

«وردة تنام على السرير

والقمر في عنفوانه

أعراس من الفضة

والنجوم تنعف أسرارها

المجرات تصلي

والوردة تنام على السرير»

ولعلها ظاهرة بادية للعيان تلك التي تجعل الشاعر يشخص مصادر الضوء في النص من خلال البدء بالأسماء، وهي ظاهرة تشكل سمة بارزة من سمات شعر الشاعر، فهو يبدأ بالاسم وليس بالفعل، وعلى الرغم من تسمية مجموعته بالسرديات غير أن الفعل السردي لا يحتل المرتبة الأولى، بل الاسم، مما يجعل الوصف أقوى من السرد، وإن كان لكل مشهد وصفي حكايته الخاصة التي يكتفي القارئ بسردها بينه وبين نفسه في أثناء الفعل القرائي.

ويغزل الشاعر صورته الشعرية بحذر شديد، ليس من أجل اكتمال الأفق الجمالي فحسب، بل من أجل توثيق الرؤية النصية المنحازة للضوء ورموزه ضد العتمة ورموزها، فمن شأن بنائه التصويري أن يحشد المزيد من عناصر التنفير من الليل وعتمته، ليبدو الليل عنده كالقطط السوداء المتوحشة:

«الليل قطيع من القطط السوداء

يركض خلف الشبابيك» ص٧٩

ومن شأن التنفير من الليل أن يبشر بقرب زواله، ومجيء الفجر الوشيك:

«وقطار الليل

القطار الراكض كسلحفاة سريعة

يعبر نحو الفجر

نحو الخامسة والنصف صباحًا» ص٨٢

وبهذا يغدو كل شيء مضيئًا في حضرة القصيدة، الغابة والأشجار والعصافير، كلها تصطبغ بصباغ الرؤية الفنية المجدولة بالضوء السرمدي:

«الغابة مشتعلة تنثر أوراقها

وتطلق طيورًا مضيئة إلى الأغصان

الأشجار نوافير ضوء تعلو

ورذاذ الضوء

كرنفال عصافير صغيرة

تداعب راحاتنا

والأشجار مضيئة» ص١١٥

كل هذا الاحتفاء بالضوء يجعل معظم نهايات النصوص تنحاز إلى الشق الإيجابي من الثنائية، إنها نهايات ضوئية بامتياز، كنهاية نص: «سردية غابة الثلج « على سبيل المثال:

«الشمس حورية

تشلح ثياب الثلج

في الغابة» ص١١٨

وحين ترين العتمة على فضاء الرؤية، ويسدل الليل بستاره على القصيدة؛ يبدو من الملحّ والضروريّ أن يوظف الشاعر أفعال الطلب كالأمر والنهي لتغيير الواقع المشوب باليأس والظلام، كفعل الأمر «أضئ» المشتق مباشرة من الضوء:

«كم من شموس

تسحب الغيم على وجهها في الغروبْ

كم من حبيبْ

كحبيبي في الدروبْ

كم في المغيبْ

يا سارق الغيم

يا سارق الغيم

أضئْ قناديلي

كي أَراكْ» ص١٤٧

وهكذا يعتني الشاعر بخواتيم قصائده لكي تنتهي انتهاء ضوئيًا كما يشتهي ويحب، فالقصائد بخواتيمها، وجولات الصراع بين طرفي الثنائية في النص الشعري توجهها الرؤية الشعرية صوب الخروج الآمن الذي يؤمِّن النصر للقوى الضوئية ضد الطرف السلبي المعبر عنه بالعتمة والظلام، فها نحن في ختام سردية الذئب نقرأ الخاتمة:

«يا للدهشة

شلالات الضوء

وفضاء النور

أنا ابن الشمس

أنا ابن الشمس» ص١٥٤

وبهذا يتكشف للقارئ أن خيوط هذه الثنائية الضدية «الضوء والعتمة» هي المهيمنة على فضاء الرؤية النصية في المجموعة بأكملها، وأن خيوط هذه الثنائية تمتد إلى جميع مساحات المجموعة، وتقنيات النص فتلونها بألوانها، وأن هذه الثنائية كان لها الدور الأكبر في توفير مساحة للأمل، ورفع منسوب الرضى في الرؤية حين تظهر الغلبة للعنصر الضوئي على عنصر العتمة والظلام.

أشواك السرد وورود الموسيقى:

على الرغم من ذهاب الشاعر بقارئه بدءًا بالعنوان صوب مساحات النثر والسرد؛ غير أنه بذكاء الشاعر فيه استطاع أن يهذب حوافّ القصيدة الجارحة والمسننة بإيقاعات ناعمة وخفية بعيدة عن الضجيج المفتعل، وصراخ التفعيلات، إنها موسيقاه غير المرئية التي لا تراها بقدر ما ترى آثارها في النص، إنها أشبه بتلك الموسيقى التصويرية التي تأخذنا في أثناء الفيلم السينمائي صوب فضاء الرؤية الفلمية دون أن ندري، ودون أن نحس بها أو بألحانها الصاخبة، إنها تصبح جزءًا من المشهد يعزز الرؤية، ويجعل المشاهد وجهًا لوجه أمام الحقيقة الدرامية.

وفي قصيدة الشاعر أبو صبيح سنقف على نماذج من تلك الموسيقى الخفية التي تؤدي دورًا مهمًا في بناء النص الشعري وتثبت بما لا يدع مجالا للشك أن قصيدة النثر لها فلسفتها الموسيقية الخاصة، ولها إيقاعها الخفي الذي يشبه الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشهد الدرامي:

شين التشويش والشك:

لعله اللاوعي ذلك الذي يدفع الشاعر إلى توظيف كلمات يتكاثر فيها حرف الشين محدثًا إيقاعًا خفيًا يشي بالتشويش، ورسم فضاء من اللايقين، ومن الشك المتربص بالشاعر، فالبكاء يرتبط بغشاوة الدموع، وغباش الرؤية، وعدم الصفاء، وهو ما ارتبط بعنوان النص «سردية نشيج العاصفة»:

«الشوارع تبكي

والبكاء موسيقى الشوارع

حجارة سوداء على الأرصفة

تتطاير مذعورة

جدران البيوت تتهاوى

والأشجار طيور فزعة

طيور تعزف موسيقاها المتقصفة

ونشيج العاصفة

عالٍ

وحوش من النار تجوب الشوارع» ص٩

إن انتشار صوت الشين الذي يشي بالانتشار والتفشي خلق للنص موسيقاه التصويرية الملائمة لحالة البكاء والضياع التي تحلق في فضاء الرؤية، وهي حالة إيقاعية خفية ونادرة يعيشها القارئ دون أن يحكم قبضته عليها، إنها الموسيقى الزئبقية التي تثير فضاء التشويش المنظم، دالة على الرؤية من غير طريق المضمون أو المعنى.

ويتوزع حرف الشين بكثافة على كل مساحات القصيدة، تاركًا ذلك الأثر:

«والعاشق يتسلق شجرة

شجرة خضراء أو برتقالية

لا فرق

وعاشقة على الشرفة

بفستان من الياسمين

.....

والعاشقان شلالان من النار

يتعانقان» ص١٤

وفي «سردية أشجار التين لا تنام أبدًا» تتكرر الظاهرة، ويتكثف ظهور حرف الشين في القصيدة بأجمعها مولدًا موسيقى

مصاحبة تشبه صوت الموج المتلاطم في البحر، إنها خلفية صوتية لمشهد البحر الذي تجود به الرؤية الشعرية ممثلة المحيط المكاني للحدث السردي:

«وأكف الصيادين تقبض على حبال المساء

تشدها إليها بعنف

وتسحب أشجار التين إلى عرض البحر

شيئًا فشيئًا تسحبها

أسمع خشخشة الأوراق

ورجفة الأجنحة الشفافة» ص٣٤

إيقاع الكلمة والتركيب:

يعمد الشاعر إلى توظيف كلمات وجمل إيقاعية، تترك مسحة من موسيقى على جلد الكلام كما تترك الفراشة كحلها على قميص الطفل الأبيض، فيعيش القارئ الحالة الإيقاعية دون أن يتنبه لها، ويغرق في حالة أشبه بالتنويم المغناطيسي التي تدخله في عوالم حلمية شديدة الارتباط بالواقع، فحين يقول الشاعر الجملة الشعرية التالية:

«الرصاص ينبح في الهواء»

إنها صورة إيقاعية بامتياز، فهو قد شبّع هذه الجملة الشعرية بصوت هو مزيج من أزيز الرصاص ونباح الكلب، في لوحة صوتية أشبه بحالة من مزج الألوان التي يتقنها الرسام، وهذا الصوت الجديد يشي بعدائية المصدر الذي يوجه رصاصه النباحي صوب فضاء الرؤية التي تجعل الشاعر يلعب دور الضحية، ولا يستطيع القارئ أن يتفاعل مع مثل هذا التركيب سوى بحاسة السمع التي تلتقط إيقاع المفردة وإيقاع التركيب، وكذلك إيقاع الصورة.

ومن إيقاع المفردة ما نحن واجدوه في مفردة كمفردة «أطارد» في قوله:

«ها أنا أطارد الشمس في الغابة» ص٤٨

إذ يكاد القارئ يسمع لهاث الأنا الشاعرة وهي تركض لاهثة وراء الشمس في الغابة، إذ اللهاث من مستلزمات المطاردة الذي يحضر على سبيل الاستدعاء، وهو أمر يتكرر في العديد من مواقع النصوص، فالسيول الهادرة والشلالات مفردات تستدعي تلك الأصوات الإيقاعية التي تنتشر في فضاء الجملة في قوله:

«أصنع بركانًا وأودية

سيولا هادرة وشلالات» ص٤٨

وعلى صعيد إيقاع الرؤية فإن الرؤية الكلية للنص تلون الإيقاع بلونها، فحين يغيب الإيقاع القصري المرتبط بعروض الخليل يحضر الإيقاع الخفي المتمثل بإيقاع الرؤية، وحين تتجه الرؤية مثلا صوب فضاءات الرثاء والموت فإن الإيقاع الجنائزي يفرض نفسه ليحدث ذلك الانسجام بين الرؤية والبناء الإيقاعي:

«ما أصعب أن أفتقدك

ما أصعب أن أضع يدي على جبينك

فأجده باردًا

ما أصعب أن أرى الدم يسيل من فمك» ص١٣٣

لا يمكن عزل الإيقاع في هكذا بناء عن الرؤية النصية التي توزع الموت على الأسطر الشعرية، وعلى الإيقاع أن يستجيب للرؤية، فيتحول إلى لحن جنائزي يصطبغ بصبغة الموت، ومقابل برودة الموث ثمة برودة الإيقاع، ليغدو هذا الأخير رافدًا من روافد الرؤية، وليس مجرد لحن ملقى على أطرافها.

وختامًا، فالشاعر أبو صبيح لم يعدم رؤية إيقاعية تتوزع على مساحات سردياته الضوئية، صحيح أنه تخلى عن الإيقاع الخليلي الذي يفرض نفسه على القصيدة التقليدية، لكنه استطاع ان يخلق خارطته الإيقاعية البديلة التي تندغم في لحم النص، وتتسرب إلى مساماته، وتغدو جزءًا لا يتجزأ منه، وهو ما يعجز عنه الكثير من شعراء قصيدة النثر.

عالم غالب هلسا الروائي

سيكولوجيا الحلم كأداةٍ سردية

مهدي نصير

في هذه القراءة السريعة لأعمال غالب هلسا الروائية والقصصية سأتحدث بنقاطٍ مكثَّفةٍ حول هذه الأعمال، قد تضيءُ بعضَ عوالمِ هذا الروائي الدائم الدهشة والدائم التوتر والدائم الهوس بالأشياء.

أوّلاً:عالم غالب هلسا عالمٌ روائيٌّ ثريٌّ ومتدفقٌ، حتى في المجموعتين القصصيتين «وديع والقديسة ميلادة» و «زنوج وبدو وفلاحون» فالقصص التي تحتويها هاتان المجموعتان كانت أنويةً لروايات وليست قصصاً قصيرةً وبعضها تمَّ تضمينه في روايات غالب هلسا اللاحقة لهاتين المجموعتين.

ثانياً: المكان في روايات غالب هلسا هو القاهرة بأحيائها ومقاهيها وميادينها وشوارعها ومسارحها، كان ذلك في روايات «الضحك، الخماسين، البكاء على الأطلال، السؤال، وجزء من سلطانة، والروائيون»، وحضرت بغداد في «ثلاثة وجوه لبغداد»، وحضرت مادبا وماعين وعمان بكثافةٍ طاغيةٍ في «سلطانة».

ثالثاً: زمان مدونة غالب هلسا الروائية هو النصف الثاني من القرن العشرين وحتى نهايات السبعينيات من هذا القرن، وهو زمنٌ كثيفٌ بصراعاته وتناقضاته وانتصاراته وهزائمه وأحلامه وانكساراتها، بمثقفيه ونسائه ورموزه وثقافته، ولم تظهر أحداث الثمانينات أو ظلالها في أيٍّ من رواياته المنشورة.

رابعاً: غالب هلسا روائيٌّ واقعيٌّ استخدم تقنياتِ سردٍ متطورةً في إقامة معمار روايته، فلغة السرد والوصف التي يستخدمها الراوي المثقف كانت لغةً عاليةً وشعريةً في كثير من مضامينها وإحالاتها النفسية والثقافية، في حين كانت لغة الحوار لغةَ الشارع والشخصيات وحسب مستواها الثقافي والطبيعي في حركتها ولغتها اليومية السائدة، وأعطى ذلك لمدونة غالب هلسا صدقيةً عاليةً وتوظيفاً فنياً عالياً للمناخات الفعلية التي تحرَّكت في فضائها شخصيات هذه المدونة السردية الثرية.

خامساً: وظَّف غالب هلسا ثقافته ورؤاه الفلسفية والفكرية والتراثية توظيفاً عميقاً وأدرجها في مدونته الروائية من خلال شخصيات مثقفة حقيقية تحمل هذا الفكر وهذه الرؤى، استخدم غالب هلسا أدوات التحليل النفسي الفرويدية بكثافةٍ عاليةٍ في تحليل المواقف والشخصيات، وبرزت هذه التحليلات في حوار بعض الشخصيات كالحوار الذي يدور بين جريس وسمحة في «سلطانة» حول عقدة أوديب التي

تصف بها سمحة شخصية جريس في تحليلها لحبه لآمنة وسلطانة معاً، كذلك استخدام الراوي في روايات «الضحك» و«الخماسين» و«البكاء على الأطلال» و«ثلاثة وجوه لبغداد» و «السؤال» عبارات كعقدة أوديب وعقدة الكترا وعقدة الإخصاء، بل أن تحليله لبعض مقولات البدو التي تهاجم أنماط الطعام والشراب للفلاحين في رواية «سلطانة» يردها إلى أثرٍ ميثولوجي قديم تحدَّث عنه فرويد في «موسى والتوحيد».

سادساً: في كل الأعمال الروائية لغالب هلسا تم استخدام تقنية تداخل الأزمنة وتداخل الأمكنة واستعادة شخصيات من أعمال روائية سابقة، وتداخل الواقع بحلم اليقظة بالحلم في سرديةٍ كان على القاريء تفكيكها للوصول للأحداث الحقيقية وتمييزها عن الحلم وعن حلم اليقظة والتي كانت تتداخل مع الأحداث الفعلية بدون فواصل زمنيةٍ أو مكانية، نجد ذلك بكثافةٍ طاغيةٍ في «ثلاثة وجوه لبغداد» وفي باقي روايات غالب هلسا وإن برزت بنسبٍ أقل.

سابعاً: الراوي في كل مدونة غالب هلسا الروائية كان شخصية المثقف الثوري الماركسي والكاتب والروائي في تقلباته وتجلياته وتجاربه وانكساراته وهزائمه الكبيرة وانتصاراته الصغيرة.

ثامناً: أرَّخت روايات غالب هلسا واقعياً للحركة الشيوعية العربية في مصر والعراق والأردن عبر شخصياتٍ وأحداثٍ مرَّت بها هذه الحركة، أرَّخت لشخصياتٍ إنسانيةٍ عظيمةٍ حملت هذا الفكر وعانت في السجون والمعتقلات وصمدت وبقيت تحمل هذا الفكر وتدافع عنه وعن صحَّته في وجه كلِّ المهاجمين والمشككين، كان من هذه الشخصيات «إسماعيل ومصطفى وإيهاب في رواية «الروائيون» وغيرهم الكثيرون في متن روايات غالب هلسا المختلفة، في المقابل انتقدت هذه السردية بتنوعاتها بعض الشخصيات الهشَّة والتافهة والضعيفة والمتسلِّقة كشخصية «طعمة وموسى» في رواية «سلطانة»، وربما كان في عدم قدرة «طعمة» على افتضاض بكارة أميرة بنت سلطانة وإرسالها لممثل البرجوازية الأردنية النائب في البرلمان في أوائل الخمسينات «أحمد المساعد» الذي قام بافتضاض بكارتها وتحويلها لعاهرة، ربما كان مقصوداً من غالب هلسا كرمزية عدم قدرة هؤلاء الثوريين الصوريين والتافهين على الدخول الحقيقي والفعلي (الجنسي) في امتلاك القدرة على التأثير وتغيير واقع الناس البائس، ويتضح هذا الفهم العميق لطبيعة علاقة الثوري بالجماهير بأعلى صوره في رواية «السؤال» وفي علاقة الثوري الشيوعي «مصطفى» مع بنت الأحياء الشعبية «تفيدة» والتي تمارس الجنس بحريةٍ مطلقة مع القهوجي وتاجر الحشيش والبلطجي وتقوم هي بالبحث عن مصطفى والشيوعيين الذين يعملون – على رأيها – من أجل الغلابى وتترك عالمها القديم لتنطلق في علاقةٍ إنسانية راقية مع مصطفى، أظن أن غالب هلسا كان يقصد هذه الرمزية للدلالة على العلاقة المرتبكة بين الثوريين والجماهير المسحوقة والبائسة.

تاسعاً: تحتلُّ المرأة - بجسدها وشبقها وأنوثتها وحنانها وقسوتها - المكوِّن الأكبر في مدونة غالب هلسا الروائية، فهو العاشق والباحث دائماً عن المرأة الأسطورة والمرأة الحلم والمرأة الجسد والمرأة الجنس والمرأة الحنان المفقود، كان وصف جسد المرأة الفاتن بتفاصيله الحسية والشبقية لازمةً سرديَّةً

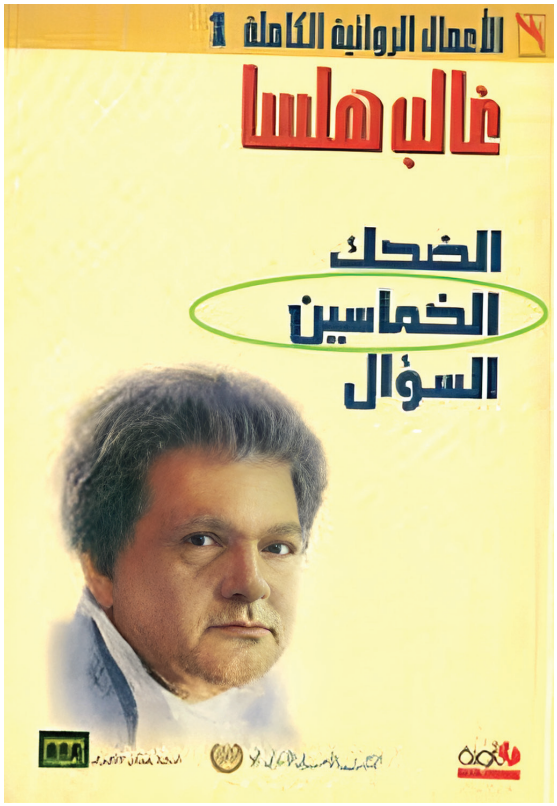
وشعريَّةً جعلت من هذا الوصف الحسي والشبقي أقرب إلى أن يكون صوفياً يقدِّس المرأة كجسدٍ إله.

عاشراً: ربَما كانت رواية « السؤال « أكثر روايات غالب هلسا قُرباً من فكره الماركسي، حيث وظَّف الواقع بشخصياته الحيَّة لحمل إيحاءٍ رمزيٍّ ماركسيٍّ عميق، فشخصية « تفيدة « القادمة من أحياء مصر الفقيرة والجاهلة والمتهتكة والمنحرفة والتي تبحث هي عن الشيوعيين عبر عشقها الجنسي لـ «مصطفى» والذي بدوره يعمل على عشقها أوَّلاً وإروائها وامتلاكها جنسياً، ثُمَّ يعمل عبر حلقةٍ ماركسيةٍ وبطلب من « تفيدة « على تثقيفها وتعليمها ونقلها لعوالم جديدةٍ أصبحت تشكِّل عالماً حقيقياً لها، وربما أيضاً كان الزواج الطقوسي والذي يتم في اجتماع لحلقةٍ ماركسيةٍ بين مصطفى وتفيدة مؤشِّراً آخراً يدفع باتجاه القصدية الرمزية لهذه العلاقة وتناقضاتها والتي تحمل في طياتها الحلم الماركسي في زواج الفكر مع الواقع ومع الطبقات الفقيرة والمسحوقة لإنتاج مركَّب جديد ربَّما يكون هو قائد المستقبل.

حادي عشر: رواية «سلطانة» – وهي الرواية الوحيدة التي يحتلُ فيها المكان والزمان واللهجة الأردنية الحيّز الأكبرَ من متن الرواية – هي رواية البحث عن المرأة الأسطورة، والمرأة الحلم، والمرأة الرمز، والمرأة الجسد، والمرأة الحنان، والمرأة الخارجة من مواضعات وتفاهمات الواقع والمتمردة عليها.

رواية «سلطانة» هي رواية تاريخ نشأة الأردن ككيان وتاريخ نشأة الحركة الشيوعية الأردنية ونشأة عمَّان ومثقفيها وسياسييها، وربَّما أيضاً في هذه الرواية يستخدم غالب هلسا الأدوات التي استخدمها في رواية «السؤال»، حيث يمكن أن نقرأ الإسقاط الرمزي للعلاقة بين الراوي

(جريس / غالب) والمرأة (سلطانة /آمنة) كانعكاسٍ ذهنيٍّ لثقافة غالب هلسا السيكولوجية العالية والتي استخدمها في التحليل النفسي والتركيب الذهني والنفسي لشخصية «آمنة / الأسطورة / الحلم / النقاء» وشخصية «سلطانة / الجسد / الشبق / الانحلال»، ولتكتمل حبكة التركيب السيكولوجي يدفع الراوي الأحداث في اتجاهٍ يكتشف فيه المتلقي أن آمنة وسلطانة أختين لأبٍ واحد هو «عبد الكريم العماشنة».



هذه الرواية « سلطانة « انتهت إلى غير ما انتهت إليه رواية «السؤال» والتي كُتبت في مرحلةٍ ما زالت فيها حركة النهوض العربي واقفةً على قدميها وتحاول أن تتقدم ولم تنهزم بعد، أما في سلطانة والتي نشرت عام ١٩٨٧ فالنهاية كانت انجراف سلطانة إلى الخيانة والتهتُّك المطلق، وربما هذا الفارق في المآل بين روايتين هامتين وتحملان الرمز ذاته هو ما دفع غالب هلسا للعودة لرواية «السؤال» ومواصلة أحداثها في روايته الأخيرة «الروائيون» والتي هي امتداد واستكمال لرواية «السؤال» المتفائلة والحالمة.

ثاني عشر: كان واضحاً أن مدوَّنة غالب هلسا السردية في أعماله الروائية والقصصية كانت تمتح من تجارب وحياة ومعاناة

وأحلام غالب هلسا المثقف الثوري والماركسي المنفي والبعيد والمنكسر والباحث عن سعادةٍ مفقودةٍ كان يجدها في المرأة بتشكُّلاتها المختلفة، كانت المرأة والجنس – كمعادلٍ لحيوية العالم وجدليته المفقودة في التاريخ – هي المُتكأ الذي استخدمه غالب هلسا في مدوِّنته السردية كتميمةٍ لتحمُّل كابوسية العالم والوجود وعبثيته وعماه.

ثالث عشر: من التقنيات العالية التي استخدمها غالب هلسا في كلِّ رواياته كانت تقنية تداخل الواقع بالحلم وتداخل الحلم بحلم اليقظة وتداخل الواقع بحلم اليقظة عبر شبكةٍ محكمةٍ لسبر الشخوص وتحليلها وقراءة مواقعها وسلوكاتها ومواقفها، كان ذلكَ مربكاً ودافعاً للمتلقي للتنبه للحدود الفاصلة بين ما هو واقعي من الأحداث وما هو حُلُمي.

رابع عشر: بقيت قضية هامة - وربما تحتاج لقراءةٍ مستقلَّةٍ لاحقاً – هي ثنائية (سلطانة – تفيدة) وكلتاهما كما تشير الروايتان الأساسيتان « السؤال و سلطانة « لم يتشكَّل لهما أنا عليا وكلتاهما جاءت من بيئةٍ فقيرةٍ وكلتاهما مارست البغاء والجنس المنفلت والمتهتك، ولكن كان لكلٍّ منهما مسارٌ تطوريٌّ مختلف / كيف نقرأ ذلك؟، وكيف سيطر غالب هلسا على هذا التناقض؟.

«الروائيون» كانت الجواب والاستدراك الذي قاد عبره غالب هلسا تصحيح الرؤية المتعجِّلة التي أنهى فيها روايته المحورية «السؤال».

ولكن كيف استدرك غالب هلسا في هذه الرواية الختامية على الرمز الذي بناه في «السؤال» والمتمثِل في زواج مصطفى / الفكر الماركسي الثوري بتفيدة / الطبقات الشعبية البائسة والفقيرة والجاهلة والمسحوقة؟.

في هذه الرواية «الروائيون» والتي تمَّ رسم خطوطها الرئيسية كمخطَّطٍ مسبقٍ بذكاءٍ ومهارةٍ عاليتين، لم يستطع غالب هلسا تدمير العلاقة التي ولَدها بين مصطفى وتفيدة ولكنه بحرفيَةٍ روائيةٍ عاليةٍ وواعيةٍ أحال هذه العلاقة في «الروائيون» إلى حدثٍ عاديٍّ وهمَّشها وسحب منها بناءَها الرمزي وخلقَ بالمقابل شخصيتين جديدتين احتلَتا ما تريد أن تقوله الرواية في تطوُّرها، هاتان الشخصيتان هما (إيهاب كبديل روائي لمصطفى) و (زينب كبديل لتفيدة)، ومما يؤيد هذه القراءة أن هاتين الشخصيتين الجديدتين لم تظهرا في رواية «السؤال» وتم دخولهما إلى أجواء الحلقات الماركسية التي ينتمي إليها مصطفى وتفيدة بذكاء روائيٍ مخطَّط ومدروس.

بهذه التقنية البارعة والمتعاطفة مع الفكرة (مصطفى – تفيدة) استطاع غالب هلسا أن يتابع تطور شخصياته في التاريخ الفعلي وليس في التصور الذهني الحالم الذي سيطر على رواية «السؤال».

وبهذه الحيلة الروائية: خلق بدائل للشخصيات الرمزية ودفع هذه الشخصيات الجديدة إلى مسرح الرواية لتواصل تطورها دون التضحية بالفكرة-الحلم في تزاوج الفكر والواقع في براكسيس ماركسي حقيقي.

وبهذا يصبح التناقض والمفارقة بين شخصيتي سلطانة وزينب وليس سلطانة وتفيدة هو المحرِك الذي أرادت « الروائيون « أن تعيده وتؤكده،

زينب آلت روائياً إلى نفس الدرك الذي آلت إليه سلطانة: الخيانة والهزيمة والجحيم، وبقيت تفيدة ومصطفى تجربةً وحلماً لم يستطع غالب هلسا التخلِّي عنه مع أن الواقع والتاريخ دمَر هذا الاحتمال النظري والحالم والساذج.

في سردية غالب هلسا الروائية الكثير من الرموز والكثير من الحياة والكثير من الغضب والكثير من الحلم والكثير من الحب والجنس والمرأة والكثير الكثير من الفكر الذي يحلم بتغيير هذا العالم البائس للإنسان العربي المهزوم والمأزوم والعاجز.

البناء الفنّي في مجموعة «عرج خفيف» للقاصة ليندا عبيد

نضال القاسم

عودة جديدة لعالم الناقدة والقاصة «ليندا عبيد» ولكنها هذه المرة من خلال كتابتها القصصية في مجموعة قصصيّة شديدة التميز والخصوصية والاختلاف، تحمل بصمة عوالم عبيد المميزة، وقدرتها العالية على التكثيف، والتقاط لحظات القص الخاصة جدًا والتعبير عنها بذكاء، في المجموعة أكثر من مائة وخمس وسبعين قصة قصيرة، تدور في أجواء غرائبية غير تقليدية، وتترك كل قصة أثرها في نفس القارئ فتلامس مشاعره، كما تتميز لغتها بالبساطة والثراء معًا.

وتأتي هذه المجموعة بعد رحلة إبداع مثمرة للكاتبة منها كانت مجموعة «رقصة الشتاء الأولى» و«ما تبقى من الياسمين»، وقد كتبتُ عنهما من قبل، فضلاً عن أعمالها النقدية المختلفة، وتعد هذه المجموعة الثالثة في إنتاجها القصصي.

بعد انتظارٍ طويل تعود «ليندا عبيد» إلى قرائها ومحبيها بتلك المجموعة القصصية الفريدة، التي صدرت عن وزارة الثقافة في عام ٢٠٢٢، من خلال مائة وخمسة وسبعين نصّاً قصصيًا تدور بين عوالم شديدة الخصوصية، بدءًا بحكاية «نساء من ملح» العجيبة، مرورًا بحكاية «حبة كرز»، حتى تصل إلى استنطاق الجماد في قصة «نحت» وتنتقل إلى حكايات في «أمومة» وغيرها من القصص التي تحمل في النهاية طابع «ليندا عبيد» الآسر وأسلوبها الساحر العذب.

عودة قويّة للقاصة «ليندا عبيد» لعوالم الخيال والفانتازيا التي تجيد الدوران حول عوالمها، في قصص قصيرة منفصلة متصلة يمكن قراءتها باعتبارها حكايات عن عالم خيالي واحد، كما يمكن التعامل مع كل قصة منها باعتبارها عملاً مستقلاً، وقد حملت هذه الباقة القصصية طابعها السرديّ الخاص، فظهر فيها الحلم بطلاً رئيسياً فاعلاً في بناء العمل، الذي تشكّلت فيه رغبات الشخوص البعيدة، التي لا تتحقق، وتذكرنا بحكايات «ألف ليلة وليلة» ولكن بطابع معاصر شديد التميز.

لقد كان هاجس الحلم مؤشراً هاماً على بنية نصية حملت خصوصيتها، فتعددت الرؤى والرموز حتى مثّلت في تنوعها واختلاف مساراتها مشاهد ومضامين ذات دلالات وإيقاعات مختلفة، عُرضت للمتلقي في قالب أدبي شيّق ولوحات مشهديّة مكثفة، كانت في مُجملها متماسكة، لا مجال فيها لأي نتوءات أو ترهل، كما نستشعر المزج بين الماضي والحاضر، والقبض على مشاهد مختلفة من أماكن كثر.

