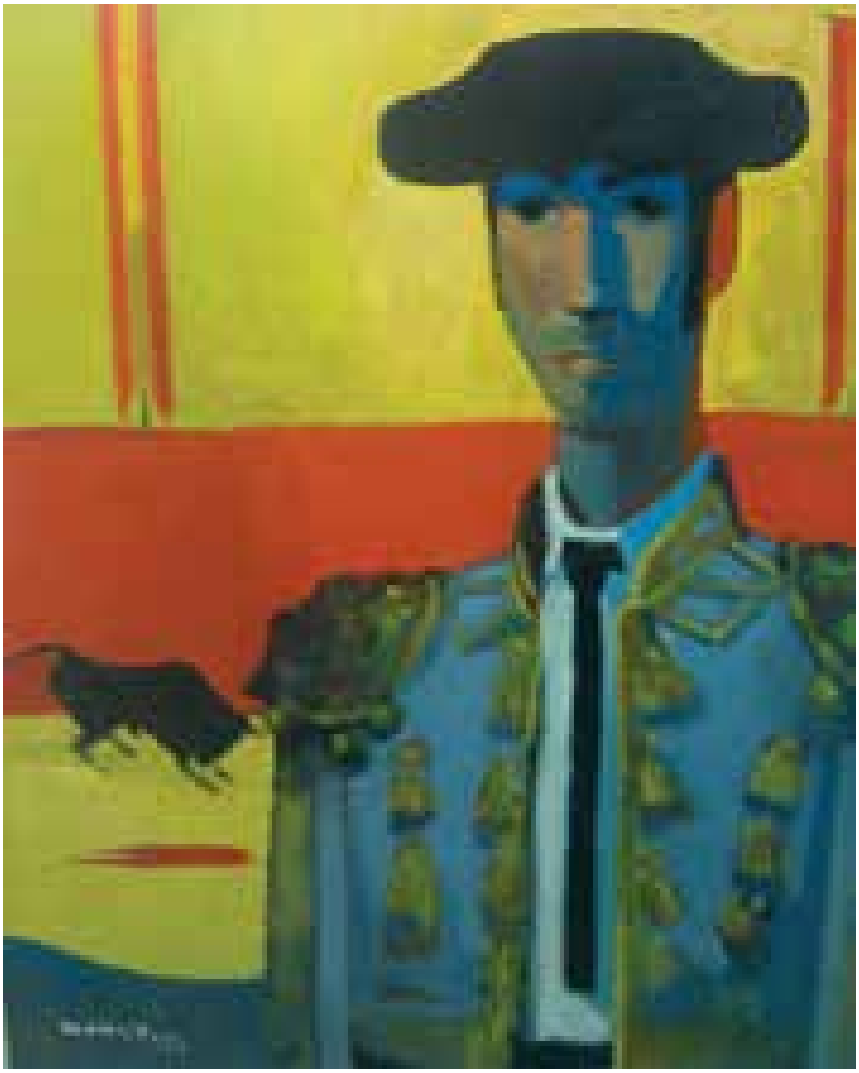
أفكار

324
كانون الثاني
2016
AFKAR
منذ عام 1966
شهريّة تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنيّة الهاشميّة

ثقافة وفنون



سلفادور دالي / إسبانيا

AFKAR

أفكار

مجلة شهريّة تُعنى بالثقافة والفكر والأدب والفنون
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنيّة الهاشميّة
AFKAR

كانون الثاني
2016
324

مجلة شهرية تُعنى بالثقافة والفكر والأدب والفنون
تصدر عن وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية

رئيس التحرير
- د.زياد أبو لبن

مديرة التحرير
- مجدولين أبو الرُّب

سكرتيرة التحرير
- منال حمدي

هيئة التحرير
- هاشم غرايبة
- حسين نشوان
- نضال برقان
- محمد العامري
- د. غسان حداد
- د. صبحي الشرقاوي

الإخراج الفنّي
- [illegible]

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

- ترسل المادة المطبوعة إلكترونياً على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.
- ألّا تكون المادة قد نشرت سابقاً.
- ألّا يتجاوز عدد كلماتها 1200 كلمة في حدّها الأقصى.
- يجب إرسال صور للمواد التي تقتضي ذلك.
- هيئة التحرير هي الجهة المخوّلة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنيّ (للكتّاب الأردنيين)، ونبذة من سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).
- يرفق مع المواد المترجمة نبذة من سيرة مؤلف النص المترجَم، والإشارة إلى المصدر المترجَم عنه.
- يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات فنية فقط.

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

- يمكن تصفح المجلة على موقع الوزارة:
www.culture.gov.jo
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية:
(1090) 2010 / د
المراسلات: باسم رئيس التحرير
العنوان البريدي:
الأردن – عمان ص.ب : 6140
الرمز البريدي: 11118 - عمان

E-mail: afkar@culture.gov.jo

contents

- مفتتح: أفكار لا تعرف الشيخوخة	4	د. راشد عيسى
- رولان بارت وسيمياء الدلالة	6	عواد علي
- آفاق التلقّي في الرّواية التفاعليّة	13	د. عمر عتيق
- دور الفنّ في العلم ودور العلم في الفنّ	20	هيفاء بني إسماعيل
- عَرْضٌ تاريخيٌّ لإسهامات الكُتّاب العالميّين في قصص الأفلام الأميركيّة	28	محمود الزواوي
- الدكتور نُعمان أبوعيشة كما يَرى نفسهُ في مِرآة "جِراحُ قلبٍ يتذكَّر"	35	د. نعمان أبو عيشة
- فايز الصيّاغ "شيخ المترجمين العرب": جَمْعٌ بِصيغة المُفرَد	40	حاوره: نضال برقان
- امتلاء – شعر	50	محمود الشلبي
- كشيءٍ يُوهَبُ ثمّ يُستَعاد - شعر	52	مريم شريف
- أوراق مِن دفتر المقامات- شعر	56	أحمد الكواملة
- مَخاض – شعر	62	وفاء جعبور
- في الليل بعد تقلُّب الحيوات- شعر	64	أحمد الخطيب
- هذا هو الأردن - شعر	69	سعيد يعقوب
- كلمةٌ واحدةٌ لا تُقال- نص شعري	71	تيسير نظمي
- قصيدة "الصّورة" لـ" لوسي رزونتين"	73	ترجمة: د. سعيد سلمان الخواجة
- قصــة "مشكلة وحيدة فقط" لـ"ميخائيل زوشنكو"	76	ترجمة: حسام حسني بدار
- شاهِدُ الوَرْد- قصة	79	سهام أبو عواد
- المرأةُ في مسرحِ وليَم شكسبير	81	د. نضال نصيرات
- التصميم الداخلي، (فن أم حرفة)	88	معتصم الكرابلية
- المكان والفنّ الأردنيّ	94	إبراهيم الخطيب
- داليدا.. صاحبةُ 500 أغنية أشهرها "حلوة يا بلدي"	98	طلعت شناعة
- ثُلاثيّة اكتِمال: قراءة في ثلاث جرّات فخاريّة للفنّان خالد الحمزة	105	نداء نعيم إلياس
- ثقافةُ الصّورة وتداعِياتها	111	د.غالب الفريجات
- ثقافة الابتكار والتجديد في ظل التحولات الاجتماعية	118	د. فيصل غرايبة
- تُفاحَةُ العَميمي تَحتَ مِجْهَرِ مرتاض	125	د. صالح محمد حسن أرديني
- النِّداءُ: إعرابُهُ عند النُّحاة- وإعرابُهُ عند الباحثِ	133	د.عودة الله منيع القيسيّ
- الخطّ العربيّ في كتابات الرّحّالة كارستن نيبور	140	د. علي عفيفي
- الشباب ومعاييرالجَمال: عقاقير بناء العضلات وخطورتها على الصحة	147	خولة مناصرة
- محطات ثقافيّة	153	محمد سلام جميعان
- كتابة الصورة : ترنيمةٌ إلى حَيْفا	160	حسن عبد السلام أبوديّة

◄ غلاف أول / آيفون تشيلي - النمسا ◄ غلاف داخلي أول / سيف وانلي - مصر

◄ غلاف أخير / أنطونيو تابييس/إسبانيا

أفكـــار
لا تعرف الشيخوخة

د. راشد عيسى/ الأردن

سَعيدٌ كغيري مِن الأدباء بهذا الصّبا الفذّ الذي تعيشه مجلّة "أفكار" منذ ولادتها. فهي الشّاهد الأوفى مصداقيّة على مرايا الحراك الثقافي في الأردن منذ ما يزيد على أربعين عاماً، لأنها تلعب دَوْر البيت الذي يحتضن أفراد الأسرة الأدبيّة والفنيّة والفكريّة بحميميّةٍ عادلة، وكلما حاول الوهن أن يمسّها نهضت بهمّة جديدة ورؤية حديثة لتؤكّد صمودها وقدرتها على مواكبة الواقع الثقافي ومؤازرته وتنميته.

لقد قُدِّمَت في مجلّة أفكار دراسات أكاديميّة عدّة بحثت في ملامح القصيدة والقصّة والرِّواية والمسرح والنَّقد والتشكيل، فأثبتت تلك الرسائل والأطاريح أنّ المجلّة مرآة صادقة للمشهد الثقافي في تجلياته المختلفة.

ومنذ سنة تقريباً تشهد "أفكار" نقلة نوعيّة شاملة تناولت مضمونها الغنيّ المتنوّع، وشكلها الجماليّ الذي بات رشيقاً منسجماً مع حساسيّة اللغة البصريّة الذكيّة، ولا سيّما حضور الفنون التشكيليّة المعاصرة على اختلاف نماذجها الجميلة.

وها هي أفكار أيضاً تنوي تخصيص ركن للإبداعات الشابّة مِن الطلبة الجامعيين الموهوبين لتضيء على محاولاتهم وتُقدِّمهم إلى دائرة الضوء، وبذلك تتواصل عمليّة التناسخ الإبداعي المستمرّ بين الأجيال.

ومِن مزايا أفكار أيضاً رحابة أفقها في الاتساع للمشاركات العربيّة مِن جميع أنماط الفنون والإبداع، فضلاً عن تخصيصها ملفّات وتقارير متوالية تغطّي المشهد العامّ للثقافة. وهي ماضية كما أرى في تعزيز الرّوافد المُبدعة والمُقترحات الناضجة التي تزيدها ألقاً وفاعليّة.

أتصوَّر أنّ أفكار فِعْلٌ ثقافيٌّ يمتاز بمرونته الأنيقة وانفتاحاته الرشيقة على كلّ ما يخصّ التماعات الكلمة وانعكاسات الصورة ورنيم الموسيقى وفتنة السينما وبلاغة المسرح وجماليّات الدراما بأنواعها المتباينة.

أفكار منذ مسيرتها الأولى كانت تحبو ثم تعلَّمَت المشي ثم انتقلت إلى مرحلة القفز، وها هي تستعدّ للركض، كلّ ذلك بفعل صباها الذي لا يعرف الهَرَم، فهي صاحبة رؤية واستطلاع بعيد المدى يتواءم وأحلام الأدباء في هذا البلد الخجول.

إنّ مجلّة أفكار تستثمر صباها لتسهم في صناعة النّجم الأردنيّ؛ هذا الحلم القديم المتجدِّد الذي يهجس به كلّ فنّان أو أديب. فالأردن غنيّ بالطّاقات الإبداعيّة الكامنة، وبالأصوات الفريدة التي أدهشت الجمهور العربي بنابغيّتها المتميِّزة.

ولكن!!! ثمّة حلم مؤلم تعيشه أفكار منذ ميلادها؛ وهو انحسار توزيعها وغربة حضورها بين أيدي القرّاء العاديّين. ولطالما سمعنا مقولة [إنّ أفكار غنيّة المحتوى فقيرة التوزيع]. كيف يمكن للقائمين عليها الآن أن يساعدوا وزارة الثقافة في إيجاد مسارب توزيعيّة ناجحة لهذه المجلّة المحترمة؟!

هل يمكن أن تُباع أفكار بسعر مناسب مع إحدى صحفنا الرسميّة؟ هل يمكن تأسيس جائزة لأفضل قُرّاء أفكار؟ هل يمكن توسيع رقعة الإعلان عن صدورها في التلفاز والمذياع ومواقع الاتصال الاجتماعي؟ هل يمكن أن تصل إلى كلّ مكتبة مدرسيّة مِن مدارس البلاد؟

ها أنا أفائل القرّاء الكرام بأنّ هذه المجلّة المُحافظة على فتوَّتها وسيرورتها النَّشطة ستحقِّق عمّا قريب آمالنا ليس بفاعليتها فحسب، بل بمدى ما يقدِّمه لها الكُتّاب والفنانون مِن موضوعات ورؤى وأعمال خلّاقة متفرِّدة ■

رولان بارت
وسيمياء الدّلالة

عوّاد علي/ العراق

إذا كانت سيمياء التواصل قد استلهمت المستوى التواصلي في ألسنيّة فرديناند دي سوسير (العالم اللغوي السويسري: 1857- 1913)، فإنّ سيمياء الدّلالة لدى رولان بارت ركّزت على مسألة الدّلالة التي تناولها سوسير مِن خلال العنصرين اللذين يشكّلان العلامة اللغويّة (الدّال والمدلول). لكنّ بارت لم يهتمّ بالعلامة اللغويّة فحسب، كما فعل سوسير، بل بالعلامات الدالّة في الحياة بأنساقها المختلفة. وقد درسها تحت عنوان شامل هو "ميثولوجيات" أو أساطير (عام 1957). ولا يعني بـ"الأسطورة"، طبعاً، القصة التي تروي أحداثاً خارقةً تفوق تصوُّر عالم الإنسان، بقدر ما يعني "النظام المعقّد للصُوَر الذهنيّة والمعتقدات التي يكوّنها مجتمع ما لكي يسند ويوثّق شعوره بوجوده هو: أي نسيج نظامه الخاصّ بالمعنى نفسه".

