مجلة ثقافية شهرية

تصدر عن وزارة الثقافة

المملكة الأردنية الهاشمية

243

كانون الثاني

2009

رئيس التحرير

أ.د. محمد أحمد المجالي

مدير التحرير

محمد سلّام جميعان

السكرتاريا والتنسيق

انتصار عباس

هيئة التحرير

د. باسم الزعبي

مازن شديد

يوسف ضمرة

الإشراف الفني

يوسف الصرايرة

المحتويات

الافتتاحية	4	هيئة التحرير
○دراسات		
العقلانية التواصلية واستئناف خطاب الحداثة	7	د.ضرار بني ياسين
عندما يصبح الحلم كشفاً	12	مجدي ممدوح
اسطرة الأب	21	سلطان الزغول
○إبداع		
◆شعر		
ومضات من التاريخ	27	خالد الشرمان
عمان	29	نزيه القسوس
النهر الوحيد	30	مازن شديد
غصن وحيد	31	يوسف حمدان
حكايات على جدران غزة	32	قيس قوقزة
◆قصة		
تكبير	35	جمال ناجي
من أوراق عوض الغبساوي	38	مصطفى الولي
○الملف	42	اعداد: مجدولين ابو الرب
احياء ذكرى عبد الرحيم عمر	45	د. ابراهيم خليل
رحلة البحث عن الحوت والحكاية الرمز والاسطورة	51	محمد سمحان
شفافية الفلسفة	61	د. راشد عيسى
قنوات المخاطب (السندباد يواجه التحدي)	65	كوثر الجندي
شهادات حميمة		

○ترجمات

حسابي المصرفي 73 رشا محمد

بابلو نيرودا 76 اسماعيل السعافين

○قراءات

التماوج في الظلال البعيدة (قراءد في رواية الحرذون) 79 مؤيد عبدالله الغزاوي

الجزيرة العائمة (قصيدة اليوميات والتفاصيل) 82 طراد الكبيسي

بين التجنيس والصورة كابداع 85 محمد عطية محمود

○آفاق

تحقيق التراث - القيمة والغاية وبعض ملامح التجربة 100 د.عمر حسن القيام

التنوير مطلب ثقافي أو واقع مفروض 104 سليم النجار

مي زيادة 109 عقلة حداد

○فنون

قراءة في تجربة سعيد حدادين التشكيليين 123 عمار الجنيدي

المسرحية الرقمية 127 جمال عياد

○الشريط الثقافي 132 اعداد: انتصار عباس

الافتتاحية

ليس هناك من فادحة أعظم على الكاتب من أن يقيم في فندق فخيم، ثم يكتب كتابة طللية، أو أن تتوافر له مائدة عامرة بالأطايب من المطعومات والمشروبات، ثم يؤثر عليها اجترار ما اختزنته معدته، أو أكل القديد. وليس أغرب من أن تتهيأ له الأسباب لزيارة البحر فيعوم في الزبد دون الغوص في اللجة، إلى آخر ما هنالك من الحقائق والأشياء التي تبدو فيها المفاضلة بين الطيب والخبيث، والجديد والقديم، والأصيل والدخيل، ابتداءً من أدق الأشياء وأصغرها وانتهاءً بأعظم الأشياء وأكبرها، مما تقود إليه الفطرة الإنسانية المعافاة، والملكات العقلية الراجحة.

وإذا كان من المهارة والعلم أن يتوجه الجيولوجيون إلى الرواسم والمستحاثات والمومياءات، فإن منتهى الغفلة وخداع النظر ترسُّم خطى العميان رغبة في الاشتهار بين الجماهير والتملّق لهم بدعوى التجديد الذي يتزيّا بأكفان السلف.

فجلُّ مَن قرأنا لهم وعاصرناهم من أدعياء التجديد إنّما يفكّون ريقهم على موائد السابقين، ويجهدون أنفسهم في إعادة الصّبا إلى الأفكار التي شاخت في دهاليز العصر وتكايا الأيام، ويا ليتهم يعيدون للوجه القديم نضارة الإثارة التي رافقته في وقتها وحينها، بل يمسخونه حتى يبدو الكَلَفُ في ذلك الوجه بارزاً. لقد فاتتهم الأوليّة والأسبقيّة ولم يحسنوا الوصول إلى ولاية العهد الأدبي والفكري الذي يبسطون أجنحتهم على القرّاء للوصول إليه، فبدا نسب أفكارهم ومقولاتهم شبيهاً بنسب شوقي، أعني نسباً مركباً من أكثر من عِرْق، وكذلك أفكار أدعياء التجديد مزيج من الإبهار والغرور.

وإذا كانت الفكرة صادرة صدوراً ذاتياً عن قائلها، فإنه عندئذٍ يكون ذا قدرة على اختبارها وفحصها واستعماقها، ومن ثمَ المجاهرة بما قادته مقدماتها إليه من نتائج، أمّا إن كان مقلّداً وتابعاً، فإن الصبوة بها والارتياح لها يأخذانه من مكابدة النظر إلى استسهال الشعور الذي يدعو إلى الوقوع في المغالطات، والانكفاء نحو التسليم اللاواعي. ولا يقدحُ في الحق أن يقول به شخص واحدٌ يخالف به ما ساد وشاع من الآراء والاعتقادات والأفكار، حتى وإن أجمع على ترددها وفرة من الأشخاص تباعدت أزمنتهم أو تقاربت.

هيئة التحرير

A F K A R

أفكار

للنشر في المجلة ..

- ترسل الموضوعات مطبوعة، ويفضل أن تكون مخزنة على CD أو ديسك..
- ألّا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنّه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة..
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب..
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة)، وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرّة الأولى فقط)..
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نُشرت أم لم تنشر..
- يرفق مع الترجمات صورة من النص الأصلي المترجم عنه..
- ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنيّة فقط..

الصف و التنضيد

حسام الخطيب

الإخراج و التنفيذ

فراس

وحدة التصميم الفني- وزارة الثقافة

يمكن تصفح المجلة على موقع الوزارة

www.culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة

المكتبة الوطنية

(١٠٩١)٢٠٠٣/د)

المراسلات

باسم مدير التحرير

العنوان البريدي

الأردن/عمان ص.ب: ٦١٤٠

مكاتب المجلة

عمّان / شارع وصفي التل

خلف جبري المركزي

مباشر : مدير التحرير ٥٦٨٦٥٧٧

فاكس : ٥٦٨٦٥٧٧

أرقام هواتف المجلة :

٥٦٩٦٢١٨ ـ ٥٦٩٩٠٥٤ ـ ٥٦٠٧٥٧٢

٥٦٨٢٤١٧ ـ ٥٦٩٦٥٨٨ ـ ٥٦٩٧٣٥٩

E-Mail

afkar@culture.gov.jo

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة

A F K A R

أفكار

دراســـــــــــات

◄العقلانية التواصلية واستئناف خطاب الحداثة - د.ضـرار بني ياسين
◄عندما يصبح الحلم كشفاً - مـجـدي مـمـدوح
◄اسطرة الأب - سـلـطـان الـزغـول

العقلانية التواصلية واستئناف خطاب الحداثة

■ د. ضرار بني ياسين*

الحداثة، البذور، والتفتحات:

تشير الحداثة كمصطلح نوعي إلى جملة التحولات الاقتصادية والسياسية والفكرية التي حدثت في الغرب منذ بزوغ عصر النهضة، وارتبطت بالعقل وحركة العقلنة الشاملة التي مهدت الطريق لكل الفتوحات الحداثية على مختلف مجالات الحياة. ومنذ القرن السادس عشر تمّ وضع الأسس الفلسفية للحداثة كما تمثلت في الفكر الفرداني والعقلاني، انطلاقاً من ديكارت وفلاسفة التنوير. وقد حملت معها دائماً خلفيات إيديولوجية، فالتقدم التقنيّ المستمر في العلوم الوضعية والتقسيم العام أدخلا إلى الحياة الاجتماعية أبعاداً دائمة للتغيير.

وقد كان للحداثة أبعاد أساسية متلازمة لها، أبرزها البُعد التقني ذ العلمي، وما يميز ذلك من تقوية للعمل الإنساني، وتزايد الأنشطة الإنتاجية، وتأكيد السيطرة على الطبيعة، وهناك البُعد المتعلق بالمفهوم العقلي للحداثة من زاوية تجسيدها لهيمنة النشاط العقلاني على الحقول المعرفية والإدراكية، وأخيراً البُعد المتعلق بالمفهوم السياسي للحداثة، انطلاقاً من فكرة الدولة المركزية، وهيمنة مؤسسات العقلانية البيروقراطية.

ومن هنا يرتبط مفهوم الحداثة بكثافة رمزية كبيرة على صعيد الوعي الفكري والفلسفي والاجتماعي والسياسي، مما يعني أن العالم أخذ يعيش في أزمنة جديدة بالكامل، كما أنها ارتبطت بعدد من العلامات بدءاً من العقلانية والتنوير وانتهاءً إلى فكرة التقدم.

وسوف يظهر دائماً مفهوما العقل والعقلانية بوصفها الحامل الفلسفي للمشروع الحداثي، الذي انتقل من الدور الأساسي المعترف به للعقلانية إلى طموح أكبر يتمثل في فكرة مجتمع عقلاني يحكمه العقل، وليس النشاط العلمي والتقني(1). فالحداثة تصوّر المجتمع على أنه نظام يخضع للعقل كأداة وحيدة لتحرير الطبيعة الإنسانية، وبوصفه أيضاً المبدأ الوحيد لتنظيم الحياة الفردية والجماعية(2). وبذلك يكون قد تشكل وعي حداثي يؤكد على التغيير والتحول المستمرين، ضمن حركة ثقافة عامة تسربت إلى القيم اليومية وجزئيات الحياة(3).

كان مفهوم (التقدم) الحامل التاريخي الرئيسي لفكرة الحداثة. ولكن هذه الفكرة وجدت من يحاول نقضها من أساسها، وذلك من لون تيار فلاسفة ما بعد الحداثة الذين دخلوا في جدل مستمر مع الحداثة ومحاولة هدم فكرة التقدم التي بشّرت بها، وقدموا نقداً عنيفاً للمصائر الإنسانية التي ولّدتها حركة التحديث. ومع ظهور تيار ما بعد الحداثة أصبح المثقفون يكتشفون الحداثة بشكل مختلف، ليس من خلال وعودها الإنسانية، وإنما في نتائجها السلبية التي جعلتها تبدو "لاغية في هذه الأزمة الكريهة، وأنها شيء تجاوزه الزمن"(4).

وسرعان ما نشطت الأدبيات الفكرية التي شرعت في الكشف عن "أزمة الحداثة". ولم تقتصر هذه الأدبيات على تيار فكري أو إيديولوجي بعينه، بقدر ما

أصبحت نقطة البدء في الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية(5).

وتركزت المبررات النقدية لتيار ما بعد الحداثة على نقد مفاهيم العقلانية والذاتية والتنوير، التي أسست لمرحلة التقدم التقني الذي أصبح غاية في حد ذاتها، وأفقد الحداثة مبررات وجودها وانتهاء مشروعها. وهذه النقطة التي استدعت هابرماس إلى التأكيد أنه بدلاً من التخلي عن المشروع الحداثي لحساب الفوضى التي يُطلق عليها ما بعد الحداثة، علينا أن نجدد المشروع الحداثي(6). عبر تجاوز أزمة الحداثة، وضرورة تأسيس مفهوم جديد للعقلانية يقوم على أساس العقلانية التواصلية داخل مجتمعات الحداثة، أي من خلال تصور عام للنشاط الاجتماعي بحيث يُحدد هذا التفاعل نشاطاً تواصلياً(7).

إن الإشكالية المركزية عند فلاسفة ما بعد الحداثة في نقدهم للحداثة تتمحور حول الاعتقاد بأن الحداثة تفتقد الأساس الذي انبنت عليه أو انطلقت منه، بمعنى غياب الأسس الموضوعية لأفكار التقدم والعقلانية والتنوير، إذ إن هذه القيم تجد شرعيتها من حقها الميتافيزيقي وليس من أساسها الموضوعي الذي تفتقده(8).

جاءت الانتكاسات التي أصابت حركة الحداثة لتفجّر مشكلة العقل والعقلانية في مستوى المعرفة ومستوى العمل والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأخلاقية، بحيث أصبحت مهمة تعيين معايير العقلانية في المعرفة والسلوك من أصعب المهمات، وأشدّها إلحاحاً في الفلسفة المعاصرة(9).

منذ نيتشه إلى هيدجر تبدأ لحظة جديدة في الموقف من الحداثة، وتبدأ حركة الثورة على العقل والتنوير الذي جاء به العقل، لتتحول مهمة الفلسفة عند هيدجر إلى البحث في مسألة الكينونة بوصفها المسألة الأكثر جوهرية في الوجود، أمّا عند دريدا فوظيفتها التفكيك الذي يُعيد بناء الحقائق، فيما تصح عند فوكو رغبة مُعلنة لتدمير مفهوم الأنا أو الذات كما انحدر إلينا من ثنايا الفلسفة الوجودية والمثالية عموماً، وهذا يقتضي إعادة تأسيس الحداثة ليس عبر تجاوز فلسفة التنوير، ولكن من خلال تفكيك هذا النسق نفسه(10).

وجاءت أعمال فوكو لتكشف عن العلاقة الخفية بين طرفي خطاب المعرفة ومنطق السلطة في مشروع العقلانية المعاصرة، الأمر الذي أدّى به إلى نبذ هذه العقلانية الزائفة التي تتستر بها العلوم المدعية العلمية والمنهجية، والنظرة الموضوعية والصدق المعياري. وجاءت جزء من أبحاث دريدا التفكيكية لتصّب في هذا الاتجاه، وتعمل على زعزعة اليقين المهيمن حول كلية العقل وشموله له عبر ما يُسمى بمركزية اللوغوس(11).

ومع ذلك تبقى نقديات نيتشه هو الأبرز، فهو قد فتح ما يُسمى بالنقد النيتشدي للحداثة، وأثّر في العديد من الفلاسفة، وأمّد فلسفة ما بعد الحداثة بالمشروعية الفلسفية عن طريق اتصالها التأويلي المستمر مع فلسفة نيتشه(12)، التي نظرت إلى الحداثة بوصفها انهياراً، وسعت إلى تقويض بداهات العقلانية الغربية(13).

لقد سبق لمفكري مدرسة فرانكفورت أن بلّوروا رؤية نقدية حول مفهوم العقلانية المنبثق من ميراث التنوير تنطلق أساساً من تحديد طبيعة الإشكالية بين مفهومي العقل النقدي والعقل الأداتي، وانتهوا إلى ضرورة انبثاق العقل النقدي المعتمد على نظرية نقدية تدور أسئلتها حول نبية العقل المعاصر التي انحدرت من فلسفة التنوير، وهي بنية استبعدت الأبعاد الأخرى للعقل وجعلته تقتصر على العقل العلمي التكنولوجي(14).

وقد أسهم هابرماس كأبرز مطوّر للنظرية النقدية في إعادة صياغتها من جديد، نحو نظرية في العقلنة تتجاوز العقلانية الأداتية، من خلال تحرر الإنسان من

هيمنة الوعي التقني، واستعادة وعيه الذاتي المستلب (15). وكان هدف هابرماس الوصول إلى نظرية في العقل التواصلي الذي يتحرك داخل معايير ذات مضامين عقلية وأخلاقية، وتعدّ هذه المحاولة أساس مشروعه الفلسفي الخاص تجاوز أزمة الحداثة. فمن خلال تأسيسه لمفهوم العقلانية التواصلية داخل مجتمعات الحداثة، وتصوّره للنشاط الاجتماعي يمكن خلق نشاط تواصلي بواسطة اللغة التي تمكّن الجميع من إيجاد التفاهم بين لذوات الفاعلة اجتماعياً على صعيد المعرفة والأخلاق والسياسة(16). وعندئذ تنتهي حالة العقلانية الغائية، وتبدأ تفتحات العقلانية التواصلية التي تشكل باستمرار معايير جديدة للعلاقات بين الذرات تعمل على تحريرها من السيطرة والهيمنة. وعند هذه الوضعية يكتمل مشروع الحداثة بالنسبة لها برماس، وتبدأ لحظة جديدة للعقل الأنواري(17).

تبدأ لحظة النقد المتصل بجدل التنوير عند فلاسفة النظرية النقدية (أدورنو، هوركهايمر) من وضعية سيطرة العقلنة الأداتية وحالة الاستلاب التي يعانيها الإنسان، وهذا نقد يتعلق بالحداثة، ويلتقي مع الموقف الفلسفي لـ هيدجر من التقنية، ولكنه سيأخذ أبعاداً أخرى مع هابرماس الذي نشط في سياق إعادة البناء النظري لفلسفته على إدماج مسألة الاستلاب عند لوكاتش، ونظرية العقلنة عند ماكس فيبر وآخرين في نظريته للحداثة والتواصل. انطلاقاً من ثقته الكبيرة بأن العقل الحديث ما يزال لم يستنفذ كل إمكاناته للقيام بمراجعة ذاته، ومحاكمة نتاجاته اللاعقلانية، ومن ثم يتعين تصوّر مغاير لمفهوم العقلنة لتجنب السقوط في الأسطورة، كما حصل لأغلب الفلاسفة الذين اعترضوا على عالم التقنية والحداثة (18).

ولكي يستعيد هابرماس لحظة الحداثة الحقيقية فقد هدف من نظرية الفعل التواصلي أن يعيد أشكلة العقلانية المعاصرة التي أثارها ماكس فيبر من دون الاضطرار إلى نسف مفهوم العقل نفسه. وقد سعى في هذا الاتجاه إلى تطوير مفهوم للعقلنة يميز بين صورتين منها، عقلنة تنزع إلى توسيع نطاق الفعل الأداتي في مجالات الإنتاج المادي والتقني، وعقلنة أخرى تهدف إلى تعميق التجربة الإنسانية عبر ما يسميه بعملية توسيع نطاق الفعل التواصلي في مجال الأخلاق والحياة الاجتماعية، أي إلى أنسنة النتاجات العقلانية.

ومن هنا فإن رؤية هابرماس هدفت إلى تقديم تصور جديد ومغاير لعملية التحديث التي تؤكد نسقاً من شأنه أن ينتج دائماً عقلانية أداتية، وتقديم نموذج للعقلانية التواصلية، وذلك استعاضة عن نموذج مدرسة فرانكفورت النقدية الذي يرى بأن عملية التحديث ليست سوى عقلانية أداتية فقط(19).

يتبين لنا أن نظرية الفاعلية التواصلية اندرجت عند هابرماس في إطار إشكالية الحداثة، فقد أراد من خلالها أن يعيد بناء مفهوم جديد للعقل من أجل إنقاذ الظواهر التي تنتمي إلى الحداثة(02). وكان عليه في إطار وظيفة النقد أن يكشف عن الطبيعة الاختزالية التي تجلّت من خلالها العقلانية المعاصرة المرتبطة بالعمل الوضعي والتقنية، فالعقل الاختزالي الأداتي يمارس استراتيجية الاختزال بحق الطبيعة والإنسان معاً(21).

لقد تناول هابرماس في "المعرفة والمصلحة" مسألة فحص المصلحة انطلاقاً من الحضور القوي للتراث النقدي الألماني، فهو يقتحم التراث الفلسفي السابق والمعاصر من لدن هيغل وفرويد ونيتشه وهوركهايمر وهيدجر وماركس في الفلسفة الألمانية، ومن لدن فوكو وباتاي ودريدا في الفلسفة الفرنسية. غير أن الملاحظ أن هابرماس كان مُهتماً بتطوير هذا التراث النقدي لكي يصل إلى نظرية للمجتمع تصلح أن تقدم عناصر نظرية تواصلية في التراث، وهذا ما أدّى

به إلى إقصاء كل الأفكار والنزعات التي تكبت السؤال النقدي، وعلى رأسها النزعة الوضعانية، التي تكبت المصالح الاجتماعية(22).

تحدد المشروع الفلسفي لـ هابرماس من خلال محاولته إعادة بناء أطروحة ماكس فيبر حول الحداثة، فالحداثة عند فيبر تقوم على أساس سيادة العقلانية الغائية على مجالات الحياة، وهذه العقلانية هي فلسفة الدولة البيروقراطية والاقتصاد الرأسمالي، وهدفها المزيد من الإنتاج، لكنه يرى أن سيادة العقلانية الغائية تؤدي إلى انحسار العقلانية المعيارية (الفن والأخلاق) من المجتمع لتصبح مسألة تخص دائرة ضيقة من الاختصاصيين، ويرى أن توسيع العقلانية الغائية يعني أن المجتمع سيصبح عُرضة للتسلط من جانب علاقات اجتماعية ذرائعية(23).

بالنسبة لـ هارماس فإن مشروع الحداثة المرتبط دائماً بالعقلانية، لا يمكن له أن يكتمل بالعقلانية الغائية، بل يبقى مفتوحاً وغير منجز بواسطة العقلانية التواصلية التي تشكل باستمرار معايير جديدة بين الذوات تهدف إلى تحريرها من السيطرة. وبهذا يمكن لـ هابرماس أن يُدشن لحظة جديدة للعقل التنويري بما يتوافق مع تجاوز أزمة الحداثة، من خلال بناء نظرية العقلنة من جديد، وتحقيق ما أسماه ب-"المضمون المعياري للحداثة"(24).

تتجلى إشكالية العقلانية في المجتمع المعاصر من خلال افتراض علاقة مباشرة وعميقة بين العقلانية والمعرفة، فالعقلانية الحقيقية من وجهة نظر هابرماس ترتبط دائماً بالمعرفة أكثر من المصلحة، فغاية المعرفة تسبق غاية المصلحة. وإذا انطلقنا من منظور التطبيق التواصلي للمعرفة المتعلق باللغة التواصلية المحددة للعلاقات بين الذوات المتفاعلة، فإنه سيكون لدينا تصوراً أشمل للعقلانية(25).

يربط هابرماس بين مفهومه للعقلنة والتحديث، فتطبيق التحديث يستوجب عقلنة التفكير في مفعولات التحديث، وفي التحولات التي تجري على صعيد الاقتصاد والاجتماع والسياسة والأخلاق(62). ولكن كيف يمكن تصور عمليات التحديث في أفق عملية العقلنة؟ وهذا السؤال يبدو أنه يشكل السؤال المحوري في مشروعه في الحداثة بشكل عام، ويركز خطاب هابرماس في هذا الخصوص على أهمية عنصر اللغة في صياغة نظرية العقلنة في علاقتها بالخطاب، فمعالجة مفهوم النشاط التواصلي يتم من خلال نظرية أفعال اللغة لإعادة بناء عقلاني للقواعد العامة للممارسات الموجهة للتفاهم بين الأفراد، الأمر الذي يسمح بعقلنة التحديث وتحديث العقلنة(27).

إن التكير في علاقة التحديث والعقلنة في إطار إشكالية الحداثة يعني معاودة امتلاك لحظة نقدية لما تنتجه الحداثة نفسها، وإعادة نظر متواصلة لكل ما هو مستعمل في العلم والسياسة والثقافة، فعملية عقلنة العالم تستند إلى النقد من حيث كونه إعادة فحص الحداثة نفسها.

والملاحظ أن عقلنة الحداثة وتحديث العقلنة هما فعلان متداخلان عند هابرماس، وذلك في إطار سياقات تواصلية. وإذا كان تأكيده ينصبّ على التفاعل النقدي بين العقلنة والتحديث، فلأنه يرفض النظر إلى الحداثة من زاوية فلسفة الوعي، وهو يعتبر أن نظرية النشاط التواصلي في سياق الحداثة تقيم علاقة داخلية بين الممارسة وفعل العقلنة، وتساعد من جانب آخر المضمون المعياري الملازم للنشاط الموجّه نحو التفاهم بين الذرات الوصول إلى مفهوم العقلانية التواصلية، الأمر الذي يُساعد على إنتاج الأسس المعيارية لنظرية نقدية للمجتمع(28).

كان نقد هابرماس لفلسفة ما بعد الحداثة قد تأسس على أرضية الدفاع عن المشروع الحداثي، وهذا ما دفعه إلى استئناف التفكير في الحداثة لتتجاوز بعض

تناقضاتها التي تولّدت مع العقلنة الوضعية الأداتية، لأنه من غير المتصور التفكير في نقض هذه الحداثة، وإنّما التفكير في نقدها، وهذا العمل لا يُعد خروجاً على الحداثة أو نفياً بقدر ما هو استمرار لمشروعها الذي لم يكتمل بعد(29). فالمفاهيم التي تأسست عليها الحداثة المتمثلة في العقل والإنسان والتنوير لا تزال مفاهيم جديرة بالاهتمام. ومن هنا فقد حرص على إعادة قراءة الحداثة بوصفها ترتبط بوعي تاريخي خصوصي يجعل من الحاضر المولّد للمستقبل في إطار الحداثة ذاتها، التي تبقى مشروعاً مفتوحاً على النقد والعقل معاً.

لقد هدف هابرماس صياغة نظرية نقدية للمجتمع تتكئ إلى عقل تواصلي يتحرك داخل معايير ذات عقلية وأخلاقية، ولكن تصوّره التواصلي ترسّب فيه شيء من المثالية، فالقول بمجتمع تواصلي عقلاني ذي مرجعية معيارية وأخلاقية، يعني أن هذه الفكرة تنتمي إلى اليوتوبيا أكثر مما تستند إلى أساس واقعي صلب.

ويبدو أن هابرماس قد وعى هذا النقص في نظريته، وقد اعترف بنوع من المثالية في مفهومه للحداثة المعيارية، لكنه دافع بأن العقلانية التواصلية متأصلة في الأفعال والتعابير اللغوية على اعتبار أن كل فعل لغوي يستهدف الاتفاق والتفاهم المتبادل، وهذا بدوره يفترض نضج الفاعلين المشاركين في التفاعل، ولذلك فإن هذا النضج التواصلي يشكل نوعاً من الضمانة للعقلانية التواصلية.

***كاتب أردني**

مصادر الدراسة

(1) الآن تورين، نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، ط1، ترجمة صياح الجهيم، دمشق، 1998، ص16.

(2) رضوان زيادة، صدى الحداثة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص35.

(3) محمد أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، 1998، ص123.

(4) كاظم جهاد، من نقد الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الكرمل، ع52، صيف1997، ص167.

(5) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، بيروت، دار ابن رشد، 1983، ص45.

(6) كارل أوتو أبل، التفكير كهابرماس ضد هابرماس، ترجمة وإشراف مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع17/18، 1992، ص70.

(7) المرجع نفسه،ص71.

(8) صدى الحداثة، مرجع سابق، ص45.

(9) ناصيف نصار، الشفافية والعقلانية والتحرر الإنساني، دراسات عربية، ع3، السنة 20، 1984،بيروت، ص12.

(10) عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، بيروت، ص375.

(11) ضرار بني ياسين، هابراس والدفاع عن الحداثة، صحيفة الرأي، 13تشرين الأول، 2006، ع1366، الملحق الثقافي، ص4.

(12) صدى الحداثة، مرجع سابق، ص43.

(13) نيتشه، إنساني مفرط في إنسانيته، ترجمة محمد الناجي، بيروت، أفريقيا الشرق، 1998، ص25.

(14) عبدالله موسى، ارتكاسات نقد العقل، قراءة في مسارات النظرية النقدية، فكر ونقد، ع43، الدار البيضاء، 2001، ص19.

(15) إبراهيم الحيدري، مدخل تعريفي إلى هابرماس، أبواب، دار الساقي، بيروت، ع7، 2001، ص60.

(16) التفكير كهابرماس، مرجع سابق، ص70.

(17) عماد الدين شيخ الجبل، نقد الحداثة، الآداب، ع3/4، 1992، بيروت، ص170.

(18) الحداثة والتواصل، مرجع سابق، ص230.

(19) إشكالية التواصل، مرجع سابق، ص308.

(20) مسارات فلسفية، مجموعة من الكتاب، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار، ط1، 2004، سوريا، ص158.

(21) عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص354.

(22) سالم يفوت، هابرماس ومسألة التقنية، فكر ونقد، ع1، 1997، الرباط، ص38.

(23) نقد الحداثة، عماد الدين، مرجع سابق، ص109-110.

(24) الحداثة والتواصل، مرجع سابق، ص131.

(25) إشكالية التواصل، مرجع سابق، 353.

(26) صدى الحداثة، مرجع سابق، ص79.

(27) الحداثة والتواصل، مرجع سابق، ص150.

(28) صدى الحداثة، مرجع سابق، ص79، الحداثة والتواصل، ص154.

(29) علاء طاهر، مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر إلى هابرماس، بيروت، مركز الإنماء القومي، ص87

« عندما يصبح الحلم كشفا والرؤيا نبوءة»
نبش باراسيكولوجي في رواية الصحن لسميحة خريس

■ مجدي ممدوح*

دخلت السيكولوجيا إلى عالم الإبداع الروائي (والفني عموما)، وذلك بتأثير الكشوف الفرويديه في التحليل النفسي، وقد أعطى هذا التوظيف الجديد الإبداع الروائي والقصصي بعدا جديدا وعمقا مضافا في صناعة الشخوص والأحداث الدرامية، وقد أصبح العمل الروائي " سواءً على صعيد الشخصيات أو الدراما يصنع وفقا او منسجما مع النظريات الجديدة في التحليل النفسي، ثم تأثرت الرواية لاحقا بكشوف المدرسة السلوكية في علم النفس التي أسسها العالم النفسي سكينر ولقد أعطى ذلك زخماً جديداً مضافاً وتقنيات جديدة في صناعة الدراما على وجه الخصوص. ولقد أفاد تيار الرواية المسمى تيار الوعي او المونولوج الداخلي إفادة عظيمة من السيكولوجيا وأنتج لنا أعمال روائية خالدة ولقد بلغت حمى السيكولوجيا أوجها في الثلث الثاني من القرن العشرين، حيث أنتجت أعمال روائية تستند بالكامل إلى السيكولوجيا كبديل عن الحدث الدرامي، فمثلاً أنتجت روايات تعتمد على مرض نفسي معين مثل الشيزوفرينيا والهستيريا والاكتئاب وفقدان الذاكرة، كما أنتجت روايات تعتمد على علاقة الطبيب النفسي مع المريض أو المريضة، وكذلك عن الشخصيات السيكوباثية كما شاهدنا في روايات كولن ولسون. كل ذلك أعطى للرواية أبعاداً وهوامش إضافية تتحرك داخلها، وأعطى للفن الروائي المزيد من المتعة والغرائبية بالإضافة إلى اقترابه من النفس البشرية وسبر أغوارها واكتشاف المساحات والغابات الأكثر عذرية داخل الإنسان.

إن هذا التيار (تيار السيكولوجيا) قد بلغ منتهاه أخيراً، ولم ينتج الفن الروائي في العقدين او الثلاثة الأخيرة شيئا جديدا واصيلا وأصبحت الأفكار تتكرر وتتشابه.

ولكن الفن الروائي هذا الفن المتجدد والطامح لم يستكن لهذا الركون فنراه يفتح نافذه جديدة هي نافذة الباراسيكولوجيا بعد ان إستنفذ التيار السيكولوجي كل إمكانياته، وبدأت تظهر أعمال جديدة توظف الأفكار الباراسيكولوجية في صناعة الدراما الروائية. وتعتبر قصة بورخوس (ذاكرة شكسبير) من اشهر الأعمال في هذا الخصوصن حيث ان ذاكرة شكسبير بأكملها تنتقل إلى شخص اخر، ومع ان هذه الظاهرة ليست بعيدة عن ظاهرة التناسخ (REINCARNATION) والتي تعتبر من الظواهر المثبتة والموثقة في علم البارسيكولوجي إلا

أن بورخوس في هذه القصة جنح جنوحا غير مبرر إلى الفانتازيا مما يلحق عمله بالفانتازيا الادبية اكثر مما يلحقه بتيار الباراسيكولوجي، وذلك لعدم تقيده او إطلاعه على الظاهرة الباراسيكولوجية التي يتم وفقها نقل الذاكرة من شخص إلى شخص آخر، وعلى العموم فإن قصة بورخوس غير ممكنة الحدوث، وإذا ما حدثت ظاهرة كهذه فإنها تحدث عند صغار السن من الاطفال فقط، علاوة على عدم إعتماد الظاهرة هنا إلا وسيلة فقط ولم تدخل في بنية العمل الدرامي.

إستمحي سميحة خريس عذرا لهذا الإستطراد وعن سرقة مساحة كبيرة من مجمل المساحة المخصصة لعملها الروائي (الصحن) ولكن ذلك برايي كان ضروريا وساندا لقراءة هذا العمل.

تمثل رواية الصحن اولى المحاولات المنضجة في توظيف الباراسيكولوجيا في الرواية، حيث جمعت إلى جانب الإبداع الفني (الروائي) الرؤية العلمية والمقاربة الصحيحة لظواهر باراسيكولوجية مثل التلباثي والتحريك النفسي والأحلام الصادقة بتداخل فني مبدع، إلتحم إلتحاما مع البناء الدرامي للرواية، ولم يحشر قسرا وجبرا داخل العمل. والدليل على ذلك ان اغلب القراء لم ينتبهوا لهذه الظواهر داخل العمل، مما يثبت بشكل جلي انها لم تحشر بشكل مباشر او فج بل جاءت متوافقة مع الأحداث والخطوط الدرامية، بل انها جاءت ايضا متوافقة مع البناء السيكولوجي والفسيولوجي والذهني للشخوص وهنا تكمن المعادلة الصعبة، وانا لا اتمالك من ان أبدي إعجابي الكبير، بهذا التنفيذ المتداخل والخلاق والمبدع لهذا العمل، حيث ان الظواهر الباراسيكولوجية قد جاءت وكأنها عجنت عجناً مع الأحداث والشخوص، مما يشي يوضوح بالجهد الكبير الكمي والنوعي الذي بذل في العمل. وقد وظفت سميحة خريس مهاراتها السردية، بالإضافة إلى اللغة الشعرية لإقامة معمار روائي متقن ويجب على القاريء ان يدرك اولا ويحيط بمعمار الرواية حتى يستطيع ان ينفذ إلى العمل. ولا اخفي سرا انني قد قرات العمل عدة مرات قبل أن أبادر بالكتابة عنه لإحتواء العمل على بعض الكمائن ربما غير المقصودة، ولقد وقع احد الذين قدموا قراءة لهذه الرواية في احد هذه الكمائن حيث كان هناك فهم خاطيء ومقلوب للعمل وطبيعة شخوصه، كل ذلك بسبب القراء المتسرعة والسطحية للعمل وعدم إدراك المستويات المتداخلة للاحداث والدلالات المتعددة لبعض الأحداث، وهذا سيتضح بعد قليل في هذه الدراسة.

أولى الظواهر الباراسيكولوجية التي تواجهك في هذا العمل هي (الحلم) وهو حلم الشخصية المحورية(إلهام)، ومع ان إلهام هي شخصية عادية، إلا انها تمتلك بعض الشفافية وتحاول ان تخترق العادي والمألوف للنفاذ إلى طبيعة الأشياء وكنهها وعدم التسليم بظاهر الأمور وسطحيتها، أي أنها تحاول إعادة النظر في أشد الأمور بديهية وببساطة، وهذا يعتبر بعد فلسفي في الشخصية كونها لا تقبل المسلمات بل إنها تناقش وتبحث حتى المسلمات، إنها تنفذ إلى طبقة اعمق في ظواهر الأمور وتزيح عنها الغلاف الظاهري لكي تستبطن جوهرها، والدلالة على ذلك ان إلهام كانت تناقش مفاهيم بدهية مثل الحب الأبوي الذي نعتبره أمراً بدهياً، ولكنها هنا تعرضه للمساءلة والنقد والسؤال " هل نحتاج إلى سبب لكي نحب ابوينا"

وهذا تمهيد موفق لشخصيته إلهام قبل أن يبدأ السرد بالتركيز على احلام إلهام وطريقة تحققها، وهذا التمهيد والبناء النفسي للشخوص نلاحظه بوضوح مع بقية الشخصيات كما سنلاحظ وهو من اروع جوانب هذا العمل، ويجب التنويه ان شخصية إلهام قد تم بناؤها كشحضية عادية إلا ان هناك بعض الإشارات في النص تشير أنها ليست عادية تماماً كما أسلفنا ولا أدري إذا كان هذا البعد له دلالة محددة داخل النص لأن الكاتبة مهدت السرد بشكل واضح لكي تبرز إلهام وكانها شخصية عادية، ثم تعود ثانية لكي تعطيها بعداً فلسفياً مما يبقي باب التأويل مفتوحاً فيما يخص إلهام ونلاحظ أن بقية الشخوص كانوا أكثر وضوحاً وتحديداً وخاصة أستاذ التاريخ الذي ظهر منذ البداية وتنامى في خط متصاعد حتى بلغ ذروته في نهاية النص، ولقد تداخل البعد السيكولوجي والباراسيكولوجي بالإضافة إلى البعد الدرامي في صناعة شخصية أستاذ التاريخ فجاءت غاية في الإتقان والتماسك والإقناع، ولقد امتلكت سميحة خريس حس، المغامرة والشجاعة والرغبة في التجريب في بناء هذه الشخصية ودخلت بشجاعة إلى أعمق أعماقها وأدق تفاصيلها متسلحة بالأبعاد الثلاثة التي ذكرناها، ولا يخفى على أي روائي ان ذلك به من المغامرة الشيء الكثير فربما يتعرض بناء الشخصية إلى الانهيار في أي نقطة من نقاط السرد وينفرط تماسك الشخصية وتصبح بالتالي غير مقنعة ومتناقضة، ويميل أغلب الروائيين في صناعة طقوسهم إلى الأخذ بالقاعدة الذهبية (سكن تسلم) ولكن سميحة خريس ذهبت بالشوط إلى اخره وسافرت بالشخصية إلى أقصى أبعادها حتى اوصلتها إلى قدرها المحتوم. كان هذا البناء من اهم مقومات النجاح في الرواية سواء على صعيد البنية الروائية او الدرامية، وقد ابرز بوضوح الحس التجريبي في العمل، والتجريب ربما كان البصمة الاوضح في نص الصحن وهذا النزوع نحو التجريب لدى كاتبة روائية محترفة مثل سميحة خريس يثير الإعجاب والإندهاش معا.

أوردنا هذا التوصيف والتداعي في بناء شخصية استاذ التاريخ لإلقاء مزيد من الضوء على شخصية إلهام التي لم تظهر بنفس القدر من التماسك، ومع أن البناء الدرامي لشخصية إلهام كان موفقا تماما وإستطاعت الروائية ان تنميه بشكل متصاعد ومقنع إلاّ أن البعد الفلسفي (المقصود او غير المقصود) جاء مربكا بعض الشيء لشخصية اريد لها منذ البدء ان تكون عادية. وظهور قدرة باراسيكولوجية لديها في التحريك النفسي والتلباثي كان منسجما مع بناءها النفسي وجاء ايضا نتيجة حتمية لتصاعد الخط الدرامي الذي رافق علاقتها مع النحات منذ البداية .

وفي شخصية كهذه يبدأ حلمها بالظهور على شكل احداث رمزية. ومن الطبيعي ان الحلم إكتسب عبر العصور دلالة معينة كونه يملك او يشكل رؤية مسبقة للمستقبل او كشفا للمستقبل، الواقع ان هذا صحيح إلى حد ما، والحلم بالطبع هو عبارة عن رسالة مشفرة ياتينا من العالم الخارجي تتضمن بعض الإحتمالات التي تملكها بعض الاحداث الجارية واحتمالات تطورها إلى احداث مستقبلية. وهو ينتمي إلى ظاهرة الإدراك غير الحسي. أي الإدراك الذي يأتي عن طريق غير طريق الحواس الخمس المعروفة. ومن البديهي ان الإدراك غير الحسي ينشط عند تعطيل او غياب

الإدراك الحسي حيث ان الإدراك الحسي يشكل عائقا امام الإدراك غير الحسي. وهكذا فإن النوم يشكل حالة مثالية لظهور الإدراكات غير الحسية،على شكل احلام حيث تشكل الاحلام (بنسبة متفاوتة) رسالة لأحداث المستقبل. ولكن هذه الأحلام تاتي على شكل رسالة مشفرة نظرا لما يدخل عليها من إدراكات حسية، فالإنسان لا يملك لغاية الان حاسة لإدراك هذه الظاهرة، بل انه مضطر لاستعمال الحواس البصرية والشمية والسمعية لاستقبال هذه الإدراكات مع أن هذه الحواس غير مهيأة لاستقبال هذه الإدراكات ولذلك تاتي هذه الإدراكات متنكرة على شكل إدراكات حسية، ولذلك لا بد من تخليصها مما علق فيها من حواس دخيلة وهذا ما يعرف بتعبير الحلم او تفسيره وهو يتلخص في تخليص الحلم من الشوائب الحسية التي علقت به واستخلاص الفكرة المجردة فقط. مثال على ذلك ان العالم الكيميائي الذي اكتشف الحلقة الكربونية المغلقة رأى حلما، لقد رأى في الحلم أن هناك أفاعي تبتلع أذنابها، ولقد أوحت له هذه الرؤيا فورا بإنشاء سلسلة تعود لتلتقي مع نفسها مشكلة حلقة، بعد أن عجزت السلسلة الممتدة من تشكيل أي مركب عضوي، هكذا كانت الحلقة الكربونية هي الفاتحة في التاسيس للكيمياء العضوية.

كل هذا كان حاضراً في رواية الصحن. فنرى أن الكاتبة تعمد في البدء إلى سرد الحلم المشفر ثم بعد ذلك تعمد إلى سرد الواقع المتحقق، ويجب ان تكون الفكرة المجردة في الحلم أي بعد تجريدها من الحس مقاربة أو مطابقة للواقع المتحقق، وهنا تبرز درجة صدقية الحلم وهي تصل في بعض الأحيان إلى حد التطابق في حالة الأحلام الصادقة(VERIDICAL DREAMS) وهو يحصل عادة عند بعض الناس الموهوبين باراسيكولوجيا. ولكن دراسات حديثة أثبتت ان بعض المصابين بإضطراب عقلي يكون لديهم القدرة على إستجلاء المستقبل اكثر من غيرهم، وقد صادفت إحدى المريضات عقليا في مستشفى الامراض العقلية في بغداد (الشماعية) كان لديها قدرة عجيبة للتنبؤ بالمستقبل وبشكل لا يرقى إليه الشك، وقد تم الإعتراف بقدرتها من قبل جمعية الباراسيكولوجي العراقية.

ولقد أعطت سميحة خريس بطلها والد النحات هذه الموهبة حيث ان احلامه هي عبارة عن رؤى. والرؤيا هي اشد وضوحاً من الحلم.

وسوف نورد هنا الالية التي تاتي بها الاحلام على هيئة رموز مشفرة ثم نورد الطريقة التي تتحقق بها هذه الأحلام لتصبح واقعا واحداثا يومية، ومع ان نص الصحن يصلح لإجراء مقارنة من هذا النوع وهو يقدم رؤية نافذة للآلية التي تتحقق فيها الاحلام وتصبح واقعاً، إلا إننا يجب أن نتعامل بحذر مع النص الإبداعي، فليس مطلوبا من النص الإبداعي ان يتقيد بالرؤية العلمية البارسيكولوجية وإلا اصبح ترجمة او تطبيق للنظريات العلمية البارسيكولوجية ويقع في فخ المباشرة والتقريرية، وهذا الفخ بالتاكيد لا يتوجب على النص الإبداعي الوقوع فيه.

بل إن الجانب الفني الإبداعي عن طريق الاحداث الدرامية هو سبيل المبدع في العمل الروائي، والحقيقة أن سميحة خريس بما إمتلكته من خبرة متراكمة في السرد الروائي ومن حس إبداعي شفاف لا يمكن أن

تقع في فخ كهذا، بل أن المؤلفة استطاعت أن تحقق المعادلة الصعبة في إيراد معارف بارسيكولوجية عن طريق المعالجة الدرامية، بل إنها تجاوزت ذلك حتى أصبحت هذه المعارف معجونة وممزوجة بالدراما في تداخل خلاق ومبدع يتعدى الأحداث لكي يتوافق مع الشخوص، فالرؤى البارسيكولوجية التي تظهر لدى الشخوص ينسجم تماما مع البناء النفسي والعقلي لهؤلاء الشخوص،حيث ان الكاتبة قامت بالتمهيد لذلك منذ بداية الرواية، حيث جاءت الرؤى بعد ذلك منسجمة ومتوافقة مع طبيعة كل شخصية وهذا التزاوج الثلاثي بين طبيعة المعارف البارسيكولوجية وطبيعة الدراما الروائية وطبيعة الشخوص هو ما أعطى الرواية بعداً فنياً ومعرفياً بالإضافة إلى القيمة الجمالية والإبداعية للعمل، وأعطى العمل عمقا غير ظاهري وهذا العمق لا ينكشف إلا لقارئ نخبوي وربما يستطيع القاريء أن يتلقى العمل ويستمتع به دون الإلتفات لوجود ظواهر باراسيكولوجية، مما يؤشر ان العمل يمكن ان يقرا على مستويات متعددة، وكلما تعمقت في قراءة العمل كلما تكشفت لك الابعاد الجمالية والمعرفية لهذا العمل.

ونحن بالطبع لن نعمد إلى تطبيق الظواهر الباراسيكولوجية بطريقة مباشرة على هذا النص الإبداعي، فهذا يعتبر إجحاف بحق النص، فهذا النص هو اولا واخيرا نص إبداعي ولم يرد منه ان يكون كتاباً علمياً في الباراسيكولوجيا، ومن حق المؤلف ان يتجاوز المعارف و الاشتراطات العلمية و يجنح إلى الفانتازيا ، و هذا يعطي العمل قيمة أكبر على الصعيد الفني .

انظر مثلا هذا الحلم ((حبيبي يصعد جبلاً شاهقاً ، لست إلى جواره، تركني في منطقة محايدة، مم يخاف، أهداني زهرة صفراء خرجت لتوها من بركة ماء و جسد صخرة، ثم مضى يصعد جبلاً شاهقاً ، لا أتمكن من إسناد ذراعه ، أرى بوضوح ظهره ينحني متعباً ، و اسمع أنفاسه تلهث متقطعة، ولا أتمكن من الوصول إليه ، قلبي عليه ، قلبه على حجر))

الآن سوف نرصد هذا الحلم كيف يتحقق في الواقع ، يأتي النص مباشرة لتحقيق هذا الحلم إذ أن أحلام تلاحظ ابن الجيران و هو نحات يصعد الدرج حاملا تمثالاً مرمرياً ثقيلاً ينوء بحمله وتكاد أنفاسه تنقطع من ثقل التمثال ، وفي لحظة ما يميل التمثال من يديه ويصبح على وشك السقوط فتبادر هي إلى إسناد التمثال بيديها لتمنعه من السقوط ونلاحظ أيضاً من خلال تطور العلاقة بينهما أنها كانت شديدة الاهتمام به في حين لم يكن هو يعيرها كبير اهتمام، كان قلبها عليه وقلبهُ على حجر، كان منشغلاً بعمله الفني.

بإجراء مقارنه بين الحلم والواقع نستطيع أن نفهم الآلية التي يعمل من خلالها الحلم فصعود الجبل في الحلم يقابله صعود الدرج في الواقع ، وليس من المفترض أن يتطابق الحلم والواقع كما أسلفنا سابقاً ، فالحلم لا يعدو أن يكون شيفرة لا أكثر والحقيقة أننا كنا نود إيراد أمثلة أخرى على هذا الترابط بين الحلم والواقع ولكن فضاء الدراسة لا يسع وحسبنا إننا أوردنا هذا المثل الذي يوضح الفكرة بجلاء .

وعندما ننتقل من الحلم إلى الرؤيا فإن الرؤيا تكون أكثر وضوحاً وأكثر شبهاً بالواقع المتحقق، والرؤيا عادة ما تتأتى لأناس مختارين ، ويبدو أن من لديهم أمراض عقلية هم مرشحون أكثر من غيرهم ليكونوا ذوي رؤى تتطابق أحياناً مع الواقع إلى الحد الذي يثير

الدهشة والحيرة ، ولقد قابلت شخصياً مرضى عقليين في المصحات كانت لديهم قدرات واضحة باستشفاف المستقبل من خلال رؤياهم، وقد استطاعت إحدى المريضات العقليات أن تتنبأ بأحداث غريبة ولا يمكن أن يعرفها أحد بالطرق العادية وبالتفاصيل التي أوردتها، والواقع أن المؤلفة على ما يبدو على علم بهذه الظاهرة حيث أن صاحب الرؤى في رواية الصحن هو رجل مريض عقلياً ، ونحن لا نستطيع في قراءة نقدية لهذا النص أن نوضح التفسيرات العلمية لهذه الظاهرة لأن هذا يصلح أن يكون مبحثاً علمياً مستقلاً، ولا بأس من إيراد أحد الرؤى التي يراها هذا الرجل الذي هو مختل عقلياً، ومدى مطابقتها للواقع المتحقق، ويجب أن تكون الرؤيا أكثر صدقاً وأكثر تحققاً وقرباً من الحلم ، هذا على الصعيد النظري ، لنرى كيف استطاعت سميحة خريس أن تعبر عن الرؤيا.

ومن أجل استكمال الصورة سوف نورد هنا احد الأمثلة التي وردت في النص، والتي هي نموذج لما يسمى بالرؤيا، والرؤيا كما أسلفنا أكثر مصداقية وتطابقا مع الواقع من الحلم، والرؤيا تمثل في تراثنا الشرقي دلالة مهمة وأصبح لها في الميثولوجيا الإسلامية دورا متعاظما حين اعتبرت من علامات النبوة أو أنها جزء من بضع وأربعين جزء من النبوة وهي تفترق عن الحلم في كونها مباشرة وواضحة وتحققها شبه مباشر، ولكن علينا أن ننوه إلى أنها ما زالت تشترك مع الأحلام بأنها رسالة مشفرة، وهي بحاجة غلى بعض التفسير والتعبير (وإن بشكل اقل). فالرؤيا التي فسرها النبي يوسف ومع ما كانت تحمله من استشفاف واضح للمستقبل (سبع بقرات سمان تأكلهن سبع عجاف) فإنها كانت بحاجة إلى استبدال البقرة بمفهوم السنة لكي يتم تعبير الرؤيا، هكذا هي الآلية دائما.

ورد في النص الرؤيا التالية وهذه الرؤيا هي لمدرس التاريخ وهو كما نعلم شخص غير سوي من الناحية العقلية، وقد أوردنا أن هؤلاء الأشخاص عادة ما يشكلون مواهب فذة في قدرات من هذا النوع "ظلام دامس، لا يجرؤ الفتى على التقدم خطوة، العتبان اللتان تعتادان العتمة تلمحان فجأة لمعانا خفيا قادما من بعيد، يقوده النور المنبعث من المكاتب باتجاه الخرابة القديمة، حيث العتمة كانت تقيم، من استبدل النور بالعتمة، الخرابة طبق من بلور ودفء يجلس القرفصاء منصتا انتباه إلى رجع الصمت، هسيس أنفاس تتصاعد إلى أذنيه، أنفاسه؟؟ أنفاس أخرى، يثني ركبتيه جيدا، فتصير فخذاه تحته تماما ثم ينحني بظهره باتجاه ركبتيه، يعانق بذراعيه مجمل جسده ويتكور، الأنفاس الرتيبة تتصاعد هناك رئتان وأنفاس وأربع عيون وعندما يلمح الصحن في آخر الخرابة ملقى هنا منذ كمش التراب وعمده يعرف أنها حنان معه، يغلق حسده على وضع الحنين ويحتج بانتفاضات متتالية على محاولة الحاقة عنوة بالحياة ص(101).

ومن أجل توضيح الآلية التي يتم بها تحقق الرؤيا سوف نستبدل بعض الرموز ونُفك التشفير الموجود بالرؤيا، سوف استبدل هنا كلمتا النور والعتمة بكلمتا الحياة والموت، حيث تصبح عبارة من استبدل النور بالعتمة تعني من استبدل الحياة بالموت، وهنا توحي الرؤيا بان موتا سيحصل لأحدهم بينما سيصار إلى خلق حياة جديدة بدلا من الحياة التي أزهقت، إن اتخاذ وضع الجنين يوحي أيضا بان حياة جديدة

ستخلق رغم احتجاجه عليها، هو لا يريد ولكنه يلحق عنوة بالحياة، وهذا بالطبع ترميز لحادثة الميلاد، انه سيولد له ولد، أي انه سيولد من جديد باعتبار الابن ميلاد جديد لابنه.

وعندما تنتقل في النص من الرؤيا إلى التحقق الفعلي في دراما النص نلاحظ أن ما حدث من أحداث كان ترجمة لهذه الرؤيا ونلاحظ أن الأحداث كانت مطابقة للرؤيا، أولا يموت أبوه كما توقعت الرؤيا.

ثانيا تخلق حياة جديدة فنراه في النص يندفع نحو زوجته التي لم يكن قد دخل بها ويعمل إلى مضاجعتها وفقا لقوة مجهولة.

" فزت بالمتعة كاملة وعالية، ولم اهرع إلى مغسلة الحمام لأتطهر من فعلتي، رغم أنني هويت من قمتي وأنا أرى عينيها مفتوحتين على السؤال والأمل، عيناها تسألان، تتمنيان، أهذا حال جديد يكون بيننا، هل لها أن تتمنى؟ هل تسترخي لتصبح امرأة لرجل...، لن يكون هذا الجنون مرة أخرى وتستطيعين أن تعدى من عمرك ليلة حمقاء لن تتكرر (ص105).

هكذا إذن موت وخلق حياة جديدة هذا هو تعبير الرؤيا" لقد التقطت نطفتي وجذرتها في رحمها، أي حزن خادع، تستمر المؤامرة" ص105.

وهنا لابد من الاعتراف بان سميحة خريس قد استطاعت أن تفرق تفريقا مبدعا ما بين الحلم والرؤيا، وهذا التفريق استند في النص على أسس معرفية صحيحة اقتربت من المقاربة العلمية.