وتجمع القاصة «عبيد» في مجموعتها الجديدة بين أفكار الرعب والفانتازيا ومحاكاة الواقع بقدرٍ كبير من الذكاء، وهي وإن كانت قائمة على شكل البناء القصصي الكلاسيكي الملتزم

بالبداية والعقدة ثم النهاية، إلا أنها تتسم بقدرٍ كبير من المتعة والقدرة على جذب القارئ إلى عالم هذه القصص الفريدة.

ولا تكتسب هذه المجموعة أهميتها من كون كاتبتها «ليندا عبيد» أحد أهم الأسماء في الكتابة الأدبية في الأردن اليوم، ولكن من طبيعة موضوع هذه المجموعة أيضًا الذي يبدو شديد الخصوصية والتفرد، حيث تدور حول عوالم الكتابة والخيال وما تحتوي عليه من أفكار وهواجس وعوالم مغايرة للواقع ومتماسة معه في الوقت نفسه، وذلك من خلال نصوص قصصية تتعدد مستويات التلقي في كل قصة منها وتختلف، مما يمنحها ويمنح القارئ معها فرصًا مختلفة للتأويل.

في هذه المجموعة قصص مختلفة، تمزج بين الماضي والحاضر وتسعى لالتقاط لحظات القص من أماكن مختلفة، وبشخصيات شديدة التميز والفرادة، وهي وإن كانت تأخذ من الواقع العديد من تفاصيله إلا أن خيال الكاتبة يجنح بها إلى تصورات وأفكار شديدة الغرابة والخصوصية، وتبقى قصص المجموعة بعد ذلك محتفظةٍ بقدرٍ من السخرية في معالجة مشكلات الواقع والتعامل معها، كما تسعى للمواجهة والمقاومة والحرب بطريقتها الخاصة، وهي تقترب في بعض قصصها من عالم الحكايات الخرافية الذائعة، لتعيد إنتاجها بما يتوافق مع قسوة وقبح عالمنا الراهن، بينما تختلق عوالمها الخرافية المستقلة في قصص أخرى، في أجواء مُغلفة بالسحر الذي يحلّق بجناحي اللعب والخيال.

موضوعات قصص المؤلفة تحضر فيها قضايا الشأن العام مثل الفساد، السرقة، النفاق، وتَكَسُّر العلاقات الزوجية وغيرها. وتحضر فيها أيضًا قضايا فلسفيةٍ ذات صلةٍ بتساؤلات مضنيّة ومن ذلك البحث عن براءة الطفولة المصادرة، وغرائب الأقدار، كيفية الهروب من الواقع، محاولات الانتحار، ونعمة الوهم في بعض الظروف، وعلاقة الإنسان بالظل، ونحو ذلك، وبعض قصص المجموعة تقتات على تناقضات النفس الإنسانيّة في أحيانٍ كثيرةٍ. ونلحظ ذلك جليًّا في قصص (انعتاق) و(السيدة الكاتبة الكافرة) و (رياح موسمية) و (حبيب افتراضي)، وغيرها.

وقد حملت هذه الباقة القصصية طابعها السرديّ الخاص، فظهر فيها الحلم بطلاً رئيسياً فاعلاً في بناء العمل، الذي تشكّلت فيه رغبات الشخوص البعيدة، التي لا تتحقق، وبهذا الاشتغال اتّضح التعبير الوظيفي للحلم، كتجربة شعورية كشفت عن عمليات اللاوعي للحالم، ودفعت به للوعي بتجاربه وصراعاته، ليعيش تجربة إنسانية كاملة.

المجموعة القصصية «عرج خفيف»، تقدّم فيها القاصة «ليندا عبيد» عددًا من القصص القصيرة جداً تحت عنوان رئيسي (طقوس امرأة من ضوء) وبعناوين فرعية مستقلة وهي قصص تتميز بالتكثيف وتعدد عوالم القصص بين العام والخاص، وتكاد تكون كل قصة منها كطلقة مسدس أو مشهد سينمائي شديد الدلالة والإيجاز في الوقت نفسه، تدور بين عوالم المرأة والرجل والحب والحرب والجدية والسخرية في الوقت نفسه، تلك السخرية التي لا تهدف للضحك وإنما لرصد أحوال المجتمع وما فيها من مآسٍ وصعاب ومشكلات، وما يعاني منه الناس من البيروقراطية والفساد والنفاق.

نجد في كثيرٍ من قصص (طقوس امرأة من ضوء) جمالٌ ينقص منه أحيانًا تماس هذه القصَّة مع القصيدة الومضة، وهذه ليست مشكلة مجموعة «عرج خفيف» وحدها، بل يقع فيها كثيرٌ ممن يكتبون القصَّة القصيرة جدًا. القصَّة القصيرة جدًا ينبغي أن تعتمد على حدثٍ يبرزه الحكي، والحدث فيها عادةٌ ما يكون مفعولًا من قبل الشخصيّة الرئيسة في السرد، كما أنّها تعتمد على مفارقةٍ تعقب ذلك الحدث، هي نتيجةٌ له، أو ذات علاقةٍ به بشكلٍ أو بآخر. ومثال ذلك نجده في قصة «سندريلا» ونجده في قصة « دوار» كما نجده أيضاً في قصة « فساد»، وأحسب أنَّ هذه القصص وغيرها ومضاتٍ شعريَّةٍ مكثفةٍ باقتدارٍ على مستوى اللغة والصورة، ولكن لا يمكن أن تعد قصصًا قصيرةً لافتقادها لبعض مكوِّنات وشروط القصة القصيرة.

وهنا لا بد من الإشارة لأمرٍ مهمٍ يغفل عنه بعض كتَّاب القصة القصيرة، وهو أنّ هناك شعرةٌ دقيقةً بين أن يُوجِد القاص في قصته حدثًا من خلال فعلٍ يقوم بها بطل القصة أو أحد

شخوصها، وبين أن تكون القصة بما فيها من حدثٍ أو أحداثٍ مجرد وصفٍ لا أكثر.

تأتي هذه المجموعة لتعكس لنا بعضًا من عوالم هذه الكاتبة الاستثنائية، وهي مجموعة من المشاعر المتدفقة التي استطاعت القاصة أن ترصدها بعناية لتعالج المشكلات الاجتماعية التي يتعرض لها المجتمع، في قضايا تخص العلاقة بين الرجل والمرأة، كما تكشف تلك العلاقات الشخصية التي تسود الأوساط الشعبية، من خلال لغة متماسكة، وأحداث شيقة تتميز بها الكاتبة، وقد تشكلت من خلال عناوين رومانسية لا فتة، بل تمتح من جراحاتها الذاتية الغائبة عن إحساس الآخرين بها، وهى (نساء من ملح، مشنقة، أمنيات على ذراع المشمش، حبة كرز، الحب لا يزور العيادات النسائية، عزاء، المدينة نون مرة أخرى، بتر، غراب، نحت، نافذة بحجم علبة الكبريت، الحمّام، السيدة العاقلة الكاملة، قيامة الأبيض، مريم، في بيت الأرملة جميلة، عقد عمل، حبيب افتراضي، عرج خفيف، قصص قصيرة جداً، طقوس امرأة من ضوء، حوض ماء، ضوء ورمد، الشارع الطويل المرتج، أشياء صغيرة، السيدة الكاتبة الكافرة، رياح موسمية، المرأة المسخ، انعتاق، هاوية، حلم يقظة، نهر، دوار، بحر، ضبع، رخاوة، زهايمر، جوارب، تشظيات، أصابع، ملح، كم بدت السماء قريبة، رسالة نصية، نمل، ذبح، أب، مفك، حبل، نساء من ملح، سندريلا، وميض، هوس، مصيدة، خرزة زرقاء، عروس، مارشميلو، خيوط ربطة عنق، ليل، شهاب، قلادة من وردة ماء، محطة قطار، بساطة، ندبة، نافذة، شوكولاته، لسعة برد، غجرية، الموتى الأحياء، أم، أسئلة، اغتراب، فاتورة، صحراء، فساد، انتظار، صور، غسيل، نسيان، كابوس، مدينة بلا تجاعيد، أمسيات نسائية، أخضر، أصوات، هدايا، طبقية، وشاح، هزيمة انتخابية، عناق، جندي، رسالة، جثة، انفلات كوني، كستناء، شبح، مشنقة، قبلة، تمساح، فنجان، فساتين مكشكشة، فوضى، رخاوة، صندوق، غزل، تعاويذ، دبق، طين، مخدر، وصايا، في الطريق إلى المطبخ، ناي، أرواح، بائعة الورد، ظلال البحر الأبيض المتوسط، الأبواب المواربة، شتاء، ريش، السرير الأول، ربطة فرس، موت، شاهد قبر، مس، ثلاث زوجات، ثلاثون، سرقة، خيط، تماثيل، عكاز، صباح، حتى الزر الأخير، بائعة الكبريت، طبيب أسنان، نزلة حب، معطف، رحيل، حجاب، ليلى، خيانة، كرات من الأرز، خوف، ثرثرة، توبيخ، روزنامة، اصطياد، زئبق، نشرة أخبار، مركب، حانوتي، زجاج، خاتم، غباء، جنون، اختناق، قدمان عاريتان، نجمة، مصافحة، بئر، ظل راجل ولا ظل حيط، تمرد، عيد، ذاكرة، تانغو، تهريب، دنجوان، خواء، في السبعين، أمومة، في الطريق مني إليّ، حافلة، زرقة، رقابة، رسالة، العبور إلى النور، رسائل من نور، رسائل من ملح)، ونلاحظ في بنية العناوين السابقة انشغال الكاتبة بلحظات الحزن التي تكشف عن الحقيقة التي تبحث عنها.

أمَّا العنوان العام للمجموعة:(عرج خفيف)، فعند قراءته يتبادر إلى الذهن تلك الدلالة التي يشير إليها، إذ يوحي في مظهره إلى موضوع إنساني بسيط، وبالتمعن فيه يبدو للقارئ أكثر عمقاً مما يتخيّل، فهو يحمل دعوة للتمسك بالأمل والتشبث بالحلم، وأحسب أنَّ المؤلفة وُفِقَت في وسم مجموعتها بهذا العنوان، لأنَّ في معظم قصصها أشخاصٌ لهم آمالٌ ظاهرةٌ حينًا، وخفيَّةٌ في أحيانٍ أخرى لم تتحقق. لقد أشار العنوان لخيطٍ دقيقٍ يربط بين قصص المجموعة أو غالبيتها، أما القصة التي حملت هذا العنوان(عرج خفيف) فهي تتحدث عن فتاة مشاغبة ولدت بالمقلوب، وعاشت بالمقلوب، وتسيرُ بالمقلوب ولديها عرجٌ خفيف بقدمها اليسرى، تسبب به الطبيب الذي شدّ قدمها بعنف ليكسر عنادها لحظة ولادتها لكونها ولدت بالمقلوب مما أدى إلى كسر ساقها الصغيرة.

أما اللغة فقد جاءت واضحة متسلسلة، وُظِّفَت لإنتاج صور فنية شيّقة، توافقت مع المضمون وأوحَت بالحيوية والتدفُق، تميزت بسهولة التعبير والوضوح وبُعدها عن التكلّف والفذلكة، التي تتعب القارئ وتثقله بتعبيراتها وإيماءاتها، وتميزت أيضاً بالوصف الدقيق لكل ما جاء فيها، فمنحت المتلقي قدرة على تخيّل المُجريات والتفاعل معها، ويلحظ القارئ سلامة لغة المؤلفة من الأخطاء اللغويَّة نحواً وإملاءً في وقتٍ أصبحت هذه الأخطاء قاسمًا مشتركًا يشوِّه كتابات كثيرٍ من الأدباء، حيث أنَّ

عناية المؤلفة باللغة وصلت لحرصها على كتابة علامة (الشدَّة)، وكتابة علامات (التنوين)، الأمر الذي يتناساه عمدًا أو جهلاً كثيرٌ من الكتَّابِ رغم أنَّه من مقتضيات اللغة العربية عند كتابتها.

كما أن القاصة قد وظّفت علامة الترقيم: الفاصلة توظيفًا ذكيًا. جعلت منها فاعلةً في البناء القصصي، معيِّنَةٍ لها في تحقيق شرط التكثيف، فقد وفَّرت عليها استخدام كثيرٍ من الكلمات، وعبَّرت عن تتالي الأحداث. وأبقت على الأسلوب سلسًا وكأنَّه أجزاءٌ من مقطعٍ موسيقيٍّ. وبهذا تكون القاصة قد تجاوزت بالفاصلة وظيفتها التقليدية في اللغة العربية، وهي الفصل بين الجمل القصيرة، والدلالة على أن الكلام مستمرٌ بعدها.

وتستخدم المؤلفة بحرفيّة مهنيَّةٍ الفعل الماضي كثيراً، وهذا يتسق مع طبيعة القص الذي هو في الغالب حكايةٌ قد انتهت. كما أنَّها تستخدم الفعل المضارع حينما تريد إيصال رسالةٍ ضمنيةٍ أن أحداث تلك القصة قد حدثت، ومازالت تحدث وإن تغير الشخوص واختلف الزمان والمكان.

وكثيراً ما تشير ليندا عبيد لأبطال قصصها بضمير الغائب. وضمير الغائب يمنح المتلقي فرصةً أوسع لمزيدٍ من التخيل، وبالتالي يكتسب النص عمقاً أكثر، ويتشبع ثراءً بما يُضَافُ له، ويُضْفَي عليه من أخيلة وتخيلاتٍ كلِّ متلقٍ للنص، بفضل استخدام هذا الضمير بخلاف استخدام ضميري المتكلم والمخاطب اللذين يحدَّان كثيراً من مجانيَّة منحة التخيل، ويحصرانها في تخيل المتلقي لشخصين فقط هما المخاطب، أو المتكلم الذي غالباً ما يكون الراوي نفسه. إنّ استخدام ضمير الغائب يعطي للنص مجالًا أكبر، ويهبه احتمالاتٍ أكثر مما يزيد من ثرائه.

كما أن قناعة القاصة بأنَّ الأدب الحقيقي أدبٌ إيحائيٌّ باقتدارٍ، لم تضطرها إلى استخدام لغةٍ مبهمةٍ في مفرداتها وتراكيبها؛ تحتاج من القارئ فكَّ شفراتها وقد استعاضت المؤلفة عن ذلك بالرمزيَّة التي يمكن أن تأتي، وتؤول من الحدث نفسه، ومن نتائجه وتحديدًا من المفارقات البارعة التي تنهي بها المؤلفة قصصها الباعثة على الأسئلة. وهو أمرٌ يحمد للقاصة، لأنَّ السرد أدبٌ موجهٌ لعامة الناس، لذا لا بد أن تكون لغته مباشرةً دون ابتذالٍ، واضحةً دون تكلفٍ وتصنعٍ قد يصرف القارئ عن قراءة العمل، أو متابعة قراءته بمجرد أن يشرع فيها.

لقد لاحظت أن القاصة ليندا عبيد تهتم برسم الشخصية نفسياً وجسدياً في العديد من قصصها بما يتناسب والحدث الذي تشتغل عليه أو يقع عليها، وهي لا تترك للقارىء تخمين الفكرة بل تشركه في الحبكة والقفلة والحدث بحيث يشعر القارىء أن ليندا عبيد تتحدث عنه وأن القصة هي قصته هو، وهي كاتبة متمكنة تشتغل على بناء شخوص قصصها بثبات وتمنح الفرصة لهذه الشخوص حتى تكتمل ظاهرياً، وتتشكل حالاتها النفسية بكل نضوج، وتتوافق بذلك مع الواقعية الاجتماعية، وهي تجمع في قصصها بين السرد القصصي وأسلوب التداعي السينمائي، ولها قدرة تقنية على أنسنة الأمكنة والجمادات وتبث فيها الروح والحياة وكأنها شخوص أخرى في القصص، سردها متواتر، ونهايات قصصها مالحة الطعم، منكسرة المآل، قصصها مفتوحة تقول فيها للقارىء أكمل نهايتها أو مآلها في كثير من الأحيان.

إن ليندا عبيد قاصة طافحة بالوجدانية الموحية والنابضة بالحيوية والحركة الدالة، وهي تلعب بذاكرتها وذاكرة شخوصها كي تخلق لنا عالماً قصصياً متخيلاً، باحثةً عن الذوات الانسانية في دهاليز هذا العالم القاسي، وهي ترسم عوالمها برقة وعذوبة، وتؤثث أمكنتها وتلعب بمصير شخوصها بأسلوب تجريبي قصصي، حيث التنوع في جماليات السرد ودلالات المواضيع والأفكار، الأمر الذي يجعل قصصها قريبة من القارىء.

وبهذا استطاعت ليندا عبيد أن تضع بين يدينا عالم واقعي متخيل وأن تحول سيرة الذاكرة الفردية والجمعية الى مجموعة قصصية ممتعة وجزلة وهادفة تستحق القراءة، ومن المتوقع أن تحظى هذه المجموعة باهتمام عدد من القراء والنقاد، بل وتعيد الالتفات إلى أدب ليندا عبيد القصصي الذي يرى الكثيرون أنه لم يتم التركيز عليه بالقدر الكافي.

مقالات صحفية

للكاتب القاص والصحفي عودة عودة

د. زياد أبو لبن

صدر للكاتب عودة عودة كتابان: «لو كان لي قلبان»و «رحيل نورس»، وقد جمع فيهما الكاتب مقالات صحفية كتبها في فترات زمنية متباعدة خلال عمله في الصحافة، ولم يُشر الكاتب إلى تواريخ نشرها وأماكنها، بل لم يسع إلى ترتيبها حسب الموضوعات، فتداخلت المقالات السياسية والاجتماعية والثقافية والشؤون العامة وغيرها من موضوعات، وترك للقارئ حريّة القراءة.

تكشف هذه المقالات عن ثقافة واسعة يتمتع بها الكاتب، وعن وعي بالتطورات ومجريات الحياة، ويقف من خلالها مواقف صلبة مدافعاً عن الحق، كاشفاً لزيف الواقع، وخفايا الأمور، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على صحفي آمن برسالة العمل الصحفي، وأخلص للكلمة التي تسعى إلى التغيير، حيث يقيم الحجّة تلو الحجّة، والدليل تلو الدليل.

مما يُلاحظ تكراره لنشر بعض المقالات في الكتابين، أمثال مقالة «كيف صرتُ كاتباً وصحفياً»، ومقالة «لو كان لي قلبان!»ومقالة «في كازبلانكا.. نقابيون يتراشقون بالكراسي!» ومقالة «ميشيل دبغي.. ووزير الصحة!» في الكتابين، وما هذا التكرار إلا دليل على إيمانه برسالة التغيير في الحياة، وقناعته أن القارئ قد يقف على مقالات في كتاب دون الكتاب الأخر، فتكون بين يدي القارئ فسحة من المعرفة والفهم لمجريات الحياة.

جاء عنوان أحد الكتابين «لو كان لي قلبان»، والأخر «رحيل نورس»، وقد صدرا في الوقت نفسه في طبعته الأولى للعام ٢٠٢٠، عن دار الآن ناشرون وموزعون في عمان، فعنوان كتاب «لو كان لي قلبان» عتبة كبرى تُحيلنا إلى عتبة صغرى لعنوان إحدى مقالاته المنشورة في الكتاب نفسه، حيث يورد قول الفارابي: «لو كان لي قلبان أملكهما لعشتُ بواحد وأفردتُ الأخر لمن أحبّ»، وهذا العنوان في أصله يعود بنا إلى قول قيس بن الملوح:

لـو كانَ لي قلبـان لعشـتُ بواحـدٍ

وأفـردتُ قلبـاً في هـواك يعـذّبُ

والأبيات التي تلي هذا البيت فيها من جماليات الشعرية ما يُبنى على معانٍ عميقة الدلالة:

لكـنَّ لي قلبـاً تَملكَـهُ الهَـوى

لا العَيشُ يحلو لَهُ ولا الموت يقربُ

كعصفـورة في كـفّ طفـلٍ يُهينهـا

تُعَـانِي عَذابَ المَـوتِ والطِفلُ يلعبُ

فـلا الطفـلُ ذو عقـلٍ يُـرقّ لحالِهـا

ولا الطيرُ مطلوقُ الجناحينِ فيذهبُ

وموضوعة المقالة تتحدث عن مناشدة المهندس المعماري ماهر ضياء الدين النمري على صفحته على الفيسبوك، حيث يقول فيها: «لدي كتب وجلدي على القراءة بدأ يخبو.. أرغب في توزيعها لمن ينتفع بها.. أين.. ولمن.. انصحوني لقد اقترب الرحيل..» ص٢٤٧. وهذا النداء مبعثه أنه سيرتب حياته اليومية والمستقبلية ليس غير، مما دفع الكاتب عودة إلى تذكر ما أوصى به الكاتب أنيس منصور بدفن قلمه الحبر السائل معه، وحجته أنه قد يحتاجه..! وأيضاً ما أوصى به جَدَّ عودة بدفن عكازه معه؛ لأنها رفيقته لعشرات السنين. فأمامنا موقفان يدعوان للتأمل في رحلة الإنسان بعد الموت، وهذا يذكّرنا بدفائن الفراعنة، وسؤال ما بعد الموت؟! وهذا السؤال قد يدفعنا إلى مقولات الفلاسفة والمفكرين ورجال الدين.

جمع الكاتب عودة بين دفتي كتاب «لو كان لي قلبان» ١١٧ مقالة في ٣٤٠ صفحة من القطع المتوسط، تناقش موضوعات سياسية واجتماعية وثقافية ونقابية وغيرها، حيث ترتبط بأحداث الساعة، كما يقولون، وتقدّم للقارئ معلومات وآراء الكاتب ومواقفه، وبأسلوب سردي مباشر، من أساليب الكتابة الصحفية، بعيداً عن جماليات اللغة، وغريب المعاني، فهو يخاطب القارئ العادي والمثقف في آنٍ واحد، ويهدف من وراء ذلك نقد المجتمع بتمثّلاته السياسية والاجتماعية والثقافية.. إلخ، ويحضرنا السؤال، ماذا يبقى من قيمة هذه المقالات؟ أظن أنها تلقي الضوء على أحداث ماضية بفعل الزمن، لاستشراف المستقبل،وقد تصبح تأريخاً وليس تاريخاً عبر أجيال متتابعة، والفرق بين التاريخ والتأريخ كما جاء في الكتب: «التاريخ وهو دراسة الماضي لإفادة الحاضر، وهو من أهمّ العلوم الاجتماعية المُختصّة بنقل الأحداث السياسية والاجتماعية، عدا عن أنّه يهتمّ بتعديل سلوك الإنسان كونه قائم على النّظر والتحقيق والتأمّل، وهو ضرورة حضارية لفهم العلاقات الاجتماعية، كما أنّه أداة للكشف عن الصّراعات الخارجيّة التي حدثت والتي ستحدث، ومن زاوية أخرى هو علمٌ يتعلّق بالمكان والزمان بما فيه من وقائعَ وأحداث، وما يكون له أثر في نفوس النّاس وتصرّفاتهم، هذا ما قاله ابن خلدون حيث تحدّث في كتابه عن الفرق بين التاريخ والتأريخ، أما بالنّسبة للتأريخ فهو عمليّة تسجيل وتوثيق الأحداث عبر الزّمان بواسطة مؤرّخ مُتخصّص، والمؤرّخ وظيفته الأولى تقييم الأحداث ومن ثمّ إبرازها للوجود».

تبرز في المقالات ثقافة الكاتب عودة، كما تم الإشارة سابقاً، فهو من خلال مقالاته يستشهد برأي مفكر أو فيلسوف أو سياسي أو فنان أو كاتب.، أو يقف عند كتاب أو مقالة قرأها أو حوار، أو يستشهد بقول أو بيت شعر أو مثل شعبي، فتبرز أمام القارئ أسماء كثيرة أمثال: اينشتاين وميللر وتوينبي وجمال عبد الناصر وأحمد بن بلا وماندیلا ووصفي التل وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومحمد حسنين هيكل ومارتن لوثر وأم كلثوم وفيروز وشادية وفاتن حمامة وهاشم ياغي والثعالبي والفارابي والحطيئة وابن بطوطة وغيرهم.

يتكرر الاستشهاد بوقائع أو مواقف أو أحداث في أكثر من مقالة، وهذا ما جاء في استشهاده بموقف اينشتاين من إنشاء دولة إسرائيل، في مقالة «في ذكرى النكبة الفلسطينية»، ومقالة «هكذا تكلم أولمرت عن المستقبل الإسرائيلي»، ومقالة «يهود غرباء عن إسرائيل»، ومقالة «يهود يقفزون من المركب الإسرائيلي». كما جاء استشهاده بقيام الولايات المتحدة بقصف مدينتي هيروشيما وناغازاكي اليابانيتين في نهاية الحرب العالمية الثانية العام ١٩٤٥ بقنبلتين نوويتين حصدتا نحو نصف مليون قتيل وجريح من الأطفال والنساء والرجال المدنيين، في مقالة «خذوا (الوحدة) ولو في الصين»، ومقالة «جدارهم وجدراننا»، وتكرر الاستشهاد بموقف الطبيب ميشيل دبغي في مقالة «ميشيل دبغي.. ووزير الصحة!»، ومقالة «الصحفي الحقّ كالذئب يعيش من سعي قدّمَيه!»، وهذا التكرار يؤكد حقيقة إيمان الكاتب بالقضية التي يطرحها، ويدافع عن حقّ ضائع أو مسلوب، وعن فعل ما قابل للتغيير والاصلاح.

ما يلفت النظر في مقالات «عودة» أنه يتابع كل صغيرة وكبيرة في الشأن الفلسطيني الخاص والعام، ويتابع كذلك الشأن الأردني والعربي والعالمي، وهذا إن نمّ على شيء فإنما ينمّ عن كاتب صحفي يدرك مهمته وأمانته في العمل، فهو يبرز الخبر أو

الحدث ولا يكتفي بتقديمه للقارئ كما هو، بل يقدّم حلولاً ورأياً، ويطرح أسئلة تفضي للبحث والنقاش.

وأطرف ما قرأت في كتاب «لو كان لي قلبان» مقالة بعنوان «في كازبلانكا.. نقابيون يتراشقون بالكراسي!»، وتصور المقالة عقلية العشائرية أو القبلية التي تستوطن عقول النقابيين المحامين، فمن المفترض أن هؤلاء تجاوزا العشائرية أو القبلية في مجتمع يسعى للمدنية، ويرتقون في خلافاتهم عن استخدام أساليب ووسائل العنف المجتمعي، ويقدّر لي أن أحيل القارئ للمقالة في صفحة ٢٥٠، ومقالة «عن «العبابيد».. لكن من كازبلانكا وأخواتها!» ص١٧٣ في كتاب «رحيل نورس»، كما أحيله لقراءة كتاب سعد جمعة «مجتمع الكراهية».ولا يقل هذا عمّا حدث في غمرة الاحتفال بالمولد النبوي في عمان، كما ورد في مقالة «جريدة فلسطين.. وهوشات عمان!» المنشورة في كتاب «رحيل نورس»صفحة ٥٤.

استوقفتني مقالة «ميشيل دبغي.. ووزير الصحة..!» صفحة ٢٥٢، ومما جاء فيها أن ميشيل دبغي طبيب أمريكي يعود لأصول عربية من لبنان، بلغ من العمر تسعين سنة، قد أجرى عملية جراحية ناجحة للرئيس الروسي يلتسن في شَفته من مرض الرعاش، فيتساءل الكاتب عودة: «تصوروا لو كان الدكتور دبغي الذي أنجز اختراعات طبية رائعة منقذة للإنسانية. لو كان طبيباً أردنياً ويعمل في وزارة الصحة.. لرفض معالي الوزير طلبه بتجديد خدمته ولو ليوم واحد، وهو فوق التسعين رغم كفاءته العالية والشهيرة، وعلى الرغم من حاجة مرضاه إليه..». كما استوقفني مقال «ماركسي لينيني ومسلم أيضاً»، وهو مقال فيه من الطرافة ما فيه، وسأترك القارئ للاستمتاع به في صفحة ٣٢٨.

أما الكتاب الأخر عنوانه «رحيل نورس»، يقع في ٢٧٦ صفحة من القطع المتوسط، وقد ضمّ ١٠٥ مقالات، وحاله كما هو حال كتاب «لو كان لي قلبان»، فقد جمع مقالات متنوعة بين السياسة والحياة الاجتماعية والعمل النقابي وغيرها، دون ترتيب لموضوعات المقالات أو تسلسل نشرها، وبما أن عنوان الكتاب (رحيل نوارس) عتبة كبرى تفضي إلى عتبة صغرى،وهو عنوان المقالة الأولى، فدلالة «رحيل» تتمثّل في موضوعة المقالة، ونورس هو إشارة رمزية لابن الكاتب، وبما أن النوارس ترحل في موسم رحلتها في الطبيعة ثم تعود لموطنها، يرحل الابن للدراسة، وهذا الرحيل أو البُعد لن يطول كرحيل النوارس، سيعود في يوم ما إلى بيته الدافئ أو موطنه، وقد تحوّل هذا الابن الذي لقبه بـ «الدوري» في صغره إلى نورس في كبره، لما يملك عصفور الدوري من حركة لا تتوقف، لا تغادر المكان،، وما يملكه النورس في مواسم الرحيل من رجوع لموطنه الذي خرج منه، فالكاتب يبثّ أوجاعه وأحزانه، ويطرق بُعدا إنسانياً عميقاً.

وفي مقالة ثانية بعنوان: «كيف صرتُ كاتباً وصحفياً؟»، الذي تكرر نشره، كما أشرت سابقاً، يطرح سؤالاً قد انبثق من رحلة طويلة في العمل الصحفي وخاصة جريدة «الرأي» الأردنية، وما نشره في «الرأي» عن اتفاق أوسلو»، الذي عُدّ سبقاً صحفياً، وأثار حفيظة السياسين، فكان لموقف محمود الكايد رئيس تحرير جريدة «الرأي» من الشجاعة، التي حَمَتْ الكاتب عودة من المطالبة بوقفه عن العمل الصحفي، وتكرر هذا الاستشهاد بموقف الكايد في مقالة «الصحافة السلطة الرابعة.. عن محمود الكايد بالمناسبة!»، يذكّره هذا الموقف بموقف أستاذ اللغة العربية في كلية الحسين بعمان(خالد الساكت)، الذي كان يردد على مسامع طلبته عبارة «أنا أقرأ فأنا موجود»، عندما وجد في موضوع التعبير الذي كتبه الطالب عودة في الصف الثاني الثانوي موهبة القاص المبدع، مما شجعه على كتابة القصة، وتكرر الاستشهاد بموقف خالد الساكت في مقالة «الصحافة..

صناعة الدهشة!»، وفي مقالة «وصفي التل وعبد الحفيظ محمد وخالد الساكت..»، ويبقى محمود الكايد (أبو عزمي) إشارة دالة على مسيرة «عودة» الصحفية، والكايد هو أحد أعمدة العمل الصحفي والثقافي في الأردن، وله بصمات واضحة تركت أثرها بعد رحيله.