لقد عبّر بارت عن أهميّة سيمياء الدّلالة في "الأسطورة اليوم"، وهو الجزء الأخير مِن "ميثولوجيات"، بقوله: "ثمّة جزء لا يُستهان به مِن الأبحاث المعاصرة يعود، دون انقطاع، إلى شكل الدّلالة: أنّ التحليل النفسي، والبنيويّة، وعلم النفس الاستحضاري، وبعض المحاولات الجديدة في النقد الأدبي... لم تعد تريد القيام بدراسة الحدث إلّا إذا كان دالاً. والحال

أنّ افتراض الدّلالة معناه اللجوء إلى السيمياء".

إلّا أنّ هذه الحقول المعرفيّة وغيرها تفرض على الباحثين مواجهة اللغة، فهي لا يمكن أن تكون أنساقاً سيميائيّة، أو أنساقاً دالةً إن لم تمتزج باللغة، وهذا ما دفع بارت إلى أن يرى أنه مِن الصّعب جداً تصوُّر إمكان وجود مدلولات نسق صور، أو أشياء خارج اللغة، بحيث أنّ إدراك ما تدلّ عليه مادّة ما يعني اللجوء، حتماً، إلى التقطيع الذي تقوم به اللغة. وعلى هذا الأساس فإنّ السيميائي، رغم اشتغاله في البداية على ماهيّات غير لغويّة، منذور، عاجلاً أم آجلاً، للعثور على اللغة الحقيقيّة في طريقه، ليس بوصفها أنموذجاً وإنما بوصفها مكوِّناً أيضاً.

يطلق بارت على النسق السيميائي اللغوي تسمية "النسق السيميائي مِن الدّرجة الأولى"، وعلى النسق السيميائي الذي ينطبق عليه شكل "الأسطورة" تسمية "النسق السيميائي مِن الدّرجة الثانيّة". الأول يكتفي بالقول إنّ الدّال يعبّر عن المدلول، بمعنى أنه يفترض علاقةً بين حدّين، وبين دالّ ومدلول. أما بالنسبة لبارت فإنه لا يواجه حدّين، ضمن أي نسق سيميائي، بل ثلاثة حدود مختلفة: الدّال، والمدلول، والعلامة، والأخيرة هي الجمْع التشاركي بين الحدّين الأول والثاني. ويضرب مثالاً على ذلك هو "باقة ورد"، جاعلاً إياها تدلّ على هيامه. وفي هذه الحال لا يوجد سوى دالّ ومدلول، الورود وهيامه. أمّا على مستوى التحليل فثمّة ثلاثة حدود بالفعل، ذلك أنّ هذه الورود المحمَّلة بالهيام تقبل بأن تُفكّك إلى ورود وهيام. فالأول والثاني كانا موجودين قبل أن يقترنا، ويشكّلا الموضوع الثالث، الذي هو العلامة. وهذا التشكيل، بوصفه علامة، يجعلنا نفهم أنّ باقة الورد شيء مختلف تماماً عن باقة الورد بوصفها دالاً، أي كياناً زراعياً، فالدّال فارغ، والعلامة ملأى، إنها معنى.

ولكي يميِّز بين حدّي العلامة اللغويّة، وحدّي العلامة الأسطوريّة، يحافظ بارت على المصطلحين اللذين اقترحهما سوسير لحدّي العلامة اللغويّة، وهما (الدّال والمدلول)، في حين يصطلح على حدّي العلامة الأسطوريّة بـ(الشكل والمفهوم)، ويرى أنّ بإمكان الدّال أن يتوفّر على أكثر مِن دالّ واحد. وهذه حال المفهوم الأسطوري أيضاً، فرهن إشارتهما كتلة لا محدودة مِن الدّوال والأشكال. إذ إنّ بالإمكان العثور على ألف جملة لاتينيّة يستحضر بها تطابق المسند والمسند إليه، كما إنّ بالإمكان العثور على ألف صورة تدلّ على الإمبرياليّة الفرنسيّة. ومعنى ذلك أنّ المفهوم، أو المدلول، أفقر بكثير مِن الدّال، مِن الناحية الكميّة، أمّا مِن الناحية الكيفيّة، فإنّ المفهوم، أو المدلول، أغنى بكثير من الشكل، أو الدال، حيث ينفتح على التاريخ كله. إنّ ما يميّز حدّي الأسطورة هو كونهما ظاهرين ظهوراً تاماً، أحدهما غير مخبوء خلف الآخر، وبذلك تصبح وظيفة الأسطورة هي التشويه لا الإخفاء، فلا كمون للمفهوم بالنسبة للشكل. والأخير له حضور حرفي مباشر، في

حين يظلّ الدّال، ضمن اللسان، نفسياً، ويكون حضوره متعدّد الأبعاد في الأسطورة البصريّة، ومن ثمّ تقيم عناصره في ما بينها علاقات مكانيّة، أو علاقات جوار. أما المفهوم، فإنه يمنح نفسه، عكس ذلك، بصورة شاملة، إنه عبارة عن تكثيف معرفة معيّنة، وترتبط عناصره بعلاقات تشاركيّة، وتكون صيغة حضوره تذكُّريّة.

يجد بارت في المثال الذي يقدِّمه التحليل النفسي عن تشويه المعنى الباطن للسلوك، لمعناه الظاهر، أنموذجاً لما يفعله المفهوم مع المعنى في الأسطورة، حيث يشوّه الأوّل الثاني، لكنّ هذا التشويه ليس إلغاءً. ويوضح بارت ذلك مِن خلال الصورة الآتيّة: أنا عند الحلاق، وبين يديّ نسخة مِن مجلة "باري- ماتش"، على الغلاف شابّ زنجي يرتدي بدلةً عسكريّة فرنسيّة، ويحيّي العَلَم رافعاً عينيه، ومحدّقاً إلى ثنية مِن ثنايا العَلَم. إنّ للدّال هنا وجهين نوعاً ما: وجه مليء وهو المعنى (تاريخ الزنجي)، ووجه فارغ هو الشكل (الزنجي- الجندي- الفرنسي- الذي يحيّي العَلَم الفرنسي). ما يشوّهه المفهوم إنما هو الوجه المليء، أي المعنى، لأنه أخذ منه الذاكرة، وأبقى له الوجود فحسب. والمقصود بالذاكرة الممحوّة هنا استعمار فرنسا لبلد الزنجي.

مِن هنا يبرز النسق المزدوج للأسطورة، وهو نسق الحضور والغياب، فالشكل فيه فارغ، إلّا أنه حاضر، والمعنى فيه غائب، ومع ذلك فهو مليء.

لم يكتفِ بارت بمقاربة سيمياء الدّلالة في كتابه "ميثولوجيات"، بل أتبعه بكتاب آخر بعد سبع سنوات، أي سنة 1964، ونعني به "مبادئ السيميولوجيا" الذي تُرجم إلى العربيّة بعنوان "مبادئ في علم الأدلّة"، وقد دَرَس فيه أربعة محاور هي:

-1 اللغة والكلام. يتناول بارت في هذا المحور اختلاف اللغة عن الكلام، الذي أكّده سوسير في بداية القرن الماضي، ويقف عند الثنائيّة التي جاء بها هلمسليف (العالم اللغوي الدنماركي: -1899 1965) للمفهوم ذاته، وهي ثنائيّة: خطاطة/ استعمال التي تتمثّل في رفع أحد التناقضات الناتجة عن التفريق السوسيري بين اللغة والكلام. ويرى بارت أنّ فصل اللغة عن الكلام، الذي يشكّل أساس التحليل اللساني، غير مجدٍ لتحليل الأنساق السيميائيّة للأشياء والصُّوَر والسلوك، ذلك لأنّ ثمّة أصنافاً معينةً مِن الوقائع تنتمي إلى مقولة اللغة، في حين تنتمي وقائع أخرى إلى مقولة الكلام، فاللباس

الذي تصفه مجلّة مِن مجلّات الأزياء بوساطة اللغة المتمفصلة يُعدّ لغةً صرفةً على مستوى التواصل اللباسي، وكلاماً على مستوى التواصل اللفظي. وفي نسق آخر هو السينما تكون المعاني خاضعةً لتضافُر الصور والأصوات والكتابة الخطيّة، ويصبح مِن السابق للأوان حصْر وضبْط الصِّنف الذي يضمّ وقائع اللغة، أو الصِّنف الذي يحتوي على وقائع الكلام. ويقرّر بارت أنّ اتباع خطّي النموذج اللغوي في تحليل الأنساق السيميائيّة غير اللغويّة يثير بعض المشاكل، ولذا يتحتّم تعديله.

-2 الدّال والمدلول. إنّ الدّال والمدلول في الاصطلاح السوسيري هما مكوِّنا العلامة، ويشكّل صعيد الدّوال صعيد العبارة، ويشكّل صعيد المدلولات صعيد المحتوى. إلا أنّ بارت يأخذ بالفرق الذي أدخله هلمسليف، في كلّ صعيد مِن الصعيدين، إذ يحتوي كلّ واحد منهما على شريحتين: الشكل والماهيّة. وبما أنّ هاتين الشريحتين تتواجدان على صعيدي العبارة والمحتوى، فإننا نحصل على: ماهيّة للعبارة، كالماهيّة الصوتيّة، المنطوقة، وغير الوظيفيّة، ويهتمّ بها عِلْم الأصوات (الفونيتيك)، وليس علم النظام الصَّوتي (الفونولوجي)، وشكل للعبارة مِن القواعد الجدوليّة والتركيبيّة، وماهيّة للمحتوى، وهي، مثلاً، المظاهر العاطفيّة والأيديولوجيّة، أو فقط المعنويّة للمدلول، أي معناه الإيجابي، وشكل للمحتوى، وهو التنظيم الصوري في ما بين المدلولات بوساطة غياب أو حضور علامة سيميائيّة.

-3 المركّب والنظام. يتناول بارت في هذا المحور العلاقات السياقيّة والإيحائيّة التي تناولها سوسير، حيث يمكن أن تنمو العلاقات التي توحّد بين الألفاظ اللغويّة على صعيدين: صعيد المركّبات، وهو ما يشكّل السلسة الكلاميّة التي تحول دون النُّطق بعنصرين في آن واحد. وتظهر الألفاظ في هذه السلسلة متحدةً بالفعل، حضورياً يدعمها التعاقب الخطّي للغة، وصعيد تداعي ألفاظ وتجميعها خارج الخطاب، حيث إنّ الألفاظ التي تشترك في أمرٍ ما ترتبط معاً في الذاكرة، مثيرةً مدلولات عديدةً.

-4 التقرير والإيحاء. يفترض بارت، انطلاقاً مِن تطابُق الدّلالة مع العلاقة (ق) الرابطة بين الصعيدين: العبارة (ع) والمحتوى، أو المضمون (ض) أنّ نظاماً لـ(ع ق ض) يصير بدوْره عنصراً في نظام ثانٍ يُعدّ توسُّعاً وامتداداً له. وبذلك نجد أنفسنا أمام نظامين يتداخل ويتشابك أحدهما مع الآخر، وينفصلان في الوقت ذاته: الأوّل صعيد التقرير، والثاني (وهو توسيع للأوّل) صعيد

الإيحاء.

واستكمالاً لهذا المشروع السيميائي، اهتمَّ بارت بنوع مِن السوسيولوجيا الخاصّة به، التي تتكشَّف مِن خلال تطبيقه للسيميائيّة على ما يسميه "لسانيات الأزياء". فقد قام في كتابه "نسق الموضة" (1967) بتحليل الأيديولوجيات التي توصلها مجلات الأزياء، قاصداً إلى معرفة الكيفيّة التي يتواصل بها مَن يرتدي الثوب، أو القبعة، في سبيل المثال، مع "موضة الأزياء"، وباحثاً في الوقت نفسه، عن المعنى الذي يمكن أن تنطوي عليه هذه العلاقات بين عناصر الزيّ- الموضة، مركّزاً اهتمامه الأساسي على العمليّة التي تغدو بها

الموضوعات دالةً.

ويمكن الاستنتاج، مِن اشتغال بارت على سيمياء الدّلالة في هذه المؤلَّفات الثلاثة، أنّ ميزته الكبرى تكمن في فهم أنّ السيميائيّة نظريّة معرفة (ابستمولوجيا) عامّة مَنَحَتهُ أدوات تعرّف بوساطتها على أنّ الاشتغال بالعِلْم معناه تعلّم رؤية العالم، قبل كلّ شيء، في إجماليَّتِه، بوصفه مجموعةً مِن الوقائع والحيثيّات الدالّة.

بَيْدَ أنّ سيميائيّة بارت، شأنها شأن أيّ اتجاه آخر، تعرّضت إلى النّقد مِن طَرَف أصحاب الاتجاهات التقليديّة، وأصحاب الاتجاهات السيميائيّة الأخرى وما بَعد البنيويّة، على حدٍّ سواء، مِن مُنطلقات مختلفة. لكنني أكتفي بذكر اعتراضات أصحاب السيموطيقا (أو السيميائيّة) الجديدة التي تتبنّى تفكيكيّة ديريدا، فقد هاجموا الأساس البنيوي لسيميائيّة بارت انطلاقاً مِن أنّ النظام الذي يؤطره معنى ما مهدّد نفسه بسبب مِن اتساع المعنى ذاته، وعدّ إمكانيّة احتوائه إلى الأبد. ولهذا كان لا بدّ مِن البحث عن كيفيّةٍ يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام وتحطيم مرتكزاته، والتدفُّق في مسارب بِكْر غامضة غير خاضعة لسطوة النظام، وخاصّةً النظام اللغوي. ■

المراجع

1- ترانز هوكس، البنيويّة وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، 1986.

2- رولان بارت، "الأسطورة اليوم"، بيت الحكمة، ترجمة مصطفى كمال، العدد السابع، السنة الثانية، الدار البيضاء، 1988.

3- رولان بارت، مبادئ في علم الأدلّة، تعريب وتقديم محمد البكري، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، 1986.