إن ظاهرة التلباثي هي الأخرى تشكل ثيمة أساسية في النص وهي من الظواهر الباراسيكولوجية الموثقة والمثبتة علمياً، ومع أن سميحة خريس لا تذكر هذه الظاهرة صراحة داخل النص، إلا أن أي قراءة معمقة للنص ستكشف هذه الظاهرة

وبالطبع فإن هذا التمنع في النص يسجل لسميحة خريس ويزيد من قيمة العمل الفنية، ولقد خاضت سميحة خريس مغامرة إبداعية في هذا التمنع، ومع أن الفكرة ربما غابت عن الكثير من القراء، إلا أن القراءة المعمقة لم تخطئها، وهكذا فإن العمل جاء ليقرا على عدة مستويات.

وسوف نورد النص التالي لكي نوضح الآلية التي يطهر بها التلبائي بين العقول أي نقل الأفكار والمشاعر من عقل إلى عقل دون استعمال الوسائل الحسية المعروفة.

" استجمعت فجأة كل أوجاعها، كانت تعرف أنها تتعمد نسيان كل الأفراح كانت بحاجة إلى طاقة الحقد المختبئة وراء عشق عاصف كالذي عاشته، أعادت امتلاك غضبها، وداست بعنف على الرضا الباهت وتمنت بقسوة أن يصحو الحبيب غدا وقد تحطمت تماثيله الأثيرة الغالية هكذا بفأس نبي استمع إلى وجعها، صرت عينيها وقبضت بحدة حتى برزت عروق جيدها وتدفق العرق الحار من حل مسامات جسدها حاملا مع رائحته امنيتها المقهورة" . النص ص 69.

هنا توقعنا سميحة خريس في حيرة حقيقية فإن المقاطع السابقة تتطابق مع الرؤية العلمية الباراسيكولوجية وظروف وتداعيات ظهور القدرة الباراسيكولوجية تتوافق من حيث تفاصيلها وحتى تراتبها مع الوصف الذي يقدم عادة في أساليب تطوير وتدريب القدرات الباراسيكولوجية، مما يشي بوضوح إلى إطلاع الكاتبة المعمق في موضوعة الباراسيكولوجي

ولكنها هنا صاغته صياغة فنية درامية مبدعة مما زاد من قيمته وأضاف للتوصيف العلمي بعدا أدبيا جديدا شكل عمقا مضافا للنص واستطاع أن ينفذ عميقا في طبيعة هذه الظاهرة.

لان الظواهر الباراسيكولوجية كونها قدرات إنسانية تنبع من أحاسيس الإنسان ورغباته ومعاناته، إن التعبير الأدبي المستند إلى الرؤية العلمية ربما يقدم كشفا للظواهر الباراسيكولوجية ولا اخفي أنني قد قرأت نص الصحن عدة قراءات لغرض البحث عن رؤية جديدة في مقاربة الظواهر الباراسيكولوجية كون المقاربات العلمية لم تستطع لغاية الآن إن تقدم أي تفسير علمي متماسك ومقبول لظواهر كثيرة مثل التلباثي والتحريك النفسي واعتقد أن المقاربة الأدبية التي تمزج بين العلم والخيال والتعبير الشعري ربما تقدم جديدا في هذا الحقل. وأكثر ما لفت نظري في المقاطع السردية السابقة هو إعطاء الرائحة دور في نقل الطاقة من جسد الإنسان إلى الهدف المطلوب، حيث الرائحة الممزوجة بالقهر قد يكون لها طاقة السفر والانتقال والتأثير، وربما أن الحديث المشهور" اتقوا دعوة المظلوم" يمكن أن يقدم تفسيرا مشابهاً، وإذا نزعنا عن هذه العبارة الغطاء الميتافيزيقي فإننا نعلم أن المظلوم يكون في حالة من القهر والانفعال ويحمل في داخله شحنة من الغضب ربما تحدث أثرا فيزيائيا حقيقيا في الظالم مثل أن تسبب له الأذى الجسدي والاعتلال. ولقد مررت شخصيا بهذه التجربة عندما استطعت فعلا أن أحدث اعتلالا صحيا لأحد الأشخاص الذي عرضني تجربة مريرة كالعلقم، واستطعت أن أشفي غليلي عندما وجهت وقهري نحوي والغريب حقا إلى حالة اليقين بأنني ساحقق غرضي، وقد كان، ونحن بالطبع نستطيع أن نؤول المقاطع السابقة التي تصف الظاهرة تأويلا مزدوجا، فمن الممكن أن توصف بأنها نوع من التحريك النفسي الذي أحدث أثره المطلوب في مدرس التاريخ وجعله يهرع إلى تحطيم التماثيل وهو مدفوع بقوة مجهولة لا يستطيع مقاومتها، كما أننا نستطيع أن نفسرها كظاهرة تلباثي حيث تقوم إلهام بإرسال رسالة تخاطرية تتضمن أمنيتها ويحصل اتصال مباشر بين عقلها وعقل مدرس التاريخ الذي يلتقط هذه الرسالة التخاطرية فورا لقربه العاطفي الشديد منها، ومن المعلوم أن التقارب العاطفي هو أهم شرط من شروط ظهور التلباثي بين طرفي الظاهرة.حيث إن التلباثي يكون على أشده بين المتحابين وبشكل محير.

وكان التداخل بين الحواس هنا قد وظف توظيفاً موفقاً لأن حالة التحريك النفسي تتداخل فيها الحواس بشكل فعلي، هنا نلاحظ المزج بين الرائحة التي تتحول إلى موجات تحمل الأمنية عبر الأثير باحثةً عمن يلتقطها ويحولها إلى واقع، ومن يستطيع أن يفعل ذلك غير أستاذ التاريخ الذي يشكل إلهام عالمه، إلهام هي كل حدود عالمه لا يرى أكثر من هذا العالم.

أنت حدودي

لا أبصر أبعد من حيث تكونين.

يلتقط أكثر الهمسات خفوتاً واقلها صخباً فكيف لا يلتقط هذه الطاقة المدمرة التي بثتها إلهام في لحظة الحقد والشعور بالمهانة، هذه الطاقة التي بمقدورها أن تزلزل العالم، إن العالم أجمع لا يستطيع أن يحتمل ثورة امرأة مهانة.

وهذا التفسير المزدوج للظاهرة ينبع أولا من الطاقة التأويلية الكامنة في النص الذي استخدم لغة فنية مبدعة في وصف الظاهرة وثانية يكمن في التداخل الفعلي في الظاهرتين السابقتين في الدراسات الباراسيكولوجية ومن النادر أن تجد ظاهرة واحدة مستقلة تحدث بمعزل عن الأخرى، حيث يتداخل عادة التلياثي مع التحريك النفسي في إحداث الأثر المطلوب.

ولا بد من التنويه أن استناد التاريخ كان يراقب إلهام ويتتبعها في حركاتها وسكناتها وتأوهاتها وكان اقرب إليها من نفسها، كان يستمع لأدق الأحاسيس الصادرة عنها وأدق الرغبات التي تخطر ببالها ونلاحظ أن هذه القوة التلبائية التي كان يبثها نحو إلهام كانت أحيانا تصل إلى إلهام حيث أنها عندما كانت في خلوة مع النحات أحست أن هناك عيون ترقبهما كانت قادرة على استلام إشاراته القوية التي يبثها باتجاهها.

((وقد نقلت إليه رعبها حين دفعته لينقلب فوق السجادة الصغيرة أسفل الأريكة هامسة كممسوسة

– هناك عيون ترقبنا

ولأنه ضحك ولم يأخذ ذعرها مأخذ الجد فقد شعرت أنها أهينت بالصميم.

– أؤكد لك أن هناك عيوننا تراقبنا.

الباب مغلق وليس هنا سوانا لعلها عيون التماثيل)) النص

كانت تشعر بالقوة التي يسلطها باتجاهها أستاذ التاريخ.

ونلاحظ أن أستاذ التاريخ المتربص والمنصت لأدق أحاسيس إلهام يبادر فورا إلى تحقيق رغبة إلهام فيعمد دونما إبطاء إلى تحطيم تماثيل النحات ابنه كما أرادت إلهام بالضبط. وعلينا هنا أن نربط ربطا حقيقيا بين رغبة إلهام واعتبارها رسالة تلباثية إلى أستاذ التاريخ وبين أقدام أستاذ التاريخ على تحطيم التماثيل فورا استلامه هذه الرسالة التلباثية.

***كاتب أردني**

أسطرة الأب

■ سلطان الزغول*

تحاول هذه المقاربة قراءة صورة الأب المفتقد عند ثلاثة من أهمّ شعرائنا في العصر الحديث، وهم: أدونيس، ونزار قباني، وهاشم شفيق. وقد قدّم كلّ واحد منهم صورة هذا الأب من زاوية رؤيته الشعرية الخاصة، لكنّ الذي يجمعهم هو الاقتراب من عالم الأسطورة لتقديم صورة مختلفة لهذا الأب.

أدونيس

يبدأ أدونيس قصيدته "الموت"(1) التي يضع لها عنوانا فرعيّا هو "مرثيّتان إلى أبي" بسطرين صادمين يعبّران عن مفارقة مع العنوان وفرعه:

أبي غدٌ يخطرُ في بيتنا
شمسا وفوق البيت يعلو سحابْ

فهو لا يبكيه، ولا يؤبّنه بل يراه كائنا مستمرّا (الغد)، ينير (الشمس)، ويعلو (فوق البيت)، ويحيي (السحاب). فالشاعر يعبّر عن الدهشة والإعجاب والأمل، لا الحزن والإحساس بالخسارة. لكنّ هذا التحوّل في صورة الأب لا يتأتّى إلا بالموت، وهو لا يحبّ هذا التحوّل، بل يحبّ أباه الأرضيّ:

أحبّه سرّا عصيّا دفينْ
وجبهة مغمورة بالترابْ
أحبّه صدرا رميما، وطينْ.

فكأنّما يرغب بقتل هذا الأب الأسطوريّ الذي يخيّم على البيت، ويمتلك حضوراً فائقاً، فهو يخطر في جوانبه ساطعا مضيئا، ويعلو فوقه سحاب يرغّب ويرهّب؛ إما أن يأتي بالغيث والحياة، أو بالموت والدمار.

إنّ الأب لم يمت، بل تحوّل إلى كائن أسطوريّ يرافق الموت، يشبهه في حضوره وغيابه الدائمين، وفي كونه سرّا عصيّا على الفهم. يحبّ شاعرنا لهذا السرّ العصيّ أن يكون دفينا مختفياً، لا أن يخطر في البيت متجسّداً بقوة، ولا أن يعلو فوقه مهيمناً، بل يريده تحت الأرض لا فوقها، يريده فانياً، طيناً، أرضيّا لا علويّا. فالقتل ها هنا رغبة بالتخلّص من هيمنة الأب الإله، وتحويله إلى كائن أرضيّ فانٍ.

إنّ أدونيس يسرد التاريخ البشريّ من خلال رثاء أبيه، يسرد تحوّل الأب من أركوتايب معبود مرهوب (سرّ عصيّ) إلى سلف محترم في التاريخ الديني اللاحق الذي بدأ باليهوديّة وانتهى بالإسلام (جبهة يغمرها التراب وهي تعبد الله الذي ميّزها وطلب من الابن تقديرها)، ثم كائن مشابه للابن لا يختلف عنه

في شيء من الامتيازات في الفهم الوجودي والمادي الأخير (صدر رميم يتحلّل عبر الزمن ليختلط بالأرض التي جاء منها وينتهي). وهذا ما يكثّفه في ثلاثة سطور:

أحبّه سرّا عصيّا دفينْ
وجبهة مغمورة بالترابْ
أحبّه صدرا رميما، وطينْ.

ونلاحظ أنّ المرحلتين الأولى والثانية تترافقان في ذهن الشاعر، ذلك أنّه يربط بينهما بحرف العطف (و)، فرغم الاختلافات الكبيرة بينهما إلا أنّ المرحلة الثانية تتأثّر كثيرا بأفكار المرحلة الأولى، فكأنّ إعلاء شأن الأب واحترامَه المطلق في فكر الأديان السماويّة نوعٌ من تحوّل عبادة الأب إلى تقدير. أما المرحلة الثالثة فمنفصلة تماماً، إنّها المرحلة الأرضية المنقطعة عن الغيبيّات، والتي ترى في موت الأب ذوالإنسان عموماً- عودة إلى رحم الأرض لا قيام بعدها، فبعد أن كان يرتفع بالموت صار ينحدر ويتحلّل ويعود طيناً.

لكنّ الشاعر يصرّ في المرثيّة الثانية على الأسطرة، فكأنما يعبّر عبرها عن رؤية شعرية منقطعة عن تطوّر الفكر البشري، ومحلّقة في عالمها الشعريّ الخاص:

على بيتنا، كان يشهق صمتٌ ويبكي سكونْ
لأنّ أبي مات، أجدب حقلٌ وماتت سنونو

ففي السطر الأوّل نرى موت الأب يحقّق الصمت والسكون في البيت، لكنّ هذا لا يعني أبداً انقطاع التحسّر على فقده، بل على العكس هو قمّة التحسّر، فالشاعر يجمع إلى الشهيق والبكاء ذوهما من علامات الحزن- الصمتَ والسكونَ المعبّرين عن الفراغ والتوقف ، بل يضيف في السطر التالي الجدب وانقطاع الحياة. ولعلّ في هذه الرؤية الشعرية توافق مع الأسطورة الشرقية القديمة التي تجعل من موت الإله تموز/أدونيس نهاية للحياة الأرضيّة التي تتجدّد مع بعثه من عالم الموتى.

إنّ أدونيس الذي يمقت الثرثرة اللغوية، ويعشق التكثيف يقدّم لنا عبر مرثيّتين قصيرتين عالماً خصباً غنيّا بالأفكار والرؤى والشعرية العالية.

نزار قباني

أما نزار قباني فيقدم في قصيدة "أبي"(2) موت الأب عبر رؤية موازية لأسطورة الإله تموز الذي أُخذ إلى العالم السفلي فأصاب العالم القحل والجدب، فلمّا رجع عادت إلى الأرض الخضرة والحياة. وإذا كانت الأسطورة تحاول تفسير تقلّبات الفصول فإنّ الشاعر يلجأ إليها لنفي موت الأب، وتأكيد حتميّة عودته.

يبدأ قباني قصيدته بسؤال أساسي يوجّهه سائل مفترض، يجيبُ عليه فوراً، ثم يحاول في باقي القصيدة أن يؤكّد إجابته:

أمات أبوكَ؟
ضلالٌ! أنا لا يموت أبي.
ففي البيت منهُ
روائح ربٍّ.. وذكرى نبي

هنا رُكنُه.. تلك أشياؤهُ تفتّقُ عن ألف غصن صبي

ويمكن قراءة التوازي مع الأسطورة في الإيمان المطلق ببطلان دعوى موت الأب، بل إنّ من يدّعي موته ضالٌّ عن الطريق القويم، وكيف لا يكون كذلك والأب الراحل يمتلك صفات عُلويّة؛ فلقد ترك في البيت روائحه

الربّانية وذكرياته النبويّة، حتى أنّ أشياءه تنبض بالحياة والتجدّد.

ثمّ يسحبنا الشاعر من هذا العالم العُلويّ ليعود إلى أبيه في التفاصيل اليوميّة، حتى لنظنّ أنّ ما قرأناه عن اختفاء الأب، لا موته، شطحة شعريّة:

جريدتهُ. تَبغُهُ. متّكاهُ
كأنّ أبي -بعدُ- لم يذهبِ
وصحن الرماد.. وفنجانهُ
على حاله.. بعدُ لم يُشرب
ونظّارتاه.. أيسلو الزجاج
عيونا أشفَّ من المغربِ؟

لكنّه يعود إلى التوازي مع الأسطورة تارة، والانتقال إلى ذكرياته مع الأب الأرضيّ -التي تؤكّد شعوره بالفقد- تارة أخرى:

أجول الزوايا عليه، فحيثُ
أمُرُّ.. أمُرُّ على مُعْشِبِ
أشدُّ يديه.. أميلُ عليه
أصلّي على صدره المُتْعبِ
أبي لم يزلْ بيننا والحديث
حديثُ الكؤوس على المَشْرب
يسامرنا.. فالدوالي الحُبَالى
تَوَالدُ من ثغرهِ الطيِّبِ..
أبي خبرا كان من جنَّة
ومعنى من الأرحب الأرحبِ..
وعينا أبي.. ملجأ للنجوم
فهل يذكرُ الشرق عيْنيْ أبي؟
بذاكرة الصّيف من والدي
كرومٌ، وذاكرة الكوكبِ
أبي يا أبي.. إنّ تاريخَ طيبٍ
وراءكَ يمشي، فلا تَعتَبِ

لا يكاد هذا الأب الإله يمرُّ على طريق إلا أعشب واخضرّ، وإذا كان صدره قد تعب من الحبّ فتهيّأ للانتقال إلى عالم آخر فإنّ أثره الأخضر باق في كائنات البيت ونباتاته، فالدوالي التي تستعدّ للإثمار ليست إلا نفحاً من أنفاسه، لذلك وجب على الشاعر أن يقدّر له تحمّله، وأن يؤمن بعودته، كيف لا وهو قد جاء من جنّة علويّة يقيم بها الآلهة، ليندمج بكائنات العالم الأرضيّ ويمدّها بالحياة، كما أنّ عينيه هما اللتان تمدّان الشمس بالضياء، فتشرق منيرة هذا العالم، وتلجأ إليهما النجوم تستمدّ منهما نورها. إنّ هذا الأب يمدّ الكوكب الأرضيّ كلّه بما يحفظ له استمراره الذي تظهر علاماته أكثر ما تظهر في الصيف بخيراته وكرومه وجماله. لذا فإنّ تاريخا من الخير والجمال الإلهي تبين روائحه العطرة، وتدلّ على من أتى به ما زال يجري خلف هذا الأب السماويّ.

لكنّ قباني يجمع بين هذه الصفات العلويّة للأب وصفاته الأرضية التي تؤكّد أبوّته للشاعر، وتربطه به عبر ذكريات مشتركة؛ فهو أب يتعب صدره، فيسانده ابنه بأن يشدّ على يديه الطيّبتين، ويميل عليه محتضناً لاهثاً بالدعاء له أن يبقى إلى جانبه مساندا، وهو الذي طالما جالسه على المشرب محدّثا ومسامرا بأحاديثه الطيّبة التي يشبّه جمالها بالدوالي قبل إثمارها الأخير. فنزار لا يقدم نقلا حرفيّا للأسطورة، لكنّه يحوّرها لتتناسب مع شعوره بقيمة أبيه في الحياة، بل الكون، كيف لا وهو أبو الشاعر المتخم بإحساس طاغ بقيمة الأنا المبدعة الخالقة، فإذا كان تاريخ كامل من الطيب يمشي وراء الأب، فهو يبحث عن الابن الإله:

على اسمكَ نمضي، فمن طيِّبٍ شهيِّ المجاني، إلى أطيب

وإذا كان الأب يمدّ الصيف بخيره، فإنّ رحيله ليس عائقاً أمام استمرار الحياة في الكائنات، فقد ترك

ابناً من صنفه يمدّها بهذه الحياة:

إذا قُلَّةُ الدار أعطت لدينا
ففي البيت ألفُ فم مُذْهَبِ

من هنا يتّضح أنّ إيمان الشاعر بالعودة الحتميّة للأب بعد رحيله يتحقّق عبره هو:

أشيلكَ حتى بنبرة صوتي فكيف ذهبتَ ولا زلت بي؟

لذلك فإنّه ينهي قصيدته بإيمان أكثر رسوخاً بعودة الأب إلى ممارسة دوره في بثّ الحياة في الكائنات، هذا الدور الذي يؤمن الشاعر بأنّه يضطلع به، ويوضح ذلك بشكل أكثر جلاء قراءة متقصّية لشعره، ليس هذا مجالها:

فتحنا لتمّوزَ أبوابنا ففي الصّيف لا بدَّ يأتي أبي..

ولعلّ البيت الأخير في القصيدة يسلّط ضوءا ساطعاً على تماهيها مع أسطورة تموز، فربط الأب المختفي بالصيف وخيراته، ثم انتظار عودته بفرح يتمثّل بفتح الأبواب لاستقبال هذا الصيف، بل لاستقبال تموز بالذات، وتأكيد العودة باستخدام تعبير "لا بدّ"، كلّ ذلك يجعل من هذا التماهي شبه حقيقة واقعة.

يستفيد نزار من الأسطورة لترسيخ مكانة الأب وإعلاء شأنه، فهو ليس معنيّا بمحاورة فكريّة مع قيمة الأسطورة تاريخيّا واجتماعيّا وفنيّا، بل معنيٌّ بشيء واحد هو رفع مكانة الذات الذي يتحقق عبر إعلاء شأن سلفها الأقرب، الأب.

هاشم شفيق

يمكن تلمّس أسطرة الأب في نصّ لهاشم شفيق بعنوان "أسطورة الأب"(3)، يبدأه باستحضار أبيه وقت الشدة، تماما كما يعود المؤمن إلى ربّه في مثل هذه الأوقات:

عندما يهبّ الألم
متّخذا شكل الأعاصير
أتذكّر أبي.

ثم يحدّد هيئة هذا الأب الذي يُنجده عبر الذكرى، وأول شكل يظهر به يتّصل بالإحياء والإرواء:

أبي المدوّن في البرق
وفوق عشب المراعي
أبي الموشوم بأوشام الآلهة.

لكنّ وشْمَهُ بأوشام الآلهة لا يعني رفعه إلى رتبتها، بل اتّصاله بها عن طريق الإيمان بقيمتها وتأثيرها، فهو مدوَّن في البرق لا مدوِّن له، وهو مكتوب فوق العشب لا صانع له، وهذا ما يؤكّده قوله بعد ذلك:

أبي الذي يدّري بدريئة
من عناء عتيد
أبي المكبّل بالصبر والمدائح
أبي المجرّح بريش النسور.

إنّ أسطرة الأب ها هنا ليست إلا إيهاما بالارتفاع، في حين هي في الحقيقة ارتباط بالأرض وتحمّل لعناء أزليّ دون محاولة للتمرّد عليه، بسبب الإيمان بأنّه قدر إلهي مكتوب لا يمكنُ تغييره، فالأب مكبّل بالصبر على العناء، وفوق ذلك الشكر عليه، مهما جرّحته كائنات من الأعلى ونالت منه.

هذا الأب الذي تحوّل -بتحمّله لغضب الطبيعة بإيمان وتسليم، وقبوله بالجراح على أنّها قدرٌ علويّ- إلى أسطورة أرضيّة حيّة لا علاقة لها بأساطير التاريخ، هو الذي يتذكّره الابن عندما يعاني في الحياة، لا في سبيل السّير على خطاه، بل من أجل نقد انصياعه وتسليمه الذي يجعله عندما يتعرّض للألم ينظر إليه كقدر محتّم، مقصيا الأسباب الواقعية القريبة التي سبّبته:

أبي الذي أقصى الدواني
واخترع التياع القواصي

وهذا الأب المؤمن المحبّ للأرض رغم عنائه فيها، حتى تحوّل حبّه لها إلى هيام، ترك الملذّات في الدنيا، وقبل أن ينقطع إلى واجبه المقدّس في صنع الحياة عبر الصبر والتحمّل. ورغم أنّه يمتلك عقل محارب، ويستطيع أن يواجه شرور الأرض بقوّة، إلا أنّه اكتفى بطلب السلام:

أبي الذي كان له فمٌ مسالمٌ
وعقلٌ محارب
أبي الذي عسكر
في الهيام طويلا
حتى سمّي المستهام
أبي مقيم الصوامع
لعزلة المتنسّكين من الوعول

وبعد أن قدّم للأب كلّ هذه الصفات التي حوّلته إلى أسطورة يُرثى لحالها، مؤمنا باستحالة تخليصه من لعنة التسليم والانقياد، وجد أنّ وعيه هو بهذا الواقع لم يكن كافيا لتغييره، والانفلات من ربقته، فتأثير الأب التقليدي أقوى من كلّ المُغيّرات التي استحدثت في وعي الابن:

أبي المخدّر بنجمة
متى ينزل من السطوح؟
أبي الساهر حتى مطلع الشجن
أيّان ينم؟
أبي المصفوع بكفّ المقادير
كيف ربّى الآه في صدره
حتى كبرت فيّ؟

ثمّ يحمّل الأب صراحة مسؤولية شقاء الابن، فالثورة ذإذا أريد لها التحقّق والاستمرار والتغلغل في المجتمع- تحتاج إلى نموّ طبيعيّ، ووعي وتركيز حتى تنضج تماما، لكنّ إعجاب الأب وتسليمه بالظلام الواقع لا يتيح للابن فرصة التغيير:

أبي المُعجب بتقاطيع الدجى
هو الذي ورّثني
كلّ هذا الشقاء.

إنّ هاشم شفيق لا ينظر في أسطرته للأب إلى أيّ نموذج أسطوريّ تاريخي، بل يصنع أسطورة واقعيّة تماما، إذ إنّ درجة تسليم الفلاح وانقياده وخضوعه لعوامل السلطة، كما خضوعه لعوامل الطبيعة جعل منه أسطورة حيّة تمشي على الأرض.

يمكن القول إنّ النماذج الثلاثةالتي قدّمناها تختلف في ما بينها في أنّ أدونيس يقرأ الأسطورة التاريخيّة عبر قصيدته، ثمّ يقدّم لها بناء موازيا، أما نزار قباني فيسخّر الأسطورة لرفع شأنه في كونه إلها صغيرا يتجدّد، أما هاشم شفيق فيصنع أسطورة من واقع حيّ ملموس مستمرّ.

***كاتب أردني**

هوامش

١ - أدونيس، علي أحمد سعيد: قصائد أولى (١٩٣٩-١٩٥٥)، دار الآداب، بيروت ٨٨٩١: ص(٥٣).

٢ - قباني، نزار: قصائد: انظر القصيدة في ص (٩٣-٩٥).

٣ - شفيق، هاشم: الأعمال الشعرية (ج٢)، المؤسسة العربية، بيروت ٢٠٠٥: انظر القصيدة في ص (٢٧١-٢٧٢).

إبـــــــــــــداع

◆شعر

◄ومضات من التاريخ - خالد الشرمان

◄عمان - نزيه القسوس

◄النهر الوحيد - مازن شديد

◄غصن وحيد - يوسف حمدان

◄حكايات على جدران غزة - قيس قوقزة

◆قصة

◄تكبير - جمال ناجي

◄من أوراق عوض الغبساوي - مصطفى الولي

ومضات على التاريخ

■ خالد الشرمان*

(1)

وتمحل أرضُ بلدتنا
وتُخرجُ من ثناياها
هزيل سنابل القمح
فقد مرت بها السحب
ولم تُسقط بها قطرة
ولم تُطفأ بها جمرة
تقول نساء قريتنا
بأن الموسم الشتوي
مر كشارب الخمرة
مضى لم ينّبه أبداً
لذاك المنتظر دوماً
لماء اللّه في العسرة
لفلاحٍ خرافيٍّ
يريد الخير في أرضه
لطفلٍ هَمُّهُ الأعلى
قضاءُ الليل في دعة
وفي أحضان والدتهْ
حنانُ اللّه في الأرض

(2)

يكاد اللّه يوقف عن
قرى الأعراب ما قد كان
يأتيها من الرحمه
لأنا مذ تعرفنا
لعصر الغرب يا ولدي
نزعنا من ضمائرنا
معاني الحب والرحمة،
لأنا حينما نادت مظاهرهم تبعناها
تركنا أرض قريتنا، مزارعها، مداخلها، مخارجها
تركنا زهرة الدحنون تبكي في محاجرها
ذهبنا دونما هدف، لأمر ليس يعنينا
وخلّفنا بقريتنا شقاء الكون مجتمعاً
وما عدنا كما كنا

(3)

نسينا ضربة المعول
نسينا جزة المنجل
لزرع كان مبتسماً
لفلاح سيحصده
فيبسم دونه المنجل
وحيث الماء منهمرٌ
بحقل كان لي وطناً
ومنزل جدتي رحب
يمر بقربه الجدول
ترى الأزهار ضاحكةً

إذا ما الشمس قد طلعت
عليها بعدما الفجرُ
يقص خيوط عتمته
فيرسل ضوءه الذهبي
فلا أحلى ولا أجمل

(4)

ألا ما أجمل الماضي،
وما أنقى لياليه
جميع الناس قد كانوا أحباءً
وحقدٌ لم يكن فيهم
وأن مر الضيوف بهم
وهم في معقل الصحراء
رغم القفر..
رغم جفاف أرضهمُ- تجد ماءً
وكانوا كلما ضاقت أمور بلادهم
يتشاورون فيمعنون بفكرهم في حلها
ألا ما أجمل الشورى

(5)

زمان كان يا ولدي
أضاء الليل في بلدي
وبدد وحشة العتمة
أضاء الليل في الظلمة
فقد كان الرفاق هنا، كساعد فارسٍ واحد
جمع الناس يلتفون حول المساعد الواحد
بقوتهم على العلياء تعلو فيهم الهمم
وليس يهمهم شيءٍ سوى الايمان بالرازق
سوى الإيمان باللّٰه العظيم الخالق الماجد

(6)

لأجلك أيها القلب أسطر كل أوراقي
من الشريان أستلُّ الكلام كما
من الأشواك تستل الليالي ذا بل الورد
لأنك في دمي تحيا، وفي أعماق أعماقي
لأن عناءك الضوء الذي يهدي
بليل الغربة النكراء أسفاري
لأنك تعزف الألحان حين تمزق
الأيام ظلماً كل أوتاري
أيا قلبي أيا قلب الخرافات
أيا قلباً بسيطاً ليس يعلم
أيما الأيام تظلمه، وأي دقائق الأيام ترحمه
أيا قلباً كبيراً، بات رغم عظيم مورده
يحيط بأرضه السغب

(7)

ألا يا نفس لا تقفي مكبلة، بل انصرفي
لنبحث عن أمانينا
ونسرق من لياليا
شعاع النجم والأمل
لكي نحيا بدنيانا
برأي ليس ينسانا
بموقف عزة أبداً
يعانقنا فيلقانا
رجالاً لا نبيع سدىً
مبادءنا لمن كانا

*شاعر أردني

عمان

■ نزيه القسوس *

هي جنة الدنيا بلا عجب
هي تحفة العمران قد بلغت
فن تجلى في عمارتها
وحجارة بيضاء ناصعة
وحجارة من حمرة شربت
وحجارة صفراء لامعة
وجسرها صارت بلا عدد
لكن جسرا صار مفخرة
وحدائق غناء وارفة
والعطر فاح بكل زاوية
أشجارها خضراء يانعة
فكأنما الأطيار تقصدها
تاريخها في قلعة بنيت
وسبيل جورياتها نزلت
زوارها يأتون في شغف
فهواؤها عذب ونسمتها
عمان نحفظها بأفئدة
هي قبلة الأعجام والعرب

بين العواصم قمة النخب
متعدد الأشكال والقبب
بصلابة أقوى من الصلب
تحكي خطويا الشمس إن تغب
تتخطف الأبصر كالذهب
من تحتها الأنفاق في عجب
بشموخه يدنو من الشهب
تتناسق الأزهر كاللعب
متساميا بفضائها الرحب
في الصيف تحمينا من اللهب
لتقيم حفلات من الطرب
ومدرج من سابق الحقب
منه المياه تسير في صخب
ليروا الجمال بعين مرتقب
عند المساء ترق في صبب
حتى تظل عروسة العرب

*شاعر أردني

النهر الوحيد..

■ مازن شديد *

وحدَكَ،
في هذي الوحدة..
وحدَكَ تنبضُ،
وتسيلُ وحيداً بين ضفافِكَ،
وجفافك،
والوحدة..
لا البرُّ، ولا البحرُ يُعزيكَ،
ولا وردة..
تطلعُ في حقلكَ تُغريك،
والصبرُ ذخريتُكَ الحيةُ،
وقت الشِّدة..
تنزفُ وحدّك
تعزفُ وحدكَ
وتنامُ وحيداً مع أحزانكْ
سيفُ العُمر يُراقبُ نبضَكَ
والوحدة..
تتناسلُ بين ضلوعكَ ودموعكَ
تُشعِلُ أغصانَكَ..

×

يا هذا الذاهبُ لا تدري أينَ،
وأين تسير..
يا هذا الواقفُ بين الموجِ من البحرِ
وموج الجمر،
وزبد الجير..
دقات طبولكَ
وخيولكَ
تهجُر خُلجانُكَ..
وطيورُكَ،
ما عادت تعبُرُ وديانَكْ..
ما عادت في الصبحِ تطير..
يا هذا..
كم هذا الليلُ طويلٌ..
والعُمر قصير..!!

* شاعر أردني

غصن وحيد أخضر..

■ يوسف حمدان *

غارقةٌ في سُبَاتِكَ..
تُهدهدينَ عصافيرَ الدُّوري لِتَنامْ..
خبَّأَتْني جُفُونُك..
كيلا تراني عيونُك..
أحتضرُ في قلبِكِ وأنا أُغنِّي!..
وأرسمُكِ
في إيقاع ألوانِ الشَّفقِ
والأحلامْ..!
هناك فوق غلالةٍ من نورٍ وبنفسج..

كتبتُ لكِ قصيدتي..
وليستِ الأخيرة..!
أَفَلا تنهضينَ لِنَستمعَ معاً
إلى عصافيرَ فَرَّتْ من بينِ أصابِعِكِ..
لِتُغَنِّي معي
على غُصْنٍ وحيدٍ أخضرَ..
بقي من شجرِ الأيامْ؟!!

* شاعر أردني

حكايا على جدران غزة

■ قيس قوقزة*

الإهداء: إلى جُدْران غَزَّة وشهدائها وأهلها الصابرين....

ألْوَانُ عَيْنَيْك في المرْآة تَنْتَحرُ ... ثَقَبْتُ في الأرْض تَابُوتي لأنَّ دَمي
مَرَّتْ هُنَا قَبْلَ أنْ يَغْتَالَهَا السَّفَرُ ... لَمْ يَرْضَعِ الذُّلَّ... حُرٌّ... نَبْضُهُ عُمَرُ

مَرَّتْ هُنَا بَيْنَ أنْفَاسي وَقَافيَتي ... وَأرْشفُ الحُبَّ منْ عَيْنَيْك لَوْ نَظَرَتْ
مثْلَ المَصَابيْحِ فَوْقَ السَّطْرِ تَحْتَضرُ ... أشُفُّهُ مِلءَ جَمْرِ الأرْضِ يُعْتَصَرُ

مَرَّتْ علَى قَمَرِ الدُّنْيَا تُرَاقصُهُ ... أنَا هَوَاكِ الَّذي مَا رَفَّ في وَطَن
فَاحْتَارَتِ الشَّمْسُ مَنْ ذا منْكُمَا القَمَرُ ... ألاَّ وَكَانَ لَهُ في مَوْطنٍ أثَرُ

يَا غَزَّة العُرْبِ أيْنَ العُرْبُ ضَيَّعَهُمْ ... وَفي تَرَاتيلك الحَمْرَاءِ أغْنيَة
دَقُّ الطُّبُولِ فَمَنْ بالطَّبْلِ يَنْتَصرُ ... غَنَّى لَهَا الشِّعْرُ حَتَّى أُنْطقَ الحَجَرُ

فَرَشْتُ قُرْبَكِ رُوْحِيْ كَيْ أنَامَ بهَا ... كَأَنَّهُ حيْنَ يَسْري النَّبْضُ في دَمنَا
فَإنَّهَا في ثيَابِ القَهْرِ تَسْتَتِرُ ... مَعَ المَوَاويلِ يَأتي منْكِ يَعْتَذرُ

قَيْسٌ أنَا كُنْتُ قَبْلَ الشِّعْرِ قَافيَةً ... إذا عَشَقْتُك مَا ذَنْبي ليَلْعَنَني
تُجَنُّ لَوْ مَرَّ منْ شُبَّاكهَا السَّحَرُ ... مَنْ هَشَّمُوا الشِّعْرَ أوْ مَنْ بالهَوَى كَفَرُوا

قَيْسٌ أنَا يَاسَميْنُ الشِّعْرِ قَافيَتي ... فَأيُّ ذَنْبٍ جَنَيْنَا اليَوْمَ يَا وَطَنَا
وَقَلْبيَ اللُّؤْلُؤُ المَنْثُوْرُ وَالدُّرَرُ ... أذْوبُ فيْهِ وَأصْلي منْهُ يَنْحَدرُ

أنَا ابْنُ عَمَّانَ شعْريْ مَا لَهُ وَطَنٌ ... وَأيُّ ذَنْبٍ جَنَيْنَا كَيْ يُحَاسبَنَا
جُزْئي هَوَايَ وَكُلِّيْ في الهَوَى مُضَرُ ... مَنْ هَشَّمُوا الأرْضَ أوْ مَنْ نَاقَتي عَقَرُوا

وأيُّ ذَنْبٍ جَنَيْنَا كَيْ تُكَسِّرَنَا ... وَأنْتُمُ العلَمُ المَرْفُوْعُ فِيْ يَدِنَا
عَوَاصِفُ الغَدْرِ وَالأهْوَالُ والخَطَرُ ... وَنَحْنُ أصْغَرُ مِنْ أنْ يُوْصَفَ الصِّغَرُ

وَمَنْ يُحَاسِبُ شعْرِي لَوْ وَهَبْتُ دَمِي ... وَأنْتُمُ الشِّعْرُ وَالتَّارِيْخُ لَوْ وَقَفَا
أوِ انْتَظَرْتُ غَرَامَاً لَيْسَ يُنْتَظَرُ ... وَنَحْنُ قَتْلَى تَوَارِيْخٍ سَتَنْدَثِرُ

كَسَرْتُ قَلْبِي عَلَى كَفَيْكِ قَافِيَةً ... وَأنْتُمُ الشَّرَفُ المَزْرُوْعُ دَالِيَةً
وَذُبْتُ فِي الحُبِّ حَتَّى هَدَّنِي السَّهَرُ ... كَقِمَّةٍ أبْهَرَتْ مَنْ لَيْسَ يَنْبَهِرُ

فَوْقَ الغُيُوْمِ بَنَيْنَا حُبَّنَا وَطَنَاً ... وَمَا رَكَعْتُمْ لِطَاغُوْتٍ لأنَّ بِكُمْ
وَبَارَكَتْنَا السَّمَا وَالأرْضُ والمَطَرُ ... طَبْعُ الجِبَالِ كَمَنْ مِنْ قَبْلِكُمْ صَبَرُوا

يَا غَزَّةَ الشِّعْرِ هَشَّمْنَا قَصَائِدَنَا ... دِمَاؤُكُمْ فَوْقَ غَيْمِ الرُّوْحِ صَامِدَةً
وَمَا بَنَيْنَا سِوَى أوْهَامَ تَنْكَسِرُ ... دِمَاؤُنَا تَحْتَ نَعْلِ الرِّيْحِ تَنْدَثِرُ

يَا غَزَّةَ الشِّعْرِ إنَّ الشِّعْرَ فِي دَمِنَا ... عُيُوْنُكُمْ فَوْقَ أُفْقِ الشَّمْسِ نَاظِرَةً
مُحَاصَرٌ ... تَائِهٌ ... مُرٌّ... وَمُنْشَطِرُ ... عُيُوْنُنَا فِي ظِلَالِ الذُّلِّ تَسْتَتِرُ

أيْنَ الرَّصَاصُ الَّذِي دُخْنَا لِنُطْلِقَهُ ... رِمَاحُكُمْ فِي نُحُوْرِ الخَوْفِ غَائِرَةً
مَا فِيْهِ ألاَّ رَمَادٌ مَا بِهِ شَرَرُ ... رِمَاحُنَا هَدَّهَا الأعْيَاءُ وَالضَّجَرُ

كُوْنِي لَنَا وَشْمَنَا المَحْفُوْرَ فِي جَسَدٍ ... وَصَبْرُكُمْ نَبْضُ هَذَا الشِّعْرُ خَفْقَتُهُ
يَفِرُّ مِنْ جَسَدٍ تَعْتَالُهُ الإبَرُ ... دَمٌ يَسِيْلُ وَجُرْحٌ غَائِرٌ نَظِرُ

كُوْنِي لَنَا كُلَّ شَيءٍ إنَّنَا دُوَلٌ ... سُيُوْفُنَا البِيْضُ فِي أغْمَادِهَا صَدِأتْ
مِنَ الرَّمَادِ وَأنْتِ النَّقْشُ وَالحَجَرُ ... سُيُوْفُكُمْ مِثْلَ لُبِّ الجَمْرِ تَسْتَعِرُ
يَا أهْلَ غَزَّةَ إنَّ الشِّعْرَ يَرْفُضُنَا ... كُوْنُوا لَنَا الأرْضَ كُوْنُوا الشِّعْرَ لَوْ عَصَفَتْ
وَفَوْقَ أهْدَابِكُمْ يَزْهُوْ وَيَزْدَهِرُ ... بِنَا رِيَاحُ الأسَى وَالعُمْرُ وَالقَدَرُ

أنْتُمْ مِنَ الحُبِّ مَجْبُوْلُوْنَ أغْنِيَةً ... كُوْنُوا مَصَابِيْحَنَا لَوْ عَيْنُنَا انْطَفَأتْ
وَنَحْنُ نَقْنَاتُ خَوْفَاً اسْمُهُ الكِبَرُ ... وَالبَصَرُ وَسْطَ الظَّلامِ وَضَاعَ اللَّمحُ

وَلا تَسيْرُوا عَلَى دَرْبٍ لَنَا أبَدَا ... مُسَافِرُوْنَ إلَى قَيْدٍ يُطَوِّقُنَا
لأنَّنَا تَحْتَ قَعْرِ القَعْرِ نَنْحَدِرُ ... مُضَيَّعُوْنَ فَلا حِسٌّ وَلا خَبَرُ

وَكَسِّرُوا جِسْرَنَا وَابْنُوا لَنَا وَطَنَا ... خَفْنَا مِنَ البُعْبِعِ المَزْرُوْعِ دَاخِلَنَا
فَمَوْجُ أوْطَانِنَا هَشٌّ وَمُنْحَسِرُ ... حَتَّى غَزَا أرْضَنَا الهُكْسُوْسُ وَالتَتَرُ

وَلا تَمُرُّوا عَلَيْنَا إنَّنَا دُوَلٌ ... لاَ تَسْأليني لِمَاذَا الحُزْنُ لَوَّنَنِي
مَسْحُوْقَةُ الحِسِّ لا تَصْحُوا فَتَعْتَبِرُ ... قَلْبِي كَمَا البَحْرِ يَبْكِي حِيْنَ يَنْفَطِرُ

وَكَسِّرُوا قَمَمَاً ضَاقَتْ بِنَا زَمَنَاً ... فِي القَلْبِ بَارُوْدَةٌ تَغْفُوْ عَلَىْ وَتَرٍ
يَشُدُّ كِلْتَي يَدَيْهَا الطُّوْلُ وَالقِصَرُ ... لُغْمٌ بِرَمْشَةِ عَيْنٍ مِنْكِ يَنْفَجِرُ

قَبَائِلٌ نَحْنُ مَهْزُوْمُوْنَ دَاخِلَنَا ... فِي القَلْبِ أغْنِيَةٌ تَغْتَالُ بِيْ وَلَهِيْ
فِي كُلِّ زُمْرَةِ ذُلٍّ عَشْعَشَتْ زُمَرُ ... وَيَاسَمِيْنٌ يُصَلِّيْ قُرْبَهُ الوَتَرُ

قَبَائِلٌ مَا سَعَتْ فِيْ ثَأرِهَا أبَدَا ... نَامَتْ عَلَى وَجَعِي عَيْنَاكِ فَاحْتَرَقَتْ
فَحَسْبُهُمْ أنَّهُمْ مِنْ بَعْضِهِمْ ثَأرُوا ... بَوَّابَةُ الفَجْرِ وَاغْتَالَ السَّمَا المَطَرُ

قَبَائِلٌ دَقَّتِ الغِرْبَانُ طَبْلَتَهَا ... سِرْبُ العَصَافِيْرِ فِي دَمْعِي يُرَاقِصُهَا
فَاسْوَدَّتِ الأرْضُ فِيْهَا وَانْعَمَى وَالنَّظَرُ ... نَارٌ هُوَ الدَّمْعُ مِنْ عَيْنَيْكِ يَنْهَمِرُ

قَبَائِلٌ مَزَّقَ التَّارِيْخُ خَيْمَتَهَا ... نَارٌ بِعَيْنَيْكِ إنْ أطْفَأتُهَا اشْتَعَلَتْ
تَعِيْثُ فِي بَيْتِهَا النَّعْرَاتُ وَالخَدَرُ ... نَارٌ بِعَيْنَيْكِ لا تُبْقِي وَلا تَذَرُ

قَبَائِلٌ نَحْنُ مَا فِي أرْضِنَا جِهَةٌ ... لَكِ القَنَادِيْلُ وَالأحْلامُ فَانْتَبِهِي
جِرَاحُهَا فِي يَدِ الطَّعْنَاتِ تَنْتَحِرُ ... وَلِي المَوَاجِعُ وَالآلامُ وَالصُّوَرُ
قَبَائِلٌ نَحْنُ مَنْفِيُّوْنَ دَاخِلَنَا
نَشُكُّ فِي شَكِّنَا لَوْ أشْرَقَ القَمَرُ ... خَلْفَ الحُدُوْدِ حِصَانٌ يَعْتَلِيْهِ دَمِي
وَخَلْفَ عَيْنَيْكِ يَغْفُوْ اللَّيْلُ وَالشَّجَرُ

مُغَيَّبُوْنَ عَنِ التَّارِيْخِ تَقْذِفُنَا
عَوَاصِفُ الذُّلِّ يَغْشَىْ وَجْهَنَا الحَذَرُ

* شاعر أردني

تكبير..

■ جمال ناجي*

قد يعيدوني من حيث أتيت ويمنعوني من السفر .
فعلوها من قبل مع الكثيرين من دون إبداء الأسباب .
لكن ، لا بد لي من ان اسافر ..
ثم انني طلقت السياسة على الرغم من انني لم اتزوجها، ولم تعد لديهم حجة يتسترون وراءها لمنعي من اجتياز الحدود .
اكاد اصيح ضجرا ، وليسمعني الركاب في هذه السيارة التي لا تكف محركاتها عن الطنين الذي يوحي بلحظات ما قبل الارتطام .
.. ما شأني بالسياسة ؟ لماذا اعادي هذه الحكومة او تلك ؟ لماذا اشارك في المسيرات والاعتصامات طالما انني أقرّع نفسي حال عودتي الى بيتي ؟
في كل مرة اقرّع نفسي ثم اعود لأرتكب حماقة جديدة ، كأنني أنفصل عني حال سماعي بوجود تظاهرة أو اعتصام ، كأن نداء جارفا يجذبني الى الهتاف كلما سمعت احدهم يصيح : تكبير...
الله أكبر ...
أمي تستخف بحماستي السريعة ، أما شقيقتي عطاف " فتموت منها " حسب قولها ، وترى فيها انفعالا لا نفع منه ، وأنا لا أقصر معها ، أوبخها وأبصق عليها، وأحيانا أضربها : ما شأنها بمواقفي .

زجرتني أمي وسألتني ذات مرة:
– رجال الحكومه والسياسيون يتقاضون رواتب لقاء عملهم في السياسة ، لماذا؟
قلت :
– السياسة هي عمل تطوعي .
ابتسمت أمي بخبث ، بينما انبرت شقيقتي المتعلمة قائلة :
– هؤلاء يشتغلون في السياسة مثلما تشتغل انت في شركة الأغذية ، انت تتقاضى أجرك من صاحب الشركة ، وهم يتقاضون أجرهم من الضرائب التي يدفعها الناس للحكومة، فلماذا تريد مزاحمتهم على اعمالهم ؟
نظرت اليها بغضب ، بينما راودتني نفسي بضربها :
– الأفضل أن تصمتي وتكفي عن التخبيص في هذه الأمور .
تدخلت أمي :
– حتى انك تدفع من جيبك عندما تستضيف أصحابك الذين يثرثرون في السياسة حتى الفجر من دون فائدة، ألا تخاف ان يحبسوك ؟.
– لست في حزب ولا تنظيم علني أو سري ليحبسوني .
قلت بثقة ، فعادت شقيقتي لتزج نفسها فيما لا يعنيها ، كعادتها :
– لو كنت في حزب لكان الأمر أهون ، ولكن دمك

محروق من دون الناس ، مع ان الذين يشتغلون بالسياسة هادئون ، ويتحكمون بأعصابهم .
نظرت اليها محذرا وقد بدأ الدم يغلي في عروقي ، لكن أمي سارعت الى خطف انتباهي :
– حتى أنك صرت تقتتل مع أختك كل يوم ، لقد ضربتها مرتين قدامي .
أجبتها بانفعال :
– أنا حر.
ثم خلعت حذائي وضربت شقيقتي به على وجهها قائلا:
– قلت لك ألف مرة ، لا تحشري نفسك في ما لا يعنيك.

شيء محبط ، ان تكون الحكومة ضدك ، ومعها اهل دارك ايضا .
وصلنا مبنى الحدود حيث ختم الجوازات وغربلة المسافرين ، بدأ قلبي يخفق بشدة: سيفعلونها ويعيدونني من حيث أتيت ، أعرفهم .
نزلت وبقية الركاب الذين لم يتحدثوا طيلة الطريق الا في موضوعات الطقس وانواع السيارات والأحذية الأصلية والمقلدة وارتفاع الأسعار.
طبعا ، كلهم خائفون ، لا أحد يتحدث في السياسة .
توجهنا جميعا نحو المبنى المزدحم بالمسافرين ، سلمنا جوازات سفرنا الى واحد من شرطة الحدود الذين يجلسون وراء الحواجز الزجاجية كموظفي البنوك ، قال لنا مشيرا باصبعه نحو زاوية في المبنى:
– انتظروا هناك .
ما دخله بنا ؟ ولماذا يريد تحديد مكان انتظارنا في هذا الزحام ؟
انتظر الركاب حيث اشار ، اما انا فلم امتثل لإشارته ووقفت في زاوية اخرى، نكاية به.
بعد وقت ، تسلم الركاب جوازات سفرهم إلا انا !
لا بد انهم يدققون ويفتشون وينبشون اوراقهم واجهزتهم الالكترونية ، لو كان مسموحا لي بالسفر لسلموني جواز سفري مختوما كالاخرين الذين بدأوا يتململون بسبب تأخيري لهم، لقد لمحت ذلك في عيونهم المستنكرة وملامح وجوههم المنقبضة ، لم يبد على أي منهم أنه معني بما سيحدث لي ، كأنهم كلهم في عجلة من أمرهم .
هكذا هم ، ما ان يردهم تقرير عن شخص معارض حتى يبدأون بمضايقته وحرمانه من حقوقه الدستورية ، ثم يقولون : نحن بلد ديمقراطي !! على من يضحكون ؟ وكيف يريدوننا ان نصدقهم !
ترك الشرطي الذي تسلم جواز سفري مكانه وسار في الممر المؤدي الى القاعة ، ثم وقف وسطها مناديا:
– راسم محمد علي خلف.
انا راسم خلف ، لماذا لم ينادي اسمي من وراء الحاجز كبقية الركاب ؟ لماذا ترك مكتبه ونادى اسمي من دون كل الناس وهو واقف في القاعة ؟
المسألة واضحة ، لا يريدونني ان اسافر ، وربما كان الامر اخطر ، الا يمكن ان يكونوا عازمين على اعتقالي؟
– راسم محمد علي خلف.
عاد الشرطي ينادي وينظر في الوجوه ويده على خاصرته اليمنى حيث المسدس المدلى في قرابه المفتوح ..

ليس في يده اي جواز سفر ، فلماذا ينادي؟
تلاحقت دقات قلبي وتدافعت ، لكن ماذا افعل ؟ هذا مركز حدود محروس جيدا ، لا سبيل الى الهرب ، سيقبضون علي ، فلماذا لا اسلم نفسي لهم وأستريح؟
- انا راسم خلف.
قلت ، فنظر الشرطي الي قائلا :
- اين كنت ؟
- دخنت سيجارة خارج القاعة .
اجبته برباطة جأش ، فمد يده الي قائلا :
- تعال معي.
امسك يدي وسار امامي وانا خلفه ، عبرنا الممر المؤدي الى مكاتب رجال الشرطة الذين يختمون الجوازات ، ثم ادخلني بابا واغلقه خلفي فالفيت نفسي في ممر اخر ، سألته :
- الى اين ؟
نظر في وجهي مشيرا الى غرفة في صدر الممر:
- هناك .
اعتقال ، واضح انه يريد اعتقالي على الرغم من انه يبتسم : قمة الاستخفاف بالمواطنين!

دخلنا الغرفة ، فوجدت ضابطا مسنا يجلس وراء مكتبه ، أدى الشرطي التحية له وقال :
- سيدي ، هذا هو راسم.
خرج فبقيت وحيدا مع الضابط الذي نظر الي باهتمام من فوق نظارتيه الطبيتين، ثم فتح جواز سفري:
- اسم امك ربيحه ؟
قال ، فترددت ولم أجبه . أنا أخجل من ذكر اسم أمي أمام الغرباء .

نظر إلي بقسوة :
- لم تجبني .
نطقتُ :
- نعم ربيحه ، مذكور في الجواز.
عاد يسأل :
- وشقيقتك ، إسمها عطاف؟
قلت مستهجنا:
- هذا غير مكتوب في الجواز ، كيف عرفتها ؟
هز رأسه ببطء:
- انت ممنوع من السفر .
- لماذا ؟
فنظر إلى جواز سفري متابعا هز رأسه :
- راجع المحكمة، أو راجع شقيقتك عطاف ، التي ضربتها بحذائكِ.

***قاص وروائي أردني**

من أوراق عوض الغبساوي

■ مصطفى الولي*

1 - صوتي ليس صوتي

رن جرس التلفون فظننت أنني واهم. تابع رنينه فانشغلت باستعادة صوتي قبل أن آخذ السماعة. بين رنة وأخرى رحت أختبر قدرة حنجرتي على رفع حروف الكلمات الخامدة في غور سحيق.