لا بدّ من نافلة القول أن هناك فرقاً بين المقالة والخبر الصحفي، مما أوقع الكاتب في أكثر من مقالة حملت سمات الخبر الصحفي، كما ورد في مقالة «رؤوف أبو جابر: علاقتي بالسلط والناصرة وثيقة!»، فهو خبر لا يرقى إلى أسلوب المقالة، وأظن أن الكاتب قد جمع بين دفتي كتابيه مقالات متنوعة وأخباراً صحفية، تسجّل أحداثاً تضيء جوانب أخرى من عمله الصحفي، ففي مقالة بعنوان: «عن شقيقتي.. وتوفيق أبو الهدى» ربط ذكي بين قبر شقيقته المجهول وقبر توفيق أبو الهدى» المجهول أيضاً، وأبو الهدى الذي شغل منصب رئيس وزراء الأردن، ويختم مقالته بالقول: «في النهاية نحن لا نأبه للإنسان في حياته وعند مماته!.. ثائر مكسيكي كان يردد دوماً أمام شعبه: «يجب أن يكون للإنسان بيت كبير وقبر كبير أيضاً!» «.

هذا الربط ما بين الماضي والحاضر، وما بين موقف وموقف، وما بين حادثة وحادثة، يجده القارئ في مضامين كثير من مقالاته، ومثال أخر نجده في مقالة «آه يا عراق» ومقالة «عمان.. كم أنت حنونة. وصابرة أيضاً!»، فما حدث بعد نكبة ١٩٦٧، عندما كانت تصل «اكفار التمر» من العراق للنازحين عن ديارهم، وما آل إليه العراق الآن، وصورة الشبان القادمين مشياً على الأقدام من جنوب الأردن إلى عمان احتجاجاً على البطالة، وصورة العمال القادمين من يطّة والسموع وسنجل وكفرنجة وسوف والرمثا وغيرها للبحث عن عمل في مدن النفط، فوصل مَن وصل ومات مَن مات في صهريج أو صندوق شاحنة، يدقون (باب الخزان) بقوة، حيث يحيلنا الكاتب إلى رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس».

وفي مقالة «الولجة المقدسية» القرية التي ولد فيها الكاتب عام ١٩٤٣، أمرت إسرائيل بهدمها، فأقام أهلها قرية مقابلها، فبنى أهلها بيوتاً تشبه تلك البيوت المهدمة، واسموها «الولجة الجديدة»، ذكّرني «عودة» بصديق لي أقام بيته على تلة في «ناعور» في الأردن، الذي يشبه بيته في «بيت نبالة» المحتلة في فلسطين، وأخبرني أنه يشتمّ من «ناعور» رائحة الوطن، وهو على مدّ البصر.

بعض المقالات تبعث في النفس ذكريات الماضي الجميل مقارنة بالحاضر الرمادي، وهذا ما فاضت به مقالته «زيت زيتون صافٍ.. والله أعلم!»، وهي تصور ما آل إليه الناس في أحوالهم من تغيّر وتغيير، وما فقده المجتمع من القيم النبيلة والأمانة، وتقوم المقالة على نقد اجتماعي لاذع.

ومن طريف القول ما كتبه «عودة» في مقالته: «(غلوب) باشا.. و(غلوم) باشا!» صفحة ١٥٧، عن الأخطاء المطبعية في الصحافة: اسم عرفات سَلَطات بدلاً من عرفات سلطان (النقيب الأسبق لأطباء الأسنان)، وجميل دويكات بدلاً من جميل وريكات (العضو الأسبق لنقابة المهندسين)، ونشر قصيدة للشاعر بشار

بن بُرد وفي نهاية القصيدة بريده الإلكتروني، وزرقاء البهامة بدلاً من زرقاء اليمامة، وشركة تلعن لعملائها بدلاً من تُعلن، وخالد حامل بدلاً من خالد حامد، ومُخالفة الله بدلاً من مخافة الله، وجزيرة أُم مومس بدلاً من جزيرة أُم موسى وأظن أن الكاتب يقصد جزيرة أبو موسى!، واستقبلت الكَلبة زوجة الوزير بدلاً من استقبلت الكُلية زوجة الوزير، ونادي يَشوي حَكماً بدلاً من نادي يشكو حَكما، ورحم الله الفقيد وأسكنه فسيح جنانه إن كان له مكان، وابن خلفون بدلاً من ابن خلدون، وغلوم باشا بدلاً من غلوب باشا وغيرها، وعلى طرافة الموضوع فقد أعاد الكاتب نشر المقالة بعنوان جديد «ابن (خلدون).. وابن (خلفون)؟!» صفحة ٢٦٢، مع حذف بعض الفقرات لتبدو المقالة بحلّة جديدة!

يُعيد «عودة» نشر مقالة بعنوان: «أناند.. أهنئك» صفحة ٢١٣، المنشورة في كتابه «رحيل نورس»، وهي مقالة مجتزأة من مقالته «عن زميل قتلته الصحافة والسكّري!» صفحة ٥٦،كما تكرر اجتزأ فقرات من من مقالته «وداعاً، والسلام عليك يا هاشم ياغي» صفحة ١٤٦، وثبّتها في مقالته «فاطمة البديري.. وداعا»، والفقرات تتحدث عن حكاية طريفة مرّ بها الكاتب لقبول عضويته في رابطة الكتّاب الأردنيين، وأظن أن سعي الكاتب لنشر كلّ ما كتبه من مقالات في كتابين ليوثق مسيرته الصحفية، التي شقّ فيها دروب الحياة متنقلاً بين عواصم ومدن عالمية.

في مقالة توثيقية بعنوان: «الكلية العربية بالقدس» يذكرُ الكاتب أن الكلية قد تأسست عام ١٩١٨، وأول مدير لها هو المربي خليل السكاكيني ثم خليل طوطح ثم أحمد سامح الخالدي، وكان طلبتها يدرسون فيها اللغة العربية والإنجليزية واللاتينية واليونانية والرياضيات بفروعها والكيمياء والفيزياء والفلسفة والمنطق..، ومن معلميها: معروف الرصافي وأحمد طوقان وسليم كاتول وعبدالرحمن بشناق وعلي حسن عودة ونقولا زيادة ومصطفى الدباغ ووصفي العنبتاوي وغيرهم، ومن طلابها: ذوقان الهنداوي وناصر الدين الأسد وتوفيق صايغ وعبد الرزاق اليحيى وخيري حماد وجبرا إبراهيم جبرا وعرفان قعوار وهاشم ياغي وعبدالرحمن ياغي وإحسان عباس وأنيس القاسم ومحمد يوسف نجم وغيرهم.

كثيرة هي المقالات التي تصلح أن تكون نواة كتابة مذكرات أو سيرة ذاتية، فهي تقوم على مفاصل وتحولات حياة عودة عودة، ويجدر به أن يسعى إلى ذلك، لما تحمله من بُعد إنساني، والكاتب عودة عودة ينطلق في كتاباته من منطلق الإنسان العروبي القومي الناصري.

يبقى القول وتجاوزاً لما أوردته من ملاحظات ونقدات، إنّ الكتابين يحملان قيمة أدبية بأسلوب رشيق، ويقدمان للقارئ العربي فن كتابة المقالة الصحفية، وإن كان من الملاحظ على كثير من عناوين المقالات طول الجملة، وبعضها كان أشبه بـ (مانشيتات) صحفية، وهذا لا يقلل من أهمية ما طرحه من موضوعات الساعة، كما يقولون، وسجّل فيها مشاهداته ومواقفه وأراءه بجُرأة وشجاعة الكاتب الصحفي المتمرس في عمله، وقد أكسبته المهنية الصحفية قدرة فائقة على تناول الموضوعات المطروحة من زوايا مختلفة.

وقفات على عتبات هاني بعل الكنعاني لصبحي فحماوي

د. سلطان الخضور

الواقف على عتبات رواية» هاني بعل الكنعاني» فهو كالواقف على عتبات بيت كل ما فيه من الخارج يشير إلى جودة التصميم، ويشفّ عمّا بداخلة من ثراء، فالواقف على عتبات رواية الفحماوي الخمسة وهي العنوان وصورة الغلاف والنص الأوغاريتي الذي سبق الإهداء، والإهداء والعبارات والجمل ذات الدّلالات التي اختيرت لتشكل إضاءة على الرواية من الجهة اليسرى من الغلاف.

ولا بد من تقديم فكرة موجزة عن القائد العربي السّوري» هاني بعل الذي اختاره ليكون عنوانًا لهذه الرواية، فمن هو هاني بعل؟

سأحاول أن ألملم بعض المعلومات وأقدّمها باختصار عن هذا القائد العسكري الكنعاني من خلال ما كتب في الرواية.

يعتبر هاني بعل من أهم القادة العسكريين إن لم يكن أهمهم، استطاع تكوين جيش قوي وفعّال ووضع حد لمحاولة الرّومان السّيطرة على العالم، فزحف نحو روما وانتصر بحنكته العسكريّة وخططه التي تدرس لحد الآن على جيوش الرّومان في عدة معارك. كان ذلك عام مئتين وإحدى عشر قبل الميلاد، فقد تمكن هذا القائد الكنعاني من السيطرة العسكرية على بعض المقاطعات الرّومانيّة رغم التناقص التدريجي في عدد أفراد جيشه وأن يخضع الامبراطوريّة الرّومانيّة التي كانت تدير جيشًا يبلغ عدده أضعاف عدد جيشه، كان ذلك في معركة « كاناي» الشهيرة،التي وقعت عام ميتين وستة عشر قبل الميلاد حيث استطاع في هذه المعركة ان يغرق جيش الرّومان الذي قدّر بثمانين ألفًا في نهر الأوفيدوس. وتشير الدراسات التي كتبت عن هذه المعركة أن وضع النهر شبه الجاف قد خدم خطّة هاني بعل، فلمّا وصل الجيش الرّوماني نهر الأوفيدوس، كان هاني بعل قد تمركز بجيشه بمحاذاة النهر قريبًا من القرطاجيّين، ولما استقرّ الجيش الرّوماني في السهل الواقع غرب نهر كيناي، تتبعه جيش هاني بعل بقيادة باولو إيميليوس، بينما الفرسان كانوا بقيادة وارون وأطبقا عليه فيما عرف بخطّة الكمّاشة.

والمتأمّل في صورة الغلاف الأماميّة وما كتب على الغلاف الخلفي، يدرك قصديّته، فقد تمكن الكاتب من نسج تشاركيّة أدبيّة توضيحيّة بين هذه العتبات، وجعل كل منها تعين التي تليها، فقصديّة العنوان لا تحتاج إلى تأويل، فالعنوان يرسل ومضات لكل من يقرأه حتى بدون تفحّص، وقد أراد الفحماوي هنا الإشارة إلى أمور ثلاثة أولها إثارة المتلقي ليسأل من هو هاني بعل، والثانية الإشارة أن بلاد كنعان شملت معظم الشرق العربي، وأن نسبة الكنعانيين العددية تشكل أكثريّة في المشرق العربي، أما الثّالثة فمفادها أن هذا القائد السوري الكنعاني انتصر بجيشه

قليل العدد نسبة لخصمه على واحدة من أعتى الامبراطوريات في العالم، فكان المؤلف معنيّ بالقول أن هناك قائد كنعاني كان له دور في تشكّل حركة التاريخ، قليل ما يشار إليه، بل يكاد التأريخ العسكري والحربي يخلو من ذكره، فقد قصد الفحماوي إبراز الاسم مقرونً باللقب ليثبت هذه المعلومة، وهي أن هاني بعل سوري كنعاني الجذور.

صورة الغلاف

أما صورة الغلاف التي اختارها الرّاوي، فنسبة القصديّة فيها عالية جدًا، صاغها باحترافيّة ومهنيّة كتابيّة عالية، بل عالية جدًا، فقد احتوى الغلاف الامامي للرّواية، على صورة للقائد هاني بعل مرتديًا اللباس العسكري والخوذة ليشير إلى فحولته العسكريّة، ولا يغيب عن اذهاننا السمرة التي ميزت وجه القائد، ليبدو الوجه شرقيًا متأملًا بعينين ثاقبتين يبدو عليهما بوضوح بعد النظر، وبلغت الدقّة مداها ليس فقط في النظرة المتأملة البعيدة، بل بارتفاع نظر القائد الكنعاني إلى الأعلى، ونقرا في ذلك الشموخ والأمل وسمو الفكر وحسن التدبير، وبابتسامة لا تكاد ترتسم على شفتي هذا القائد الذي وصفه المؤلف اكثر من مرة أنّه يعطي وجه هاني بعل للمتأمّل جرعة من التّفاؤل المشوب بالحذر. وليس هذا فحسب، فقد بلغت الدقة عند الفحماوي منتهاها لما ارتأى أن يظهر الطوق الذي كان يتقلّده هاني بعل حول رقبته والذي يحمل عبوة من السّم كما بيّنت الاحداث الأخيرة من الرّواية، وما السّرد واختيار الحدث الذي انتهت به حياة القائد العظيم إلا دلالة على القدرة على إعطاء الحل في حالة التعرض لخطر الأسر أو القتل، والدلالة مفادها أن القائد الكنعاني يدرك مدى الوجع الذي سبّبه لأعدائه، وعلى ذلك يتوقع عقابًا مريرًا إن تم أسره، إضافة لإدراكه ما يتوقعه منه أعداؤه بأن كل الخطط العسكريّة كانت في ذهنه وقد يضطّر تحت تأثير العذاب من قبل أعدائه لإخراج شيئًا منها، لذلك كان حريصًا أن لا يقع في الاسر وهو الذي يؤمن أن الأبطال لا يأسرون ولا يعطون عدوهم شرف اسرهم ولا حتى شرف قتلهم.

هذا القائد الّذي وصفه الرّوائي في صدر السهرة الثّانية بانه يتحمّل الحرارة والبرد بصبر، ويحدّد مقياس الطّعام والشّراب الذي يستهلكه هو وجنده حسب الحاجة الطبيعيّة وليس حسب المتعة، وأنه يختار وقت اليقظة عند الضّرورة ووقت النوم عند الرّاحة من دون تمييز النهار عن اللّيل، وأنه متقدّم في نشاطاته الرّياضيّة وفي تدريبات اللّياقة لسلاح الفرسان، إذ فاز بانتصارات رائعة على السلت الأيبيري، ولكن هدفه الأبعد كان مقاومة سيطرة الرّومان على فضاء قرطاجنة التّجاري حسب وصيّة أبيه. هذه صفات تجعل الرّاوي يظهر صورة بطل روايته هكذا.

وتشي الصّورة أيضًا بواحدة من المعارك وهي معركة (كاناي) التي تضمّنتها الرّواية، والتي وقعت عام مئتين وستة عشر قبل الميلاد، والتي احكمت خطتها بحيث تمكنت من اغراق جيش الرومان في نهر الاوفيدوس شبه الجاف بتطبيق مبدأ الكمّاشة، فقد وضع القائد هاني بعل جيشه على شكل هلال يتقدّمهم الغاليين والأيبيريين وأسند ظهورهم إلى قوّتين أخريتين من المشاة، اللوبيّون الذين تمكنوا من التمويه على الجيش الرّوماني بأن لبسوا لباسهم وستراتهم الواقية. أما ميسرة جيشه فقد كانت تتكون من الفرسان الأكثر تسليحًا، بينما الميمنة فقد أوكل أمرها للفرسان النّوميديّون، بينما تولى بنفسه قيادة الوسط، وقد

كانت الخطة تقتضي التراجع التكتيكي للوسط بما يسمح لجيش العدو التوغّل أكثر فأكثر عن طريق استدراجه ويطبق عليه فكي الكمّاشة.

سيستدرج العدو نحو الوسط وسيخفي جزئيا كتيبة المشاة الثقيلة من الأفارقة المجهزين على الطريقة الرومانية والمتربّصين على الأجنحة وسيخيّل للرّومان أنّهم زملاءهم. وبانتهاء التراجع الاستراتيجي سيكتشف جيش روما وجود اللوبيين (المسلحين مثلهم) الذين سيقومون بربع استدارة نحو الوسط لتطويقهم..

وبذلك سيصبح التقدم الروماني بطيئا بفعل الدهشة والذهول من جرّاء اكتشاف هذه الكتائب المصطفة بشكل دقيق على طرفي الجبهة بخوذات وسيوف ودروع وسترات إخوتهم في السلاح الذين سحقوا في ترازيمينوس. و عندها سيتوقف تراجع الوسط وسيستبدل التراجع الشافط لهجوم كاسح مباغت وسيجد الرّومان انفسهم بين الجيوش القرطاجية مما يسبب لهم إرباكًا يقود إلى الهزيمة لانهم سيجدون انفسهم مطوقين من جميع الجهات حيث اقتضت الخطّة أن يتدخّل الفرسان في الوقت المناسب لإحكام الطوق على الجيش الرّوماني من الخلف، وهذا ما حصل فعلًا.

بهذه الطّريقة الذّكية، سيقع الجيش الروماني بأكمله في الفخ وسيصبح تحت ضغط تقدّم القرطاجيين من كل الجهات ممّا لن يترك له أي حيّز للمناورة. و ستكون النتيجة مبهرة: فوحدهم الجنود في محيط الجيش الرّوماني سيكونون قادرين على القتال، بينما ستجد الأغلبية الساحقة للقوات الرومانية نفسها دون أي احتكاك مباشر بالعدو. وهكذا سيكون للقرطاجيين الحرّية الكافية للمناورة وللتناوب في القتال وغلق ثغرات جبهتهم بسهولة.

أمّا على الجانب الآخر، سيكون الجيش الروماني محشورا في الوسط وستبقى الغالبية الساحقة منه في هيجان غير مجدٍ قد يصل إلى حد إعاقة من يقاتلون.

وعلى جانب النهر تظهر صورة للفيلة، والفيلة من وسائط الركوب التي كان يستخدمها الجنود القرطاجيين، وتبدو خلف الفيلة بعض الجبال المغطاة بالثلوج في قصديّة للإشارة إلى مدى الصّعوبات التي واجهها الجنود في ظروف جويّة تبدو صعبة جدًا، ما كان يؤدّي إلى موت بعضهم ومرض البعض الآخر. وانسحاب البعض وتراجعهم عن المتابعة خلال المسير، ودليل ذلك ما ورد في ذات الرّواية أن مجموع من بقي من الجند مع هاني بعل عشرين ألف جندي من أصل ثمانين ألف بدأت بهم الانطلاقة للقتال، أي قتال الرّومان في معاقلهم.

أما على الجانب الآخر فصورة أخرى من وسائط الحرب التي كان الجنود يستخدمونها في التنقل وفي القتال وهي الخيول، وتظهر الخيول وغلى ظهورها جند مدججين بالسلاح الذي كان في ذلك الوقت السّيف والرّمح والسّهم. وما علينا أما هذه الصّور إذا عقدت مقارنة بسيطة بينها وبين الأدوات التي تستخدم في الحروب هذه الأيّام ومدى القدرة على الفتك وإحداث الخسائر.

الجهة الخلفية من الغلاف:

ويبرز الفحماوي بقصديّة موفّقة على الوجه الآخر للغلاف، بعضًا من الأقوال ذات المغزى منها ما هو على لسان هاني بعل، وقول منها لوالده(هاملكار) جاءت على شكل جمل أو عبارات تساعد المتلقي على فهم أعمق لشخصيّة بطل الرّواية المذكور، ندرجها على التوالي مع محاولة الوقوف على المرامي والأهداف من اختيارها:

- «دع الأرض تقاتل عنك»

هذه حكمة وخلاصة معرفيّة لأهميّة الجغرافيا العسكريّة التي أرادنا الكاتب أن نتنبّه لها، ومفاد هذه الجملة أن على القائد العسكري أن يجيد التعامل مع المكان، فلا يجعل جيشه مكشوفًا لعدوّه مثلًا، ولا يجعل وصول العدو إلى جيشه سهلًا، ولتأكيد ذلك نرى اختيار هاني بعل للتلال والجبال لتكون مكانًا لتمركز قواته بالإضافة لإمكانيّة كشف العدو مبكّرًا عند تحرّكه باتجاه جيشه، وليساعد ارتفاعها في أعاقته في حالة هجومه. ولذلك عند بحثنا في المواقع الجغرافيّة للقلاع نجدها

على المناطق المرتفعة كاشفة غير مكشوفة. بالإضافة لإمكانيّة استغلال الغابات والأشجار.

- « أقسم ألّا أستسلم قط لحكم الرومان»

قسم عسكريّ يعد قسم الشّرف، ويعني القسم للعسكري الكثير، فهو من جهة لا يمكن ان يحنث به، ومن جهة أخرى فيه قوّة معنويّة بالغة لمن أقسمه، أضف إلى ذلك ما يحدثه من أثر في نفوس الجنود خاصّة إذا قيل من القائد على مسمع من جنوده. وكلمة قط ذات قصديّة عالية إذ تعني الإصرار وعدم التّراجع، ورفض أنصاف الحلول.

- «إذا احرزت نصرًا، لاذ بك حتى أولئك الذين يبغضونك، وإذا حاقت بك الهزيمة، تخلى عنك حتى محبّوك.»

وفي ذلك حكمة عامة تشير أن الناس مع القوي والمنتصر قوي، والناس على العموم تميل حيث الرّياح تميل، ومن يقبضون على المبادئ أقِلّاء، ومن المؤكد أن القويّ من القادة سيجد الكل من حوله حتى كارهوه، وأن هزم فسيكون نتيجة لضعفه، عندئذ سيتخلى عنه حتى محبّوه، لأن عموم الناس يبحثون عمّن يكون قادرًا على حمايتهم.

- «ما جئت لأشن الحرب عليكم، وإنما لتحرير الشعوب من بطش عدوان روما الظالمة.»

هذا الخطاب موجه من القائد هاني بعل إلى القرطاجيين وبقيّة الشعوب التي مرّ بها جيشه أثناء زحفه نحو روما، فهو لا يريد أن يثقل حمله باستعداء شعوب أخرى غير عدوّة المعلن والذي أقسم أن ينتصر عليه، ولو كان ذلك، سيضطر لخوض حروب جانبيّة تشغله عن هدفه وقد تنهك جيشه قبل وصوله.

- «قاتل هاني بعل للمحافظة على الحرّية التّجاريّة لقرطاجنّة، وقاتل الرّومان في سبيل التفوّق المطلق وحكم العالم، ونهب ثروات الشّعوب.»

هذه مفارقة أرادنا الكاتب أن نعقدها لنميّز بين الحق والباطل، وبين الهدف الشريف وحق الدفاع وبين المعتدي الي ينثر الشرّ في الورى، فحسب رأيه أن حرب هاني بعل حرب دفاعيّة هدفها حماية القرطاجيين، وتجارتهم وبالذّات البحريّة من الرومان الذين يسعون للسيطرة والتفوّق واستغلال ثروات الشّعوب لمصلحتهم، وكلمة المطلق قصد بها الاستمراريّة في التفوق وأحاديّة القطبيّة

- «حذّر هاني بعل القرطاجيين أن امبراطوريتهم لن تحيا طويلًا بالتجارة وحدها.»

في ذلك حث وتحريض على التنبّه لاستغلال مقدرات الأمة الاستغلال الأمثل، والتركيز على التنمية المستدامة بكل اشكالها، والتنمية المستدامة هي التي تحفظ حق الأجيال القادمة في جميع الثروات وعدم استنزاف الموجود منها دون حساب، وكذلك التنبيه إلى ضرورة تعدّد مصادر التنمية وعوامل البقاء، لأن المصدر الواحد وهو هنا عند القرطاجيين التجارة، وقد يحدث في لحظة ما، ما يمنع أو يعيق هذه التجارة وتكون هناك معاناة غير محسوبة.

- هاني بعل أهم قادة التاريخ قاطبة، ولا مقارنة بينه وبين قوّاد التاريخ البارزين.»

إقرار واضح لا يحتمل اللبس ولا التأويل بأن هاني بعل اهم قادة التاريخ، ولا أعتقد أن الحكم جاء من فراغ بل نتيجة لدراسة ومعرفة لمسيرة حياته، فهذا حكم ليس سهلا لولا معرفة الكاتب بالصفات التي يتمتع بها هذا القائد ومنها:

الاصرار على تحقيق الهدف، فقد أقسم وهو طفل أن يلقن الرومان درسًا لم ينسوه، بالإضافة للحكمة والحنكة التي برزت من خلال التخطيط للمعارك واستغلال الطاقات البشريّة والجغرافيّة والقدرة على تدبّر الأمور لسنوات طويلة أقلّها تأمين المأكل والمشرب والملبس ورواتب الجنود، وحتى اختياره لطريقة موته حيث مات منتحرًا، حتى لا يشمت فيه عدوه وحتى لا يستفيد مما لديه من معلومات إن هو وقع في الأسر، وعلينا أن ننتبه إلى استخدام الكاتب لعبارة على الاطلاق ليؤكد أن ليس هناك استثناء أبدًا، وكذلك استخدام كلمة قوّاد كجمع

قائد وليس قادة، واحسب أن في ذلك قصديّة للتمييز بين القادة والقوّاد.

- لم يدّع هاني بعل صفات الألوهية مثل الإسكندر أو غيره من القياصرة المتألهين.»

لم يكن هاني بعل مثل غيره من القياصرة والأباطرة الذين ادّعوا الألوهيّة كالإسكندر المقدوني ولاحقًا فرعون. أنما تعامل مع القوم بصفات البشر، لكن بحكمة ورويّة ورباطة جأش.

- «إما أن تقهر عدوّك، أو تقبل مصير المهزومين.»

هما خياران فإما حياة تسر الّصديق، أو ممات يكيد العدا، هكذا هم الأحرار، يحبّون النجاح ولا يحبّون الفشل ولا يستمرؤون الاستسلام، فقد كان هاني بعل يحب طعم الانتصار لأنه يدرك نتائجه ومدى تأثيره على الجند وعلى بقيّة الناس حتى يبقوا ملتفّين حوله كما ذكرنا سابقًا. والهزيمة مرة، لكن إذا كانت، يجب على القائد أن يتحمّل تبعاتها بكل قساوتها.

- «كل نقطة تسقط في ساعتي المائيّة تشعرني أن الزّمن يمضي.» (هاملكار)

هذا القول(لهاملكار) والد هاني بعل، وفيه إشارة واضحة إلى أهميّة الوقت، وعلى الرغم ان الوقت بين النقطة والنقطة قصير جدّا، إلا أنّه مهم، ففي ذلك دعوة لاستغلال الوقت واستثماره بما هو مفيد. وهذا يذكّرنا بقول العرب» الوقت كالسّيف، إن لم تقطعه قطعك».

نص أوغاريتي:

لا بد من مناقشة هذا النص الأوغاريتي، الذي دون الكاتب تحته أنه كان في قاعة أوغاريت، رأس شمرا، سوريا، وقبل مناقشة النص لا بد من التوقف قليلًا عند مملكة أوغاريت.

تشير الدراسات أن أوغاريت مملكة قديمة كانت نشأت في موقع راس شمرا وهو اسم نبات يعيش في هذا الموقع الذي يتبع الآن محافظة اللاذقيّة في الشمال السّوري، وقد نشأت فيها أعظم حضارة عرفها التاريخ، وأوغاريت هي عاصمة لمملكة أقيمت على تلة يمكن منها مشاهدة البحر المتوسط، بلغت مساحتها خمسة آلاف وأربعمئة وستة وعشرون كيلو مترًا مربّعا، وقد اشتملت مساحات واسعة من السّاحل السّوري وتضمنت عددًا من الممالك مثل سيانو وسوكاس والتويني وابن هاني والبسيط.

ويذكر أنّ اكتشاف آثار هذه الحضارة كان بالصّدفة، حيث اصطدم محراث الفلاح «محمود ملّا» بسقف مدفن ارضي، كان ذلك واللاذقية ترزح تحت الاحتلال الفرنسي، حيث انطلقت عمليات التنقيب عن الآثار في موقع رأس شمرا فتم اكتشاف هذا الموقع الأثري الهام الذي شكل إضافة نوعيّة للسياحة والثقافة والتّاريخ السوري.

ويشار إلى أن المعبدين اللذان تم اكتشافهما نقش على الأول منهما اسم الرّب « دجن» وعلى الثّاني اسم الرّب «بعل»، وعسكريًا تم العثور على مستودع للأسلحة حوى أربعة وسبعين قطعة عدا عن اكتشاف الأدوات البرونزيّة التي استخدمت لتقديم القرابين لكبير الكهنة.

وإلى جانب لغة السكان الأساسية كانت تستخدم لغات عديدة وضعت لها قواميس متعددة اللغات. وقد عثر في «أوغاريت» حتى الآن على حوالي ٣٠٠٠ من اللوحات الفخارية التي تعود للقرنين ١٤ و١٣ق.م، والمكتوبة باللغة «الكنعانية» و»الآكادية- البابلية»، وقام الفينيقيون باختراع ٣٠ رمزاً اشتقت منها أبجديات كل اللغات «العبرية: اللاتينية، السانسكريتية، الأرمنية، العربية، اليونانية.

أما النَص فقد أشار الكاتب أنه أسطورة تم تأهيلها للسان العربي لتكشف عالمًا من الطيبة والنقاء كأننا في رحاب جمهورية مثالية، وأنّنا نخجل من أنفسنا في عالم اليوم عند إدراكه، إذ نعتبر أنفسنا متقدمين حضاريًا بثمانية آلاف عام، فكل إجابات المحاكمة العلنيّة التي اجريت في قاعة أوغاريت والمعروضة كما أشار الكاتب في متحف اللوفر لتشير إمّا لفضيلة، أو لذنب تم اقترافه ليصب رافده في النهاية في مصب الفضيلة، وكأننا في مدينة أفلاطون الفاضلة.

وقد جاءت المحاكمة العلنيّة لروح أحد المتوفّين قبل أن تلتحم روحه بجسده مرّة اخرى ليعيش السّعادة والخلود في العالم الأبدي الجديد، لتؤكد على جملة مبادئ ممكن أن يكون لنا في كل سؤال منها عبرة.

سأله قاضي محكمة الأرواح: هل كذبت؟ قال: نعم، كذبت على زوجتي في مدح جمالها وجودة طهيها.

هل عذبت حيوانًا؟ كلا.! عدا العصفور الذي أعجبني صوته، فحبسته لمدة يومين ثم أطلقته.

هل أسلت مرة دم حيوان دون ذنب؟ كثيرًا يا سيّدي حين كنت أقدّمه للإله كي أطعم الفقراء.

هل كنت سببًا في دموع إنسان؟ نعم، أمي حين مرضت بين يديها.

هل لوثت مياه النهر؟ نعم حين سبحت فيه مرّة أثناء عملي.

هل قتلت نباتًا أو زهورًا؟ نعم حين اقتلعت زهرة لحبيبتي.

هل سرقت ما ليس لك؟ نعم، سرقت قلب وحب جيراني من غير ملتي وديانتي.

هل تعاليت على غيرك بسبب علو منصبك؟ كنت أرى نفسي أضعف الخلق أمام عظمة الرب بعل.

هل ارتفع صوتك أثناء حوار؟ لم أكن أحاور سوى ربّي باكيًا هامسًا.

هل خاض لسانك في شهادة زّور؟ قلت زورًا حين سترت على جارة لي.

هل قبلت رشوة؟ نعم كثيرًا جدًا، قبلات من طفلتي لتلبية طلباتها.

وماذا فعلت عملًا صالحًا أيضًا؟ كنت مرة عينًا لأعمى. وأخرى يدًا لمشلول، وساقًا لكسيح، وأبًا ليتيم، غنيت وضحكت وقهقهت ورقصت وعزفت على الناي في فرح جار لي من غير الأوغاريتيين.