4- أديث كيرزويل، عصر البنيويّة، ترجمة جابر عصفور، سلسلة المئة كتاب، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، 1985.

آفاق التلقّي
في الرواية التفاعليَّة

د. عمر عتيق/ فلسطين

حول مفهوم الرِّواية التفاعليّة

لَمْ يَعُدْ التنظير السرديّ يشكّل مرجعيّة وحيدة للمتلقّي، ويكاد يختفي المعمار الفنّي للرِّواية مِن ذهن المتلقي بعد التطوُّر اللافت في بناء الرِّواية الرقميّة (التفاعليّة). ولا ينبغي أن يُفهم مِن هذا الاستهلال نَفْي الأصول النقديّة في تلقّي الرِّواية، أو دعوة إلى هدم النظريات النقديّة أو تجاوزها، بل ينبغي التنبيه على التطوُّر الذي طرأ على الثوابت النقديّة السرديّة التي تحوّلت في فضاء الرِّواية التفاعليّة مِن سياق تنظيري إلى سياق تطبيقي تقني. ومِن أجل توضيح هذا التطوُّر أو التغيُّر ينبغي تأمُّل تعريف الرِّواية التفاعليّة الذي يكاد يُجمِع عليه النقاد؛ فالرِّواية التفاعليّة هي (ذلك النمط مِن الروايات، التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تُتيحها تقنية النصّ المتفرِّع، والتي تسمح بالرّبط بين النّصوص سواء أكانت نصاً كتابياً، أم صوراً ثابتة أو متحرِّكة، أم أصواتاً حيّة أو موسيقيّة، أم أشكالاً جرافيكيّة متحرِّكة، أم خرائط، أم رسوماً توضيحيّة، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائماً باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن

أن يقدِّم إضاءة أو إضافة لفهم النصّ بالاعتماد على تلك الوصلات). إنّ العناصر الإلكترونية في هذا التعريف لا تُلغي العناصر التقليديّة (الأحداث/ الشخصيات/ الزمان.... إلخ) في بناء الرِّواية، ولكنها تمنح المتلقّي إجراءات إلكترونيّة تُضاعف مِن وعي المتلقي لعناصر الرِّواية، وتنقل المتلقّي مِن تفاعل محكوم بإيحاءات لغة الرِّواية وتقنية بنائها إلى تفاعل حسّي (مرئي ومسموع) يكشف عن البنية العميقة للرِّواية، ويُتيح للمتلقي مجال مشاركة المؤلف مِن كتابة مشاهد مِن الرِّواية نفسها.

إشكاليّة تعدُّد مسمَّيات الرِّواية التفاعليّة

تُفضي الترجمة -في الغالب- إلى تعدُّد المصطلح الواحد، كما إنّ رغبة بعض النقّاد في التفرُّد بمسمَّيات المصطلح سبب آخر للتعدُّد، ولا نغفل دَوْر الاحتكام إلى مواصفات المفهوم في تعدُّد مصطلحات الرِّواية التفاعليّة.

ورصَدَ بعض النقّاد سبعة مصطلحات متداولة وهي: "الرِّواية الرقميّة"، "الرِّواية الإلكترونيّة"، "الرِّواية التشعبيّة"، "الرِّواية الترابطيّة"، "الرِّواية التفاعليّة"، "رواية الواقعيّة الرقميّة".

ولا داعِ للقلق مِن هذه الاستخدامات جميعاً؛ فهي لا تبلغ مِن الكثرة نظيرتها السائدة في لغات أخرى؛ ففي اللغة الفرنسيّة وحدها نجد الاستخدامات التالية: "الرِّواية التشعبيّة"، "الخيال الشّبكي"، "الخيال التّفاعلي"، "الخيال النصّي التشعُّبي"، "رواية الوسائط التشعبيّة". وقد اختزلها الناقد جان كليمون جميعاً في مصطلَحَي "النصّ التشعُّبي التّخييلي" و"الخيال التفاعلي".

ويجتهد بعض النقّاد في التفريق بين مصطلح الرِّواية الترابطيّة ومصطلح رواية النصّ المترابط اعتماداً على الإمكانات المُتاحة للمؤلف والمتلقي؛ فالرِّواية الترابطيّة: هي الرِّواية التي تستخدم النصّ المتفرِّع، والمؤثرات الرقميّة الأخرى، ولكن يقوم بكتابتها شخصٌ واحدٌ ويتحكّم في مساراتها، أي لا يشاركه في عمليّة الكتابة أحد غيره، فهي رواية يكتبها مؤلفها فقط. ويطلق عليها بعض النقّاد "تفاعليّة" لأنها تحتوي على أكثر مِن مسار داخل النصّ، وتسمح للقارئ بالاختيار بين المسارات السرديّة المختلفة التي تحتويها. أمّا رواية النصّ المترابط، فهي رواية تستخدم النصّ المتفرِّع أيضاً، وبقيّة المؤثرات الرقميّة الأخرى مثلها في ذلك مثل النّوع الأوّل، ولكنها تختلف في أنّ كاتبها أكثر مِن واحد، أي يشترك في كتابتها مؤلفون عدّة، وقد تكون مفتوحة لمُشاركة القرّاء في كتابتها.

الرِّواية التفاعليّة والجنْس الأدبيّ

إنّ المُقاربة بين الإجراءات النقديّة الشائعة في تلقّي النصّ السرديّ المكتوب (الورقي)، والإجراءات والإمكانات التكنولوجيّة المُتاحة في تلقّي النصّ الرقمي تحفِّز إلى مراجعة شاملة لنظريّة التلقّي السرديّ التي لا يمكن أن تنهض بمقتضيات الرِّواية التفاعليّة، إذ (يسعى المحكي التفاعلي، في ضوء هذا النزوع، إلى مساءلة مفهوم الأدبيّة، وذلك عبر زحزحة مبادئ الجماليّة الأدبية، والانتقال مّن جماليّة اللسان إلى جماليّة المادّة النصّية. وبناء على هذا التحوُّل، يمكن للمحكي التفاعلي، أن يُعيد مُساءلة مفهوم النقد، عبر تحويل مجال اشتغاله مِن نقد النصّ نحو نقد دعامة النصّ، كما إنّ النصّ غير الخطّي يقتضي أن يعيد النّقد النّظر في مصطلحات الأدب المألوفة

كالحبكة والسّرد والقصة. بل لعلّ الناقد نتيجة لخصائص النصّ الإلكتروني يتنازل عن دَوْره المتعالي المألوف بوصفه قارئاً مهيمناً ومحيطاً بالنصّ.
ولا يعني ما تقدَّم "عدم صلاحيّة" النظريات والمناهج النقديّة المتَّبعة في تلقّي النصّ الروائي الورقي، ولكن القصد ضرورة الجمع بين الإجراءات النقديّة النظريّة، والوسائط الإلكترونية التي تُسهم في مضاعفة تفاعُل المُتلقي مع الرِّواية التفاعليّة، وبخاصّة أنّ بعض مخرجات الوسائط الإلكترونية لها تجلِّيات نظريّة في نظريّة التلقّي السرديّ نحو: الإيحاءات الدلاليّة للفضاء المكاني للأحداث، والبناء النفسي والمادي للشخصيات، وأشكال الزمن الروائي، وغيرها مِن الثوابت النقديّة التي يمكن تشخيصها وتجسيمها عبر الروابط الإلكترونيّة. (إنّ التهجين الذي يطلع به المحكي التفاعلي في سبيل خلق نصوصيّة رقميّة للنصّ السرديّ، يقوم في الأساس على خلق تماس بين حقول دعائميّة مختلفة (الأدبيّة اللسانيّة، الهندسة المعلومانيّة للملفات، الفيديو، فنّ التشكيل الرقمي).

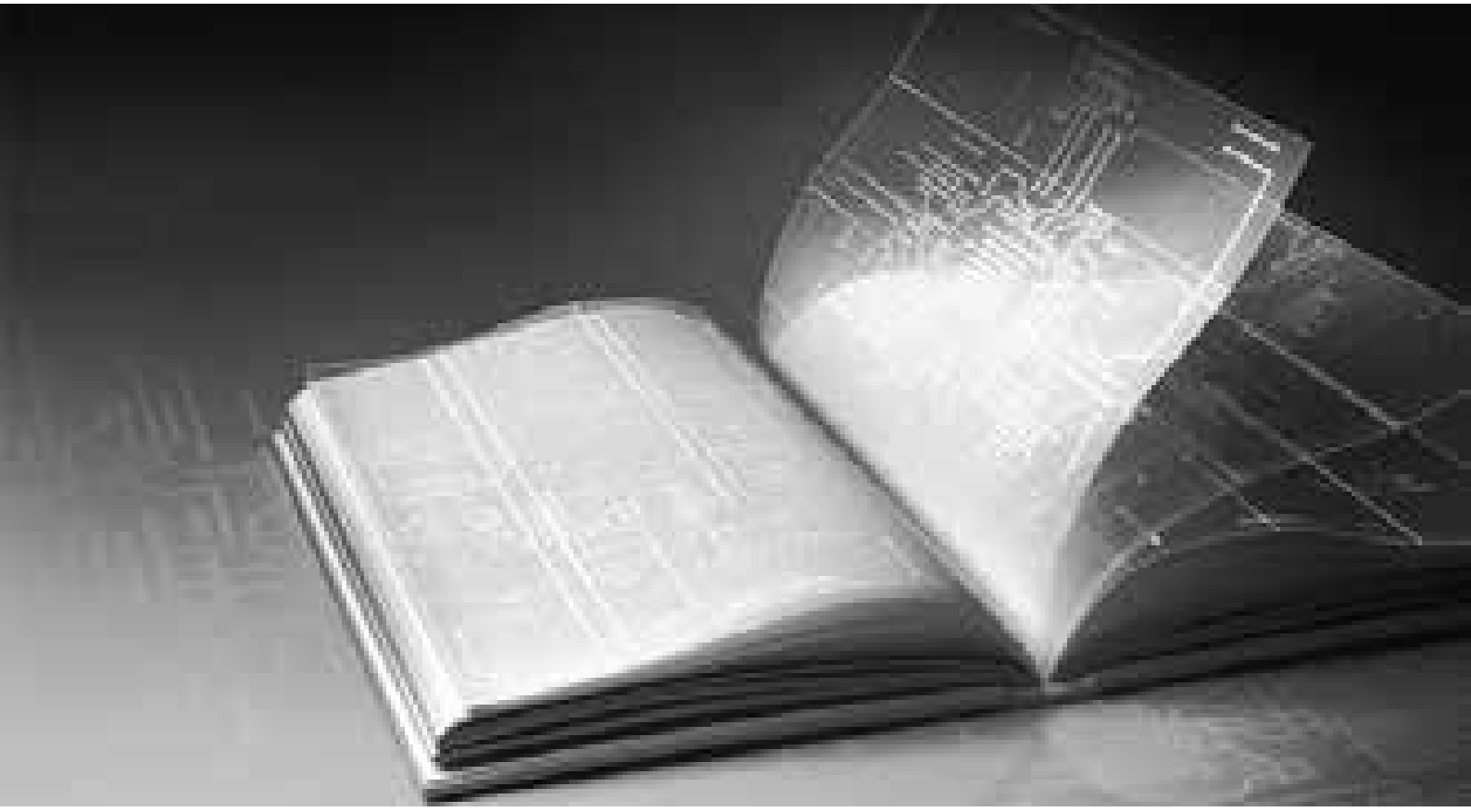
تأثير مهارات الرّوائي في الرّواية التفاعليّة على المُتَلَقّي

إنّ التّحدي الجديد الذي تقتضيه الرِّواية التفاعليّة مِن المؤلف تتلخّص في أنّ القدرات اللغويّة والتعبيريّة والتصويريّة لم تعُد كافية أمام متطلبات

بناء الرِّواية التفاعليّة، ولا شكّ أنّ اللغة كانت وستبقى العَصَب الرئيس في بناء أيّ جنس أدبي، لكنّ المهارة اللغوية وحدها لا تكفي، وكذلك لا تكفي التقنيات الأسلوبيّة والبنائيّة التي تشتمل عليها نظرية الأدب، إذ (على الرِّوائي نفسه أن يتغيَّر؛ فلم يعد كافياً أن يمسك الروائي بقلمه ليخطّ الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، على الروائي أن يكون شمولياً بكلّ معنى للكلمة، عليه أن يكون مُبرمِجاً أوّلاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة HTMLعلى أقلّ تقدير، كما عليه أن يعرف فنّ الإخراج السينمائي وفنّ كتابة السيناريو والمسرح، ناهيك عن فنّ المُحاكاة). وهذه المهارات (غير اللغوية) التي تقتضيها الرِّواية التفاعليّة مِن الرِّوائي/ المؤلّف تضع المتلقّي في مواجهة هذه "المستجدّات" بكلّ تشكيلاتها الإلكترونيّة؛ إذ إنّ هذه المطالب ليست استحقاقات على الرِّوائي فقط، بل على المتلقّي أيضاً؛ لأنّ منجزات الروائي تحتاج إلى متلقٍّ يتمتّع بمهارات موازية لمهارات المؤلف. وهذا التوازي في المهارات بين المتلقي والروائي يطرح سؤالاً إشكاليّاً بامتياز، ما هو المنهج النقدي الذي سيتبعه المتلقي في تحليل الرِّواية التفاعليّة التي تشتمل على تلك التقنيات الإلكترونيّة؟ وسيفتح هذا السؤال سجالاً بين النُقّاد حول قدرة المناهج النقديّة على تلبية الشروط الإلكترونيّة للرواية التفاعليّة. وسيؤدي السِّجال إلى سؤال آخر لا يقلّ موضوعيّة عن السؤال السابق؛ هل يستطيع المتلقي الناقد أن يكون شمولياً؟ وإذا كانت الإجابة مؤسَّسة على الثقة بالمتلقي والتفاؤل بقدرته الشمولية، فأيّ نظرية نقدية تتسع للتنظير النقدي الإلكتروني والسيميائي والسينمائي والفن التشكيلي والموسيقي...إلخ؟ لا شكّ أنّ عبء المتلقي سيكون كبيراً ومُجهِداً، ولكنه ليس مستحيلاً! فالشموليّة في تلقّي الأدب ضرورة فنيّة وثقافيّة، كما إنّ تضافر الفنون في تلقي النصّ الأدبي ينبغي أن تكون "غاية نظرية الأدب"، وعلى المتلقي أن يدرك هذه الغاية وألّا يبقى سجيناً داخل أسوار اللغة.