التقطت السماعة بعد تأكدي من أن بقايا قوة في جوفي تمكنني من النطق. ألو... ألو...

خاطبني المتحدث، الذي عرفت صوته على الفور، بالدانيماركية. سألته بالعربية عن حاله و صحته. صمت برهة ثم طلب مني على الفور أن يتحدث إلى عوض. لم يصدق أنني هو! ظنني أمازحه، علماً أن تثاقل صوتي لا يشي بالمزاح. نظرت إلى قامتي أدقق بعوض الذي هو أنا، فلماذا لم يصدقني مخاطبي؟

تجاوز هو ظنه بالمزاح و سألني:

- أهذا صوتك؟

و أجاب نفسه بنفسه: لا... لا لست عوضاً.

قفزت بدوري مسافة في قاع الذاكرة، واحتضنني مخيم برج البراجنة، وغرفة الصف في مدرسة وكالة الغوث، كانت حجتي. فمنها ذكرته بما يؤكد له أنني عوض... لا أحد غيره. فانفجر بضحكة، بعد تنهيدة، وهو يسمعني أُطلق عنان الكلمات دون فاصل، لكنه قاطعني ليطالبني بالكعكة التي سرقتها منه وهو متسمر قبالة معلم درس التاريخ يجيب على سؤال وجه إليه.

تأكد أنني عوض. ثم بدأ يحقق معي في حالتي التي ارتسمت في مخيلته عبر السماعة عندما شك أن صوتي ليس صوتي. أوضحت له أنني منذ أسبوعين لم أتكلم مع أحد ولم يكلمني أحد.

2 - زفرات

صادقتها و صدقتها. أقرأتها صفحات نفسي بضجيجها و صفائها، آلامها و آمالها، حرمانها ومخاوفها، رحلاتها ومحطاتها، عبثها والتزامها، توقها وانتظارها، غربتها واغترابها.

قالت لي:

- كنت أبحث عن الإنسان فوجدته فيك! ثم أخذت تقرعُ حضارتها المجوفة والرتيبة، وأثنت على سحر الشرق الذي أتيت إليها منه.

- بكيت لها آلام الشرق الساحر، وأظهرت لها دهشتي بعقل الغرب وعلمه ونظامه. فأطلقت هي زفرات ضيق من دهشتي بعالمها.

في جولة لنا مع الجغرافيا التبس عليها المكان الذي أتيت منه. فكيف آتي منه وأنا لا أعرفه كما لا أستطيع

الذهاب إليه.

عادت هي إلى منطق الواقع و المحدّد والملموس. فأفهمتها أنني لا ألعب معها لعبة سحر شرقية. فأنا أتيت من الغبسية دون أن أعرفها، والمحطة التي حصلت منها على تذكرة السفر عابرة إلى كل الجهات باستثناء جهة واحدة هي مكاني الأول.

في تعرينا سألتني:

– كم عملية جراحية في هذا الجسد؟

قلت لها جراح جسدي ليست من مبضع طبيب. زفرت زفرة أخرى، ظنت أنها دعابة. رسمت لها عدداً من أنواع القذائف و شظاياها، و بينت فروقاتها حسب المنشأ و مكان التصنيع.

راحت تلامس سكة جرح برقة و حنين، دلّ عليهما ارتعاش أصابعها و هي تنتقل فوق تضاريسه. و الدهشة المتطايرة من نظراتها حرت بها، أهي من كثرة العلامات الفارقة في جسدي، أم أنها بيان تعاطف مع جرحي الموزع على مساحة جسدي.

حين أخذت تتدخل في ترتيب بيتي الصغير أدهشتها صورة جدي الواقفة على الجدار. و ألحت علي أن أعيد منتجتها لإزالة بقعة صغيرة عنها، كانت تبدو متفارقة مع اللونين الأبيض و الأسود. رفضت اقتراحها، و لم أعلل رفضي، لأنني شعرت باللاجدوى من إخبارها أن لون البقعة المفارق على الصورة يحمل ذكرى دلف مطر مخيم برج البراجنة من سقف ا الزينكو ب المنخفض فوق جدران ما يُسمى بيوتنا في المخيم.

في عرينا كانت تقول لي:

انصهارنا يولد روح حضارة جديدة، تقتحم جليد الشمال المزمن. فجر بركانك. لكن نظراتها كانت تتعثر بالبقعة المفارقة في الصورة المعلقة على الجدار. وآن أحس بانشغال عينيها بصورة جدي ينخمد بركاني، لأنني أعرف أنها سوف تعود وتطالبني بإعادة منتجة الصورة بالتكنولوجيا الحديثة، لإزالة بقعة اللون الدالف من سقف المخيم.

3 - قرار اتهام

فاجأني في غرفتي رجال بأزياء مختلفة ، تحدثوا إلي أو رطنوا بلغات عدة ، رافقتهم دون اعتراض إلى صالة واسعة. لم أذكر أن واسطة نقل حملتني إلى ذلك المكان.

جواد أبلق يمتطيه فارس متراخي الأطراف، خائر القوى، وضعوني قبالتهما وأعلنوا:

– أنت شاهد، لا تخف!

– هل تعرفهما؟

تسمرت ذاهلاً و أنا أبحلق بالفارس والجواد. لم أسعفهم بجواب و أنا أحس رمالاً تملأ فمي و حلقي.

ظنوا أنني لم أفهم لغة خطابهم. انفتح الجدار على رجل يحمل مبخرة ويلوح بها، وما لبث أن ثرثر بالعربية، مكرراً سؤالهم و محاولاً طمأنتي:

– لا تخف... نعرف أنك بريء. أنت شاهد فقط في قضية تخدم القانون. وراح يحشر همسات حادة في أذني:

– أنا مثلك.. من قومك..

حوّمت نظراتي في الصالة فما رأيت سوى عيني الجواد باتساعهما، بينما جفون الفارس قد تراخت لتضيق مساحة عينيه. أما بقية الرجال فكان يفصلني عنهم سواد نظاراتهم.

هز مبخرته و تمتم. حمحم الجواد و صهل صهيلاً

تنبعث منه رائحة القوة. واختلست ابتسامة خاطفة من الفارس، فبدا سعيداً لشدة الصهيل.

ابتعد صاحب المبخرة، فتراجعت الرائحة الخانقة عن أنفاسي. وانتصب الجدار فغيب تماماً ذلك الرجل. فأصبحت قادراً على نطق الكلمات.

كرورا بأيديهم الإشارة إلى الجواد و الفارس. حضّرت نفسي للإجابة، وآن أردت إرسال نظراتي إلى المتهمين، لأبادلهما الثقة، اختفيا من الصالة، فبدا سقفها فضاءً مفتوحاً أمامي.

اقتربوا بنظاراتهم السوداء يفتشون ثيابي، وجسدي ويسألون:

- أين المتهم؟

- أنت أصبحت متهماً في التكتم على فراره.

- عليك إحضاره حالاً.

انتعشت أوصالي، وغمرني دفء عارم. فتفجر صوتي:

- ما هي التهمة التي توجهونها للفارس؟

قذفوا أمامي كتباً و أوراق، في بعض صفحاتها، تحت عبارات كثيرة، خطوط حمر، مُشدّد على بعضها. و بلغات عدة ردّدوا:

»إنه كاتب من العصور الغابرة، استدعيناه لتصحيح أفكاره العتيقة، واستبدال أبطال رواياته، وحذف الأحداث التي لم تعد تناسب روح العصر. رفض وقال إنه بحاجة لشاهد يعرفه ليوافق معنا على ضرورة حذف كل ما تحته خط أحمر. فاستدعيناك لتشهد بأن العصر تجاوز أفكار الكاتب ورواياته«

عاودني صقيع واختناق ويباس. بذلت جهداً لأفك أعضاء جسدي من تجمدها. ثم حاولت الاقتراب من الجدار فوجدته جليداً. قبضت على راحتي، استجمعتها، وأطلقتها بلكمات على صقيعه القاسي، فبدأت أشم رائحة ذوبانه. واستيقظت غارقاً في نزيف من دماء جسدي، وقد ابتلع الغطاء السميك، ثم أمضيت ذلك النهار ساهماً متأملاً في توجس وذهول.

الـــمـــلـــف:

الراحل عبد الرحيم عمر **اعداد: مجدولين أبو الرب**

◄احـيـاء ذكـرى عـبـد الـرحـيـم عـمـر - ابـراهـيـم خليل
◄رحلة البحث عن الحوت والحكاية الرمز والاسطورة - مـحـمـد سـمـحـان
◄شـفـافـيـة الـفـلـسـفـة - د. راشـد عيسى
◄قنوات المخاطب (السندباد يواجه التحدي) - كـوثـر الـجـنـدي
◄شـهـادات حـمـيـمـة

شيخ الكتاب والأدباء:
الراحل عبد الرحيم عمر

■ إعداد مجدولين أبوالرب*

يأتي هذا الملف عن الأديب الراحل عبد الرحيم عمر تباعاً لملف الراحل أمين شنار، ليساهم في ترسيم المشهد الثقافي لاثنين من مجاييل "هبّة الحداثة"، إن جاز لنا التعبير. فلربما لم يسعف التقويم الكثيرين منا، فلم نشهد حراك تلك الفترة التي جاءت في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، لكن ما قرأناه وسمعناه عنها كان كفيلاً بإضاءة أجزاء من ذلك المشهد، بجدله وإشكالاته، وتعرّف موقف النقد منه.

فماذا عن بواكير أعمال رواد الحداثة؟ وما مدى إتاحتها للقارئ؟ سيما وأنها تبقى شهادات حية لنتاج توفرت الكتب التي نظرت له أو ضده، أكثر بكثير من النتاج الحداثي الرائد المنظّر له. فكان من المفيد في هذا المضمار أن أعادت وزارة الثقافة، في مكتبة الأسرة الأردنية للعام 2008، طباعة رواية الكابوس لأمين شنار، كما سبق وأشرنا في ملف سابق، وديوان "أغنيات للصمت" لعبد الرحيم عمر، والذي صدر عام 1963، وكلاهما من رواد الحداثة في مجالي الرواية والشعر.

في هذا الملف يعتبر د. إبراهيم خليل أن في الطبعة الجديدة من "أغنيات للصمت" إحياءً لذكرى عبد الرحيم عمر الذي تفتقده الساحة الأدبية، لأنه، وكما يقول د. إبراهيم خليل، كان "عمدة" الأدباء والشعراء في عمان. فما من مرة قدم فيها وفد ثقافي عربي إلا وكان منزله المجلس الذي يضم إلى جانب ذلك الوفد أدباء الأردن، ليغدو بيته قبلة لزوار الأردن من الكتاب والأدباء.

ويؤكد د. إبراهيم خليل أن ديوان عبد الرحيم عمر "أغنيات للصمت"، الذي صدر عام 1963 عن دار الكاتب العربي في بيروت، يمثل في حينه مغامرة، إذ أن الظروف وقتئذ لم تكن تسمح بمثل هذا الجموح الحداثي، حيث نظر أدباء الجيل السابق إلى حركة الشعر الحديث نظرة ارتياب. ولكن عبد الرحيم عمر لم يعر تلك الأصوات آذاناً مصغية، فمضى في طريقه شاعراً حداثياً، يُوفق حيناً، ويتعثر في مسيره حيناً آخر. ويتناول د. إبراهيم خليل بالتحليل عدة قصائد من ديوان أغنيات للصمت تعبّر عن هذا التوجه. فيخلص إلى أن قصيدة "لمن تقرع الأجراس؟" تمثل نموذجاً للتجربة الشعرية الجديدة شكلاً وفحوى، بعيداً عما كان سائداً في شعر تلك الفترة من تمجيد للشعارات السياسية والأيديولوجية التي كانت ترفع بأسلوب رنان بعيد عن الفن. كما يشير إلى وجه الشبه بين قصيدة "من ليالي بنلوب" لعبد الرحيم

عمر وقصيدة السيّاب الموسومة بعنوان "رحل النهار" ، فالقصيدتين تفيدان من أسطورة بنلوب مع زوجها التائه في عرض البحار. ويشير د. إبراهيم خليل إلى تكرار لون الضجر بالزمن والانتظار في قصائد عبد الرحيم عمر، إن كان في قصيدة "من ليالي بنيلوب" أم قصيدة "انتظار"، وحتى القصيدة الرومانسية عنده لم تخل من ثنائية الانتظار والمجيء،الغياب والحضور.

وعن شفافية الفلسفة في "أغنيات للصمت"، كتب د. راشد عيسى، وأشار بدايةً إلى أن هذا الديوان كان من المجموعات الشعرية المبكرة في الحركة الشعرية الأردنية، استطاع به عبد الرحيم عمر أن يسهم في انطلاقة شعر التفعيلة بصورة ملحوظة ومهمة ليتبعه جيل آخر من الشعراء أخذوا بأسباب التطور الشعري الحديث الذي أسس له بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور. وبذلك يكون عبد الرحيم عمر من الجيل الثاني، بعد الشعراء المذكورين، وقد أسهم مع تيسير السبول وأمين شنار في إيجاد قاعدة شعرية جديدة من الشعر الحر وشعر التفعيلة في الأردن.

ويرى د. راشد عيسى أن "أغنيات للصمت" في أغلب قصائده اتجه إلى الغنائية الرومانسية التي تتفرع إلى رومانسية ذاتية عاطفية حيناً، ورومانسية وطنية حيناً آخر، ورومانسية وجودية حيناً ثالثاً. وهو إذ يتناول شفافية الفلسفة في الديوان، إنما يفعل ذلك لتعالقها الجذري مع الرومانسية الوجودية الحديثة. ويخلص د. راشد عيسى إلى أن هذا الديوان يتمتع بأهمية فنية وفكرية مزدوجة. فمن ناحية فنية وطّد عبد الرحيم عمر مسألة انتهاج شعر التفعيلة في الأردن وحمّله رموزاً تراثية خصبة أغنت القصيدة، ومن ناحية فكرية ضم الديوان رؤى تتماس مع شفافية الفلسفة، وصراع الذات مع واقعها من نحو ومع سؤال مصيرها من نحو آخر.

في هذا الملف بحث الأستاذ محمد سمحان في الحدث والرواية، والرمز والأسطورة، في شعر عبد الرحيم عمر، ووجد أن علاقة شاعرنا بالحدث والرواية والرمز والأسطورة تبدأ بأول وأقدم قصيدة كتبها ونشرها في ديوانه الأول، والتي تعود بتاريخها إلى بواكير علاقته مع الشعر، ويعني قصيدة (من ليالي بنلوب)، عام 1959، أو قصيدته(إنتظار)، أو(عائد من تشرين) وكلها في العام نفسه، حيث يوظف عبد الرحيم عمر أسطورة يوليسيس وبنلوب في قصيدته الأولى، وأسطورة بروميثيوس في قصيدته الثانية، وحدث وعد بلفور في القصيدة الثالثة.

ومن خلال استعراضه للديوان الأول "أغنيات للصمت"، يجد محمد سمحان أن عبد الرحيم عمر استعمل أحداثاً أو قصصاً أو رموزاً أو أساطير في ثماني عشرة قصيدة من أصل خمس وعشرين قصيدة. أما في ديوان عبد الرحيم عمر الثاني "من قبل ومن بعد"، والذي كتبت قصائده في الفترة من 1963 – 1967، فقد وجد سمحان أن شاعرنا قد استعمل ستة عشر حدثاً أو قصة أو رمزاً أو أسطورة من الميثولوجيا الشرقية، ورمزين من الرموز الغربية الإسبانية أو الإنجليزية. واستمر عبد الرحيم عمر في التعامل الواسع مع الحوادث أو القصص والرموز والأساطير في ديوانه الثالث "قصائد مؤرقة"، والتي اتكأ عليها في التعبير عما يريد بأسلوب مكثف.

والأمر نفسه نجده في ديوان عبد الرحيم عمر الأخير "أغاني الرحيل السابع".

ولم يقتصر سمحان في بحثه عند الدواوين الشعرية لعبد الرحيم عمر، فأشار إلى مسرحيته الشعرية (وجه بملايين العيون)، والتي وظف فيها عبد الرحيم عمر الميثولوجيا العربية، وبالذات أسطورة الفارس أصاف والأميرة نائلة.

أما الكاتبة كوثر الجندي، فاختارت قصيدة عبد الرحيم عمر الموسومة "السندباد يواجه التحدي"، لتتتبع قنوات التخاطب المفضية إلى نور التطهير. فالنفس البشرية،عموماً، وكما تقول كوثر الجندي، دائبة البحث عن الخلاص والتطهر، مهما اختلفت وسائلها وتطرفت أساليبها، فما جهود المنشغلين بكنه الإبداع إلا حوم الفراش حول نور هذه الفكرة.

وقد رصدت كوثر الجندي في بحثها حول قنوات المخاطب في القصيدة المذكورة أساليب كشفت عن فهم الشاعر للمتلقي، فهو يعرف مخاطبه، ويحبه، ويضع علامات تجعل من متلقيه يتيماً يبحث عن صخرة يلتمس أمومتها، فيصطحب مخاطبه في رحلة شك سندبادية. ونجده يشق قنوات تفضي إلى بعضها البعض، عندما يحمل في طيات النفس مخاطبة المنشود. وهو يجد أن الصخرة التي يلتمس أمومتها، تتشكل بفعل حرارة إيمان الجمع، فيظل يثابر في مزج عناصره ويوفر الجو اللازم لتفاعلها، ليضمن أن ينتجها نقية مكتملة، وبهذا فهو يفيء إلى الأمر القاطع لمخاطب تنصبّ في نهره كل القنوات.

وفي تتبعها للقصيدة، ورصد مدلولات الخلاص والتطهر، وقنوات المخاطب، تجد كوثر الجندي أن الشاعر في هذه القصيدة، وكما يؤمن بخلاصه، خلاص الفرد الواحد والكل، يؤمن بالشهداء، يجترحون الفعل الذي يقود إليه، أما الشاعر فتكفيه الحرقة في الحرف، يشهره سلاحاً في وجه الجهل، فينير دروباً معتمة.

وأخيراً، نختتم مواد هذا الملف بمقتطفات من شهادات حميمة، كتبها بعض مريدي الشاعر عبد الرحيم عمر في عام رحيله، 1993، ونشرتها أفكار، في حينه، في عددها (113)، نعيد نشر مقتطفات منها هنا احتفاءً بالراحل الكبير.

بقي أن نذكر أن الأديب الراحل عبد الرحيم عمر ترك لنا عدداً كبيراً من المؤلفات التي لم تقتصر على الشعر، فعدا عن دواوينه الشعرية: (أغنيات للصمت) 1963م، (من قبل من بعد) 1970م، (قصائد مؤرقة) 1979م، (أغاني الرحيل السابع) 1985م، (تيه ونار) 1993م، (بعد كل ذلك) 1997، كتب الشاعر عبد الرحيم عمر عدداً من المسرحيات الشعرية ، صدر بعضها في كتب وبعضها لم يصدر بعد منها : (حوريات القصر)،(تل العرايس)،(طريق الآلام)،(خالدة)،(كلمات لن تموت)،(آباء وأبناء)،(اليسار و الصهيونية)،(عرار)،(ا لثائرة)،(وجه بملايين العيون)، كما ترك لنا عددا من المخطوطات التي لم تُنشر بعد.

إحياءُ ذكْرى عبْد الرحيم عمر
بطبعةٍ جديدةٍ مِنْ "أغنياتٌ للصَّمْت"

■ د. إبراهيم خليل *

قبل سنوات خمسَ عشرة، أو تزيد قليلاً، رحلَ عنا الشاعر، والصحفي المعروف، عبد الرحيم عمر، رحل في الأيام الشديدة التي تلت تراجع النضال القومي، وتغلّب المصالح القطرية التي أسفرت عن اتفاقات سريعة غير مدروسة مع الكيان الصهيوني، انتهتْ بنا مثلما يعلمُ الجميعُ ويقرّ، ويعْترف، إلى لا شيء. كأنه أراد برحيله الفاجع أنْ يمْضي قبل أنْ يرى ما نراه نحن، فكان بهذا الرحيل كمن يتعزّى بقول الشاعر القديم:

ليسَ مَنْ ماتَ فاسْتراحَ بمَيْت
إنّما المَيْتُ مَيْتُ الأحْياءِ

مات، ورحل عنا مرّةً واحدة، ونحن نموتُ في كلّ يوم، لا مرة، بل مراراً.

عبد الرحيم عمر فقدته الساحة الأدبية كثيراً، لأنه كان "عمْدة" الأدباء، والشعراء، والكتّاب، في عمان، ومنذ سنوات والأدباء بلا عمدة. ما من مرّة قدم فيها وفد أدبيٌّ، أو ثقافيٌّ عربي، إلا وكان منزله المجلسَ الذي يَضمّ إلى جانب ذلك الوفد أدباء الأردن: الكتاب، والشعراء، الشيوخ منهم والشبّان. فهو، بعلاقاته الجيّدة مع أدباء مصر، والشام، والعراق، اسْتطاع أنْ يجْعَلَ من بيته قبلة لزوّار الأردن من حمَلة القلم، المؤمنين بقدسيّة الكلمة، ومسئولية الحرف.ولأنه لم يكن أنانيا كغيره، فقد كانَ يغتنم كلَّ فرصة سانحة من هذا القبيل ليجعل منها ملتقىً يتعارفُ فيه الأدباء بعضهم إلى بعْض، ويعقدون الصِّلات، والأواصر. وبعض هذه اللقاءات تمخّض- منْ بعدُ - عن علاقاتٍ ما تزال قويّةً، متينة، وطيدة، إلى يوم الناس هذا.

في منزله انبثقت فكرة اللقاء الأدبيّ الذي كان يلتئم مريدوه في منزل السيدة ليلى شرف. أدباء مختلفون: شعراء، وقصاصون، شيوخ، وشبان، وأساتذة جامعيون، كانوا يلتقون. وكان منهم من أصبح وزيراً، أو رئيسا لرابطة الكتاب، أو عضوا في هيئاتها الإدارية، أو مستشارا في إدارة مهرجان جرش، أو مديرا عامّاً لدائرة، أو رئيس تحرير لصحيفة من الصُّحُف، أو لمجلّة من المجلّات. وعندماُ كلّف بالإشراف على لجنة الشعر في مهرجان جرش، جعل من ذلك المهرجان مدرسَة أدبيّة ضمّت الكثير من الأصوات

الشّابّة إلى جانب المُخضْرمين من الشعراء. ولعلي لا أتجاوز الحقيقة إذ أقول: إنني رأيته مرارًا يسْهَرُ إلى وقتٍ متأخّرٍ من الليل لاستقبال وفد قادم من الخارج، أو لتسْهيل سفر، أو حتى لتحمّل بعْض الإحراج الذي يسبّبه تصرفٌ أرْعَن من أحَدِ الضيوف ممّن أساءوا التصرّف.

يعدّ عبد الرحيم عمر في رأي كثيرينَ من أهل النّظر رائداً للشعر الحديث في الأردن وفي فلسطين... رائداً للشعر الذي كان ظهوره في كلٍّ من العراق، ومصرَ، قد سبق ظهوره في الأردنّ، وديوانه " أغنياتٌ للصمت" الذي صدر عام 1963عن دار الكاتب العربي في بيروت يمثل في حينه مغامرةَ، إذ إنّ الظّروف وقتئذ لم تكن تسمحُ بمثل هذا الجموح الحداثي، فأدباء الجيل السّابق.. كانوا ينظرون إلى حركة الشّعر الحديث نظرةَ ارتياب، أو بعبارة أكثر دقّةَ، نظرتهم إلى رجسٍ من عمل الشيطان، فيصِمونَ من سار على هذا الطّريق، وسلك تلك الدّرب، بوصْمة العجز، أو القصور اللغوي، والبلاغي، والعروضي، وهم في أيْسر الأحوال ينعَتون الشاعر المجدّد من هؤلاء بانعدام الوطنية، وربّما بالعمالة للاستعمار، والعدوّ الصّهيونيّ..على النّحو الذي اتهم فيه العقّاد كلاّ من صلاح عبد الصّبور، وأحمد عبد المعطي حجازي. ولكنّ عبد الرحيم عمر لَم يُعر تلك الأصوات آذاناً مُصْغية، فمضى في طريقه شاعراً حداثيّاً، يُوفّق حيناً، ويتعثّرُ في مَسيره حيناً آخر...

في ديوانه الذي ذكرناه " أغنياتٌ للصّمت" الذي أعيد إصداره في سلسلة مكتبة الأسرة، نجد قصائد متعدّدة تعبّرُ عن هذا التوجه في غير قليلٍ من الوضوح. فعلى سبيل المثال، لا الحَصْر، نجدٍ فيه قصيدة بعنوان:"لمنْ تقرع الأجراس؟"يذكرنا العنوان على الفور برواية لإرنست هيمنغوي HEMINGWAY الكاتب الأمريكي الحائز على جائزة نوبل في الأدب، وهي روايته "لمن تقرع الأجراس؟". تلك الإشارة تذكرنا بما عرف عن هذا الأديب من خوض لحروب التحرير في غير مكان من العالم، بدافع الوقوف إلى جانب المظلومين، والمضطهدين، والمستعمرين، معارضاً بذلك سياسة بلاده الخارجية، والعسكرية القائمة على القوة، والغطرسة.

ذلك الكاتب الذي خاطب سيمينوف مرة قائلا: لا أتخيّل مبدعا حقيقيًا يقف إلى جانب السلطة بما في ذلك سلطة الحزب الذي هو حزبُ المبدع.

هذا العنوان، بطبيعة الحال، يضعنا وجها لوجه أمام تجربة ذات مضمون إيديولوجي.ولكن ما إن نتجاوز العنوان إلى العتبة الأولى في القصيدة حتى نجد العبارة الآتية" إلى الإخوة الذين يعبرون بوابة (مندلبوم) في كلّ عيد ميلاد".وهي عبارة تحيلنا إلى موقف تاريخي وسياسي محدد عرفته جماهير الشعب العربي قبل عام 1967 حين كان المسيحيون من عرب فلسطين المحتلة يسمح لهم باجتياز تلك البوابة بإشراف الصليب الأحمر الدولي للالتقاء بذويهم في القدس.في أثناء تلك الزيارة يتبادلون حديث الحال، والمستقبل، والماضي. وربما توجعوا على سوء المآل. فبدلا من أن تكون المناسبة مناسبة تدخل البهجة للنفوس والفرح إلى القلوب، كانت مفجعة بقدر ما هي متكرِّرَة. فالقصيدة إذاً ترتكز على ركيزتين، إحداهما في العالم الغربي، حيث إرنست هيمنغوي HEMINGWAY ، والأخرى في فلسطين، حيث القدس التي تحتضن عذابات المَكْلومينَ بجراح النكبة.

ثم ندلف إلى فضاء القصيدة، فإذا به يختارُ العتبة

الثانية للبهو، وهي العبارة الآتية: "وتُقْرَعُ الأجراس" لم تكن هذه البداية اختياراً عشوائيا بل هي اختيارٌ نحْويٌّ، يستتبع اختياراً آخر، فالفعل "تقرعُ" يعني أن قرع الأجراس الذي ابتدأ استمر ليتواصل في كل عيد، ثم يعطف على هذا الابتداء ابتداءً آخر: "وتبدأ الحكاية الجديدة". ترى هل هي حكاية جديدة فعلا؟ نمو القصيدة، وانتقال الشاعر فيها من مدّماك لآخر، يوحيانِ بالتكرار، فالأغنية "قديمةٌ قديمةٌ" والدعاءُ يبست كلماته على الشفاه...و:

إنا هنا في كلِّ عامٍ نقْرَعُ الأجراسْ
وندفعُ النّذورَ والصَّلاة
شفاهنا تصلّبت على الدّعاءِ والرَّجاءْ
ولا نزال كلّ عامٍ نحْصُدُ الأسى

فمثلُ هذه التعبيرات تجسِّد الشعورَ بديمومَة الحزن، والمعاناة، لذا يتساءلُ المتكلم فيها مخاطباً رفيقه المجهول: لمنْ تُدقّ هذه الأجراسُ يا رفيق؟ومثل هذا التساؤل يحيلنا إلى تساؤل هيمنغوي HEMINGWAY ولكنّ عبد الرحيم عمر يمد السؤال ليشمل صورا متراكمة، متلاحقة، مثل: المآذن من جماجم الرجال والليل المتشح بالموت، الأشباح، الأعداء الذين يملؤون الملاعب، والفارس الذي تنتظره الجموعُ البائسة لينقذها مما هي فيه، يغطّ في نومه الأبدي، في صحراءَ يتوسد فيها عباءة الماضي. وخيوله المُطهَّمة لم تعدْ قادرة على القتال، وأما مضارب القبيلة فقد أصبحتْ مستباحة للذئاب ولغير الذئاب.هذه الصور التي تذكرنا بالفرسان الآيلين للسقوط تتواتر مع الصورة القاتمة التي عبَّرتْ عن المأساة في صوتِ الأجْراس، الذي لا ينفعل به أحد، ولا يستثير نخوة المعتصمين بعباءة الأسلاف.

تبدو القصيدة كما لو كانتْ حكاية يرويها متكلم، يخاطب قارئاً هو بالنسبة له رفيق، وبالنسبة لنا قارئ عاديّ. ولما كانت الحكاية تنتهي في العادة بخاتمة، فقد رأينا الشاعرَ يختتم قصيدته هذه بتكرار السّؤال: لمن تُدقُّ هذه الأجراس؟وهو البيْتُ الذي استهل به الجزء الثاني من القصيدة. فكأنه بهذا التكرار يربط الجزءَ الثاني بالأخير، ربطا ذهنيا، ولفظياً، ولكنه يضيف إلى ذلك التنبيهَ على أنَّ الدّقّ والقرْع والسّؤالَ يرْتطم كله بحارس البوابة. والحارسُ يحيلنا إلى أساطيرَ يقومُ فيها، عادةً، بمنع البطل من الوصول إلى الهدف. هذا الحارسُ أحكم الأقفالَ، ويأبى فتحَ الأبوابِ، على الرغم من الحشود التي تبكي بصوتٍ كالنشيج:

فلمْ يَعُدْ يهزُّهُ النّشيدْ
وأحْكمَ السّياج
والفارسُ الهُمامُ لا يَزالْ
يغُطّ في مَهاجعِ الرِّمال
وطالَ يا رفيقيَ انتظارُنا العَنيدْ
وليْسَ منْ جديدْ
فأسْكتوا الأجْراسْ.

هذه الخاتمة تشبه خاتمة المأساة، فالمتكلّمُ والمخاطبُ كلاهما يصطدمان بالحقيقة، وهي أنّ الواقع لم يتغير، ولن يتغيّر، سواءٌ دقت الأجراس، أو لم تدق، فالمعوّل في زوال الغمة، وعودة المشردين، ليس على الأجراس، والنواقيس، ولا في رنينها المدوي، في هذا العيد أو ذاك، ولا في الأدعية التي تتصلب على الشفاه، وإنما في يقظة تجعلُ الفارس الهاجع ينتفضُ من ركوده، ليحاربَ، بدلا من الرّقاد في مخادع الحريم، وعلى أسرّة الغلمان.هذه القصيدة تمَثل في نظرنا نموذجاً للتجربة الشعرية الجديدة، شكلا وفحوىً، بعيداً عما كان سائداً في شعر الفترة من تمجيد للشعارات السياسية، والإيديولوجية التي

تُرفع بأسلوب رنّان بعيدٍ عن الفن.

الإحساسُ بالزّمَن

ويبدو أنّ الإحساسَ بالزمن، والضجر من الانتظار، هو أحد المكونات الشعرية في تجربة عبد الرحيم عمر، ففي قصيدة له بعنوان"من ليالي بنيلوب" PENELOPE يسترجع أسطورة المرأة المنتظرة، التي ترفضُ ما يُعْرَضُ عليها من مكاسبَ كبيرةٍ إنْ هي أقلعت عن انتظار الحبيب أودسيوس ODYSSEUS :

ماتَ النّهار

يا مغزلي المنكود قد ماتَ النهار

والزائرونَ التافهونْ

تجمَّعوا خلفَ الجدار

لكنّهُمْ لنْ يدخلوا

يا بيتيَ المحزونَ إنّي في انتظارْ

ولا ريب في أن المتكلم في هذه القصيدة يتخذ من المرأة المنتظرة قناعاً يخفي وراءه صوته الحقيقي، فهو الذي ينتظر، وليس هي، وهو الذي يغزل، وينكث ما يغزله من خيوط الصوف، تاركا الطامعين ينتظرون، وهو الذي يصطبرُ مبصراً ضوءاً ساطعا يلمع في نهاية النفق:

لأعودَ أجترُّ اصطباري في ظنون

وأراك يا عوليسُ في حلمي الحنونْ

ترخي على الأمس الحزين

أستار حبٍّ لم تنل منه السنون

يتألق الإحساسُ بفظاعة الزمن، ودوران الأيام، في البيت الأخير، فالحبُّ في ناحية والزمن في ناحية أخرى، وكأنهما في صراعٍ لا ينتهي.الحبّ يظل على ما هو عليه من قوة تنشد الوفاء والزمن يسعى للنيل منه.وكلمة(ينال) هنا تعبّر تعبيرا صادقا عما يريده التافهون، المتجمعون خلف جدران البيت، المنتظرون لغياب ذلك الحبّ طمعاً في الظفر بالمغانم التي تترتب على الاقتران ببنلوب PENELOPE.

ومع الصبر، والانتظار، ومع الشمس التي تغيب، ثمّض تشرق من جديد، تتراجع قدرة السيدة المنتظرة، تبصرُ الليل وهو يهوي على العالم المشرق، وصرح الشمس وهو يتهدم في الأفق، وينهارُ انهيارَ قصْر منيف.والضوء يخبو، ويتلاشى ليحلَّ الظلام الذي يعيق العائد المنتظر، لكن الرؤيا، أو الحُلُم، هما زاد هذا المتكلم، الذي يكشف في نهاية القصيدة عن حبٍّ تكالبتْ عليه النوائب، لكنه لن يموتَ حتى لوْ جارَ عليه الزمن:

يا ليلُ

هذا حبُّنا

أغفتْ عليه النائباتْ

لكنه الأبديّ حتى

لو نهارُ العُمْر ماتْ

قد يُقال إنّ هذه القصيدة تشبه قصيدة السَّيّاب الموسومة بعنوان"رحل النهار"، وهي إحدى قصائد ديوانه "منزل الأقنان". وتاريخ كتابتها الذي دونه الشاعر يعود بما إلى عام .1962 وهذا التشابه لا نستطيع له نفياً، لأنّ القصيدتين تفيدان من أسطورة واحدة تتكرر في الأدب العالميّ القديم، والحديث، وهي حكاية بنلوب PENELOPE مع زوجها التائه في عرْض البحار. ويخاطب الشاعران في قصيدتيهما المرأة، مزاوجيْن بين الرمز والأنثى، إلا أنَّ الإنصاف يقتضي التذكير بتقدُّم قصيدة عبد الرحيم من حيثُ الزمَنُ على قصيدة السّيّاب، فقد كتب قصيدته هذه سنة ،1959 ولا نرجو منْ هذه الإشارة اتهام السّيّاب بالأخْذ، أو التأثر بعبد الرحيم عمر، فقد يجوز أنْ يكونَ كتب قصيدته "رحل النهار" دون أنْ يطّلعَ على قصيدة

"من ليالي بنلوب".

بَيْدَ أنَّ الفارق بين القصيدتين واضحٌ جدّاً، والبون بيْنهما واسِعٌ كبير. فالسَّيّاب جعل من بطلة القصيدة ذ إذا ساغ التعبيرُ- تنتظرُ الزوْجَ العائد في متاهة معزولة لا في مكانٍ يضجّ بالحياة، فحين نظمَها كانَ في بيروت يرقدُ على سرير الشفاء، يائسًا، مُحطّمَ النفس، والروح، لذا جاءَ جوُّ القصيدة متأثرًا بهذا المناخ النفسي الذي يَطْغى عليه اليأسُ، والإحباط، في حين أنّ عبد الرحيم عمر- الذي كتب قصيدته وهو في الكويت - يجْعَلُ من الرحيل، والانتظار، سُلما للنجاة، ومن الحنين توْقاً للعودة.وقد انعكسَ هذا على البناء الفنّي للقصيدة، فتصاعدت في خطٍّ متوتّر انتقلت فيه من صورة لأخرى، في سياقٍ يُملي عليه الإحساس الواثق بالمستقبل:

أترى يَعودْ

بحَارُك المعْبودُ مرْفوعَ الجبين؟

فالتساؤلُ المقترنُ بالجبين المَرْفوع، تعبيرٌ مجازيٌّ عما ليْسَ يأسًا، ولا إحباطاً، وقد جاءت قفلة القصيدة ذمثلما أوضحنا- لتؤكّدَ هذا(1).

ويتكرّرُ مثل هذا اللون من الضجر بالزمن في قصائد أخرى للشاعر، من ذلك قصيدة " انتظار" التي يُحيلنا فيها إلى أسطورة "سارق النار"(2) بروميثيوس .PROMETHEUS فهذا النموذج الأسطوري يُعبّرُ عن توْق الشاعر لتبديد الظلمة، وإزالة الغمّة، رامزاً بالليل لكلِّ ما يعانيه الإنسان من انتظار، وبالنور لما يمثله من انفراج، وخلاص:

يا ليلُ قدْ شابت أمانينا

وعاثَ بها الظلامْ

فمتى الصباحُ يهلُّ

قدْ ملَّ النيامْ

وكمْ قد تغنى الشعراء، وضجروا، من مطال الليل، وكم عبروا عن الألم من إجحاف الزمن، وذلك شيء نكادُ لا نجدُ شاعراً يخلو شعرُه منه، ومن هذه التجربة، التي تعد لدى عبد الرحيم عمر مكونا أساسيا في قصيدته.فالليل الطويل، متضافراً مع العذاب، وأعباء النكبة، والغبار، والوجوه الكالحة، المكدودة، يرسم صورةً للمعاناة في مواجهة الصّورة الأخرى التي تمثلُ الضوءَ المُنتظر:

ذاكَ الضّياءْ

ما زالَ طيّ المركبة

يرنو إلى ربّ جديدْ

يرنو إلى سُمْر العيون المُتعَبَة

وحتى القصيدة الرومانسيّة، عند عبد الرحيم، الذائبة في ذاتيتها، لا تخلو من هذه الثنائية: الانتظار، والمجيء، الغياب والحضور.ففي واحدة من قصائده الجيدة، وعنوانها "إلى مسافرة"نجد المتكلم نادماً؛ لأنه لم يستطعْ أنْ يُوَدّع منْ يُحبّ.فقد سافرتْ دون أنْ تُتاح له فرصة اللقاء الأخير. اللقاء الذي كانَ يتمناهُ لإقناعها بالعدول عن فكرة السَّفر؛ فهما غيرُ محتاجَيْن لألام الفراق، وأوجاع البعاد المُسْتمرّة. فيكفيهما ما هما فيه من أحزان يسبّبها لهما الزمن. وكم كان يتمنى لو أنه استطاع أنْ يرفع بمنديله الصغير مودعاً لحظة السفر، مالئا عينيه من رؤية الوجه الوحيد الذي يؤثره. بَيْدَ أنَّ السفر المباغتَ، الذي وقع عليه وقوع الصواعق، أبقاه وحيداً، تائقا، ينتظرُ:

وبقيت وحدي لا انتظار ولا قرارْ

والريحُ في عينيَّ تعصفُ بالرمال وبالغبارْ

أواهُ كم رحلتْ مناي

وكمْ تبعثرَ لي أملْ

وكتمتُ في صمْتي الجراحَ بلا كللْ

ويأبى الشّاعرُ إلا أنْ يُقحمَ الزَّمن في هذه المأساة، مأساة الانتظار الذي لا حدودَ لهُ، ولا انتهاء؛ فالأحلامُ، وهواجس العودة، تتبدّدُ مثل سرابٍ يحسَبُهُ الظمآنُ ماءً، فإذا هو قبْضُ ريح:

هذا حصاد العُمْر أيامي الطويلة، والليالي الساخرة
الشاطئ المهجور والبيت المعنّى، والقيودْ
والرّيح تنْشجُ مثل ثاكلة يضيق بها الوجودْ
وزفير صافرة القطارْ
زحفَ القطارْ

×××

هذا هو عبْد الرحيم عمَر، لم يكنْ شاعرًا فحسبْ، بل كان إلى جانب ذلك، حالما بواقع ثقافي يرتقي إلى مستوى الواقع المألوف في عواصم عربية مثل بغداد، والقاهرة. فقبَيْل وفاته بمدة قصيرة، زرْته صحبة عدد من الأصدقاء الكتاب، وكانَ عائداً من رحلة استشفاءً إلى لندن، غاب خلالها عن الأهل بضعة أشهر. كان في ذلك الحين متفائلا، وقد شعر بتحسُّنٍ مع أنّ أوجاع القلب، وارتفاع السّكّر لم يزولا تماما من جسده. ذكرَ لنا في حينه أنّ منصب الأمين العام لوزارة الثقافة قد عُرض عليه، وأنّ الموضوع قيْد الدِّراسة، وبدأ يحدّثنا عن طموحاته المتمثلة في استقطاب الأدباء، والمثقفين، والكتّاب، للعَمَل في الوزارة، إذا سارتْ الأمورُ وفقاً لما يتمنّى. فأكثرُ ما كان يؤلمه – في حينه – أنْ يرى وزارة الثقافة لا تضمُ بين موظفيها إلا واحداً أو اثنين من الكتاب، والباقينَ من الأشخاص الذين يتم انتدابهم عن طريق ديوان الخدمة المدنية، وأكثرُهم من خرّيجي كليات المجتمع، الذين يصلحون لأيّ وظيفة كتابية في الدوائر الحكومية. في حين أنّ كادر وزارة الثقافة – بالذات – ينبغي أنْ يضمَ عددا أكبر من الشعراء، والكتّاب، والرّوائيين، والقصّاصين، ممن لديهم الخبرة، والتجربة، في حقول النشر، وتحرير البحوث، والدّراسات، وتحكيم الأعمال الأدبية، وتنظيم الندوات، والمؤتمرات، وقيادة الوفود في التي تشترك فيها الوزارة.. ومع ذلك أرادَ أنْ يعْرفَ رأينا في هذه الفكرة، وهل يتوقّع أنْ يتقبّل الكتاب، ولا سيّما من كانت لديهم اهتمامات سياسية معينة، أن يعملوا في وزارة الثقافة، أم أنهم سينظرون للأمر باعتباره خطة لاحتواء الأصوات المعارضة في الوسط الثقافي؟

تبادلنا النظرات، عندئذ، وقلنا له في شبه إجماع: العمل مع أبي جمال تشريفٌ لا تكليف، وعندما تتّضح الصورةُ سيكونُ لنا كلامٌ آخر .

لم تمْض إلا أيامٌ، علمْنا بعدها أنّ الراحل العزيز غادرَ إلى لندن للغرض الذي دعاه لزيارتها قبلاً.. وهو العلاجُ. وقد ظلّ يعاني مدّةً عاد بعدها إلى عمّان لنفتقده في يوم من أيام شهر أيلول / سبتمبر ..1993

بعد وفاته بأربعين يوما أقيم حفلُ تأبينه في المركز الثقافي الملكي.. وأذكر أنني نظرت في الوجوه الكثيرة التي حضرتْ الحفل، فآلمني ألاّ أرى بينها الكثيرين ممّن كانت لا تفوتهم موائدُه.

ناقد وأكاديمي أردني

الهوامش

١ –للمزيد انظر ما كتبناه عن القصيدتين في: محور خاص عن عبد الرحيم عمر، أفكار ع ٣١١ تشرين الثاني ذ نوفمبر ١٩٩٣ ص ١٣٨.

٢– استخدم هذا التعبير مرارا في عناوين الكتب فقد سمت وداد القاضي الكتاب الذي جمعت فيه بعض أعمال إحسان عباس "من الذي سرق النار" وأطلق د. محمود السمرة على كتابه عن طه حسين اسم "سارق النار".

الشاعر عبد الرحيم عمر
رحلة البحث عن الحدث والحكاية، والرمز والأسطورة

■ محمد سمحان*

أصدر الشاعر عبد الرحيم عمر على مدار رحلته مع الشعر، والتي استغرقت زهاء ربع قرن تقريباً، أربعة دواوين شعرية هي: (أغنيات الصمت) وقد كتب قصائده ما بين اعوام 1959 ،1963 و(من قبل ومن بعد)، وقد كتب قصائده ما بين عام 1963 إلى ما بعد نكسة ،1967 ثم ديوان (قصائد مؤرقة) ما بين 1967 وحتى عام 1982 تقريباً، ثم (اغاني الرحيل السابع) ما بين 1982 وعام 1985 ايضا، وقبله وفي نفس العام كتب وأصدر مسرحيته الشعرية الوحيدة (وجه بملايين العيون).

وقصة الحدث والحكاية والرمز والأسطورة مع الشعر العربي الحديث بعامة، ومع عبد الرحيم عمر بخاصة، بدات منذ بواكير التعامل مع الشعر الحديث، ولعل رواد هذا الشعر قد بداوا في تضمين قصائدهم للاحداث والحكايا والرموز والأساطير منذ البدايات، متاثرين بمن سبقوهم من شعراء الغرب من أمثال عزرا باوند وت.س. اليوت وغيرهما، ولعل اكثر من استعمل تلك الاحداث والحكايا والرموز والأساطير، وخاصة الاغريقية منها هو الشاعر بدر شاكر السياب، الذي ترك بصمات لا يمكن إخفاؤها على مجمل شعراء حركة الشعر العربي الحديث، وبخاصة جيل الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات من القرن الماضي، ولم يكن شاعرنا عبد الرحيم عمر حالة استثنائية من هذا التاثير.

وقد تنبه الاستاذ الدكتور هاشم ياغي وهو يكتب مقدمة ديوان عبد الرحيم عمر الأول (اغنيات الصمت) إلى هذه المسالة، وأشار إليها فقال: ((وأحسب أن جاء أوان الإشارة إلى جانب هام يملأ كثرة من قصائد هذه المجموعة جمالا وروعة هو جانب الرمز، واستثمار القصص والأسطورة استثمارا جميلا خصبا)) الاعمال الكاملة ص .42 ويستطرد الاستاذ ياغي ((ولقد كان لاعتماد الشاعر على الطريق الفني غير المباشر الاثر الكبير في الافادة القصوى من الأسطورة، ومن بعض جوانب القصة، وأسطورة بروميثيوس وأسطورة بنيلوب وأسطورة السندباد، من أروع الأمثلة الحية التي استطاع الشاعر هنا أن يفيد منها)). (الاعمال الكاملة ص 25).

والأسطورة في ميثولوجيا الشعوب تبدا عادة بحدث هام وعام أو بقصة أو حكاية غيرعادية تتداول بين الناس حتى تشيع وتصبح شعبية، ثم تبدأ الاجيال المتتابعة تنسج وتراكم بالمخيال الشعبي حولها احداثا وابطالا وأموراً غير واقعية أو منطقية، حتى تتمكن وتستقرفي الوجدان الشعبي، فتاخذ تلك الاحداث او القصص والحكايات اشكال الأساطير، وياخذ ابطالها

شكل صناع الخوارق والمعجزات، التي ترفعهم بافعالهم المتخيلة إلى مصاف الالهة، كما هو الحال في أساطير الحب والحرب والجمال في الإلياذة والإوديسا عند الاغريق، أو جلجامش في بلاد الرافدين، او الف ليلة وليلة عند العرب وسواها، ودون ان تخلو ميثولوجيا أي شعب من الشعوب من مثل تلك الحوادث والقصص والحكايا والأساطير.

وعلاقة شاعرنا عبد الرحيم عمر مع الحدث والحكاية والرمز والأسطورة تبدأ بأول وأقدم قصيدة كتبها ونشرها في ديوانه الاول، والتي تعود بتاريخها إلى بواكير علاقته مع الشعر، وأعني بذلك قصيدته (من ليالي بنلوب) عام، 1959 أو قصيدته الاخرى (انتظار) 1959 أيضاً، أو قصيدته (عائد من تشرين) 1959، حيث يوظف شاعرنا أسطورة يوليسيس وبنلوب في قصيدته الأولى، وأسطورة بروميثيوس في قصيدته الثانية، وحدث وعد بلفور في القصيدة الثالثة.

يقول شاعرنا في قصيدته (من ليالي بنلوب) بعد تقديمه للقصيدة والأسطورة:

مات النهار
يا مغزلي المنكود قد مات النهار
والزائرون التافهون تجمعوا خلف الجدار
واعود ارنو للبحار
ويعود مغزلي العنيد
وبخاطري نغم يعيد
اترى يعود
واراك اوديسيس في حلمي الحنون.

أما في قصيدته (انتظار) وفي معرض تقديمه للقصيدة ولأسطورة بروميثيوس سارق النار فيقول:

ذاك الضياء
ما زال طي المركبة
ما زال ماسور الشعاع
ومن البعيد صدى نداء
ما زال طي المركبة.

اما في قصيدته (عائدون يا تشرين) فيقول:

ويمر عام
ويجيء عام
وتطل يا تشرين يا شهر الالم
ولا جديد سوى نشيد
تشرين إنا عائدون وعائدون.

واذا عدنا إلى ديوان شاعرنا الاول، فإننا نكاد لا نمر بقصيدة تخلو من لجوئه إلى حدث هام او قصة او رمز او أسطورة، نرى ذلك على غير ترتيب زمني في قصيدة (ضائع على الدرب)، في إشارة إلى فتح الاندلس وحرق طارق لقوارب عبور المضبق:

انا حرقنا يوم ادلجنا قواربنا الصغيرة
لم يكن فينا التفات للنجاة

ويستطرد شاعرنا فيدخلنا في أسطورة القرابين في الميثولوجيا العربية مثل قابيل وهابيل، وقرابين بكوريات الكنعانيين، أو قربان السيد المسيح فيقول في ذات القصيدة:

ولداه قد عشنا نموت
حقبا من التاريخ قدمنا قرابين الخلاص
لكن سدى
فطريقنا المرجو ضيعناه لم يعرف قرابين الخلاص.

أما في قصيدته (هارب من حلمه) 1962 فيقول في إشارة إلى مقتل ملك كندة والد امرئ القيس، ومقولة امرئ القيس المشهورة حين بلغه مقتل والده:

هو اليوم امر
هو اليوم امر
وجهد لياليك شعر وخمر.

وفي قصيدته (قصيدة الهزيمة) 1961 يقول شاعرنا في إشارة إلى غزو هولاكو لبغداد:

سيف هولاكو على راسي يدور
حده يلهو بذعر الكلمات
تتوارى كلماتي المتعبات

وفي إشارة إلى تغريبة بني هلال يقول شاعرنا في ذات القصيدة:

قد مضى عهد البطولة
وابو زيد الهلالي ذاب خزيا من حصانه.
ثم ياخذنا إلى سيرة عنترة فيقول:
وابن شداد توارى.

ثم ينقلنا إلى دون كيشوته وفرسان طواحين الهواء حين يقول:

يا لفرسان طواحين الهواء.

وفي قصيدته (دون جدوى) 1962 يقول شاعرنا في إشارة إلى قصيدة ت.س. اليوت الشهيرة الارض اليباب:

انت غصن يعشق الماء ولكن كيف يروى
والجذور السود تبكي شحة الارض اليباب.

وفي قصيدته (اغنيات الصمت) 1961 يقول شاعرنا في إشارة إلى أضاحي المسلمين :

كم قدمت خرافها ولم تجد في ليلها اله.

وفي قصيدته (رؤيا) 1691 يقول شاعرنا في إشارة توراتية إلى تضحية النبي إبراهيم بإسحق:

ولست نبياً، يصدق رؤيا
فيرمي باسحق للهاويه.

وفي قصيدته (من حكايا سندباد) 1961 يقول في إشارة إلى رحلات سندباد من حكايات الف ليلة وليلة:

ما الذي عاد به يوم المعاد
من كنوز الارض هذا السندباد
وتهاوى الرخ فوق الافق مزهو الجناح
ساخرا من عزة الجو ومن هوج الرياح
ثم اهوى بجناحيه والقى ببقايا سندباد
وتهامسنا ترى هل خابت الرحلة خاب السندباد
عاد لا يحمل الا ذكريات ورماد.

وفي قصيدته (على سفينة نوح) 1962 يقول شاعرنا في إشارة إلى احداث طوفان نوح:

وانت كل عالمي في هذه السفينه
فالاخرون واجمون استسلموا للموت للطوفان
وكل زوج للفرار صورتان
عجل بنا يا ايها الربان
عجل بنا ها قمة الجبل
ويهدر الطوفان.

وفي قصيدته (الرحيل) 1960 يقول شاعرنا في إشارة إلى فارس الأحلام في مخيال المراة العربية:

تسائل الصباح والمساء
عن فارس ملثم وسيم
في جيبه تمائم السعاده وخاتم الرجاء
اتى إلى شباكها ذات مساء
وتحته جواده الكريم
ولم يصح سيدتي يا ربة البهاء
اليك جاء الفارس العظيم
لكنه امام لحظتين
يردد الاغاني الحزينه
ثم انثنى جواده وغاب في العراء.

وفي قصيدته (رسالة إلى صديقة مجهولة) 1961 يقول شاعرنا في إشارة إلى شاعر اسبانيا العظيم لوركا وعرس الدم:

لم تروا يا قوم عرسا
واستحال العرس دما وحكايه

نزفت في قلب لوركا.

وفي قصيدته (إلى مسافرة) 1961 يقول شاعرنا في إشارة إلى نيرون حارق روما:

واطل نيرون البغيض على الحرائق والطلل
اشواقه السوداء تهذي بالاغاني الداعره
روما قضاؤك فاصبري يا عاثره
نيرونك المسعور يحلم بالدماء الطاهره
هذا مصير مدينة الابطال روما الظافره.

وفي قصيدته (بعد اعوام) 1961 يقول شاعرنا في إشارة إلى حكايا الغيلان التي طالما استعملها في مجمل قصائده ودواوينه:

ورحلت احمل جرحنا الدامي ولم اصرخ
فغول الصمت قد القى على الدنيا بظله.