ونحن نبعد آلا ف السنوات عن هذا الحدث تأتي هذه الإجابات لتؤكّد أنّنا بدلًا من ان نسير باتجاه الحضارة والتقدم نجد أنفسنا نسير بالاتجاه المعاكس، وسنحاول ان نعرض ما استنتجناه من خلال محاكمة الرّوح هذه بالنّقاط التالية:

١- الكذبة التي اقترفتها روح الأوغاريتي هي التغزل بالزوجة ومدح جمالها ولذة طعامها ويبدو أن الأمر لم يكن كذلك، وهذا الكذب مغفور في القوانين الوضعيّة والإلهيّة، في حين نجن نمارس الكذب ليل نهار ونجمّله بأسماء مختلفة كالدبلوماسيّة، والشطارة والفهلوة ونسوق المبرّرات للكذّابين.

٢- المتفحص لعدد أقفاص العصافير في العالم، يجدها تعج بها من كل نوع، ومنها ما حكم عليه بالقفص مدى الحياة، ومن العصافير ما يموت في قفصه في كل لحظة هذه الأيّام دون اعتبار للحريّة، وهذا يذكّرنا بقول الشاعر:

تلاقى بروض بلبلان فواحد له

قفص قد نيط بالفنن الأعلى

وثان طليق باحث عن غذائه

إذا لم يجده يغتذي الشّمس والظّلا

فناداه ذو العيش الرّغيد ألا ابتدر

إلى قفص أشركك في عيشتي المثلى

هلمّ لحلو العيش.. قال رفيقه:

صدقت لكن طعم حرّيتي أحلى

أما الأوغاريتي فقد اعتبر نفسه قد اقترف ذنبًا وهو أنه حبس عصفورًا أعجبه صوته ولمدة يومين فق

٣- تتوالى مسألة الرفق بالحيوان متقدمة على حضارتنا التي نتفاخر بها، والتي اسّس لها منظرو الرّفق بالحيوان جمعيّات

خاصّة، فيرى الأوغاريتي انّ تقديم القربان للآلهة ليأكل منها الفقراء هو إسالة لدم الحيوانات دون ذنب منها، وأن ذلك ذنب عظيم، وأنا كاتب هذه السّطور، شاهد حي على حادثتين يجدر ذكرهما في هذا المقام، الأولى تتعلق بشخص أعرفه حق المعرفة قام بذبح جحش وهو ابن الحمارة بسكين خوفًا من ان تتلهي به امّه وتقلل فرص خدمته. أما الثاني فقد فقأ عيني حمار بالشاعوب لأنه اعتدى على بيدره وكلاهما الآن غادرا الحياة الدنيا.

٤- وتتكشف الرّقّة والانسانيّة في المعاملة للتّأكيد على أن دموع الانسان حين تذرف غالية ولا تذرف إلا لفرح شديد أو حزن شديد، فالقلب يتفطّر حين يرى إنسانًا يبكي، فما بالك ببراميل الدموع التي يذرفها الفقراء ومن يتعرضون للحروب يوميًا، ونجد الأوغاريتي الذي عاش قبل ثماني مئة عام قبل الميلاد يتحسر على دموع أمه التي ذرفتها عليه عندما كان مريضًا وهو بين يديها.

٥- أما الخطيئة التي تليها فهي الشعور بان هذه الروح كانت قد لوثت مياه النهر، حين سبح صاحبها به أثناء عمله. وقد سجلت الخطيئة بسبب السباحة أثناء العمل، وهذه النقطة تؤكد على مسألتين: الأولى عدم جواز تلويث مياه النهر تحت أي مبرر، والثانية أن وقت العمل مقدس، لا يجوز التهاون به لأنه واجب على من اختير لتقديمه وحقّ لمن تقدم له الخدمة، ومن هنا جاء الشّعور بأن مياه النهر تلوثت نتيجة لهذا الفعل.

٦- يشكل قطف الوردة حتى لو كان بهدف إهدائها للحبيبة للتعبير عن قوّة الحب والشوق للقاء خطيئة عند هذه الرّوح الأوغاريتيّة، رغم أن هذا السّلوك بحد ذاته لا يصدر إلا عن نفس محبّة ملأى بالطاقة الإيجابية التي ستبثها فيمن تحب، إلا أن الخطيئة تكمن في الفصل بين الوردة وأمها وشقيقاتها، وهذه الوردة نبتت لتعيش حياتها ويستمتع بها كل من يراها لا لتقطف فيقصف عمرها لتستمتع بها الحبيبة فقط. وإذا كانت هذه خطيئة فماذا نقول عن ملايين الورود التي تعبث بها الأيدي وتداس بالأرجل أحيانًا.

٧- وحين أجابت الرّوح عن سؤال، هل سرقت ما هو ليس لك؟ كانت الإجابة مدهشة، فمن يسرق قلوب جيرانه وابناء حيه لا شك يكون من ألطف الناس وأحسنهم خلقًا وأدبًا، لا سيما أن المسروقة قلوبهم ليسوا من ملّة السّارق ولا من ديانته، في فهم لتلاقي الأديان لا لتلاقي المحتل مع المحتلة أرضه. إنه الوعي بالمحيط وانعكاس الخلق القويم السليم في التعامل مع الغير، وهذه ميزة تفتقدها مجتمعاتنا التي تتغنى بقيمها ليل نهار، وتنتقل من انتكاسة غلى أخرى أشد إيلامً من التي سبقتها، وهذه الروح الكنعانيّة الأؤعاريتية استطاعت أن تملأ قلوب الغير بالخير.

٨- والقيمة الأخرى التي يعلمنا إياها السّؤال الذي يليه، هي قيمة التواضع وعدم التعالي على الآخرين، فقد كانت إجابة السؤال المتعلق بهذا الأمر أن الأوغاريتي كان أشد الناس تواضعًا، ولا يرى إلا عظمة الرّب بعل، والجمال في هذا الموقف هو الصّدق مع النفس ومع الآخر، فلم تكن الباطنيّة ولا التقيّة قد وجدت سبيلًا إلى هؤلاء القوم.

٩- وللحوار طرق ومبادئ قد سبقتنا الأمم المتحضرة في عالم اليوم إليها، ونحن ما زلنا نتعامل بلغة التهويش ويتسيد مجالسنا أصحاب الصوت المرتفع بغض النظر عن مدى ثقافتهم أو علمهم، أو حتى علاقة ما يتفوهون به بالموضوع، فلا يشيرون إلى أذنهم اليمنى إلا من الجهة اليسرى، وذاك الأوغاريتي لم يكن مدعيًا أنه يحتكر المعرفة، فلم يكن يحاور إلا ربه بكل هدوء وسكينة، على قاعدة من كثر كلامه كثرت زلاته، فقد كان حواره مع ابنه بالهمس والبكاء طلبًا للرّضا والمغفرة وسعيًا لعدم التسبب في غضبه.

١٠- وشهادة الزور مثل الكذبة البيضاء التي رأى أنها خطيئة حين كان يمتدح جمال وطعام زوجته، وهنا كانت الحاجة إلى شهادة الزور التي رأى أن لا بد منها لتحقيق غرض نبيل وهو السّتر على جارته، فلم يكن قذف لمحصنة ولا اتهام لبريئة بمجرّد الشّك والظّن، ولا حتى الحكم على الناس من خلال مظاهرهم.

١١- أما الرشوة وهي ذنب كبير ومفسدة للفرد والمجتمع، فقد اعتبر الأوغاريتي نفسه مرتشيًا وبشكل لافت، حين كان يَقْبَل قبلات ابنته لتنفيذ مطالبها، فالأطفال لهم أساليبهم في الحصول على ما يريدون، فينتقلوا من وسيلة البكاء إلى وسيلة المجاملة بالقبل لتحقيق مطالبهم البسيطة.

١٢- إن مفهوم الدين القيّم، يتضح في جواب السّؤال الأخير، الذي كان، وماذا فعلت عملً صالحًا أيضًا؟ لتكون الإجابة، كنت مرة عينًا لأعمى. وأخرى يدًا لمشلول، وساقًا لكسيح، وأبًا ليتيم. غنيت وضحكت وقهقهت ورقصت وعزفت على الناي في فرح جار لي من غير الأوغاريتيين. أليس ما ورد هو الدين بعينه، ما الفائدة من ادعاء التدين ونحن نترك الأعمى يقطع الشارع لوحده ويتعرض لخطر الموت؟ ألا يحث الدّين على مساعدة المشلول والكسيح والرأفة باليتيم؟ ثم لاحظوا معي مشاركة الجار في أفراحه وأتراحه ولو كان دينه يختلف عن ديننا او عرقه يختلف عن عرقنا، للجار حق علينا أن نشاركه ونحاول جلب السعادة إليه،

وفي ختام المحاكمة :

قال القاضي: مبروك أيتها الرّوح، لقد نجحت في المرحلة الأهم. وهو يقفل المحضر تحت نظرات الاستغراب من الرّوح، يا سيدي القاضي، ألن تسألني عن إيماني، عبادتي، صلاتي، صيامي، نسكي؟!

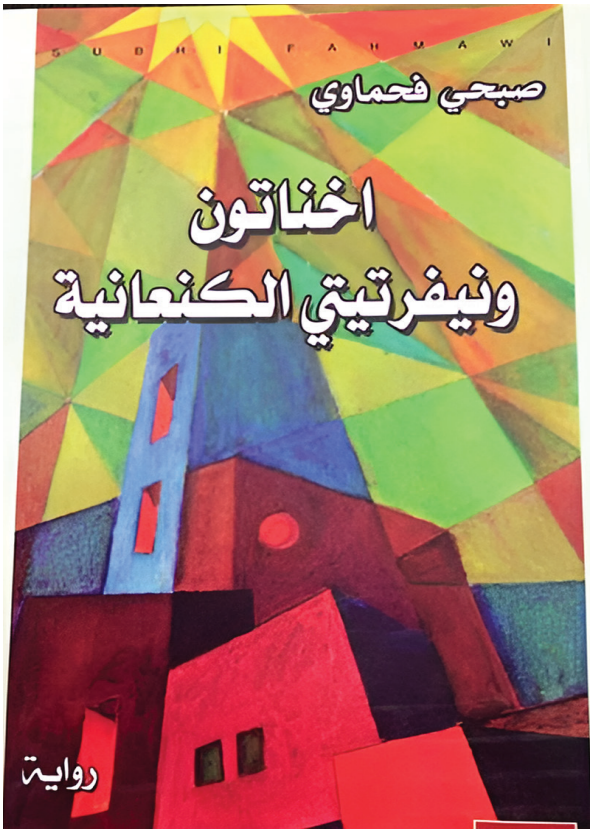
لا أيها الروح الطاهرة.

تلك قضيّة لا سلطة لأحد عليها. تلك يحدّدها إل وحده.

إني أرى في استحضار المحاكمة برمتها، وفي هذا السؤال اليتيم من الرّوح إلى القاضي، وقد عرفت أنها اجتازت الامتحان وبقصديّة رفيعة المستوى، حيث لم يكن القاضي قد تطرق إلى العبادات من صوم أو صلاة أو نسك أو عبادة، ما يشير إلى صحّة مقولة « الدّين المعاملة « فليس الأمر بكثرة العبادات، ومن لا تترك صلاته أثرًا على سلوكه كأنه لم يصل، وأين نحن اليوم ممن يختلفون على الإرث وممن يحرمون بناتهم من الميراث ويصلّون في الصّفوف الأماميّة، أو ممن يهجرون إخوتهم لسنوات، والأمثلة كثيرة ولا مجال لحصرها. فالعبادة بين العبد وربّه والله وحده هو من يقبل أو يرفض، أو يكافئ أو يعاقب وتشير الدراسات أن إل مشتقة من اللفظ السامي في اللغة السورية القديمة أو ما يسمونها اللغة السامية الأم باللفظ «عَلL □ «

وتعني كما تبدو عليه العالي.

وكأني المح علاقة بين مسمى الرب إل الذي كان يعبده الأوغاريتيون، وبين مسمى الله الذي نعبده، تلك قضيّة تحتاج لدراسة وبحث للوقوف على صحة أو عدم صحة فرضيتها.



عتبة الإهداء

إن منسوب القصديّة في هذه الجزئيّة من الرواية مرتفع حد الفيضان، ويكمن التجانس ما بين النص والإهداء، حين يؤكد الفحماوي على كنعانية ما بات يعرف بـ» البحر الأبيض المتوسط والي عدّل اسمه أخيرًا ليكون «البحر المتوسط» حيث هو مسمّى مستحدث لما عرف بالبحيرة الكنعانيّة، وهذا مؤشر على تواجد الكنعانيين على هذه الأرض منذ آلاف السنين، فهذا البحر بحر عربي كنعاني شاء من شاء وأبى من ابى.

على مدخل الرّواية.. وعلى البوابة الرّئيسة للرّواية كان لا بدّ من التوقف أمام نصوص قصيرة ثلاث، أوّل هذه النصوص كان لـ»هاملكار البرق» الذي قال فيه:

(كل نقطة تسقط من ساعتي المائيّة، تشعرني أن الزّمن يمشي وينقضي) هذا قول مهم من الممكن تلخيص أهمّيّته بنقاط ثلاث.

أولًا، أن حركة الزمن مهمّة في جميع الأوقات وعلى مر الزّمان.

ثانيًا: أن حركة الزمان لا تأخذ في الحسبان الأشخاص الذين يعيشون فيه، وأنّ من حسناته أنه يتعامل مع الجميع بعدالة ودون تمييز.

ثالثًا، أن التوقيت وحساب الوقت بأجزائه ومنه السّاعة، كان معروفًا عند الكنعانيين قبل ميلاد المسيح عليه السلام بمئات السّنين، وأن الساعة كأداة أيضًا كانت معروفة.

أم القول الثاني فهو لـ»هاني بعل الكنعاني» وهو:

(لست اسعى لمحاربة شعب أيبيريا، ولا بلاد الغال ولا شعب الرّومان، ولكنّني جئت لأحرّرهم من بطش دكتاتوريّة روما)

وهذا القول المنسوب لهاني بعل، أيضًا نستخلص منه مسألتين نحسبهما مقصودتان من الكاتب لتأريخ الدور الكبير الذي لعبه هاني بعل وإبرازه كجزء من تاريخ العالم وهما:

أوّلًا، أن عقيدة القتال التي كان هاني بعل يؤمن بها، لم تكن مهمتها السّيطرة على الشعوب الأخرى واستغلال ثرواتها، ولا السّيطرة بقصد التوسع.

ثانيًا، كان هاني بعل واثق الخطوة، يمشي بعزيمة المطمئن، إذ هو يريد أن يحرّر ثلاث مناطق جغرافيّة هي أيبيريا، وبلاد الغال، وشعب الرّومان كما أشارت الرّواية.

أما القول الثالث فهو للمؤلف حيث قال:(لا أكتب ما أعرفه عن هاني بعل، لكني أكتب لأعرف)

ومن هذا القول أيضًا نستنتج منه مسألتين:

الأولى. تؤكد على أن كاتب الرّواية الحقيقي هو باحث، فكتابة الفحماوي عن هاني بعل دفعته للبحث والاستقصاء في مسيرة هذا القائد وبلورة فكرة كافية مكنته من الكتابة عنه.

الثانية، يعتبر ذلك محاولة ذكيّة من الكاتب لإدراج اسمه مقرونًا بقائدين تاريخيين مهمين، ما يساعد المتلقي على تذكر الكاتب حين يذكر أحد من قرينيه.

تراجم

ميخائيل شولوخوف

١٩٠٥-١٩٨٤

د. حسين جمعة

ليس من السهل أن تندب نفسك للحديث عن موهبة إبداعية نادرة، وتنهض بهذه المهمة الكؤود في ظل تراجع الاهتمام بالأدب السوفياتي العظيم، ومنجزات الثورة الاشتراكية الكبرى في شتى مجالات الحياة الاجتماعية والروحية والعلمية المذهلة، ومحاولات النيل من مكتسبات الشعوب السوفياتية عامة والشعب الروسي خاصة، وتشويه الأسس التي قامت عليها ثورة اكتوبر العظمى. هذه الثورة التي أنجبت مئات، بل آلاف العقول المفكرة، وهيأت الظروف الملائمة لملايين القراء من الشعب البسيط للخروج من عوالم الضياع والفقر والأمية إلى عالم النور والمعرفة، والحياة الإنسانية السويّة، وفتحت كل الأبواب والنوافذ أمام الجميع للعمل المثمر والإنتاج الخلاق، في ظل تساوي الفرص، وتيسير الإمكانيات اللازمة لتقدم الفرد والمجتمع.

هذه الانعطافة الحادة والتحولات المذهلة في كيان المجتمع الروسي، كان لابد أن تجد أصداءها في معالم الأدب والفن، الذي حمل رايته عدد غفير من الأدباء على رأسهم: غوركي، مایاكوفسكي، سيرافيموفتش، فيدين، فادييف، سيمنوفو إيرنبورغ، وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمسيرة الروحية للشعب السوفياتي، وشخصت العلاقات الحياتية المتغيرة في منظور من عايشها ووعيه كمحطة انعطافية جارفة، وبدأت مقاساة الناس وتأملاتهم الغنية تتحدر وتتكشف في مبدعات الأدباء ورواياتهم الفنية الزاخرة بإكسير الحياة وما يمور في بواطنها من غليان فكري وذبذبات نفسية مستعرة. وفي كلمتي هذه سأتوقف في ظلال أحد أعظم من دقق في مجاهل بدايات ثورة اكتوبر، ورافق مسيرتها الخالدة، ألا وهو ميخائيل شولوخوف.

في أعمال شولوخوف تجلت القوى الروحية للشعب على اتساعها وخصوبتها، التي أيقظتها الثورة لبناء المجتمع الجديد، وكان له نصيب في تجسيد التحولات المذهلة، الي اجتازها الشعب الروسي في فترة قاسية من تاريخه المجيد. وقد كان الأدب السوفياتي، الابن الشرعي والوريث المخلص للأدب الروسي الكلاسيكي العظيم، قد نبت وتطور كملاحم بطولية لثورة أكتوبر، وأستذكر هنا ملحمة مكسيم غوركي الخالدة «حياة كليم سامغين»، التي تعتبر بانوراما متحركة ومتشظية لعشرات السنين. وكان الاهتمام فيها منصباً على ارتباط التاريخ بهموم الشخصية الإنسانية ومتاعبها، وكذلك مصيرها. وجاءت رواية «الدون الهادىء»، لتلقي الضوء على أحداث عشر سنوات (١٩١٢- ١٩٢٢) من حياة الشعب الروسي، وتاريخ ثورته في خضم حرب أهلية فاجعة، تناوبت فصولَها لحظاتٌ درامية مفصلية، نتعرف عليها

في دائرة المصير التراجيدي الفريد للقوقازي غريغوري ميلوخوف (بطل الدون الهاديء)، الذي تمضي حياته ومصير أسرته بالترافق والعالمَ الواسع والفضاء الرحب للحياة الشعبية، والأحداث التاريخية المزلزلة والمربكة التي مرّت بها الثورة والحرب الأهلية. وقد تجلى مصير هذا البطل القوقازي الأسطوري، وتكشفت سيرة حياته في بواكير أعمال شولوخوف، لا سيما في مجموعتيه «قصص الدون»، و«عبور» اللتين سبقتا «الدون الهاديء»، وكان لهما دور في إنضاج موهبته الإبداعية، ورؤيته الفنية وسجاياه الأخلاقية التي تعززت وترسخت تحت تأثير الأحداث المباشرة للثورة والحرب الأهلية، حيث شَخُص عصر الثورة في إبداع شولوخوف، بكل إيماءاته وإنسانيته، وبان كزمن ومكان لفعل الجماهير واتساق نهجها، وكمجال للأحداث الإنسانية التي وثّقت ما بين العظيم والزهيد، البطولي والعادي، الرومانسي والحياتي ووحدت مخارجها. لم يأت هذا الأمر عفواً، بل جاء نتيجة لمعرفة الحياة ودروبها وأزقتها الخفية، واستشفاف الحراك العملي للملايين، الذين أيقظتهم الثورة لبناء حياة جديدة، كل هذه التغيرات وجدت لها حضناً دافئاً في مبدعات شولوخوف، لا سيما في روايتيه «الدون الهاديء» و«بعث الأراضي البكر».

لعل أهم ما أرق شولوخوف، هو ثيمة (الإنسان والثورة)، وما أحدثته هذه الثورة من ارتدادات عنفية، وانعطافات جارفة في مسيرة الفرد والمجتمع، واستثارة وجيب النفس الإنسانية، ونبض خفقانها في حمأة اشتداد العراك الدامي على طريق الثورة وانتصارها التاريخي. ففي روايته «الدون الهاديء» اصطفى لهذا الغرض وتبيان وقع مجرى أحداث الثورة شخصية قلقة من أصول تترية روسية يعيش في ظل ملابسات مجتمع بطركي متخلف منذ مئات السنين، إن لم يكن منذ آلاف السنين، على الوتيرة ذاتها لم تتبدل ولم تتغير نظرته إلى الحياة ووسائل العيش في الأسرة والبيت، والضاحية والقرية القوقازية الهاجعة بلا حراك يذكر طول هذه المدة الزمنية الشاسعة.

لقد أدركت الثورة غريغوري ميلوخوف بطل الرواية، وهو في مستقرّ هذه العادات، وكانت الأولوية عنده الأسرة والبيت، فهما عماد عالم الفلاح القوقازي وقوام حياته وحدود تفكيره. يعيش الجميع في العزبة حياة مودة ومحبة، وتفاهم روحي كامل كأهل مقربين في سعادة غامرة كأنهم أسرة موحدة، يتعاونون في حل كل ما يواجههم في أمور عيشهم وسبل عملهم القاسي بهدوء وخضوع تام في سبيل تلبية حاجاتهم اليومية البسيطة. هذا هو إيقاع الحياة الذي كان سائداً آنذاك، ولا يعكّره أي شيء. جاءت عاصفة الثورة، وأزالت كل شيء، ولم يبق أي أثر لا للبيت ولا للأسرة. وقد تجلت عبقرية شولوخوف في تجسيد هذه الفترة الحاسمة في تاريخ روسيا عامة ومنطقة الدون خاصة، الذي انهارت أساسات بنيته البطركية القديمة، وانصب اهتمامه على جلاء حقيقة الأحداث التي اجتازتها روسيا في هذه البرهة التاريخية المشهودة، وعلى من تقع مأساوية هذه الأحداث، ولعل البحث عن الحقيقة أبرز ما أفصحت عنه رواية (الدون الهاديء)، وتجلت فيها مؤهلات شولوخوف الملحمية الخارقة وإمكانياته الإبداعية المذهلة، التي استمد حيويتها من إلمامه الدقيق بالأدوات الفنية والوسائط التعبيرية والتشكيلية من معلمه الأول ليو تولستوي في (الحرب والسلام)، لا سيما تعدد الأصوات وتعدد العيون، وكذلك سلطة المونولوج الداخلي، الذي طورته التيارات الحداثوية، (تيار باطن الوعي). النفسي الملحمي في رواية (الدون الهاديء) مستوحى من بحر الحياة الشعبية بكل صدقها وعبقها وبكل ما فيها من مشاهد حية وتضاريس طبيعية خلابة. قضى شولوخوف في العمل الدؤوب على روايته خمسة عشر عاماً، وتم نشرها في فصول وأجزاء على مدى اثنتي عشر عاماً من (١٩٢٨- ١٩٤٠)، لاقت خلالها من المعارضين أكثر مما وجدت من المتفهمين أصحاب النظرة البعيدة والأفق الشاسع، لا سيما من قبل لونا تشارسكي وغوركي، ومن قبلهما الأديب الكبير سيرافيمونتش، وهو من أصول قوزاقية، الذي تحمل مسؤولية نشر الأجزاء الأولى من الرواية، وكان قد كتب مقدمة لمجموعة شولوخوف «قصص من الدون»، وأشاد بموهبة شولوخوف وقدراته الإبداعية الفريدة. وعندما تعثر نشر الجزء الثالث من الرواية جراء القراءَة المؤدلجة والساذجة، وعدم استيعاب المادة الفنية المعمقة الموجهة إلى إعادة بناء

وعي الجماهير، والقصد من وراء حدة التبدلات في نفوس شخوص الرواية، لبيان مغزى الحراك التاريخي ومنطقه، بعث شولوخوف برسالة معبرة إلى مكسيم غوركي يشرح له عدم أهلية من حكم على أهمية الرواية وجدارتها في ترجمة مسالك الانتقال من مرحلة اللافعل إلى مرحلة المساهمة الفاعلة في الثورة، وعبر استكشاف سيرورة اليقظة الروحية، والتدرج الفكري والسياسي في بواطن وعي الإنسان الذي ساهم في أحداث الثورة، وكانت استجابة غوركي سريعة: «كل واحد يفهم الأمر على طريقته. يجب طباعة الكتاب فوراً».

بطل (الدون الهاديء) غريغوريميلوخوف- شخصية ذكية، شجاع ومغوار في الحروب، إلى جانب مناقبه الإنسانية، الخالصة وشمائله الرفيعة وفواضله الشاملة، نبت من أعماق الحياة الشعبية الروسية، من أصول تتارية، قوقازي حر معتز بنفسه واستقلاليته. وعلى الرغم من أنه عاش في مجتمع بطركي/طبقي متخلف ومنغلق إلا أن فكره كان يتسع وينفتح حتى ظن البعض أنه غريب الأطوار وهجين في مجتمعه. وكانت مهمة شولوخوف أن يستجلي النمو الفكري عند هذه الشخصية القلقة المحتارة، بالولوج إلى أعماق نفسيته والتسلل إلى بواطنه الداخلية، ورصد التحركات النابضة في أعماقه التي أفضت في النهاية إلى تغيير موقفه من الأحداث العظمى التي شهدتها روسيا مطلع القرن العشرين، وكل هذه الحوافر تم تسريدها بحرارة مفرطة، وَحب حقيقي عنيف، واجتياح لنفسية الأبطال وتنامي مداركهم وأفهامهم من العيش في ظلال الماضي إلى المشاركة الفاعلة في تجديد الحياة، وتأسيس التعاونيات الرائدة.

ومن منطلق الإحساس بضرورة جلاء التوثبات التي اجتاحت النفوس، والقلق الممض الذي كان ينتابها في مرحلة الانتقال من خمول الماضي وثباته إلى مرحلة الفعل والبناء كان لا بد لشولوخوف أن يصطفي شخصية حائرة في مجتمع يعيش في أغوار الماضي كبطل مركزي لروايته، ويعبر إلى خفايا وعيه، ويتدرج وإياه ليرتقي إلى مستوى إدراك هذه المستجدات المؤلمة، والتحول إلى المساهمة في عملية تجديد الحياة.. أي الانتقال من ضيق الأفق والأوهام الفردية، والبحث عن دروب الفعل الإيجابي، بواسطة التحليل المفصل لنفسية البطل وتيهه واضطراب تأملاته، بما يعكس دينامية الغضب المخزون الذي كان يغلي في وجدان الشعب وضميره وشرايين دمائه.

غريغوريميلوخوف بطل الرواية محارب عنيد، يجمع كل صفات الفروسية الحقيقية، قُدر له أن يخوض غمار المعركة، ويسعى إلى فهم أبعادها ومراميها، ويستجيب لمنطق العالم المتغير، وهو في غمرة النزال والمواجهة يراجع نفسه دوماً، ويتساءَل أين هي الحقيقة، وكيف نعثر عليها؛ فوجد أن لكل شخص حقيقته، وأنه لا يجوز التعدي على حقائق الأخرين مهما اختلفت معهم، لأن الحقيقة الكبرى التي يمكن أن يستدفيء بها الجميع، لا وجود لها. وبناء على الفهم ناهض أي تطرف مفرط، ولم يتقبل البطش والصلف الصريح، وكان يبغض السادية وروح الانتقام، ويقول لا ينبغي لأحد أن يدين الآخر في زمن البلبلة والفساد، ومع ذلك كان يرى أن الحقيقة لا تظهر كلها إلا بالدم والعنف والدموع، والشعب هو الوحيد بمجمل نشاطه الروحي، القادر على كشف الحقيقة وامتلاكها، وله الحق في معرفة الحقيقة كلها، التي لا يمكن العثور عليها بدون عقبات وبذل أقصى ما يمكن من التضحيات والجهود الجبارة، وبعد بلوغ الحقيقة عليه أن يفكر بعمق إلى أين يسير وأين يكون. وكان لا بد له بعد هذه المحن كلها، وهذه الحيرة وهذه التقلبات والتفكر في كل ما جرى ويجري، أن ينحاز إلى الحقيقة، وهي حقيقة الثورة ومطلوباتها، وأن يشرع في بناء حياته من جديد وفق ما تقتضيه الملابسات الجديدة التي أخذت تغزو مكامن ضميره الحي، وأغوار نفسيته الفوارة الحائرة.

لا يجوز أن أنهي حديثي عن هذا الفارس القوزاقي المغوار، الذي أحب وطنه وناحيته وعزبته وقومه، وكل ما ينبض بالحياة في سهوب الدون وبراريه وتضاريسه الطبيعية، إلا بعد أن ألفت الانتباه إلى حبه الصادق المتعاظم لأكسينياأستاخوفا، هذا الحب الذي تعمق واشتد مع مرور الزمن، وأضحى أعظم تعقيداً وعمقاً ومصداقية وإنسانية، وكان لمأساوية هذا الحب الذي، لا مثيل

له في الأدب العالمي، لما يحتضنه من وضوح وقوة روحية هائلة.

غادر غريغوريميلوخوف مواقعه السابقة بعناء وتردد وحيرة مسوّغة بعد أن تبدّت له الحقيقة الكبرى بكل وهجها ووضوحها، وبعد أن أخذت التبدلات الثورية تشحن أحاسيس الشغيلة وتستثير أفهامهم، وتعبر إلى عوالمهم الداخلية، وتستحث معالمهم الروحية إلى أن تدرجت بوعيهم إلى مرتبة خلق علاقات إنسانية متكافئة، وتوليد رؤية مغايرة للعالم، وبعث نفسية متجددة ومتفائلة تختلف جذرياً عن السابق، وتسعى لبناء مجتمع جديد قائم على سلوكيات جماعية وتأصيل فكري محسوس. هذا يعني أن شولوخوف رافق أبطاله في نموهم الفكري، ومن أعماق بواطنهم المذخورة، وارتقى بهم إلى أن بلغوا سن الرشد عن طريق التعرف على وسائل عيشهم ودروب حياتهم، وطرق عاداتهم وتقاليدهم، وسبر توجساتهم، والولوج إلى آمالهم وتطلعاتهم بأسلوب رصين يعتمد كثيراً على قوانين سيرورة الكلام الداخلي، وانهال كلامه بحب صادق لأبطاله، ونفاذ إلى مداركهم ونفسياتهم إلى أن شرعوا في تشييد المجتمع الجديد. وجاءت روايته الثانية (بعث الأراضي البكر) لتكمل المشوار، وتبرز مدى تأثير روح الثورة على الجماهير، واتساع أثرها وتأثيرها، وانخراط الشغيلة في العمل الجماعي المشترك، وإنشاء المزارع التعاونية، وتشييد علاقات إنسانية اشتراكية جديدة، بعد نضوج القناعة التامة بما حملته الثورة من أفكار وممارسات اجتماعية قائمة على أسس وقواعد إنسانية لصالح الفرد والمجتمع.