الرِّواية التفاعليّة العربيّة

يُجمع جمهور النقاد على ريادة الروائي محمد سناجلة في إبداع الرِّواية التفاعليّة في الوطن العربي، فقد أنتج ثلاث روايات تفاعليّة (رقميّة)، وهي "ظلال الواحد" (2001)، و"شات" (2005)، و"صقيع" (2006)، وأصدر كتاباً نقدياً في الأدب التفاعلي بعنوان (رواية الواقعيّة الرقميّة، تنظير نقدي



2003) وتسجِّل فاطمة البريكي ثناء لجهود سناجلة بقولها: (يُعدّ سناجلة بحق، ودون تطرُّف أو مبالغة، أوّل روائي عربي يستخدم تقنية النصّ المتفرِّع وخاصيّة الروابط التي يُتيحها لكتابة "رواية تفاعليّة" تعتمد على عدم الخطِّية في سيرورة أحداثها، وبنائها القصصي، ولكنه ليس الأوّل على المستوى العالمي، فقد مرّ أنّ هذا الجنس معروف في الأدب العالمي منذ ظهور رواية "الظهيرة، قصة" للروائي ميشيل جويس في منتصف ثمانينيات القرن المنصرم). ■

دَوْرُ الفنِّ في العِلْمِ
ودَوْرُ العِلْمِ في الفنّ

هيفاء بني إسماعيل/ الأردن

يَقولُ الفنّان والعالم الإيطالي ليوناردو دافينشي: "لتنمية فكرٍ ناضج ادرُس علم الفنون... ادرُس فنّ العلوم... تعلَّم كيف تُبصر... أدرِك أنَّ كلَّ شيء مُرتبط بكلّ شيء آخر". في الإطار نفسه يتساءل الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر قائلاً: مِن أين يكون الفنّان فنّاناً؟ ويجيب: بالعمل الفنيّ، بحيث يكون العمل الفني للفنّان كما يكون الفنّان للعمل الفني، فلا يكون الأوّل دون الآخر. ولكن هناك طرف ثالث أساسي يستمد الاثنان أصلهما منه وهو علمُ الفنّ وعلاقته بأصل العمل.

إنّ التفكير في الفنّ يستلزم تفكيراً في العِلم كقيمة ملازِمة للنَّشاط الفني. بَيْد أنَّ مفهوم الفنّ يبدو متضمّناً وجهين مُتناقضين: مِن ناحيةٍ نأخذه كمطلق، واحد، عامّ، ثابت، متعالٍ. ومِن ناحيةٍ أخرى، نراه مرتبطاً بالعالم وبالإنسان، له مضمونٌ حسيّ، وبذلك يبدو نسبيّاً وذاتيّاً. مِن هنا، فإنّ المسائل التي يطرحها الفنّ ليست محسومة بسهولة: فما هي العلوم وما هي علوم الفنّ، وكيف تتداخل هذه العلوم بعضها مع بعض، وكيف تتفاعل العلوم مع الفنون وتتداخل معاً؟

العِلمُ شكلٌ للوعْي الاجتماعيّ، يمثِّل نَسَقاً متطوِّراً تطوُّراً تاريخيّاً مِن المعرفة

التي يصير التحقُّق مِن صدقِها وتحديدِها على نحوٍ أكثر دقّة خلال خبرة المجتمع العمليّة، فالعلم مجموعة مَعارف الإنسان عن الطّبيعة والمجتمع والتفكير، وجمع منظّم ومثبت بالبراهين العمليّة والأدلة لمُختلف الأبحاث الماديّة التي تدرس ميادين محدّدة في هذا العالم، وتكمن قوّته في تعميماته. والعِلمُ على النقيض مِن الفنّ الذي يعكس العالم في صُوَر فنيّة، فخلْق عملٍ فنيٍّ يستلزم إخراج عملٍ مُبتكرٍ إلى النّور دون أيّ مثيل له. فهو يبرهن عن جلاءٍ رفيعٍ ومتشابك للنشاط الإنسانيّ. إذا لم يشعر الإنسان بنقص أو فراغ على مستوى كيانه لا يتحتّم عليه أن يتخيل، وبالتالي أن يبدع. وبهذا يكشف الإبداع الفنّي عن حاجة وجوديّة لدى الإنسان تتطلّب إشباعاً. في حين أننا نستعمل في المجال الأخلاقي تعبير "فعل" وفي المجال العلمي عبارة "اكتشاف"، وفي المجال التقني "اختراع"، وفي عالم الفنّ نستعمل كلمة "إبداع". فالأعمال التي يبدعها الفنّان تنبثق مِن أعماق كيانه، وتضيف على الواقع المحسوس عالماً مُصطنعاً خياليّاً يتعارض مع الطبيعة.

إذن، فهناك علوم وهناك فنون، ومِن تقاطُع العلوم مع الفنون ينشأ ما يسمّى بعلوم الفنّ. فالفنون تتفاعل مع العلوم. فالتخيُّل لفكرٍ بصريٍّ جامد مِن مجموعة مهارات كالعلوم يتقاطع مع تخيُّل صورة فكريّة مِن مجموعة مهارات كالفنون، فينتج عنهما ما يسمى بعلوم الفنّ. والبحث في العمل الفني يجب أن يكون إبداعيّاً تماماً كالعمل الفني، حتى تكون فيه مُتعة استقبال الرِّسالة في النهايّة والكشف عن شيء جديد؛ بمعنى آخر: عن طريق تداخُل العلوم والفنون معاً نَصِل إلى دوائر يمكن لنا تسميتها علوم الفنّ. فالفنون البصريّة مِن نحت، وفنون تشكيليّة، وزجاج معشّق، ورسم، وهندسة داخليّة، وتصميم إعلان (جرافيك)، وتصوير... تتداخل مع العلوم الإنسانيّة مِن تاريخ، وجغرافيا، وعلم نفس، وفنّ قديم وحديث ومُعاصر، وعلم المعرفة... وعن طريق هذا التّداخل سنصل إلى بناء هندسة فكريّة لموضوع واقتراح جديد في مجال الفنون.

عبقريّة الفنّان وإنتاج العمل الفني لا يخضعان لتفسير مبسَّط. ويشدِّد "كانط" بشكلٍ واضحٍ على خصوصيّة العبقريّة مميِّزاً بين نشاط الفنّان ونشاط العالم: "باستطاعة نيوتن على سبيل المثال أن يَصِف بشكل واضح، ليس فقط لذاته إنما أيضاً لغيره، ويحدّد لِمَن سيخلفه، الخطوات التي اتّبعها ابتداء مِن العناصر الأولى للهندسة حتى اكتشافاته العظيمة. لكن ما مِن "هوميروس" أو ما مِن "ويلار" يمكنه أن يبيّن لنا كيف أنّ أفكاره الغنيّة بالشِّعر تنبثق للعمل الحرفي أو العلمي"، إنّ الفنّ -يضيف كانط- يتطلّب شيئاً آخر غير "الكفاءة التي تقتضي التعلُّم وِفقاً لقاعدة محددة". فالعبقريّة، لدى كانط، تقوم على "موهبة إنتاج لا يمكن شرحها بقاعدة محدَّدة"، مِن دماغه وتتآلف فيه؛ إذ هو بذاته لا يعرف السّبب ولا يمكن أن يعلّم ذلك لأحد غيره. وفي طوفان هذا التفاعل، كان الجدل حول علاقة الفنّ بالعِلم يتجلّى في فهم جوهر المعرفة؛ في فهم طبيعتها وارتباطها بالعِلم، ومقدار قوّة الأواصر التي تربط المعرفة بالفنّ.

ويبحث علم المعرفة في علاقة العلوم بعضها ببعض، بمعنى أنّ الرّسم في فترة عصر النّهضة له علاقة بالهندسة، ومِن ثمَّ تطوّر مع الزّمن. فلا نستطيع البحث في أيّ شيء دون القيام بعمليّة تزاوُج لعِلْمَيْن ما لنصل إلى الثالث، وهو الكشف عن شيء جديد. أما نظريّة المعرفة فلم تعُد تعتمد على علاقة الفلسفة بالعلوم الأخرى، وإنما تداخُل العلوم ببعضها، وهي ما نشأ عنها فلسفة الفنّ، فلم يعُد هناك جماليّات، بل أصبح للجماليّات فلسفة خاصّة بها. ففلسفة الفنّ تبحث في حقائق إنسانيّة معيّنة، وعلم اجتماع الفنّ يبحث في دراسة علم الجمال وعلم الفنّ معاً. والتداخُل بين العلوم له درجات وآليّة، فهناك تداخُل بدرجات قويّة وتداخل بدرجات أقل. فالبحث العلمي يدعو الفنّان والباحث للنظر إلى أبعد مِن مادّتِه الإبداعيّة واختصاصِه بصدقٍ وأمانةٍ لاكتشاف نقاط التداخُل والرّصد والتفاعل الحاصل والظاهر في الإنتاج. أمّا العلوم الكاملة والفنون الكاملة فتحكمها التطوُّرات الحديثة التي تحدث في العلوم والفنون الكاملة. أصبح هناك تداخل وتطعيم، ونشأت فنون هجينة تمزج بين القديم والحديث عن طريق المحافظة على القديم كصورة فنيّة، وابتكار الجديد، وتزاوُج القديم والجديد، ومِن هنا وُجد ما يسمّى فنوناً هجينة.

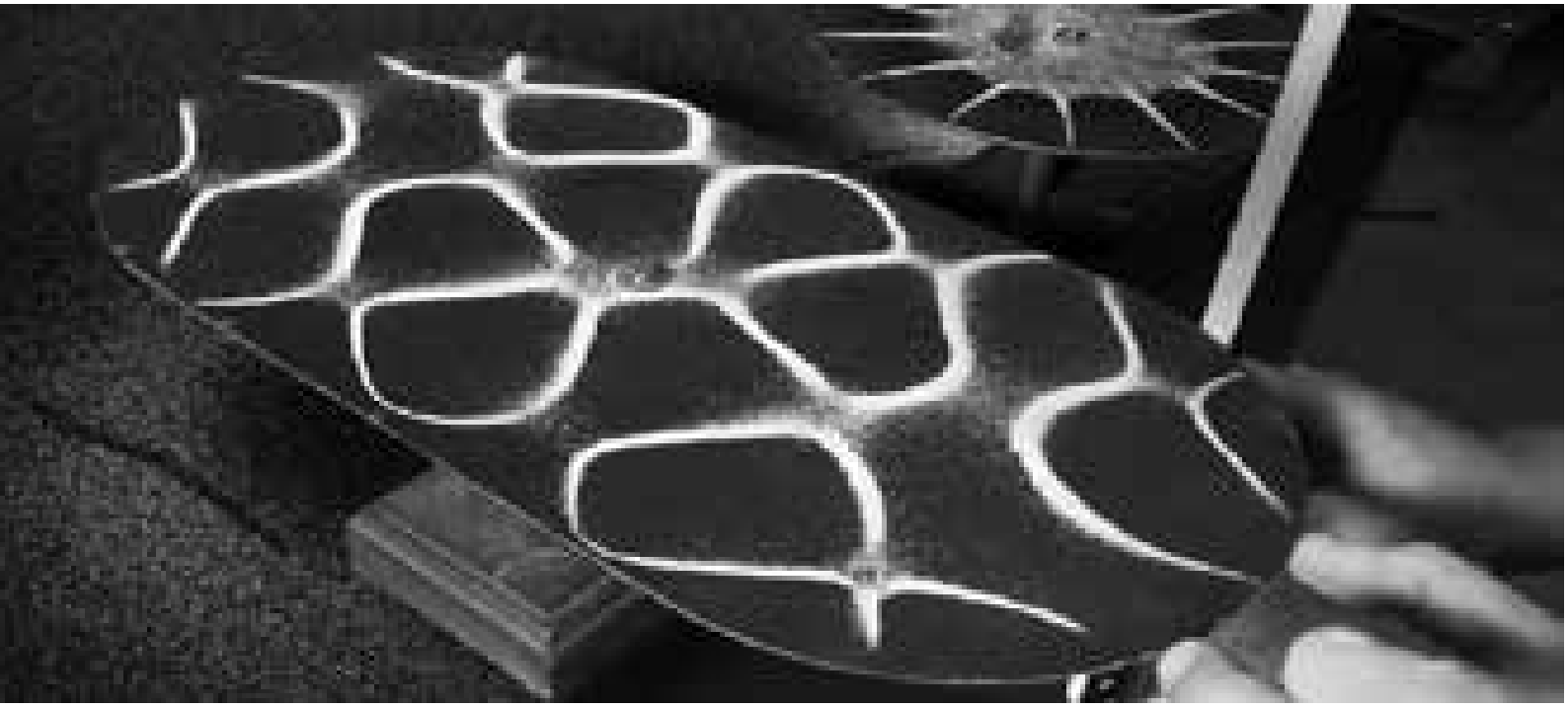
والمسألة التي تطرح نفسها في إطار هذه الدراسة هي معرفة مدى اعتبار

الفنّ نمطاً مِن أنماط المعرفة. دون شك، لا يمكن للفن أن يحدَّد في منظور عقلاني، تجريبي، وضعيّ أو ماديّ؛ أي في منظور تكون فيه المعرفة العقلانيّة أو العلميّة نموذجاً، أو اعتبارها هي فقط الشرعيّة. إنّ عملاً فنياً، يتميّز بفردانيَّته، لا يمكن اختزاله في حقيقة تجريديّة، كونه يستعصي على كلّ محاولة تسعى لعقلنته. الفنُّ وسيلةُ معرفةٍ مِن نوعٍ آخر، فالمعرفة الجماليّة والمعرفة العلميّة تنتميان لمجالين مختلفين.