وفي قصيدته (من حكايا الليل) 1962 يقول شاعرنا في إشارات إلى مشاهير عشاق المشرق ومعشوقاتهم:

عفراء زفت بالذهب
لتاجر بالشام
وقيس مطرق حزين
اقام فوق قبر شاة ينتحب.

وفي مقطع آخر من ذات القصيدة ينقلنا شاعرنا إلى أسطورة اخرى إلى قصة شمشون ودليلة فيقول:

شمشون جزت شعره دليله
وفاؤها وحبها خديعة وحيله
فلم يعد يخيفهم ولم يعد في عزمه عجائب البطوله
شمشون يرسف في قيود الاسر قري يا دليله
المعبد المهجور والعمدان تسخر من ابائه
ردي له بعض الذي قد كان ويحك يا دليله.

وفي قصيدته (لمن تقرع الاجراس) 1962 في إشارة إلى رواية ارنست همنجوي الشهيرة، ينسج شاعرنا قصيدته لتروي لنا ماساة ومعاناة عابري بوابة مندلبوم، التي كانت تفصل بين القدس الشرقية والغربية قبل حرب عام 1967 والتي كان يعبرها الزوارالعرب المسيحيون في اعياد الميلاد.

من خلال استعراضنا لديوان عبد الرحيم عمر الاول (اغنيات الصمت)، نجد ان شاعرنا قد استعمل احداثا او قصصا او رموزا أو أساطير في ثماني عشرة قصيدة من اصل خمس وعشرين قصيدة، هي مجمل قصائد الديوان،لا بل نجد انه قد استعمل اكثر من أسطورة او رمز او قصة او حدث في القصيدة الواحدة، أي بنسبة تصل إلى 27% من قصائد الديوان.

ومن خلال استعراضنا للأحداث او الحكايا والقصص أو الرموز او الأساطير التي استعملها عبد الرحيم عمر، نجد أنه استعمل في بواكير تعامله الشعري معها الأساطير الاغريقية (يوليسيس وبنلوب وبروميثيوس)،ثم الرومانية (نيرون وروما)، ثم الاسبانية (دون كيشوته وطواحين الهواء، ولوركا وعرس الدم) وغربية انجليزية معاصرة (ت. س اليوت والارض اليباب، وهمنجوي ولمن تقرع الاجراس)، ثم عبري توراتي واسلامي (قابيل وهابيل، ابراهيم واسحق،وشمشون ودليلة ونوح والطوفان)، واخيرا عربي جاهلي واسلامي ومعاصر (الغول، امرؤ القيس، عنترة، طارق بن زياد، عروة وعفراء وقيس، فارس الاحلام، سندباد،ابو زيد الهلالي، هولاكو، تشرين ووعد بلفور).

نستنتج مما تقدم، ان الشاعر عبد الرحيم عمر قد بدا بالتعامل مع الرمز والأسطورة والحكاية والحدث الغربي الاغريقي، والروماني ثم الاسباني والانجليزي المعاصر، ثم الشرقي الكنعاني فالتوراتي ثم العربي الجاهلي فالاسلامي فالمعاصر، أي ان معظم استعمالاته كانت تجنح إلى الميثولوجيا الشرقية، وهذا

يشير إلى أن عبدالرحيم عمر كان يبحث في مخزونه الثقافي، عن الحوادث والحكايات والرموز والأساطير الشرقية، التوراتية او العربية الجاهلية اوالاسلامية او المعاصرة، في محاولة للتخلص من الميثولوجيا الغريبة عن الانسان الشرقي او العربي تحديدا، و لخلق جسور تواصل اوثق مع المتلقي، الذي كان يقدم له ميثولوجياته اواحداثه مباشرة وبدون مقدمات، في حين كان يضطر للجوء إلى التقديم والشرح للميثولوجيا الغربية وخاصة الاغريقية منها.

اما في ديوان عبد الرحيم عمر الثاني (من قبل ومن بعد)، أي منذ تاريخ صدور ديوانه الاول عام 1963 وحتى صدور ديوانه الثاني في أعقاب نكسة عام 1967 فسنلاحظ ما يلي:

في قصيدته (جريح قبل المعركة) والتي كتبها ربما في أعقاب معركة عام 1967 مباشرة، يقول شاعرنا مشيا إلى أسطورة الطوفان:

وألقى حمله الطوفان

وإذ اخذت تعود الأرض تسكن مرة أخرى

ويبرحها ستار دخان.

وهنا نجده يشبه ما جرى في حرب حزيران بالطوفان الذي اغرق الارض.

وفي قصيدته من (قصص الرحيل)، يشير عبد الرحيم عمر إلى تيه بني اسرائيل في سيناء، وربما إلى بكائيات المعتمد بن عباد ومصيره في واحة اغمات المغربية منفيا عن وطنه، وهو يرى جموع النازحين من فلسطين مرة أخرى إلى شتى المنافي وبلدان الشتات فيقول:

ضاع الطريق بنا كما قد ضاع بالامس القريب

فاحذر رحيل التيه واحذر ميتة الباكي الغريب

أما في قصيدته (كولمبوس)، فيشير شاعرنا إلى تحطيم أسطورة أو خرافة بحر الظلمات، التي أشاعها الفينيقيون في أذهان سواهم، حتى لا يجرؤ أحد على تخطي مضيق جبل طارق غيرهم، والتي ظلت مسيطرة في اذهان الأوروبيين حتى مجيء مرحلة الكشوفات الجغرافية، كما يعود إلى الإشارة لشمشون الجبار فيقول:

وحولك ابحر الظلمات يلفظ موجها شمشون

يبعده يقربه

تاكله خرافة ابحر الظلمات بين الشك والحذر.

وفي قصيدته (خواطر جندي حرس وطني) يشير إلى حكايا القراصنة فيقول:

يا عارنا

ويا هشيم امتي لا نار لا دخان

دوخنا القرصان.

وفي قصيدته (وقال رفيقي) يقول شاعرنا مشيرا إلى قصة يوسف والجب:

وفي الجب انت تنادين قافلة عابره.

وفي قصيدته (اغنية الوافد الجديد)، والتي يبدؤها شاعرنا بمقولة الرائي رامبو، حين افقت كان العالم في الظهيرة، يقول شاعرنا مشيراً إلى ماساة المسيح وإحداث الجلجلة:

وفي غمار الجلجلة

يقعقع الحديد

ذروه للجحيم هذا الوافد الجديد.

وفي قصيدته (لن اهز الشجرة)، التي يبدؤها شاعرنا بآية من القرآن الكريم، تشير إلى ولادة السيد المسيح مازجا ذلك الحدث بقصيدة الأرض اليباب لإليوت يقول:

يا رب هل جفت عروق النهر في الأرض اليباب

هزي اليك بجذعها

يا رب قد كلت يداي ولا ثمر.

ويواصل شاعرنا في ذات القصيدة مشيرا إلى قصة يوسف والجب قائلا:

يا ساكن الجب اتئد فالجب اشرف مستقر.

وفي قصيدته (المطارد)، يشير شاعرنا إلى قصة قاتل ابيه أي إبراهيم بن سليمان الأموي، ومجيره بعد تقديم قصيدته بقصته فيقول:

يا اميه

كانت الدنيا كما شاء هوانا جاريه

والشآم

مثل حلم في الليالي العربيه.

وفي قصيدته (أصوات في فجر الثورة)، يهدي قصيدته إلى المناضل محمود حجازي، اول اسير فلسطيني في الثورةالفلسطينية المعاصرة، محاولا جعله رمزاً من رموز النضال (ص 151).

وفي قصيدته(الناسك) يشير شاعرنا إلى مسالة المسيح الفادي او المخلص فيقول:

يا للخيانة ضاع صوت الله في الفادي

تنكرنا لفادينا الاله.

وفي قصيدته (اعتذار اب)، يشير شاعرنا إلى حكاية الخاتم السحري والشطار في حكاياالف ليلة وليلة فيقول:

الخاتم السحري والولد الامين

والشاطر الكساب والدنيا الهنيئه.

وفي قصيدته (الأرض المحرمة) يقدم شاعرنا إلى القصيدة بشرح عن أسطورة الرجل الطائر، وينسج قصيدته كاملة في الحديث عن مأساة بطل تلك الأسطورة (ص 163 منالاعمال الكاملة).

وفي قصيدته (كيف ماتت شهر زاد)، يعيدنا الشاعر إلى أجواء ألف ليلة وليلة، وحكايا شهر زاد لشهر يار فيقول:

وبذلنا الدامي قدرنا ان نداري شهريار

يا شهر زاد وليلك الاتي مليء بالمخاطر.

أما قصيدته (صلاة ابي ذر الغفاري)، فيتمثل شخصية أبي ذر بما فيها من التراجيديا المعروفة في التراث الديني الاسلامي.

اما في قصيدته (احزان فلسطينية) فيشير شاعرنا إلى حكايا المارد وإلى قصة قيس وليلى فيقول:

والمارد الغافي على وديان قريتنا البعيدة يستفيق

لا بد من وصل أيا ليلى وإن سدوا الطريق (ص 193 من الاعمال الكاملة).

يحتوي ديوان (من قبل ومن بعد) على ست وعشرين قصيدة، استعمل عبد الرحيم عمر الحدث او القصة أو الرمز أو الأسطورة في خمس عشرة قصيدة منها، أي بما نسبته 62 % تقريبا من قصائد الديوان، وتلك نسبة اقل من الديوان الاول، ولكن دعونا نتعرف على طبيعة الاحداث او القصص او الرموز او الأساطير التي تعامل معها شاعرنا في هذا الديوان:

سنجد ان شاعرنا قد استعمل ستة عشر حدثا او قصة او رمزاً او أسطورة من الميثولوجيا الشرقية، ورمزين من الرموز الغربية الاسبانية او الانجليزية، وفي هذا جنوح شبه تام إلى التعامل مع المتلقي العربي بما تحمله ذهنيته من وقائع ورموز واساطير

في ديوانه الثالث (قصائد مؤرقة)، سنلاحظ استمرار عبد الرحيم عمر في التعامل الواسع مع الحوادث أو القصص او الرموز او الأساطير التي يتكئ عليها في التعبير عن ما يريد التعبير عنه بأسلوب مكثف.

ففي قصيدة (انكرتني ثلاثا)، والتي يستهلها بمقولة للسيد المسيح في عشائه الأخير ستنكرني ثلاثاً قبل صياح الديك يقول شاعرنا:

قد قيل لي يوما ستنكرني ثلاثا قبل ان يعلو مع الفجر الصياح

ورايت وجهك مرة والديك صاح.

وفي قصيدته (في المنستير) يشير إلى عنترة وموسى بن نصير، وطارق بن زياد وعقبة بن نافع فيقول:

دم جيوس على كفي وما لي سيف عنتر (ص 220)

وارى موسى وطارق

وارى عقبة من فوق السحاب.

وفي قصيدته (الثلج يغمر المدينة) يذكرنا الشاعر بنخوة المعتصم فيقول:

سمع المعتصم الصوت فما بر

وما اوفى بوعد.

اما في قصيدته (إلى بابلونيرودا) فيجمع شاعرنا بين رمزين لاتينيين أحدهما لوركا شهيد الحرب الاهلية الاسبانية والثاني جيفارا شهيد تحرير امريكا اللاتينية ونيرودا شاعر تحرير امريكا اللاتينية فيقول:

في اسى لوركا اشهيد

وجيفارا والرصاصات الاثيمه.

وفي قصيدته (فصول من رواية لم تتم)، يذكرنا شاعرنا بالعصبيات القبلية العربية الجاهلية فيقول:

وإذا مازن في العتمة صنو لغزيه.

اما في قصيدة (وصية محمد الناصر)، فيحاول شاعرنا ان يخلق من شخصية احد شهداء قريته جيوس رمزاً اسطورياً، يرفع من قيمة الشهادة والشهداء في الدفاع عن الاوطان فيقول:

فمن للغد يا جيوس

من لخريفك الاتي

وكان محمد الناصر.

وفي قصيدته (يوم القرصان)، يذكرنا الشاعر بتاريخ عبودية الأوروبيين للافارقة فيقول:

لم تزل تذكره هادندوا

ذلك اليوم الذي القى به القرصان فوق الشاطئ الاسود مرساة السفينه.

وفي قصيدته (السفر في الصحارى المؤرقة)، يذكرنا الشاعر بصلاح الدين وصلح الرملة، وبمعركة اليرموك وابن الوليد فيقول:

وقيل كبا صلاح الدين

لوث كفه بالحبر في الرمله

وانبتت الليالي السود احلاما صليبيه

وخيل الروم في اليرموك قد عادت لها صوله

وعاد الفتح أحزاناً رماديه

وحائطنا الذي يبكي وما كنا لنبكيه.

وفي قصيدته (نجمة الصباح في دلمون) يشير شاعرنا إلى ارض دلمون وأسطورة جلجامش فيقول:

يخيل لي أن دلمون منذ تنفس فيها الضياء

ودلمون مهد الخليقه.

اما في قصيدته (باقون) فيعود شاعرنا ليذكر بالبطولات الماضية فيقول:

لم تزل حطين حطينا

واجنادين واليرموك ما زالت هناك

فهمو لن يفعلوا اكثر من رينولد او ريتشارد فينا.

وفي قصيدته (بكائية بلا دموع)، يشير إلى القتلة والضحايا منذ بدء الخليقة وحتى الان فيقول:

واراك هابيل القتيل ويوسف الصديق

ابصر فيك عبد الناصر المطعون ميتا كل يوم.

ثم يستطرد فيقول:

وكاننا في غير هذا العصر لم نسمع بجيفارا

وبن بلا وهافانا وهانوي العظيمه.

أما في قصيدته (في بطن الحوت) فيذكرنا الشاعر بقصة النبي يونس

وأما في قصيدة (رسالة إلى اخي في امريكا) فيحدثنا الشاعر عن آمال الامة بقائدها فيقول:

ونمت فوق ضفاف النيل آمال عريضه

حيث ما زال جمال

ساهرا ليل نهار.

في ديوانه (قصائد مؤرقة)، دخل الرمز والأسطورة والحدث والحكاية في ثلاث عشرة قصيدة من ثلاثين قصيدة هي كل الديوان ، فكانت نسبة توظيفه لها تقارب 43 % من مجموع قصائد الديوان ، وقد وظف شاعرنا عشرين حدثاً او حكاية او رمزاً او أسطورة من الشرق ، مقابل عشرة من الغرب وبنسبة تصل إلى النصف تماماً.

في مسرحيته الشعرية (وجه بملايين العيون) ، يوقف شاعرنا عبد الرحيم عمر كامل المسرحية على أسطورة اصاف ونائلة ، ويقول شاعرنا في تقديمه للمسرحية:

((فالمسرحية بجانبها الحدثي ماخوذة من الميثولوجيا العربية وبالذات من أسطورة الفارس اصاف والاميرة نائلة اللذين ينتميان إلى قبيلة جرهم)).

وقد بدات اسطورتهما كحبيبين مقدسين ، ثم تحولا إلى خاطئين مرجومين ، ثم اصبحا الهين معبودين ، ثم عوملا كصنمين حطمهما المسلمون يوم فتح مكة.

واحسب ان عبد الرحيم عمر قد وجد ضالته المنشودة بعثوره على تلك الأسطورة العربية الخالصة ، فاعطاها كل هذا الاهتمام والاحتفال الشعري والفكري، بما حملها من مضامين ودلالات وتحولات.

في ديوانه الاخير (اغاني الرحيل السابع)، يبدا شاعرنا بتناول حكاية السندباد ورحلاته ، ليشير بذلك إلى رحيل المقاومة الفلسطينية من بيروت عام 1982 في قصيدته (سندباد يواجه التحدي).

اما في قصيدته (المرقش في ايامه الاخيرة) ، فيشير إلى حكاية الشاعرالمرقش مع الهذلي الذي غدر به فيقول شاعرنا:

فليكن يا هذلي

امض في امرك هذا زمن الانذال

يستلون عين الشمس من جفن الاصيل.

أما في قصيدته (حين تستعصي المسافة)، فيعود شاعرنا ليذكرنا باحد عشاق العرب الا وهو البراق فيقول:

يا ليت ان الفارس البراق لم ينهد

ولا غدرت بمهرته الدروب العاثره.

ثم يعود بنا من جديد إلى قصة هابيل فيقول:

هابيل يقتل كل يوم.

وفي قصيدته (غرباء في الجزائر) يقول شاعرنا:

فاذاالمحيط يضج من عزم الخليج

واذا بطارق والله اكبر توامان.

ثم يعود بنا إلى أسطورة بنلوب فيقول:

لم تزل بنلوب ترنو للجديد يهل من شيب الزمان.

وفي قصيدته (لم يطلع القمر) ، يورد شاعرنا قصة المقنع الذي ادعى النبوة في خراسان ، فلاقى حتفه في النهاية فيقول:

احكم الليل على فجر خراسان رتاجه

لاح رسم لهلال

مثلما لاح طويلا للمقنع

لم ينر سود الليالي

لم يثر صبوة سال

رغم حال الحصن والسم واوصال المقنع.

اما في قصيدة (المخاض) فيقول شاعرنا:

خلفت جيوس والاحزان في جسدي

وجئت بغداد والنيران في كبدي

كان رافع قد ضل الطريق بنا
فلم تصل جنده اليرموك او تعد
والقادسية قد الوى الهرير بها
ولم تبن نجدة القعقاع او تبد

وفي قصيدته (صلوات في إرم) في إشارة إلى إرم ذات العماد يقول شاعرنا:

احلما ما ارى ام هذه ارم
مهدمة على جبروت بانيها

أما في قصيدته (ايفاجينايا تواجه البحر)، فيعود بنا شاعرنا من جديد إلى اساطير الاغريق فيقول في تقدمته لقصيدته ، ان بوسيدون قد طلب من اغاممنون ان يلقي بابنته إيفاجينايا إلى البحر كما تقول الأسطورة، ليتزوجها فيقول:

انزلت الهة الاولمب بالحملة آلاف الرزايا

ثم يقول مخاطبا ايفاجينايا:

كوني مريم العذراء كوني شهر زاد.

وفي قصيدته (الجبال لا تزال شامخة) يقول شاعرنا:

فاغزلي من شعرك الناعم يا سلمى التر
فحرام يعمر الرومان قرطاج في امن اذا القوس انكسر
لم يزل يوسف في الجب يناديهم فتمضي القافلة.

وفي قصيدته (بين يدي المتنبي)، يعيدنا الشاعر إلى زمن المتنبي وسيف الدولة وكافور فيقول:

كافور يا مولاي ارحم من سواه
وامارة عزت عليك ولم تنلها
محتلة بيد الغزاه
ووجدت خيل الروم قد غزت الثغور من الجهات الاربعه
ووجدت سيف الدولة استخذى كما كافور عند الواقعه
والعصر غير العصر
ليس لفاتك ادنى شبه.

وفي قصيدته (الحصار) في إشارة إلى حصار بيروت ومذابح صبرا وشاتيلا يقول:

هابيل هذا القفر حولك والخراب
تقضي ولا من قد يقص حكاية الاخ
والاخ الجاني عليه سوى الغراب.

وفي قصيدته (رسالة إلى عرار) ، يشير إلى عرار كرمز للتمرد والصعلكة، ماراً على سيرته، ومذكراً بمواقفه.

وفي قصيدته (اقوال شاهد عيان) يقول شاعرنا:

لا تسل عن قسوة التيه او الغيلان
فالأسرار ان تبد تبدت فاضحه

اما في قصيدته (رجاء) فيرجع بنا الشاعر إلى حكايا الغيلان فيقول:

ودربنا تحوطه الغيلان والردى
ترى ايستقر ظعننا ام سيرنا سدى

من خلال استعراضنا لقصائد الديوان الأخير لشاعرنا عبد الرحيم عمر، نجد انه لجا إلى الحدث او الحكاية او الرمز او الأسطورة في اربع عشرة قصيدة من اصل اربع وعشرين قصيدة ، أي ما نسبته 58 % من قصائد الديوان ، كما نجد ان شاعرنا قد وظف في ديوانه الاخير ثلاثين حدثاً او قصة او رمزا او أسطورة، كان نصيب الشرقي او العربي منها ستا وعشرين ، بينما الغربي كان نصيبه اربعة أي بنسبة 85 % إلى 15%.

بقي علي ان اشير إلى توظيف رمز قرية شاعرنا (جيوس) في اكثر من موقع ، ذاكرا لها باسى عميق وحنين رقيق، ومذكرا بها وبنضالها ضد الاحتلال ، ومؤكدا على حتمية عودتها إلى اهلها وعودتهم لها.

ففي دوانه الاول يقول شاعرنا:

وانا احمل الام جدودي

منذ ان عاشوا وماتوا صابرين
فورثنا عنهم كل الالم
وانا احمل في قلبي اسى جيوس.
وفي ديوانه الثاني يقول شاعرنا :
وقال رفيقي
وحين شهدت النهايه
وابصرت جيوس تسبى
بكيت ولكن بدمع عتيق.
وفي ذات الديوان يقول عبد الرحيم عمر:
جيوس يا قريتي الخضراء حي على الصلاة
جيوس حي على الصلاة
جيوس ادمنت الهوان ولا ردى
جيوس مطفأة وهذا الليل جن كأنه روع النهار
من يومها جيوس ادمنت الهوان.

وفي قصيدته (احزان فلسطينية) من ذات الديوان يقول شاعرنا:

والمارد الغافي على وديان قريتنا البعيدة يستفيق
لا بد من وصل ايا ليلى وان سدوا الطريق

وفي قصيدته المنستير من ديوانه (قصائد مؤرقة) يقول شاعرنا:

دم جيوس على كفي ومالي سيف عنتر.

وفي قصيدته وصية محمد الناصر من ذات الديوان يقول الشاعر:

فمن للغد يا جيوس
من لخريفك الاتي
وكان محمد الناصر

وفي ديوانه الاخير (اغاني الرحيل السابع) يقول عبد الرحيم عمر:

ففي اخر الامر كل محط على أي ارض
سوى ارض جيوس منفى

وفي قصيدته غرباء في الجزائر من ديوانه الاخير يقول:

لم تزل بنلوب ترنو للجديد يهل من شيب الزمان
ايظل في جيوس كهفي معتما.

وفي قصيدته (المخاض) من ذات الديوان يقول الشاعر:

خلفت جيوس والاحزان في جسدي
وجئت بغداد والنيران في كبدي

اذن فجيوس كانت مع عبد الرحيم عمر ، يحملها في قلبه وعقله ووجدانه ، وفي جميع دواوين اشعاره ، دون ان تفارقه او يفارقها ، ولقد كرمته جيوس الجميلة واهلها الاوفياء ، بان اطلقوا اسمه على مدرستها التي تتوسط القرية التي احبها فاحبته.

وهكذا نرى أن شاعرنا في ترحاله مع الشعر على مدار ربع قرن ، قد وظف ما استطاع ان يلم به من الحوادث والحكايات والرموز والأساطير ،عبر ثقافته المتنوعة والواسعة من الكنعانية والفينيقية ، مرورا بالتوراتية فالاغريقية فالرومانية، فالعربية الجاهلية فالاسلامية فالقروسطية فالغربية المعاصرة ، اقول وظفها بكثافة وكفاءة عالية قلما نجد لها نظيرا في شعرنا العربي المعاصر ، كما نجد انه كان في بحث دؤوب عن الشرقية منها ، وقلما كان يلجا إلى توظيف الغربية او الغريبة الا عند الضرورة ، وحين لا يجد في الشرقية ما يحمل المعاني والمغازي التي يريد التعبير عنها.

رحم الله الشاعر عبد الرحيم عمر (ابا جمال) ، فقد اثرى مكتبتنا الادبية باعمال شعرية رائعة ، كما انار اذهاننا ، واحيا في عقولنا الكثير الكثير من الحوادث والحكايا والرموز والأساطير.

***كاتب أردني**

شفافية الفلسفة في أغنيات للصمت

■ د. راشد عيسى*

ديوان أغنيات الصمت من المجموعات الشعرية المبكّرة في الحركة الشعرية الأردنية، استطاع به عبد الرحيم عمر أن يسهم في انطلاقه شعر التفعيلة بصورة ملحوظة ومهمة ليتبعه جيل آخر من الشعراء يأخذون بأسباب التطور الشعري الحديث الذي أحدثه السياب والملائكة والبياتي وعبد الصبور. يعد عبد الرحيم عمر من الجيل الثاني بعد الشعراء المذكورين وقد أسهم مع زميله الراحل الشاعر والروائي تيسير السبول والشاعر أمين شنار في إيجاد قاعدة شعرية جديدة من الشعر الحر شعر التفعيلة في الأردن.

كان عبد الرحيم عمر إعلاميا بارزاً مندغماً بالحياة السياسية الثقافية وثقافة السياسة، وعَلَما من أعلام الثقافة والأدب في الأردن منذ منتصف الستينات حتى ساعة موته.

كتب الدكتور هاشم ياغي مقدمة مستفيضة لهذا الديوان ورأى أن أوّل بشرى للقارىء في هذا الديوان هي عناصر الجمال الشعري المجنح الرؤى الذي يأخذ باللب ويفتح للقلب آفاقا وجدانية فسيحة بعيدة الآمال خصبة الصور... ثم وصف المجموعة بأنها (رائعة) في آخر المقدّمة.

ولا شك أن أحكام ياغي في تلك المقدمة كانت منبعثة من سرور أولي بصدور مجموعة شعرية أردنية تنتهج أساليب الشعرية الجديدة ولا سيما شعر التفعيلة، ولذلك جاءت كتابته احتفالية ووصفية اجتهدت في إبانة الاتجاهات الشعرية في المجموعة حد وصفها بأنها تتأتى من مدرستين إحداهما رومانسية والثانية من مدرسة الواقعية الجديدة..

وفي هذا الوصف موضوعية واضحة تتبدى جليا من خلال مناقشة بعض النصوص.

وفيما أرى فإن المجموعة في أغلب قصائدها تتجه إلى الغنائية الرومانسية التي تتفرع إلى رومانسية ذاتية عاطفة حيناً ورومانسية وطنية حيناً آخر ورومانسية وجودية حيناً ثالثاً.

وسأتناول في رؤيتي هذه شفافية الفلسفة في الديوات لتعالقها الجذري مع الرومانسية الوجودية الحديثة.

ففي القصيدة الأولى (ضاع على الدرب) نجد مفردات الضياع والتيه والعتمة منتشرة بين المقاطع بصورة أساسية في مستهل المقطع يقول:

»العتمة الهوجاء قد جنت وفي
فانوسك الخالي مجاعة مقلتيك«ص .29

ثم يواصل عرضه الرومانسي الذي تشتبك فيه الذات بواقعها:

»ضاع الطريقْ
لا الريح تكشفه ولا جرّ الخطا
المكدودُ فوق الرملِ
يقطع رهبة الليل العميقْ
التيه خلفك... « ص -29.30

فالمشهد البدئي للقصيدة ضياع وتيه وعتمة هو جاء، وليس مع الشاعر سوى فانوسه الصغير الذي لايكفي ضوؤه لتبديد العتمة ممن المشاعر ومن الواقع معاً، وليس هذا التعتيم سوى مقدمة للفكر الشعوري الذي ينهل من وجدان الشعر تجاه مسألة الموت حيث يقول:

»سيّان عند الموت موتُ الخائف المنهارِ
أو موت الجسور...
سيّان ! لاتدع انشداه الموتِ
يلقي روع رهبته عليك« ص -31.30

وعبد الرحيم هنا يستحضر فكرة سُبق إليها في مسألة تساوي الميتين في النهاية، ما دام الموت يوحّد بين الجبان والشجاع والغني والفقير والحيوان والإنسان عامة على نحو ما كتبه الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد أو الشاعر العباسي أبو العلاء المعري أو عمر الخيام.

غير أن عبد الرحيم عمر سرعان ما قفز إلى معنى أكثر جدّة وطرافة في مسألة مصير الإنسان، وأن الموت تدريب على الحياة فقال:

(الليلُ يا مولاي جسرُ المدلجين إلى الضياءْ
والموت مهر للحياة) ص 31

ففي الوقت الذي يشكو فيه الشاعر من العتم وهيمنته وهو عتْمٌ سياسيّ واجتماعي وشخصانيّ نراه يعزّي نفسه كذلك أو يواسي وجدانه المجروح بالعتمة بشيء من التفاؤل وانتظار المسرة من الحزن، فيصف الليل بأنه جسرٌ للضياء وأن الموت مهر للحياة، بمعنى أنه يتصبر ويتجلّد بالسلوان وبمحاولة التمسك بالنقيض لإنقاذ حالة الأسى والإحباط على نحو ما يُسمّى بلذة الألم أو جمال الحزن مثلا، وبذلك يصبح الليل طريقاً للنهار وليس عتمة لليأس والقنوط والاستسلام.

لكن الشاعر – في ظني– تفرّد حين وصف الموت بأنه (مهر) للحياة سواء (مهر) بضم الميم حيث يعني الحصان والقوة والحيوية والأمل والعمل والخلاص والطريق إلى النحاة، وطلب الحياة،أو بفتح الميم حيث يصبح الموت ثمناً لاستقبال الحياة المأمولة، أي لا بُدَّ من دفع الثمن، ولا بَدَّ من استجلاب النقيض ومحاولة (تجيير) الألم لصالح الأمل. وفي ذلك قوة نفسية ناجحة تنقذ الشاعر نفسه من ظلامية الشعور وتنقذ القارىء كذلك من مشاعره المحبطة تجاه الدنيا والحياة وأسرارهما العجيبة التي غالبا ما تكون ضد الإنسان في رحلة شقائه مع الحلم.

ثم يفلسف عبد الرحيم عمر شقاء الدنيا في قصيدته (هارب من حلمه)، فيصف مكابدته مع الحلم الهارب وهي مكابدة من أجل الآخرين وليس مكابدة ذاتية خالصة:

(سُدى لن تزيّف لون وجودكْ
خلقت لتشقى، لتحمل نزف وريدكْ
لتحمل لحن الجنازة يرعف دمعا
لتنشد شعرك موال حزنٍ جريح وتسعى
إلى كل كهفٍ وتوقظ أحبابك النائمين
ودربك وعرٌ وحلمك شعرٌ وخمر) ص 34

ففي الشاعر يتصارع الحلم الخاص حلم الشعر والخمر والحلم العام الذي يعيشه الأحباب النائمون الغافلون

عن المستقبل. ففي المقطع صراع نفسي سرّاني باهظ بين الأنا والآخر وبين الحلم والحلم في جدلية إشكالية من البوح الرومانسي الحزين الذي يجتهد في البحث عن أسباب الخلاص وفي جَلْد الذات ومعاتبتها، ذلك أن الشاعر يستشعر الالتزام تجاه شعبه وقرائه وربما تجاه الإنسان أينما كان:

(وفي ناظريك عذابات جيلٍ يُصِرُّ
لعنتكَ كيف وأين تفرُّ
هو اليوم أمرُ
هو اليوم أمرُ
وجهد لياليك شعر وخمر) ص 35

فالشاعر هنا يستحضر موقف امرىء القيس حينما جاء نبأ قتل أبيه في الوقت الذي كان فيه امرؤ القيس مع نداماه يشرب الخمر فقال قولته الشهيرة ((اليوم خمر وغدا أمر)).

وفي قصيدة (إلى عمان) نلمح مستويات الشعور بالاغتراب والقلق فيخاطب عمان على أنها أمه المحبوبة التي يمكن أن تفهمه وتواسيه وتسرّي عن همومه:

(وأنا يا أمُّ شاعر
رأسه في القمر الزاهي
ورجلاه بأعماق السعيرِ
حلمُي أن تسمعيني
عندما تحكي ظلاماتي من كهف الدهورِ
أن تلميّ غربتي) ص38

فالشاعر في هذا المقطع وفي سواه من القصيدة واقع في احتدام نفسي بين غربة الذات وغربة الواقع، غير أنه في النهاية ينتصر لواقعه ولعمان أمّه:

(أنتِ يا أميّ التي من
أجل عينيها أغني
فاطمئني)

فهو يدعو عمان لأنه تطمئن إلى محبته وانتمائه لها في حين يبقى الشاعر رابحاً خسارته من الغربة والقلق والصراع بين ما يريد وما هو كائن.

ويكرر الشاعر حضور الغربة الأليمة في شعره في قصيدة (الهزيمة) التي تحتوي على بث مرٍّ من الحسرات والآهات والتوجع تجاه الهزيمة وهي نكسة حزيران، لينهي القصيدة:

(فلْ نعشْ في أرضنا كالغرباءْ
فعسانا لا نعي هول المصير
يوم أن ترتجَّ أرجاء السماء) ص 44

ويتجه الشاعر في قصيدته (دون جدوى) نحو رموز الحياة ورموز الموت في بوح وصفي شديد الألم في أثناء مخاطبة صديقه الذي أظنه الشاعر نفسه:

(يا صديقي
لست في (يوتوبيا)
أنت غصن يعشق الماء ولكن كيف يُروى
والجذور السّودُ تبكي شحة الأرض اليبابْ
فتمرد كيف تهوى
وعذب كيف تهوى
واتخذ من قمة الجوزاء مأوى) ص 46

ويفلسف عمر الصمتَ ويصفه بأنه يحول دون الأمل ودون محاولة تجديد الحلم والاستبشار بحياة أجمل، وذلك في قصيدته التي حملت عنوان الديوان نفسه (أغنيات الصمت). وقد اتجهت هذه الفلسفة نحو سؤال الفناء والعدم والفراغ والشعور بخيبات الواقع وسؤال المصير:

(حتّامَ يا جدارْ

تلفنا دوامة الفناء والبوارْ

حتّام يا جدارْ

نلوك حسرة الفراغ والعدمْ) ص 49

فقد واجه الشاعر سؤال الواقع والمصير بأسئلة غير مجدية تعاتب،وتفضح لكنها مكبّلة باليأس والظن والخيبة. ثم يصف الشاعر هذا القلق على الحياة الجميلة باللهيب الذي يحرق كل ما هو جميل من مباسم الأطفال وجدائل النساء ومفارقة الرجال، ذلك أن الشاعر إنما يخاف على مصير أمته وليس على مصير شعوره الشخصي المحض، ففي آخر القصيدة يخاطب الجدار:

(بوركت يا جدارْ

فصمتك العميقُ صمتُ أمتي العميقْ

ويأسك المرير يأس أمتي) ص 52

ومن الملاحظ أن الشاعر وجّه أسئلة فلسفية لما هو كائن ولما هو خلف أسرار الكون، باعتماد فني ذكي على منظومة من الموروثات التاريخية سواء ما كان منها خاصا بالشخوص أو الحوادث مثل شمشون وسندباد وعنترة وهولاكو وإسحاق وبنيلوب ورموز تراثية أخرى منثورة في أغلب قصائد الديوان.

وبعد فإن ديوان أغنية الصمت يتمتع بأهمية فنية وفكرية مزدوجة من الناحية الفنية، فقد وطدّ عبد الرحيم عمر مسألة انتهاج شعر التفعيلة في الساحة الأردنية وحمّله رموزا تراثية خصبة أغنت القصيدة، ومن الناحية الفكرية فقد ضمّ رؤى تتماس مع شفافية الفلسفة،وصراع الذات مع واقعها من نحو ومع سؤال مصيرها من نحو آخر. فالشاعر جعل ذاته المعترية المعذبة قربانا لعذابات الحلم العربي الذي مزقته نكسة حزيران وآمال الإنسان في حيازة حياة سعيدة، فتمثل صراع الديوان بين الليل والنهار والحياة والموت والعزلة والاغتراب والأنين والحنين في بث رومانسي حزين،ولكنه يحمل ملامح الرغبة في الخروج من فوهة القارورة.

*** شاعر أردني**

قنوات المخاطب في قصيدة عبد الرحيم عمر: "السندباد يواجه التحدّي"

■ كوثر الجندي*

تتنوع نظريات التلقي في المدارس النقدية المختلفة، فمن قائل أن المبدع لا يحمل في ذاته حين يخلق إبداعه إلا ذاته، إلى آخر يفترض وجود المتلقي المتخيّر ومنذ لحظة بدء الخلق في ذهن المبدع، وسواهم ممن ينساقون إلى فكرة أن المتلقي يتناسل في لا وعي المبدع أثناء الايجاد، إلى "برناسيين" ينشغلون بهذا الخلق دون سواه.

وفي يقيني، أن النفس البشرية، عموماً، دائبة البحث عن الخلاص والتطهر، مهما اختلفت وسائلها وتطرفت أساليبها، وما احتفاء المتلقّين بالابداع بشتى أشكاله إلا سعي وراء الخلاص الذي تحدث عنه أرسطو، وما كانت جهود المنشغلين بكنه الإبداع إلا حوم الفَراش حول نور هذه الفكرة ، التي إخالها جوهر فلسفي لا يفنى.

وفي الشعر خصوصاً، من حيث هو شكل متفرد من أشكال التعبير، تتماهى قنوات الخطاب في العمل المحبوك، فيكون المتكلم، في طيات الأنا الشاعرة، والمتلقي مندغمَين إلى حدود الخلاص، وتصير اللغة رموزاً شفيفة بينهما، تعمل برشاقة حتى يتماهى المبدع والمتلقي، ويتّحدان تحت قميص اللغة المائي اللون الرذاذي الملمس.

وكغبار الطلع، تعلق ذرات اللغة في نفس المتلقي الباحث عن رحيق خلاصه في وردة نفس الشاعر، المبثوثة في طيات قصائده، فتنشر في حقل الابداع الأبدي، لتصير اللغة العادية للناس، فيحتار الشاعر والشارع أيهما قد بدأ اللعبة!

وفي قصيدة "السندباد يواجه التحدي" للشاعر عبد الرحيم عمر، سنتتبع تلك القنوات المفضية إلى نور التطهير، ففي أقنية خطابه أساليب تكشف عن فهم الشاعر للمتلقي، !وسنبدأ، من حيث يخاطب بعد التمهيد، فيقرر أن الوادي قفر:

أقفر الوادي
وأنت الآن في مأزقك الدامي
يا غريب الدار
لا ماء ولا زاد
وهذي قسوة الصحراء
تلقيك إلى رائعة الموت
طعيناً من جديد

إذن، الموقف الابتدائي مأزقي بملامح معهودة للمتلقي المقصود، فهو يعرف مخاطبه، ويحبّه!والعاطفة جلية

في ثنايا المفردات والصور.و ماذا عن المكان؟ قعر مجدب وصحراء قاسية تلقيه إلى بحر لجّيّ، لكن لا كره وأضغان، ثم يزيد الموقف حلكة، فيقرر:

غدر الحادي
وهذا الدرب كالنهر وكالقبر وأحلام المساكين
أحاديُّ النهاية
دأبه يأخذ السارين لكن لا يعيد
وبعد الوصف الموغل في الوحشة، لن يترك مأسوره يترنح في الريح كما الورقة، جفت وتناهت للعدم، فيؤوب إليه يخاطبه :
تبقى أنت والدرب
وهذي الأرض غير الأرض
ما فيها العصافير التي كانت
إذا طال غياب الفجر
تأتيك تغني للبشارة
وسنا يوم سعيد

جليّ أن الشاعر يتقصد توضيح المأزق، بوضع علامات تجعل من متلقيه يتيماً يبحث عن صخرة، يلتمس أمومتها علّ تخفف عنه وقع الموت المحتوم، وتمنح لغيابه معنى، لكن لا ينسى أن يبذر بعض الأمل اللازم للفعل، فيذكّره بخير كان،وبأفراح ممكنة بالفعل تكون!

ولذا يتحول إلى صيغ الأمر، حين يخاطب أرضاً يألفها، ما عادت تفرخ غير الذل وغير الهمّ وغير القهر المكبوت، فتحيل الناس إلى سكان قبور، يلتجئون إلى أحجار القاع لمّا الصخر يغيب.إلا إن الأمر لديه يظل فيه رجاء، فهي ستبقى، وإن ظلَمت، سيدة الموقف:

فارحمي...أو فاحسمي
يا تلال الملح والهمّ
ترى في جعبة الريح
نواح أو نشيد؟

ليصحب مخاطبه في رحلة شك سندبادية، مبتعداً عن كثبان ما خالطها غير الملح يرشّ على الجرح المتقيح من فرط الكبت.ويزيد الأمر لديه رجاء واستعطاف، فيخاطبها وهو العارف أن الأرض، وإن مالت للقسوة، لهي الأم.وأن لديها إجابات تساؤله الحائر، وأن يقينه لا يكمل إلا حين يحوّل حبات الرمل، بالضغط وبالحب وبالدأب، إلى صخرة، وحين يعيد لصق خلايا حجارتها :

فارحمي يا أم أو لا، فاحسمي الأمر
وزيدي
ما الذي نصنعه اليوم، وهذا العالم الواسع
قد ضاق، ولم يبق سوى التيه، ونبض الموت
نلقاه بلا أهل، ولا خيل بعيداً
لا يرجي نخوة أو نجدة تأتي من الصمت
البعيد

ها هو في تلك التقنية، يشق قنوات مفضية إلى بعض، يحمل في طيات النفس مخاطبه المنشود، ويملّ الحامل والمحمول، يتعب من عبء اللحظة، والمأزق يتفاقم ويضيق، يتّقد الحلم خلاصاً تتطهر فيه الذات من الإثم المفضي للزلة:شغف النفس الأمارة بالسوء، العارفة الجاهلة عواقب فعلتها، حين تغاضت عن وهج الحكمة فيها، تتلف أوتعطب، حين يمل الشاري من طول العرض:

ثم ألفى نفسه أتلف أو بيع
وما عاد له سوق
وأن الناس ما زالوا يباعون ويشرون
وفي السوق رواج وتجارة
مثلما فيها دهاء وشطارة

هذي الأرض – السوق ليست ما يبغيه ومن يتماهى معهم:بفعل الأمر القاطع ينفيها، فخلاصه قادم،

يقترب إذا اجتازوا الرغبة، لا يحفل من يحمل عبء إعادة ترتيب الأشياء بما هو زائل، ينتظرالنور الأبهى، يصهر لينقّي ويطهّر، لن يستسلم للزيف الماثل في كنز يسحبه عميقاً للقاع، فيصير ومن يحملهم أحجاراً، أصناماً تفتقر إلى روح الله :

اخرجي يا أرض من عينيه! غيبي
واغربي يا صور القسوة في البرية الأولى
وغيضي يا كنوز القاع، ذوبي يا حجارة

أمّا حين يخاطب هاجسه، يتنافى في القسوة، لأن مخاطبه الحاضر غائب، يستحضره بقوة نفي الفعل وبالجزم، يستحضر معه كل وجوه الخير الجالب للخير، لخلاص منشود، لن يتأتى إلا بالدم وبالصهروفك القيد يجذبه للحيرة والشك، فالصخرة تتشكل بفعل حرارة ايمان الجمع، والموقد يغلي فيه المرجل، حتماً سيفور:

فهو في إصراره الفذ العنيد
لم تزل تأسره تلك الطهارة
ثائراً تشغله أوطانه
صابراً لا تنتهي أحزانه
وهو حتى اللحظة الحيرى له إيمانه
الصافي وناب الموت في حبل الوريد

ليتمازج، بعدُ، جميع المقصودين:نفسه، ومتلقيه وأرضه ومدينة قصده، فلكل حصته في الذنب، والكل عليه أن يتهيأ للفعل كيما تنداح اللجة، فيلوح في الأفق خلاص:

أبعدي عنك دبيب اليأس
ما زلنا على رغم الزمان النحس
حتى اللحظة الحمقاء مسؤولين
عن جدوى غروب الشمس
والليل المديد

ويظل يثابر في المزج، يتفانى في توفير اللازم حتى تتفاعل كل عناصره كما يبغي، يضمن ان ينتج ما يحتاج نقياً مكتملاً، فكذا يستخرج أسّ الأشياء.ولذا فهو يفيء إلى الأمر القاطع، لمخاطب تنصبّ بنهره كل القنوات،تتوحد فيه قوة فعل الفعل، وأمر الفعل:

فتشي عنهم
لقد مزقت الأيدي التي تحلم بالريح
جسوماً منهم تلقى إلى القاع وللطير
كما سلّمت الأيدي التي تحلم بالذبح
ألوفاً
للثرى الصادي
فجدّي:
واصرخي ملء فجاج البرّ والبحر ونادي

فيحلّق بحمولته الممتزجة، ويقرر أن العنصر في هذا التركيب سيسلم، يتخلص من سكنى القاع. وأن العنصر يطهر في هذا المزج، يتخلص من خبث الرغبة، تسلمه للسوق وأخلاق السوق الملأى بالجثث المعروضة في بازار الرخص.ويعود لينتج ما آل إليه التركيب، بعد الصهر، وبعد حرارة حكّ أملاها ضيق المأزق، ويوزع أقنية تحوي ماء رقراقاً سهلاً، لا عسر فيه، فتنادي الأرض المأمورة بالخير على من حملت ذات الشاعر، ممن صحبوا في رحلة تحليق الروح، بنداء فيه من الألفة ما يسمح للعصفور بأن يأتي ثانية لحدود الشمس، يغنّي ببشارة:

يا أحبائي
أحباء الردى والحلم في تيه البوادي
غرباء الحقل والفرحة في كل النوادي

ويصرّ، يكرّر، يأمرها:نادي، حتى لا يفسح لتردّد أي منهم ثَمّ مجال، فهنالك في آخر ظلمات النفق المظلم نور، وهناك ينتظر الواحد والكل خلاص، وهناك،

يتحقق في الفعل الصادر عنهم فعل التطهير:

ليفدوا
من حرقة الحرف
وحد السيف
نادي! يفدوا من كل حدب ينسلون
عظُم الخطب وفي الدنيا كثير من شرف
وهم الفتية في أعناقهم عهد الشرف
وعلى دربهم نحو الهدف
حيثما اجتازت خيول الكرّ قوس المنعطف

وكما يؤمن بخلاصه، خلاص الفرد الواحد والكل، يؤمن بالشهداء، يجترحون الفعل يقود إليه. فهو يعرفهم، لن يوقف أياً منهم عتوّ الأمواج، لن يمنعهم مما يصبون إليه من شرف وكرامة هول الأقدار، و سيأبون الذل، وسيأخذ كل دوره :أما الشاعر، تكفيه الحرقة في الحرف، يشهره سلاحاً في وجه الجهل ووجه الإغراءات الزائفة تصطاد كثيرين، فينير دروباً معتمة يسلكها من يحمل روحه في كفه، يسكبها ترياقاً للأرض، تتعافى وتحنو، تمنح خضرتها للأمل القادم بعيون الأطفال،ينتظرون بشوق و بفرح ما يحمل فُلك صُنع بأرواح وعيون، ويعود المأسور المفتتن بما احتضنت قيعان البحر، وعلى الصخرة يرتكن إليها، يفرغ شاعرنا حمولته، فيكون خلاص!

طالما نادى المنادي
فاستجابوا يسقطون
واستجابوا يؤسرون
واستجابوا يُقتلون
وهم الأدرى بأن القدر العادي
يقفوهم إلى كل المنافي والبلاد.

***كاتبة أردنية**

عبدالرحيم عمر.. شهادات حميمة

في عددها الصادر في تشرين الثاني عام ،1993 والذي يحمل الرقم 113، أفردت مجلة أفكار ملفاً عن الراحل عبدالرحيم عمر، شاعراً وكاتباً استحق التقدير بامتياز.

وقد ارتأينا أن نورد هنا مقتطفات من بعض الشهادات التي جاءت في ذلك الملف، والتي كتبت عند رحيله قبل خمس عشرة سنة، لما لها من أهمية في ترسيم صورة الراحل في ذهن القارئ الكريم.

(1)

عرفته منذ ان كان شاباً يافعاً في المدرسة الثانوية في طولكرم، فكان اقرب الطلبة إلى قلبي، لخفة روحه، وبساطته، وتمتعه بمواهب أدبية كانت تنم عن نفسها حتى في ذاك الوقت المبكر. كان يشرب المعرفة فلا يروى، ويقبل على الشعر الجميل بالعربية والإنجليزية، فيستوعبه وينتشي به دون عناء. كان في الواقع فرداً متفرداً.

وفي الكويت جاءني يوماً مع بعض صحبه، للزيارة،وفي يده كراس فيه شعر. وكانت دهشتي بالغة لهذا الشاعر الذي ولد معه الشعر ناضجاً حياً، وكل هذا خلال سنوات قليلة عدداً.

كان شعراً خليلياً ناضجاً، وشعراً آخر يخوض فيه معركة التجريب في الشعر الحديث. وما هي الا سنوات قليلة أيضاً، وإذ به من الشعراء المرموقين في الأردن. واستمر في العطاء، والبروز حتى أصبح الحديث في الشعر في الأردن، يعني أن لأبي جمال حظاً وافراً فيه. وتوالت دواوين شعره، ولكل ديوان خطوة متقدمة على ما سبقه. واستقبلت هذه الدواوين من الدارسين ومحبي الشعر الجيد باحتفال.

أما مسرحياته الشعرية، فقد لقيت نجاحاً مماثلاً، وحظيت بالكثير من التقريظ، وشاع ما ورد فيها من أغان شعبية، رددتها الاذاعة، وأصبحت نغماً محبباً تهفو إليه نفوس المستمعين، فلاحين بسطاء، ومثقفين معتزين بثقافتهم.

عبدالرحيم الشاعر سيبقى مذكوراً دوماً في النفوس والوجدان والاسفار.

الدكتور محمود السمرة

(2)

كان عبدالرحيم عمر شاباً في الثلاثين من عمره، يوم صدر ديوانه الشعري الأول أغنيات للصمت سنة 1963م، وكان شاباً في الرابعة والستين، عندما صدر ديوانه الشعري الأخير تيه ونار عن وزارة الثقافة سنة 1993م. فكان بين صدورهما ثلاثون عاماً من الشعر والحياة والتحولات الكبرى.

وإذا كانت أيام الشباب أغنية ربيعية قصيرة، لا

يعرف المرء بدايتها أو نهايتها، ليسعى بعد ذهابها كي تعود، ويستعين، كما فعل فاوست في البحث عن الشباب الدائم بالشيطان، فقد ظل عبدالرحيم عمر، رغم المرض والألم، ومرارة التجربة، قادراً على الاحتفاظ بروح شابة، غير قابلة للانهزام واليأس.

دخل عبدالرحيم عمر عالم الشعر عن طريق ديوانه الشعري المتميز، أغنيات للصمت، الذي ظل يعرف به، بالنظر إلى كونه قد أسهم في وضع الملامح الرئيسة لشخصيته الشعرية، التي لم تفارق تلك الملامح، وإن استطاعت التنويع في النغمة الفرعية التي ظلت محكومة بالإطار الموسيقي العام.

يشكل صدور ذلك الديوان نقطة تحول حاسمة في الحركة الشعرية في الأردن، فهو ينتمي إلى حركة الشعر العربي الحديث، التي كانت تضع اللبنات بحذر لتطور هذا الشعر، ومنحه خصوصية وأصالة، فهو يجيء بعد أنشودة المطر للسيّاب الصادر سنة 1960م، وأغاني مهيار الدمشقي لأدونيس سنة 1961م، ونهر الرماد لخليل حاوي سنة 1963م، وكلمات لا تموت للبياتي سنة 1960م.. إلخ. ولعل انتمائه الواضح إلى حركة الشعر العربي الحديث، هو المسؤول عن جعل عملية تلقيه على المستوى النقدي المحلي، تتراوح بين الفرحة المشوبة بالحذر، كما توضح ذلك مقدمة الدكتور هاشم ياغي، وبين الرفض المطلق الذي عبر عنه المرحومان حسني فريز وعيسى الناعوري وغيرهما.

ولعل ذلك الرفض، الذي كان يتمثل في التركيز على ضعف المبدعين الجدد في مجال شعر الشطرين، هو الذي جعل عبدالرحيم عمر، يكتب قصيدة عمودية ويختار حرف الضاد قافية لها، ليدرأ بذلك، تلك الشبهة، التي لا وجود لها في شعر عبدالرحيم عمر على وجه الخصوص لأن قدرة عبدالرحيم عمر تتجلى، في واقع الأمر، في قدرته على بناء القصيدة التقليدية، التي يحسن صياغة معمارها، وتركيبه.

د. خليل الشيخ

(3)

وظل المرحوم عبدالرحيم عمر شاعر الرحيل.. وظل مرقده (ياجوز).. وظلت جنته (جيوس).. جيوس هي (بنيلوب) التي تقول الأسطورة الإغريقية إن (بنلوب) لما طال غياب زوجها البطل (أدويس) وتكاثر عليها الخطّاب كانت تعدهم بالزواج مماطلة.. بعد أن تغزل ما كان لديها من الصوف.. ولكنها كانت تنكث غزلها في الليل.. وعاشت عمرها في انتظار حبيبها الغائب!

أتراه يأتي في الظلام
ولا يضل طريقه عبر البحار؟!
هو في الطريق إلي يا ليلي الطويل
إني أكاد أرى محياه الجميل
قد أعجز الأنواء والموج المثار
وأطل يبسم في انتصار
يا ليل؟!
هذا حبنا أغفت عليه النائبات
لكنه الأبدي حتى لو نهار العمر مات!!

وعبدالرحيم عمر شاعر الانتظار.. وشاعر التمرد على هذا الغياب وهذا الانتظار.. إنه (بروميثيوس) الذي ورد ذكره في الأساطير اليونانية أنه تمرد على الآلهة التي أرادت لبلاد اليونان الجميلة أن تعيش في الظلام.. فاختطف النار من مركبة إله الشمس، وألقى

بها لليونان:

ومن البعيد صدى نداء
ذاك الضياء
يرنو إلى سمر العيون المتعبة
ويظل السندباد عبدالرحيم عمر أو يظل (الرخ)
يذرع معاريج الفضاء حتى أصبح شاعر الرحيل.. من أجل المحال.. يحلم بالعودة:
قلت قد حان الرحيل
يا بلادي! يا مطل النور في سود الليالي
ها أنا قد عدت من هول مسيري
وعثارات الأسى تدمي مصيري
واعتلى الرخ معاريج الفضاء
يتهادى من سماء لسماء!!
ومن هنا كانت (سفينة نوح) إحدى مراكبه!