انصب اهتمام شولوخوف وتركيزه على الأحداث الكبرى ذات المضمون التاريخي الواسع: ثورة اكتوبر، الحرب الوطنية الكبرى، الحروب الإمبريالية، بناء الكولخوزات وقوة تأثيرها على حياة الناس والشعب، وتجسيد طموحات الجماهير وبيان الخطوات التاريخية والانعطافات الحادة التي اكتنفت مصائر الفرد والمجتمع واشتبكت وإياها، مع احتدام الصراع بين القديم وبين ما حملته الثورة لصياغة المجتمع الجديد. وكان همه قول الحقيقة – وهي قانون الإبداع الفعلي والأكيد، ولا تترسخ مصداقية الفن بدون البحث عن الحقيقة. لقد لامس شولوخوف

جوانب الحياة المتشعبة ووضع يده على كثير من مأساويتها، وتقصاها بثبات ودقة بدون أن يحيد عن المنظور التاريخي، والإيمان بالإنسان وبقواه وإمكانياته الإبداعية الخلاقة. وجاءت صلابة إبداعه وقوته ووظيفته الاجتماعية والجمالية مسايرة للتعميمات الفنية العميقة لتحولات المجتمع وسيرورته نحو الاشتراكية.

رواية (الدون الهاديء) الفارقة، التي تكاد أن تكون معجزة، سواء في الشكل والمضمون، أم في تفاصيل حياة شخوصها وأبطالها، والدروب المأساوية الشاقة التي اجتازوها عبر التصاديات العنيفة التي أرقت نفوسهم كما أجسادهم، هذه الرواية شرع شولوخوف في كتابتها وعمره لا يتجاوز العشرين، وأنهى فصولها الأخيرة بعد خمسة عشر عاماً، أمضاها في عمل دؤوب ليل نهار لا يتوقف عن المثابرة والمجالدة في ظل ملابسات حياتية بائسة، ونال عليها جائزة نوبل عام ١٩٦٥م، وكانت حصيلة التقاء متاعب الإبداع

بالموهبة الفذة. شولوخوف – كاتب ذو حصافة عالية، وقريحة وقادة وذكاء حاد وذهنية متفتحة نافذة أرفدها بالسهر على تطويرها ونمائها حتى تعملقت وأنجزت مبدعات فريدة رائدة لا تزال مفاعيلها وحدة تدفقاتها ودفعها سارية حتى الآن، يأخذ منها القاريء ما يحتاج إليه من حوافز إنسانية ودوافع اجتماعية مستمدة من ثقته بالإنسان وفاعليته، ونزوعه الواعي إلى نقل تجربته المأساوية وترجمتها في خدمة الحاضر الإنساني.

تتجلى عظمة شولوخوف وعبقريته الإبداعية بكل حيويتها وبهائها في سرديته القصيرة (مصير إنسان)، التي ترجمت إلى العربية، وأحسب أن معظم القراء، لا سيما الأدباء الشباب قد قرأها أو اطلع عليها. وعليه، فإن ما يمكن القول بخصوص جدارتها الفنية، وتجاوزها للكثير من الأعمال الفنية، التي عالجت مسألة الحرب، وتعرف عليها القاريء العربي في مبدعات لامارك وهيمنغواي وغرين وبيول وغيرهم. كان يجمعهم الكثير، لكن ما يميز (مصير إنسان) هو الموقف الفني لشولوخوف، والعلاقة الثورية الفاعلة بالعالم. (مصير إنسان) – قصة قصيرة في حجمها وعدد صفحاتها، إلا أنها ذات بنية فنية معقدة تتخيلها وكأنها ملحمة قصيرة، ويعود ذلك لدور المؤلف/السارد، فهو ذو وجهين، مرة مؤلف سارد وأخرى يتسلل ليصبح جليساً ومتحدثاً وإياه، مما يتيح للقاريء أن يستمع لصوت المؤلف كنموذج لفنان كبير، ذي مصير معقد أيضاً، ويقع تحت سلطة مزاجه تواً، متتبعاً تحليق أفكاره، وينغمس في التبصر في أحكامه عن الحياة والناس وقضايا الواقع الملحة. وما على القاريء إلا أن يعقد مقارنة بسيطة مع سردية هيمنغواي الرائعة (الشيخ والبحر) ليجد أن شولوخوف قد اختار طريق حتمية ارتباط الشخصية بالواقع التاريخي والاجتماعي، ودمج معرفة الأحداث بسياق القصة بلا انفكاك عنها، بينما ترك هيمنغواي الأحداث بدون التحكم في مصائر أبطالها، واستنطاق رؤيتهم واتجاه تفكيرهم.

لم يبتعد شولوخوف عن الانشغال بالحياة العامة، على الرغم من متاعب إنجاز مقاصده الفنية، مهما كلفه ذلك من عناء وكد وعمل، ولم يضعف اهتمامه بمتابعة مسائل الحراك الأدبي والثقافي، والانخراط في توجيه هواة الكتابة، ونقد الأعمال الفنية ذات المستوى الهابط، ولفت الانتباه إلى المواهب الجديدة وتقديم النصح والإرشاد لهم، كما أنه لم يترك أي مناسبة ثقافية أو فكرية إلا وشارك فيها بعرض آرائه والإدلاء بأفكاره التي لا تجامل.

وكان يرى أن الفنانين الذين يقفون في طليعة التطور الفني المعاصر: «هم من يجترحون المضامين الجديدة، التي تتجلى فيها سمات العصر الحاضر». ويزيد بالقول: «أنا أقول أن الواقعية، هي التي تحمل في ثناياها فكرة تجديد الحياة، وإعادة صياغتها بما يخدم خير الإنسان». ويضيف: «أنا رأيت وأرى مهمتي ككاتب، وفي كل ما كتبت وأكتب أن أتقدم بتحية للشعب العامل، الشعب الباني، الشعب البطل، الذي لم يتعدِ على أحد، لكنه كان في كل الحالات يمتلك العزيمة في الصمود، والدفاع عن حريته وشرفه، وحقه في بناء مستقبله وفق اختياره الخاص».

وأود في النهاية أن أقتبس بعضاً من كلماته خلال تسلمه جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٥، وهو يعرض لفهمه لجوهر الفن وجدواه في العالم المعاصر بقوله: «أن يتحدث الكاتب مع القاريء بنزاهة، ويحكي الحقيقة للناس- مهما كانت قاسية، لكنها تعزز بجرأة الإيمان بالمستقبل في قلوب الإنسان والإنسانية، بما تملكه من قوة ومقدرة على بناء المستقبل. أن تكون مناضلاً في كل الجبهات حيث تأخذك الكلمات. توحيد الناس في سعيهم الطبيعي والطيّب نحو المستقبل؛ فالفن يمتلك قوة هائلة في التأثير على أفئدة الناس وعقولهم. وأظن أن من يحق له حمل لقب الفنان هو من يوجّه هذه القوة لتشييد ما هو رائع في نفوس البشر ولخير الإنسانية جمعاء».

إلى جانب ذلك كان يرى أن الموهبة (قبس إلهي)، لكنها لوحدها غير كافية، لأنها تستسقي حيويتها من العمل الدؤوب والمثابر يومياً.. وليالي السهر الطويلة، والبحث الدائم عن شكل ملائم، يتساوق وما يعتمل في ذهن الكاتب من مضامين حياتية ومقاصد إنسانية رفيعة.

خمس قصائد لغزة

للشاعر البنغالي
رقيب الحسن خان

ترجمة الشاعر نزار سرطاوي

***كيف لي أن أكتب قصيدة لأطفال غزة؟**

حين تعلو أصوات

الرجال والنساء من ذوي البشرة البيضاء،

خصوصًا المسيحيين،

دفاعًا عن أهل غزة

أو عن الفلسطينيين،

يُكال لهم المديحُ

ويُعاملون باحترام.

وحين يفعل سواهم،

خصوصًا المسلمون،

الفعلَ نفسه،

يُعامَلون معاملةَ المشتَبَهِ بهم،

بل معاملةَ المعادين للسامية،

وأحيانًا يُوضعون تحت المراقبة.

إذا كنت أحمل اسمًا إسلاميًا وبشرتي داكنة،

و يسكنني توقُ مُهاجرٍ أن أستوطن في عرينك،

يا سيدي الزعيم،

فكيف لي أن أُخَلِّص نفسي من ظنونك، وأكتبَ قصيدة

لأطفال غزة؟

***حساب معقد**

أكلُّ قنبلة تنفجر في غزة،

وكل رصاصة تُطلَق،

تحمل لعنةَ كربلاء؟

لست في موقعٍ يسمح لي أن أحكم على ذلك.

فمن أكون كي أقرّرَ ما الصواب وما الخطأ؟

كلُّ ما أحاول أن أستوعبه

هو هذه الحِسبةَ المُعقّدة.

كم حاولتُ أن أستشعر الألم والغضب

الّذّيْ يكابده أبٌ إسرائيليٌّ

فقدَ ابنته في السابع من أكتوبر.

شعرتُ بوجعه،

الذي يعادل أعمق نقطة في المحيط،

وبغضبه

الذي يُماثل عاصفةً مُدمّرة

ثم حاولتُ أن أحِسّ بوجعِ أبٍ من غزة،

لكنني لم أعرف

كم عدد أطفال غزة الذين عليّ أن أقارنَهم

بطفلٍ إسرائيليٍّ واحد.

***غزة ليست مدينة**

غزة ليست مدينة؛

بل هي مقبرة

والذين يعيشون هناك

مُجَرّدُ أشباح.

أيّ صنفٍ من الحمقى

يبكون على موت الأشباح

أو على من غَدوْا في عداد الأموات.

إن كان لزامًا علينا أن نبكي،

فلنبكِ على مَن لِحياتِهم قيمة

فليس شعارًا فارغًا

أَنْ تكونَ لِحياتِهم قيمة

بل يجب أن يُقرّرها أولئك

الذين يُقرّرون مصير الفلسطينيين.

***آفاق السلام**

أحبُّ السلام،

خصوصًا كمثل الذين

يمدّون من يصنعون السلام

بأسلحة وذخائر.

لذا، حين دُمِّرَ آخر مشفىً في غزة،

خطر ببالي أن أهنّئَ

ملائكةَ السلام

على إنجاز هذا العمل الجليل

فلا ريب أن ذلك سوف يُعزّز

مؤهلاتِهم الاستثنائية

وإرثَهم الذي لا نظير له.

الأجيال القادمة ستتوقف إجلالًا

لتخليد ذكرى دعاة السلام،

فالحق أن السلام لن يتحقق

إلا بإبادة الفلسطينيين عن بكرة أبيهم.

غريتا وغزة*

غْريتا كانت موضع إجلال

ما دامت لا تتحدث

عن شيءٍ غير مناخ الأرض

فهل خسرت شعبيتَها

مذ راحت تجهر بالدعم

لفلسطينَ الحرة،

أو تحتجُّ على قتل الإنسانية في غزة،

مذ سارت عبر شوارع ميلانو،

تعتمر الكوفية؟

أَوَلَيس الأجدرُ بنشَطاء تغير المناخ

أن يهتموا بما يجري من قتلٍ للبيئة؟

ما كان على غريتا أن تحتجَّ

على شيءٍ غيرِ الأضرارِ العفوية:

تلويثِ الأجواءِ وتدنيسِ الماء،

هلاكِ الطير وموتِ الحيوانْ.

ما كان لها

أن تحتجَّ على قتل الإنسان

***

* رقيب الحسن خان شاعر وأكاديمي من بنغلادش يقيم بمدينة دَنيدِن في نيوزيلندة. يكتب الشعر باللغتين البنغالية والإنكليزية. في عام ٢٠٢٤ حصل على درجة الدكتوراه في اللغة الإنكليزية من جامعة أوتاغو. ويعمل حاليًّا مُدرّسًا في الجامعة نفسها. صدر له ديوان شعري بعنوان « ما زال عليّ أن أكون تمثالًا» (٢٠١٠). نشر له العديد من الأعمال الأكاديمية والإبداعية في الكثير من المجلّات المحلية والدولية.

** غريتا ثَنْبيرغ شابّة سويدية كانت تنشط في حقل تغيّر المناخ. غير أن تحوّلًا حصل في مسيرتها بعد اندلاع حرب غزة في أكتوبر ٢٠٢٣، حيث بدأت تشارك في نشاطاتٍ ومَسيراتٍ داعمةٍ للنضال الفلسطيني.

إبداعات

القصة

مجهولة الهوية

قصة : نايف النوايسة

ليستُ البراءةُ وحدها هي التي استولتْ عليّ في ذلك الموقف، وإنما هو الدفع القسري إلى الرحيل الأبدي المبكر.. ولا أمل بالعودة.

هو ما رسخ في وعيي طوال سنوات عملي الذي عشقته، وفيه كنت أتوقع كل شيء، لذلك أضفت إلى تخصصي في الطب درايتي بحياة الناس وشؤون الحياة الأخرى ليكون هامش توقعاتي دائماً مناسباً للظرف الصعب أيًّا كان.

قبل أن يداهمني حضورُها المهيمن ويسدَّ علي الآفاق بجرحه الطاغي المغمّس بالنعومة، كنت قد هيأت نفسي لأتخلص من المريول الأبيض الملطخ بالدم، وأبحث لي عن سيجارة ثم أختفي في زاوية من زوايا المستشفى الذي امتدت فيه طوابير الجثث التي تتزاحم لتجد لها سبيلاً إلى جوف الأرض.

كنت أنشد الراحة بأي ثمن..

وظننت أن ما نزعتْ إليه نفسي قد تحقق ليأتي على نحو ما اشتهت في هذا الظرف الاستثنائي، وأنه لن يحول دونه عارض من هامش توقعاتي.

لم ينل مني الضجيج شيئاً وهو الذي استولى على المستشفى طوال مداهمة العدو لمحيطه.. تعايشت مع الحالة حتى بدوت فيها بأنني مخلوق غامض غارق في الصمت، أو كما وصفتني سيدة ثكلى(ما عندك مشاعر).

هكذا كنت أبدو كي لا تبعدني مشاعري إلى سياقات أخرى لا تخدم رسالتي الإنسانية.

وظننت أنني وضعت نفسي على النهج السليم قبل أن يفكوا عنها الأربطة وتبرز من لفائفها مثل ثمرة تم تقشيرها..

فتحت عينيَّ على اتساعهما..

قذفتني الصدمة إلى عيون الناس، وغشاني من شلال المشاعر ما غشاني، وبث فيَّ الحياة بعد يباس.. نفضت رغباتي الصغيرة مثل عصفور أصابه رذاذٌ فهزهز جناحيه ليظل متحفزا للطيران.

بكل حضورها احتلتني.. قوامها الصغير الغض ملأ عيني.. رضيعة لم تفارق السنتين نالت منها طائرات العدو حين قصفت بيت أهلها والتهم الردم أجساد الجميع إلّا هي..

قذفها الاهتزاز المريع إلى داخل بعض الأشياء التي كانت تسمى أثاثاً لتفارق الحياة، ومن بين الحطام أرسل شعرها الأشقر صراخاً، ووصفها الذين هرعوا بها إلى المستشفى لعل بها حياة بما يدمي القلب.

تفحصت وجهها بجمود تام وأنا اجتزئ من شِعر أبي العلاء المعري بعض ما يعزز حيادي(رب لحدٍ صار لحداً مراراً)، لكنني لم أكمل مع أبي العلاء الذي لا يرى ما أرى.

رضاعتها في فمها، وآثار الحليب على فمها المهشّم.. عينها اليمنى مفتوحة وتتلألأ زرقتها الصافية التي تكشف عن جمال ووسامة، وعينها اليسرى ضاعت في زحام الردم، أما جسمها الغض فقد مزقته مخالب القنابل التي سوّت بيت أهلها بالأرض.

هي بين يديه قطعة لحمية صغيرة مُشرّحة ما عدا هذا الوجه الذي أصر أن يظل ملتصقاً بجمجمة مهشمة، كأنه قناع.. الرضّاعة لا تكف عن تنقيط الحليب الذي يسيل من زوايا فمها.

يا إلهي...!

حاولت إبعاد عيني عن وجهها فلم أُفلح.. رمشتُ عدة رمشات لأعيد التوازن لانبعاثات مشاعري..تيبست رقبتي وأنا أتوغل الى ما وراء عينها المفتوحة لتأخذني إلى أمها، وإلى أبيها.. اختفى أهلها جميعهم تحت الردم، ربما كانا يهدهدانها لتنام، وربما قالا: نامي يا حبيبتي نامي فالصبح قريب والشمس بالباب، وقريباً سيختفي الظلام.. وكان في عينها المفتوحة بقايا من فرح وابتسام.

عوالم صامتة ممتدة أمامي.. هي ترمقني بلا توقف.. لا ترمش.. وتومئ لي بعينها الباصرة لأتخيل تلك اللحظة الرهيبة التي اغتالت براءتها.

حوار صامت مع الطفلة لاحظه من كانوا حولي.. لم ينبس أحدنا ببنت شفة.. كانوا جميعا ضحايا.. مشاريع شهداء.. هدير الطائرات ناظمٌ اضطراري لكل تصرفاتهم.

عينها الزرقاء تحملني إلى ملكوت الله، ومعها وجدت نفسي محلقاً في سماوات لا تنتهي.. الطفلة بين عيني كائن مقدس استقر في داخلي وما أظنه يفارقني بسهولة.

كنت ضائعاً بين شهوة الكلام والإجهاش بالبكاء، وإدراج الطفلة في كفنها الصغير.. حاول أحدهم نزع الرضّاعة من فمها فأمسكت بيده ومنعته.. جعلتها ورضاعتها في هيئة تليق بالشهداء ولففتها بعناية وكأنني وإياه مشرفان على صباح العيد..

سألت بيدي عن هوية أهلها.. كان فمي يابساً ولساني ملتصقاً في سقف فمي.. الكلمات تتكسر أجنحتها ما دون حلقي.. هز الجميع رؤوسهم بالنفي.

بكيتُ.. دموعي بللتِ الكفن.. يدي المرتعشة تخط على كفنها عبارة (الشهيدة مجهولة الهوية).

الصمت يكتنف الجميع وهم يحملون الشهيدة إلى صف طويل للشهداء المجهولين.

رائحةُ شخصٍ نائم

سامية العطعوط

هذا أبي،

قال، ووضع الصندوق الجوزي أمامي.

كان صندوقاً صغير الحجم. حوافّه ملساء مستديرة وغطاؤه منقوشٌ بزخارف محفورة عليه بإتقان. لم أعرفْ ماذا أقول له. تناولتُ الصندوق بيديّ، وهبطت على الكنبة.

ظلّ واقفاً ينظر إليّ من خلف النظارات، نظرات جامدة. لا... لم تكن نظراته جافة تماماً، ولكنها كانت توحي بأنه ينتظر أيّ ردّ فعل، ببرود.

خرج كما دخل.

لم أقدّم له شيئاً، رغم أنه قدم لي صندوق الشخص الذي أحببته.

هل أفتح الصندوق وأرى محتوياته؟ هل أتركه هنا في الصالة، أم أضعه في غرفة نومي؟؟! ما الذي يريدني أن أفعله به؟ لماذا لم يقل؟؟

***

الضبابُ يلّف المكان.

أرواحٌ تسبح هنا وهناك.

أسير دون أن أرى طريقي.

أصطدم بجسدٍ ما، على الأرض. أحدّق به. أرى امرأة غجرية، تجلس على الأرض وتضع الودَعَ في حجرها.

إحذري. قالت ورمتْ الودع. تسمّرتُ في مكاني.

تابعتْ: يحيي العظام وهي رميم.

ولم تنظر إليّ، بل التحفتْ بشالٍ تضعه على كتفيها. غطتْ رأسها به، وانهمكتْ بإشعال بعض الفحم أمامها. التفتُ حولي، علّها تتحدث مع شخص ما غيري. لم أرَ سوى الضباب يطغى على ظلمة الليل، بلونه الحليبي الخانق.

تركتُها وتابعت سيري إلى البيت.

***

الصندوقُ أمامي على التواليت في غرفة النوم. اقتربتُ منه. لمستُ حوافّه بأصابعي. مرّرْتها عليها. الحوافّ ملساء ناعمة،

ورائحةُ الصندوق تفوح بالمسك والطيب. استجمعتُ شجاعتي ورفعتُ الغطاء. رأيت كيساً صغيراً من المخمل الخمري داخل الصندوق.

هذه ثروتي، حدثتُ نفسي. فككتُ الرباط وفتحت الكيس. فاحتْ منه رائحةٌ غريبة، تشبه رائحة شخص نائم..!! نظرتُ في الكيس فرأيتُه. كان ممدداً فيه بانفلاش. أعضاؤه مختلطة بعضها ببعض. لم أستطع أن أميز اليدين عن العينين. لم أميز لون البشرة من لون الدم. الشعر المصبوغ من الشعر الأشيب. كانت الأعضاء مختلطة ببعضها البعض بطريقة سوريالية.

مددْتُ كفي. بالكاد أدخلتها من فتحة الكيس. لمسته بكامله. حبيبات ناعمة من التراب.

من التراب وإلى التراب.!!

***

أفقتُ من الحلم منزعجة.

نظرتُ إلى الصندوق، كان في مكانه، فحمدت الله.

حلمتُ أنه جاء وكان على عجلة من أمره. طلب مني أن أرتدي فستاني الجديد، لنسهر في مطعم ما. وحين ارتديتُ الفستان وجئت إليه، أمشي على مهل. صرخ بي: ألا تدركين أني متّ. كم أنت غبية..!!!

***

أفقتُ من الحلم منزعجة.

نظرتُ إلى الصندوق، كان في مكانه.

نظرتُ إلى المرآة، رأيتُني أرتدي الفستان الجديد، وقميص النوم ملقى على الأرض بجانب السرير..!!!

عرفتُ ماذا سأفعل.

سوف أنثر جسده في قوّار (أصّ) ورد، وأزرع في التراب نبتة. سوف أضعه على حافة النافذة في غرفة نومي، لأعتني به وأسقيه بالتراب.

***

شعرتُ أن شخصاً ما يراقبني. أحسسْت بالخوف. كنت أبدّل ملابسي أمام الخزانة، ونظرات قوية مصوبة إلى ظهري. أشعر بها تلسعني. التفتّ للخلف بسرعة، كانت النبتةُ تحدّق إليّ بتمعن..ّ

هذا جنون. قلت في نفسي وخرجتُ من البيت.!!

***

صحوتُ في الصباح التالي على صوت عصافير تغرّد. دخلتُ إلى الحمّام، واغتسلت.

أحضرتُ مرشّ النباتات من المطبخ وذهبت للنبتة أسقيها. حين رأيتها صرختُ. كانتْ يدٌ ما صغيرةٌ تنمو على أحد الأغصان. كانت تشبه يده إلى حدّ بعيد. وعلى الغصن الأصغر، كان ما يشبه الرأس ينمو عليه. لم أتمالك نفسي، وأُغمي عليّ.

حين أفقت، كان القوّار (الأصّ) يفتح النافذة بيديه، ليسمح لأشعة الشمس بالدخول.

ومنذ ذلك اليوم، لم أستطع مغادرة البيت. لم أغادر غرفتي. في كل يوم، كان ينبتُ عضو جديد، وفي كل يوم كنت أراه يشبه النبتة، أو أن النبتة تشبهه. في كل يوم كان ينمو ويتكامل عضواً عضواً. العينين، الشفتين، القلب واللسان. وفي كل يوم كنت أهرم إلى جواره وأتساقط عضواً عضواً...!

خبز وخوف

جميلة عمايرة

العالم شرفة

عالمي شرفة.

أدعو من أحب وما أحب. أستقدمه كما أشاء، أمحو ما أود نسيانه، أغض الطرف عن كل ما لا أريده. بمعنى آخر» أرى ما أريد» كما يقول» محمود درويش».

للقراءة مذاق مختلف هنا. الأرجوحة شرفة. الشرفة أرجوحة.

أقطف زهرة متفتحة من أزهاري.

الليلة أنهيت قراءة مجموعة بعنوان» أتقطفني» والفجر يطلع. المجموعة قصيدة نثر خالصة. تكتب الشاعرة» كوثر الزعبي» بأسلوب لا بشبه غيرها أو يتقاطع معه.:

«لا أحتاج للتذكر

يكفي أن أصحو لأعرف كم بقي من رائحة الورد

يكفي أن تنبهني النافذة إلى الفجر.

أشيح اللحاف عن غرق وشيك، وتعود للأرض قساوتها تحت قدمي.

يكفي أن أحن، يكفي أن أشتاق.

يكفي أن أنسى وجهي بالأمس عند المرآة، وأنظم ضربات القلب بحب جديد».

هي ليست شعر.بل قصيدة نثر مكتملة الأوصاف. ثمة تباين بالآراء واختلاف بين النقاد ومدارسهم عن جوهر قصيدة النثر. ثمة شعر خالص يهزك فترتعش. وثمة متعة لا تضاهى بالنثر. قصيدة وسرد.

النثر فضة اللغة.

يبدو العالم من هنا، من على الشرفة لا يزال يغطُ في نومه العميق. آليات الجند والأمن تصول وتجول في الطرقات. بعض السيارات المدنية تمر بين الحين والآخر. البنايات مغلقة على قاطنيها لا تزال. كعجوز هرمة لا تنهض المدينة من نومها. تستيقظ والنهار ظهرا.

من الذي سرق صباحاتنا؟ من الذي سرق صباحات المدينة؟

أين غابت رائحة» الفلافل والحمص والفول» من المطعم في آخر الشارع؟ أختفى طابور المشترين وضجيجهم من الطرقات في الصباحات الباكرة، وهم يحملون فطور الصباح، ورائحة الخبز الطازج والفلافل تفوح بالحارة كلها؟

لم تظهر صديقة أمي منذ آخر زيارة لها.

اكتفت بالهاتف بين الحين والآخر، إلى أن توقفت عن الاتصال.

تواصلت معها مرة، بعد إلحاح طويل عريض من أمي. أخبرتني أنها بخير، لكنها تخشى الخروج من البيت. «صوتها لم يطمئنني «بلغي تحيتي للوالدة.. قالت وهي توصيني بالعناية بها والسلام.

ولماذا لا ترد على الهاتف؟.

قامت بإلغائه يا أمي. لا تريد إزعاج أحد.

لم تقتنع بإجابتي.

سأزورها قريباً. أعلنت أمي.

لم أعلق. بقيت صامتة وكأنني لم أسمع ما قالت.

سأزورها قريبا. للمرة الثانية أعلنت بصوت مرتفع.

حسناً يا أمي.

هذه الكورونا اللعينة تريد أن تقطع الناس وتبعدهم عن بعض. لن تمنعني من زيارة صديقتي وجارة العمر.

حسناً يا أمي.

لم تفعل لنا سوى الخير. قالت من جديد.

الكورونا؟

جارتنا أيتها الغبية.

حسنا يا أمي.

سأقوم بمنعها عن ما تود القيام به. أعني عن زيارتها لصديقتها وجارتنا بطريقتي، ودون أن تدرك شيئاً. لن أخبرها مهما كلفني الأمر،

كنت قد تحدثت مع ابنها.

أخبرني أنها أصيبت بهذه الكورونا اللعينة، ودخلت المشفى، انهارت مناعتها مرة واحدة، ولم تتمكن من مقاومة المرض. بقيت ثلاثة أيام وما لبثت أن فارقت الحياة.

ومتى حدث هذا؟.

منذ أزيد من شهر.

يا ألهي. لم أعلم عن الأمر. ستحزن الوالدة. كانت صديقتها وجارتها اللطيفة.

أين دفنت؟

الدفن. أجهش بالبكاء.

لم ألحظ شيئاً غير عادي يجري أمام بيتكم. لم أرى أحدا يدخل البوابة أو يخرج منها. قلت وكأني أعتذر له.

كيف نودع موتانا ولا بيوت عزاء. قال. تم الدفن ليلا، وكأننا نقترف فعلاً مشيناً. حضر أخي الصغير وخالي ولا أحد غيرنا، وتم الدفن، وتلقي العزاء بالمقبرة والعودة. كأن شيئاً لم يكن. يمنع تجمع أكثر من ثلاثة أشخاص من أهل المتوفى. لا بيوت عزاء. من علم بالأمر من أقاربنا قام بتعزينا عبر الهاتف أو وسائل التواصل الاجتماعي، ومن لم يعلم لم نخبره.

لروحها الرحمة والمغفرة. قلت.

وفي سري قررت إخفاء الأمر عن أمي مهما كان الثمن.

ثمة إشاعات عن مدى حجم الإصابات، تنتشر بين الناس بسرعة البرق، فتثير الهلع والقلق بالنفوس.

وثمة أقاويل لا تنتهي تصل تباعاً، مخالفات مالية عالية تطال المخالفين لأوامر الدفاع، أو الذين لا يتبعون إرشادات السلامة العامة في مواجهة هذه الجائحة. وهناك حجز للمواطنين وحبسهم، في ظل فقدان المصداقية بين الناس وأجهزة الدولة والمسؤولين.

في الصباح الباكر قامت أجهزة الإدارة المحلية بالتعاون مع الجهات ذات العلاقة،وبالتنسيق مع الجنود المنتشرين في البلاد بتوزيع الخبز على المواطنين في بيوتهم. لم تنجح عملية توزيع الخبز.

عائلات كثيرة ونائية لم يصلها ولو رغيف واحد.، أحدى البلديات قامت بتوزيع الخبز على الأقارب والمعارف. بلدية أخرى قامت بتوزيع الخبز بواسطة آلية لا تليق. في حين قام آخرون ببيعه للمواطنين في وضح النهار.

البلدات البعيدة لم تنتظر من الحكومة شيئا، كما هو حال من يقيم في البادية والأطراف. قامت النساء بعجن الدقيق وخبزه في البيوت، وتوزيعه على من يحتاجه من الجيران والأصدقاء والحارات.

تظلم كثيرون وضجوا بالشكوى.

قامت الأجهزة المعنية بتحديد يوم في الأسبوع، للمخابز كي تستقبل المواطنين، وضمن شروط صحية مشددة تبيع المواطنين.

من على الشرفة، تمكنت من رؤية الناس بطوابير عريضة وهم يتدافعون أمام الأفران والمخابز منذ الصباح الباكر.

يتزاحمون أمام بعضهم البعض. أمام المخابز، أمام البنوك، سيراً على الأقدام. فوق بعضهم البعض. يتشاجرون من أجل الحصول على ربطة خبز.

كثيرون عادوا للبيت بلا خبز من شدة الزحام، ودرءا لهدر الوقت أو التعرض للدفش والصراخ. آخرون عادوا بأكثر من ربطة خبز.

فيما آثر آخرون شراء السجائر وتوفيرها، قبل أن تغلق المحال والدكاكين أبوابها. في أيام الحجر الأولى فقدت السجائر واختفت من الأسواق. وأصبحت تباع بالسوق السوداء بضعف سعرها.

هل ثمة كورونا؟

بدا الناس غير آبهين بشيء وهم يتزاحمون كتفا بكتف، أمام الأفران والمخابز والمحال التي فتحت جزئيا.

ما فائدة الحجر وقد تبدد، والناس فوق بعضهم يتزاحمون أمام المخابز والأفران والمحال؟.

نسكافيه

محمد عبدالكريم الزيود

فتحتْ خزانتها وككلّ صباح تسقطُ في الحيرة نفسها؛ ماذا ألبسُ له اليوم ! الأسود أم الأحمر، ثم نقّلتْ بعينيها على الفساتين المصطّفة كحرس شرف، لم يعجبها شيء، شعرتْ بلحظة ملل.. رنّ جرس الباب، ربما أنقذها من الحيرة، تركتْ خزانة الملابس مفتوحة، فتحتْ الباب: «هذه الرسالة لكِ سيدتي...!».