المعرفة الجماليّة تكون بعيدة جداً عن الواقعيّة، وحقيقتها ليست أبداً الحقيقة التي تقع تحت الحواس. وحسب المعادلة الشهيرة لـ"بول كلي": "الفنّ لا يعيد إنتاج المنظور، إنما يجعل الشيء منظوراً". ليس فقط برؤية وإنما بالاتصال المُباشر مع جوهر الأشياء المرئيّة. ويعلّمنا الرسامون الذين يجعلوننا نكتشف الطبيعة مِن جديد بأنّنا لا نصبح مبدعين ببحثنا عن نماذج وبنظرِنا نحو الخارج، بل بإيجاد تلك القوانين الكبيرة في أعماق ذاتنا. فما يسقطه رسامٌ تصويريٌّ على اللوحة هو ثمرة التجربة الباطنيّة. وسواء كان تصويرياً أم لم يكن، فهدفه ليس حقيقة الظواهر وإعادة إنتاجها، بل حقيقة تتخطّى حقيقة الحواس، وحيث التناقض بين الذات العارفة وموضوع معرفته يميل إلى التلاشي.

والمعرفة الجماليّة تسمح لنا بتكهُّن عالم يتجاوز الأشياء والإنسان. يؤكد بيتهوفن أنّ الموسيقى تشركنا بطريقةٍ ما مع المُطلَق. ويرى الرومانسيون الألمان أنّ الشِّعر يؤدّي إلى الميتافيزيقا. فكلّ عمل فني كبير يعكس موقف مُبدِعِه تجاه الوجود. مِن جهةٍ أخرى، تختلف المعرفة الجماليّة عن المعرفة الفلسفيّة. فالفلسفة تبحث عن الحقيقة التي يُعَبَّر عنها بأفكار واضحة، متسلسلة بحسب قوانين المنطق. أمّا الفنّ فيتحاشى المفاهيم والمنطق، فلا يهتم أبداً بالحقيقة التجريديّة ولا بصرامة البرهان. ولإضفاء قيمة معرفيّة على الفنّ، يجب اتباع نظريّة معرفيّة أكثر مرونة، بهدف إعطاء مساحة، إلى جانب العقل لقدرات مثل المخيّلة، والحدس، والشعور والملكات الأخرى غير العقليّة.

فيما يهدف النشاط العلمي إلى اكتشاف القوانين التي تخضع لها الظواهر التي تسبق عمل العالِم، فإنّ النشاط الفني يحضِّر عالمه الذاتي خالقاً بنفسه قواعده الخاصّة. فالقوانين التي يكتشفها العالِم ويطبقها للسيطرة على الواقع المادي، هي التي يخضع لها هذا الواقع عادةً. وهكذا يطرح



العالِم على الطبيعة أسئلة محدّدة، مستخدماً المُراقبة، متحقّقاً اختبارياً مِن فرضيّاته لتحويلها إلى قوانين فعليّة. لذلك لا يمكن نعت العالِم بالمُبدع كما ننسب هذه الصّفة إلى الفنّان. إن كان العالِمُ يعيد بناء الواقع، فالفنّان يُبدع عملاً؛ إذ لا شيء معطىً بالنسبة إليه. فهو لا يهتمّ بقوانين الواقع لأنّها لا تفيده بتاتاً. فعندما ينظر إلى شيء في الطبيعة، يبحث عن إنتاج مؤثّرات ونتائج، وليس لإدراك قوانين فيزيائيّة- كيميائيّة، بينما يدرس الجغرافيّ خصائص منظر طبيعي ما، أو يحلّل جيولوجيّ التربة بطريقة علميّة، فيما يترجم الفنّانون بطريقة مختلفة المشهد نفسه ويرسمونه مِن خلال عالمهم الباطنيّ. ومع ذلك، فمِن المُلاحظ أنّ الفنّان الذي يخلق عالماً غير خاضع لقوانين الواقع لا يقوم بذلك بطريقة عشوائيّة دون امتثاله لبعض القواعد، لأنّ كلّ فنّ يفترض تدرّباً تقنيّاً بدائيّاً وقوانين تنظيميّة يأخذها الفنّان بعين الاعتبار. ولكن يجب أن لا يكون الانصياع لتلك القوانين جازماً.

وفي ما يتعلّق بالمقاربة والتوصيفيّة للعمل الفني، فإننا عند البدء بالعمل الفني نَصِف ما نراه، ثمّ نتطرّق للمضمون. إذن العمليّة الوصفيّة للعمل الفني ترسم حدود خصوصيّات العمل، وتعطى بعض المعايير لبناء الهدف مهما كان نوع العمل الفني، فضلاً عن عمليّة فهم العمل الفني

وكشف تقنياته المستعملة. وهنا لا يقف البحث عند التوصيف، بل يذهب إلى استقصاء تحوّلاته وتداخلاته مع نظم العلوم والفنون الأخرى، وهل يحافظ العمل الفني على وحدته، (بمعنى هل هو متماسك أم متنافر) بعد تداخله مع فنون أخرى، وهل دخول الغناء على الموسيقى؛ أيْ الكلام على النغم، يعمل سلباً أم إيجاباً، وهل هو لصالح الغناء أم لمصلحة الموسيقى؟

فهل تتداخل الفنون البصريّة مع العلوم الإنسانيّة وتتفاعل معاً؟

مِن المُفيد التوقُّف بإيجاز على تقنية السيماتكس (Cymatics) التي يمكن مِن خلالها توضيح العلاقة والرابط بين الفنّ والعلم. فالسيماتكس هي عمليّة جعل الصّوت مرئياً في الأساس، عن طريق اهتزازه في وسط مثل الرمال أو الماء. والسيماتكس أحد التقنيات الحديثة التي تقوم على دراسة الصوت المرئي والاهتزاز عن طريق وضع طبقة مِن الجزيئات أو السّائل أو الذرّات على سطح معيّن، وعندما يهتزّ الغشاء أو السّطح المعرّض لموجات الصوت والموسيقى، فإنّ هذه الاهتزازات تؤثّر على السائل أو الذرّات الموضوعة على السّطح، وتبدأ بالتفاعُل مع الصّوت والتحرُّك وفقاً لقوّة الاهتزازات الصوتيّة مُنتجةً لوحة فنيّة. والتركيز هنا هو على جَعْل المُشاهد يرى الصّوت (تأثير الصّوت على المواد) بعينيه، فالصّوت يمرّ عبْر المواد المختلفة، ويؤثّر فيها بحيث تظهر المواد وهي تتراقص مع النوتات وتنسجم معها؛ وكأنها تسمع الألحان والعزف. ولأنّ النوتات الموسيقيّة المختلفة تعني أنّ الموجات والتردُّدات الصوتيّة سوف تختلف، فإنّ هذا بدوره يؤثّر على المواد الموضوعة بالقرب مِن الأدوات الموسيقيّة أو عليها، ممّا يؤدي إلى خلق أشكال هندسيّة جميلة ومُعقدة ومُنظمة بشكل رهيب، حيث تتعرّض ذرات الرمل إلى تردُّدات مختلفة وتتشكّل وفقها إلى أشكال كثيرة.

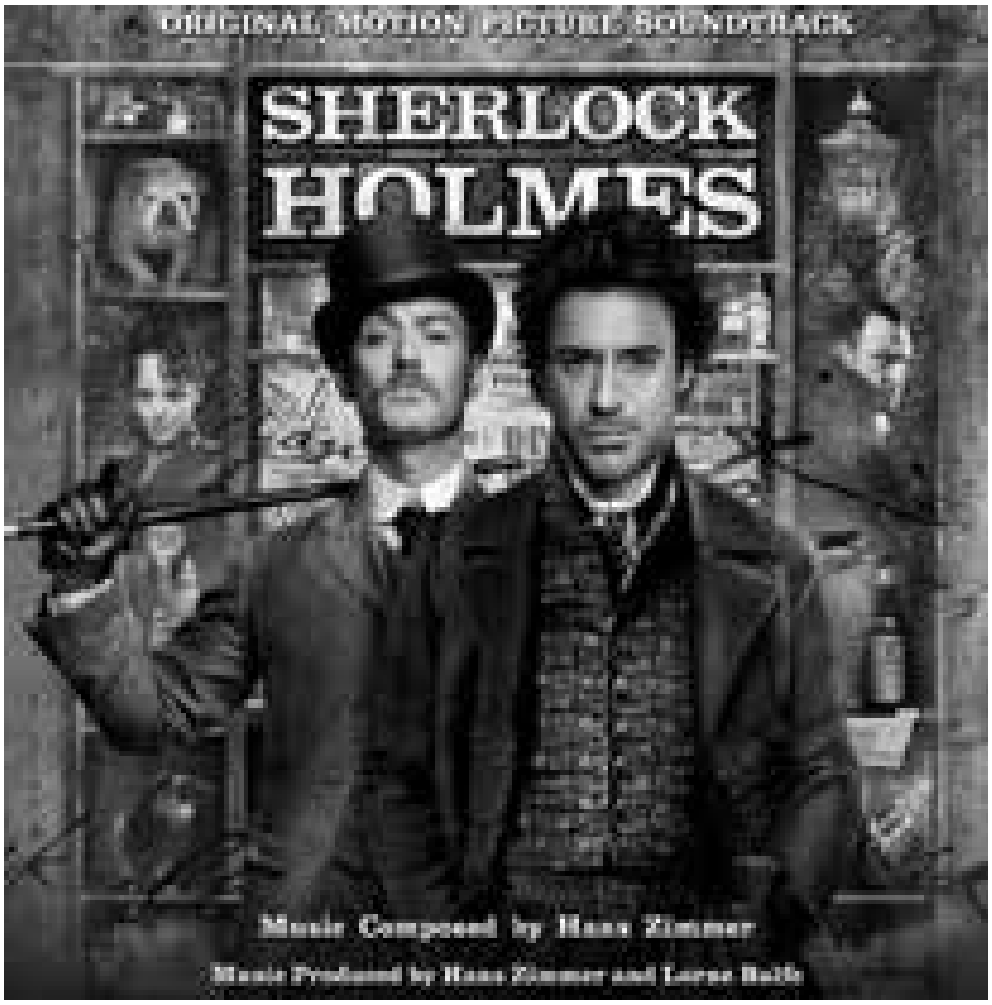
إذن؛ ثمّة اتجاه مُعاصر ينظُر للعِلم والفنّ بوصفهما مركباً واحداً في ظلّ ثورة المعلومات والتكنولوجيا المتقدِّمة. واليوم تزخر الجامعات بكليّات الفنون الجميلة التي تتعامل مع الفنّ بوصفه معرفةً وعلماً يشكِّل عنصر الموهبة والمعرفة ركيزتا التفوُّق والإبداع فيه. فمِن أوجه علاقة الفنّ بالعلم، وحدة الهدف المتمثِّل في الارتقاء بالإنسانيّة وخدمتها وتغيّر العالم سواء بطريق الإدراك الحسّي الانفعالي الفنّي أو بطريق الإدراك العقلي الملموس، فللعِلم فنيّاته، وللفنّ علومه الواجب توفُّرها لكلّ منهما. فلا يوجد منتوج فنّي يخلو كليّاً مِن مضمون فكري معيّن. هكذا نجد أن ثمّة أسساً لترابُط العِلم والفنّ. ■

عَرْض تاريخيٌّ لإسهامات الكُتَّاب العالميّين في قصص الأفلام الأميركيّة

محمود الزواوي/ الأردن

تَعودُ العلاقة بيْن السينما والأدب إلى بدايات عصر السينما الصامتة في أواخر القرن التاسع عشر. وقدّمت السينما الأميركيّة على مرّ السنين عشرات الآلاف مِن الأفلام المبنيّة على روايات أو قصص أدبيّة لمشاهير الأدباء والكتّاب العالميين، كالأوروبيّين وليام شيكسبير وتشارلز ديكنز وأوسكار وايلد وأليكساندر دوماس وليو تولستوي وهانز كريستيان أندرسين، والأميركيّين مِثل مارك توين وإدجار ألان بو ويوجين أونيل وإرنيست همنجواي وستيفين كنج ووليام فولكنر وجون ستاينبيك وناثانيال والدو هوثورن وهنري وودسويرث لونجفيلو.

وتكرَّر عددٌ كبيرٌ مِن روايات وقصص هؤلاء الكتّاب والأدباء في آلاف الأفلام. وكانت أعمال الشّاعر والمؤلف المسرحي الإنجليزي وليام شيكسبير رائدة في هذا النّوع مِن الأفلام، وسجَّلت مسرحيّات شيكسبير عدداً مِن الأرقام القياسيّة في عدد الأفلام المبنيّة عليها. فقد أنتج 1096 فيلماً طويلاً وقصيراً وبرنامجاً ومسلسلاً تلفزيونيّاً أميركياً مُستنداً إلى مسرحيّات شيكسبير، بينها 122 فيلماً صامتاً. وصَدَرَت مسرحيّة "روميو وجولييت" في 70 فيلماً بين العامين 1908 و2015. ويستمرّ إقبال هوليوود على إنتاج المزيد مِن الأفلام



المبنيّة على مسرحيّات شيكسبير بمعدّلات لم يحقّقها أيّ كاتب آخر. فقد تمّ إنتاج 116 فيلماً مبنياً على مسرحياته بين العامين 2011 و2015، وأربعة أفلام جديدة ستُعرض في العامين 2016 و2017. وتكرَّر إنتاج عشرات الأفلام المبنيّة على العديد مِن مسرحيات شيكسبير الأخرى، مثل هاملت وماكبث وعطيل والملك لير وأنطوني وكليوباترا ويوليوس قيصر وحلم ليلة في منتصف الصيف وتاجر البندقيّة والعاصفة وهنري الثامن والليلة الثانيّة عشرة وجعجعة بلا طَحْن.