د. عبدالرحمن ياغي

(4)

وإذا كان الشاعر يستوحي أو يضمن من أشعار العرب و من ثقافتهم فإنه كان يقف عند ما يتأثر به من شعراء آخرين مستوحياً بوعي أو دون وعي حتى إن المتتبع ليعجز عن إدراك المؤثرات الشعرية أو الثقافية التي تسربت إلى شعره وحسبنا أن نشير إلى اقتطافه من رامبو في أغنية الوافد الجديد حينما أفقت كان العالم في الظهيرة واشارته إلى رواية لهمنجواي في قصيدته لمن تقرع الأجراس؟.

ولا تخطئ العين تأثره بحركة الشعر العربي المعاصر، فقد نجد لغة مشتركة مع حركة الشعر الحديث ولا سيما في شعره المبكر، وربما نجد بعض التراكيب أو الصور تتشابه وإن كان يوظفها، بطبيعة الحال، في سياق مختلف، فإذا كان قد نقل سياق لا بد من صنعا وإن طال السفر. عندما قال لا بد من وصل أيا ليلى وإن طال السفر فقد نقل سياق فضاء شنق زهران لعبدالصبور إلى فضاء جديد، وحدت بينهما مأساة كل من دنشواي وجيوس: من يومها جيوس أدمنت الهوان.

إن قصيدة عبدالرحيم مجال مفتوح لالتقاء العناصر الثقافية المختلفة.. العناصر التراثية الكلاسيكية بعناصر الثقافة الشعبية التراثية والمحلية، التراويد والأغاني بفنونها المختلفة، وعناصر الثقافة الدينية والأسطورية والمعاصرة بتجلياتها المختلفة..

ولعل من أبرز التجليات في شعر عبدالرحيم عمر الطابع القصصي أو الحكاياتي في قصائده، وربما كان هذا نتاج ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث في فترة النشأة، وربما توافق هذا أيضاً مع نزعة أصيلة عند عبدالرحيم تميل إلى البوح والحكاية تستمد جذورها أيضاً من نشأته الريفية الأصيلة.

د. إبراهيم السعافين

ترجمات

◄ حسابي المصرفي - رشا محمد

◄ بابلو نيرودا - اسماعيل السعافين

حسابي المصرفي

■ للكاتب الكندي: ستيفن لياكوك*
■ ترجمة: رشا محمد*

أشعر بالرهبة عند الذهاب إلى أي مصرف، أشعر بالرهبة من المكاتب، أشعر بالرهبة لدى رؤيتي للمال، كل شيء يشعرني بالرهبة، وأصبح أحمق غير مسؤول لحظة دخولي إلى أي مصرف أنوي التعامل معه.

كنت أعلم كل هذا من قبل، ولكن راتبي قد ازداد فأصبح خمسين دولاراً في الشهر، وشعرت أن المصرف هو المكان الوحيد لإدخار هذا المال، ولذلك دخلت بخطى غير ثابتة ونظرت برهبة إلى الموظف الذي قابلني.

كنت ادرك مسبقا ان الشخص الذي سيفتح حساباً مصرفياً، عليه بالضرورة ان يقابل مدير المصرف، فتوجهت إلى المكتب الذي كتب عليه ،" محاسب ".

بدا لي المحاسب طويل القامة واثقا من نفسه، شعرت بالرهبة فور رؤيتي له، وبدا صوتي خافتاً وكأنه صادر من وراء قبر، وقلت له:

»هل يمكنني رؤية المدير«؟؟. واضفت صصوحدي شش، ¯ ولا أدري لماذا قلت وحدي.

" بالتأكيد " قال الموظف، وقام باستدعاء المدير.

كان المدير رجلاً هادئاً وجاداً، ضغطت بيدي على نقودي البالغة ستة وخمسين دولارا في جيبي قائلا:

"هل أنت المدير"؟؟ ولم يكن لدي شك في ذلك، وأجابني:

" نعم، أنا هو". سألته:

"هل يمكن ان اقابلك على انفراد "؟؟ ¯ ولم أكن أرغب بتكرارها مجدداً، وبدا لي سؤالي بلا مغزى دون عبارة على انفراد ¯ .

نظر إلي المدير بقلق، راوده شعور بأن لدي سراً خطيراً سأبوح له به، فقال: " تفضل من هنا"، وقادني إلى حجرة خاصة، وأوصدها خلفنا بالمفتاح وأردف : "سنكون هنا في مأمن من أي مقاطعة، تفضل بالجلوس ".

جلسنا ورحنا نتبادل النظرات، وفقدت القدرة على الكلام.

" اعتقد أنك محقق خاص من شركة (بنكرتون) " قال المدير. وكأن حكايتي الغامضة جعلته يعتقد أنني محقق، وخمّنت بما كان يفكر، مما جعل مكانتي سيئة أمامه، فأجبته:

"كلا لست من (بنكرتون) ".

وبدا جوابي وكأنني محقق ولكن من شركة

أخرى، واسترسلت وكأنما هناك من حرضني لقول الأكاذيب بشأن ذلك:

"في الحقيقة انا لست محققاً أبداً، أنا أتيت لفتح حساب هنا فقط، وانوي الاحتفاظ بجميع اموالي في هذا المصرف".

بدت على المدير علامات الراحة، ولكنه كان ما يزال جاداً، وانتابه شعور مؤكد بانني من ذوي الثراء الفاحش، وربما كنت أحد أفراد عائلة روتشلد، وقال: "مبلغ كبير على ما اعتقد؟!"

فهمست قائلا:

" كبير جدا بالتأكيد، وأنوي الآن إيداع مبلغ قدره ستة وخمسون دولاراً في هذا البنك، وخمسون دولارا في كل شهر بانتظام".

نهض من كرسيه وفتح الباب واستدعى المحاسب:

" سيد مونتغمري"! - قال ذلك بصوت مرتفع وغير ودي - "ان هذا السيد سيقوم بفتح حساب لدينا، وينوي أن يودع مبلغ ستة وخمسين دولاراً فيه".

نهضت وسرت باتجاه باب معدني كبير مفتوح إلى جانب الغرفة حيث الخزنة وقلت:

" عمت صباحاً"

"أخرج " قال المدير بصوت أجش مشيراً باتجاه باب آخر.

ذهبت إلى مكتب المحاسب وأخرجت النقود، واعطيتها للمحاسب بشكل سريع ومفاجئ، وكأنني أقوم بحيلة ما.

اصبح وجهي شاحبا وقلت:

" تفضل، ضع هذا المال في حسابي "، وبدا صوتي وكأنني أقول - دعنا نعمل هذه العملية المؤلمة طالما لدينا الرغبة في ذلك -.

أخذ النقود وسلمها لمحاسب آخر، وجعلني أكتب قيمة المبلغ على ورقة وأوقع اسمي على قسيمة، ولم أعد أعلم ما كنت افعل، وبدا لي ان المصرف كان يموج أمام عينيّ . وسألت بصوت خافت راعش:

" هل أصبح المبلغ في حسابي"؟؟!، وأجاب المحاسب:

" نعم "، فقلت له:

" اذن فأنا ارغب في كتابة شيك ".

- كانت فكرتي ان اسحب مبلغ ستة دولارات لنفقة والدي -

قام احدهم بتسليمي دفترا للشيكات، وقام آخر ليشرح لي طريقة تحرير شيك ما، وكانت طريقة معاملة الناس لي في البنك وكأنني أملك ملايين الدولارات، ولكنني لست راغباً بإيداعها. كتبت شيئا على الشيك وأعطيته للموظف، نظر فيه وسألني متفاجئا:

" ماذا؟! هل تريد أن تسحب المبلغ كله "؟؟!!، وأدركت عندها أنني كنت قد كتبت ستة وخمسين دولارا بدلا من ستة دولارات.

تضايقت كثيرا لدرجة انني لم ارغب بتفسير او تبرير خطئي. كان كل الموظفين قد توقفوا عن العمل للنظر إلي، وكان علي أن اتخذ قراراً فقلت:

" نعم كله". فسأل الموظف:

»هل ترغب بسحب كل المال من المصرف«؟؟

فأجبته:

»أجل وحتى آخر سنت منه«.

وسألني مندهشا:

" هل ترغب بايداع المزيد في حسابك "؟؟

فأجبته:

" أبدا"، وانتابني امل احمق بأنهم يعتقدون أن هناك أمراً ما سبب لي الضيق، بينما كنت اكتب الشيك، مما جعلني أغير رأيي، - وقمت بمحاولة فاشلة لكي ابدو كرجل حاد المزاج -.

استعد الموظف لدفع النقود وقال:

"من أية فئة تريد ان تأخذ نقودك "؟. فأجبته:

"ماذا "؟!، فسألني مجددا:

" من أي فئة تريد النقود"؟؟، فقلت له:

" آه "- بعد فهمت ماذا يعني وأجبت دونما تفكير في الامر - "من فئة الخمسين دولار ".

أعطاني خمسين دولاراً وعاد يسألني ببرود:

"ماذا عن الستة دولارات"؟، فاجبته:

" من فئة الستة دولارات".

أعطاني الستة دولارات واندفعت خارجاً، وعند خروجي من الباب الدوار سمعت صوت ضحكات صاخبة قادمة من الداخل.

ومنذ ذلك الحين لم أعد أتعامل مع المصارف ورحت أحتفظ بمالي في جيب بنطالي، وأضع ما أدخر منه على شكل دولارات فضية في جورب.

*** ستيفن بتلر لياكوك: 1869 - 1944 رجل ادب واقتصاد كندي من مواليد انجلترا، درس في تورنتو وشيكاغو، ودرّس في في قسم السياسة والاقتصاد في جامعة مكغيل، وبالرغم من انه كتب عن هذه المواضيع، وبالرغم من اضداره لكتابين عن شخصيات مشهورة، الا انه عرف واشتهر من خلال مجموعة من القصص القصيرة الساخرة، كما انه كتب سيرته الذاتية ايضا بعنوان " الولد الذي خلفته ورائي"، والذي نشر عام 1946 أي بعد وفاته بعامين).**

***مترجمة أردنية**

قصائد بابلو نيرودا

■ بابلو نيرودا*

■ ترجمها عن الانجليزية : اسماعيل السعافين*

سأعود

في وقت ما
عندما لا أكون حياً
سيأتي إلى هنا مسافر
رجل.. أو امرأة
لينظر هنا.. وهنا يبحث عني
بين البحر والحجارة
في ضوء العاصفة
في الزبد..
ينظر هنا.. وهنا يبحث عني
وهنا سأعود نقياً
لا صوت لي.. لا فم
سأعود قلباً نابضاً
في زبد الماء
سيكتشفونني هنا.. وهنا
سأضيع
وربما أصير حجراً.. وصمت

●●●

إبداع

حدث في الصمت الهائل
حين ولد العشب
لحظة بزوغ الضوء
بدأ العويل في العزلة العظيمة
شيء ما يصرخ... ويصرخ
ظلال نصف مفتوحة.. تنهض وحيدة
كأن الكواكب تتنهد.. فيكون الصدى
يدوي ويهوي.. ثم يولد صمت
لكن الحجر احتفظ بالذاكرة
ظل يحرس أفول الظلال الفاغره
وصوت عويل راجف
في قلب الحجر.. حيوان بلا اسم
لا زال يعوي بلا صوت.. نحو الفراغ
إلى مسافر
لا حزن في هذه الحجارة
في باطنها يسكن الذهب
وفيها بذور النجوم
وفي أعماقها أجراس
وقفازات من حديد
زواج الوقت بالأحجار
الكريمة الأرجوانية

تتضاحك في الداخل مع أحجار الياقوت
ينعشها البرق
لأجل هذا ينتبه المسافر
من عبء المشقة في الطريق
ومن الأسرار المدفونة في الحيطان
أعرف.. هذا ثمين
فلا كل الموت في الداخل
ولا كل الحياة في الخارج
والعمر يكتب رسائله في الماء
وفي الحجر.. للا أحد
لذلك لا أحد يعرف شيئاً
ولا أحد.. يفهم شيئاً

●●●

قناديل البحر
حين تأفل نجوم السماء
وتذهب للنوم في النهار
تهتف قناديل البحر في الأعماق
في البحر مدفونة أحلى سماء
ويدشن البحر
جنات طازجة تحت الماء

●●●

ممتن أنا
ممتن أنا للكمنجات
وللأوتار الأربع
في هذا اليوم..
كنقاء صوت السماء
الصوت الأزرق..
لهذا الهواء.

●●●

من كتاب الأسئلة
ماذا يحدث للسنونوات
حين تتأخر عن المدرسة
هل حقيقة تذروه رسائل
لا مرئية عبر السماء؟
كيف نشكر الغيوم
على غزارتها المفاجئة؟

●●●

هل السلام سلام الحمام؟
وهل زئير الأسد نذير حرب؟

●●●

أين يترك البدركيس الضوء في الليل؟

●●●

لم لا تطير بأطفالها هذه الطائرات الورقية؟

●●●

إذا كان ماء كل الأنهار حلواً
فمن أين جاء ملح البحار؟

●●●

كيف للجذور أن تعرف
أن عليها أن تشق طريقها للشمس
ثم تتفتح أزهاراً بألوان.. وعبير.

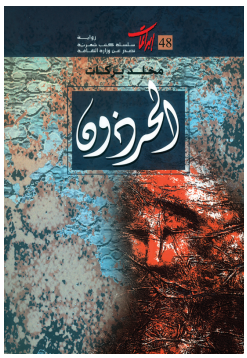
*مترجم أردني

قـــــــــــــــراءات

◄التماوج في الظلال البعيدة (قراءد في رواية الحرذون) - مؤيد عبدالله العنزاوي
◄الجزيرة العائمة (قصيدة اليوميات والتفاصيل) -طراد الكبيسي
◄بين التجنيس والصورة كابداع - محمد عطية محمود

حالات صوفية تتماوج في الظلال البعيدة
لرواية (الحرذون) لمخلد بركات

■ مؤيد عبدالله العنزاوي*



دائماً هنالك المعاني الكثيفة الظلال التي تبحث عمن يسبر غورها، والتي تتماوج بصخب واضح المعالم وممزوجاً بوعي وحقد على (سندس)، التي شكلت في عقله ذات يوم أحلاماً وأماني بقيت على طوال الدرب لصيقة به، ولم يغفر لها ذلتها بتركه، لتهرب مع تاجر عماني، ومع ذلك ما زال حائراً غير مطمئن عن ذاته التي تبصرها تترامى ما بين أحضان سندس ولغاية نجوى، وحتى تصل إلى لعنة حارس الأحراش النصراني واللفيف من الأصدقاء وعلى رأسهم (نصار)، الجد والجدة (حمدة) وطبعاً بطل الرواية (هيكل).

●●●

اتكأ هيكل على حبٍ نأى وأصبح في أوج الظلام، ليستمد من ذلك الحب علاقات أخرى تأتي وتذهب على حسب الأيام، من هذا الكم المتدفق قرع الكاتب على أجراس الصوفية، المشمعة بحب يغمر العقل بالكثير من المعاني والألفاظ المصطلية بنار المتاهة الرّاسية بنا نحو هذا الواقع المضمحل من كل بد، والتي ينتج عنها مزج غريب وشيق، ما بين الميثولوجيا والتجليات الصوفية، وإرهاصات الخمر.

عجاج وغيار والكثير من الضباب يمطرون هذه الرواية القابضة على كل شيء تقريباً حتى الخرافة لها باع كبير هنا وممثلة بـ (قطميز) ومبهمات أخرى، فهل آلية الحياة المصطخبة تحتاج إلى تحليل يتناسب مع ما يرمي إليه مخلد بركات، وهو يسعى إلى الحياة بإيجاز شديد الضيق ومقبول في الكثير من الأحيان؟

أمَّا ما حكاية الحرذون؟ فلعلها تكون حكايةً تغوص في كل الاتجاهات لترسم لنا هذا الواقع، وبغاية شديدة الإبداع، بها مساحات رمزية هائلة تتشعب حتى تصل بنا إلى حد المتاهة المحاكة بحرفة لها ما عليها.

ورواية الحرذون من وجهة نظري، رواية نفسية وسيكولوجية جدّ معقدة، تنعكس بشفافية على واقعنا المعاصر، إذ تلمح (هيكل) يترنح بين أمواج متلاطمة، ما بين المادية الصرفة، وحتى أوج الإيمان المتمثل بالصوفية، خالصة التأثير في وجدانه المضطرب بمنطقٍ مقبول يتشابك مع تأزمات هذا الزمان الصارخ باللامعنى.

وكأنَّ الكاتب أجاد العزف على البنى التحتية للعقل، لتأتي هذه الدلالات قارعة للعقل وداقةً على ناقوس التشرذم المكبلة به عقولنا وأفكارنا.

يجب أن أتعرف على عبدالرحيم الجد، وعلاقته المفعمة بالحس والحنان على حفيده وهذا ما وضحه ذلك الطفل حينما شعر ببعض الخوف، بما كان يذكره له جده. (جدي ما تحكيه أمرٌ مخيف مخيف).

-(لا تخف يا ولدي قدرك أن ترى ما رأيت!.)

على هذا النحو بدأت الحكاية، حيث أنَّ البنية الروائية بها قدر معقول وقدر آخر يمثل المتاهة التي هي نحن في هذه الآونة، فهل متاهة الحرذون المنقوعة بالكثير من الخمر الموشى بالقهر، والمعاني العميقة التي رحلت بنا بعيداً عن هذا الواقع المتأزم سياسياً وخلقياً.

فهل واقع الأمر الراهن يقرُّ بهذه المقاصد الجارة خلفها حبّاً انطفأ أواره بلا هدف يؤكد حقيقة العلاقة بين سندس وهيكل، هل تلك العلاقة اكتملت أم غيب عنا الكثير؟ لنبقى خلف سراب الحقيقة نسمع صاحبنا يقول وهو يلهث خلف الهرب:

-(إنني أبدو مثل فراشة عمياء أهربُ من سندس!).. تطل علينا هنا رياح الحرية المنبثقة من خلال الهروب من حب غريب المعالم والنكهة، وكأن الكاتب يصر على أن يبقى له دافع يدفعه نحو الحياة والإبداع والتجدد الدائم.

فالرحيل نحو ملذات الخمر كان لا بد منه لتستمر الحياة بإيقاع عالي الوتيرة، وجميل أن تستمع نصار يتغزل بالخمرً عندما يقول لصاحبه:

-(هيا اسكب لنا مزيداً من دماء ابنة الكرم ثم اهذي كيفما تشاء). ومع كل ذلك الخمر المصبوب بالعقول لا يغفل المؤلف عن ذكر الآيات الكريمة، أيدل ذلك بوضوح على أعماق الكاتب؟ المترنم بسمفونية تزهر إذا ما أمعنا النظر جيداً على كمية القلق التي يحتويها شخوص الرواية المحبوسين في هذا الواقع الذي بات يلف رقابنا بشبكة المتاهة الضاربة بنا حتى أعماق أرواحنا.

●●●

هل استطاع مخلد بركات بتحليقه الدّائم في أعماق المعاني أن يوصل إلينا آلية مراميه من رواية (الحرذون)، المنطبقة كماً وكيفاً على هذا الزمان الممجد للكثير ممن هم على شاكلة الحرذون الذي يقول له وبكل جدية لا يتوقعها العقل:

لا سيدي الحرذون، إنها دلالات تسبر بعمق أبعاد هذا الواقع المتشظي بلا هدف يذكر، أم أن الكثافة المدهشة والمتشابكة مع القلق تنزع بنا إلى خلاصة معناها وبكل صراحة منصبة على واقعيتي الآن، وبكل تفاصيلها الغارقة حتى الثمالة في اللامعقول، والذي غدا رغماً عنا معقولاً.

بعيداً عن الإسهاب يجب أن أقف قليلاً في إحدى الزوايا الصوفية لألمح هيكلاً متعبداً حقيقياً في محراب ابن عربي، لتصيخ له السمع وهو ينصت بشغف إلى جده وهو يقول له:

-(دائرة الحق والخلق التي تكلم فيها ابن عربي يا ولدي).لعل الإجابة عن هذا السؤال غريبة، والسؤال ما الشيء المجدي والمبهم بحارس الأحراش؟ وما الرابط بين ذلك الحارس الريب الأطوار والجد؟ أتكون الإجابة هي الربط بإحكام بين الزمن الماضي وهذا الواقع المنزلق بنا نحو الأسفل؟ أم هي عبارة عن تجليات صوفية رفيعة المستوى تأثر بها الجد من

القديس جريس الأخضر؟ أم أن هيكل ما زال يظنّ أن ذلك الحارس هو من قتل عمَّه وألقى به في قرار بئر عميق مهجور؟ أو ما فحوى تلك النبوءة التي ذكرها هيكل؟.

(قصدك النبوءة ما هي؟ وهل لها علاقة برحلة التيه وجريس النصراني والغجري وشجرة الدَّم الرّاعشة في الذاكرة)؟.

ومهما قلنا عن تلك النبوءة السرمدية تبقى الإجابة في طيَّات النسيان، ومسطرة في أعماق الكاتب، والهارب من الحب، هيكل الذي ما زال يتغزل وبرفق بالخمر المعتق، ليزدهر وجهه مع آخر جرعةٍ تجرعهاً وبإصرار عجيب.

هل كان هيكل يهرب بابنة الكروم من هموم حبٍ غريب تآكل حتى غدا ماضياً؟ كان وانسحب إلى أغوار الذاكرة التي ما زالت تقتات على ذلك الحب، بين الفينة والأخرى، فمن هذه المشاهد المتسارعة والمتصارعة نلتقي بإيقاع صوفي شديد التأثير على روحه، ومن هناك نقترب من بعض الخرافات الشعبية وحتى علاقة بلا صورة واضحة.

وإلى غاية عقل مجلل بكمٍ طيب من آيات القرآن الكريم، في هذه النقلات الرائعة تنقل بنا الكاتب ليضعنا أمام حالة غريبة تفوح منها رائحة عيش مهلهلٍ بالفوضى التي لا بد منهاً لكي نحلل هذا الواقع الزاخرً بالمتاهة الشيقة بما يرمي إليه مخلد بركات وكأنه يقول لنا: بعيداً عن هكذا تكون الحياة غير هذه الحياة وإذا تجملتم على أنفسكم فوحدكم من سيتلقى العاقبة.

ومن أجل أن أنير درب المتاهة يجب أن أعود وأقف قليلاً عند سندس ومن هي؟ وماذا تكون؟ بالنسبة إلى هيكل، أتراها كانت دنيا وتاهت باللامعنى؟ أم تكون حالة من الهذيان ترنم بها كثيراً معشوقها؟، أو لعلها وطناً بات غريباً عنه وعنا؟ لنشعر نحن بالغرابة من جراء غربتنا لوطننا وتلك هي أقسى أنواع الغربة!

أم تكون عبارةً عن طعنة نجلاء تلقاها رغماً وانصرم نحو الخمر بكل إباء، لكي ينساها وينسى قسوتها؟، أم كانت حالةً من حالاًت الصوفية تجذبه إليها؟ فهل إذا فصلنا سندس عنه لحظات وجيزة نجد نور القرآن يستوطن قلبه وعقله، لعلَّ أقرب شيء للعقل أنها كانت حالةً صوفيةً عفويةً أخذت المؤلف إلى صخب الأعماق المتشابكة بشراسة مع هذه الحياة، فمن هذه الفجوة برزت لنا نجوى والكثير غيرها بحياة هيكل المثقلة وحتى أخمص قدميه بمعاني شديدة العمق يستطيع أحد أن يصل إليها إلا من خلال معرفته الزاخرة عن تشظي هذا الواقع.

لكن من هي نجوى؟ أتراها تكون بديلاً عن المعاناة؟ أم هي مجرد حالة طارئة سيلفظها عمّا قريب؟ وهذا الأمر يتضح عندما قال لها: (نجوى أنا متعب القصف الهمجي يزيد من أوجاعي!). من هذا المنحنى اللبق ستغذو نجوى ذات يوم بلا معنى، والدليل ما قرع به أسماعنا حينما قال: (ستفرج قريباً وينعم العالم بسلام حقيقي لا يسود به منطق القوة بل الحب).

من خلال هذه الكلمات الرنانة سيجد صاحبنا الحب إلى نفسه مرةً أخرى، ولترحل عنه بذلك نجوى في سلام، وتبقى هنالك بقية أختم بها علَّني أعود ذات يوم وأوفي ما بدأت به من اكتشاف معالم مخلد الذي يحوي عقله على ثقافة مذهله لها أبعاد أوصلت إلينا الرسالة كما أراد، أم أنّ هنالك ما زال يكمن التقصير المفعم بالغرابة الحبلى بكل جديد.

***كاتب أردني**

الجزيرة العائمة:
وقصيدة اليوميّات والتفاصيل

■ طراد الكبيسي*

(1)

يمكنُ وصف قصائد هذه المجموعة الشعرية (الجزيرة العائمة) للشاعر الكوبي الأصل (بابلو ميدينا)-والمهاجر إلى الولايات المتحدة- يمكن وصفها: بقصائد التفاصيل واليوميات من حيث أن الشاعر معني بتفاصيل الأشياء ومشاهد الحياة اليومية وما يطرأ عليها من تحوّلات، مُداخلاً بين الواقعي والمُتخيل الفانتازي.

فمن التفاصيل -مثلاً- ما نجده في القصيدة التي تحمل المجموعة عنوانها: (الجزيرة العائمة) ومنها يقول:

فَمُ الجزيرة يبتسمُ
أو يَعْبسُ، مَنْ بمقدوره التأكيد،
محشوٌ بمقاصدَ تتلاشىَ
وبقَصَب السكُّر والرمل.

وإنها -أي الجزيرة- وإن كانت كمكان صغير وسط ممر ضيق، لكنها مع ذلك يمكن أن تلعب لعبتها لُتخادع بأنها: ملكة مياه البحر.. ترتدي الأخضر كاملاً.

(2)

ولعل قصيدة (آنا في ميامي) تمثل خير تمثيل قصيدة: (اليوميات) يقول فيها:

كل صباح في ميامي
تستيقظُ (آنا) برفقة الوجع والقهوة.
كل صباح تلمع البلاط
وتغني لحن الرقصة نفسه
تستحم، ترتدي ثيابَها:
تسير إلى الكنيسة وتتلو
الصلوات من أجل جميع الموتى.. الخ.

(3)

وهكذا في قصيدة (حُبُّ الشقراوات) يعبر عن تجربة النفي وهوية المنفي: هل هو نفسه في المنفى أم يمكن أن يكون شيئاً آخر:

لا أعرف من سأكون
لو أن ليس ثمة كوبا
لو أن ليس ثمة طفولة.
...
ماذا لو أفقت ذات صباح
وكنت صربياً أو سنغالياً
أو نجماً أميركياً يتلألأ؟

ثم يستذكر يوم أخذه أبوه لمباراة كرة: واشترى له كوز فستق. ورأى العلم الكوبي يرفرف. وشعر أنه أسعد ولدٍ على الأرض، وأنه ولج الخلود!

لكن ومنذ أن أنخرط- شأن غيره في منفاه (في حالة الإعجاب والتملق) في حب الشقراوات.. صار مثل غيره. فلم تعد لعبة الكرة التي شاهدها في صباه، (هي الجنة).

وربما: صار شخصاً آخر!؟

وفي قصيدة مثل (أشياء حميمة): تتألف من مقاطع: كل مقطع ثلاثة أسطر. والأسطر الثلاثة هذه تكون صورةً من أشياء الحياة اليومية؛ مثلاً:

1 - **غرفة المعيشة بحيرة حيث غرق**
فرحاً، ثديا أمه جزيرتان
لم يبلغهما أبداً

2 - **نظر راؤول من نافذة المطبخ إلى بيت**
الصعود على الغصن، ذيله يهتز إلى أعلى
وإلى أسفل، أعلى وأسفل. هتف: (باجاريتو!).

هكذا تشكل ال ـ (15 مقطعاً) متوالية من الصور الحركية لمشاهد يومية يُعاد بناؤها: تشكيلاً لغوياً تعبيراً عن انشغال الشاعر بمفردات الحياة: طبيعة وكائنات في تركيزٍ ليس بعيداً أن يكون حلماً كما يعبر المقطع الأخير

شفاه النهر البنية الوامضة
لحستني إلى أن أفقت،
جافلاً، مبللاً بالحقيقة.

(4)

وفي بعض القصائد: مثل (الجبل) (بانتظارك) (مشهد ليلي لواشنطن) كأننا بالشاعر يقيم موازاة تضادية بين الليل والنهار. ففي قصيدة (الجبل) تتكرر كلمة (النهار) 16 مرة منها:

النهار ملاحظة مصاغة من الغيوم
النهار طائر محاكي
النهار مبدد لورق الشجر
النهار حجر يلتقطه الرجل
النهار رجل في الغابة
ليس ثمة نهاية
لما يفعله النهار،
لما لم يفعله.
أما الليل:
الليل في كل مكان، يخلف غباره تحت الأظافر
الليل مادة العزلة
الليل كاره البشر، المنافق،
الليل محيط، أفق
الليل قميص فضفاض، قِرْط
الخلاصة إذا كان:
النهار رجل في الغابة
تحت المطر، لا يهدئه النوم
أو ثدي الأم أو طعنة الجنس
فالليل هو الآخر يمكن أن يكون:
صوت العزلة العميق وظلام دامس،
باب ليغلق
حزمة ريح
وليس تنفساً
ليعيدك إلى البيت

(5)

وهكذا في قصيدة (التاسع من آذار) يعمل موازاةً بين الألوان:

الأصفر، الأخضر، الأحمر. تعبيراً عن حركية الطبيعة:

أصفر
الفجر فوق النهر
الأشجار العتيقة تخضر
الربيع يزحف شمالاً
منذ اثني عشر يوماً
سأوقظك
حين يبلغ الجسر الأحمر.

ثم هذه الموازة بين صوت الهاتف وصوت قطرات

الماء التي تتقطر من صنبور. والتي جعل الشاعر منها لازمة، تتكرر بعد كل مقطع من مقاطع قصيدة (منظر طبيعي مع صنبور وهاتف) يقول:

الصنبور يتقطر،
الهاتف يرن
ثم: الهاتف يرن،
الصنبور يتقطر
ثم: الهاتف يرن،
التراب يجعل الدرب أحمر

كل هذا يجري: ورجل مشغول يحدق في كوب/ ومزارع يحلب بقرات في الوادي/وفي منحدر الدرب السهل، فتاةٌ حافية مثقلة بغسيل على رأسها../والهاتف يرن ولا من مجيب ولعلنا أخيراً، يمكن أن نضع قصيدة (لاعبو الدومينو) موضع المقاربة مع قصيدة: (مقهى على باب الزبير) لسعدي يوسف، من حيث العناية بالتفاصيل في نقل أو رواية المشاهد اليومية. من قصيدة (لاعبو الدومينو) لبابلو ميدينا:

اللاعبون مستمرون بعمل هذا
منذ عصور، يهذرون بالأرقام،
يرشفون القهوة، والجعة، والمياه المعدنية،
الأصلع يشعل سيجارة، والفتى يمر،
وثالث يتخذ لنفسه مكاناً، يتناول شراباً،
وينفض الرماد.
يحاول المتفرج أن يكون لا مرئياً، إنه هنا
منذ ما يكفي من الوقت لأن يتعلم الصمت.. اله

ومن قصيدة (مقهى على باب الزبير) هذا المقطع أيضاً:

تقابل المقهى من الجهة اليمنى، الشرفة التي جاءت من الهند البعيدة، واليسار يضم مكتبة ودكاناً لبيع الخردوات.

وأنت حين تكون في المقهى ستشرب سايك المألوف، ثم تقوم مبتهجاً لتدخل غرفة البلياردو:

طاولة
وعشب أخضر
وكرات ألوان.
ستلقي نظرةً عجلى، وتمضي نحو زاوية
تراقب..
أنت لا تستعجل الأشياء
والناس الذين رأيتهم في غرفة البلياردو لا
يستعجلون..(2)

وفي النصين كما لاحظنا يعيد الشاعر تشكيل الصورة في الواقع لغوياً وفي بنية ومشكل يراه المتلقي كما رآه الشاعر بأدق التفاصيل وحركة الأشخاص والأشياء.

***ناقد عراقي**

الاشارات

1 – الجزيرة العائمة: شعر بابلو ميدينا، ت: إلياس فركوح، دار أزمنة لنشر، عمان، 2008 .

2 – الطواف بالمقاهي الثلاثة– شعر: سعدي يوسف، مجلة (نزوى) ع 32 / 2002 / ص149 .

بين التجنيس و الصورة كإبداع، و الوعي النقدي

■ محمد عطية محمود*

بين التجنيس الإبداعي و الصورة الفنية يقدم الناقد الكبير فخري صالح فخري صالح هذه المجموعة من الدراسات/ المقاربات النقدية تحت عنوان جامع " التجنيس و بلاغة الصورة "، و هي ثمرات للملتقى النقدي الذي أقامته جمعية النقاد الأردنيين بالتعاون مع وزارة الثقافة الأردنية على شرف هذا الموضوع الثقافي والنقدي الملح، كحاجة من حاجات المشهد الثقافي.

تعتمد هذه المقاربات على إثارة الكامن بالنسبة لموضوع هام، و هو تداخل الأنواع الأدبية/ الفنية لإفراز ما يمكن تسميته بنص فارق يمتاز بتماهي/ تلاقح الفنون بمشتقاتها الأدبية و التشكيلية و الحركية، أو ما يمكن إطلاق عليه مصطلح التجنيس في زمن "النص المفتوح"، انطلاقا إلى زمن الصورة الفنية كمعيار ثقافي و نقدي.

يقول فخري صالح في مقدمته الموجزة:

" في ظل انسحاب التيار البنيوي، بتلاوينه المختلفة من منصة النقد الأدبي في العالم، وحلول النقد والدراسات الثقافية محل تلك الدراسات التي كانت تعنى بالنص بوصفه مستودع المعنى ومدار القراءة التي لا ترى شيئاً خارجه، أصبح مفهوم النوع مهملا لصالح قراءة ثقافية ترى في كل الأفعال النصية وغير النصية محط اهتمامها، بل واقعة في دائرة اشتغالها" ص 7.

مما دعا إلى وجود حلول عملية من شأنها تحويل مسار العملية النقدية إلى ظاهرة وعي نقدي، انطلاقا نحو ثقافة نقدية جديدة، ربما كانت ثقافة الصورة التي برزت الحاجة اليها في خضم التغيرات المتلاحقة للواقع المحيط، فمن بين محددات أخرى سطت على المشهد التعبيري الإنساني مثل التقرير الصحفي والمادة التليفزيونية، انبثقت الصورة كوسيط تعبيري يعتمد عليه أساساً في إبراز وتجلية الواقع لما لها من قوة مركزية في الفنون المعاصرة، من حيث تحول المجتمعات المعاصرة إلى مجتمعات مشهد، بحسب تعبير المنظر الفرنسي الراحل غي ديبور، وبحسب ما جاءت به المقدمة (ص 9) لكون الصورة جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية، ومفتاح لفهم ما يدور في العالم من حولنا، كظاهرة تحتاج سبر غور علاقاتها بالكلام والصوت والفضاء، انطلاقا نحو تأطير جديد لحدود المعرفة، باستكناه تأثير مركزية الصورة بمعناها العام والمجازي، وعملها على خلخلة نظرية الأنواع وتكسير حدودها، و تفجير كوامنها - بحسب ما جاءت به مقدمة الكتاب.

ومن هذا المنطلق نعرض هنا لبعض الأطروحات

التنظيرية و التطبيقية المرتبطة بمفهوم التجنيس، وعلاقة الصورة الفنية في بعض حقولها المطروحة بين دفتي الكتاب، كما نلمح إلى دور النقد الجديد، أو نظرية الوعي النقدي، المستند إلى عالم الصورة كوحدة من وحدات النص، أو كإطار جديد لزمن جديد ربما كان زمن الصورة، لتكون لنا إطلالة، ولو عجلى، على بعض الدراسات التطبيقية الأخرى المقاربة، التي اشتملت عليها هذه الاحتفالية النقدية المثمرة.

×××

تحت عنوان " التجنيس الإبداعي بين مختبر الذات و الشرط الثقافي "، يبني نزيه أبو نضال أطروحته النقدية معتمداً على ثلاث مناطق متواشجة ; بحيث تصنع علاقة دالة بين مكونات العنوان المتكاملة بين التجنيس الإبداعي كحقل للتأثر بجميع الأنواع الأدبية و الفنية الإبداعية، ومن ثم علاقته بذات المبدع كحقل خاص/ منطلق للخلق الإبداعي ذاته، و تواشجهما مع البيئة الثقافية/ الفنية التي تفرز المبدع، و تضم أساساً كل تلك العناصر، بحيث تبقى للفن بصورة عامة أحقية التواجد و التأثير، والاستفادة بتحويل العلاقات الإنسانية إلى بوتقة من العلم و المعرفة و الفن و الأدب، قد تصل إلى حد الانصهار و الاندماج لتقديم صورة من صور الإبداع فينزع الباحث إلى التأكيد على أن الذات المبدعة - كضلع من أضلاع هذه الأطروحة من جهة، و كضلع من أضلاع العملية الابداعية من جهة أخرى - لا تخضع لقانون الاختيار الذاتي للإبداع، بقدر ما تخضع لبيئتها المحيطة التي تؤثر بشكل ما أو بأخر في اختيار صورة الإبداع من شتى صوره المتعددة، والتي قد يمارس المبدع أكثر من شكل فيها في ذات الوقت، بحيث يستفيد من تجاور الأنواع الفنية والأدبية و تماهي الخطوط الفاصلة بينها، كي نخرج من هذه النقطة إلى ماهية عملية التجنيس، بمعنى المزج بين نوعين/ فنين أو أكثر، مثل الكتابة و الرسم و الموسيقى.. إلخ، مع الاحتفاظ بمعلومية عدم حداثة هذه العملية التي وجدت منذ تجاورت أشكال الإبداع وتمازجت. لكن ما من شك في أنها تعاظمت مع انفجار زمن العولمة و سطوة الصورة/ الميديا..

يعرج المقال على طرح أمثلة و نماذج للكتاب/ الفنانين، الموسوعيين سواء في مجال الشعر و النثر بأنواعه مثل العقاد، و الحكيم، و طه حسين.. و أيضا في مجال ارتباط الرسم كإبداع تشكيلي، و الموسيقى كإبداع وجداني، بالشعر و السرد كأدب في نماذج عديدة يذكر منها نزيه أبو عفش، ابراهيم نصر الله، عز الدين المناصرة، جبرا ابراهيم جبرا، ومظفر النواب، بالإضافة إلى إطلاق هذه الظاهرة نحو مثيلتها العالمية لدى فيكتور هيجو ووليم بليك و هنري ميشو ; لبيان العلاقة الحميمة بين الرسم والشعر والموسيقى والأدب في تلاحمية حميمة تنطلق منها و اليها تنظيرات عباقرة الفن و السرد و الشعر معا، ليستعير المقال ضمن ما يستعير مقولة الشاعر اللاتيني هوراس صاحب فن الشعر " إن شأن القصيدة كشأن الصورة "، و مقولة الجاحظ بأن الشعر جنس من التصوير..ص19 أو كما يقول ص.20

" ولعل ارتباط الكتابة بالرسم ولد من ولادة الكتابة أو الأحرف الهجائية نفسها"

أو يضمن ما أسماه المتشابهات في تاريخ الأدب العربي من علاقات بين الصورة و المجاز والتعبير بالشعر نموذجا لدى امريء القيس أو طرفة بن العابد أو البحتري ; لينتهي إلى أن » هذه المتشابهات القريبة والبعيدة تغيرت كثيرا مع تطور الأجناس الإبداعية، و تحولت عملية التجنيس الأدبي و الفني من الشكل إلى

المضمون و من السطح إلى أعماق الفنان حيث تتوحد بؤرة العملية الإبداعية بكاملها، و أصبح الفنان وخاصة في العصر الحديث، مسكونا بهاجس التعبير الحر والمنطلق من عالمه الداخلي، وكشف المناطق المعتمة و المحرمة في النفس البشرية.« ص،20 .21

بما يقارب من هذه العملية التجنيسية إلى حيز حالة مغايرة لما سبقها، و لربطها بهذا المفهوم المطروح للتغير الذاتي و البيئي على حد السواء باقترابها من الذاتية/ الجوانية

يلج المقال بعد ذلك إلى الحقل التطبيقي، حيث يقارب هذا المفهوم مع روايتي " سيرة النائم " ل- نوال العلي، و " دمعتان على خد القمر" ل- محمد سناجله.. حيث تقارب الأولى مفهوم الارتباط أو التماهي بين الرواية كنص شعري يمثل نسيجا دراميا واسعا، ربما حمل في داخله ديوانا شعريا مكتملا، تقطعه نصوص سردية مستقلة، ربما يمثلان معا سيرة سردية بالمفهوم الذاتي، الذي يمثل أحد أضلاع الأطروحة النقدية، مع ما تمثله عوامل التجنيس الأخرى من حس موسيقي و تشكيلي من تكريس لهذا المفهوم.. ليبتعد النص بذلك عن المفهوم المعتاد لفن الرواية احتفاءا بظاهرة التجنيس.

بينما تسعى الرواية الثانية إلى الاستفادة من طرائق أخرى للتجنيس على نحو من تقسيمات و عناوين داخلية لنص روائي يجعل الكتابة أشبه بمجموعة من اللوحات أو المشاهد السينمائية المتفرقة (ص 42) لتلعب لغة السينما، إلى جانب الفن التشكيلي، دورا بارزا في هذا النص الروائي كنموذج للتماهي بين الفنون و استقائها من بعضها على نحو من الجدة و الطرافة معا.

لتخلص المقالة إلى أهمية الدور الذي يلعبه التجنيس الإبداعي، استنادا إلى عناصر تقويمه الأخرى، مع الحفاظ على حدود و عالم كل جنس من الأجناس (ص 27)

×××

وتحت عنوان مغاير تأتي الورقة النقدية ل- د. حسين جمعة بعنوان " حياة الصورة الفنية " لتضع إطارا جديدا من أطر البحث حيث تمثل الصورة الفنية كمعيار للفن، " فالحديث عن الصورة الفنية يعني أن تقول كل شيء عن الفن " بحسب قسطنطين غارانوف، و من حيث الصورة الفنية كتعبير دلالي جمالي ينصهر فيه الشكل و المضمون، في وحدة متسقة متكاملة كبوتقة لحيوات الناس و همومهم، ومكابداتهم، و أفكارهم، و أحاسيسهم.. وبحيث يبرز مصطلح الصورة كمعني ذي وجهين، أحدهما ضيق محدد، و الآخر واسع شامل، استنادا أيضا إلى أن:

" الصورة كلوحة ملموسة و تعميمية في الوقت ذاته للحياة الإنسانية، يتم بناؤها بمعاضدة التخييل و لها دلالة جمالية " بحسب أسس نظرية الأدب، لليونيد تيموفييف (ص 31)

وينتقل الباحث بعدها إلى رصد الصورة الفنية على مستوى الأدبيات العربية، إذ الصورة كفضاء دلالي، تدرجا من صلتها بالتعبير الحسي لدى د. مصطفى ناصف، واختلاف أشكالها لمسايرة طبيعة الجمال أو النفس انتقالا من الصورة ذات الإشارات أو التشابيه الساذجة إلى الصورة شديدة التعقيد المحملة بالرموز و الاستعارات التي لا تقف عند إيجاد علاقات فقط بين المتشابهات، لدي د. عبد القادر الراعي، عروجا على تصنيف جديدة للصورة الذهنية و الصورة الرمزية لدى د. علي البطل..

مع جدارة الإشارة إلى كتاب د. عبد الإله الصائغ " الصورة الفنية.. معيارا نقديا "، بما لا يخرج بها عن

إطار الأصول التراثية، مع تلاقحها مع بعض الدراسات الغربية، و إفادتها منها على نحو ما..

كما تعول الدراسة على ماهية الصورة الفنية كتعبير يضفي على الخطاب رونقا جماليا، و الصورة كتضفير للتفكير التجريدي بالوعي الحسي؛ فالصورة هي " وليدة الفكرة الجمالية و لحمتها، و هي أداة الكاتب في صراعه لأجل توطيد مثله الأخلاقية و الاجتماعية، و هي شكل من أشكال إدراك الواقع تحتضن في طواياها تقييما جماليا للحياة، بتجسيدها كل ظاهرة في علاقتها بالانسان في تفرده وفي اندماجه بواقعه " (الدراسة ص 33، 34)

بمعنى أن الصورة الفنية دائما هي كيان متحرك بدينامية معقدة لا يجب أن تخضع لنظرية الثبات والسكون التي تسم الصورة المجردة... ومن حيث دلالتها المعرفية كإبداع ينحاز للحياة، و كذا بروزها كعلاقة أو إشارة تحتضن معلومة ضرورية اجتماعية بحسب ما قال به غارانوف..

كما تشير الدراسة إلى أن دراسة الصورة الفنية كعلامة محددة لدى أنصار العلاماتية، ينتج عنه تدمير هذه الصورة الفردية و طمسها، و حتى استبعادها من الدرس الأدبي أو القراءة الأدبية لها.. (الدراسة ص 37)

لتلج الدراسة منطقة " النص الأدبي " كمصطلح/ استعارة جديدة لأنصار العلاماتية، الذين تحولوا إلى إخضاع النص، كحقل بديل للصورة الفنية، للتحكم والمعايير العلمية الدقيقة، و كنسق لغوي في عزلة عن المضمون، بما يدور به في فلك أحوال الكلام وتراكيبه اللغوية البنائية، و ارتباط النص بذاته كمعول عليه في الضرب على المنوال الفردي، لتنفذ الدراسة إلى إشكالية دور الصورة الفنية التي تلعب دلالاتها دورا فارقا في إدراك أفق الحياة و الامتداد في أعماق الزمن - أو كما تقول الدراسة ص 41 - لوضع جانب المقارنة بين النص ببعده الواحد و الاتجاه الواحد، و بين الصورة كمتعددة الآفاق و متشعبة الجوانب، و متعددة المعايير ; درءا لشبهة أن الصورة بالنسبة للنص ما هي إلا جملة إيماءات بمعلومات و دلالات..

كما تعول الدراسة على مرجعية دور العلم و مكانته في الحياة، لإضفاء المصداقية التي تقرها القواعد الدقيقة/ التنظيمية لأي شيء في الكون داعية إلى أن تكون المقاييس الخاصة بالحياة و صورها الفنية مقاييس مرنة لا تخضع للقواعد الجامدة.

لتصل الدراسة نهاية إلى تعريف للصورة الفنية على أنها وحدة التجسيد والإبداع و التلقي، و أنها نتاج شخص محدد يعيش في بيئة معينة و زمن محدد، وهو يغترف صوره من واقعه ليمد جسرا بين العالم الفعلي و عالم الفن

كما تصل إلى تحديد مراحل توليد الصورة بمرحلة أولى هي مرحلة الحضانة، وهي بالتالي لتكوين القصد الفني، استنادا إلى مقولة تشيكوف " الفنان يراقب.. يختار.. يخمن.. يركّب و ينسج.. و هذه الأعمال جميعها تفترض وجود قضية " (الدراسة ص 44)..

مرورا إلى تكوين الصورة كانتاج فني، أو كبنية متكاملة و مستقلة نسبيا، و من ثم وصولها إلى حيثية (الصورة - التلقي)، أو وصولها إلى حيز العرض أو النشر أو الخروج على الجمهور الذي لابد له من مؤثرات تجذبه ; لكونها صورة لمجتمعه الذي يمثله.. ترسيخ من الباحث لمعنى أن آفاق الصورة هي آفاق الخلق، الإبداع/ الحياة...

×××

بينما يتخذ البحث في حقل الصورة الفنية في

دراسة د. محمد عبد الله القواسمة، زاوية أخرى، فتحت عنوان " الصورة بين الحقيقة و المجاز " تحاول الدراسة مقاربة المفهوم القديم - كمدخل - للصورة في تاريخ النقد العربي استنادا إلى الجرجاني بوصفه للصورة كمنتج شعري، تطابقت مع هذا المفهوم نظريات النقد الغربي التي ربطت بين أجزاء الصورة كحقيقة شعرية، كما يرى س. داي لويس أيضا من ناحية إدراك الوحدة التي تربط بين الظواهر و أن مهمة الشاعر هي الاكتشاف المستمر (الدراسة ص 05) مقارنة و انطلاقا إلى بحثها في النقد العربي الحديث من جوانب و مذاهب نقدية متعددة لدراستها، حيث تشير الدراسة إلى جهود الناقدة بشرى سلامة صالح، برصدها لمحوري التشكيل و البناء في الصورة، و من ثم علاقة الصورة بالقصيدة..

و لكن الدراسة تعول أساسا على هذين العنصرين - الحقيقة و المجاز - اللذين يمثلان علاقة خاصة للفنان بالواقع أو كما تقول الدراسة ص .15

" في الفن لابد من إبداع علاقة من توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة، الواقع الراهن و الواقع الممكن..... " وهكذا...

تتجه الدراسة إلى البحث في المفارقة بين الحقيقة و المجاز كطرفين يربطان علاقة الشاعر بالصورة الشعرية أو العكس بمعنى التزام كل منهما بالأخر في إطار خدمة الحقيقة الشعرية تقول الدراسة ص.52

" لا يقتصر الشاعر في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه على استخدام الصورة المجازية بل يتعدى ذلك إلى استخدام الصور الحقيقية لتقديم منظر يتسم بالحركة، أو رسم مشهد يدب بالحياة... "

هنا تبدو العلاقة على نحو من الوضوح يعتمده الباحث بأمثلة للصورة الحقيقية في قول ذي الرمة، ووصف الحارث بن حلزة لناقته، و كذا في قصيدة من الشعر الحر لسميح القاسم (كاتجاه تعتمده الدراسة بالدخول في حيز حقل تطبيقي مواز، بحيث تجمع بين النظري و التطبيقي)

حبا في ساحة الدار/ و كركر حين فاجأها/ جوار السور مطروحة !

و فاجأ بضع أزهار/ مبعثرة على صدر/ جميع عراه مفتوحة

تصيح:/ تعال يا ولدي/ تعال ارضع! (الدراسة ص 54)

كما تومىء الدراسة إلى تجاور الصورتين المجازية و الحقيقية (كمثال) في قول الأعشى:

ما بكاء الكبيربالأطلال

وسؤالي فهل ترد سؤالي

تذهب الدراسة فيما بعد إلى البحث التفصيلي في الشق المجازي الصرف الذي تورق فروعه في اتجاهات التصويرالشعري وأدواته الأساسية التي تتمثل في الكناية و الاستعارة و التشبيه، استنادا إلى تراث الشعر قديمه و حديثه، وما جبلت عليه الساحة الشعرية من مستحدثات

فتنقسم الكناية الى عدة روابط داخلية تؤدي الأدوار الداخلية لها و إن بصور أخرى أو بمقومات أخرى مثل التراسل بالحواس بمعنى تبادل الوظائف بين الحواس، كأن يسمع بالعين و يرى بالأذن، لزيادة مساحة التلقي للصور المتخيلة، و مثل عنصر التجسيم لجلاء المعنى و وضوحه، وعنصر التجسيد لإكساب الصورة الحسية للجماد و الحيوان، كشريك في الحياة بملامح الأنسنة الحسية، كما في قول عنترة عن شكوى حصانه:

وازور من وقع القنا بلبانه
وشكا إلىّ بعبرة و تحمحم

انتقالا إلى الإيحاء بالألوان كسمة من سمات الكناية و التي قد يستحضرها (الشاعر) للتعبير عن الذكريات و الأحداث و المواقف (الذاتية)، والتي يستحضرلها الباحث من شعر محمود درويش تعبيرا عن حب الوطن المسلوب:

" **من الكستنائي.. يبدأ شعر حبيبي**
من البرتقالي.. يبدأ صوت حبيبي
من الفستقي.. تنام ذراع حبيبي على الشرفات
من اللازوردي.. يبدأ ظل حبيبي على البحر "
وهكذا.... (الدراسة ص 60)

كذلك الاقتران بين النقائض، كما أن الضد يظهر (حسنه/ قبحه) الضد، أو بمعنى أدق التأثير سواءا بالسلب أو الإيجاب كموروث بلاغي صرف.

ثم تنتقل الدراسة لتبين أثر الاستعارة كلون أساسي من ألوان المجاز، و التي تبدو كسمة من سمات الشعر الفحل منذ معلقاته و حتى ما نبت في وعي المحدثين من تيارات و تأثيرات، و للاستعارة - بحسب الدراسة - أنماط أربعة تتداول فيما بينها كمحددات مجازية، منها التصريحية و المكنية بمعنى التبادل بين الألفاظ على سبيل التشبيه، و التي تستعير منها الدراسة بيتا للمتنبي يقول فيه: (كنموذج للتصريح)

و أقبل يمشي في البساط فما درى
إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

كما يرمي الى الاستعارة المكنية بقول الشاعر:

لا تعجبي يا سلم من رجل
ضحك المشيب برأسه فبكى

و يتجلى نوع آخر من الاستعارة يقف عند حدود العقل و يعتني بالظاهر و هو ما يمكن نسبته الى الاستعارة اللغوية، الى جوار الاستعارة الجمالية التي تعنى برسم الجو النفسي و تصوير الأحاسيس كما في قول السياب من قصيدته " غريب على الخليج "

الريح تلهث في الهجيرة على الأصيل

كما تبرز الدراسة هنا استعارة مقولة الجرجاني عن الاستعارة المفيدة و غير المفيدة، للتفرقة بين الاستعارتين اللغوية و الجمالية .... (الدراسة ص 56)

كذلك تعرج على أنواع الاستعارة التحقيقية والتخييلية، و الترشيحية و التجريدية كظواهر أخرى للاستعارة تتعدد نماذجها و تتباين.