إلتقطتها ثم شكرتْ عامل البريد، أغلقتْ الباب ثم أسندتْ ظهرها إليه وابتسمتْ نصف ابتسامة عندما قرأتْ اسمه.

«عزيزتي،

مرّة أخرى أكتبُ إليكِ.. لم يأتِ ساعي البريد برسائل جديدة، وقد كنتُ أنتظره كل صباح لعلّه يحمل لي شيئا، ولكن كالعادة أُلملمُ خيباتي وأعود إلى شرفتي وأشعل سيجارة..

لا أعرف كلّما سقط المطر هنا.. أستحضر طيفك وتمرّ بي ذكريات ما زال عطركِ يشعلها، وقد تركتُ بعضه على مقعدك الفارغ...».

سمعتْ صفير إبريق الماء على الغاز، تركتْ الرسالة وذهبتْ تعدّ فنجانا من النسكافيه، هي تحبُّ هذا المشروب، فهو يشبهها ما بين الأسود الداكن والأبيض الفاتح، حرّكتْ الملعقة جيدا بالفنجان، شعرتْ بالدوّار وهي تفكر بدوران النسكافيه، ما زالتْ الذكريات في رأسها لم تذبْ بعد..

جلستْ قرب النافذة، الرّياح تدفع الغيّم فيسير في السماء ثقيلا وخجلا، وما زال السؤال يحفر في رأسها: «ماذا سأرتدي اليوم»، ثم عادت وفتحتْ الرسالة وتابعتْ القراءة:

«أكتبُ إليكِ ربما هو الشوق، وربما فيَّ رغبة بعتابك، ومثل كل مرة ستبررين بإنشغالك، ربما بكتابة قصة جديدة.. وككل مرة سأسامحك وأنسى كل غضبي وأفرح بعودتك، ربما ما زال رصيد الحب ممتلئا، وربما ما زلتِ تستندين إليه كلما رغبتِ بالعودة...».

تنهدتْ وأخذتْ رشفة من فنجانها، ثم أكملتْ::

»الليّل ينتصف وهو يمرّ هنا كضيف ثقيل لزج.. الملل يضيق بغرفتي وحيدا يحاصرني فلا رغبة لدي

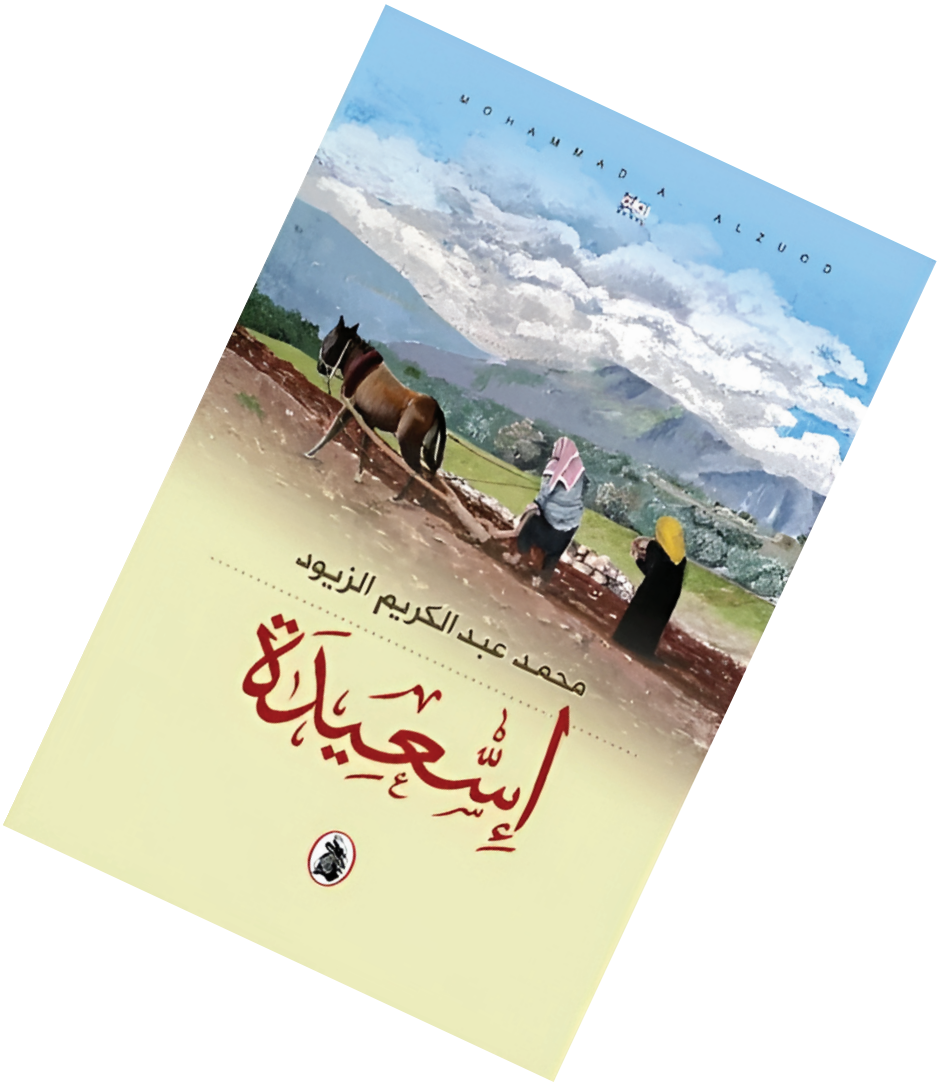
«!... بالكتابة أو القراءة وأيضا أفتقد شهيتي للنوم أيضا

نظرتْ إلى ساعتها، ربما لم يتبقَ الكثير من الوقت، لكنها عادتْ إلى خزانتها والتقطتْ فستانها الأحمر... سقطت الرسالة من يدها ثم عادت لتكمل قراءتها

«تذكرينَ آخر مرة عندما التقيتكَ هناك.. كان اللقاء باردا وقصيرا، وربما كان لديّ مئات الأسئلة لكنني فجأة عندما رأيتكَ نسيتها أو ربما تناسيتها عن قصد... انشغلتُ بك وأنتِ تصنعين كوب النسكافيه، وكنتُ أدرك مدى ارتباكك بأن أتيتُ بلا موعد.. أشفقتُ عليك وأشفقتُ على نفسي.. غادرتُ وربما تركتُ شيئا آخر غير قلبي عندك.. شيئا آخر يسقط فينا كلما كنّا على أعتاب الوداع.. حملتُ حقيبتي مغادرا، وتركتكُ تلملمين نفسك وتكملين عملك.. بلا مناسبة أكتبُ وربما لن تردي على رسالتي كعادتك.. وكعادتي سأظل أرقب طريق ساعي البريد،

كوني بخير..»!

وضعتْ الرسالة بجانب فنجان النسكافيه، الوقت يحاصرها، ثم ذهبتْ لتكمل ارتداء ملابسها على عجل، وصلتْ الباب ثم عادتْ لتتأكد من نفسها أمام المرآة، تبسمتْ بزهو وغرور،انتبهتْ للرسالة، شربتْ آخر رشفة من الفنجان، وطوتْ الرسالة ورمتْ بها في سلة المهملات عند الباب ثم خرجت مسرعة..



اليوم الخامس

خلود المومني

في اليوم الأول

بعد أن تأكدت الأرملة الأربعينية، من أن جثمان زوجها قد حمل على الأكتاف ومدد في عربة نقل الموتى، أخذت نفسا عميقا

أما حين عاد ابنها والرجال معلنين انتهاء مراسم الدفن، تنفست بعمق أكثر وارتسمت على شفتيها ابتسامة باهتة يصعب تفسيرها، أهي الرضا بالقدر أو أنها ابتسامة الحرية التي عادت إلى روحها المثقلة من ظلم المرحوم؟!

في اليوم الثاني.

تجمعت النسوة لتقديم واجب العزاء حيث تحول المكان لحلقات نميمة عن الإرث وحسرة الأبناء وهدم بيت الزوجية، أسندت الأرملة ظهرها إلى مسند المقعد بهدوء، طرحت على نفسها سؤالا

ـ هل كان يحبني؟؟

ثم ما لبثت أن ارتفع صوتها ووجهت السؤال للنسوة المعزيات، ظهر التردد جليًّا، همست سيدة لجارتها

كان يتلصص على البائعة في المتجر الكبير

جذبت السيدة يدها محذرة، لكنها تابعت

ويحاول ملاطفة زميلات ابنته في الجامعة،

همست أخرى

كان يباهي بتقديم المساعدات لعائلات فقيرة لديها صبايا جميلات،

في اليوم الثالث

تماسكت السيدة أكثر، ارتدت عباءة سوداء أنيقة، جلست بين المعزيات تدعي الحزن، وفي حقيقة الأمر كانت تتابع أحاديثهن عن الحياة والموت والزواج والتخفيضات في الأسواق، أزعجتها فكرة البقاء في المنزل فترة العدة الشرعية، راقبت النساء أثناء تناولهن طعام الغداء بشهية، الأطباق مملوءة بالأرز ومكللة بقطع اللحم الكبيرة ومسكوب عليها اللبن المطبوخ، واتبعن ذلك بالقهوة والتمر والمزيد المزيد من أحاديثهن الفارغة،

اليوم الرابع

خلا البيت إلا من العائلة،الابن الوحيد، البنات، وشقيقتها بقيت عندها تواسيها وتؤنس وحدتها التي لم تعتد عليها بعد، خرجت إلى الحديقة،

من سيشذب هذه الأشجار ويسقيها؟

هو كان يفعل ذلك دائما، ويتفقد ماء المطر على السطح، ويحكم إغلاق البوابة الرئيسية،

عادت إلى داخل المنزل، فتحت خزانة المرحوم، أخرجت ملابسه وجعلتها في أكياس وصُرَر لتوزيعها على الفقراء لاحقا، أخذ الابن بدلة أبيه الكحلية وانتقى قميصا يناسبها

سأحتفظ بها للذكرى

رفعت نظرها إليه

باهيت بك الدنيا يوم مولدك يا نظري

أنت الآن سندي غادرنا الظالم الشحيح، البيت السيارة، النقود كلها لنا سنستخدمها وننفقها كيفما نشاء،

اليوم الخامس

استيقظت مبكرة توجهت بنشاط إلى الصالة، صعقت، رأته جالسا بالبدلة الكحلية يعبث بهاتفه النقال وينفض رماد سيجارته، نادته،

رفع وجهه إليها

أطفئ الأضواء التي لا داعي لها

هات مفتاح السيارة

اقتصدي كي لا نحتاج أحدا

تدافعت لروحها الخيبة وهي تسمع كلماته، أصغت بلا وعي وتاهت في

تفاصيلهاا الموجعة..

إبداعات

الشعر

عربيٌّ يحلمُ بالنصر

على البتيري

عربيٌّ يفزعُهُ الحلمُ فيرتَدْ
ويلوذُ بصحوٍ يُلقيهِ
على ضفّةِ نهرٍ يتدفّقُ مجراهُ بماءٍ أسود
من تعبِ القلبِ نراهُ على
جَبلٍ من جمرٍ يتشوّى
يتلوّى.. يتمرَّد..
لا يتورَّعُ أن يبصقَ
في وجهِ العمرِ الغاربِ..
يُغمضُ عينيهِ لكي لا يُبصرَ
لعنةَ ذاكَ الحظِّ الخائبِ
يلعنُ يوماً أبصرَ فيهِ الدنيا
يلطمُ خدّيهِ مُنتحباً
من خيباتِ الأحلامِ..
ومن جورِ الأيامِ
ومن يأسٍ تشبُّثِهِ
بالعودةِ لديارِ أبيهِ..
يُخرجُ صوتاً مشؤوماً
يشبهُ صوتَ البومةِ مِن فيهِ،
ينهضُ محروقَ الهمّةِ
عن موقدِ جمرٍ يشويهِ
يتفقَّدُ أعصابَهُ..
وعلى حالِ توحُّدِهِ يغلقُ بابَهُ
يلقي جسداً أنهكَهُ الحزنُ
على مصطبةِ الدارِ
يتفقدُ في داخلِهِ آثارَ النارِ
يشعرُ بنعاسٍ
يتخدَّرُ فيهِ الإحساسُ
يغفو لينامَ
يتمنّى أن لا تلقي القبضَ عليهِ
شياطينُ الأحلامِ

×

رغم الخشية من حلمٍ

آخر يرعبُهُ

ها هوَ يدخلُ من بابِ الرؤيا

في منتصفِ النوم عليهِ

رجلٌ يلبسُ ثوباً أبيضَ..

ما استأذنَهُ بدخولٍ مثلَ الناسِ

ولا دقَّ البابَ عليهِ..

أسلكَهُ من أذُنيهِ..

قالَ لهُ اسمعْ يا مَن تسمعْ

جئتُكَ بالخبرِ السّار

ما أنقُلهُ لا يتعلَّقُ يا سهدمُ

بوقفِ للحربِ وإطلاقِ النار

انهضْ لحضورِ العرسِ معي

فالعربُ انتفضوا للكرامتِهم

ولعزَّةِ أمتِهم

وفضاءُ الوطنِ العربي الآنَ

مبتهجٌ بالطّيران

ويديرُ مطاراتِ عواصمنا بطلٌ مغوار

مجلسَ نخوتِنا العربيةِ يتصدَّر

لا يحتاجُ لنخوةِ عنتر

و لأيِّ يدٍ في مؤتةَ

ترفعُ رايةَ جعفر

ويردِّدُ في الأجواءِ

أنا يا الفاروق حفيدُكَ

فتعالَ إلى القدسِ تعال..

صافح بمدينتِكَ الأبطال

ثانيةً بمفاتيحِ القدسِ تبشَّر

×

قومَكَ يا العربيَّ الحالمُ والمهزومُ انتصروا

وعدوُّكَ ينهار..

فانهضْ من نومِكَ وبفرحةِ حلمِكَ،

عانقْ في باحاتِ الأقصى الأحرار

×

فرَكَ العربيُّ الحالمُ عينيهِ

ليقوم..

راحت زوجتُهُ تعتبُ وتلوم

وتقول له انهض فلديك دوام

ولقد أعددتُ لكَ الإفطار

العربيِّ الناهضُ

سارعَ للكتابِ ابن سيرين

يبحثُ للحلمِ الرائعِ عن تفسير

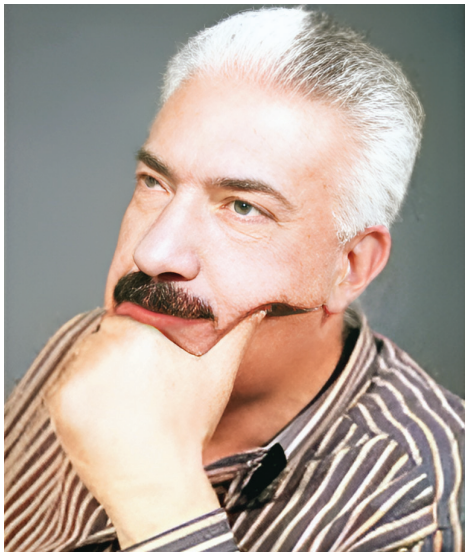
فرأى كل التفسيراتِ تخالفُ

هجسَ توقُّعِهِ أثناءَ البحثِ

وتحزنُ قلبَ فلسطين...!

خليل الأهبل(*)

يوسف عبد العزيز



الكهلُ مثل الصّبر والخرّوبِ
لكنْ
لم تُغبِّرْ روحَهُ السّنواتُ
لم تشربْ دَمَهْ
شَفَتا فتاة

البغلُ يزحفُ مثلَ كيس التِّبنِ
لكنَّ الكلامْ
ظلُّ لفكرتِهِ الخَبيثةِ
والظَّلامْ
وَرَقٌ تُسوِّدُهُ يداهْ

وخليلُ حوذيٌّ يقودُ الأرضَ
نحوَ طفولةٍ سوداءَ

يضحكُ حين يلقى النّاسَ
يذهبُ باتّجاهِ العينِ في أثرِ الصَّبايا
حيث يملأُهُنَّ رُعباً
حين يُطلِقُ بينهنَّ غرابَهْ

وخليلُ يمضي للبساتينِ القريبةِ
حيث يركَبُ تينةً
ويقولُ: حاه

... وحين يكونُ مُنفرداً يُوسوِسُ
ويمُدُّ صوبَ الأفقِ
مِلكنستينِ من لحمٍ سَميكٍ
هاتفاً:
يا ربِّ نَزِّلْ فوقَ قريتِنا القبيحةِ

طِنَّ هِسهِس.

ثمّ يُصرُخُ راكضاً للغربِ
حيث يَدُقُّ في حجرٍ أظافِرَهُ الطويلةَ
لاعِناً أمَّ الحياة.

متخفِّياً بسحابةٍ بيضاءَ
كان يعودُ من عملِ (الوكالةِ) (××)
حين تأتي لِلبلَدْ
لكنَّهُ في الحوشِ يلقى أمَّهُ
بِيدينِ راجفتينِ
وهي تصيحُ: وقِّفْ يا حِمارُ
وأين يذهبُ
سوف يُلقي نَفسَهُ في (صيرةِ) الغنمِ
القريبةِ
حيث يصبحُ نعجةً
حتى الصّباح

وفي الصباحْ
يسري مع الأغنامِ
والكلبِ السّلوقيّ السّريعْ
والكلبُ أصغرُ إخوتِهْ

سمّاهُ (ركسَ)، وكان يدعوهُ
فيأتي مُسرعاً
كالمِخرزِ المسحوبِ من صوفِ القطيعِ

وَمرّةَ ضاعت من الأغنامِ مِعزاةٌ
فتقّبَ شرشفَ العشبِ النّظيفْ
.. وخليلُ كان يسبُّ جَدَّ الكلبِ
حيناً
ثمّ يستلقي على جسر الترابِ
ويفركُ الأزهارَ بين يديهِ كالحَلَماتِ
يغلي صدرُهُ شَبَقاً
ويرتجفُ الحصى
فتشبُّ نارٌ في المكانِ
.....
وبعدَها
يأتي الخريفُ

أتى الخريفُ
أتى خريفٌ خانقٌ ما كان يعرفُهُ خليلٌ
والجميعُ تطيَّروا شَرّاً
وسَمّوهُ احتلال

دبابةٌ سرت بخرطومٍ حديديٍّ
ونادتْه تعالْ

لكنه لم يمضِ
مدَّ لسانَهُ وتغامزت عيناهُ
فكَّرَ: كيف يمكن أن
أُحطِّمَ وجهَها بيديَّ؟

ثم أطلقَ فجأة صوبَ الجنودِ
غرابَهُ
فتقافزوا كضفادعٍ
منها ودقّوا ساعديهْ

الأرضُ ضيقةٌ عليهْ
وخليل كبشٌ لا يُحِبُّ
سِوى الجبالِ
وقالَ للأولاد: تَلقوني هناكَ

مضى كزوبعةٍ إلى أرضِ السماءِ
وكاد ينطحُ (أمَّ باجسَ) (***)
في الطَّريق.

الأرضُ ضيِّقةٌ عليهْ

جاء الجنودُ إلى الجبالِ
وحين فاجأَهُمْ
نواطيرُ الكرومِ السّاهرونَ
وهزَّهُم صوتُ الرُّعاة

حرقوا الشَّجرْ
الأرضُ ضَيِّقةٌ سَيرميهم حَجَرْ
وَرَماهْ.

(*) خليل الأهبل، هكذا كان اسمه، وهو رجل في الأربعين من عمره من قرية قطّنة الواقعة شمال غربي مدينة القدس، التي هي قرية الشّاعر أيضاً. كان أمّيّاً،ويقضي النهار متجوِّلاً في طرقات القرية، بملابسه الرّثّة. ويهمهم بالكلام الغريب. كان لا يأكل اللحم، وكان يقول إنّ الطيور والحيوانات لديها أرواح مثل البشر، ولذلك فلحمها محرّم علينا.

(**) الوكالة: هي وكالة الغوث الدولية لأغاثة اللاجئين الفلسطينيين، الأونروا.

(***) أم باجس: إحدى سيّدات القرية

تسْعُ محاولات فاشلة

لتعريف الشاعر

راشد عيسى

١- يَجْمَعُ حطبَ اللغةِ العَمْياءْ،
فَيُجامِلُهُ،
ويُلَمِّعُهُ، ويُنسّقُهُ، يَمْنَحُهُ ثقةً باسمةً علياءْ،
تتسامى بأثاث الأفكارْ.
الشاعر نجّارْ.

٢- يُبْحِرُ بالمِخْيال إلى قيعانِ المغزى
بحثًا عن لؤلؤةٍ ساهيةٍ في كَرْمِ
بحّارْ.
يرمي أشْباكَ كِنايتِهِ بمَهارةِ حَبّارٍ
وبِمُكْرِ السَّمَكِ الطيارْ.
الشاعرُ بَحّارْ.

٣- يتفقّدُ أغصانَ الكلماتِ
يُقَلّمُها، ويُبَلْسِمُها
يخلقُ ذِقْنَ الجِذْعِ الهرِمِ الطّاعنِ
بالأسرارْ.
الشاعرُ حَلّاقُ الأشجارْ.

٤- يُمْسِكُ حجَرَ الرمْزِ الأفّاكْ
يَنْحتُهُ، ويُهَنْدِسُهُ حَسْبَ مزاجِ الرؤيا
ومَراقِ المِدْماكْ
ويُلَيّسُهُ ببلاغاتِ السِّحْرِ وفلسفةِ
المِعْمارْ.
ينحتُ من صخرِ اللغةِ صراخَ الشعرِ الباكي
ولزا لما انكسر خيالُ الإزميلْ

سال الزيتُ الصخْريُّ على الكلماتِ وفارْ
الشاعرُ نَحّاتٌ حَجّارْ.

٥- يشْوي اللهجَ اللُّغويَّ على جمْرِ خيالٍ مجنونْ
ثم يُتَبِّلُهُ بأبازيرَ وملْحٍ وبهارْ
كي نأكلَ رائحةَ الشِّعرِ المَكْنونْ
الشاعرُ حَرّاسُ النارْ.

٦- عَرّافٌ، شَوّافٌ، خيمْيائيٌّ يقْدرُ
أن يسْتخرجَ عَسَلَ المعنى منْ عوْسَجةٍ
أو شَوْكةِ سِدْرٍ أو زهْرةِ
صَبّارْ.
الشاعرُ نَحّالٌ عَطّارْ.

٧- يَرْفأُ، يَضْبِكُ، ويَخيطُ ويَدْرزْ،
يَرْقَعُ ويقُصُّ ويَرْثي ويُطَرّزْ،
يَبْنِسُ، يَقطبُ يَغرزْ،
لا يَتجاهلُ رغباتِ الأزرارْ.

الشاعرُ خيّاطٌ لُغَويٌّ مَكّارْ.

٨- يبعثُ صقْرَ الفكْرةِ للريحِ
فتصطادُ شجاعتُهُ طيْرا
يكْتبُ شِعْرا
فيعودُ الصقرُ إلى الجملةِ مُنْتَشِيًا
تَزاهى بين الكلماتِ الحَسْناواتِ
الأبْكارْ.
الشاعرُ صقّارْ.

٩- يهمسُ إيقاعَ الأحرفِ ويُدَوْزِنُها
ويُغَرّدُها،
ويُعَنْدِلُها،
وإذا شاءَ يُرَنّمُها بنُدامِ المِزْمارْ
فتسيلُ الموسيقى في أوديةِ البالِ
ويسبحُ طيرُ الروحِ مع الفَلَكِ الدّوّارْ
الشاعرُ موسيقارْ.

غيوم التوهُّم

أحمد الخطيب

دمعةٌ فوق رأس الجبلْ
حيرةٌ في البيوتِ، وفوضى صُورْ!
كلُّ ذلكَ كانْ
لأجلِ الذي كانَ يجلسُ في الليلِ
عند ضفاف الحياةِ
ويملأُ غربالَهُ بالمطرْ!

*

ساعةٌ لا تمرُّ الدقائقُ في نسغها
لا تُجلّى إذا نَفَرَ الناسُ من حنطة الوقتِ
حتى إذا ما بنى عاقِلٌ
في المساحاتِ فوضى البيوتِ،
وأسكنها فجوة القبرِ،
واحتاجَ أنْ يتخلّى عن العشبِ
طاردهُ الحُلْمَ في غابةٍ مِنْ ضجرْ!
كانَ ذلكَ قبلَ الخروجِ على النصِّ
قبل الذهابِ إلى موتهِ في المساء
وقبل التحاقِ الندى بالزَّهَرْ!

*

هوَ يعرفُ أنَّ البكاءَ عليهِ
تُؤجِّلُهُ طفلةٌ لم تعدْ مِن فضاء الغرابةِ
بل أوهموها، بأنّ الذي عاد يومًا
وفي حُرجهِ ما تشاءُ مِنَ الزعفرانِ
ومِنْ لعبةٍ أوهموها
بأنَّ الذي عاد قبلُ هو الآنَ

في حاجةٍ للسَّفَرْ!
هوَ يعرفُ أنّ البكاء عليهِ
يُؤجِّلهُ طفلةٌ،
بعد أنْ فَقَدَ الدمعُ حجرتهُ
واستعانَ بحبل الذهولِ
إذا مرَّ وجهٌ شبيهٌ بهِ،
قام مِنْ وحشة الأسر،
حتى إذا ما رأى صورةً في غيوم التوهُّم
قام إلى نفسهِ مسرعًا: يا أبي
لا أُصدِّقُ هذا الخبرْ!
رغم أنَّ اختلافَ البيوتِ على ساكنيها
تُكادُ مِنْ الحزنِ تَكظمُ عين البصرْ!

*

كان ذلكَ قبل الخروجِ مِنَ المُغْتَسَلْ!
نسوةٌ لا يُفارقنَ بيت العزاءِ
نواحٌ غزيرُ المخارجِ،
يمشي خفيفُ المسالكِ
ظلٌّ لمعنى التَّشَتُّتِ، صوتٌ
يكاد يبينُ مِنَ الهمهماتِ، كلامٌ
طريحُ الفِراشِ: أبي لم يمتْ
غير أنّي رأيتُ لهُ صورةً
في تتبُعِ هذا الأثرْ!

*

وبعد ثلاثِ ليالٍ مِنَ الحزنِ والشوقِ
عُدنا إلى ثوبهِ، واستلأنا بماء الحياةِ الذي
كان فيهِ يواري الهمومَ،
ويمنحنا بعضَ أشجارهِ،
فاجتلبنا على الحالِ غربالَهُ
واعتذرنا عن الصمتِ في حضرةِ العارفين
بغربالهِ
والمطرْ!

جذوة الحرب

رفعة يونس

من صفر المسافة...نبدأ
نبني من تلة الدمار
صروحا
من كومة في الرماد
بروجا
كوة فجر بهي
تطل على عتمة الخطوة الآتية
نحن لا هون يكبلنا
إن طاف الهوان بأرجائنا
أمواج من غضب
إن فاض الدمع بأعيننا
إن جرى دمنا...في الأرض
جداول
وانتثرت في الأماد أشلاؤنا
نحن عطر الورد
على شرفات الموت
وبسمة صبح شهي
لا ينتهي من ثغر شهيد

في عرسة زغرودة شوق..
قد صدحت
وسلال زهور قد انهمرت..
شلالا....على قبره
أسد.....إن عم الضيم
إن أشعلت جذوة للحرب
وغاب الجمع
!!! فيا وحدنا....كنا
لكنا جحيم اتون يحرقهم
وحدنا
سحبا للموت
ستملأ كل سماءاتهم
وسنبقى...هزيع السنابل
عرس الربيع
وموجا للحنون
جذور حياة
في وجة الطغمة الباغية

إبداعات

النصوص

نَسَماتٌ

على ضِفافِ الغَيب

سمير اليوسف

«في المحبة الإلهية، تعبير رمزي عن الفناء الروحي في معرفة الله ومحبته»

بينَ صَمتِ اللَّيلِ وهَمسِ الرُّوح، أرتَحِلُ صَوبَكَ يا مَن لا يُدرَكُ كُنهُهُ.

***

يا مَن تَتجلّى لِقلوبِ العارفين،

وتَشرُقُ أنوارُكَ في نُفوسِ المُحبّين،

أَهوي إلى هُداكَ كما تَهوي الوردةُ إلى الضَّوء،

وأُغمِضُ عينيَّ عنِ العالَمِ لأشهدَ أثرَ رحمتِكَ،

كأنِّي نهرٌ يتلمّس مورد هداكَ،

فلا أَجدُ راحةً إلّا حينَ أدنو من ضفاف ذكرك،

وأَستَسلِمُ لِغَيابٍ يَصنَعُهُ وُجودُكَ.

يا مَن تَتَناثرُ أَسرارُهُ في طَيّاتِ الزَّمنِ،

وتَبدو الحِكمةُ في ثَنايا الضِّياعِ،

أدنو إليكَ حتّى أسمعَ دقّاتِ الكونِ

في صمتِ الأسرارِ عند عظمة جلالكَ،

وأَرى اللَّيلَ يَذوبُ في النَّهارِ

كانقيادِ العَبدِ لِمَلكوتِ رَبِّهِ.

عَلِّم قَلبي كَيفَ يَغدو مِرآةً لِكُلِّ جَمالٍ،

تَنسَلخُ عنهُ ظِلالُ الخَوفِ،

ويَسْكُنُهُ اليَقينُ بغيرِ سُؤال،

حتّى يُصبِحَ كُلُّ ما أُبصِرُهُ رحمتِكَ حَقيقةً صافِيَة،

وتَغدو كُلُّ هَمسَةٍ من فَيْضِكَ فَجرًا يَهدي خُطاي.

كَفَى بِيَ عِزًّا أَن أَكونَ لَكَ عَبدًا،

أَرتَوي مِن نُورِكَ،

وأَغيبُ في مَعرِفَتِكَ حتّى يَصيرَ قَلبي مِرآةً لِنورِ بَهائِكَ.

وكَفى بي فَخرًا أَن أَكونَ لَكَ مُحِبًّا،

أتنقّلُ في نُورِكَ كَما تَتَنقَّلُ النُّجومُ في فَضاءِ الغَيبِ،

أشعرُ بفيضِ نورِكَ في قلبي فيرتعشُ

كما يرتعشُ الضوءُ على مياهِ سرٍّ خفيٍّ.

أنقادُ لنُورِكَ فأغدو روحًا تنساب في سكون الجبال.

يا مَن إذا غابَتِ العُيونُ أدركَتْكَ الروحُ بنورِ الإيمان،

وإذا سَكَتَ الكَلامُ تَكَلَّمَتِ القُلوبُ،

تُعلِّمُ الحَواسَّ كَيفَ تُدرِكُ ما وراءَ المَظاهرِ،

وأتوَغَّلَ في نُورِ سَناكَ حتّى تتهذّب نفسي بأنوار وجودكَ.

عَلِّمني كَيفَ أَكونُ في رِضاكَ كما تُحِبّ،

كَي أَرى العالَمَ بنور هداكَ،

ويضمحلّ الزمان تحت سلطانِكَ،

فَأُصبِحَ كما تُريدُ:

عَبدًا، مُحباً، سِرًّا، مِرآةً،

يَتَسكَّنُ فيَّ هُداكَ،

حينَ أتخفّفُ من نفسي،

أستبينُ وجهَ هداكَ،

في كُلِّ نَسمةٍ ونَظرةٍ ووَهمٍ.