ويحتلّ المرتبة الثانيّة بين الكُتّاب الذين تحوَّلَت مؤلفاتهم إلى أفلام سينمائيّة الكاتب الروائي الإنجليزي تشارلز ديكنز الذي تحوّلت مؤلّفاته إلى 353 فيلماً، منها 64 فيلماً مبنيّاً على رواية "ترنيمة عيد الميلاد"، و32 فيلماً على رواية

"أوليفر تويست"، و19 فيلماً على رواية "قصّة مدينتين"، و15 فيلماً على رواية "ديفيد كوبرفيلد".

ويأتي في المرتبة الثالثة الشاعر والكاتب الأميركي إدجار ألان بو الذي تحوّلت رواياته وقصصه وقصائده إلى 328 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً. ومِن أكثر أعماله انتشاراً سينمائيّاً القصّة القصيرة "احكِ قصّة" التي قُدِّمت في 35 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً. كما استَنَدَت تسعة أفلام إلى قصيدته "الغراب".

وشملت الأفلام الأميركيّة التي تتكرّر قصصها الكلاسيكيّة عدداً مِن الكتّاب الأوروبيين المرموقين غير الناطقين باللغة الإنجليزيّة كالكاتب الفرنسي أليكساندر دوماس، والكاتب الروسي ليو تولستوي، والكاتب والشاعر الدانماركي هانز كريستيان أندرسين.

ويحتلّ مؤلِّف قصص الأطفال والحكايات الخرافيّة وشاعر الدانمارك الوطني هانز كريستيان أندرسين المرتبة الرابعة في عدد أفلام هوليوود المبنيّة على

مؤلَّفاته، وهو 265 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً. وبُنِيَ 18 فيلماً على قصّته "بائعة الكبريت"، و15 فيلماً على قصّة "ملكة الثلج"، و12 فيلماً على قصّة "الحوريّة الصغيرة". ويستمرّ إقبال هوليوود على اقتباس قصصه في أفلامها بشكلٍ ملحوظ، ومِن ضِمن ذلك ثمانية أفلام خلال العامين 2013 و2014، وخمسة أفلام في العام 2010، و40 فيلماً في العام 2005، وهو رقم قياسيّ في عدد الأفلام المبنيّة على قصص كاتب واحد في العام نفسه.

يحتلّ الكاتب الفرنسي أليكساندر دوماس المرتبة الخامسة بين الكتّاب الذين تحوّلت مؤلَّفاتهم إلى أعمال سينمائيّة وتلفزيونيّة، وعددها 263 مِن تلك الأعمال، بينها 65 فيلماً مبنيّاً على روايته التاريخيّة الشهيرة "الفرسان الثلاثة".

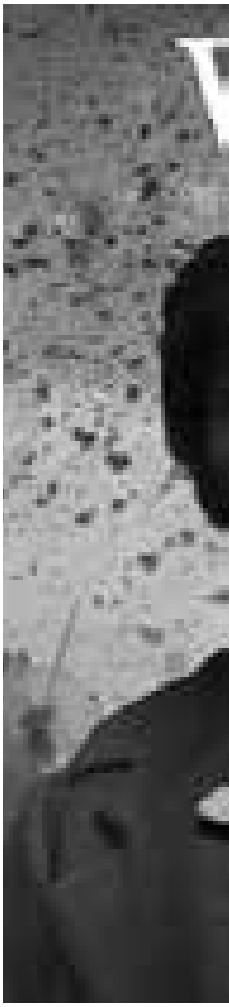
الكاتب الاسكتلندي آرثر كونان دويل يحتلّ المرتبة السادسة؛ بما مجموعه 245 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً، وأكثرها انتشاراً شخصيّة المحقّق الخيالي البريطاني الشهير شيرلوك هولمز الذي كان الشخصيّة المحوريّة في 94 فيلماً سينمائيّاً ومسلسلاً تلفزيونيّاً بين العامين 1900 و2015، وبذلك يكون شيرلوك هولمز صاحب الرقم القياسيّ في عدد الأعمال السينمائيّة والتلفزيونيّة المبنيّة على شخصيّة واحدة. يُشار إلى أنّ شخصيّة شيرلوك هولمز ظهرت لأوّل مرّة في رواية "دراسة باللون القرمزي" للكاتب آرثر كونان دويل في العام 1887 وتكرَّرَت هذه الشخصيّة في أربع روايات و56 قصّة قصيرة لهذا الكاتب. ومِن الرّوايات الأخرى لهذا الكاتب التي تحوّلت إلى أعمال سينمائيّة وتلفزيونيّة عديدة "العالم المفقود" و"علامة أربعة" و"وادي الخوف".

ويحتلّ الكاتب الإيرلندي أوسكار وايلد المرتبة السابعة في عدد أفلام هوليوود المبنيّة على مؤلّفاته، وهو 238 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً. وبين هذه الأفلام

22 فيلماً مبنيّاً على المسرحيّة التاريخيّة "سالومي"، وقصّة "صورة دوريان جراي" التي قُدّمت في 18 فيلماً.

ويأتي في المرتبة الثامنة الكاتب الأميركي المُعاصر ستيفين كنج الذي تحوّلت مؤلفاته إلى 199 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً. ويستمرّ إقبال هوليوود على إنتاج المزيد مِن الأعمال السينمائيّة والتلفزيونيّة المبنيّة على قصصه، بحيث شملت 15 فيلماً خلال العام 2015، و37 مِن هذه الأعمال خلال السنوات الثلاث الممتدّة بين 2011 و2013، وستّة أفلام خلال العام 2014. وبين قصصه القصّة القصيرة "البعبع" في ستة أفلام، وقصة "غرفة الموت" في خمسة أفلام، ورواية "كاري" في أربعة أفلام.

أمّا الكاتب الروسي ليو تولستوي ذو المكانة العالميّة فيأتي في المرتبة التاسعة،



حيث تحوّلت مؤلفاته إلى 178 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً، ومِن أكثرها انتشاراً رواية "آنا كارنينا" التي قُدّمت في 25 فيلماً. ومِن أشهر هذه الأفلام فيلم "أنا كارنينا" (1935) رائعة المخرج كلارينس براون والنجمة السينمائيّة جريتا جاربو، وفاز هذا الفيلم بجائزة مهرجان البندقيّة السينمائي، والفيلم الذي صدر في العام 1948 للمخرج جوليان دوفيفييه والنجمة السينمائيّة فيفيان لي. ومِن روايات ليو تولستوي الشهيرة التي تكرَّرَت في أفلام عديدة رواية "الحرب والسلام" في تسعة أفلام، ورواية "البعث" في 14 فيلماً.

ويحتلّ المرتبة العاشرة الكاتب الأميركي الشهير مارك توين الذي تحوّلت مؤلفاته إلى 149 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً، ومنها رواياته "مغامرات توم سوير" و"مغامرات هكلبيري فين" اللتان تحوّلتا بصورة منفردة أو مجتمعة إلى 42 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً. وقدّمت روايته "الأمير والفقير" في 17 فيلماً.

ويحتلّ المرتبة الحاديّة عشرة كاتب أميركي شهير آخر هو هنري جيمس الذي قضى معظم حياته في الكبر في إنجلترا. وهنري جيمس هو مؤسِّس مدرسة الواقعيّة في الأدب الخيالي، ويصوِّر في سلسلة مِن رواياته التلاقي بين أميركا وأوروبا. وتحوّلت رواياته وقصصه إلى 124 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً، وفي مقدِّمتها رواية "دورة اللولب" التي قدّمت في 19 فيلماً، ورواية "أوراق أسبيرن" التي تحوّلت إلى 12 فيلماً، ورواية "جناحا الحمامة" التي قدّمت في ثمانية أفلام.

ويحتلّ المرتبة الثانية عشرة المؤلف الفرنسي تشارلز بيرول الذي تحوّلت مؤلّفاته إلى 120 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً. وتحوّلت قصّته الكلاسيكيّة الشهيرة "سندريلا" إلى 21 فيلماً روائياً طويلاً وقصيراً ومِن أفلام الرُّسوم المتحرِّكة وإلى مسلسل تلفزيونيّ.

ومِن الكتّاب الأوروبيين الذين تركوا بصمة واضحة في أفلام الرُّعب الأميركيّة الكاتب الإيرلندي برام ستوكر، وهو مُبتكر شخصيّة مصّاص الدماء "دراكولا" الذي تجسّدت شخصيته في 44 فيلماً مِن بين 89 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً استندت إلى روايات وقصص لهذا الكاتب. وصدر ثلاثة أفلام في هذه السلسلة في العام 2014 وفيلم في العام 2015.

وأسهمت روايات وقصص عدد مِن كبار الكتّاب الأميركيين في القرن العشرين في آلاف الأفلام التي أنتجتها هوليوود، ومنهم المؤلف المسرحي يوجين أونيل، أشهر الكتّاب المسرحيين الأميركيين في النِّصف الأوّل مِن القرن العشرين،

والذي تحوَّلت مسرحيّاته وقصصه إلى 113 عملاً سينمائيّاً وتلفزيونيّاً، ومِنها مسرحيّته "الحداد يليق بإليكترا" الذي قدّم في عشرة أفلام، ومسرحيّة "أنا كريستي" في سبعة أفلام، ومسرحيّة "رحلة يوم طويل في الليل" في ستة أفلام. وتحوّلت روايات وقصص الكاتب إرنيست همنجواي إلى 73 فيلماً، مِن ضمنها قصة "القتلة" التي استندت إليها سبعة أفلام، ورواية "وداعاً أيها السلاح" التي قُدّمت في أربعة أفلام، أوّلها وأشهرها الفيلم المتميِّز "وداعاً أيها السلاح" (1932) للمخرج فرانك بورزاج والنجمَيْن السينمائيين جاري كوبر وهيلين هيز، وفاز هذا الفيلم باثنتين مِن جوائز الأوسكار. وتحوّل الرصيد الأدبي للكاتب وليام فولكنر إلى 56 فيلماً سينمائيّاً بينها أفلام مثل "ترتيلة راهبة" و"الصيف الطويل الحار" و"الصخب والعنف" التي تكرّرت قصة كل منها في عدّة أفلام. كما تحوّلت روايات وقصص الكاتب جون ستاينبيك إلى 45 فيلماً شملت رواية "عن الفئران والرجال" في 13 فيلماً، وروايتَيْ "شرق عدن" و"عناقيد الغضب" في فيلمين لكلّ منهما. وهؤلاء الكتّاب الأميركيون الأربعة مِن الفائزين بكلّ مِن جائزة نوبل وجائزة بيوليتزر في الأدب. كما تحوّلت قصص وروايات الكاتب ف. سكوت فيتزجيرالد إلى 63 فيلماً شملت رواية "جاتسبي العظيم" التي قُدّمت في خمسة أفلام.

وعند الرجوع إلى بعض مشاهير الكتّاب الأميركيين الآخرين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر نجد أنّ تأثيرهم في السينما الأميركيّة لا يقلّ عن تأثير كتّاب القرن العشرين. فقد تحوّلت أعمال الكاتب ناثانييل والدو هوثورن إلى 56 فيلماً بينها 11 فيلماً مقتبساً مِن روايته "الحرف القرمزيّ". وقدّمت مؤلّفات الكاتب والشّاعر هنري وودسويرث لونجفيلو في 43 فيلماً شملت عشرة أفلام مبنيّة على قصيدته "أغنية هاياواثا"، كما قدّمت مؤلفات الكاتب جيمس فينيمور كوبر في 41 فيلماً بينها 16 فيلماً مستنداً إلى رواية "آخر الموهيكانز".

وتشكّل الأفلام السينمائيّة التي تعيد قصص أفلام سابقة عنصراً أساسياً مِن عناصر السينما الأميركيّة، وهي مِن أكثر الأفلام شعبيّةً وانتشاراً. فقد قدّمت هوليوود آلاف الأفلام التي تُعيد تقديم قصص أفلام سابقة على مدى أكثر مِن 100 عام، وفازت بآلاف الجوائز وحقَّقَت نجاحاً كبيراً على شبّاك التذاكر، وحقّقت الأفلام الجديدة مليارات الدولارات وفازت بآلاف الجوائز السينمائيّة. ■

الدكتور نُعمان أبو عيشة

كما يرى نفسهُ في مرآة

«جِراح قلبٍ يتذكَّر»

د. نعمان أبو عيشة/ الأردن

هَلْ كان حصولي على جائزة وزارة الثقافة للإبداع، هو لأنّ هذا العمل "سيرة ذاتيّة"، أم "سيرة غيريّة"؟ وهل حصلتُ على الجائزة لأني: طبيبٌ يكتب، أم كاتبٌ طبيب، أم لأنني روائيّ؟

هذا ما أحاول الإجابة عنهُ تالياً!

ما العلاقة بين الطبيب والكاتب؟ هل هي علاقة عائليّة خفيّة أم هي رغبات إنسانيّة فحسب لتجربةِ شُعورٍ ذات مذاقٍ مُختلف؟

يقول الروائيّ والكاتب المسرحيّ الإنجليزي الشهير "وليام سومرست موم": "ليسَ أفضل مِن مدرسةٍ يدرُسُ فيها الكاتبُ بضع سنوات سوى مدرسة يمتهِنُ فيها الطبّ"، ولا شكّ أنه كان مُدركاً ما يقول، لأنه كان كاتباً وطبيباً في الوقت نفسه، ويؤكد "موم" أنه لم يدرس الطبّ إلا ليتعرّف على الإنسان مِن قُرب، ويتمكَّن مِن رؤيته دون قناع. فأصبح، رغم انشغاله بالطبّ كوظيفة، مِن أشهر أدباء عصره.

تعلَّمتُ شخصيّاً خلال دراستي للطب والعمل في مجالاتِه لعقود كثيرة، بالتّوازي مع اهتمامي بالأدب والمشاركة فيه ولو بقسطٍ يسير، التَّرابُط بين كلا المجالين مِن حيث أنهما يختصّان بتلمُّس معاناة الإنسان والكشف عنها.