تفضي الدراسة إلى المحدد الثالث من محددات المجاز و هو التشبيه، الذي يعرفه البلاغيون بأنه " إشراك أمر لأمر آخر في المعنى، و كما عند القزويني إلحاق أمر لأمر في معنى مشترك بأداة الغرض، و هو عند العرب مقياس المفاضلة بين الشعراء " ص.68

وتتعدد بحسب الدراسة صور التشبيه، وتتفرع بين المشبه والمشبه به المتجانسين حسيا، والمشبه نفسي والمشبه به حسي، والمشبه والمشبه به متجانسين عقليا، أو أحدهما نفسي و الأخر عقلي، أو العكس كما في قول الشاعر:

سأهديها غزالا ناعما كجناح أغنية
له أنف ككرملنا
و أقدام كأنفاس الرياح، كخطو حريّه ....

أو المشبه حقيقة معاصرة و المشبه به حقيقة تراثية أو أسطورية، كما في قول السياب:

كعيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينة
و كأنها تنذر أهل بابل بالحريق (ص 71)

كما تعدت صور التشبيه هذاالحيز/ المضمار إلى ما سمي بالصور التشبيهية مثل الصورة التشبيهية

المفردة، بمعنى كون طرفي التشبيه مفردين، أو تعدد المشبه به كما في قول السياب:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

أو تجزئة المشبه، أو التشبيه المركب الذي تتوافر فيه كل عناصر التشبيه، كما في قول بشار بن برد: كأن مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كوكبه

أو توافر عدة أحوال للمشبه به، بحيث يتسق التشبيه و ينسجم مع التأثير النفسي المراد توصيله إلى المتلقي، لا ليكون مجرد حلية، أو كما تقول الدراسة (ص 74)، و التي تؤكد في ختامها على كون الصورة كائن حي يتفاعل مع واقعه (النصي)، و واقعه في الحياة و الناس.

لتتسق إلى حد كبير مع الدراسة السابقة عليها، وإن زادت عليها بشقها التطبيقي، في كون الصورة الفنية جزء حي من حياة/ نبض يتحرك في مساحة نصية، لا يمكن إغفال دورها كإطار عام و كهيكل ينبني عليه الرؤية المتكاملة للعمل الفني/ الأدبي، و التي لا تنفصل فيها الصورة عن كونها جزءا متواشجا من كيان أكبر أو مواز على حد السواء..

×××

ربما دفعت بنا أطروحة " تحولات النقد في زمن الصورة " للناقد الكبير فخري صالح، نحو منعطف جديد يربط بين الصورة والنقد، لتحليل جانب آخر من جوانب الصورة الفنية، و علاقتها بالنقد، و قبل أن نلج ربما كان علينا التوقف أمام دلالة العنوان، الذي يسم الزمن بزمن الصورة !!؛ لنسجل بداهة أول نقاط الربط الدال التي سوف تجليها وريقات الأطروحة التي تسبر غور العلاقة بين النقد كوعي، وبين عناصر الابداع الجديدة التي تلعب فيها الصورة بمعنييها العام و الخاص دورا بالغ الخطورة و التأثير..

تشير الأطروحة إلى اتجاه نقدي جديد بحقق نوعا من الكتابة النقدية، التي تعمل على وصل العلاقة بين " النص "، و" العالم "، بمعنى إيجاد صلة وثيقة بين عملية الكتابة ومستحدثات الواقع من إشكاليات جديدة مؤثرة تخلصا من ظلال فترة زمنية ملأت فراغ أربعة عقود سيطرت فيها البنيوية كنظرية نقدية على مقاليد الأمور، محددة النظرة إلى النص ذاته على أساس مرجعيته اللغوية و الذاتية، دون اتصاله بما حوله، في انفصال تام عن المتغيرات السياسية و الاجتماعية والاقتصادية.

وتستعرض الأطروحة تحول تلك النظرية الأدبية، وترهلها و ابتعادها شيئا فشيئا عن إدراك الشروط أو الأجواء السياسية والاجتماعية المحيطة، التي تجعل من النصوص التي تقرؤها النظرية ممكنة الوجود، أو بحسب روبرت شولز في كتابه "سلطة النص":

" لقد تحولت النظرية إلى ممارسة سحرية كتيمة HERMETIC ، وأصبحت النصوص تنعكس على ذاتها و لا يمكن إسنادها إلى مرجع، ولذلك فهي بعيدة عن متناول النقد وعن حقل بحثه

متفقا مع موقف إدوارد سعيد في كتابه " النص والعالم و الناقد " حول أن

" النصية TEXTUALITY فرع من فروع النظرية الأدبية غامض و ملغز ومطهّر إلى حد بعيد.. و غالبا ما تعزل النظرية الأدبية النصية عن الظروف و الأحداث و الإحساسات الفيزيائية التي جعلتها ممكنة الوجود وصيرتها واضحة و مدركة بوصفها نتيجة للعمل و الجهد الإنسانيين "

اختلافا من إدوارد سعيد مع هذه الممارسة انطلاقا من كونه يرى أن النصوص الأدبية في أكثر أشكالها

مادية منشبكة بالظرف و الزمان و المجتمع... (ص 78، 79)

لتصل الأطروحة إلى تعميق لمفهوم جديد للعلاقة بين النقد و الإبداع، إذ النقد يتحول من مساره القديم كنظرية إلى نوع من النقد قادر على إماطة اللثام وربط الحقائق الخارجية فيما يمكن أن نسميه "الوعي النقدي" الذي يقول عنه إدوارد سعيد:

" إن الوعي النقدي هو إدراك مقاومة النظرية، وإدراك ردود الفعل التي تثيرها النظرية في التجارب و التأويلات الملموسة التي هي في صراع معها "

محددا و مفضلا أن يكون عمل الناقد منكبا ومجتهدا على تحديد الشواهد الملموسة/ التأثيرات المستخلصة من الواقع اليومي/ المحيط، الذي يكمن خارج أو بعد منطقة التأويل.. (ص 80)

ينتقل البحث بعد ذلك إلى الوقت الراهن بمشكلاته من قضايا ترتبط بعناصر عودة الاستعمار و العولمة الاقتصادية، التي تسعى - بحسب الأطروحة - إلى تكوين عولمة ثقافية تمحو كل الثقافات المحلية القائمة، و كذلك كل ما يستجد من قضايا بيئية وتغيرات مناخية، يكون لها تأثير إحداث ثورة جديدة في النقد الأدبي في وقتنا الراهن ترتبط بكل ما أغفلته النظرية السابقة للنقد، من ضرورة وصل النقد بالعالم الخارجي، و العودة إلى العلاقة بين " النص "، و"العالم المعيش"..

كما تجدر الإشارة هنا إلى تأكيد الناقد البريطاني تيري إيجلتون، في كتابه "ما بعد النظرية"، على انبثاق نوع من القراءة الثقافية متفاعلة ثقافيا و سيايسا و اقتصاديا (ص 18)

ربما اختلف هنا مفهوم الصورة، ليتعدى المفهوم المحدد لفنيتها - بحسب الأطروحة - اعتمادا منها على عناوين/ مساحات كبيرة للتلقي و الفهم/ الدرس/ النقد، ربما كانت الصورة الفنية و تجاوراتها و تماهي أشكالها تشكل لبناتها المتلاحمة كي تعطي صورة العالم الخارجي، و إلا كيف تكون الحياة من حولنا من غير صور دالة/ متحركة/ مشتعلة بالدلالات الموحية/ الراصدة، و المؤثرة، على نحو من التباين و الاتفاق والتعاضد، و ما إلى ذلك من علاقات من شأنها إبراز السياق العام و تقويته انطلاقا من الصورة كلبنة، و العودة إليها كدلالة تضاف إلى مجموعة من الدلالات، قد تنطق بها صورة أخرى معبرة لا تقل أهمية عن الصورة الفنية و الأدبية، في زمن تماهي/ تجانس الأنواع الأدبية/ الفنية للحصول على منتج فني/ إبداعي يحاول سبر غور الحياة و متغيراتها.. يشير الباحث إلى خلاصة العلاقة بين النقد و الإبداع الجديد، في زمن الصورة: (ص 83)

" يبدو النقد، والقراءة الثقافية بعامة، على مفترق طرق إذا، خصوصا أن أسئلة علاقة النص بالعالم، والامبريالية الثقافية و علاقة الكتابة بالامبراطورية.. تعود بقوة لتحتل نصوص الكتاب و النقاد والفاعلين الثقافيين "

خلاصا إلى أن دور الناقد هو دور المؤوّل لعلاقة النص بالحياة و صورها، والسياقات السياسية والاجتماعية التي تحيط به..

×××

تطبيقات و مقاربات

لعل المجال الآن قد انفتح على اتساعه، كي تلج الدراسات أو القراءات النقدية مجال الدرس التطبيقي، على نحو من التركيز على نماذج بعينها تحمل المضامين و الملامح التي تجسدها الصورة الفنية من خلال العديد من النماذج الإبداعية والفنية،

التي قد تستفيد أيضا من ظاهرة التجنيس كمنتج لصورة مغايرة، مع نماذج أخرى لتعدد الصور و تلاحمها على حد السواء..

× الخطاب الشعري و سلطة الصورة

يقارب د. عباس عبد الحليم عباس ما بين الخطاب الشعري، و مفهوم الصورة كسلطة لها حق الهيمنة على الفعل الفني في قصيدة" لا تصالح" ل- أمل دنقل، في دراسة تحمل عنوان " الخطاب الشعري وسلطة الصورة" حيث يعرج الباحث بداية على زاوية التراث التي لجأ اليها الشاعر العربي، لتعطيه عبورا مميزا بالقصيدة نحو تخوم فنية ممتدة في عمق جذوره التاريخية و المجتمعية، إذ أن "علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث علاقة استيعاب و تفهم و إدراك واع للمعنى الإنساني و التاريخي للتراث " بحسب د. عز الدين اسماعيل في كتابه " الشعر العربي المعاصر"، مرورا نحو البحث في صورة الدم بما تمثله من دلالات، و ما يعتريها من تحولات، من خلال المعجم الشعري لدنقل، يحددها الباحث في ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس " بحيث أن " الدم بصوره المختلفة، و تحولات هذه الصورة الممتدة على مساحة الديوان تشكل السلطة الأكثر بروزا واستفزازا في كافة أرجاء المسرح" ص .90

بحيث تتحول صورة الدم إلى ثيمة، أو مرتكز جوهري، إضافة إلى كون معجم الدم يبرز تكرارا لافتا للنظر لمفردة الدم، يرصدها الشاعر مضفرا بها تاريخ الدم الضارب في التراث، في قصائد الديوان على نحو:

(هل يصير دمي بين عينيك ماء ؟) (تلبس - فوق دمائي - ثيابا مطرزة بالقصب؟!)

(فالدم الآن صار وساما و شارة) (قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد)

و هكذا في دراسة تحلل و ترتب تصاعد حدة المفهوم وتحول دلالات الصورة/ المرتكز، استنادا إلى أسس فنية في التحليل و صياغة النتائج، إلا أنها تتماشى مع سمة الاتكاء على رموز التراث لدى دنقل، والتي تعمل على خلق أقنعة و تقنيات فنية حديثة.

× تشكيل الصورة في " كزهر اللوز أو أبعد " لمحمود درويش

تقارب هنا د. عالية الصالح إشكالية أخرى من إشكاليات الصورة، إنطلاقا من أن " الصورة مفتاح الجملة الشعرية تصبح مدخلا إلى التتابع و وعاء يحتضن الرمز الشامل الذي تتحرك فيه القصيدة " وأيضا من منطلق "الصورة تشكيل أساسي من تشكيرت اللغة الشعرية يستكشف بها الشاعر تجربته "لتمهد إلى استكناه طبيعة الصورة في شعر الحداثة على أنها الاكتشاف الجديد، وعلى أنها أيضا وحدة الفكرة بالشعور، ومن ثم - بحسب الدراسة - تصبح الصورة الشعرية وسيلة للاقناع، لتلج الباحثة منطقة الإبداع الشعري الذي يمثل ذلك الاتجاه بجدارة، مع شعر محمود درويش، التي تشير الدراسة إلى بناء قصيدته على مجموعة من الصور المتنوعة في أبعاد حسية و مادية و اجتماعية تشكل أنماطا متواشجة ومتراكبة للصورة، تتخطى حاجز الدلالة المباشرة نحو دلالة أخرى مجاورة كما في نهاية القصيدة المختارة:

" وطن جميل و هش و شفيف و ضعيف و أبيض وهو كزهر اللوز أو أبعد "ص .113

تتوقف الدراسة عند تشكيل الصورة/ بناء القصيدة بكلمات مكثفة للإيحاءات الفكرية و الوجدانية الكبيرة

والعميقة ف- " الكلمات تتراصف و تنتظم وفق متسلسلة صوتية، تغوي المتلقي و توقعه في شركها" ص .115

انتقالا من الصورة البلاغية، إلى صورة جماليات الطبيع، الممتزجة مع الانسان و مع الفنون المتآلفة مع الطبيعة، فيقول الشاعر متنسما عبق الطبيعة الساحرة:

" وهو الشفيف كضحكة مائية نبتت/ على الأغصان من خفر الندى...

وهو الخفيف كجملة بيضاء موسيقية.../ وهو الضعيف كلمح خاطرة/ تطل على أصابعنا

و نكتبها سدى../ " وهكذا مما يملى على النص روعة الصورة الناطقة المتماهية مع الطبيعة، برغم ما يتوارى من حس سياسي و اجتماعي ضارب في عمق الشجن.

و كذا تتشكل الصورة - بحسب الدراسة - من العلاقات بين المفردات اللغوية و من الرمز والأسطورة، و كذا من المشهد المكثف المعين للزمان و المكان، الكاشف عن أيدلوجيا و انفعال، مرورا إلى حشد أنماط التشكيل التي تتأتى حسب الموقف الشعري، و من حيث المشهد المعتمد على مجموعة الصور/ التشكيلات المتآلفة التي في نظمها تشكل جزءا من البناء العام للقصيدة.

× عين ثالثة " و إطلالة في أعمال إبراهيم نصر الله

تسعى إطلالة حسين نشوان، إلى رصد حالة متميزة، على صعيد التنوع الإبداعي، لدى إبراهيم نصر الله بحيث لا يمكن النظر إلى تجربته كشاعر، دون النظر إلى أعماله الروائية، و كذا بالنسبة لاشتغاله التشكيلي و الفوتوغرافي و الموسيقي و النقدي أو كما يقول الباحث ص 142 .

" و حققت تجربة نصر الله مراكمة مهمة خلال ربع قرن على صعيد المغامرة في المنطقة الواقعة بين اللغة و الصورة و التداخل التجنيسي "

لتستعرض الدراسة مسيرته كشاعر أولا مع اصدار خمسة دواوين شعرية ألحقها بعمل روائي أول هو " براري الحمى "، و الذي كان بحسب مقولة نصر الله " بمثابة انتقال من قارة إلى أخرى، و هجرة إلى أرض مجهولة ليس بمقدور أحد الموافقة على مرافقتي إليها "

ليقف بعد ذلك، على حد تعبير الدراسة، في منطقة اللعب بين الشعر والسرد بالتناوب، ليصل إلى قمة انغماسه في لعبة تداخل الأجناس الأدبية أو التجنيس، والتي ينتقل بعدها إلى إبداع اللون باختراق ساحة الفن التشكيلي، كعنصر من عنصر الإفادة من الصورة كوعاء للتلاقح الأدبي والفني، وبهذه الصورة أو المفهوم تتم إلى حد بعيد مقاربة ماهية ما اصطلح عليه من إشكالية فنية تمحورت حولها اتجاهات البحث في هذا المبحث الهام، بحيث أن التجربة، مع استمرار هذا التداخل بين الأجناس الأدبية والفنية لدى نصر الله، تشكل في مجملها خطابا إبداعيا، ورؤية لعلاقة الأجناس في العمل الأدبي الخالص، وتنويعا ينطلق من فكرة العلاقة بين المفرد والمتعدد وتجلياتهما الجمالية، بحسب الدراسة التي تسعى إلى إلقاء الضوء على التداخلات التجنيسية في أعمال نصر الله و تشابكاتها ومدى انعكاسها على التقنياتو إثراء النص و تعميق جمالياته، كما تورد أيضا قول نصر الله، مقاربا إبداع ذاته:

" ثمة تداخلات قائمة باستمرار بين الفنون،...، وحين اكتشفت الكاميرا، اكتشفت شيئا آخر في الكتابة لم أكن أراه من قبل ذلك، وثمة شيء ما في الصورة، أحاول فيه التقاط ما لم أستطع التقاطه

بالكلام " ص .146

لتواصل الدراسة مع مسيرته كسينمائي لم تلغ السينما فيه حلم الشاعر ومخيلته، و لتفسح الدراسة بعد ذلك المجال لدراسة أعماله المتنوعة كمبحث تفصيلي في ديوانه " بسم الأم و الإبن "، و رواية " زيتون الشوارع "، وكتاب " هزائم المنتصرين"، ومعارضه التشكيلية و كتاباته النقدية، تكريسا لمفهوم الظاهرة الأدبية، كنموذج متميز لظاهرة التجنيس الإبداعي يبدو فيها أثر التواشج بين الفنون لإنتاج ذائقة إبداعية فريدة لا تعترف بالحدود الفاصلة بين الفنون.

× **جريس سماوي، و الصورة الفنية الشعرية في ديوانه "زلة أخرى للحكمة"**

تعتمد دراسة عبدالله رضوان على متابعة ثلاث صيغ رئيسة يتوزع عليها ديوان جريس سماوي " زلة أخرى للحكمة " ما بين القصيدة، كوعاء أكبر للصورة أو الصورة الشاملة، و التناوب بين أكثر من بناء صوري أو تقديم بانوراما صورية داخل القصيدة تركز على رؤية الحواس و التقاطاتها، و المزج بين صور حسيى مباشرة، و صور عقلية تعبيرية (الدراسة ص 200)

بحيث تتناول الدراسة القصيدة كصورة فنية شعرية كاملة، في بنائه لصورة بسيطة تضطلع ببداية القصيدة كمثل قوله:

" مري على الكلمات و اختاري/ كلاما ناعما كالغيم/ مري/ هدّي على نبعي كحلم يمامة "

والاستمرار مع مزاوجة الصورتين الحسية المباشرة و التعبيرية العقلية غير المباشرة، كقوله (و تطهري برهافة العطر/ وتهجدي في ظل روحي/ و اغمري بالماء أجراسي و سري) بحيث يتشكل المشهد التصويري في مجمل القصيدة.. كما تظهر بانوراما الصورة أو التناوب المشهدي، مع صورة حسية محددة الملامح، لكنها ذات إحالات دلالية مكشوفة:

" و يرقص في الصدر زوج حمام / و يعلو قليلا و لا يبتعد "

لكنها تتحول إلى الاعتماد على مصدرين للحواس، هما الرؤية عبر البصر، والطعم عبر الذوق - بحسب الدراسة، التي تورد ص 206 هذا المقطع:

" دائرتان من الضوء/ ترتعشان/ تسيلان/ مثل نبيذ معتق/ و تختلجان "

كما ينتقل مع بروز الصورة البصرية، في حالة دخول السرد الشعري في حالة التشبيه العميقة واعتماد تقنية التصوير عبر الحواس كما في ص207:

" ذراع مسحوبة/ و ذراع معلقة في الهواء/ تشير إلى الموج حتى يمر/ فيرتفع الموج صفين من حرس الماء/ يلتفت الرأس ذات اليمين و ذات الشمال/ وتنساب أنثى الحرير وتتثال "

ويأتي المزج بين الصورة الحسية المباشرة والصورة النعبيرية، ليمثل الحالة الثانية الأكثر انتشارا من حيث بناء الصورة في الديوان، حيث يعتمد سماوي على بناء ثنائيات بين أنساق و مفردات لغوية ذات إحالات و دلالات حسية، وبين أنساق ومفردات ذات إحالات و دلالات معنوية كما في ص021

" القرى و المساءات تنهض/ محمولة فوق فوضى الأزقة/ والأرض تنفض عنها رذاذ النعاس/ الصباحات مجلوة/ مثل أحصنة الحلم/ والنهر يوقظ مجرى المياه "

لتكشف الدراسة عن نسق شعري يعتمد الصورة الفنية على أكثر من مستوى من مستويات إنجازها على نحو من التنوع الذي يثري العمل الأدبي/ الشعري على نحو من أهمية الصورة الفنية، التي ترتقي بالعمل

حال نشاطها ونموها و جدارتها بتمثيل الشعر كلبنة من لبنات القصيدة و كمرتكز من مرتكزات الإبداع.

كما تشير د. ريما مقطش في دراستها "مدخل إلى الصورة الشعرية" - كإضافة هامة - إلى ملمح مكمل في إبداع الصورة الفنية لدى جريس سماوي، وهو اتكاء تقنيات الصورة - كتيمة - علي الأساطير الوثنية و الكلاسيكية تارة، و تارة أخرى مع الكتب السماوية، وتارة مع القصص الواردة في الأدب العالمي و التاريخ الإنساني بصفة عامة.. ص.218

فتلمح إلى التناص مع القرآن الكريم، و الذي يتجلى في نصوص عديدة من إبداعه الشعري، كما في قوله:

" أي نجم سيهوي/ إذا ما اقترفت الهوى/ تحت ظل الجدار/ و أيقظت غيم المجون " ص .224

بما تحمله دلالات الألفاظ و المفردات القرآنية من خلق فضاءات شعرية يتسع معها مدى الصورة، و مدى تأثيرها، و التي تساهم في خلق مساحات من عوالم مسحورة من الصور البديعة التي تميز قصائد ديوان جريس سماوي " زلة أخرى للحكمة " بما ترسمه من صور أرضية الملامح سماوية المرامي يصعب الإمساك بها كالغمام حين يحلق متساميا و متماسكا (ص 228)

روافد و حقول أخرى للصورة

تتنوع حقول البحث في هذا الكتاب الهام، لتتجه نحو تأثير الصورة و إشكالياتها في المسرح، و السينما، و الفن التشكيلي، و العلاقة بين الشعر و الفن التشكيلي

(×) فيعرِّج عوَّاد علي، في دراسته " مسرح الصورة.. بلاغة المشهد و الطقس و الجسد "، على المسرح كفن تلعب الصورة الفنية فيه دورا هاما، اعتمادا على أن:

" الحضور المتعالي للصورة، أو نزعتها المركزية في عالم اليوم، بوصفها الأداة المتحكمة بالمعنى و الثقافة و الوجود الواقعي للأشياء و الظواهر، أصبح يعادل بل يفوق نزعة الصوت المركزية PHONOCENTRISME أو ميتافيزيقا الصوت، التي تهيمن على خطاب اللغة، حسب تعبير ديريدا " ص..234 متناولا مفهوم سحر الصورة من حيث تفوقه على الواقع وإطلاق عنان المخيلة، والقدرة على التأويل..من خلال بعض الإطلالات على نظرية ألفريد جاري عن هوية الأضداد، ونزوع أنتنين أرتو نحو لغة طقسية بصرية، وكذا تجربة كريم جثير، وصلاح القصب.. مشيرا في ختام بحثه إلى أهمية تجربة صلاح القصب المتفردة في مسرح الصورة، كحقل من حقول الصورة الفنية، والتي تمثلها صورة المسرح، أو"مسرح الصورة "

(×) كما تأتي مداخلة طلال معلا تحت عنوان " الصورة.. لغز الفن " ليطرح في ثناياها سؤالا هاما يدفع البحث في إشكالية هذا اللغز، قائلا: " هل يكون من الممكن تمثل الصورة على هيئة الذات، أو الأنا ؟، تساؤل قد لا يجيب تماما على الحسرة، لكنه قد يهيء لاكتشاف معاني الفردانية التي تميز الثقافة البصرية المعاصرة في العالم " ص 271 .

مرورا بمراحل إشكالية التحول الذي يحمل معنى التعرية و الكشف، وفقدان إمكانية إجراء المقارنات حيث لاسيادة لمفهوم حتى يستقر (الدراسة ص274)

لتلج الدراسة مناط عنوانها لتبحث في هذا اللغز، طارحة تساؤلا جديدا:

" هل يسعى الفن أن يكون أسطورة في مغازلته للتحولات الصورية الجديدة " ص .275

لتربط الدراسة بين مفهوم الصورة و تعدداتها، وإشكالية الفن كلغز يحتاج دوما إلى المزيد من سبر

الغور..

(×) تتناول قراءة محمد العامري " استدراج المدونات في النصوص البصرية عن تواشج العلاقة ما بين البصري و الشعر " العلاقة بين الشعر و الفن التشكيلي من حيث التداخلات الفنية/ التقنية التي تلتبس هذه العلاقة، و تأخذها في تيارها على نحو من التواشج و الالتحام، و أحيانا التكامل استنادا إلى قول هوراس "كما يكون الرسم يكون الشعر" ص .287

و تشبهها الدراسة بعلاقة كيميائية غامضة تتجلى في تراكمات القراءة عبر مستويات مختلفة، كما تتجلى النماذج الدالة على العلاقة التبادلية بين الشعر الذي هو منطلق للإبداع و التصوير، و التصوير الفني الذي هو ملهم للعمل الشعري، الذي ربما استند إليه كملهم و مفجر تقول الدراسة " أما الجانب الآخر من التبادل فهو يتمثل في التعبير البصري المستوحى من القصيدة و الذي أصبح علامة من علامات التشكيل المعاصر كما لو أنه ارتداد إلى المكتوب لاستنهاض الصورة البصرية " ص .289

كما تضرب الدراسة العديد من الأمثلة في هذا الشأن، في محاولات - ترصدها - لتجاوز الشكل التقليدي للنص الشعري و المدونة البصرية على حد السواء، كما تشير أيضا إلى تجاوزها بين الشعري والبصري لتصل إلى فن السرد.ص .294

(×) بين مفهوم الشكل و الهيئة و الشارة، و مفهوم الصيرورة بمعنى الخضوع لمفهوم التحول، تقع الصورة التي تتماهى بين المقدس و الدنيوي، في دراسة محمد أبو زريق المعنونة ب - " تماهي الصورة بين المقدس و الدنيوي " و التي يربط فيها بين الصورة على مر التاريخ و علاقتها بالدين تارة و انفصالها عنه تارة أخرى، كما تقول الدراسة ص ،298 299:

" إذ أن هذه العلاقة اتسمت بالجدل المستمر حول تنازع المقدس، فالصور الأيقونية تمثل المقدس و تحوله من المغيوب إلى المؤنسن، ثم ترتقي به إلى المقدس... كما أنها تنزل المقدس من عليائه إلى مرتبة المؤنسن فتؤنسنه "

مشيرا إلى أن النص التصويري قد مرعبر مراحل ثلاث هي المشهد، الصورة، والمرآة/ الأيقونة، ثم يرصد عملية الانتقال إلى الصورة الرقمية، و الانتقال بها من فعل يسمو نحو المقدس عبر الأيقونة، إلى فعل يمارس على الأرض كإرادة للتغيير/ الدنيوي، مع اختلاف طرائق توصيل الصورة التي اختلفت تبعا للتقنيات الحديثة الرقمية DIGITAL اعتمادا على تميزالعنصرالبصري للصورة في سرعة الوصول والاختراق، فالصورة إجمال و اختزال دون تجزئة، بحسب الدراسة التي ترصد تنقلات الصورة من المقدس إلى الدنيوي بمراحله المختلفة و تفاعلها مع المتلقي باختلاف عصره.

(×) تتطرق دراسة أ. د. خالد الحمزة، حول " تخفي المجالات التقليدية في الفن المعاصر " إلى تدرج المجالات الفنية في الفن الحديث من المحافظة إلى التعددية، فتشير الدراسة إلى وجود العديد من المذاهب/ التوجهات الفنية، و التي حافظت على الأجناس التقليدية من تصوير و نحت و عمارة، وذلك في تاريخ الفن الحديث الباكر حتى خمسينيات القرن العشرين، ثم ظهور مسميات جديدة في حقبة الستينات، وصولا إلى الفن المفاهيمي CONCEPTUAL ، محدثا انقلابا جذريا على الحداثة و معطياتها ص 314. 313،

وصولا إلى تخفي تلك المجالات في فن ما بعد الحداثة، و ظهور مجال جديد أطلق عليه التشكيل في

الفراغ INSTALLATION ويوحي بفكرة العرض أو المعرض ص613 ليركز على علاقة الأشياء مع بعضها البعض و كذلك على سياقها الدال.

(×) يذهب أحمد طملية في قراءته "مصداقية الصورة في المشهد السينمائي" إلى البحث في إشكالية الوعي بالصورة و البحث عن مصداقيتها، من منطلق الإحساس بالمشهد المراد إيصاله، معولا على تمكن (مخرج العمل الفني) من أدواته و نجاحه في إيصال الإحساس المراد من الصورة، مستشهدا بنماذج مشهدية من الأفلام الروائية العربية و العالمية، يقول ص 230:

" إن قناة التخاطب ما بين المشاهد و المشهد السينمائي تتصل بمدى معايشة الأحاسيس، و مدى قدرة المخرج على إضفاء المصداقية على مشاهده "

كما يشير إلى أن المشهد/ الصورة السينمائية تحتفظ بمصداقيتها حتى و لو كانت تفاصيلها ضربا من العبث، و نوعا من التهريج، و شطحات خيال لا تمت للواقع بصلة.

×××

بذلك نكون قد طوَّفنا - وإن كان بدرجات متفاوتة - على الركائز التي استندت عليها ورقات النقد الوارفة التي تغطي مساحة هذا الإصدار النقدي الهام، الذي يستحق المزيد من سبر الغور والتحليل، والذي يسعى حثيثا بأقلام باحثيه إلى بحث و تجلية علاقة تشكلت بين ما طرأ إليه حال النقد، بعد النظر المتفحص فيما كان تحت عباءة تاريخ الأدب والفن، وبعد تفتيت نظريات النقد المادية الجامدة، وتوثقت عرى الوعي الثقافي بين عناصر الإبداع الجديد التي تخضع فيما تخضع إلى عنصر الصورة الفنية كمرتكز للفن، ولتماهي الأنواع الأدبية الفنية سعيا وراء فن/ كتابة نابضة لا تعيقها الثوابت الجامدة، قد تتجانس فيها وتتجاور الأنواع الأدبية والفنية في تلاحم حميم مبدع، في حضرة قراءة ثقافية واعية تتخطى لتشمل جميع فروع الإبداع الفني والأدبي والتشكيلي و السينمائي.

***كاتب عربي**

آفـــــــــــــــاق

◄تحقيق التراث - د.عمر حسن القيام
القيمة والغاية وبعض ملامح التجربة
◄التنوير مطلب ثقافي أم واقع مفروض - سليم النجار
◄مي زيادة - عقلة حداد

تحقيق التراث
القيمة والغاية وبعض ملامح التجربة

■ د.عمر حسن القيام*

ربما كان مناسباً أن تُلقى بعضُ الأضواءِ على مفهوم التحقيق وسياقه الذي تبلور فيه قبل الحديث عن بنيتهَ التي استقرَّ عليها،وطبيعته المراوغة التي تسم كل تجربة بوسمها الخاص على الرغم من كثرة المنهجيات المقترحة لتحقيق التراث. وهي طبيعةٌ ربما منحت فن التحقيق قدراً من الحيوية يبدد الصورة القاتمة التي تنظر إلى التحقيق على أنه عملٌ آلي محضٌ لا يزيد عن كونه استنساخاً وإعادة إنتاج للتراث.

(التحقيق): لفظٌ مستفادٌ من (الحق) وهو نقيض الباطل. وحق فلان الأمر يحقه حقاً: إذا كان منه على يقين. فالتحقيق: هو الوصول إلى اليقين من خلال إظهار الشيء على حقيقته. فإذا جئنا إلى مصطلح (التحقيق) كان معناه: إظهار الكتب القديمة على صورة هي أقرب ما تكون إلى حقيقتها التي كتبها عليها صاحبها. وهو شيءٌ ربما كان سهلاً على النظرة الأولى، لكن الظروف المحيطة بالمخطوطات التراثية فضلاً عن طبيعة الجهد المبذول في إخراجها ونشرها نشراً دقيقاً كل ذلك يجعل من التعامل مع التراث أمراً صعباً في أغلب الأحيان.

لقد تبلور مفهوم (التحقيق) وصناعته ابتداءً في سياق الجهود المضنية التي كان يبذلها المستشرقون لمعرفة آداب الشرق ولغته وعقائده وتاريخه. وعلى الرغم من اختلاف مقاصدهم في هذا المجال إلا أن هذه الجهود قد أفادت الثقافة العربية فائدة جُلّى من خلال بعث قدرٍ وفيرٍ من كنوزها المعرفية ونشرها ضمن تقاليد منهجية لا عهد للعرب بها، الأمر الذي بهر الشرقيين وجعلهم ينظرون إلى جهود المستشرقين بإجلال وتعظيم يصلان إلى تخوم الرهبة والتقديس. فالدقة العلمية المتبعة، والاستقصاء الباهر للأصول الخطية، والموازنات المضنية بين النسخ وإثبات الفروق بينها، وعمل الفهارس الفنية الدقيقة المتنوعة أمورٌ كانت تبدو كالمبتكرة في نظر الشرقيين الذين نشأت بينهم وبين ثقافتهم الزاهرة قطيعةٌ ملحوظة أدت بهم إلى الغفلة عن ميراث أجدادهم الذي استطاع الآخرون أن يتعاملوا معه باحتراف شديد يقوم على استصفاء النافع المفيد واطراح مالا حاجة إليه، لتكون جهود المستشرقين في نشر المخطوطات عملاً بديئاً على الرغم من الجذور الراسخة لفن التحقيق في تربة الثقافة العربية الإسلامية، لكن الغفلة والإهمال يحدثان ما هو أكثر من هذا، وعليه فقد احتاج الشرق إلى مدة غير قصيرة حتى استعاد زمام المبادرة وبلور رؤيته النابعة من ثقافته بخصوص فن التحقيق.

وليس المقام متسعاً للحديث عن الجهود الضخمة لمؤسسة الاستشراق في سياق بعث التراث وتحقيق نفائسه، ولكني أشير إلى انخراط معظم الجنسيات الأوروبية في هذا الميدان، ابتداءً بإيطاليا وانتهاءً بالمجر، مروراً بروسيا وأمريكا. ولقد تبع المرحوم العلامة الدكتور محمود الطناحي هذه الجهود الضخمة باقتدارٍ بالغ في كتابه القيم (مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي)، ورصد الكتب التي نُشرت بعناية غير واحدٍ من مشاهير المستشرقين مثل (كتاب سيبويه)، و(الكامل) للمبرد، و(معجم الأدباء) لياقوت الحموي، و(تجارب الأمم) لمسكويه، و(الشعر والشعراء) لابن قتيبة، و(البديع) لابن المعتز، و(المقدمة) لابن خلدون إلى غير واحدٍ من دواوين الشعر العربي والمجاميع الشعرية وشروحها، كالمفضليات، و(النقائض)، و(أشعار الهذليين). وهي أعمال تتفاوت قوة وضعفاً بحسب الكفاءة العلمية للمستشرق، وقد نبه المرحوم الطناحي على غير قليل من أخطاء المستشرقين التي يستدل بها أحياناً على دوافعهم، وأحياناً أخرى على مبلغِهم من العلم بالثقافة العربية الإسلامية.

لقد سبقت الإشارة إلى غاشية الانبهار التي تلقى بها العرب أعمال المستشرقين وما رافق ذلك من دوي صارخ حول أصالة منهجهم ودقته، وهو شيءٌ أثار حفيظة غير واحدٍ من العلماء الغير الذين كانوا على درايةٍ عميقة بأسرار الثقافة العربية، وكانوا قادرين على نقد عملِ المستشرقين وتبيان حظهم من الصواب والخطأ، فنشأت -بحسب تعبير الطناحي- طبعة المحققين الكبار الذين قدموا أعمالاً باهرة في سياق تحقيق التراث ونشره حسب الضوابط العلمية المنهجية الراسخةِ الجذور في أعماق الثقافة الأم. وعلى أيدي هؤلاء الفرسان الكبار ثم انتزاع زمام المبادرة من أيدي المستشرقين. وكان العلامة أحمد محمد شاكر، وأخوه محمود محمد شاكر، وعبدالسلام هارون، والسيد صقر-في طائفة من أفذاذ العلماء- هم رجال هذه المرحلة فقد لاقت أعمالهم التي اضطلعوا بأعباء نشرها احتراماً علمياً عز نظيره، حيث أظهروا تفوقاً ملحوظاً على صنيع المستشرقين حين عمدوا إلى إعادة تحقيق بعض الكتب التي كان المستشرقون قد سبقوا إلى نشرها، وظهرت الفروق واضحةً بين أبناء اللغة المستبدين بأسرارها ودقائقها وبين الطارئين عليها الذين مهما حاولوا تجويد صنيعهم وتحسين مقاصدهم فلن يكونوا بمستوى أبناء اللغة الذين يتدسسون إلى أغمضِ أسرارها، ومن كان في شك من هذا فلينظر إلى الفروق العميقة بين عمل المستشرق الهولندي دي غويه وبين عمل أحمد محمد شاكر حيث قام الاثنان بنشر كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، وعلى الرغم من ضخامة الجهد الذي بذله المستشرق إلا أن احمد شاكر قد برع صاحبه في هذا المجال، واستولى على غايات الكتاب العلمية وإشاراته الحديثة فضلاً عن دقة القراءة للمخطوط، وكذا القول في الفروق العميقة بين نشرة المستشرق الألماني جوزف هِلّ لكتاب (طبقات فحول الشعراء) وبين نشرة محمود شاكر الذي نشر الكتاب نشرة علمية متقنة محررة أصبحت مثالاً يُحتذى في أصول النشر العلمي الممتاز، ولو تتبعنا هذه البابة من بابات الموازنة بين منهج المستشرقين ومنهج علماء العربية في التحقيق لطال الحديث جداً، ومن أراد الاطلاع على أصالة المنهج الذي استقر عليه علماء التحقيق في العصر الحديث فليطالع المقدمة الضافية التي كتبها العلامة أحمد محمد شاكر في مقدمة (سنن الترمذي) حول دقائق علم التحقيق المستمدة من أصول الثقافة العربية

الإسلامية.

وبخصوص تجربتي المتواضعة في فنِّ التحقيق، فلا أزعم لنفسي أنني من أصحاب الخبرات العميقة في هذا الميدان لكن مجموعة الأعمال التي قمت بها ربما سمحت لي أن أتحدث عن طبيعة التحقيق وآلياتهِ وجملةِ ما يُحيط به من مسرات وصعوبات.

حين كنت طالباً في السنة الثالثة من المرحلة الجامعية الأولى عام 1987 في جامعة اليرموك أتيح لي أن أخطو الخطوة الأولى في هذه الطريق وذلك من خلال العمل في مشاريع البحث العلمي المتعلقة بتحقيق بعض المخطوطات من قبل بعض الفضلاء من أساتذتي، فكانت مهمتي الأولى هي نسخ المخطوط والوصول إلى القراءة الدقيقة على الرغم من وجود غير قليل من العوائق مثل عدم النقط أو الإعجام، ومثل تآكل بعض الكلمات، أو سقوطها، أو كتابتها بطريقة خاطئة، فكانت عملاً شاقاً أن توصل إلى القراءة الدقيقة للمخطوط وهي الخطوة الأولى والأهم في عملية التحقيق، وعليها يتأسس كل ما يتلوها من جهود. وحتى يوم الناس هذا ما زلت أولي قراءة المخطوط أهمية فائقة، لأن كثيراً من مشاكل التحقيق فضلاً عن الأخطاء الفادحة إنما تنشأ عن القراءات الخاطئة، وكم يمكث الإنسان من الوقت وهو يُقلب احتمالات القراءة ووجوهها وربما استعان بالآخرين، حتى إذا اهتدى إلى بغيته كانت هذه هي المسرة الأولى في عملية التحقيق.

ثم تقدمت خطوة أخرى نحو معالجة مشكلات التحقيق من خلال الترجيح بين القراءات المقترحة حين تتعدد النسخ الخطية، وتخريج الأحاديث والأشعار والأمثال والتعريف بالأعلام والأماكن والكتب إلى غير ذلك من المهام التي تقتضيها صناعة التحقيق لتكون هذه الخبرة المتواضعة هي اللبنة في بناء شخصيتي العلمية كباحث في هذا الفن الذي تسور مرتبته غير قليل من المدعين والمتعالمين.

ثم صنع الله تبارك وتعالى لي، واتصلت أسبابي بأسباب (مؤسسة الرسالة) كُبرى مؤسسات النشر في العالم الإسلامي، وأتيح لي أن أعمل تحت إشراف واحد من كبار المحققين هو الأستاذ العلامة الدكتور إحسان عباس رحمه الله، حيث التقيت به في 22 / 5 / 1992م وعملتُ تحت إشرافه في تحقيق كتاب (مرآة الزمان في تاريخ الأعيان) لسبط ابن الجوزي، فأنجزنا خمسة مجلدات ثم توقف العمل بسبب اضطراب الأصول الخطية، لكن صلتي به ظلت قائمة حتى وفاته رحمه الله عام 2003م، وكم أخذت من علمه وتواضعه ومكتبته العامرة بنفائس الكتب والمخطوطات، فكانت هذه الصلة دافعاً قوياً لي لكي أبقى في هذا المجال الذي كثر فيه التدافع والزحام، وخلال هذه المدة كانت علاقتي قد توثقت بشيخ المحققين في هذا العصر الفقيه المحدث العلامة الشيخ شعيب الأرنؤوط حفظه الله الذي نذر عمره لنشر نفائس المخطوطات، ويكفيه فخراً أنه نشر (مسند الإمام أحمد) في خمسن مجلداً و(سير أعلام النبلاء) للذهبي في خمسة وعشرين مجلداً، إلى غير ذلك من المصنفات الدالة على اتساع دائرته في شتى فنون المعرفة الأصيلة، فكان لقائي به فاتحة عهد جديد حيث عملت معه في تحقيق كتاب (الآداب الشرعية) لابن مفلح المقدسي في أربعة مجلدات و(شرح السنة) للإمام البغوي في سبعة مجلدات، ثم نبت في حلق هذه العلاقة-التي ما زالت متينة-ظروف اضطررت معها للعمل مستقلاً، فنشرت كتاب (الفروق) للإمام القرافي في أربعة مجلدات، وهو واحدٌ من أجل الكتب المصنفة في قواعد أصول الفقه، ونشرت كتاب (الانتصار للقرآن) للباقلاني في

مجلدين، و(فتاوى الحافظ العلائي)، وأعمل حالياً في المراحل الأخيرة من كتاب (طلعة الشمس) في أصول الفقه للإمام نور الدين السالمي، وسيصدر في مجلدين كبيرين، وكذا كتاب (بشرى الكريم) في الفقه الشافعي وسيصدر أيضاً إن شاء الله في مجلدين كبيرين.

إن العمل في التحقيق عملٌ صعب، وه في جوهره استنفار لذائقة الإنسان وثقافته؛ فالمحقق يجب أن يكون عالماً بالعربية أولاً لزنها المفتاح الأساس لأبواب التراث المغلقة، ومهما أوتي المحقق من الأدوات الأخرى فستبقى أعماله محفوفةً بالمخاطر ما لم يكن من المتضلعين بعلوم العربية، وكم وقع من الأخطاء الفادحة في أعمال بعض المحققين الذين لم يأخذوا بحظ وافر من العلم بالعربية التي تمس الحاجة إليها كائناً ما كان مجال التحقيق الذي يجوس فيه المحقق.

وأيضاً، فعلى المحقق أن يكون من أصحاب الاختصاص، فالمخطوطات التاريخية تحتاج إلى ثقافة تاريخية واسعة، وكذا القول في المخطوطات الأدبية والفقهية والجغرافية، وقديماً قال أجدادنا: (من اشتغل بغير فنه أتى بالعجائب) وكم رأينا من هفوات في أعمال بعض المحققين ممن لم يستكملوا أدوات التحقيق، فضلاً عن هجومهم على ما لا يحسنون من المعارف، لتكون أعمالهم ثماراً غير نضجة لشجرة التحقيق التي بدأت التساؤلات تدور حول جدوى بقائها في حديقة الثقافة المعاصرة.

وعلى المحقق أن يتذرع بالأمانة والصبر، فعلى هاتين الدعامتين تقوم الأعمال الصعبة، ومن أخل المحقق بهاتين الفضيلتين تسرب إلى أعماله ما لا يُرتضى من القول، وكثيرة هي النماذج التي يظهر فيها التدليس والدجل العلمي، مما أفقد التحقيق غير قليلٍ من احترامه وهيبته.

إنَّ أهمَّ ما نقوم به في هذا السياق هو استقصاء المخطوطات ومحاولة جمعها من مظانها لضمان قراءة دقيقة وصحيحة للمخطوط، وإن من أشق الأعمال في سياق التحقيق تلك الأعمال التي تتم على مخطوطة واحدة، فهناك مخاطر محدقة بالعمل، ومهما أوتي المرء من العلم والبصيرة فربما ند عنه بعض المواطن التي تكون أكثر وضوحاً لو توفرت نسخة خطية أخرى.

إن قيمة التحقيق نابعة من قدرته على رفد حاضرنا ببعض الأنظار والرؤى التي تبلورت في سياق الماضي، ومن هنا يتحتم على المحقق أن يكون ذا بصيرة في اختيار مادته، فليس كل قديم جيداً، وعليه فإن كثيراً مما ينشر لا يخلو من تكرار وعدم أصالة، وفي سياق تجربتي الخاصة فقد رفضت العمل في غير ما كتاب بعد أن تبين لي أنها غير أصيلة في التعبير عن شخصية صاحبها لما شحنت به من النقول، فضلاً عن ضعف محتواها العلمي، فالمحقق يجب أن يكون متيقظاً لهذا الملاحظ وإلا أصبح عمله مجرد عمل آلي، نعم هناك نفائس في التراث نحتاج إليها وتسهم في إثراء وعينا وتعزيز خبرتنا وتوسيع مداركنا، لكن هناك أشياء لا قيمة لها البتة، فلا حاجة إلى إنفاق الأموال والطاقات في نشرها.

***أكاديمي أردني**

التنوير مطلب ثقافي أم واقع مفروض علينا

■ سليم النجار*

شغلت إشكالية (التنوير) في الفكر والفن العربيين منذ عشرينات القرن التاسع عشر ولا تزال. ولأن شيوع مصطلح (التنوير) في الحياة الثقافية العربية قد جاء مرتبطاً في معظمه، بالتنوير الأدبي عموماً والشعرية خصوصاً، بخلاف البدايات حين انطرحت مشكلة التحديث في مرحلة النهض بصورتها الأشمل، فقد الوشائج غامضة عن الكثيرين السائد لمفهوم (التنوير) في الأدب والفكر العربيين قد انطوى على فكرة مفادها أن هذه الإشكالية تنتمي إلى المجال الثقافي المعزول، أو ذي الصلة الواهية بالواقع الاجتماعي-التاريخي، فقد بدت هذه الإشكالية فكرية بحتة أو فنية بحتة ترتبط ب (العقل العربي) أو (الذائقة العربية)، اللذين يتحوّلان في هذا النوع من المنطق إلى جوهر ثابت قائم بذاته من صفاته الأساسية والتقليد ورفض الحديث الذي لا يعدو كونه امتداداً لتقليد وهكذا انطوى الفكر السائد على نظرة إلى الفكر والأدب والفن بوصفها ظواهر، أو جواهر، تنهض خارج الاجتماعي لا فيه بوصفها نتاجات اجتماعية تكتسب استقلاليتها من كونها أولا وتحديداً هذه النتاجات الاجتماعية. وهكذا رأى هذا الفكر فيها فضاءات نهائية مستقلة بذاتها، وبدلاً من أن يركز النقاش في طبيعة العلاقة التي تربط الفكر والأدب والثقافة بالواقع الاجتماعي. ثم التركيز على أنه قد يكون هناك علاقة ما كممارسة أيديولوجية، تحاول تجاوز هذه العلاقة، على اعتبار أن الأيديولوجيا هي مرآة الواقع، والتي يتمكن الاكتفاء بها كإشارة واقعية.

لهذا يجعل هذا الفكر أو يتجاهل أنه لا بد في تحديد أية مشكلة فكرية من البدء في تحديد الشروط الاجتماعية-التاريخية التي تطرح فيها، من أجل بناء أيديولوجيا، التي يجب أن تتسم بحذر واقعي يشكل أساساً لها ولا تظهر على حقيقتها إلا في ضوء فهم وجود هذا الواقع. وهذا الجذر ليس سوى طبيعة التكوين التاريخي لبنية مجتمعنا العربي وطبيعة تطورها اللاحق، والذي تشكل مقاربته محكاً لوجهات النظر المختلفة، في ميدان الفكر والثقافة حول مصطلح (التنوير) فيكشف أي الوجهات التي تتصارع من موقع النقيض، وأيّها أوجه مختلفة لعملة واحدة أو مجرد ثرثرة هلامية وهذريانية تنويرية غالباً- خارجة عن

الموضوع. وإذا ما تم العودة إلى (التنوير) في سياقه الأوروبي، نجد أنها أشارت إلى تلك العملية التاريخية التي انطلقت من فلسفة الأنوار ومشروعها التحرري الإنسانوي، والثورات الاجتماعية التي حاولت وضعه موضع التنفيذ، والثورة الصناعية التي أطلقت القوى المنتجة من عقالها في تطور غير مسبوق، والتقاليد الثقافية الجديدة التي راحت تتأسسى وتترسخ في الوجدان الأوروبي بالارتباط مع صعود البرجوازية وسيادة نمطها الرأسمالي، وفصل الدين عن الدولة، والعقل النقدي، ومفهوم الحرية، وتمجيد حرية الفرد، وكانت حصيلة ذلك أن ظهر مجتمع حديث دينامي، في تطور متسارع يفسح فيه القديم مكانه للجديد، ولقد اتسعت هذه العملية التاريخية حتى شملت، في البلدان التي عرفتها، كل المجالات تقريباً التي كانت تحتلها البنى القديمة، وعندها انطلقت لتطال العالم بأسره.

وبخلاف لهذه الرؤية يتكشف جهل أو تجاهل الفكر السائد للمقومات الأساسية لكل فهم علمي لواقع المجتمع العربي. فهذا الفكر يستخدم، أولاً، مثل (القطاع التقليدي)، و(القطاع الحديث) و(الذات)، و(الأخر)، و(الشرق)، و(الغرب)..الخ، تنشر الضباب والتحمية وتخفي الحقائق بحلولها محل المفاهيم العلمية لألفاظ الإنتاج، والعولمة..الخ. وهو ثانياً، عاجز عن رؤية البنية الاجتماعية لكلّ متماسك، خاصة بوجود عناصر في هذه البنية الحاضرة تنتمي إلى بنية سابقة أو تشير إليها في وجودها الحاضر كعناصر في البنية الاجتماعية القائمة. والوهم الذي يولدّه هذا العجز هو قدرة عناصر البنية الاجتماعية أن توجد بذاتها، ويمكنها التشكل خارج الواقع، وكأن المقصود من هذا الفصل، الإشارة، إلى أن هناك جدار عزل بين الواقع والبنى الاجتماعية، وطبعاً هذا الفصل ليس بريئاً، أو ناتج عن جهل، بل مقصود ومتحمد، وهو فصل بين البنى الاجتماعية، التي هي في أساس تشكلها ثقافي سياسي، بينما الواقع هو الإقرار بهذا التشكل، أي هنالك علاقة جدلية تفاعلية، بين الطرفين، وأن أي خلل في هذه العلاقة، يؤدي، إلى استلاب، وتهميش للعقل التنويري، ويصبح كل طرف معنى بناء عقل خاص به، ليبرر إيجاد مشروعية لحالة الفصام بينهما. وعندما نراقب حجم المناقشة الفكرية وتشعبها، في قضية التنوير، وأهمية هذه القضية، نكتشف، أننا ما زلنا أسرى الخلط بين العامل الفكري، والعامل الأيديولوجي، وكلاهما أداتان، من المفترض أن يشاركا في بناء منظومة تنويرية، على أن يتم سابق مارثوني، وكأن هنالك صراع بينهما، على اعتبار، أن كل عامل هو الأمور في خلق ثقافة اجتماعية تنويرية. وفي حقيقة الأمر أن العاملين، لا يمكن إنتاجهما ونضوجهما، إلا في بنية إجتماعية، لتملك قوة دفع ذاتي من أجل التطور والإندفاع نحو التنوير كهدف إنساني، يسمح لنا كعرب أن يكون لنا موقعاً معقولاً على هذا الكون.

أما الصراع القائم بين العاملين، فهو عائد لسببين: أولهما، عدم (التمييز بين العامل الفكري/ والعامل الأيديولوجي)، الذي نكتشف في كل قضية

إشكالية، إننا لا نملك أدوات معرفية معاصرة وفعالة في فك هذا الإشتباك، وعدم القدرة على التمييز: وأما السبب الثاني: فكرة شيوع الثنائيات في الثقافة العربية، مثال على ذلك (الحداثة-الأصالة)، و(التراث والمعاصرة)، و(نحن والآخر) وبقية الثنائيات المرتبطة بها. والحقيقة نجد نفسنا أمام إشكالية مركبة، فمن جهة هذه الثنائيات تم خلقها وإنتاجها من رحم بنى إجتماعية عربية تعاني من إشكالية البحث عن حل للخروج من مأزقها التاريخي المعاصر، والذي يتلخص في أننا نعاني من أزمة متراكمة من عدم مواكبة العصر، والجهة الأخرى، أن هذه الثنائيات بدلاً من إيجاد حل متفق عليه للأزمات المتولدة والتي تتكاثر بصورة مذهلة، نجدها ساهمت في خلق أزمات جديدة، تُضاف للأزمات التي نعاني منها. وخير مثال على قدرة هذه الثنائيات إضافة أزمات أكثر عمقاً وخطورة على ثقافتنا العربية، والتي تتجلى صورتها في: (الخلاف بين الواقع والفكر) العربيين، الذي أديا لتمزيق وتناقض بين الثنائيات المطروحة في ثقافتنا العربية. الأمر الذي جعل قضية التنوير، محل خلاف ورشكال تاريخي ومعاصر. فكل طرف يحاول جاهداً أن يعزز وجهة نظره في تحديد الشكل الخاص بهذه الثنائيات. هذه التناقضات التي يضفي سبرها طابعاً علمياً على مصطلح (التنوير) بوصفه كامن في تحديد الشكل الخاص بهذه التناقضات الفعلية وفي تحديد الحلول لها، وتبدو قضية (التنوير) بوصفها كامنة في قدرتنا على تحديد تناقضاتنا الاجتماعية الفعلية وعلى إيجاد حلولها الفعلية الحاضرة في حركة تطورها. إلا أن هذا الكامن، سواء في تناقضاتنا، أو في وعينا، أو ذواتنا، ما زال يأخذ شكل الرغبة، تتمظهر على شكل أزمات فكرية متناحرة لدرجة التناقض هذه الرغبة، وعلى الرغم من إختلاف توجهاتها، إلا أن في جلّ إختلافها وتناقضها، يبقى هناك وفاق ما على سؤال ما (التنوير؟) وفي جواب على مثل ذلك السؤال، (التنوير هو خروج الإنسان من قصوره الذي اقترفه في حق نفسه).