كَفى بي فَخرًا أَن تَكونَ لي رَبًّا،

يا مُشرقَ الأنوار،

يا سِرَّ الغيبِ المكنون،

أَحيا بِاسمِكَ وأَموتُ على ذِكرِكَ،

فلا أُبصرُ إلا آياتِ جلالِكَ.

يا مَن يُشِعُّ الضِّياءَ في أَعماقِ العَتْمَةِ،

أَدنو مِنكَ كما يَرتَعِشُ الغُصنُ حينَ يَدنُو المَطَر،

أَستَقبِلُ رَحمَتَكَ كَما تَستَقبِلُ الأَرضُ بَذرَةَ الأَملِ،

فَأَرى في كُلِّ شَيءٍ صَدى لِاسمِكَ،

وفي كُلِّ لَحظةٍ نُورًا مِن جلالِكَ.

أَنتَ الَّذي يَفْنى أمام سلطانِكَ الزَّمانُ والمَكانُ،

ويَصيرُ العالَمُ مِرآةً لِسِرِّكَ الَّذي لا يُدرَكُ،

كُلُّ فَيضٍ مِنكَ يُعلِّمُني كَيفَ أهتدي بغير حواس،

وكَيفَ أُحِبُّ بِلا نِهايةٍ.

عَلِّمني يا مَن لا يُحَدُّ،

كَي أَصيرَ في رِضاكَ حُرًّا في عُبوديَّتي،

وأسمو بنور آلائِكَ حتّى أصل إلى مقام الحَقيقةِ،

نفحةً من رحماتِكَ،

أثرًا مِن آثارِ رحمتِكَ،

وحينَ أَغيبُ عن نَفسي،

أرى آثار كمالِكَ،

بِلا غِيابٍ.

يا مَن تُبدي الغَيبَ في طَيِّ الغِيابْ،

أنتَ أقربُ برَحمَتِكَ مِن دَمعي إذا بَلَغَ المآقِي،

والمُتَعالي عن نَجوى الحروفِ

حين تَحتَجِبُ المعاني دون جَلالِكَ.

يا واحِدًا لا يُدرِكُهُ حَدٌّ،

لا يفنى لأنكَ الباقي الذي لا يزول،

أهيمُ في فَيْضِكَ كما تَهيمُ الذَّرَّةُ في نور هداك،

أنقادُ لِنورِكَ لأرقى،

وأَغيبُ عنِّي لأَراكَ.

علِّمني كيفَ أكونُ أَثَرًا مِن ضِيائِكَ

يُلامِسُ قُلوبَ الطّامِحينَ لِجَمالِكَ.

وأَترُكَ ظِلِّي وَوَهمي،

فَأُصبِحَ صَدىً لآثار رحمتِكَ.

يا مَن وَسِعَتْ رَحمَتُهُ الكون،

اغفِرْ لِمَن لا يرى آثار رحمتك إلا في مرآة قلبه،

ولا يَعرِفُ نَفسَهُ إلّا إذا اختَفى عَن نَفسِهِ.

أُحِبُّكَ... لا لأَنِّي أَملِكُ سَببًا،

بل لأَنَّكَ السَّببُ كُلُّهُ،

والحُبُّ في ذاتِكَ يَصيرُ مَعنًى،

وفي سِواكَ سُؤالًا.

ها أَنذا، يا واسعَ النُّورِ،

أمدُّ كَفِّي إلى الغَيمِ،

أَستَجديكَ قربًا من رحمتِكَ يُطفِئُ صَدى غِيابي،

وأَنتظِرُ أَن تُلهمَ قلبي أمرًا..

فيكون كما تحبّ.

بالحمُّصِ والزَّيت

إيمان عبد الهادي

١.

إنّهُ العاشِرُ من أيّارَ/ مايو

عيدُ ميلادِ أخي الأصغرِ

في الصّحنِ أمامي: قِطعتا حلوى وشايُ

.يكبرُ اليومَ أخي عاماً، وموجُ العمرِ أزرَقْ

كيفَ نبدو حينَ نمتدُّ بمرآةِ الزّمنْ

واللبنْ؟

حينما يركُدُ في الكوبِ الصّغيرِ المُرتَهَنْ !

كُلُّنا نشربُ شايَ العيدِ، والمِخيالُ مُطلَقْ

حيّةُ الأفكارِ تُرزَقْ !

عيدُ ميلادِ أخي المفتونِ بالنّردِ، وبالحلوى، بجمعِ قصاصاتِ الجرائِدْ

بالتّواشيحِ، وبالتّاريخِ في فيلمِ «المُجالِدْ»

بالقصائِدْ

بأغاني الولدِ الكوريِّ، بالنّأيِ، كُراتِ الكاوتْشُوكْ

بالطّوابِعْ

بالغَدِ الحُرِّ المُخادِعْ

بالنّدى الطّافي على بَحرِ الشّكوكْ

بالصّكوكْ

وهي للغفرانِ تمتدُّ يَداً حَرّى

وبالأخرى تُمانِعْ !

جمرةً خضراءَ... بتراءَ الأصابِعْ

عيدُ ميلادِ أخي المجبولِ بالخوفِ من الأمسِ !

المُعنّى بالمدى العادِيِّ في سَقفِ الصّالونْ

بالعيونْ

وهي ترعى كلَّ شيءٍ هاربٍ في العيدْ

نسبيٍّ سعيدْ

وهي ترعى من بعيدْ

كلُّ شيءٍ مرَّ

والميلادُ مُرهَقْ

دَمعةً حرّى... ونهراً يترقرَقْ

٢.

في صحنِ أخي:

وأنا أرسمُ وجهاً بالحمّصِ والزّيتْ

أرسمُهُ بالملعقةِ الخشبيّةِ،

وبخمسِ أصابعَ أخرى،

وكأنّ الملعقةَ الخشبيّةَ هي إصبعيَ السّادِسُ في اليَدْ

أو طَرَفَاً مزروعاً بذراعي لا أعرفُهُ،

لكن... هو يعرفني إذ نتقابلُ في طاولةِ الكَدْ!

طَرفاً ممتدّاً حتّى الغَدْ

أمّي غافلةٌ تصنعُ أطباقَ الحلوى؛

فاليوم هو العيدُ السّادسُ لأخي،

تغسلُ أمّي أطباقاً «لا تعرفُ من أينَ أتتْ»

هذي جملتُها المعتادةُ

وكأنَّ الأطباقَ المتّسخةَ أُمَّاتٌ:

يُنجِبْنَ ويُنجِبْنَ ويُنجِبنْ!

لكن كيفَ سيحتفلُ الطَّبقُ – الأمُّ،

بعيدِ الأطباقِ الأبناءْ؟

والكلُّ سواءْ...

هل تضعُ الحلوى في الإبن!

ومن سيحمّمهُ ليصيرَ الطّبقَ اللامعَ/ طبَقَ الميلادْ!

نولَدُ كالأطباقِ اللامعةِ وعاءً لا يحملُ شيئاً

لا نعرفُ من نحنُ،

ولا كيفَ أتينا،

ومن المسؤولُ عن الرَّفِ - العالمِ،

لا نعرفُ، نأكُلُ، والأيامُ كذلكَ تأكلنا نتلاشى:

خيباتٍ، كَذِباً، فرحاً، نصراً، خوفاً... نتلاشى

يتّسخُ الطّبقُ

الطّبقُ الآكِلُ

والطّبَقُ المأكولْ

- وماذا بعدُ إذن؟

مرّت في هذا الطّبقِ نهاراتٌ وحقولْ

أكمامٌ وشفاهٌ وأصابِعُ وذيولْ!

هَمَسَاتٌ وطُبولْ

المِلكُ العادلُ والمِلكُ الضّليلْ !...

تسألُ أمّي، وهي تُديرُ إليَّ الوجهَ الحانِقَ؛

من كثرةِ ما أرهقتُ الحمّصَ بالأولادِ وبالآباء

آخر وجهٍ كانَ أنا!

نمّقتُ الأنفَ، ومسّدتُ الجبهةَ،

ولعقتُ بإصبعيَ الذّقنَ، فصارَ فمي أكبرَ ممّا هُوَ !

مسّدتُ الشّعرَ الأصفرَ (شعري أسودُ)، أتحدّثُ عن شعرِ الحمّصِ

وأطلتُ الغرّةَ حينَ ذهبتُ بعيداً في الخَلوَةْ

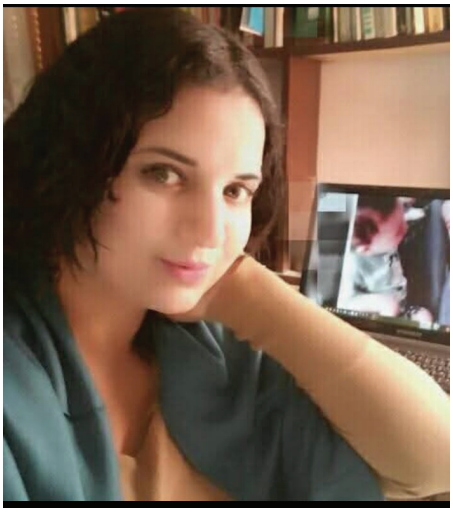
- ماذا! (كانت أمّي تنظرُ)

- لا شيء !...

- أمّي... هل أبدو في صحنِ الحمّصِ- حلوةْ؟

عندما تصبح

في الستين سأحبك أكثر



وحيدة نجار- تونس

كاتبة ومترجمة

عندما تصبح في الستين سأحبك أكثر ... عندما تصبح في الستين سأنظر بِوَلهٍ إلى شيب رأسك، وكفراشة تحوم حول الضوء سأحوم حولك لأني اعرف أنك لن تحرقني بل ستضيء روحي كلما اقتربت أكثر، سأشتم رائحتك بحب، كما يشتم طفل رائحة أمه ويبكي طويلا إذا ما طالعه وجه سواها، سأنقب في عينيك المتعبتين عن سرِّ الحياة الذي بثثتَه في شراييني عندما عجز سواك أن يفعل...

عندما تصبح في الستين سأرمي عكازك بعيدًا لأني أغار منه كما أغار من حسناء قد تلمسك ولو بطرف ثوبها وتمرّ، وسأجعل من يدي عكازك الأبدي الذي يرافق خطواتك كما يرافق الظل صاحبه...

عندما تصبح في الستين سأستمتع باحتساء الأدوية معك كما يستلذ عاشقان احتساء قهوتهما الأولى في ركن قصي هادئ، وسنضحك خفية من نصائح الطبيب المجحفة في حقنا ونستمتع بمخالفة أوامره بكوب إضافي من القهوة.. بشاي أُعدّه لك على مهل ونرتشفه سرًا بسكاكر نقطف حلاوتها ضاربين بنصائح الطبيب عرض الحائط مستمتعين أكثر كوننا نرتكب هذا الجرم معا...

عندما تصبح في الستين سأهدهدك كطفل لتنام بدون كوابيس ولتحلم بمرج أخضر و عاشقين كانا انا و انت يحبان الله و الحياة و يرنوان إلى غد يلفه الضباب... عندما تصبح في الستين سنجلس على الشرفة كل مساء لنرقب ضوء القمر وكيف يعانق بشغف أوراق شجرة الليمون و لنستحضر بالكثير من الحنين و بدهشة طفلين كل الذي مَرّ وعبرناه وبعيون تحمل في حدقاتها جنونا لا ينتهي بك، سأتأمل تجاعيدك كما يتأمل رسام أغلى لوحاته...

عندما تصبح في الستين سأكون ساعتك التي ما عادت عيناك تميز عقاربها و أجندتك التي صرت تنسى نزع أوراقها و نغمك الأقرب الذي لم تحتفظ منه سوى باللحن تاركا الكلمات تغرق في غياهب النسيان...

عندما تصبح في الستين سأغطي بيدي على ارتجاف يديك كما كنت أغطي لسنوات على ارتجاف روحي في حضورك، و سأحتوي خوفك كما احتويت أحلامي و جعلتها تنضج على صفيح الصبر حلما حلما... عندما تصبح في الستين ستكون "أناي" الثانية أبتسم لابتسامك و يغمرني الهمُّ لو لامس شجنٌ شغافَ روحك...

عندما تصبح في الستين سأستيقظ كل صباح و أنا على موعد مع شعاع جديد يطلُّ من عينيك ويمنحني مزيداً من الرغبة في الحياة و يجعل أعظَم امنياتي أن لا تغمض هاتين العينين و أن لا يأفل هذا الشعاع أبدا ...عندما تصبح في الستين سأكون هدوءَك و سكينتك...عندما تصبح في الستين سأحبك أكثر...و أكثر ...و أكثر...

فنون

الفنون
بين المعنى الرمزي والقيمة الاقتصادية

الصادق بخيت الفقيه
(السودان)

المقدمة:

يركز هذا المقال على مفاهيم الصناعات الإبداعية، بالإشارة إلى تعريف كل من الفن والإبداع، مع الحفاظ على المفهوم القائم على اقتصاد المعرفة بمحتوى ثقافي معين، واستصحاب السمات المميزة لكل من الإنتاج الفني والإبداع الثقافي. وعلى هذا النحو، فإنه يؤيد حجج الصالح العام الهامة لدعم الدولة للثقافة، وإدراج القطاع الثقافي، والأهداف الإبداعية، في أجندة اقتصادية ذات علاقة بالاقتصاد والتنمية المستدامة. وهنا لا بد من تمييز المعايير الخاصة بهذه السمات أيضاً؛ مثل، الملكية الفكرية، والمعنى الرمزي، وقيمة الاستخدام، وأساليب إنتاج. ففي جانب الإبداع، غالباً ما تُوصف الصناعات الثقافية والإبداعية بأنها تلك، التي تقوم على الأفراد؛ إذ يعد الإبداع المرئي والفن المكون الرئيس لها. ومع ذلك، يبدو أن هذا، وكأنه اعتساف لتعريف "الصناعات الإبداعية"، لأن أي نشاط ينطوي على الفن سيكون بالضرورة "إبداعاً"، وإذا لم يكن هناك تعريف آخر، فسيكون هذا موافق للغرض. كما أن أي ابتكار، بما في ذلك الابتكارات العلمية والتقنية؛ من أي نوع، وفي أي مكان، يمكن تصنيفها [نها "صناعة إبداعية". ومن هذا المنطلق، فإن أي صناعة من المحتمل أن تكون فناً إبداعياً يلحق باقتصاديات الصناعة. رغم أن الخلط بين الإبداع الثقافي، وجميع أشكال الإبداع الأخرى، لا يفي بالغرض؛ إذا احتسبنا الاختلافات المهمة بين الصناعات الثقافية والإبداعية، وهي نقطة تسمح الملكية الفكرية للأشخاص بامتلاك منتجات إبداعهم، مما يضمن، بشكل حاسم، أن هناك شيئاً يجب بيعه. وبالتالي، ممارسة كل من الاقتصاد والحقوق المعنوية على هذه المنتجات، التي تُعتبر الأساس لتعريف الصناعات الثقافية.

رؤية تاريخية:

إذا قُدِّرَ لنا تتبع تطور معنى مصطلحات مثل "الفن"، وبالترابط، "الفنان"، يمكن العثور على جذور الاستخدام الحديث له في الثورة الصناعية؛ إذا تعلقا بالسمة الإنسانية، أو المهارة، في الإبداع، الذي انتقل إلى الاعتراف به كنوع من المؤسسات، أو مجموعة من الأنشطة الاقتصادية. بالإضافة إلى ذلك، يؤكد أن مصطلح الفن انتقاله، من مجرد الإشارة إلى أي مهارة بشرية، إلى مهارة جاءت للدلالة على مجموعة معينة من الإبداعات المتعلقة بـ"الخيال"، أو "الفنون الجمالية". كما خضع مفهوم الصناعة أيضاً لعملية إعادة تنظيم كبيرة خلال الثورة الصناعية. ومثل الفن، انتقلت الصناعة من كونها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالسلوك الفردي، ووصف سمة بشرية، مثل الشخص المجتهد، إلى سمة تشير إلى مجموعة، أو مؤسسة جماعية قائمة بذاتها. كما بدأ يُنظر إلى الصناعة على أنها كلمة عامة للتصنيع وأشكال الإنتاج الأخرى. وكان آدم سميث في كتابه "ثروة الأمم"، الصادر عام ١٧٧٦، من أوائل من استخدموا المصطلح بهذه الطريقة الجديدة، وأن الصناعة، كمؤسسة، سرعان ما تم رسملتها اقتصادياً. وكانت القوة الدافعة، بالطبع، هي إدخال الآلات والعمليات والفنون الصناعية الجديدة للإنتاج، التي غيرت

طريقة عمل الناس، وتنظيم حياتهم اليومية والجماعية، وطريقة عمل المجتمع من حولهم.

لقد نشرت مجلة "الطبيعة – Nature"، في عددها ١٣١، بتاريخ ٢١ يناير ١٩٣٣، مقالة بعنوان: "الفنون في الصناعة"، عضدت الرأي القائل عندئذ بأن الإنتاج الضخم يميل بالضرورة إلى ميكنة الصناعة والمجتمع. وقالت إنه على الرغم من التحدي القوي، الذي يواجهه قادة الصناعة؛ مثل السيد هنري فورد والسيد فيلين، يجد دعماً كافياً للتأكيد على أهمية الدراسات الاستقصائية، في ذلك الحين، لموقف الفن الصناعي في بريطانيا العظمى. في الواقع، إن حقيقة أن السيد فورد والسيد فيلين يبنيان الكثير من حجتهما على الفرصة، التي تتيحها زيادة وقت الفراغ لتطوير الفنون إلى حد ما، مما يبرز أهمية الفحص النقدي لموقف الفن فيما يتعلق بالصناعة، ويستلزم بعضاً من الجهد المبذول لتحديد ما إذا كان الإنتاج الضخم في ظل الظروف الصناعية الحديثة ينطوي على قدر ضئيل جداً من الذكاء، أو الحرفية في عملياته بحيث تكون النتيجة هي توظيف العاملين في الصناعة بشكل أساسي من قبل أشخاص قليلي الأجر من ذوي الذكاء المنخفض.

بيد أنه في الأيام الأولى للنهضة الليبرالية الجديدة، تقول سوزان غالاوي وستيوارت دنلوب، في مقالة لهما بعنوان: "الصناعات الثقافية والإبداعية في السياسة العامة"، نُشرت في "المجلة الدولية للسياسة الثقافية"، المجلد ١٣، رقم ١، بتاريخ ٢٠٠٧، إنه كان لهذه الأفكار في الممارسة والقانون أمراً خيالياً، لأن هذه الأفكار كانت معادية لنص وروح دولة الرفاهية. لكن الليبراليين الجدد أدركوا أنه من أجل تغيير المشهد الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، كان عليهم أولاً تغيير المشهد الفكري والنفسي. لكي تصبح الأفكار جزءاً من الحياة اليومية للناس والمجتمع، يجب تعبئتها ونقلها ونشرها من خلال الكتب، والمجلات، والمؤتمرات، والندوات، والجمعيات المهنية، والمنظمات الطلابية، وكراسي الجامعات، ووسائل الإعلام، وما إلى ذلك. كما أن تعريف القطاع الثقافي بقدرته إنشاء الملكية الفكرية على نطاق واسع، قد زاد من أهمية الجوانب المميزة للقطاع الثقافي بكامله.

الصناعة الثقافية:

تُحدثنا الكثير من المصادر، بما فيها قواميس اللغة، أن المصطلحات، التي تُستخدم في تعريفات الفن، ومتعلقات الثقافة، لا تستقر على حرفٍ مُعَيَّن. وتضطرب أكثر عندما نتجه لربطها بسياسة الصناعات الإبداعية، واقتصاديات المعرفة. فقديماً كانت هذه المصطلحات تفتقر إلى الدقة، إلا أنها أصبحت أكثر اتساقاً، من أي وقت مضى؛ إذا قاربناها مع الأهداف المتوخاة في موازنات الدول المتقدمة. رغم أن عبارات؛ مثل، "الصناعات الثقافية"، و"الصناعة الإبداعية"، و"اقتصاديات الفن"، غالباً ما تستخدم بالتبادل؛ فهناك القليل من الوضوح حول هذه المصطلحات، والقليل من التطبيق المُوَحَّد، أو التفسير الرسمي، للاختلاف بينها. ويُنظر أحياناً إلى الفنون الإبداعية؛ الأدب، وفنون الأداء، والفنون البصرية، كجزء من الصناعات "الثقافية"، أو "الإبداعية" وأحياناً لا، ولكن يتعاظم الاتفاق على جدوى تضمين "المنتجات الفنية" في اقتصاديات المعرفة. وإذا كان من قصور يشوب كسبنا الخاص؛ كدول عربية، في زيادة حصيلتنا المادية، كما المعنوية من الفن، فإن المسألة في رأيي تتعلق بضعف التصور لكل من الفن والإبداع، الأمر الذي له آثار على السياسة العامة للقطاع الثقافي بأبعاده المختلفة، بما فيها حساب المردود الاقتصادي.

غير أنه لا بد لنا من الاعتراف بأنه قد حدث تحول كبير في مواقف الكثير من المؤسسات الرسمية العربية تجاه الثقافة، سواء على مستوى الانتاج، أو الدعم، أو الترويج والتسويق، وهو تحول ينطبق عليه مصطلح "الصناعات الإبداعية"، الذي يتضمن أكثر من مجرد إظهار "العلامة التجارية" العربية على المنتجات الإبداعية، بل السعي لإدخالها كمكون مهم في رصيد الدخل العام. فقد أصبحت الفنون والثقافة مدرجة في أجندة الصناعات الإبداعية، والإشارة إلى الترفيه التجاري المنتج صناعياً؛ إذاعة، وأفلام، ونشر، والموسيقى المسجلة، التي تختلف عن "الفنون" المدعومة، وفنون الأداء المرئية، والمتاحف، وصالات العرض. وهذا الفهم هو ما يدعم الثقافة بمبادرات؛ مثل، سياسة الصناعات، التي استنتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة "اليونسكو"، ومجلس أوروبا، في عامي ١٩٧٨ و١٩٨٠ على التوالي. وفيما حدد الأوربيون تدابير لتحقيق أهداف

السياسة العامة في المجال التجاري لموضوعات الصناعات الثقافية، رفضت اليونسكو، في تحليلها لهذه الصناعات، التقاليد المثالية للدعم الثقافي الحالي للدولة، وتلخصت رؤيتها في أن الذي تم بالفعل هو تلبية الاحتياجات الثقافية للسوق من "الفنون" المدعومة من الدولة، وليس لمعظم الناس. وفي نفس الوقت، وتقديراً للواقع، تعمدت الكثير من الدول الأوربية البحث عن مبررات معززة لتخفيضات دعمها للثقافة. ومن ناحية أخرى قدمت الحجج حول الأهمية الاقتصادية وكأن الفنون والثقافة يقدمان الإجابة على ذلك. إذ أخذت هذه الدول، على نحو متزايد، لغة وأيديولوجية الفنون كصناعة، بينما كان مفهوم "الصناعات الثقافية" في الأصل منفصلاً عن الفنون الإبداعية، ولكن أثناء ذلك كان ممثلو الفنون الإبداعية يضغطون بشكل فعال ليتم تضمينهم كجزء من الصناعات الثقافية.

إن ما يُثلج صدر الكثيرين الآن، أنه صار يُنظر إلى الفنانين والأنشطة الفنية ليس فقط على أنها ذات قيمة في حد ذاتها، ولكن أيضاً كمساهمين مهمين في الاقتصاد. وتلعب الفنون دوراً اقتصادياً مباشراً في للدول، من خلال مبيعات وإيرادات مجموعة متنوعة من الأنشطة، بما في ذلك المسرح، والمتاحف، والفنون، وصالات العرض، والأوبرا، والحفلات الموسيقية، ودور مزادات المقتنيات الثمينة، وإنتاج الأفلام السينمائية، والتلفزيونية، وغيرها. وتعد المواقع الثقافية، في كل بلد، نقطة جذب سياحي رئيسة، وغالباً ما تشجع الأفراد والشركات على الانتقال إليها، أو البقاء فيها. ونظراً لأننا، فردياً، أو جماعياً، قد شرعنا في تَفَهُّم أهمية الطرق العديدة للاستفادة من الفنون في عالم اليوم لمعاجة الاضطراب الاقتصادي وإحداث التغيير، فمن المفيد أن نكون واضحين بما نعنيه بمصطلحات مثل "الفن" و"الثقافة" و"صناعة"، وإدراك ما قد تعنيه المصطلحات نفسها للآخرين. فالكلمات، التي نستخدمها، تقول الكاتبة آن إم جاليجان، لها تاريخ يُحَدِّثُ بالكثير عن مكان العمل، الذي نسميه "الفن"، الذي يكمن في حياتنا الجماعية من فترة إلى أخرى، أو ربما، بناءً على اهتماماتنا الخاصة، قد نُفكر في "الفنون"، أو "الثقافة"، أو "الموسيقى"، أو "الرسم"، أو "الأدب"، أو حتى تطورت العلاقة بين الفن والثقافة والعمل والمجتمع، بأنها في حالة تغير مستمر. ويمر المجتمع بعملية إعادة تنظيم مماثلة مع الثورة التكنولوجية سريعة الحركة؛ إذ تغيرت الطريقة، التي نعمل بها ونعيش وننتظم بشكل جماعي، تماماً كما حدث خلال الثورة الصناعية قبل ثلاثة قرون. وأدت تقنيات اليوم إلى تغيير أنماط طبيعة العمل؛ مثل، الإنتاج والتوظيف والتنظيم الاجتماعي. وبدورها، تتحدى هذه التغييرات التعريفات السابقة لشروط الثقافة، والفن، والفنان، والصناعة.

خاتمة:

لقد ثبت لنا، تاريخياً، أن الدعم الإنساني للإبداع والثقافة كان مقصوراً على الأداء الاستعراضي والفنون المرئية، إلا أنه في المراحل الأخيرة، توسع تعريف الفنون والثقافة، واتخذ المجال نهجاً أكثر استراتيجية لمواجهة المظالم المنهجية للفنون والارتقاء بالمجتمعات الإبداعية. في هذه الحالة، يمكن النظر إلى نظام اقتصاد المعرفة، وكيف يدعم القطاعان العام والخاص التحول الجوهري، من أجل دفع المبدعين والفنانين ليكونوا منتجين اقتصادياً. لهذا، يجب تشجيع الأشخاص، الذين يجرون الأبحاث، ويقومون بالتفكير، والكتابة، والتحدث، والنشر، والتدريس، والإعلام، والتثقيف على مواصلة عملهم، والحصول على أجر مجزٍ مقابل القيام بذلك. لأننا إذا أردنا أن تصبح الأفكار أكثر عصرية، والفنون أكثر جاذبية، والإبداع أكثر فاعلية من غيرها، فيجب تمويلها. ويتطلب الأمر أموالاً لتأسيس بنى تحتية فكرية، ولتعزيز رؤية معينة للحياة الإبداعية بكمالاتها؛ يرفع فيها الفن من قدر الاقتصاد وقدراته.

المسرح الأردني..

رحلة جمالية وهوية وطنية من البدايات إلى مسرح الفرجة

الدكتور علي الشوابكة

كاتب ومخرج مسرحي

المسرح ليس مجرد خشبة، ولا مجرد إضاءة ستسدل مع انطفاء العروض، بل هو مرآة صافية تعكس نبض المجتمع وتحولاته، وأداة فنية وجمالية تمسك بخيوط الهوية الوطنية، لتعيد صياغتها بلغة الفن. في الأردن، كان المسرح عبر عقود طويلة أشبه بـ «دفتر يوميات» كتب فيه الفنانون هموم الوطن، وأحلام الشعب، وآمال الأجيال الجديدة. لم يكن المسرح الأردني هامشياً في يوم من الأيام، بل كان حاضراً في قلب المشهد الثقافي، يواكب التحولات السياسية والاجتماعية، ويقف في صف الناس، مدافعاً عن الحرية والكرامة والعدالة.

ارتبط المسرح الأردني بالثقافة العربية من جهة، واستند إلى موروث محلي غني من جهة أخرى، ليصوغ لنفسه شخصية متفردة تجمع بين الأصالة والمعاصرة. فهو وريث القصيدة والطقس والاحتفالية الشعبية، كما هو ابن الحداثة، يستعير من المدارس العالمية ما يعزز رسالته، من دون أن يفقد جذوره. ومن هنا، يمكن القول إن تاريخ المسرح الأردني هو تاريخ المجتمع نفسه: من الطموحات الأولى البسيطة في خمسينات القرن الماضي، إلى مرحلة الازدهار والتجريب، وصولاً إلى الحاضر الذي يحاول فيه المسرحيون الشباب أن يجدوا لغة جديدة تعبّر عن عصر الإنترنت والفضائيات.

لم يكن المسرح الأردني مجرد وسيلة للتسلية أو الترفيه، بل جاء منذ بداياته ليحمل هوية وطنية ورسالة ثقافية امتزجت بالهمّ الاجتماعي والسياسي، وليعكس قضايا الناس وتطلعاتهم. وعلى امتداد أكثر من نصف قرن، مرّ المسرح في الأردن بمحطات متتابعة رسمت ملامحه، من البدايات الأولى إلى عصر مسرح التجريب، وصولًا إلى مسرح الفرجة الذي وجد طريقه إلى الجمهور الواسع.

البدايات: مسرحيات مدرسية وبذور أولى:

شهد الأردن في مطلع الخمسينات محاولات مسرحية أولية اعتمدت على نصوص عالمية وعربية، وعُرضت في المدارس والأندية الثقافية. تلك الأعمال وإن كانت بسيطة، إلا أنها وضعت اللبنات الأولى لمسرح محلي قادر على التفاعل مع بيئته. كانت خمسينات القرن الماضي لحظة ميلاد المسرح الأردني بمعناه الحديث. ورغم محدودية الإمكانيات آنذاك، إلا أن الحلم كان كبيراً. حاول الشباب المثقف آنذاك أن يقدم نصوصاً عالمية مترجمة مثل أعمال شكسبير وموليير، إدراكاً منهم أن المسرح بوابة للتفاعل مع الفكر الإنساني الكوني.

بدأت بعض الفرق المسرحية الأولى بالظهور، وغالباً ما كانت

تتبع الأندية الثقافية أو المبادرات الطلابية. كان المسرح في هذه المرحلة مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمدارس، إذ كانت القاعات المدرسية مسرحاً للأحلام. وعلى الرغم من بساطة الديكور، إلا أن الحماسة والتجريب منحا العروض نكهة خاصة.

انعكست الحياة الاجتماعية والسياسية على النصوص المسرحية، فظهرت مسرحيات تناقش قضايا الفقر، والعدالة، والتعليم، إضافة إلى قضايا قومية كفلسطين والوحدة العربية، وفي هذه المرحلة، بدأ الوعي يتشكل لدى الجمهور بأن المسرح ليس ترفاً فنياً، بل حاجة ثقافية تعكس همومه اليومية.

الستينات والسبعينات: المسرح العالمي والعربي على الخشبة الأردنية:

مع مطلع الستينات، اتجه المسرحيون الأردنيون إلى تقديم نصوص عالمية لشكسبير وبرنارد شو وغيرهما، في محاولة لتأسيس لغة مسرحية تتجاوز حدود المحلية. وفي الوقت نفسه، بدأ المسرح العربي يجد مكانه على الخشبة الأردنية، من خلال أعمال سعد الله ونوس وتوفيق الحكيم.