نعم، هناك بيْن الاختصاصين نقاط تقارُب عديدة تدعوكَ للاعتقاد كطبيب أنَّ بينكَ وبيْن الكتابة وآدابها قَرابة، وأيّ قَرابة.

والأمثلة في تاريخ الطبّ العربيّ لا تُعدّ ولا تُحصى؛ فمِن ابن سينا إلى الفارابي وابن الهيثم وغيرهم مِن جهابذة الطبّ في العصور العربيّة الإسلاميّة المضيئة، إلى يومنا هذا، حيث نجد الكثيرين ممّن كان لهم باعٌ طويلٌ في مجال الطبّ كما في مجالَي النَّثر والشِّعر.

وكما كان الأمر في الشّرق، فكذلك كان الأمر في الغرب بعد انتقال العلوم إلى أوروبا، فكان مِن بيْن أعظم كُتّابهم علماء في تصنيف النباتات واستخراج العلاجات منها، وأطبّاء مرموقون، منهم الفيلسوف والأديب الألماني "غوته"، والكاتب الألماني "فريدرش شيلر" الذي كان بجانب قرضِه للشِّعر ودخوله في مداولات أدبيّة مع أدباء ذلك العصر، طبيباً لفرقة مِن الجيش الألماني، وكان بارعاً في كليهما.

أعتقدُ أنَّ مَن كان طبيباً في يومٍ ما، لا بُدّ أن تكون لديه الرّغبة في تدوين قصص المرضى، ليست السّيرة المَرَضيّة فقط، بل العائليّة والنفسيّة والمعاناة التي يرزح تحتها المريض حينما يذهب إلى الطبيب.

كثيرون هم الكتّاب الأدباء، الذين بدأوا دراسة الطبّ، ثم انسحبوا مِن الدّراسة بهدف التفرُّغ للكتابة، حتى في عصرنا الحاضر هناك الكثيرون ممّن

بدأوا دراستهم في الطبّ، فاكتشفوا بمرور الوقت أنّ هواياتهم الشبابيّة هي الطاغيّة على أفكارهم، فاتجهوا إلى مجالات أخرى، وكان لي أثناء الدراسة زميلٌ مِن أميركا اللاتينيّة ترك الطبّ ليصبح مخرجاً سينمائيّاً، وحاز شهرة واسعة، كان يقول لي إنّ مَن أصبح في يوم طبيباً، فلا يمكنه أن يترك المهنة، لأنّ الطبّ فلسفة حياة.

"أنطون تشيخوف" أحد عظماء كتّاب الرِّواية الروسيّة كان يقول: "الطبّ هو زوجتي القانونيّة، والأدب هو محبوبتي".

وغالباً ما يكون الأطبّاء الأدباء والشعراء أخصائيين في علم النفس، لأنّ المرضى في هذا الفرع مِن الطب يصلحون أن يكونوا أبطال روايات. وفي الأدب العربي كثيراً ما نجد المعلِّم وبعض رجال الدّين يمتهنون الأدب كوظيفة أو هواية. إنّ انتقاد أحدهم مِن زميل له كانتقاد طبيب لزميلِه الجرّاح؛ أمرٌ موجع ومخيف.

إنَّ ما يؤهِّل بعض الناس ليصبحوا أطباء هو نظرتهم التشخيصيّة المتفحِّصة، كما هي الحال عند بعض الأدباء الذين يمتلكون أيضاً نظرة عميقة تشخيصيّة ومتفحِّصة، وإلا لما اقتنع القارئ بما يقدِّمه هؤلاء له مِن تشخيص لأبطال الرِّواية، وما يجول في أنفسهم وما يدفعهم إلى الفعل أو ردّة الفعل، سواء تعلّق الأمر بالمحيط الذي يعيشون فيه، أو بهواجسهم وأفكارهم الداخليّة.. فالكاتب هنا كأنما يستلهم شخصيّاته مِن زائري عيادة الطبيب الذي يقوم كذلك بتحليل المرض، سواء كان نفسيّاً أم اجتماعيّاً أم جسديّاً.

إنّ لدراسة الطبّ والعمل به كوظيفة عند بعض الأشخاص الذين أصبحوا كتّاباً أو شعراء، تأثيراً سلبيّاً، بخاصّة إذا كان هؤلاء مِن ضعيفي الإرادة أو قليلي الموهبة في التصوير، إذ إنّ بعضهم يوظِّف نفسه كمقياس لما يتعلّم، ومنهم مَن يتلبّسه المرض بأعراضه، فيصبح دائم الخوف مِن الموت، أو قد تتطوّر أعراض المرض لديه بتأثير مِن الحالات التي يعالجها عند مرضاه. حتى إنّ العالم النفسي "سيجموند فرويد" كَتَبَ لصديق له واصفاً تلك الحالة بأنه تمكَّن مِن الغوص في داخليّة الإنسان وبشكل مركّز، حتى كأنه تداخل في حالات مرضاه، وأصبح جزءاً مِن الصّورة المرَضيّة لهم!

بدايتي كانت في مدينةٍ صغيرةٍ على أطراف صحراء النَّقب، ولدتُ في عائلة معظم أفرادها مِن التُّجّار، صحوتُ على نفسي في مدرسة بئر السَّبع

الابتدائيّة، ولم تمرّ بعض سنوات الطفولة حتى بدَأَت المناوشات واحتلال "إسرائيل" قسماً كبيراً مِن فلسطين وما تبع ذلك مِن تهجير وتشرُّد وجوع، وجدتُ أنني كطفل نشأ في ظلّ الحرب لا أختلف عن غيري مِن أطفال الحرب العالميّة الثانيّة؛ اختلف المكان ولم يختلف الزمان، فقد كانت النَّكبة الفلسطينيّة امتداداً لكارثة إنسانيّة كبرى، جيّرها العالم لتقع على رأس الشّعب الفلسطيني بكلّ جبروت، فيتحوّل هذا الشّعب المُسالم في برهة مِن الزَّمن إلى شعبٍ مشرَّد يعيش أفراده في الخيام بدل البيوت، فاقداً مِن الحياة مقوِّماتها الطبيعيّة.

وبينما كان الشباب في البُقَع الأخرى مِن العالم في تلك الفترة يتَّجه إلى القمَّة بعد تخلُّصه مِن أهوال الحرب ومحاولة الحفاظ على البقاء، اندَثَرَت في المناطق التي لجأنا إليها كلّ مُحاولات الإنتاج ومواصَلَة الرَّكب نحو حياة ثقافيّة أو علميّة معقولة، وأصبح هاجس الحصول على رغيف الخبز اليوميّ أو الإفلات مِن المرض هو المسيطر على أفراد الشّعب المنكوب.

في تلك الحقبة مِن التاريخ، كان الاختلاف ظاهراً بين الشّباب الأوروبيّ الذي دخل عصر البوهيميّة وانخرط في حركات العبثيّة الفكريّة كمُحاولة للهروب مِن الواقع المرّ، وبين وشبابنا الواقعين تحت تأثير واقع أكثر مرارة، إذ لا مجال للعَبَث وأنتَ تبحث عن لقمة العيش.

وكانت المدرسة، مهما ضحلت معلوماتها، هي الملاذ الوحيد لمحاولة النفوذ إلى جوّ أقلّ خطورة مِن مُجريات الحياة اليوميّة، بل محاولة لتحسين الوضع المعيشي ولو بالقليل، ولكن للصُّدَف أحياناً فعلها السحريّ، فقد يسّر لي القدر معلماً فذّاً في موضوع اللغة العربيّة هو خليل الكركي الذي أخذ بيدي، ليس ليعلّمني الدّرس فقط، بل ليعلّمني كيفيّة المطالعة وكيفيّة كتابة القصّة ومِن ثمّ كتابة الرِّواية.

بدأتُ أكتب، وبعد محاولات عديدة كتبتُ رواية طويلة بعنوان "واهيفاء"، والغريب أنها قُبلت للنّشر في دار مكتبة الحياة في بيروت سنة 1958 وكنتُ يومها في السابعة عشرة مِن العمر. حقَّقَتْ هذه الرّواية نجاحاً ملموساً، ولكنها لم تصِل بمستواها؛ تكوينها وسرْدها، إلى ما كان يُنشر يومها لعمالقة الرّواية العربيّة، وكان يعوزني حينها الأدوات اللازمة لتكوين الشخصيّات الروائيّة والثقافة العامّة والأسلوب الرِّوائي المدروس.

كان نجاح "فرانسواز ساغان" في فرنسا هاجسي الوحيد، وكما اعتقدتُ فإنّ

نجاح رواياتها: "صباح الخير أيها الحزن" في سنة 1954، و"ابتسامة ما" في سنة 1956، و"هل تحبّين برامز" في سنة 1959، كان راجعاً إلى يفاعة عمرها وليس إلى المحتوى الرّاقي لصبغتها الروائيّة. كنتُ شاباً مثلها وكنتُ أحلم أن أنجح مثلها ولكن هيهات.. اختلاف المكان واختلاف الزمان واختلاف القدرات الماليّة والدعائيّة جميعها أمور حالت دون ذلك، ولكنني حاولتُ ونجحتُ حتى وإن كان هذا النّجاح مجرّد شعاع ضعيف في نفقٍ طويلٍ ومظلم.

لم يكن بالإمكان أن أصبح بضربة حظّ كاتباً مشهوراً، لأنّ الكتابة يومها لم تكن تكفي لتأمين لقمة العيش في منطقة كهذه، لا لي ولا لمن كان يكتب في ذلك الزمان، ولم يتعدَّ الأمر أن تكون الكتابة هواية، ولكن هذه كذلك لم تكن بالفكرة المغرية، بخاصّة وأننا نعيش في منطقة تضيع فيها حقوق الناس أفراداً وشعوباً بسبب الفقر والجهل والتسلُّط، فتركتُ الأمر جانباً لأجد ضالّتي في دراسة الطبّ. وتصوَّرتُ أنّ هذا المجال ربما كان هو المجال الوحيد الذي أستطيع به مساعدة الناس، دون الاحتكاك بالأمور السياسيّة العشائريّة والقبليّة.

ثم دفعني للكتابة ما قرأته مِن أنّ عملاقاً مثل "تشيخوف" كان طبيباً وكاتباً ناجحاً في المجالَيْن، يُداوي الناس وبخاصّة الفقراء منهم أحياناً بلا مُقابل، وفي خياله وتصوُّراته قصّة كل منهم يقوم بتدوينها كسيرة مرضيّة، وكشخصيّات روائيّة أيضاً.

أعجبتُ جداً بفكرة أن يكون الكاتب طبيباً، أو الطبيب كاتباً ناجحاً، فقرَّرتُ أن أكون كذلك، إن لم أستطع أن "أحمل بطيختين في اليد" كما قال لي ناهراً في ذات يوم الشيخُ محمد الأمين الشنقيطي رحمه الله وكان وزيراً للتعليم، فـ"لأحمل بطيخة واحدة بين ذراعين قويّتين"، نجحتُ في حمْل الأولى ثم في حمْل الثانية، ولكن بفارق زماني قارب عشرين عاماً.

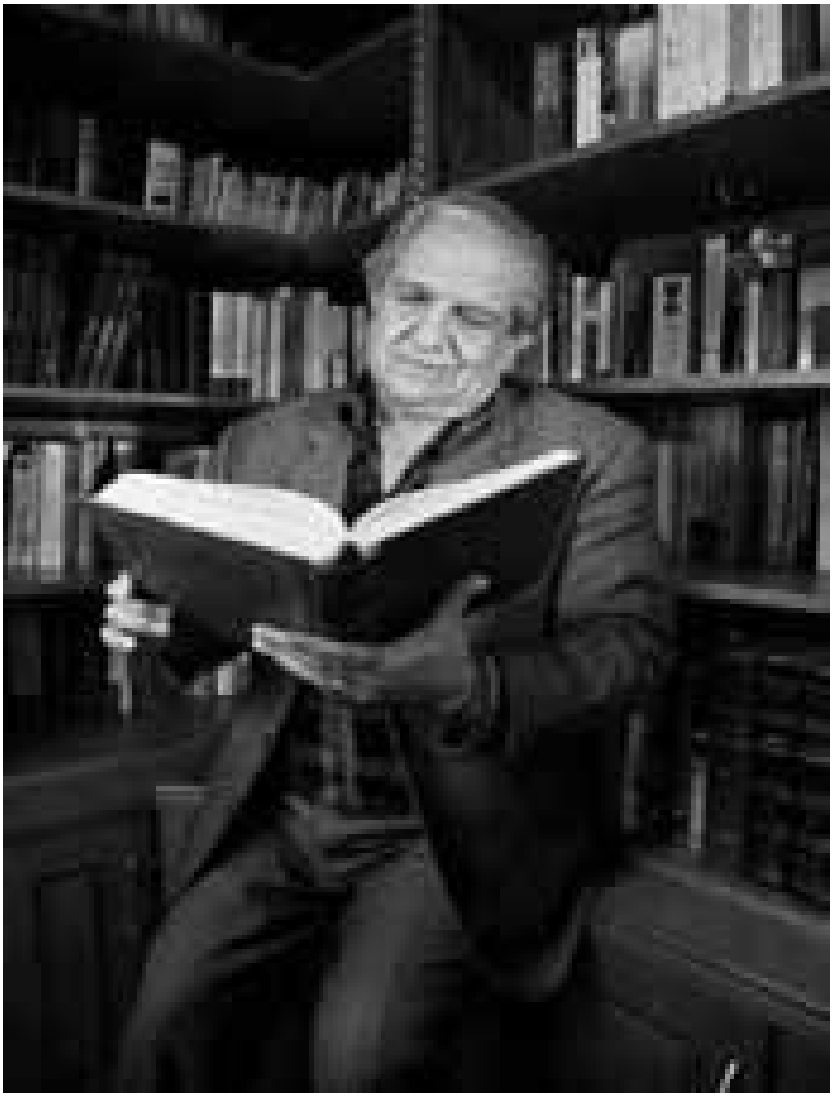
وبعد معايشتي كمّاً وفيراً مِن التجارب التي تتّصل بالواقع الطبي، سواء كان ذلك أثناء دراستي وعملي في ألمانيا أو بعد العودة مِن هناك، قرَّرتُ أن أجعل مِن هذا الواقع أو الذكريات عملاً يجمَع أحداثاً عايشتُها بيْن شعبين مختلفين تاريخاً وعلماً وثقافةً، فجاء العمل مختلطاً كسيرة ذاتيّة، متدخّلاً مع سِيَر غيريّة تحت عنوان "جراحُ قلبٍ يتذكّر"؛ الكتاب الذي حصل على جائزة وزارة الثقافة للإبداع لعام 2015. ■