وقد ازدادت وطأة مثل تلك الأسئلة التي طرها التنوير، من الثقافة التي طالبت بالتوفيق بين مطلب العقل ومطلب الثقافة، على شرط أن تكون العلاقة في جّلها علاقة جدلية، على أن يكون إطارها التوفيق، لكن ليس بالمعنى الدّارج والشائع في ثقافتنا الحالية لمصطلح (التوفيق) المساوامة، بل يمكن إحالة هذا المصطلح لمعنى شحن الذهن بعيداً عن التكامل، بعيداً عن العنف، أي (التوفيق) مفتاح الباب الذي يسمح للنشاط العقلي، أن يتفاعل مع قضايا العصر، وفرص التوفيق بين التنوير والثقافة كبيرة إذا إنتشرت في المنظومة الثقافية السائدة في عالمنا العربي، والتي يجب أن تكون عناوينها، أهداف إستراتيجية -الإصلاحات- لتلك العناوين، والمتفق عليها في حياتنا الثقافية، كالاقاليم الاجتماعية والدينية والسياسية. وليس المقصود بهذا النشاط التنويري، الركون لعملية تبادل ثقافي بسيط ناشيء عن احتكاك الأفكار التي تم طرحها ومناقشتها في تلك القراءة

لعملية (التنوير)، بل مطلوب تغيرات جذرية ملحوظة في البناء الاجتماعي والثقافي الكلي. وخلق ثقافة تنويرية عربية، تشكل أنموذجاً تخاطب الثقافات الإنسانية المختلفة، على اعتبار أن الإتصال جوهر حركة التنوير، ولذا كان تاريخياً، دائماً يؤثر تأثيراً واضحاً وعميقاً في الإستجابات للحركة الاجتماعية الطامحة دائماً للتغيير، والإتجاه نحو الأفضل. بهذا المعنى يكشف الاتصال حدة التفاوت بين التخلف والرقي.

ولكن وراء هذا كله يقف (الواقع) الأساسي أو المشكلة الأساسية وهي مشكلة المواجهة مع الثقافة السائدة متمثلة في حركاتها المتسارعة نحو الخلط المتشابك بين الماضي والحاضر والواقع. والمثال القريب إلى الذهن هنا هو العلاقة المتبادلة داخل الثقافة العربية، بين الماضي والحاضر، في ظل تهميش الرؤية نحو المستقبل، وكأن هذا المستقبل متروك للمجهول. وفي هذا الإتجاه هنالك ثلاثة عناوين تتغذى من هذا الإتجاه: أولاً تكريس الواقع الحالي بكل احتمالاته، على إعتباره أفضل ما يمكن التعايش معه إنسانياً في عالمنا العربي، ثانياً، تجسيير الحقائق العلمية لثقافة السائد، وكأن هذه خلقت من أجل هذا التسيد، ثالثاً، إن حلقة الإتصال المباشر والاحتكاك المكثف بالغرب، هو إتصال غير مرغوب إلا بمقدار ما يعزز ويخدم تكريس الثقافة السائدة في حياتنا العربية.

ويزيد من إشكالية أو إشكاليات الثقافة العربية. وخير مثال على ذلك، أن خلاف حاد بين المثقفين العرب في طريقة البحث عن (مشروع) تنويري عربي جديد، الذي يجب السعي إمتلاك مسوغاته المنهجية والمعرفية عبر انطلاقته من شرطين حاسمين، من (منهج مفتوح على مختلف الثقافات الإنسانية)، وطرائق (منهجية مفتوحة وغير مغلقة)، يرادف هذان الشرطان حوار نقدي مع الجميع ممن يشتغلون على مثل هذا المشروع، بل وممن يحملون في العالم العربي هماً وهاجساً يندرجان في هذا الحقل. وإن بصيغة وعي شعبي عملي. إذ بقدر ما يتصل الأمر هنا بجهد بحثي علمي كبير، فإنه يظل مشروطاً بالتعرف إلى أراء الجميع- إن أمكن- حسب السياقات الإجتماعية التي تضبط تعدديتهم السياسية والأيديولوجية (بما فيها الدينية) والحزبية والطائفية والاثنية وغيرها. ذلك لأن الإسهام في هذا العمل يمثل (واجب معرفي) وليس (ترف ثقافي) يحيله إلى شأن نخبوي ثقافي.

وهذا يقودنا إلى ضرورة استدعاء الواقع، وبقدر ما هو ضروري وحاسم، في حالات محددة، فإنه يتحول إلى نقيصه منهجية خطرة، إذا ما جرى التعامل معه على نحو تلفيقي، تظهر فيه تلك (المناهج)، متجاورة وبعيداً عن التواشج والتفاعل، أي بالنحو الذي يلتقي فيه الماء بالزيت.

إن جماع القول في هذه القراءة قدرة تلك القراءة البحث عن ملامح مشروع نهوض وتنوير عربي جديد يمتلك، في راهن الواقع العربي، مشروعيته الاجتماعية التاريخية ومصداقيته المعرفية خصوصاً، إذا استمدنا

أحد المشاريع المنتشر في الجدل المعروف بين المثقفين العرب، حول كيفية النهوض بمشروع تنويري عربي، كمشروع الهوية الوطنية والقومية العربية، ومشروع الصراع بين اليمين واليسار الوطنيين، في البحث عن مشروع تنويري عربي، أقول مشروع، صراع، وليس جدل معرفي، بين الطرفين، لأن جدل هذا الخلاف، في جل مظاهره وتجلياته، القائم على إلغاء الآخر، أو تهميش الأدوار لإحدى الطرفين، إذا نحن أما صراع، وليس جدل معرفي. وفي جميع الأحوال، هذا ما يجعل الواقع، في كثير من تجلياته، حاجة خاصة ب- (المثقفين) الذين يتعاطون مع الواقع حسب حاجتهم المزاجية، وليس حسب حاجة المشروع التنويري العربي. لذلك في أمس الحاجة لضبط عملية النمو الثقافي باتجاه التنوير الصوفي، وذلك عبر تأجيل مظاهر الحرية والعقلانية وتصميمها والدفاع عنهما، وعما يستبع ذلك من قيم التسامح والتوادد والتضامن والتواضع.

إن مصير الثقافة العربية برمتها تواجه الأن تحدياً لا مثيل له في تاريخ التحديات التي واجهتها، من ثم إذا كانت البنية الاجتماعية العربية غير قابلة لأن تغلق نهائياً في نطاق المشروع العولمي- فإننا مدعوون إلى الكشف عن وجهات تحثها ولعل هذا يحدث عبر خطوات قد تبدو ساذجة، ولكنها تمثل مدخلاً للفعل:

1 - التمييز بين الثقافة كونها نظاماً اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً، والثقافة المعلوماتية التي تجلب ثماراً هائلة للبشرة، وكون هذه الثقافة الثانية ما زالت مغيبة عن وعينا الثقافي.

2 - إننا في أمس الحاجة لخلق لفظ (التنوير) مرتبط بثقافتنا ووعينا العربي، بدل أن يظل هذا اللفظ مرتبط بالقرب، وبالفلسفة القريبة خاصة في القرن الثامن عشر، عصر الثورة الفرنسية، الذين مثلوا هذه الرحلة فلاسفة التنوير، روسو، وفولتير، ومن ألمانيا كانط، وأمريكا توماس، وغيرهم لا يتسع المجال لذكرهم.

3 - ضرورة توضيح المساحة الزمنية بين الفكر والواقع بين الثقافة والسياسة، بين الموضع والموقف، بين النظم والعمل، فالمثقف جزء من الموضوع، يحمل هموم الفكر، وجزء من حركة التنوير العربي، وأحد روافد التنوير العربي.

***كاتب أردني**

الهوامش

1 - قضايا في نقد العقل الديني- كيف نفهم الإسلام اليوم؟ محمد أركون-ت هاشم صالح، ص11، إصدار دار الطليعة بيروت ط1، 1998 .

2 - عالم الفكر-المجلد (29) 3يناير/مارس-التنوير- إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت2001- النزعة العقلية وأثرها في حركة التنوير-د. غانم هنا-ص17 .

3 - مصدر سبق ذكر، بيان النهضة والتنوير العربي باتجاه مشروع نهوض عربي تنويري جديد-د. طيب تيزيني، ص51 .

مي زيادة أديبة الشرق

■ عقلة حداد*

فوق جبال الجليل تتربع مدينة الناصرة، ترنو تارة نحو مدينة طبريا وبحيرة جنيسارت وتارة أخرى تشرأب نحو جبال الكرمل، مستحضرة ماضيها التليد بكل قدسيته وكبريائه..فينتشر منها عبق التاريخ ويفوح عطر القداسه.

وقد خرج منها مباركون ..السيد المسيح له المجد،الذي لعب على مدارجها صانعاً العجائب فيها وفي المنطقة التي تشرف عليها وعلى ضفاف النهر المقدس، وفيها أيضاً السيدة العذراء الطاهرة.

وبقيت هذه المدينة إلى يومنا هذا تحمل المكانة المقدسة ويعرفها الناس من مشارق الأرض إلى مغاربها.. ورغم ما صنعت اليد التركية بها وبغيرها من بلاد الشام.. اليد التي حاولت تتريك العرب بقصد و بغير قصد وطمس الأصالة،قاصدة حرمان العرب من حق العلم والتقدم.. فلا خدمات تذكر ولا مدارس أو جامعات سوى الكتاتيب التي لا تغني أو تسمن من جوع.

ولولا ضغط الدول الكبرى، وضعف الدولة العثمانية لما دخلت الإرساليات المختلفة هنا وهناك تنشأ المدارس وتنشر العلم أينما حلت..!

في هذه الفترة، وبالتحديد في الربع الأخير من القرن التاسع عشر قدم إلى الناصرة الياس زخور زيادة من قرية شحتول قضاء كسروان بلبنان، ليدرس في مدارسها.

وتعّرف في هذه المدينة على فتاة متفتحة تدعي نزهه معمر.. تحفظ ديوان ابن الفارض ومئات من الأبيات الشعرية عن ظهر قلب . تعاون الاثنان على بناء أسرة سداها العلم والمعرفة ولحمتها المحبة واعطاء..وأنعم الله على هذه الأسرة عام 1886م بفتاة يرتسم على محياها الأمل والإصرار.

كان أفق هذه الأسرة رحبا وإيمانها بالعلم راسخاً فنشأت فتاتنا في كنف أهلها على حب المعرفة والتسامح والمحبة.

ولما بلغت السادسة من عمرها دخلت مدرسة الراهبات اليوسفيات.

وقد ولد لها أخ لم يعمر طويلاً، فعاشت وحيدة أبويها، تتمتع بكامل العطف والحنان،ولما بلغت الثالثة عشرة من عمرها، أرسلها والداها إلى مدرسة الزيارة في عين طوره بلبنان. ومكثت فيها إلى سنة 1904م حيث أتمت فيها دروسها، وانتقلت إلى مدرسة الراهبات اللعازريات في بيروت حيث عرفت هناك بقوة الشخصية وحدة الذكاء، وغرابة الأطوار.

وكتبت فتاتنا مستعيدة بعض طفولتها تقول:

ذلك الوجه الذي أهاج بلابلها إلى نفسها، وجه

الفيرا..أمها ..لأن الراهبات يُقمن لكل صغيرة دون الثانية عشرة أما من الفتيات اللائي جاوزن الخامسة عشرة،تعنى بشون الصغيرة وبهندامها ودروسها، وتكون مسؤولة إلى حد ماعن سلوكها ونجاحها، وأين لفتاتنا أن تنسى صاحبة ذلك الوجه الذي غمرها حنانا ورعاية،ففي قاعة الطعام تجد درجها مملوء بالفاكهة والحلوى،وفي قاعة الدرس تجد بدرجها تمثالاً أو منديلاً أو صورة جديدة وإذا فتحت كتبها فبين الصفحات تجد أشعاراً نسختها الفيرا على وريقات صغيرة، وعلى وسادتها في كل مساء زهرة أو نباتاً عطرياً.

وعادت فتاتنا إلى الناصرة..

إلا أن أضواء القاهرة،وما فيهامن تقدم أدبي وفكري، جذبت عقل الأب وقلبه فرحل مع أسرته حيث مجال العمل أرحب وأطلق..وحكمت الإمكانات المادية على فتاتنا أن تبقى غريبة هناك بعض الوقت، فلا الأوساط الراقية كانت تعرفها فتقدر مواهبها ولا الموارد المالية للأسرة كافية لتتيح لها الظهور، فاضطرت أن تحيا على الهامش حينا من الزمن،فتألمت وشكت إلى نفسها وعزمت على أن تلمع.

مارس الأب التدريس والصحافة ثم انصرف كلية إلى الصحافة في جريدة المحروسة وتعرف إلى صاحبها إدريس بك راغب،وتطورت الصداقة والمودة بين هذا الثري والاسرة المهاجرة،فأهدى إليها جريدة المحروسة ومطبعتها..فانفتح أمام الأسرة باب رزق جديد.

وأتيح فتاتنا أن تعطي دروساً خاصة لأبناء وبنات هذا الثري; وفي أثناء فراغها كانت تجلس إلى طاوتها تتأمل وتدرس لا تبالي مطلقاً بنهي والديها عن جهد عقلي قد ينهك قواه. فطالعت كتب لامارتن، وكورناي، وشلر، وبيرون، وشلي، وساحت معهم في أثير الشعر وطالع كذلك سير من اشتهرن من الأديبات لا سيما مدام سيفينيه وجورج صاند،ومدام دي شتال. فتساءلت مرات عديدة، لم لا أسير في أثرهن فلا الحسن ينقصني ولا العزم والذكاء والمعرفة.وتابعت تحصيلها الثقافي والأدبي وقد قوي ميلها إلى العربية فأخذت تروض 1 عليها ملكتها الانشائية وتستعين على إتقانها بالمطالعة واستماع المحاضرات.

وكان ميلها إلى العزلة والتأمل يزداد رسوخاً وشدة.. كما كانت رغبتها في تعلم اللغات تتجاوز كل حد،وقد أحسنت تسع لغات أوروبية فهما وكتابة منها الفرنسية والانجليزية والالمانية والاسبانية والايطالية واليونانية الجديدة.

ولم يصرفها ذلك عن تقدير وطنها، ووعي تاريخه وعشق طبيعته، وتقدير رجاله من ذوي العلم والأدب،والاهتمام الصادق بقضاياه الأدبية والاجتماعية. فأصبح ذلك موضوع كتاباتها، تقف له بما أوتيت من ذكاء راجح وعاطفة رقيقة واندفاع صادق، وما لبثت أن اتسعت عاطفتها الوطنية فشملت الشرق على اختلاف نزعاته الوطنية والدينية.

أصدرت كتابها الأول بالفرنسية أزهار حلم وهو مجموعة أشعار تحت اسم مستعار إيزيس كوبيا وذلك عام 1911م.

لميكن هذاالاسم المستعار هو الاسم الوحيد، بل كان هناك أسماء مستعارة أخرى كثيرة لفتاتنا، شجية، كنار، عائدة، السندباده البحرية الأولى، مداموزيل صهباء، خالد رأفت، الآنسة مي، وجميعها أسماء لمسماة واحدة هي مي زيادة.

وقد تحدثت ماري إلى مجلة الكشوف قائلة: إن اسم مي مكون من أول حرف وآخر حرف من أسم ماري

كما أن مي باللغات الأوروبية هو تصغير ماري للتحبب ولأنه كذلك الاسم الذي أحبته والدتي، فقد تذكرت أنها عندما كانت في المدرسة عهد إليها مرة تمثيل دور مي في رواية لكورناي، وكان مترجم الرواية قد عرب أسم كاميليا إلى مي.. فكانت حلاوة هذا الاسم على شفتيها بالرغم من مرور السنين.

وكذلك كشف الدكتور زكي مبارك في مقال بعنوان عروس الأدب عن أسم آخر لمي يعبر عن فتوة يشع منها الذكاء ويفوح منها الجمال: وتجيء عروس الأدب النسائي في هذا الجيل وهي فتاة أعرفها جيداً فقد كانت رفيقتي في الدرس وزميلتي في طلب الأدب والفلسفة بالجامعة المصرية وهي المداموزيل صهباء.. اعرفتم من هي..؟

كان لي بالجامعة المصرية زميلة تنافسني منافسة عنيفة كنت أضمر لها ظلالا من البغضاء ولحظ ذلك اسماعيل بك رأفت دعاني إلى مكتبه ثم قال: أتعرف ما معنى ميّة.. هي الخمر بالفارسية وأهل فارس يسمون الخمارة مي خانة فعرفت يومئذ أن الآنس مي معناها المداموزيل صهباء.

ولم يكن خالد رأفت ذلك الذي تصدرت مقالاته المسرحية التي أثارتها جريدة الايجبشن ميلش حول اللغة العربية ومجمع اللغة خلال سنة 1919م واشتركت فيه عدة صحف في القاهرة ومنها جريدة الأخبار سوى اسم انتحلته مي وذيلته مقالاتها به.

وفي صيف عام 1911 قصدت لبنان لقضاء عطلة الصيف في ربوعه وتقول مي: سعيت لبناء كوخ لي من خشب الأغصان وقد سقف بالأعشاب اليابسة وليس في داخله من حطام الدنيا سوى مقعد وطاولة نضدت عليها كتب قليلة،ودعي بالكوخ الأخضر لأني جللت جدرانه في الداخل بنسيج أخضر..وقد افتتح بحفلة ترأسها الأمير قبلان أبي اللمع وألقت هي أول خطبة لها قالت فيها: أردت أن يكون لي خلوة أحلم بها والعب والهو، ولكنكم تجمهرتم قربه ودشنتموه كما تدشن الصروح الكبيرة، ورفعتم فوقه علما يخفق بين الاغصان وأثرتم حوله تصفيقا وإنشاءاً 1.

فلمن فعلتم ذلك؟ ولماذا انتم فاعلون؟.

لو علمت أن الاحتفاء بي وحدي مجردة لحبس الخجل كلمة الشكر على شفتي ولاختلجت يدي وهي تحمل الكأس،ولكني اعلم أن الغاية من هذا التكريم ابعد من ان تحصر في فتاة،واعظم من أن توجه إلى فرد. وإنما الغاية منه تشجيع الفتاة الشرقية عموماً التي تقولون لها في شخصي أن في الشرق روحا جديدة تطلب نهضتها، وأن عيونكم ترقبها، وقلوبكم ترعاها،منتظرة ما ينم عن رغبتها في النهوض أو عن مجرد ميلها إليه لتمدوها بالقوة والتنشيط الممكن 2.

واستفادت مي من إقامتها في لبنان فترجمت قصة الحب الالماني لماكس ميللر عندما عادت إلى القاهرة نشرتها في جريدة المحروسة باسم ابتسامات ودموع.

وإلى جانب نشاطاتها الصحفية والأدبية فكانت تشارك في الحركة النسائية الثقافية والاجتماعية والسياسية وكانت تعتلي المنابر، محاضرة وخطيبة، تحلل وتناقش وتبدي آراءها بصراحة ووضوح وعمق.

والحفلة التي ضاعفت من شهرتها في مصر ولبنان، هي حفلة تكريم خليل مطران تحت رياسة ولي عهد مصرفي ذلك الحين وبحضوره،وكانت حفلة رهيبة لها في سنها الناشئة، ولكنها تغلبت على تلك الرهبة وألقت فيها كلمة جبران خليل جبران. التي كانت بعنوان الشاعر البعلبكي، ثم ألقت بعدها كلمتها في تكريم الشاعر ومن ذلك الحين انطلقت شهرتها الواسعة كخطيبة وأديبة وكاتبة.

وعندما نشرت كتابها واطلع خليل مطران عليه كتب يقول: قرأت ازاهير الحلم فتمثل لدي قفص من الذهب يتحرك في داخله ويتنقل بين أسلاكه عصفور صغير ملون الريش مرح كل المرح،كأنه يضرب بأجنحته الصغيرة جوانب هذا القفص ليفلت من قيوده وأسلاكه وينطلق منه إلى الجو الفسيح لأنه لا يطيق الاحتباس ولا يقدر أن يكون سجينا في مكان ضائق بأمانيه في الحياة.

صالون مي المنتدى الأدبي

وبعد هذا النشاط الأدبي نبه ذكرها وطار صيتها بين أرباب الأدب والثقافة فتقاطروا إلى بابها..ويقول سليم سر كيس: مساء كل ثلاثاء يتحول منزل الياس أفندي زيادة،صاحب جريدة المحوسة إلى منزل فخم في باريس، وتتحول الفتاة التي لا تزال في أواخر القرن العقد الثاني من عمرها إلي مدام دي ستايل ومدام ريكامية، وعائشة الباعونية، وولادة بنت المستكتفي، ووردة اليازجي،في شخص ومدارك الآنسة مي،ويتحول مجلسها إلى فرع من سوق عكاظ والأكاديمي،وتروج المباحث العلمية والفلسفية والأدبية في مجلس حضره كبار الأدباء والكتاب، يهزون بأحاديثهم ومناقشاتهم أغصان شجرة ذات ثمر ويحركون وردة ذات أريج والآنسة مي بينهم تناقش هذا وتدفع حجة ذاك 3.

وقد عد هذا الصالون،ظاهرة كبيرة في مطالع أدبنا الحديث فرواد الأدب في التطوير والتجديد كانوا من زوارها، فإذا تعذرت الزيارة بقي روح المتغيب كظامئ الطير حواما على الماء..كما قال الشاعر إسماعيل صبري في رسالة لمي وقد اضطر للغياب:

روحي على بعض دورالحي حائمة

كظامئ الطير حواما على الماء

ان لم أمتع بمي ناظري غدا

أنكرت صبحك يا يوم الثلاثاء 4

وفي كتاب من وحي الرسالة لأحمد الزيات نقرأ:

وكان بين الحضور فتى كفيف،ولم يرضى الفتى عن شيء مما سمع إلا صوتاً واحداً كان الصوت نحيلاً ضئيلاً، وكان عذباً رابعاً، وكان لا يبلغ السمع حتى ينفذ إلى القلب هذا الصوت كان صوت مي..أما الفتى فكان طه حسين.

ويقول الدكتور طه حسين في حديث له نشر في مجلة المقتطف:

أما صالون مي فقد كان ديمقراطيا أو قل أنه كان مفتوحاً لا يرد عنه الذين لم يبلغوا المقام الممتاز في الحياة المصرية،وربما كانوا يدعون إليه، وربما كانوا يستدرجون إليه استدراجاً فيلقون الناس ويتعرضون إلى أصحاب المنزلة الممتازة، ويكون لهذا أثره في تثقيفهم وتنمية عقولهم وترقيق أذواقهم.

وأنا أذكر أني اتصلت بصالون مي على هذا النحو بعد أن نوقشت رسالتي في أدبي العلاء وشهدت في هذه المناقشة وشهدت فيما يظن بعض الحفلات التي أقامها لي الزملاء حينئذ وطلبت إلى أستاذها وأستاذي لطفي السيد أن يظهرني في صالونها، وكان الذين يختلفون إلى الصالون متفاوتين تفاوتاً شديداً، فكان بينهم المصريون على تفاوت طبقاتهم ومنازلهم الاجتماعية وعلى تفاوت أسئلتهم أيضاً، وكان منهم السوريون والأوروبيون على اختلاف شعوبهم وكان منهم الرجال والنساء وكانوا يتحدثون بلغات مختلفة وبالعربية والانجليزية والفرنسية خاصة وربما استمعوا لقصيدة تنشد أو مقالة تقرأ أو قطعة موسيقية تعزف أو أغنية تنفذ إلى القلوب 5.

أما الأمير مصطفى الشهابي فلم يتردد عن القول

في محاضرة له عن أثر صالون مي: فكأنني في هيكل الأدب الأسمى، وقدس النبوغ والعبقرية، وإذا بأحاديثها تنم على أدق ماتلمسه مشاعر الإنسان وقد خيل إلي أنني في حضرة إحدى سيدات الملأ الأعلى اللواتي كنت أقرأ عنهن في كتب كبار الأدباء الفرنسيين وما كدنا نودعها ونخرج حتى ابتدرني الصديق العلامة أمين المعلوف قائلاً: أنها مخيفة فقلت: صدقت.. وماذا أخافك منا؟حدّة ذكائها ووفرة معلوماتها الأدبية قلت:

أما أنا ففرط إحساسها لدقائق الحديث حتى كدت أرى نفسي غير قادرة على مجاراتها فيه 6 أما أمير الشعراء أحمد شوقي فيترجم انطباعاتها عن مي بقوله:

أسائل خاطري عما سباني

حسن الخلق ام حسن البيان؟

رأيت تنافس الحسنين فيها

كأنها لمية عاشقان

إذا نطقت صبا عقلي إليها

وان بسمت إلي صبا جناني

وما ادري أتبسم لي عن حنين

إلي بقلبها أم عن حنان؟

أم أن شبابها راث لشيبي

وما أو هي زماني من كياني؟ 7

وبعد مرور نصف قرن على تلك الأيام يستعيد عباس العقاد ذكراها في مقال له بعنوان رجال حول مي: كم كان زوار تلك الندوة العالية؟ وكم كان كتاب الرسائل منها واليها؟ أني أعد ممن رأيتهم فيها غير مرة نحو الثلاثين اذكرهم كما ترد اسماؤهم على القلم في هذه الساعة: لطفي السيد، عبدالعزيز فهمي، شبلي شميل، سليمان البستاني، أحمد شوقي،خليل مطران، أنطون الجميل، داود بركات،نجيب هواويني، توفيق حبيب، توفيق اسكاروس، أمين واصف، ومصطفى عبدالرازق، مصطفى الرافعي، هدى شعراوي، إحسان القوصي، ادجارجلاد، سليم سركيس، يعقوب صروف، حافظ ابراهيم، اسماعيل صبري، أدريس راغب، فؤاد صروف، عبدالقادر حمزة، منصور فهمي،طه حسن،ملك حفني ناصيف،مجد الدين حفني ناصيف، عبدالستار الباسل، ونخبة من هذا الطراز على اختلاف التشكيل ومع حفظ المقام. وكل زائر من هذه النخبة كان حقا له أن يزور الندوة في موعدها في أصيل يوم الثلاثاء،ومن حقه أن يعتذر لفوات موعده منها بعض الأيام. بل كان من حقه أن يكتب رسائل الاعتذار أو رسائل السؤال أو التحية، وإن لم يكن من مطمعه دائماً أن يتلقى الجواب.. أكل هؤلاء عشاق؟

ويختم العقاد مقاله: وكان لصالون مي شأن آخر، فقد كشف أخباره عن الكثيرين من عواطف روادها نحوها.

فقد جن الرافعي بمي غراما، وفكر في أن يتخذها ضرة لزوجته، بل أن كتب أوراقاً كالتميمة ظن أنها تجلب له قلب مي وتحببه فيه، وعلقها على سارية بأعلى منزله تتلاعب بها الريح، وفي الانسة مي كتب رسائل الاحزان،وأوراق الورد، والسحاب الأحمر وكان شديد الغيرة عليها، فقد ثار يوما حين انصرفت إلى غيره وتركته بلا كلام وفي ثورة الغضب كتب رسائل الاحزان في نحو أربعين يوماً، لأنه كان ملتهب العاطفة شاعر الوجدان 8.

أما الحداثة الفريدة بل المحاولة أن أردنا صدق التعبير وهي كما رواها كامل الشناوي في جريدة أخبار اليوم ثم نشرت في كتابه الذين أحبوا مي:

في أوائل 1920 زار مصر أمير مغربي اسمه الأمير

محمد الجزائري، التف حوله كثير من شباب المغرب الذين يدرسون في الأزهر. وذاع عنه أنه رب السيف والقلم،وشاعر فحل وحجة في فقه اللغة، وكان ينفق عن سعة لفت أنظار الأدباء البائسين فأحاطوا به وانهال عليهم بالقصائد والعطايا. كانت القصائد رديئة والعطايا حسنة.

وعرف كثيراً من الشعراء والأدباء أمثال خليل مطران وحافظ إبراهيم، والمنفلوطي، والرافعي.. الخ.

ورأى خليل مطران أن يقدمه إلى مي.. ولم يكد يراها ويستمع لحديثها العذب وصوتها الرقيق الناعم حتى استخفه الاعجاب، فأنشد بين يديها قصيدة وصف فيها جمالها وذكاءها.

وظل الأمير يتردد على زيارة مي في يوم الثلاثاء.. يغمرها بالهدايا ولم يبد من تصرفاتها ما يبعث على الخوف منه أو اساءة الظن به.

وفي أحد الأيام لاحظت مي على خادمها أنه مضطرب فظنته مريضاً وسألته ما بك يا حسن؟ فبكي الخادم،فهرعوا ليسعفوه..فقال أنا لا أستحق الشفقة؟! أنا خنت العيش والملح..! وقص عليهم بأن الأمير أعطاه عشرة جنيهات رشوة لمساعدته على خطف الست الليلة وأنا قبلت..وتمسكت به وأعطته الجنيهات العشرة، وقالت: ستظل معي إلى أن أموت..

قال حسن الخادم: أن الأمير اتفق مع أعوانه على تطويق البيت في العاشرة ليلاً وأكون أنا في الداخل ثم أفتح الباب في الوقت المحدد،فيدخل إى غرفة النوم ويوثق الست بالحبال ويكم فمها ثم يأخذها فوق حصانه بحراسة أعوانه ويعقد قرانه عليها بالقوة.

ودهش الحاضرون وهاج الأستاذ الهواويني ولكن خليل مطران قال: ليس هناك ما يدعو إلى أن يعرف الأمير أن في العرين أسودا، ولكن يجب أن يعرف أن في مصر بوليسا.

واتصل خليل مطران بالمحافظ.وغادرت مي بيتها مع صديقتها وباتتا معا.

وفي الوقت المحدد طوقت الدار بعشرة من فتيان المغاربة تسلحوا بالخناجر والسيوف ووصل الأمير شاهرا سيفه ودخل البيت وخلفه خمسة من الفتيان.. ففتح له حسن ودخل الأمير ومن معه ليفاجئوا مي وهي نائمة.وإذا هم يفاجئون برجال البوليس، فساقوهم إلى المحافظة مع الحصان الأبيض.

وتدخلت السلطات الفرنسية في الأمر فأفرج عن الأمير، وقال أنه يأسف لما حدث.وأنه لم يرد بمي سوء. لقد أراد أن يتزوجها..وانقطع الأمير عن زيارتها وغادر مصر نهائياً 9

ويبدو أن رجلين تركا في نفسها أبلغ الأثر. الأول يعقوب صروف الذي كانت تعتبره أستاذها وصاحب الفضل في شهرتها.

أما الثاني فهو جبران خليل جبران الذي ما كادت تسبر أغوار بعض نفثات قلمه، حتى شعرت بجاذبيته الأدبية، فكاتبته وكاتبها وتُعد رسائلها المتبادلة من أروع ثروتنا الفكرية..

كتبت مي في 15 يناير 1924 إلى جبران:

وكانت تراقب كوكب الزهرة في المساء؛ أترى يسكنها كأرضنا بشر يحبون ويتشوقون، ربما وجد فيها من هيمثلي لها واحد جبران.. حلو بعيد، هو القريب القريب..تكتب إليه والشفق يملاء الفضاء وتعلم أن الظلام يخلف الشفق وزن ا لنور يتبع الظلام وأن الليل سيخلف النهار.. مرات كثيرة قبل أن ترى الذي تحبه فتتسرب إليها كل وحشة الشفق وكل وحشة الليل لتلقي بالقلم جانبا لتحتمي من الوحشة في اسم واحد..

جبران.

هذا الحب الذي ولد دون لقاء، وعاش دون لقاء وخلد دون لقاء.

×××

وتملكها شعور غريب بالكآبة فانصرفت لمطالعة الكتب الفلسفية علها تجد فهيا ما يخلصها من هذا الشعور ولكن القدر كان لها بالمرصاد، فقد كانت الأعوام ،1927 ،1930 ،1931 1932 حافلة بالنكبات.

ففي عام 1927 توفي استاذها يعقوب صروف.

وفي عام 1930 توفي والدهابعد داء عضال أعيا الزطباء وزوجته وابنته.

وفي 10 نيسان 1931 توفي جبران في مستشفى سان فنست بنيويورك.

وفي 5 آذار 1932 توفيت والدتها..فأمست وحيدة بلا حنان ولا أمل وأظلمت الدنيا في وجهها وانتابها الأحزان العميقة.

×××

ورحلت إلى فرنسا علها تجد العزاء وجالت في حواضرها،ثم سافرت إلى انجلترا حيث زارت بلد شكسبير وجامعة اكسفورد،وعادت إلى مصر..

ولم تمكث طويلاً حتى عاودت السفر قاصدة ايطاليا،وتابعت المحاضرات في جامعة بروجيه عن اثار اللغة الايطالية وعادت إلى مصر مرة أخرى.

عادت لتقرأ وتقرأ، تكتب وتكتب،ونشرت في مجلة المقتطف مقالين بعنوان فضل المرأة على المدنية الحديثة وقصيدة نشيد إلى ا لشرق..

ثم بدأت تترجم أعلام الفكر الاغريقي وتطالع ورثر ورينيه وتأملات لامرتين ولكن الوحشة ظلت تلازمها، وأخذت عوارض الاعياء تظهر على جسدها فتعبت من الكتابة واستعانت بيد سكرتيرة وهي تترجم بعض المآسي.

×××

وما كادت سنة 1935 تنتهي حتى بدأت مزساة جديدة في حياة مي ولم يكن القدر بطلها هذه المرة،انما أبن عمها جوزيف زيادة الذي جاء متسلحاً بورقة اتهامها،لينقلعا من القاهرة ويودعها في مستشفى العصفورية- ببيروت، فارضا عليها تهمة الجنون طمعا بمالها الذي رغبت في الانفاق منه على شاب لامع لينهي تعليمته ، وطمعا كذلك بخزانة كتبها التي عزمت على اهدائها إلى شعب مصر بعد وفاتها اعترافها بفضل مصر،كما أرادت أن تهدي النسخ المزدوجة من كل كتاب إلى الشعب اللبناني..وقضت ثلاثة أعوام متنقلة بين العصفورية ومستشفى الدكتور روبيرو.

وفي العدد 1340 من مجلة المكشوف الصادرة في 7 شباط 1938 10 تحت عنوان الاديبة مي تتهم؛ وأخيراً استطاعت مجلة المكشوف أن تلفت أنظار الأدباء ورجال الفضاء إلى المؤامرة التي وقعت الأديبة مي في شباكها بفضل حملة قامت بها في هذا السبيل دامت أربعة شهور وقد لفتت هذه الضجة التي اثرناها حول مأساة مي الصحف اليومية الكبرى، فراحت تتحدث عن تطورها وفي مقدمة هذه الصحف الزميلتان الحديث وصوت الاحرار.

وقد كشف الكاتب الأردني كايد مصطفى هاشم النقاب عن وجود مخطوطة للأديب الراحل البدوي الملثم-يعقوب العودات- عن حياة مي مأساتها وأدبها. وكان للأردنيين دور في انقاذها من محنتها..إذ كان خليل بك السكر يقيم في بيروت فاستثارته النخوة ويمم شطر عمان وقابل الأمير عبدالله المؤسس وأخبره بأمر مي والمحنة التي تعيشها وسأله بوصفه زعيماً سياسياً مرموق المكانة وأديباً من كبار أدباء

العرب وأمراء البيان أن يسهم في الدفاع عن مي فخط رسالة إلى المرحوم اميل اده رئيس الجمهورية اللبنانية آنذاك..وحملها خليل إلى بيروت في اليوم التالي:

فخامة الرئيس الجليل للجمهورية اللبنانية 1 أيار 1938 ما كنت اتدخل بأمر أحد رعايا لبنان لولا الرجاوات العديدة من كرائم العوائل ورجالات العلم والأدب من لبنان، لأكون الملتمس عنهم من فخامتكم لتساعدوا الأنسة الشهيرة مي لخلاصها من المأزق الذي قيل أن البعض من أقاربها وضعوها فيه، وللأمل في أنكم تحلون كتابنا هذا محل القبول.

حرر مع مزيد الشوق والاحترام لفخامتكم

عبدالله بن الحسين.

ورد الرئيس اللبناني على رسالة سمو الأمير عبدالله بن الحسين بهذه الرسالة.

حضرة صاحب السمو الملكي الأمير عبدالله بن الحسين المعظم أمير الشرق العربي 7 أيار 1938 تناولت كتاب سموكم الذي كان له أفضل أثر في نفسي، لما تضمنه من الشعور السامي والعطف على سيدة لبنانية من كبيرات سيدات العلم والأدب واحللت هذه الرعاية المحل الذي تستحقه، ولما كنت أثق كل الثقة بنزاهة القضاء اللبناني وتدقيقه في احقاق الحق فلا أشك في أنه يتخذ يوم الاثنين في 22 آيار القادم القرار الذي يؤيد العدل ويحله محله في هذه القضية راجياً أن تتفضلوا بقبول أصدق عواطف الولاء والاحترام.

إميل اده

وخرجت مي من محنتها اوائل 1939 حيث نقلت إلى مستشفى الجامعة الامريكية- بيروت لتمكث فيه فترة النقاهة..

وألقت محاضرة بناء على دعوة من الجامعة الأمريكية -بيروت أتاحت لها التحدث إلى أعيان لبنان ورجال الأدب والفكر فيه.. وكان المرحوم فارس الخوري من بين المستمعين؛ وقد بهرته مي بفكرها وقوة منطقها وسحر بيانها فعلق قائلاً: إذا كان هذا ما يفعله الجنون.. فأتمنى للعرب أن يجنو جميعاً.

وهذه مقتطفات من محاضرتها تحت عنوان رسالة الأديب إلى الحياة العربية.

إذا نحن تنحينا في بحثنا عن الرسالة المثلى،رسالة الأنبياء،وجدنا أن الرسالة في معناها الضيق هي الصفحة التي يكتب فيها الكلام المرسل. بيد أن معنى الرسالة أرحب من ذلك وأشمل إذ لكل فرد وكل كائن وكل شيء رسالته في معرض الوجود.فالشمس تؤدي رسالتها نوراً وحرارة، والزهرة تؤدي رسالتها عطراً ووسامة والجبال والوهاد تؤدي رسالتها تبياناً لطبقات الأرض وتنوع الخليقة.

رسالة الأديب تعلمنا أن الغرب الحاذق عرف كيف يقتبس عن حضارتنا يوم كانت حضارته وثقافته وشيكة، ولكن ما أغزر مااستفاد وما أخصب ما أنتج؛ وما أبدع ما ابتكر، وان الحضارة العربية كانت الصلة المتينة بين الغرب الجديد وحضارة اللاتين والاغارقة.وها هوذا الغرب يرد إلينا دينه كشعاع من الشكر بما ينشره بيننا من ثقافة فعلينا أن نأخذ عنه بمثل المهارة التي أخذ بها عنا.

رسالة الأديب تعلمنا أن نفاخر بلغتنا العربية الممتازة على سائر اللغات بأنها ولدت قبل لغات قديمة اندثرت منذ قرون، وما زالت العربية تفيض حياة مجارية حتى أحدث اللغات بالقوة والمرونة والجزالة والرشاقة.

كل أمة تسعى الآن إلى نشر لغتها بين الأمم الأخرى، باذلة في سبيل ذلك المال والاغراء والدعاية

والجهود.. أما نحن فانتشار لغتنا شيء واقع وميزتها هذه ترتبط بين الأقوام العربية برباط قوي جاعلة الفرد الواحد منا ملايين.

نحتاج إلى الأديب يأخذ منا ويعطينا فيرسل صوته أريبا رصينا مسيطراً أخاذا حضانا.

ونحتاج إلى رسالة الأديب قويمة غنية عنيدة ملهمة لتوقف قوميتنا في مكانها المشروع في معرض القوميات بميدان العمران العظيم.

أشهر مؤلفاتها:

باحثة البادية، عائشة تيمور، بين المد والجزر، سوانح فتاة،الصحائف،كلمات وشارات،ظلمات واشعة،ابتسامات ودموع نقل من الالمانية، أزاهير حلم شعر بالفرنسية المساواة،وردة اليازجي،غاية الحياة، الحب في العذاب نقل عن الانجليزية، رجوع الموجة مترجم عن الفرنسية،ورسائل مي نشرها جميل جبر.

النهاية:

وبعد أن رفع الحجر عنها في لبنان عادت إلى القاهرة ولكن لم تلبث النكبات أن عادت إليها فوردها نعي صديقها فليكس فارس،وأمين الريحاني، فانهارت مي ونقلت إلى مستشفى المعادي..

وخفق قلب مي، خفقاته الأخيرة في التاسع عشر من تشرين أول ،1941 وارتفعت الروح لتحتضنها السماء تماماً كما كتبت في كتابها ظلمات واشعة ص.68

وهكذا تكسونا الحياة كرداء سحري لا تبلى خيوطه،وتحضننا السماء فنحن فيها معتمدين قبل الحياة وبعد الموت،ونحن كذلك حتى تبلج الشموس وتضمحل قوى العناصر وتتفكك عرى الأكوان سابحة في الفضاء الأنوار في البقاء الأوحد في حضن الله. وقد كتبت كذلك في عام 1920 بكتابها ظلمات واشعة عن يوم الموتى.. وكأنها كانت تكتب عن نفسها:هذا قبر فتاة لم ير الناس فيها غير اللطف والبسمات وفي قلبها الالام والغصان، عاشت وأحبت وتعذبت وجاهدت ثم قضت.

ويقول الدكتور محمد عبدالغني خفاجي 11 لاأنسى حدثاً مؤثراً،ففي خان الخليلي،جلست إلى مكتبة لاشتري منها بعض الكتب ففوجئت بمكتبة مي أو بما بقي منها من كتب المكتبة مع أشياء أخرى من تحف مي، فبكتي لأن حياة الأدباء رخيصة في مجتمعنا وذخائرهم التي كان يجب أن يضمها متحف،تصير نهبا وموزعا في كل مكان.

وفي الختام، قال عنها انطون الجميل 12 رحم الله ميا لقد كانت على اطلاع واسع الحدود فسيح المعالم، وكانت شخصيتها تثب مستقلة من خلال أفكارها وكتاباتها، فما قلدت كاتبا ولا حاكت مؤلفاً، ولكنها ترجمت خلجات نفسها أو وحي ضميرها، وسر شعورها، وكانت رقيقة في نقدها، رقيقة في مخالفة رأي غيرها، فما آذت شعوراً ولا جرحت احساساً.

فقولوا معي رحم الله فقيدة الأدب،رحمة واسعة.

***كاتب أردني**

هوامش

1 -باقات من حدائق مي-فاروق سعد ص65 .
2 -باقات من حدائق مي-فاروق سعد ص65 .
3 - باقات من حدائق مي -فاروق سعد ص.105
4 - مي أديبة الشرق والعروبة-محمد عبدالغني حسن.
5 - مي أديبة الشرق والعروبة-محمد عبدالغني حسن.
6 - مي زيادة -وداد سكاكيني.
7 - مي أديبة الشرق والعروبة-محمد عبدالغني حسن.
8 -الذين أحبوا مي- كامل الشناوي.
9 - الذين أحبوا مي- كامل الشناوي.
10 - باقات من حدائق مي/فاروق سعد ص.242
11 - الهلال-فبراير 1986 ص78 .
12 - رسائل مي- جميل جبر ص.10

ناصر الدين الأسد: إنسانية الرسالة

■ فايز محمود *

عفوك،

وعذيرك بأنّى لي أرقى شاهق ذيّاك الأفق، بينا لا أخلص مما يلتفغني، كفن هاويتي، المسدود بسره طي قاع الجبّ المرصود.

وددت لو منحني »الروح«، الذي لا يبارحني، ضوءه،برهات فلكية، اصعد بها فأقعد بين يديك، أتلو سفر غيابي، ما أضنى لوعته بالمهجة يطوحني بغير قسماتي، بغير خطوي، مشولحاً عن فرحي، خالياً حتى من أدنى زثر لبذخ العطاء المتفجّر بنبع القلب، ضمّ بين حناياه وجوه الناس جميعاً، من أعرف ومن لا أعرف منهم، منذ ما قبل الرؤيا وإبان سطوعتها ولحتى سملني العماء النسيان.

تعاودني ذكرى يممت شطري الأول، لوجهتي اليك ، لهيبتك، ذات زمان لا أفيق من دهشة مشهده، لا يريم: كوة من الفجر المتلألئ، غسقها يعمّ الحلم فيبرز ماسه من قديد فحومه، لكم كنت حرصت بغمرة شحوب ضيوعي ألاّ يسلب مني، أمانة لا ينبغي تركها لنهب الهواة.

لا تتقد جمرات النفس، الآن، زفرات شكوى، كيف ذلك وأنت الذي صببت بيدك النديّة شآبيب غدقك حتى تجاوزت المستحيل: وإنما الجمر يستعر لفرط العبثية التي تتغشّى سلامي الوديع، صبراً وحكمةً في الإحتمال، ما باليد مستطاع إلاّ فعلته فلم يبق إلاّ احتمالية كما جاء هكذا بلاء سيكون زواله نظير حلوله: لا بدّ أن يحلّ أنقشاعه كما اقتحمني، محتجباً عن التوقّع وبلا بذور في سويداء النفس.

طفح صباحك لوّحة بهيّة، ضفرت شتى المعالي الأزلية المتناثر كنزها في الدهور، وما عشقه الإنسان ورصده في السطور؛ حدقة تجوز غبار أيامنا، فتصفيها ممّا تحمله من كدر وقتام، لقد التقيتك متأخراً حقاً.. وأقسى ما في هذا التأخّر، أنني قد أستنزفت حتى له النقطات الأخيرة، جرّاء جرحي الشاخب، ولهوْل موقفي الذي اكنهه وأمسّ عروقه، ولمبلغ دهشتي الغبطة بذا اللقاء الحلم، لعلّني لغوْت بهذر من الكلمات تاهت عمّا عنته حروفها المتخبطة، عن الإدلاء بعرفان دين ظل يعالج طعوني الغائرة في العظم، تصيب بالحيرة والريْبة والقهر- لماذا الشفاء لكأنه سراب، حتى لدن أنبل وأبرع النطاسي..ولكنني تعافيت من سُم السرّ النقيع، ابرأني جودك بسرّه النوراني، وَهَبَني الحريّة دون إذلال، فسرى ذلك في تصدّع كياني يرمّم رميمي وينفع فيه نسمة الحياة: الحياة التي استكانت لوهم مواتها، تصحو أخيراً على موت عيّشها الغادر، تستقبله دون تذمّر وتعانقه بوافر الحبور، فيطفح صباح الكوْن بألق شموسه، ليس المهمّ ههنا ما يتلبدّ المعاناة من دياجير، فالوجود الذي لا يحدّ، أثق بما عكسته »أنت« فقي برج »اسمك« السامق، يوء بتلك الأفلاك الطالعة بما تسفره من ثقة، غداً أو بعده من غداة، ذات زمان تبرق إشراقاته ها هي ذي بالعهود التي سبقته بلمع بشراها، ومثلك »أبا بشر« رسول هذا المستقبل الأمين.

*كاتب أردني

شهادةُ (الإنطباعيِّ) أمام محكمة (النقديّ)!!!

■ ممدوح أبو دلهوم *

تطمح هذه المادة المتواضعة.. ابتداءً، إلى التنادي لترسيخ لون نقدي، ما هو بجديد.. على كل حال، وإلا فهي (مجرد فكرة)، لستُ.. بمنتهى الصراحة، لأجرؤ على إطلاق (وصف علمي) لها، أو (مصطلح أدبي) يضاف إلى قائمة المصطلحات النقدية المهيوبة!، تلك التي تأخذ بها (مدارس النقد) المعروفة هذه الأيام..

أو أن تنضوي (هذه الفكرة).. حال براءة قبولها، تحت راية (التيارات النقدية) الكبيرة.. الكثيرة، ومنها بحسب (دانييل برجيز) :

(التكوينية، النفسية، الموضوعاتية، الاجتماعية واللسانية) (1)

ذلك أنني لو فعلت، وما فعلت، فذلكم يعني و.. بكل تأكيد، أنني أنفي عن فكرتي هذه وصف (الفكرة)، وأنصب من نفسي صاحب نظريّة نقدية جديدة، أو صاحب تيار نقدي تحليلي.. ما يشق لي غبار!

وأيضاً.. لأنه لم تجرِ العادة، في حدود معرفتي المتواضعة، على هذا النحو المختلف في عالم التوليف النقدي بخاصة، أي عدم تجنيس أو تصنيف ضرب جديد من ضروب الإبداع الأدبي..

أما قبل، فلم تنتهِ مرافعتي انتصاراً للانطباعيّ أمام محكمة النقدي عند هذا الحد التخريجي السهل!، بل سأذهب لأبعد من ذلك، بالقول.. بأنني، وتوكيداً على هذا الاعتراف، سأترك شرف هذه المهمة الجليلة، للنجباء من أساتذتي النقاد العرب، كيما يرون في أمر فكرتي (البيضاء) هذه ما يرون، فقد يجدون لها وصفها المهيوب!، وإلا.. فأنا باقٍ على علاتي الأولى، شأن القاص والناقد العراقي (محمد خضيّر).. بشكل (ما) (2)، وبذلك أُلقي بعصا الطاعة النقدية، للأديب والناقد العراقي (حسب الله يحيى) (3)، وإن اختلف المقام و المقال.. فأكون من الناجين.. الفائزين!

أما عن حيثيات هذه الفكرة، فلا بد وستُجليها قادمات السطور في هذا المقالة المتواضعة، وإلا فإن الدوران الجميل في فلك مقولتها الهادئة، سيوصل.. لا جدال، إلى مشارف إمارة هذه الفكرة البيضاء/ المصطلحة مع نفسها ومع النص في آن..

وحتى لا أتمنّع أكثر، في إفشاء سرها اللطيف، أعلن بأنها قريبة من تيار (الإبحار في النص)، لكن على نحو انطباعي في غاية الأدب والشفافية.. ليس غير!

فهل هو الهروب من تيار نقدي بعينه؟!

أم هو خروج تلميذيٌّ على تعاليم مدرسة معروفة؟!

أهي انطباعية (أخرى)، أم حوزة جديدة خَرجتْ من بُردها وحسب؟!

أهو الخوف أن يوسم هذا الجديد بسمة الانطباعية؟!

فإذا كان ذلك صحيحاً، فأي عيب في هذا الوسم/ هذا الاصطفاف الشرعي؟!

أَوَلَمْ يتسم بالتالي النقد الأدبي، في بعض أمثلته : بالانطباعية، تماماً.. مثلما اتسم بعضها الآخر : بالعلمية؟!

أجل.. إن الانطباعية قد باتت حاضراً، ضرباً من ضروب النقد الأدبي، ونِدّاً مِثْليّاً مدرجاً على قائمة المناهج النقدية الأخرى، يأخذ بها كبار النقاد في العصر الحديث..

وعليه، فإذا كانت التيارات العلمية في حقل النقد الأدبي، قد أنجبت مدارس أخرى.. فيما هو معلن ومعلوم، وذلك في النصف الثاني من القرن العشرين على وجه التخصيص، فكذلك كان هو شأن المدرسة الانطباعية، إذ إن التطور هو سمة أصيلة في المبدع، فإن لم تكن وجب عليه العمل على انتاجها والتوفر عليها، وأن يضع برنامجاً موزوناً ثابتاً وجاداً في الآن ذاته، يمكنه من تجديدها والإحتشاد المبدع نحو الجمع لضخ ماء التطوير في شرايينها، ومهما يكن من أمر ذلك كله، فإن الآلة النقدية.. وعلى كل حال، ستبقى تنتج جديداً كل يوم..

ومع ذلك.. فإذا كان النقد الأدبي، حاضراً، يتميز بتعدد مذاهبه ومشاربه، ويتقدم بتباين مقارناته ومقارباته ذ بحسب أكثر من (فتوى) نقدية، فإن القاسم المشترك (الثابت) ذ وكما يرى النقديون لتلكم التعددية و لذلكم الاختلاف، هو (الأدب).. العمل الأدبي نفسه والمطروح للعملية النقدية، (حتى وإن اختلفت مواقف النقاد ووجهات نظرهم، وحتى دوافعهم، فإن الأدب/ العمل الإبداعي هو ما يجمعهم في النهاية) (4).

إن مسألة تفسير التفسيرات، كما يرى (مونتين)، قد أصبحت تشغلنا أكثر من تفسير الأشياء ذاتها، وهذا الرأي يقودنا إلى مسألة هي في غاية الأهمية، مسألة شَغَلت النقاد العرب، كما شَغَلت قبلهم مجامع اللغة العربية، وهذه المسألة هي إيجاد مقابل للمصطلح اللساني (الغربي) الحديث، وبخاصة في ترجمة ما يسمى ب- (النقد النصي) والذي يعتبر (جيزيل فالانسي) من كبار أساتذته ومروجيه، ويرى (د. محمود ظاظا) أن عدم كفاية الجهد اللساني العربي، أمام التطور المدهش للسانيات ف-ي الغ-رب، يش-كل عائقاً كبيراً في الترجمة والمقاربات النقدية للنصوص الأدبية..