هذه المرحلة كانت بمثابة «مرحلة التأسيس الجاد»، حيث انطلقت فرق مثل «أسرة المسرح الأردني» لتضع الأسس الأولى لاحترافية الأداء والإخراج.

شهدت سبعينات القرن الماضي مرحلة أكثر رسوخاً، إذ بدأ المسرح الجامعي بالانتشار، وصار للمؤسسات التعليمية دور أساسي في تخريج جيل من الممثلين والكتاب والمخرجين. كانت الجامعة الأردنية وبعض الجامعات الناشئة آنذاك مسرحاً للتجريب الفني والفكري.

في هذه المرحلة، برز المسرح الوطني الذي حمل هموم القضايا القومية الكبرى، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية. كان العرض المسرحي مساحة للتعبير عن التضامن مع الشعب الفلسطيني، ولتأكيد أن الأردن جزء لا يتجزأ من الهم العربي العام.

أسماء عديدة لمعت في تلك الفترة وأسهمت في ترسيخ الهوية المسرحية الأردنية، من كتاب ومخرجين وممثلين، رسموا معالم الطريق للأجيال اللاحقة. ومعهم، صار المسرح أكثر ارتباطاً بالهوية الوطنية، وبدأت لغة العرض تتجه نحو محاكاة الجمهور المحلي بلغته وقضاياه اليومية.

الثمانينات: التجريب والبحث عن هوية

شكلت الثمانينات منعطفًا مهمًا، حيث دخل المسرح الأردني في مرحلة التجريب، جيل من الشباب المسرحي سعى إلى كسر القوالب التقليدية والبحث عن أشكال جديدة للتعبير، لم يعد المسرح يقتصر على النصوص العالمية، بل اتجه إلى نصوص أردنية محلية، عكست قضايا المواطن الأردني اليومية مثل الفقر والبطالة والتحولات الاجتماعية.

كانت الثمانينات مرحلة الغليان الفني، إذ انفتح المسرح الأردني على مدارس مسرحية عالمية جديدة، متأثراً ببريخت في تغريب المتفرج وتحفيزه على التفكير النقدي، وبأرسطو في مفهوم المحاكاة، وبالتجارب الطقسية والاحتفالية لبيتر بروك.

شهدت هذه الفترة أيضاً صعود النقد المسرحي، إذ بدأت الأقلام الثقافية تتابع العروض وتكتب عنها في الصحف والمجلات، ما خلق حالة حوار ثقافي حقيقية. كما شارك المسرح الأردني في مهرجانات عربية، حاملاً معه صورة عن ثقافة الأردن وهويته، ونافس أعمالاً من دول راسخة مسرحياً.

في هذه الفترة، ارتبط المسرح بالمهرجانات العربية، فشارك في قرطاج والقاهرة ودمشق، ما أتاح له التفاعل مع تجارب عربية ودولية متنوعة.

التسعينات: الازدهار والانتشار:

يمكن القول إن التسعينات هي « العصر الذهبي» للمسرح الأردني، إذ تكاثرت المهرجانات المسرحية مثل «مهرجان المسرح الأردني»، و«مهرجان جرش»، و«مسرح الطفل»، وغيرها من الفعاليات التي خلقت حراكاً ثقافياً واسعاً.

في هذه الفترة، ظهر جيل من الكتاب الذين أنتجوا نصوصاً محلية قوية، تنبض بروح المكان والزمان الأردنيين. كما بدأ المسرح يلامس قضايا اجتماعية حساسة كالهجرة، البطالة، والمرأة، مقدماً صورة صادقة عن المجتمع.

ازداد الجمهور واتسعت المساحة الثقافية، فغدت العروض المسرحية حدثاً اجتماعياً يجمع المثقفين والجمهور العادي، في قاعات كبرى مثل «المركز الثقافي الملكي». كانت تلك السنوات فترة ذهبية عززت حضور المسرح كجزء أساسي من الحياة الثقافية في الأردن. شهدت هذه المرحلة حضورًا لافتًا في المهرجانات، وظهور أعمال مسرحية لاقت صدى جماهيريًا ونقديًا واسعًا.

مسرح الفرجة: تواصل مباشر مع الجمهور:

مع دخول الألفية الجديدة، اتجه عدد من المخرجين إلى ما يعرف بـ»مسرح الفرجة»، وهو المسرح الذي يدمج بين الأداء التمثيلي والفلكلور الأردني والعناصر البصرية والموسيقية. الهدف كان الوصول إلى الجمهور العريض، وكسر الحاجز بين الخشبة والصالة.

وبرز ما يعرف بـ «المسرح الطقسي» و»مسرح الصورة»، حيث صار المخرجون يبحثون عن جماليات بصرية جديدة، وعن لغة مسرحية لا تعتمد فقط على النص، بل على الصورة، الحركة، الإيقاع، والموسيقى.

مع دخول الألفية الجديدة، واجه المسرح الأردني تحديات كبرى: عزوف الجمهور أحياناً أمام هيمنة التلفزيون والفضائيات، وضغط التكنولوجيا الحديثة، لكن المسرحيين لم يستسلموا، بل سعوا إلى تجديد أدواتهم.

وظهر ما يعرف بـ «مسرح الفرجة»، الذي يركز على التفاعل مع الجمهور، ويعيد المتفرج إلى قلب التجربة المسرحية. كما برزت أسماء مخرجين شباب أدخلوا رؤى معاصرة، وجعلوا المسرح يواكب لغة العصر، سواء عبر السينوغرافيا الحديثة، أو عبر إدخال عناصر من فنون متعددة.

وسائل الإعلام لعبت دوراً جديداً في نقل العروض والتعريف بالمسرح، فيما بدأت منصات التواصل الاجتماعي تفتح مجالاً للترويج ولتبادل الأفكار، ما منح الجيل الجديد مساحة أوسع للتعبير.

هذا الشكل المسرحي حافظ على البعد الترفيهي، لكنه لم يتخلّ عن رسالته النقدية والاجتماعية، فظل يعالج قضايا سياسية ومجتمعية بأسلوب ممتع وبسيط.

تحديات الحاضر وآفاق المستقبل:

اليوم، يواجه المسرح الأردني تحديات عديدة، أبرزها ضعف التمويل وغياب البنية التحتية المسرحية الكافية، إضافة إلى منافسة وسائل الإعلام الحديثة. لكن رغم ذلك، لا يزال المسرح يحافظ على حضوره من خلال المهرجانات مسرحية، التي تحولت إلى منصات سنوية تحتفي بالمسرحيين الأردنيين وتفتح لهم أبواب الحوار مع التجارب العربية والعالمية.

إن المسرح الأردني، رغم كل التحديات، لا يزال في حالة تجدد دائم. هو جسر يصل بين الماضي الذي حمل هموم الأمة، والحاضر الذي يعكس تعقيداته، والمستقبل الذي يفتح الأفق لجيل جديد من المبدعين. إنه ليس مجرد فن للعرض، بل هو فعل ثقافي ووطني وإنساني، يكرّس الهوية الأردنية في وجه العولمة، ويعيد التأكيد أن المسرح باقٍ ما بقيت الحاجة إلى الحرية والجمال.

إرث ثقافي وهوية وطنية:

رحلة المسرح الأردني هي رحلة بحث عن الذات، وهوية وطنية عبر الفن، من نصوص عالمية إلى نصوص محلية، ومن محاكاة الآخر إلى التعبير عن الذات، ومن الخشبة المغلقة إلى فضاءات «الفرجة»، ظل المسرح الأردني شاهدًا على تحولات المجتمع وتطلعاته.

إنه ليس مجرد عروض تُقدَّم، بل ذاكرة جمالية حية تؤكد أن المسرح سيبقى «أبو الفنون» ومرآة المجتمع، مهما تغيّرت الظروف وتبدلت الأزمنة.

إطلالة

على النحت في الأردن

بقلم: أحمد الكواملة

يعد النحت واحدا من أقدم أشكال التعبير الإبداعي، الذي يعلن عن نفسه بوضوح في أكثر الحفريات الأثرية، دون أن يفقد حضوره المتواصل من أقدم حقب التاريخ إلى اليوم، وقد يختلف في أيها له قصب السبق، التعبير بالنحت ام بالرسم؟ غير انه لا يختلف حول أسبقية النحت على اللوحة، في إطارها المعرضي، الذي كرس بشكل خاص في القرنين الماضيين، وما وجد في المغائر من رسوم قديمة، ونمط آخر مختلف عما عنينا باللوحة، ولعلنا ندرك أن ما دفع الفنان قديما إلى الرسم على جدران المغائر والمعابد والقبور، وما نحته من منحوتات كاملة التكوين، أو وفق ما يعرف بفن الريليف « النحت الجداري الغائر أو البارز « لم يكن نتاج ترف فكري بقدر ما هو نتائج تأثيرات دينية طقوسية نفعية، فهو من هذه الناحية مقيد بعلائقية صارمة، غير أن روح الفنان وذوقه ونزعته الجمالية تعلن عن نفسها في كثير من الأحيان، من خلال لمسات تكميلية تزيينية، لا تخرج العمل عن غايته غير أنها تجعل منه عملا ذا بعد إبداعي واستاتيكي، أضافه إلى دوره الأساسي الذي أريد له، ثم إن تحولات فكرية واجتماعية لحقت بالشعوب والفنان ذاته عبر العصور، مما جعلنا نشهد أعمالا إبداعية نحتية تخرج بشكل كامل أو شبه كامل عن غايتها الطقوسية والنفعية إلى فضاء الإبداع الخلاق، والأردن يمثل منطقه جغرافية في غاية الأهمية كمنطقة تلاق وتلاقح إبداعي، اذ تكشف الحفريات عن الكثير من المنحوتات التي أبدعها فناننا عبر التاريخ، والتي تعكس تأثيرات حضارات الشرق والغرب، وزيارة واحدة إلى متاحفنا تجلي بوضوح هذا الغنى والتنوع والتلاقح والانسجام، ولعلي لا أجافي الحقيقة إذا قلت أن فناننا الأردني القديم كان أكثر احتفاء بالنحت عنه الآن، وأنا أدرك أن لهذا الاحتفاء أسباب موضوعية، ولضعف الاهتمام به هذه الايام أسباب موضوعية أيضا، ومع هذا قدم فنانا التشكيلي الأردني المعاصر نماذج نحتية إبداعيه متميزة، نال بها التقدير محليا وعربيا وعالميا، ولعل مما لا يعرفه البعض أن حضور فن النحت في الأردن كان اسبق من سائر أنماط الإبداع التشكيلي، ليس على مستوى الإبداع التراثي والشعبي وإنما في إطار ما يطلق عليه النحت الفني، غير أن النحت وباقي أشكال الإبداع التشكيلي لم ينتظم في ظاهرة تشكيلية، إلا مع انبثاق الحركة التشكيلية، والتي بدأت تأخذ طابعا تنظيميا في بداية الخمسينات من خلال ندوه الفن الأردنية التي قدمت أول معارضها رسم نحت تصوير عام ١٩٥٣، ويعتبر الفنان فخري جاكوج واحد من أقدم المهتمين بفن النحت، حيث درس الفن في تركيا، ويعتبر هيكل جرش احد أشهر أعماله وقد أقام معرضا دائما في قاعة أمانة العاصمة حوالي عام ١٩٦١، ميلادي، وما أن دخلنا عقد السبعينات حتى تبلورت حركة إبداعية نحتية واعدة،

من خلال أعمال مجموعة من الفنانين، حيث تتسع القاعدة عاما اثر عام، وصولا إلى الصورة التي نراها في هذه الايام، ولعلي فيما يأتي من صفحات أحاول الإشارة إلى تجربة عدد من النحاتين الأردنيين، ولما للتكوينات الخزفية ذات الطابع النحتي من صله بعالم النحت فقد آثرت أن افرد لها مقاربة خاصة، في غير هذا المقام، أشير فيه إلى تجربة عدد من الخزافين الذين قدموا هذا النمط الإبداعي، مع ملاحظة أن ترتيب الفنانين اللاحق لا يخضع لأي اعتبار نقدي أو اجتماعي:

الفنان أ كرم النمري

احد رواد النحت في الأردن، أخذت تجربته بالتبلور في بداية السبعينات، وهو لم يترك مادة إلا استخدمها إبداعيا في أعماله النحتية « برونز، خشب، خليط من الخامات المستهلكة، قطع سيارات «، ومنحوتاته تؤكد تمكنا أكاديميا متميزا، وتظهر وعيه المحيط بعلائقية الكتلة، والفراغ كفضاء يثري العمل ويرفع وتيرة تأثيره تعبيريا، ونلحظ في أعماله الأولى تأثيرات النحات البريطاني هنري مور حيث عبر في أكثر أعماله عن قضايا إنسانية وجوديه مختلفة، وهو وإن أمعن في التجريد في بعض أعماله إلا أنه لم يفقد أبدا تلك الطاقة التعبيرية التي تكسب عمله بُعده الإنساني العام، وهو وإن قدم أعمالا تتسم بنزوع حداثي متميز، إلا انه قدم أعمالا ذات طابع تراثي برؤية معاصرة، ولعل اقرب الأعمال التي تؤكد هذا المعنى ذلك النصب الهام «الرسالة « الذي أنجزه الفنان قرب الجامعة الأردنية، والذي استخدم فيه خامة الصاج المكفت بالنحاس، في علائقية تربط الأرض بالفضاء، بما يشبه رباط الأرض والسماء برسالات الأنبياء الموحى إليهم..

الفنان محمد عيسى

تبوح الأعمال النحتية لهذا الفنان بروح سريالية مفعمة بالحركة و الرشاقة و البساطة في أن معا، و هو يقدم تجربته الإبداعية بخامة الخشب، باحتفاء واضح بعلاقة الكتلة بالفراغ المحيط، ومن خلال مغازلة الحركة البندولية التي تقيمها بعض منحوتاته لعين المشاهد أعماله تحمل طاقه تعبيرية إنسانية بشكل عام، ذات مظهر خرافي سريالي، ترسل إشارات كونية أمومية خصوبية...

وقد حصل الفنان محمد عيسى على جائزة الشراع الذهبي من بنالي الكويت، وهو يمارس الرسم إضافة للنحت، وبنفس الروحية تقريبا.

الفنانة منى السعودي

واحدة من أهم النحاتين أردنيا و عربيا، تقدم بخامة الحجر أعمالا تملك طاقة تعبيرية هائلة، و نزوع حداثي مع تواصل حار بتراثها، إنسانيا و روحيا. أعمالها بشكل عام تحتفي بالحركة الدائرية، انطلاقا إلى الفضاء وانغلاقا إلى الداخل في حركة تعبيرية تزيد من قدرة العمل الفني على إقامة حواره مع عين وحس وفكر المشاهد.

ولعل موضوع الأمومة أهم المواضيع التي تطالعنا بذلك التماهي في عناصر الحدب والاحتواء والإحاطة، التي يؤكدها اتجاه التكوين العام ووضوح التركيز على تكرار حرف « النون « الذي يعمق هذا المنحى بشكل خاص، إضافة إلى ما يحمله من دلالات فلكية أسطورية، من غير تجاهل لما تبوح به بعض أعمالها من إحساس إبداعي بتراثها الإنساني « تأثيرات بابلية، فرعونية، طقوسية نحتية، وقد أمكن لفنانتنا أن تقيم حوارها الحميم مع خامة الحجر الصلب، بتكوينات تعكس الإحساس بالزمن، حركة الماء، الإيقاع، الموسيقى، تعاقب الفصول، الظل والنور.

ولعل عملها الضخم المهم المنفذ بالجرانيت أمام معهد العالم العربي بباريس، لعله يعد نموذجا متميزا لإبداعها المشهود.

وبشكل عام فإن أعمالها تصلح أن تكون نصبا ضخمة، وللفنانة مجموعة من الأعمال المنحوتة التي تجمل بعض ساحات عمان ومدن أردنية أخرى، وقد نالت الفنانة جائزة الدولة التقديرية لعام ١٩٩٣،

الفنانة سامية الزرو

تملك هذه الفنانة الرائدة طاقة هائلة وجلد عظيم على العمل الإبداعي، وهي في إبداعها النحتي تبوح بجراءة نادرة، وبوعي يحيط بأبعاد العمل الفني النحتي، إنها ببساطة تقدم أعمالا مدهشة، من « السهل الممتنع « كما يقال، إنها تقي عالمها النحتي المثير والبهيج « أحبال، لقى، صاج، بقايا أخشاب، أثاث محطم، مزق ملابس، خيم، زجاج محطم، مرايا، شباك ممزقة، أنابيب « تصوغ من كل هذا عالما نحتيا لا تتوقف أفاقه عند الحدود الخارجية للعمل، وإنما تقيم علاقة متشابكة واعية وبسيطة في آن معا، بين عين المشاهد والتكوين الأساسي والفضاء المحيط، «الضوء وانعكاسه، الظل وخياله، الصورة وأصلها، الاتجاهات المكانية الست، والبعد السابع الزمن، والبعد الثامن المخيلة، والبعد التاسع الحركة «.

ورغم غرابة هذه التجربة وحداثتها المفرطة، إلا أن من يتأملها جيدا، يكتشف عمق تشربها للتراث المحلي والإقليمي « العربي والإسلامي « نكاد ونحن نشاهد أعمالها النحتية نشم رائحة بيوت القرية، حيث البيدر وخبز الطابون وأصوات الحراثين والرعاة والصيادين الغادين إلى البحر، والهيله هيله.

، فرصه ثرية ممتعة أن نشاهد هذا العالم الثرّ المفرح والحاث على التأمل.

. وقد حصلت الفنانة على جائزة الدولة التقديرية

الفنانة لاريسا النجار

لم تقدم لاريسا أجمل ما لديها بعد، وتجربتها على إي حال ما زالت في بدايتها وهي تجربة متفردة، من حيث التقنية والخامة والرؤية، ومع أنها ما زالت تدور حول تعبيرية التكوينات الإنسانية « الوجوه الإفريقية والمغولية « وكأنها ترسم أكثر مما تنحت، إلا أن أعمالها الأخيرة بدأت تبرز قدرا من الاهتمام بخصيصة النحت، من حيث الاهتمام بعلاقة المنحوت بالفراغ المحيط، وهي أعمال تتجاوز الوجه الإنساني إلى تكوينات إنسانيه نامية ومتواشجة، تعبر حدود التجريد التعبيري إلى التعبير التجريدي إن صح القول.

الفنان سامر الطباع

إن ما يميز تجربة الفنان سامر الطباع، هو ذلك الطابع التركيبي التجريدي الحركي حيث تتجاوز أعماله النحتية الكاملة والمقتربة من الريليف « حجر، خشب، معدن « علاقة الكتلة التقليدية بالفراغ المحيط، لتخلق حالة من العلائق الجوانية المحتفية بذاكرة المكان وملكات المخيلة، هشير الغابة، ضجيج المدينة الحاد البارد، التراث الإنساني الممعن في جذور التاريخ، وحداثيته التي تكشف تحول الحس الإنساني إلى مجرد رنين هستيري لا ينتهي.

أعماله تكون صورة لحالتي الحرب والسلم، وما بينهما من فرص لحس إنساني دافئ، وكأني به لا يريد بأعماله الحالية أن تأخذ طابع المنجز، انه يترك لها أن تتشكل وتحتل مجالها الحيوي بتلك العلاقة التي تقيمها الزاوية التي يسقط منها الضوء من ناحية، وزاوية إبصار المشاهد من ناحية أخرى، وهو يترك للضوء طلاقه التأثير اللوني، من خلال إصراره على حياديته في اغلب أعماله التي تميل إلى القتامة بشكل عام، ولعل من المناسب أن نشير إلى نصبه النحتي المعماري المقام في الدوار الثاني « جبل عمان « والذي يقدم بتوليفة فنية معمارية حداثية، إحساسه بحركة العصر» الآلة، الصناعة، وتروسها المروعة، إلى جانب الإحساس بالعالم الرعوي الزراعي، دوران الماء، سواقي، نواعير، وذلك بتوالف حميم مؤثر، يعكس صورة مجتمعنا المسكون بالذاكرة الرعوية الزراعية والمتطلع إلى مستقبل صناعي ناهض.

الفنان محمد سمارة

تتسم أعماله الفنية النحتية المنفذة بالخشب بصورة عامة، بظاهرة الجهامة، على أن هذا لا يحول دون الإشارة إلى أن بعض أعماله النحتية تتمتع بقدر جيد من الرشاقة، وهو إلى حد ما مطالب بدراسة أعمق لزوايا وأوجه العمل المنفذ، لرفع وتيرة جدلية الكتلة والفراغ

أعمال الريليف ترتفع إلى مستوى جيد من حيث التكوين، وفق إيقاع هندسي تبادلي تناظري، ومنحنيات داخلة ومنفلتة، وقد استطاع باستخدام الكلاج « خشب، وقماش « في منحوتاته الريليف أن يرفع وتيرة التعبير بشكل واضح. وللفنان أعمال خزفية نحتية لا تخلو من حس إبداعي تستدعي البحث عن بصمة خاصة تخرجه عما يقدم آخرون.

الفنان توفيق السيد:

أحد رواد الحركة التشكيلية في الأردن متعدد مناحي الإبداع، والنحت أحد أهم هذه المناحي، غير أن هذا الجانب غير متلمس تماما، وقد اطلعنا على جانب من تجربته النحتية من خلال تمثال « الزهراوي » الذي يظهر طاقة الفنان وتمكنه الأكاديمي وإحاطته بعلم التشريح والنسب، أضافة إلى طاقته التعبيرية التي أودعها التمثال، وهو بشكل عام يحتفي بالجانب التعبيري و مع ميل تجريدي يرفع وتيرة التأثير، ويصل التراث بالمعاصرة والحداثة، بذكاء وإبداع مرهف، وهو يميل في بعض أعماله إلى التعبير الملحمي « إعمال نحتية تركيبية، تصلح نصبا ضخمة، وهو يحاول بفنية عالية، التعبير عن مأساة وتمزق الإنسان».

ولو اخلص الفنان توفيق السيد لفن النحت لقدم أعمالا غاية في الأهمية، تعبيريا وإبداعيا، لما يملك من طاقة أكاديمية وإحاطة بالتشريح والتوازن والنسب.

الفنان عبد الحي مسلم:

نموذج رائع للفنان الفطري الذي يسوغ من نشارة الخشب والصمغ والألوان الصريحة، نضال وتراث أمته الشعبي « تقاليد، عادات، أزياء، حياة القرية، شخوصها الحميمة، طقوس المناسبات، حكايا ملحمية».

إن أعماله سجل حي لكل ذلك، سواء ما كان منها على شكل منحوت تام، أو ريليف، والفنان بهذا المنحى الإبداعي، يطبع بصمته الفنية الخاصة، التي لا ينازعها فيها غيره من الفن النحت الخزفية وقد تطرقت إليه في دراستي عن فن الخزف في الأردن بشكل عام.

حديث النهاية

لم تعد قصيدة النثر خنثى وساكنة

جميل أبو صبيح

لفتت نظري شهادة الكاتب الصديق رامي الجنيدي بمقولة محمود درويش عن قصيدة النثر « أنا أعتقد أن قصيدة النثر هِيَ أحد أهم إنجازات الشعر العربي في العقدين الأخيرين في الكتابة العربية.»..

انطلق درويش في هذه المقولة من قاعدة وعيه المنفتح العميق على تطورات الإبداع الشعري والكتابي العربي، مع أنه لم يكتب قصيدة النثر رغم أنها موجودة من قبل، لكنها سُجنت في قمقم عدم التطور، فتحولت إلى قصيده غير متحركة فاتهمها بعض النقاد بالسكون والعجز عن التطور، وقالوا إنها تراوح مكانها «محلك سر»، إلا أن قضية العجز وعدم التطور ليست من قصيدة النثر وإنما من الشعراء كما أوضح الناقد فخري صالح وهو من نقادها ومنظريها في إحدى كتاباته عن سكونية هذه القصيدة، فشعراؤها لم يستطيعوا إخراجها إلى فضائها الشاسع وتحريرها من القمقم الذي أسرها وقيدها إلى أن أظهرْتُ ـ جاداً ـ «السرديات الشعرية « في المرحلة الأخيرة، ونجحتُ في ترسيخ مفهومها وتجسيدها في الشعرية العربية بصدور كتابي « سرديات مضيئة « عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة عام ٢٠١٧.. وفَور صدوره لفت أنظار النقاد والدارسين الأكاديميين إليه، فكان لقصائده حظ من دراساتهم الجامعية المحكمة التي رأوا أن فيها لغة شعرية بصرية جديدة مستفيدة من التقنيات البصرية المعاصرة.. نشروها في مجلات محكمة، نال بعضهم درجات علمية، أشار إلى هذا النقادُ المخلصون لقصيده النثر وحيثياتها، منهم الدكتور عبد الرحيم مراشدة والدكتور ناصر شبانة،والدكتور عبد الفتاح النجار،والدكتور زياد أبو لبن، والدكتورة نهلة الشقران، والدكتورة ماجدة صلاح، والدكتورة ديانا رحيل، والدكتور سلطان الخضور، والدكتور راشد عيسى، والدكتورة دلال عنبتاوي، والناقدة الجزائرية سما الإرهيم (رسالة ماجستير- جامعة بسكرة)،وكان الدكتور صالح الخزاعلة قد أنجز منها متطلب رسالته للدكتوراة في الجامعة الهاشمية بدراسة الموسيقى الداخلية لسردية قصيدة « شجره الكون»، والدكتور عبد الفتاح النجار في مقدمة رسالته الدكتوراة للجامعة اللبنانية،والدكتورة هنادي أبو قطام في متطلب الدكتوراة في الجامعة الهاشمية نشرتها في مجلة جامعة الشارقة الثقافية، وإضافة إلى نقاد تطبيقيين تناولوها من جوانب مختلفة منهم مهدي نصير وهاني الهندي وأحمد الكواملة ومحمد رمضان الجبور وعبد الرحيم جداية ونزار سرطاي وقد ترجم منها مختارات نشرتها رابط الكتاب بعنوان سرديات الضوء، ومختارات أخرى ترجمتها المترجمة وحيدة نجار من جامعة قابس التونسية نشرتها تحت مسمى سرديات جميل أبو صبيح الشعرية.. إلى

أن ظهرت لغتها الشعرية الجديدة بتكويناتها الجديدة أيضا المعتمدة على لغة البصريات الشعرية، ثم تكرّست على الساحة الشعرية العربية على أنها تكوين جديد يختلف عما سبق في قصيدة النثر، حيث قال بعضهم إنها ريادة جديدة لهذه القصيدة أخرجتها من قمقمها، ونسجت لها أجنحة قوية حلقت بها في فضاءاتها الشاسعة..

كما انني اعتقد أن مسمى سرديات شعرية الذي أُطلق على قصيدة النثر الجديدة ذات اللغة الشعرية البصرية جاء بديلا عن المسمى الذي أطلقه المرحوم الشاعر والناقد الكبير الدكتور عز الدين المناصرة وهو ما دعاه عن قصيده النثر بأنها «القصيده الخنثى»، بينما أطلقْتُ عليها أنها بديل يَحلُّ وينهى مسمى القصيدة الخنثى، هذا المسمى البديل هو قصيدة السرديات الشعرية أو السردية الشعرية، وجاء ظهوره في كتابي «سرديات مضيئة « الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠١٧ ومفردها « سردية شعرية « وتعني قصيدة نثر..لكنها ليست بثياب خنثى..

فلفظة خنثى تحمل الازدواجية في داخل الذات الواحدة، أو في الجسد الواحد، فيه ذكورة وأنوثة مزدوجة، فقد يحدث التخصيب داخل الجسم، فهل هذا ينطبق أيضا على القصيدة !!؟

المعروف أن كلمة خنثى ـ آدميا ـ تعني أن من يتصف من الناس بهذه الصفة يكون إنسانا عقيما، لا يتوالد إلا في حالة واحدة هي أن يتحول من الأنوثة إلى الذكورة أو من الذكورة إلى الأنوثة لوجود أعضاء تناسلية إضافية داخل جسمه تتكون من أعضاء تناسلية ذكرية أو أنثوية عليه التخلص من إحداها.. هذه قصة علمية طبية، ولكنها موجودة في حيوانات أخرى كالأسماك مثلا وهي علميا معروفة.. إنما أعني هنا بوجود كلمة « خنثى « في قصيدة النثر أنها تحمل ازدواجية شعرية من النثر ومن الشعر، باعتبار أن الشعر يبين ما في داخل اللغة العربية من مَواطن شعرية وجمالية، بينما كثير من النقاد من رأى أنها قصيدة هجينة، بمعنى أن بها الشعر والنثر الفني والسرد،

اما الشعر فهو معروف بموسيقاه الخارجية ونظمه سواء كان بيتيا أو من الشعر الحرّ قصيدة التفعيلة، لكن السرد والنثر الفني صفة تدخل ضمن إطار النثر..

النثر الفني مثلا كلام جميل يحمل كل صفات النثر بما فيها التبرير والذهنية المُفسِّرة والشرح وما إلى ذلك..

أما السرد ففيه تكثيف وتلقائية ومنطق وما إلى ذلك، ونسمي من يكتب في السرد بخاصة القصة والرواية «سَرّاداً « وأحيانا نسميه ب «الحَكّاء « وهذا من لغه السرد،

ولكن دخول كلمة السرد إلى مفهوم قصيدة النثر أعطاها صفات فردية تختلف عن السرد، فهو يدخل إلى الشعر بمفهوم االشعر فقط، مبتعدا عن الموسيقى الخارجية ومكوناتها..

أما في نص السردية الشعرية يتم تكوين القصيدة بمستلزمات القصيدة من الصورة والرمز والإيجاز أو التكثيف وتطوير لغتها خارج الموسيقى الخليلية، وبالتالي ظهرت من خلال هذه المكونات « السردية الشعرية « فكانت قصيده النثر سردية شعرية اعتمدت على المشهدية وليست الوحدة العضوية أو الموضوعية، مستفيدة من الفنون البصرية المعاصرة الفن التشكيلي والتصوير والسيناريو والسينما والمسرح وغيرها مما يتاح للعين الباصرة والقلب من الجماليات.. وبالتالي تسميتي لها ولمشروعي الشعري الخاص في قصيدة النثر ب «السرديات الشعرية « مما أخرجها من قمقمها متحررة من عقمها وسكونها، محلقة في فضائها الشعري الخاص الشاسع، بلغة بصرية جديدة تستكشف جغرافيا أخرى في الشعرية العربية والعالمية، باعتبار أن الشعر لا يقتصر على لغة واحدة، وإنما مفتوح على كل اللغات بالتأثر والتلاقح والتواصل.. وبالتالي فهو كائن حي.. نهر واحد ثَرٌّ يتدفق في دماء الأمم بما فيها نحن منذ ألاف السنين، وليس منذ عقدين مرهونين بحركة قصيدة النثر في الخمسينات ومجلة شعر في الستينات..

"منى السعودي نحّاتة أردنية بارزة، شكّلت حضورًا عربيًّا وعالميًّا بمنحوتاتها التي تمزج بين روح الشرق وحداثة الشكل، معتمدة على الحجر بوصفه لغة للهوية والوجود."

Awraq
أوراق