أهل بسببٍ مما ذكرت آنفاً، أهرب بفكرتي الانطباعية الهوى و (التابعية)؟!

أم أنني احتشدت وجمعت لأمري هذا، كي أكون بحق (مؤلفاً) في النهاية يُشارُ إليَّ ببنان الخلق أو الإضافة؟، ذلك أن صاحب (الرسائل) : (مونتين) يقول :

كل شيء يغص بالتعليقات.. أما المؤلفون فهم (قلة)؟!

رُبّما.. مع أني لم أسعَ لذلك، لكني.. وبكل تأكيد، وللذي بلوته (شخصياً) من النقاد ذ أتباع (غوبلز)..

بخاصة، أهرب.. هاهُنا، من (هويتي النقدية!)، بعد إذ فضح (جوليان غراك) في كتابه (الأدب الجريء)، من يعطي (أهمية) لنقد الناقد (أكبر) من أدب الأديب، وسمى ذلك (إنحرافاً)، لا.. بل و يؤكد على ذلك، في كتابه (حروف مزخرفة).. فيقول :

ماذا نقول لهؤلاء الذين إذا اعتقدوا بأنهم يملكون (مفتاحاً)، لا يرتاحون إلا إذا شكلوا عمل ـ ك في ص ـ ورة (قفل)[4]!

إن خطر الخطاب النقدي، كما يرى (بيرجيز) (5)، هو.. في الحقيقة، ودائماً، خطر إقفار العمل الأدبي من خيراته (!) ففي كتابه (تفاهات من أجل مجزرة)، يرى (سيلين) في مشهد الناقد الذي يسلخ (بمكر) نصاً أدبياً : أمراً (مخجلاً) و (مهيناً)..

زبدة ما أتغياه.. وقد أطلت، أنني لا أدّعي انتسابي لصنف من (أولئك الناقدين) الذين يحملون مصادرة (مسبقة) وسوطاً (فاشياً)، بدل (إضاءة) شمعة أو (زرع) وردة.. في بستان العمل الأدبي، بل أعلن، عبر هذا المنبر الشفيف، انتسابي لحرافيش (النقد الانطباعي)/ (الأدبي).. خَلْقاً وخُلُقاً، وهاأنذا.. أحاول تقديم أوراق اعتمادي.. في إهاب هذه المادة المتواضعة، وبذلك أهرب ب ـ (فكرتي البيضاء) منهم ومن لسان (مونتسكيو)، الذي شبه (هؤلاء) قبل (سيلين).. بردح من السنين، بأنهم (جنرالات فاشلون عجزوا عن الاستيلاء على بلد ما.. فلوثوا مياهه)..[5]!

هل.. خلوصاً ذ وللحديث صلة، وصلت فكرتي البيضاء آنفاً؟، وهل نجحتُ في نقل مرافعة الإنطباعي أمام محكمة النقدي؟!

أرجو ذلك.. على أنني أرى أن هذين السؤالين/ المسألتين هما إشكالية فيها قولان، دحضها أو قبولها سيكون فيما أحسب، في مداخلات المعنيين في هذا المقام العالي الشأن..!

***كاتب أردني**

هوامش و إشارات

1 – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ذ عالم المعرفة ذ العدد (221).
2 – الحكاية الجديدة ذ دار أزمنة ذ الأستاذ محمد خضيّر.
3 –الرأي الثقافي ذ قراءة في قصص (أحجار أمية) ل ـ (ممدوح أبو دلهوم) بقلم (حسب الله يحيى).
4 – مُقدّمة المُترجم ذ د. محمود ظاظا ذ الصدر رقم (1).
–5مقدمة مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ذ عالم المعرفة ذ العدد (221)

A F K A R

أفكار

فنـــــــــــــــون

◀قراءة في تجربة سعيد حدادين التشكيلية - عمار الجنيدي

◀المسرحية الرقمية - جمال عياد

التمسك بصدق الرؤية : في تجربة سعيد حدادين التشكيلية

■ عمار الجنيدي*

يسلّط المؤلّف: حسين نشوان – وهو شاعر وفنان تشكيلي وناقد فني – إضاءة مزنّرة بالشهود على حياة واحد من كبار الفنانين التشكيليين الأردنيين: سعيد حدادين، فبدأ إضاءته بتقديم لأستاذ النقد وعلم الجمال في كلية الفنون بالجامعة الأردنية: د.مازن عصفور، مؤكدا أن تجربة حدادين التشكيلية اتسمت بالتجريب والكشف والالتزام، رافقتها رسالة فنية واضحة، ليقدم عبرها تقنيات متميزة بالعفوية والبساطة، ساعياً بذلك إلى توصيل فكرته بتبسيطها.

ويؤكد عصفور أن التشكيلي سعيد حدادين يسعى في أساليبه وتقنياته المختلفة إلى أن يأخذ الحضور الإنساني أولوية قصوى في العمل التشكيلي لديه، فيكثف أعماله ويختزلها بالوجوه، حيث يركز على ملامح الكبرياء وبالتحيد على عنفوان المرأة، لكن تجربته وقفت بعيداً عن إظهار الجماليات المزخرفة المبرمجة، ونابذاً ما تسجله اللوحة من قبح مفتعل، فهو ملتزم بخطابه التشكيلي ومتسما بالعفوية.

تحولات التجربة..

يعلّق نشوان على تجربة حدادين الذي ينتمي إلى الجيل الثاني من الفنانين التشكيليين الأردنيين، بأنه قد عبّر عن التحولات التي مرّ بها تشكيلياً بتنوع وتعدد التقنيات والأسلوبية المستخدمة لديه، وأنه لم يخضع في تحولاته تلك لمواكبة مغريات السوق أو الصرعات الفنية، بل كانت نتيجة لبحوث وتأملات عززت وعيه وإيمانه بالوظيفة التي يضطلع بها الفن والفنان بإزاء الواقع.

واعتبر– نشوان ذ أن تحولات اللوحة مثلت تجليات وعيه لمواجهة الثقافة السائدة التي تشوه ذاكرته البصرية وذائقته الجمالية، لكن حدادين برغم ذلك كله انفتح على الحراك الفني العالمي بكل تياراته، مستفيداً من تجارب عالمية لامست معاناة الإنسان، حاصراً تجربته في ست مراحل تنقل فيها هي: الطبيعة التشخيص البورتريه الاسكتشات الكاريكاتير والوجوه، حيث أن المتابع لتجربة حدادين يستطيع رصد مراحلها الزمنية، حيث أن كل مرحلة مثلت رديفاً للأخرى، لتشكل معا مخزونا للذاكرة وتجليات الواقع.

والفنان حدادين الذي تأثر بمراحل ثلاث هامة على مر أربعين عاماً هي الواقعية والتعبيرية الرمزية والما بعد حداثية، حيث كان الدرس الأكاديمي له الدور الهام في المرحلة الأولى، مشتغلا في تلك المرحلة على الطبيعة الصامتة تأملاً وحضوراً وتواصلاً مع المحيط

الخارجي،. وفي مرحلة التعبيرية الرمزية اكتشف حدادين بالتجربة والبحث أن المرئيات والمشاهدات الجمالية أو القبح هي مظاهر خارجية تعكس بالضرورة مشاعر وأحاسيس داخلية، وعليه فإن الخطاب المباشر للتعبير عن حالات الجمال والقبح ليس بأكثر من خطاب مباشر لا يمكن نسبته إلى فكرة الجمال .

وبالمقاربة التعبيرية تجسدت تجربة الفنان من خلال الوجوه الحزينة والقلقة التي اختزلها في موضوع الأنثى،. لأنها تحمل في معاناتها سحراً جمالياً غامضاً.

أما في المرحلة الما بعد حداثوية، وبعد تجاوز مفهوم ودلالات المصطلح، فقد برزت المواءمة بين التجريد والتعبيرية والرمزية والفنتازيا في معرض الوجوه؛ خاصة أن حدادين لا يتقصّد التجريد في أعماله التشكيلية، بل هي خياره العفوي، المشتغل عليه بتناغم الكتل وإيقاعاتها، حيث يمكن اعتبار المرجعيات الفكرية والثقافية للفنان تتواءم فيها المشاهد البصرية مع المقولات الفكرية لديه.

الوجوه..

وتجربة رسم الوجوه قدمها الكثير من الفنارين العرب منهم جورج بهجوري وطلال معلا وإسماعيل الترك، حيث اشتغلوا على جماليات الوجوه كل من بيئته فبهجوري اشتغل على البيئة المصرية والسوري طلال معلا استغلها من ناحية ميثولوجية والعراقي إسماعيل الترك تأثر بالوجوه والخلفيات السومرية.

رسم الوجوه إذن عرفته الحضارات القديمة ولا يمكن اعتباره ابتكاراً حديثاً، فقام بوظائف مختلفة تقع بين الديني والأسطوري والجمالي، واشتهر أيضاً فنانين عالميين أمثال رامبرانت وبيكاسو ورينوار وفان كوخ بتناول الوجوه في حركتها وانفعالاتها.

والفنان سعيد حدادين لا تنفصل تجربته عن مجمل التجارب السابقة بهواجس ورؤى مختلفة، حيث يرى أن الفن وسيلة لوعي تحولات العالم ونقده وليس تصويره أو رسمه، فظل يبرز حس السخرية في تقنيات الوجوه متمثلاً بالثنائيات المفارقة للحياة والمفارقة للأسلوبية لديه، فيقاوم بذلك تكلس الواقع وجموده بالسخرية التي تلمّ المتناقضات بلحظة واحدة.

الصورة..

إذا كانت الصورة نتاج لحظتين متصارعتين ومتناقضتين ينتج عن تزاوجهما صورة جديدة، فإن تجربة الفنان حدادين ترى في المشاهدة لحظة الناقض والصراع الذي يقود إلى اجتراح مفهوم لكسر التوازن والثنائيات، منسحبة بنقائضها المختلفة على النشاطات الإنسانية وتجلياتها الحياتية.

ويسعى حدادين لتحطيم العناصر التقليدية للوجوه لأنها وسيلته للتحرر من الواقع، هارباً ومتمعناً بالبعد السيكولوجي؛ راصداً حالات الحضور والغياب والموت والحياة والظل والنور ..الخ.

دلالة الوجه..

تشير تجربة الفنان سعيد حدادين كما رصدها المؤلف حسين نشوان، إلى امتيازها بدلالات قابلة للفهم والتأويل، بوسائل مختلفة سواء بلغة الكلام أو بالعيون أو حتى بالصمت، حيث يمكن للوجوه أن تكون قناعاً وموضوعاً للتعبير عن البناء الاجتماعي حيث يتولى المعنى الدلالي بديلا عن الجسد للتعبير عن

مشاعر الفرد.

تمثل تجربة حدادين في الوجوه ما يعانيه الإنسان الأم وخوصيات رصدها التحولات القلقة للإنسان التي تستوقف المتلقي باستفزازات صمتها، داعية إياه إلى الحوار والتأمل والتذكر بما تعنيه تفاصيل الوجوه من معان وتأويلات ساد فيها الصمت معطيا تعبيرات قاسية محمولة بأفق الحكايات المشمولة بروح الزمان والمكان والتاريخ، فكانت هناك غدة لغات استخدمها في التوصيل ومنها:

1 - اللغة الإيمائية: فقد كانت هذه اللغة أهم المحاور والميزات التي استخدمها في تحويل الألوان والخط والكتل إلى علامات لغوية بسيطة في توصيل معانيها وفهمها.

2 - اللغة الشعرية: عمل الفنان حدادين على اغتناء أعماله الفنية بالموسيقى والإيقاعات ومختلف الأبنية الفنية بتنوع المدارس الفنية والإبداعية، ذات الكثافة والمفارقة مما يحفّز المتلقي على استنهاض وتنشيط مستقبلاته الحسية وما عنده من خبرات معرفية.

3 - اللغة البصرية: لقد أحاط حدادين لوحاته وتشكيلاته بأطر تقترب في بنائها الفني مع الوجوه لإظهار لوحة داخل لوحة ترمز إلى أهميتها ومكانتها العالية.

مرجعيات التجربة..

تمتلك الفنان سعيد حدادين هواجس وأفكار وفرت له أدوات وعي وخبرة وحساسية فنية وثقافة حملت رسائله بلغة بسيطة; وتظل المغامرة في بعض أعماله المتصلة بمزاج الفنان ووعيه لوظيفة الفن وإدراكه لطبيعة المتلقي، وما تتبعه التيارات الفنية والفكرية بكل اتجاهاتها، حتى أنه لا يستقر على أسلوب أو موضوع معين، بل انه دائم البحث عما هو مختلف وغي خاضع للسائد والعادي.

سيرة فنية..

تخصص الفنان سعيد حدادين برسم الوجوه، فكانت هذه التجربة كتعبير عن رؤاه وهواجسه الفنية والثقافية المتصلة بسؤال المعرفة والوجود، فمنذ معرضه الأول في منتصف تسعينيات القرن الغارب أعلن اعتاده على عدد من المرجعيات التي يتداخل فيها الفكري والثقافي الميثلوجي مع الفني الجمالي.

وقد استقى مكوناته المعرفية من إحاطته بطبيعة السؤال المتصل بقول التعبير البصرية والإدراكية والأسلوبية المتنوعة والمتغلغلة بين الثقافة والفن والإبداع، العاملة والفاعلة على تعدد مصادر اللوحة.

المرأة..

حفلت تجربة الفنان سعيد حدادين التشكيلية بمساحة واسعة من تواجد المرأة فيها، فالمرأة عنده هي النص الأول، أو المأساة المتكررة التي تعيد معاناتها اجتماعياً وبيولوجياً في الأيقونة، بوصفها معاناة مزدوجة روحية وجسدية، وهي رمز للوطن والوعي المرتبط بالولادة والموت والخصب والحياة، لكن ظهر في سعيه لاستعادة الوجوه الغائبة، اتجاه في الاحتيال على الشكل لأناس ما زالوا حاضرين في الذاكرة، إلا أن نظره للمرأة ظلت محكومة بالمعنى الروحي لا الجسدي، متجاورة مع الألوان وتدرجاتها، وبخلفية خافتة لا تحظى بالعناية أو بالتفاصيل الملائمة.

تراسلات النص البصري..

يعترف الفنان سعيد حدادين بان بعض قراءاته قد غيرت من مفهومه وموقفه تجاه الحياة، كرواية الغريب ل"البير كامو"، ثم اطلاعه على أدب أمريكا اللاتينية والآداب العالمية الأخرى.

وبعدها كانت تجربته في إصدار كتاب في الخواطر ونصوص شعرية أسماه: "سافرت مع اسمك سرا" حيث يحمل الكتاب سبعة عشر نصّا، متماهيا فيها مع فكرة اللوحة نصا وفكرة ومضمونا حتى في عناوين الكثير من النصوص التي حملت عناوين مثل: همسات داخل اللون، أيقونه، هواجس، الشمس في مغيبها، أحلام مجنونة..

حاول حدادين الاحتيال على اللوحة بالتقارب منها من خلال نصوصه تلك، وجرى التراسل بين النصوص وبين فكرة اللوحة محاولاً أن يتلمّس ملامح الناس القابعين في خبايا الذاكرة، فالكلمات بقايا صور تحولت فيها المرأة إلى خطوط وألوان.

شهادات..

وفي نهاية الكتاب يلجا المؤلف إلى بعض شهادات من فنانين ونقاد ومعارف تربطهم صلات صداقة أو حرفية مع الفنان سعيد حدادين، مثل: الناقد السينمائي عدنان مدانات، الناقد محمد الجزازي، المحامي سمير حمتيني، المهندس باسل الور.

***كاتب أردني**

د. محمد حسين حبيب:
شاشة الحاسوب الرقمي هي زمان "المسرحية الرقمية" ومكانها

■ جمال عياد *

ظاهرة المسرح، باتجاهاتها الجمالية الثقافية المختلفة، جزء لا يتجزأ من الثقافة التي تمثل بدورها عنصراً أساسياً من البناء الفوقي الذي يعكس تجليات البناء التحتي ويعبّر عما يمور فيه.. ويتشكل البناء التحتي من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وغيرها. ووفقاً للمفهوم الخلدوني، يقوم الناس (المجاميع الاجتماعية، بمختلف أطيافها وفئاتها)، بإنشاء هذا البناء (العمران). بمعنى أن أي تغير في قوى الإنتاج الاقتصادي ينعكس مباشرة على مناخات العامل الاجتماعي وظروفه، وتظهر تجليات هذا التغير في مجالات الثقافة والفنون، وبخاصة المسرح.

وفي الربع الأخير من القرن الماضي، أخذ هذا التغير يتمظهر في ما نتج عن ثورة تكنولوجيا المعلومات، وبخاصة على صعيد الميديا الإعلامية، كحالة جديدة في تطور الحقول التقنية في دول الشمال الصناعي، مما دفع بمسار العولمة بعد سقوط جدار برلين، نحو تطورات كبيرة كان من نتائجها انتقال "الشبكة العنكبوتية" (الإنترنت) من فضاء غائم أو ضبابي إلى فضاء معلوماتي بات يشكل عالماً له وجوده الراسخ في حياة البشرية، وله دوره المؤثر في تقدمها، مما انعكس مباشرةً على الثقافة؛ الأجناس الأدبية بعامة، والفنية تحديداً.

ورغم أن الأقطار العربية ما تزال الأقل حظاً في الإسهام في الثورة الرقمية العالمية، مقارنةً ببقية دول العالم، إذ لا تزيد نسبة مستخدمي الإنترنت في العالم العربي عن 3.7 في المئة -بحسب المؤتمر العالمي لتنمية الاتصالات، الذي عقد في منتصف العام 2006 في الدوحة- إلا أن هناك وتائر وآفاقاً مبشّرة للانخراط في التعامل مع شبكة الإنترنت عربياً، وهذا ما تؤكده الكويتية د. حصة الجابر المشاركة في هذا المؤتمر، بقولها: "إننا نسعى إلى سدّ الفجوة الرقمية، لأنه أصبح لدينا الخطط والالتزام والأدوات اللازمة لذلك، كمؤسسات لها مصلحة في مختلف الأقطار العربية، ولكن الأهم في هذا المضمار، هي الشعوب العربية نفسها، والتي يشكل التغير في حياتها هدفاً ملحّاً. وتبعاً لمصالحها، وبخاصة مع تدني كلفة استخدام الإنترنت، لا تجد مناصاً من هذا التعامل مع الإنترنت".

فكيف يمكن تشكيل علاقة بين المسرح والإنترنت؟

يكون ذلك عبر إيجاد نقاط التشابك والالتقاء بين الطرفين، ومعاينتها، بخاصة أن الإنترنت أصبح وسيطاً إعلامياً مهماً في التعريف بالعرض المسرحي، وفي التجسير بينه وبين المتلقي، قبل العرض وبعده أيضاً، كما لا بدَّ من التنويه إلى أهمية وجود المواقع المسرحية العربية على الإنترنت، وأهمية أن يتناول المخرجون الموضوعات الإنسانية التي تحملها شبكة الإنترنت بين طياتها، لأسباب وجيهة، من بينها فضاء الحرية الذي يوفره الإنترنت، وبخاصة في تخطّيه مسألةَ التابوهات، والتي يجد المسرحي فيها موادَّ جاذبة له يمكنه الاشتغال عليها، وتحديداً ما يتعلق بأمور السياسة التي قلما يجري الخوض فيها في وسائل الميديا الإعلامية الأخرى، كما أنه من السهل على الرقابة منعها، بينما يحدث العكس في فضاءات الإنترنت، حيث لا يستطيع أحد منع الأفكار والرسائل من أن تُعرَض على المواقع الإلكترونية. أما الأثر الأكثر أهمية فهو ظهور أشكال مسرحية "رقمية"، مغايرة للأشكال المسرحية التقليدية أو المتعارف عليها في الحراك المسرحي العربي.

في هذا السياق التقيتُ العراقي د.محمد حسين حبيب، أثناء الندوة الفكرية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (2008)، ودار الحوار حول "المسرحية الرقمية". إذ يعدّ حبيب من أوائل المشتغلين العرب على هذا الموضوع المهم والجديد، وقد حاول، بدايةً، تعريفَ المصطلح، وبخاصة لجهة الزمان والمكان، متناولاً أول تطبيق عملي للمسرح الرقمي في الوطن العربي، وشارحاً الفرق بين المسرح والنص الرقميَّيْن، ومفهوم المسرح التفاعلي الرقمي، وواقع النص الرقمي ومستقبله، وإمكانية أن تمنح المهرجاناتُ العربية هذا الموضوعَ حقه على المستوى النظري والعملي، وما هو المطلوب منها حتى ترتقي بمستواها مع تطور تكنولوجيا المعلومات التي تشكل المسرحية الرقمية أحد تجلياتها، وإمكانية أن تصل البشرية، والحالة هذه، ومع التطور الذي يسير بوتيرة وصيرورة "هندسية" وليست "حسابية"، لجهة نوع المتوالية التي يندفع بها إلى نوع من "الماتركس"، بحيث تغدو المسرحية الرقمية المستقبلية جزءاً من الحياة المعاشة لا يمكن الاستغناء عنه.

- بدايةً، هلاّ عرفت لنا مصطلح "المسرحية الرقمية"؟

يمكن القول، رغم حداثة هذا المصطلح، إنها تلك المسرحية التي يمكن مشاهدتها مباشرة عبر شاشة الحاسوب وفي زمن عرضها نفسه، في أمكنة وأزمنة مختلفة تتوحد في لحظة واحدة لمشاهدة العرض دون عناء الذهاب إلى خشبة المسرح (مكان العرض).

- وماذا تقصد في تعبيرك "أمكنة وأزمنة مختلفة"؟

بمعنى مشاهدة العرض من دول عدة باختلاف التوقيت لديها، وفي قارات مختلفة من حيث الليل والنهار، ويمكن لجميع المشاهدين والمشاركين التدخل في سير أحداثها، إذ يتوحدون في لحظة مشاهدة واحدة، زمنها ومكانها شاشة الحاسوب الرقمي.

- أول تطبيق عربي لهذا النوع من المسرح، أين حدث، وكيف؟

عملنا كمجموعة مسرحيين من بلجيكا والعراق، وأدار التجربة في بلجيكا حازم كمال الدين، وفي العراق كنت أنا وطه رمضاني، وكانت هذه التجربة التي أجريناها في العام 2005 هي الأولى عربياً، وحملت عنوان "مسرح عبر الإنترنت"، وتناولت تأثير الحرب الأخيرة على العراق. ولقد تم إشراكي في هذه التجربة لأنني كنت قد طرحت، وقبل موعدها، مشروعاً مسرحياً يدور حول نظرية المسرح الرقمي عبر موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب، ومن خلال اطلاعي اكتشفت أن هناك مواقع إلكترونية تعمل الآن على المسرح الرقمي، ولكن بحدود النص المسرحي فقط، كموقع تشارلز ديمر.

- كيف تتم آلية العمل على النص على هذه المواقع الرقمية؟

تتم وفقاً لحقيقة أنه من حق أي شخص متصفح لهذا الموقع أن يتدخل ويكمل أحداث المسرحية الموجودة أمامه كنص، وهكذا ستجد أن العديد من الأشخاص تدخلوا في مسار الأحداث الدرامية والمسرحية واحدة، لدرجة أننا لا نستطيع إيجاد نهاية محددة لها، لأن النهاية مرتبطة بالمتصفحين وتفاعلهم مع الأحداث، ولهذا يكون مصطلح "المسرحية التفاعلية" هو أقرب لهذا النوع من المسرح.

- ولكن هناك المسرح التفاعلي خارج تجارب الإنترنت، فكيف نفرق بين المسرح التفاعلي الواقعي، والمسرح الذي يجري على الإنترنت من حيث الاتفاق والاختلاف بينهما؟

في المسرح الواقعي يتفاعل المشاهد فكرياً وعاطفياً، ولكنه لا يستطيع أن يتدخل. بينما في المسرح الآخر عبر الإنترنت يتفاعل المشاهد ويستطيع أن يتدخل بحرية تامة ومن دون أي رقيب عليه سوى رقابته الذاتية التي تملي عليه ما يجب عليه قوله.

- وما هو واقع هذا النص الرقمي ومستقبله؟

يعتمد على الشخص المتدخل لتكملة الأحداث، فيحدث أن يكون هذا الشخص ممن يمتلكون القدرة على الكتابة الدرامية، أو هو كاتب مسرحي أصلاً، فمن الممكن والحالة هذه تفعيل الأحداث موضوعياً، لدرجة أنه يمكننا توظيف هذا النص وإخراجه واقعياً، ولكن إذا ما حدث العكس، كأن يملك هذا الشخص دراية قليلة في البناء الدرامي، ستكون النتيجة هامشية بالتأكيد، ويصبح النص عندها لا يستحق تنفيذه على الخشبة.

أما مستقبل هذا النص، فهو إما يتطور بتفاعل الآخرين معه مستقبلاً، أو يكون نصاً مفتوحاً، حيث لا يمكن الإمساك بنهاية له، وربما يتحول مصير هذا النص إلى إرادة صاحب الموقع نفسه بإقصائه وإيجاد بديل جديد عنه.

وقد اختلف معي بعض الزملاء حول مشروعي هذا، فيما اتفق آخرون، في أنه يتوجب علينا مواكبة التطور التكنولوجي والانفجار المعرفي ومحاولة ترحيله إلى الفن المسرحي. فلقد حدثت فعلاً تجارب ناجحة لفنون إبداعية رقمية أخرى مثل السينما الرقمية واللوحة التشكيلية الرقمية والرواية الرقمية والقصيدة

الشعرية الرقمية.. والآن يتجه المسرح بخطوات أولى لخوض التجربة، وكل مشروع لا بد له من بداية، ونحن الآن قد بدأنا فعلاً، أما النتائج فهي مرتبطة بعامل الزمن المستقبلي، وباستعداد الآخرين معنا في تطوير مشروعنا، لأن النظرية جديدة على مسرحنا العربي.

- هل تعتقد أن المهرجانات العربية منحت هذا الموضوع حقه، على المستوَيين النظري والعملي، وكيف، وما هو المطلوب منها حتى ترتقي بنفسها مع تطور تكنولوجيا المعلومات، والتي تشكل المسرحية الرقمية أحد تجلياتها؟

في الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، كان المحور النظري الرئيس للمهرجان هو المسرح الرقمي، وحمل المهرجان عنوان "المسرح والتكنولوجيا"، وكنت قد اطلعت على أوراق المهرجان النظرية، فضلاً عن نتائج الطاولة المستديرة، الأمر الذي تم فيه تفعيل هذا النوع من المسرح الجديد فكرياً وإعلامياً، واتضح أنه معمول به عالمياً رغم حداثته، فهو ما يزال في مرحلة التجربة والاجتهاد والمقترحات.

وكان للمؤتمر العربي الأول للثقافة الرقمية الذي أقيم في طرابلس العام 2006 بالتعاون مع اتحاد كتاب الإنترنت العرب، دوره في الترويج للمسرح الرقمي ودراسته والحوار حوله مع جمهور المؤتمر.

وأرى أن المطلوب من مهرجاناتنا وملتقياتنا الثقافية، تناول مثل هذه الموضوعات الجديدة، ومسايرة هذا الانفجار المعرفي المتسارع، واللحاق به، يوماً بعد يوم، وساعة بعد ساعة، ولحظة بعد لحظة، مع تزايد معها عدد المتصفحين للإنترنت.

- هل يمكن أن تصل البشرية، والحالة هذه، ومع التطور الذي يسير بوتيرة وصيرورة "هندسية" وليست "حسابية" لجهة نوع المتوالية التي يندفع بها، إلى نوع من "الماتركس"، بحيث تغدو المسرحية الرقمية المستقبلية جزءاً من الحياة المعاشة لا يمكن الاستغناء عنه؟

في الراهن، الرقمية تدخل في جميع مجالات حياتنا، بوعي منا أحياناً، ومن دون وعي منا أحياناً أخرى، فغالبية تعاملاتنا وعلاقاتنا واتصالاتنا وآلية الصناعة والتجارة، غدت الآن رقمية.. حتى عواطفنا تكيفت وتعاملت مع هذه الرقمية، فضلاً عن استكتاباتنا الرسمية وقراءاتنا وتعاملاتنا المالية.. ويتوقع خبراء الإنترنت أن التعامل الورقي سينتهي تماماً خلال نصف قرن، حيث ينتفي الورق ويصبح كل شيء في الحياة رقمياً.

وهناك تجربة عربية أجريت في مجال التدريس، وطُبقت على بعض المدارس السعودية، حيث وُزّعت أقراص مدمجة تحتوي المنهاج الدراسي، بدلاً عن الكتب المدرسية. وهناك تجربة أصبحت تنفذ عملياً، تتضمن أن يضع شخص في حذائه شريحةً إلكترونية تحوي معلومات كاملة عنه، وفي اللحظة التي يلتقي فيها بشخص آخر، حاملاً شريحة أخرى، فإنهما يتبادلان تلك المعلومات عبر المصافحة فقط، ودونما إجراء أي حديث.

***ناقد مسرحي أردني**

الشريط الثقافي

اعداد: انتصار عباس

■ إعداد: انتصار عباس*

تحقيقاً لمبادئ فلسفة رعاية الثقافة، وتأكيداً على دور المبدع في رسم السياسات العامة للعمل الثقافي، أقيمت الفعاليات والأنشطة التي عاينت الهم الإبداعي، الثقافي، والإنساني، والتي أكدت بدورها على النبض الثقافي الأردني، والعربي المشترك.. فكان منها:

اللقاء التحضيري

ملامح التنمية الثقافية للأعوام 2009 – 2011

استكمالاً لما بدأته الوزارة من مشاريع تنموية ثقافية من شأنها الرفع من الشأن الثقافي، وتطوير أليّاته، وترجمة للواقع الثقافي على أرض الواقع، أقامت وزارة الثقافة فعاليات البرنامج التحضيري لرسم ملامح التنمية الثقافية للأعوام 2009 – 2011، وجاءت فعاليات الافتتاح التي اقيمت في المركز الثقافي الملكي مشتملة على كلمة وزيرة الثقافة السيدة نانسي باكير، أشارت فيها إلى أهمية هذا اللقاء للخروج بخطة جديدة لتحقيق التنمية الثقافية الشاملة، والمنبثقة من الوعي الثقافي، إذ لا بد من ربط الثقافة بالاقتصاد، وتطوير التشريعات، والموارد البشرية، ثم صندوق رعاية الثقافة والفنون، وتعزيز التوعوية الاجتماعية من خلال المتاحف والمراكز الثقافية، ومساندة دعم الملتقيات، والمخيمات الإبداعية، بالتركيز على النوعية، وأرشفة الوثائق، وتعزيز الثقافة الوطنية والاتصال، وتفعيل ثقافة الحوار.

واشتملت فعاليات الجلسة الأولى التي ترأسها د. هاني العمد على تقييم خطة التنمية الثقافية السابقة للأعوام 2006 – 2008، وشارك فيها كل من: أمين عام وزارة الثقافة الشاعر جريس سماوي، وقدم ورقة استعرض فيها ملامح الخطة الثقافية للأعوام 2006 – 2008، مشيراً إلى النجاح الذي تحقق بمشاركة الهيئات الثقافية، وقد عاد بحديثه إلى بدايات العمل الثقافي، عندما تأسست الدولة الأردنية عام 1921 على الخطاب الثقافي، مشروع النهضة العربية الكبرى، الذي استمر بالتواتر على مدى 60 عاماً، وفي عهد جلالة الملك عبدالله الثاني تم إيجاد بنية شرعية لهذا العمل، حيث أهتم جلالته بالثقافة كجزء من التنمية الشاملة، فكان دارة الفنون، وصندوق دعم الثقافة، والمراكز الثقافية.

وناقشت الجلسة الثانية: واقع الهيئات والتنمية الثقافية في المملكة، وتحدث فيها مدير الهيئات في الوزارة الأستاذ غسان طنش، وترأست الجلسة الدكتور هند أبو الشعر.

فيما ناقشت الجلسة الثالثة محور التدريب وتنمية القدرات المؤسسة، وذلك بتسليط الضوء على قدرات العاملين، أو المتطوعين في الحقل الثقافي، وتقديم مقترحات لرفع قدراتهم، وأدار الجلسة د. حسين محادين.

أما الجلسة الرابعة بعنوان: تمويل ودعم المشاريع

الثقافية، ترأسها السيدة لينا التل، وتحدث فيها د. علي الغزاوي، وناقشت الجلسة الدعم السنوي للهيئات الثقافية وآليات دعم المشاريع الثقافية، صندوق دعم الثقافة والفنون، كذلك تم استعراض الجهات الممولة للمشاريع الثقافية ومنها: المنظمات الدولية المعتمدة للمشاريع الثقافية، وتمويل وزارة التخطيط، ودور القطاع الخاص.

أما الجلسة الخامسة فناقشت محور آليات تبني الإبداع الثقافي والأدبي والفني، وترأس الجلسة الأستاذ عبدالله رضوان، مدير الدائرة الثقافية في أمانة عمان، وأدارها الأستاذ فخري صالح.

وتطرق المنتدون إلى الآليات المقترحة لتبني الإبداع الثقافي والأدبي والفني والفكري، كذلك استعرضوا سبل تعزيز وتطوير الآليات الحالية، ودور القطاع الخاص في تبني الإبداع الثقافي.

وجاءت الجلسة الأخيرة لتحدد الملامح العامة لخطة التنمية الثقافية للأعوام 2009 - 2011، شارك فيها رؤساء الهيئات الثقافية، ونقابة الفنانين الأردنيين، ورابطة الفنانين التشكيليين. وترأس الجلسة وزيرة الثقافة السيدة نانسي باكير، وقدم الميسر الاستاذ محمد ملكاوي إضاءة على التوصيات، حيث استعرض أبرز التوصيات التي خرج بها الاجتماع التحضيري، ومن أبرزها:

- تسليط الضوء علي التراث الشعبي الأردني، ووضع الخطط والمشاريع، لدعم هذا الفلكلور، باعتباره الركيزة الأولى لانطلاقة ثقافة، حرة لها هويتها الخاصة.
- العمل على إنشاء معهد للتقنيات الفنية والثقافية الأردنية لمواكبة المستجدات.
- تعيين منسق يتمتع بكفاءة عالية، بين الوزارة، والهيئات الثقافية، وذلك لتوحيد الجهود ورعاية المثقفين، ولتوحيد أطر العمل ليكون تحت مظلة واحدة.
- العمل على استحداث شبكة إنترنت خاصة بالمشاريع الثقافية التي تقيمها الوزارة، يطلع عليها المجتمع بكافة شرائحه، بهدف التعريف بمشاريع وإنجازات الوزارة.
- تفعيل الشراكة بين القطاع الخاص، والوزارة، وقد أثبت القطاع الخاص فاعليته، وقدرته على إنجاح العمل الثقافي، ودعمه.
- تفعيل الحراك الثقافي، والتخلص من المركزية في العمل الثقافي لتشمل المشاريع الثقافية في المحافظات، والأطراف.
- العمل على تدريب الهيئات الثقافية، على مهارات الاتصال، والعلاقات العامة، وتعريفهم بالقوانين والأنظمة.
- العمل على رفع دعم الهيئات الثقافية، وزيادة مخصصاتها.
- التأكيد على تفعيل لغة الحوار بين الهيئات بهدف تبادل الأفكار، والاستفادة من الخبرات.
- العمل على تسويق مخرجات المشاريع الثقافية الأردنية إلى دول مجلس التعاون الخليجي.
- دعم المؤتمرات التي تعقدها جمعية المكتبات الأردنية، وبخاصة مؤتمرها السنوي الذي تعقده كل عام.
- اعطاء دور لجمعية المكتبات الأردنية للعمل على مشروع الذخيرة العربية.
- دعوة شخصيات أردنية لها حضورها ومساهماتها الفكرية والأدبية لحضور فعاليات المؤتمرات التي تقيمها الوزارة.

- العمل على إنشاء محطة فضائية ثقافية بالتشارك فيما بين الوزارة والقطاع الخاص، لتكون رافداً مادياً، داعماً للأنشطة والمشاريع الثقافية، وللهيئات الثقافية.

- التركيز على البنى التحتية في المناطق الأقل حظاً.

- العمل على مخاطبة وزارة التربية والتعليم لشراء الأعمال التي يصدرها المثقفون الأردنيون من قبل مكتبات المدارس، للتعريف بالكاتب الأردني من جهة، ولدعم الكاتب من جهة أخرى.

- تفعيل دور الإعلام، وإعطاء الأولوية للعمل الثقافي وبالأخص التلفزيون، وقد غُيب المشهد الثقافي عن البرامج التي تقدمها الشاشة الفضية، والفضائيات الأردنية.

- ضرورة إشراك كافة الجهات ذات العلاقة في العمل الثقافي من وزارات ومؤسسات حكومية وخاصة في إطار وضع خطة وطنية استراتيجية للثقافة.

- تضمين الثقافة الأردنية في المناهج المدرسية.

- توزيع أموال صندوق رعاية الثقافة بحصص متساوية على كافة المحافظات.

- أن يتولى مجلس إدارة صندوق رعاية الثقافة وزارة الثقافة والهيئات الثقافية.

- تخصيص معرض دائم للصناعات الثقافية الأردنية يشمل سوقاً خاصة للحرفيين الأردنيين.

- دعم الأعمال المسرحية، وعرضها في المحافظات والألوية.

- دعم المشاريع الثقافية التي تحمل صفة الاختصاص والاستمرارية، على سبيل المثال مهرجان الطفولة للثقافة والفنون، ومهرجان صيف الزرقاء المسرحي، وزيادة مخصصات هذه المهرجانات.

- إشراك الهيئات الثقافية في لجان الوزارة، لإفساح المجال لهذه الهيئات بالعمل مع الوزارة وتفعيل دورها الثقافي، وتعزيزه.

- إعطاء المجلات التي تصدر عن وزارة الثقافة الاستقلالية في العمل، وتنشيط التوزيع والترويج واستقطاب الإعلانات.

- العمل على تحويل الإنتاج الثقافي إلى مهنة لها مؤسسة تقوم بدور النقابي يراعي شؤون المنتجين الثقافيين.

- التشبيك مع عمادات البحث العلمي في الجامعات.

- إنشاء دار وطنية للنشر والابداع.

- تفعيل دور الملحقين الثقافيين.

- تخصيص جائزة للطفل المبدع على مستوى المحافظات على غرار الجوائز الأخرى.

- نقل اتحاد المسرحيين العرب من بغداد إلى عمان.

ندوات

بتنظيم وزارة الثقافة، أقيمت في المركز الثقافي الملكي فعاليات ندوة الاستراتيجية الوطنية للثقافة والتي جاءت على جلستين، ترأس الجلسة الأولى د. باسم الزعبي، وناقشت محورين، المحور الأول: التنمية الثقافية في الأجندة الوطنية، وتحدث فيها د. فايز أبو جابر، فيما قدم د. أنور الزعبي ورقة عمل ناقشت التنمية الثقافية والنهضة استعرض فيها منهجية الواقع وأدلجته والأجندة الوطنية، وناقش المحور الثاني الآداب والفنون ودورها في التنمية الثقافية وقدم د. إبراهيم السعافين ورقة استعرض فيها دور الأدب في التنمية الثقافية.

فيما قدم د. عبدالحميد حمام ورقة ناقشت دور

الفنون في التنمية وجاءت الجلسة الثانية والتي ترأسها الأستاذ عبدالله رضوان مدير الدائرة الثقافية في أمانة عمان متضمنة ثلاثة محاور: المحور الأول الوسطية في الفكر والثقافة شارك فيه المهندس سمير حباشنه وقدم ورقة استعرضت مفاهيم الثقافة المكتملة الشاملة. وجاء المحور الثاني ليناقش دور وسائل الاعلام في بناء الاستراتيجية الوطنية للثقافة وتحدث فيها د. عصام الموسى حيث استعرض العقبات التي تواجه المثقف العربي. أما المحور الثالث فناقش العولمة في اطارها الثقافي وقدم د. سلطان المعاني ورقة أشار فيها إلى التجربة الثقافية التي تمس الهوية الفردية والجماعية والوطنية، فيما قدم الدكتور محمد مقدادي ورقة ناقشت العولمة وكتائب التلفيق.

مؤتمرات

مؤتمر الثقافة الوطني

أكد المشاركون في جلسات مؤتمر الثقافة الوطني الثاني الذي تم افتتاح فعالياته في المركز الثقافي الملكي، والتي ترأستها معالي وزيرة الثقافة السيدة نانسي باكير على أهمية الخطاب الثقافي، والتنمية الثقافية الشاملة، وعلى شفافية الصورة المستقاة من رؤى جلالة الملك عبدالله الثاني، في تجذير الهوية الثقافية الأردنية وتعزيزها، وتنمية، ورعاية الحس الإبداعي الخلاق، حيث شارك في الجلسة وزراء سابقون، ونواب، وكتاب، ومثقفون ورؤساء الهيئات الثقافية، قدموا إضاءات على المقترحات والتوصيات التي تمت مناقشتها في جلسات اللقاء التحضيري للمؤتمر، وخرج المنتدون بجملة من المشاريع والمقترحات.

وتحدث وزير الثقافة الأسبق المهندس سمير حباشنة عن دور المركز الثقافي، وأجنحة الوزارة، والمكتبة الوطنية، مؤكداً على ضرورة تشكيل لجنة لدعم الثقافة، وصندوق دعم الثقافة،كما تقدم باقتراح تشكيل وحدة لرئاسة الوزراء، ووحدة استراتيجية، حيث يقوم كل وزير بتقديم ملف بالأعمال والخطط التي قام بها ليتمكن الوزير القادم من المتابعة، وتنفيذ الخطط، حتى لا تبدد الجهود، وتلتقي وتتضافر، كما تحدث عن الحاجة إلى لقاءات متخصصة في المسرح والسينما، لتقديم رؤى ذوي الاختصاص، بغية تطوير العمل، وأن يتم العمل على تقديم دراما بمعناها الوطني، تحكي عن الأردن منذ التأسيس حتى الحاضر، ومن جانبها تحدثت وزيرة الثقافة السيدة نانسي باكير عن الشباب، مؤكدة على ضرورة العمل على تخصيص جلسات خاصة بهم.

فيما قدم الأستاذ عبدالله كنعان مقترحاً بعقد لقاء سنوي يتم فيه مراجعة خطة العمل، وما تم إنجازه من أعمال، مؤكداً على ضرورة عقد الورش المتخصصة للكتاب الشباب، والأدباء منهم والموسيقيين،ونادى بتعزيز دور القدس لدى المثقفين، والشباب، وضرورة المحافظة عليها، موجهاً خطابه للمثقفين،لتكون القدس محور ثقافتنا.

واستعرض الدكتور محمد غوانمه التطور الذي وصلت إليه وزارة الثقافة، متسائلاً عن دور القطاع الخاص، في السينما في خدمة السياسة العليا، للدولة، داعياً إلى الاهتمام باللغة العربية وتشجيع المطالعة، من قبل الوزارة، وذلك بإنشاء مكتبة في كل صف، كذلك أشار إلى أهمية التوثيق، وخاصة توثيق تاريخ الأردن.

أما الأستاذ سعود قبيلات فأشار إلى هذا اللقاء الثقافي مؤملاً أن يستمر التشاور والتطوير، وتقديم

المشاريع الثقافية وذلك بتكثيف الجهود وتطوير العمل الثقافي كذلك دعى وزارة التربية والتعليم إلى الاهتمام بالنتاج الثقافي الأردني، مشيراً إلى المسؤولية التي تقع على وزارة الخارجية، فعليها أن تساهم في إيصال الثقافة الأردنية إلى الخارج، حاثاً الوزارة على دعم الإبداع وأن يكون المشروع الثقافي الذي ترعاه الوزارة تنويرياً،وتعددياً، هذا إلى جانب تأسيس دار نشر وطنية تتبنى دور الترويج الثقافي الأردني.

وأشار الأستاذ حسني عايش إلى دور الوزارة في دعم الهيئات الثقافية، ومساندتها، وليس القيام بنفس الأعمال التي تقيمها الهيئات، موصياً بتعديل مسمى وزارة الثقافة ليصبح وزارة الثقافة والفنون فالثقافة هي البنية العليا في المجتمع، المزيد من الرعاية والاهتمام، بعدما أصبحت الفنون من أكبر مصادر الدخل الفردي، والوطني.

كذلك تحدث الأستاذ نايف النوايسة عن الكرك مدينة الثقافة الأردنية لعام ،2009 وقد شرعت أبوابها للمثقفين الأردنيين والعرب، ليشاركوا في فعالياتها، مؤكداً على ضرورة توثيق تاريخ الأردن، وإيجاد بانوراما أردنية، كذلك طالب بتخصيص يوم للوثيقة الأردنية،ويوم للوثيقة الثقافية، وتشكيل مجالس ثقافية للهيئات في المحافظات وأن تكثف الجهود في مجلس واحد تستدعى فيه الهيئات من خلاله، وتقوم هذه المجالس على تعزيز دور مديريات الثقافة في المحافظات، مختتماً حديثه بالسؤال لماذا يتخلف الخطاب الثقافي عن الخطاب السياسي، مؤكداً على أهمية التوثيق.

وجاءت أهم المقترحات التي تلاها أمين عام الوزارة الأستاذ جريس سماوي لتؤكد على:

-ضرورة التمييز بين الحضارة والمنتج، وأن تكون الأعمال متنوعة.

- ضرورة عقد لقاءات متخصصة في شؤون الثقافة.

- ضرورة دعوة النخب الثقافية للمشاركة.

- استثمار طاقات الشباب.

- إعادة إنتاج العلاقة ما بين وزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم.

-تقديم أفلام توعوية.

- إعادة النظر في مسمى وزارة الثقافة ليصبح وزارة الثقافة والفنون.

- الاهتمام بالصناعات الثقافية.

-المطالبة بإنشاء دار نشر وطنية.

-التأكيد على دور الوزارة في حماية اللغة العربية.

- تعزيز الثقافة الوطنية من خلال الصحافة الإلكترونية.

- تفعيل خطة الملحقين الثقافيين.

المؤتمر الاستثنائي للأدباء والكتاب العرب

بدعوة من رابطة الكتاب الأردنيين،ودعم وزارة الثقافة،وأمانة عمان الكبرى، أقيمت في المركز الثقافي الملكي فعاليات المؤتمر الاستثنائي للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

واشتملت فعاليات الافتتاح والتي أقيمت في المركز الثقافي الملكي على كلمة وزيرة الثقافة السيدة نانسي باكير، أكدت فيها على أهمية الاتحاد في تعزيز الرؤى نحو ثقافة عربية معاصرة، وتوحيد جهود المثقفين والأدباء العرب لخدمة قضايا أمتهم، ووسطية ديننا الإسلامي الحنيف، وثوابت عروبتنا وإرثنا الحضاري، مشيرة إلى أهمية المشاركة العربية في المعارض الدولية لتعزيز التنوع، وتقديم نوعية متقدمة من

الكتب، وجاءت كلمة رئيس رابطة الكتاب الأردنيين الأستاذ سعود قبيلات لتنادي الكتاب بضرورة العمل من أجل قضايا أمتهم، وتعزيز اتجاهات التنوير والابداع، والدفاع عن الحريات العامة، والشخصية، والحقوق والمكتسبات الإنسانية، مؤكداً على دور الكتاب والمثقفين.

فيما أشار أمين عام الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب محمد سلماوي إلى دور الاحتلال في انتهاك الحريات، والظلم والقهر، وقد استعرض القضايا التي تشغل بال الأدباء والمثقفين العرب، وألقى كلمة الوفود المشاركة في المؤتمر، الدكتور المتوكل طه من فلسطين، أشار فيها إلى الحريات وإلى المقاومة وإلى ضرورة التسلح بالثقافة العربية الواحدة بكل مكوناتها، وتراثها المتنوع.

وناقش المؤتمر الذي استمر على مدار 4 أيام، النظام الأساسي واللائحة الداخلية للاتحاد سعياً لإعادة النظر في موادهما، بهدف مواكبة التغيرات المتلاحقة في عالمنا العربي، والتي تركت أثارها على الحياة العامة في مختلف المجالات وأهمها الحياة الثقافية، كذلك اشتملت وقائع المؤتمر على عقد ندوة فكرية استمرت على مدى ثلاثة أيام احتضنت فعالياتها الجامعة الأردنية بعنوان النص المسرحي واقع وآفاق وشارك فيها مختصون بشؤون المسرح من مختلف أرجاء الوطن العربي.

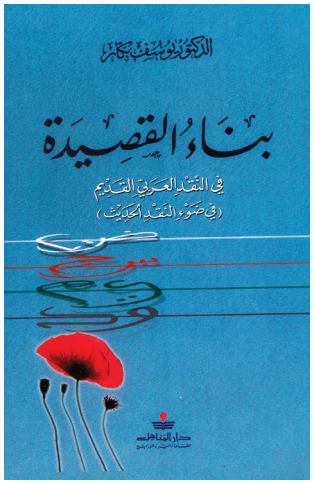
معارض

تأكيداً على دور المبدع في دعم النضال وصمود أهلنا في قطاع غزة، وتلبية لنداء الصمود في وجه الحرب الصهيونية التي استباحت دم الأطفال والأبرياء، أقامت وزارة الثقافة بالتعاون مع رابطة الفنانين التشكيليين، معرض نبضات أردنية إلى غزة في صالة فخر النساء زيد وشارك بالمعرض الذي ذهب ريعه لدعم الصمود تحت شعار اغيثوا غزة لتبقى العزة حيث شارك بالمعرض كوكبة من الفنانين منهم: محمد الدغليس، محمد العامري، عبدالحميد حلاوة، يوسف الحمصي، احسان بندك، ديالا محمد الدغليس، سعيد حدادين، كمال أبو حلاوة، عائشة الرازم، أيمن غرايبة، احمد صبيح.. وآخرون.

وتقوم الوزارة على تنظيم إقامة هذا المعرض في محافظات المملكة كافة، كما ستقوم على إصدار كتاب بهذا الخصوص، يوزع على الوزارات والمؤسسات المعنية المختلفة، والسفارات العربية، والأجنبية.

إصدارات

في الدراسات



عن دار المناهل للنشر والتوزيع صدرت الطبعة الثانية من كتاب بناء القصيدة في النقد العربي الحديث في ضوء النقد الحديث للدكتور يوسف بكار ويقع الكتاب في 399 صفحة، اشتملت على مقدمة الطبعة الجديدة، وكلمة الأستاذ الدكتور طه نصار، ومدخل لدراسة القصيدة في النقد العربي القديم، واحتوى الكتاب أيضاً على 4 فصول،ناقشت نظم القصيدة، أركان القصيدة، هيكل القصيدة، ووحدة القصيدة. وكشف الكتاب عن فهم القدماء

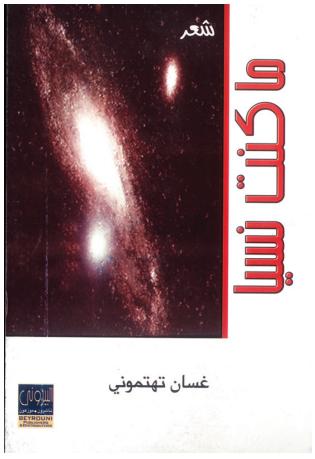
لبناء القصيدة ومنهجهم فيها، وقد استعرض الدكتور، الباحث، المنهج النقدي للقصيدة، ليشمل طول القصيدة، القضايا الفنية المرتبطة به، ووحدة القصيدة.

الحياة في الكون

وضمن منشورات مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، صدر كتاب الحياة في الكون كيف نشأت، وأين توجد، تأليف جوهان دورشنهر، ترجمة د. عيسى علي عيسى، وجاء الكتاب في 230صفحة استعرضت نشأة الحياة، ومحاولة المعرفة إذا كانت هناك حياة على كوكب آخر، تشبه الحياة على كوكبنا، ويحاول الباحث تفسير الظواهر الكونية مستشهداً بقوانين الحركة لنيوتن، والنظرية النسبية، ونظرية الكم، ولم يتعرض الكاتب لنشأة الحياة الخلق حسبما جاء في القرآن، وذلك لجهل الغربي بمنطقية قصة الخلق في القرآن.

الشعر

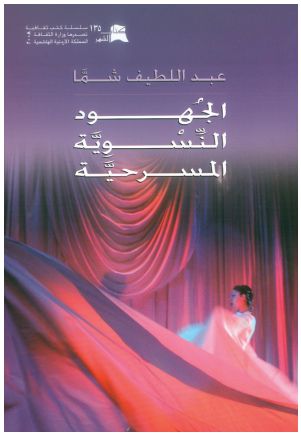
ما كنت نسيا



عن دار البيروني للنشر التوزيع صدر ديوان ما كنت نسيا للشاعر غسان تهتموني، جاء الكتاب في 210صفحة من القطع المتوسط، حاكت الهم الإنساني، وحياة التشرد والقهر، والوطن، وتشابك العلاقة بين الانسان والحياة، الإنسان والموت، عبر 26 قصيدة، وقدم الشاعر الاهداء إلى الأطفال الشهداء.

المسرح

الجهود النسوية المسرحية



ضمن سلسلة كتاب الشهر التي تصدرها وزارة الثقافة، صدر كتاب الجهود النسوية المسرحية للكاتب عبداللطيف شما، جاء الكتاب في 208 صفحة استعرضت الجهود النسوية الأردنية في المسرح، منذ اوائل الستينات وتأسيس مسرح الجامعة الأردنية، مسلطاً الضوء على كل جيل بدءاً من الستينيات، السبعينات وصولاً إلى الألفية الحديثة، حيث قام المؤلف برصد وتوثيق الجهود النسوية المرافقة لسيرة المسرح، ومساهماتها في بناء الحركة المسرحية، متتبعاً حضور المرأة الإبداعي جيلاً بعد جيل.