فايز الصيّاغ
«شيخ المترجمين العَرب»
جَمْعٌ بِصيغة المُفرَد

حاوره: نضال برقان/ الأردن

عَرَفَهُ القُرّاء شاعراً طليعيّاً في ستينيّات القرن الماضي، ونُشِرَت في "الآداب" و"شعر" في بيروت و"الأفق الجديد" قصائده وهو ما زال طالباً في الثانويّة في مسقط رأسِه الكرك، ثمّ في الجامعة الأميركيّة في بيروت، وذلك قبل أن ينشر ديوانيه الشعريّين: "كلمات على الرمل" و"الحب مثلاً... وقصائد أخرى" في السبعينيّات. وقد اتّخذَت حياته بعدَها مسارات أخرى في المجالات الثقافيّة والأدبيّة، مروراً بالدِّراسة العليا والتدريس الجامعي خارج الأردن، وانتهاءً بعودته إلى البلاد باحثاً في مركز الدراسات الاستراتيجيّة في الجامعة الأردنيّة ومستشاراً في التنمية مع الأمم المتحدة. وخلال العقد الأخير، وبعد ثلاث جوائز دوليّة مرموقة، صعد نجمه وتألّق في مجالٍ آخر، حتى أطلقت عليه ألقاب عدّة منها: "صائد الجوائز" و"شيخ المترجمين العرب".
هذا هو الدكتور فايز الصيّاغ الذي نحاول في هذا اللقاء الكشْف عن جوانب مِن تكوينِه الثقافيّ وأبعاد شخصيَّتِه..

*** حصلتُم حديثاً على "جائزة الشيخ حَمَد للترجمة والتفاهُم الدّولي" مِن قطر، عن ترجمة كتاب "عصر التطرُّفات"- القرن العشرون الوجيز *(1914-*)**



1991) للمؤرِّخ العالمي إريك هوبزباوم. كيف تنظر بدايةً إلى هذا الفَوْز، وما هي خصوصيّة هذا الكتاب؟

أعتبر فَوزي بهذه الجائزة، وبمظاهر التقدير الأخرى التي حظيتُ بها حتى الآن، أكثر مِن مجرّد تكريمٍ شخصيّ، بل هي تكريم لجميع المعنيّين بقضايا الترجمة والتعريب والنُّهوض الثقافيّ والفكريّ والحوار الحضاريّ في الوطن العربيّ. وما مِن شكّ في أنّ هذه المبادرة الرياديّة ستسهم بدور حاسم ومؤثِّر في تحفيز وإنعاش حركة الترجمة في العالم العربيّ، بحيث تصبح جزءاً لا يتجزأ ومكوِّناً أساسياً في تيّار التنوير العربيّ الجديد التفاعلي المتفاعل مع الثقافات والإرث الثقافيّ العالميّ. وستنضمّ جائزة الشيخ حمد في مجال تحفيز سيرورة التعريب، إلى جائزتين مرموقتين أخريين حظيتُ بهما سابقاً، وهما جائزة زايد العالميّة للكتاب في مجال الترجمة سنة 2008 عن ترجمة كتاب "علم

الاجتماع" لـِ"أنتوني غِدِنْز" وجائزة خادم الحرمين الشريفين العالميّة في مجال الترجمة سنة 2009 عن ترجمة كتاب "عصر رأس المال (1848-1875)" لـِ"إريك هوبزباوم" كذلك. ولا ننسى، في معرض استحضارنا للعهود الذهبيّة للنهضة المعرفيّة العربيّة في صدر العصر العباسي، والترجمات التي اعتُمدت في أوروبا للتعرُّف على الفكر اليونانيّ والشرقيّ، أنّ للعالم علينا حقاً مثلما أنّ علينا حقاً للعالم في بناء جسور التدفُّق المعرفي الخلّاق بين الطرفين. وعلينا أن لا نغفل عن أنّ مِن أوجب الواجبات على المعنيّين بأمر الترجمة مِن العربيّة وإليها أن يضعوا المراجع المَعْلَميّة في شتى مجالات العلوم التطبيقيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة، وكذلك الفنون الإبداعيّة، في متناول الطلبة والهيئات التعليميّة الجامعيّة والباحثين ومحبي الأدب والقرّاء العاديين. وسينعكس ذلك، بدوره، في المجتمعات العربيّة في شحذ روح الإبداع والاستقصاء والبحث والتطوير لدى المواطن العربيّ، الذي سيتجاوز مرحلة نقل المعرفة، ليدخل ميدان إنتاج المعرفة في المجالات كافّة.

أما أهميّة "عصر التطرُّفات"، فتنبع مِن أنّ المؤرخ العالمي إريك هوبزْباوْم (1917-2012) يستكمل فيه رباعيّته الموسوعيّة عن تاريخ العالم المعاصر التي ضمّت قبل ذلك مؤلفاته المرجعيّة الشهيرة: "عصر الثورة"، و"عصر رأس المال"، و"عصر الإمبراطوريّة"، (وقد نشرتُ ترجماتي لها خلال السنوات القليلة الماضيّة). ففي "عصر التطرُّفات"، يرى هوبزْباوْم أنّ القرن العشرين "الوجيز"، حسب تعبيره، قد بدأ باندلاع الحرب العالميّة الأولى (1914-1918) والثورة الروسيّة (1917) وانتهى بانهيار الاتحاد السوفياتي والأنظمة الشيوعيّة في أوروبا الوسطى عام 1991، وتخلّلته الدكتاتوريات الهمجيّة في روسيا وألمانيا وإيطاليا وأقطار أخرى، والحربان العالميتان، وانهيار الإمبراطوريات الاستعماريّة القديمة، وحروب الاستقلال والتحرُّر الوطني، ثم الحرب الباردة التي أعقبتها مرحلة الهيمنة الأميركيّة والصراعات الإقليميّة.

ويقول هوبزباوم في التصدير الخاصّ الذي خصَّ به الترجمة العربيّة لـِ"عصر التطرُّفات" إنه يرمي إلى وضع تاريخ القرن العشرين في مُتناول القرّاء الشّباب، ومنهم الطلاب، الذين لم تلامس تجربتهم وذكرياتهم تاريخ المراحل التي سبقت عام 1990. ويضيف هوبزباوم:

"إنّ البريطانيين قد أدخلوا عنصراً إضافياً غير متوقَّع إلى المنطقة عام 1917 بإصدار "إعلان بلفور" الأخرق الذي وعد اليهود بـِ(وطن قومي) غير محدّد الهويّة في فلسطين. ومع أنّ بريطانيا وفرنسا اتفقتا على اقتسام الشرق الأوسط بينهما في اتفاقيّة سايكس-بيكو عام 1917... وهكذا خضع المسلمون بين الحربين، مباشرة أو على نحو غير مباشر، وربما للمرّة الأولى في تاريخهم، لحكّام غير مسلمين، في مستعمرات رسميّة، أو محميّات مستقلّة ظاهرياً. وباختصار، فإنّ الشرق الأوسط والعالم الإسلامي أصبح في بؤرة السياسات الدوليّة، بفعل موقعه الاستراتيجي وثروته البترولية على حدّ سواء". ويخلص هوبزباوم في هذا التصدير إلى أنّ منطقة الشرق الأوسط "كانت، وستظلّ، مزعزعة مِن الوجهة الاجتماعيّة"، وأنّ نهايّة الحرب الباردة قد "تركتها أكثر قابليّة للانفجار مِن أيّ وقت مضى... وإذا قُدِّر لمشكلات المنطقة أن تُحلّ، فإنّ ذلك لن يتمّ على أيدي قوى خارجيّة، بل عن طريق قوى داخليّة في المنطقة".

وفي فصل ختامي أضافه إلى النسخة العربيّة مِن "عصر التطرُّفات" فإنّ المؤرخ الماركسي إريك هوبزباوم، الذي عُرف بمُعاداته للصهيونيّة والسياسة التوسعيّة الاستيطانيّة الإسرائيليّة، يحلِّل أبرز التطوّرات العالميّة خلال العشرين سنة الأخيرة منذ انهيار المنظومة الشيوعيّة حتى عام 2010. ويقول في معرض حديثه عن الشرق الأوسط، وهو "أكثر مسارح النِّزاع الدولي سخونةً في العالم"، "إنّ حلّ الدولتين، كما هو متصوَّر في الزمن الراهن، لا يفتح أفقاً مستقبليّاً يمكن الرُّكون إليه في فلسطين... وأشكّ في أن يكون الأمر وارداً في اللحظة الرّاهنة. ومهما كان نوع الحلّ، فإنّ شيئاً لن يحصل ما لم يقرِّر الأميركيون أن يغيِّروا رأيهم كليّاً، ويمارسوا الضغط على إسرائيل. وليس ثمّة ما يشير إلى حصول شيء مِن هذا القبيل".

إنّ ترجمة هذا الكتاب إلى العربيّة تسدّ فراغاً واضحاً في المكتبة العربيّة، وتمثل إسهاماً متواضعاً في تعريف قادة الرأي والنُّخَب التربويّة والسياسيّة والاقتصاديّة، والقُرّاء العرب عامّة، بالإنتاج الفكري الجديد والمهمّ خارج

العالم العربيّ. كما إنّ "عصر التطرُّفات" يكتسب أهميّة محوريّة بالغة لأنّ الكثير من الأسئلة والإشكاليات والأحداث التاريخيّة التي يتعرّض لها ما زال مدار نقاش في عالمنا العربيّ. وهذا الكتاب، شأنه شأن مؤلَّفات إريك هوبزْباوم الأخرى، يطرح بمنظوره الشمولي الموضوعي المعمّق نموذجاً متقدِّماً مِن أساليب الدّراسة التحليليّة وقدوة تحتذى لكتابة التاريخ، وربما لفهمه، بوصفه، في جوهره، سيرورةً حضاريّة ديناميّة تتكامل فيها المكوِّنات الاقتصاديّة، والسياسيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة.

*** تنشغل، منذ فترة، بترجمة سلسلة مهمّة مِن العلوم الاجتماعيّة، ما الذي يدفعكَ إلى هذا الانشغال؟**

ثمّة سلسلة طويلة مِن الحوافز، مع أنّ البدايات لم تكن مقطوعة الصّلة بترجمات عربيّة عديدة سابقة مِن الإنجليزيّة وإليها. غير أنّ مشروع الترجمة المنهجيّة بدأ ذات يوم مِن عام 2013، وبعيد عودتي مِن الدراسة والتدريس في كندا وانضمامي إلى مركز الدِّراسات الاستراتيجيّة في الجامعة الأردنيّة. فقد كنتُ أتحدَّث مع مدير المركز آنذاك الزميل (النائب النّشِط الآن) د.مصطفى الحمارنة، حول موضوع المراجع الجامعيّة والمستويات المتدنيّة في بعضها. وتطرَّق الحديث إلى الأزمات التي يمرّ بها التعليم بمجمله في الأردن والبلاد العربيّة عموماً، مِن حيث التردّي الواضح في نوعيّته وجودته، ولاسيما في المرحلة الجامعيّة. فالمناهج والمقرّرات الدراسيّة بشكلها العامّ وبفلسفتها التربويّة بعيدة عن واقع المجتمع العربيّ، ويعاني أغلبها مِن التبعيّة شبه المطلقة إلى المصادر الأجنبيّة المترجمة بصورة رديئة ومُزرية أحياناً إلى العربيّة. والأسوأ مِن ذلك، أنّ النّمط التدريسي السائد يشجِّع حفظ المادة الدراسيّة مِن خلال الملزمة المقرّرة أو الكتاب المنهجيّ، على حساب التفكير والتعلُّم مِن مصادر متعدِّدة وحديثة، أو مِن خلال حفز روح البحث والاستقصاء والإبداع والتحليل النقدي الذاتي، بحيث غدت العمليّة التدريسيّة تتّصِف بالجمود، وبالتلقيم، والتلقين، مع عدم وجود أيّ تفاعل معرفي وإنساني حقيقي بين الأستاذ والطالب. فسارعنا، على هذا الأساس، بتسجيل المشروع وإطلاقه تحت اسم "مؤسسة ترجمان" كهيئة أهليّة اعتباريّة تُعنى بتعريف قادة الرأي والنُّخب التربويّة والسياسيّة والاقتصاديّة العربيّة بالإنتاج الفكري الجديد والمهمّ خارج العالم العربيّ، في المجالات الواقعة ضمن اهتمامات الأوساط

العربيّة. كما تُعنى، عن طريق النّشر وتنظيم الندوات التخصصيّة، وعبر أنشطة ووسائل متنوِّعة، بالترجمة الأمينة الموثوقة المأذونة، وعن اللغات الأصليّة قدر المستطاع، للأعمال والمؤلَّفات الأجنبيّة الجديدة أو ذات القيمة المتجدِّدة في مجالات الدراسات الإنسانيّة والاجتماعيّة عامّة، وفي العلوم الاقتصاديّة والاجتماعيّة والإداريّة والسياسيّة والثقافيّة بصورة خاصّة. وتستأنس "ترجمان" وتسترشد منذ انطلاقها وإشهارها بآراء نخبة مِن المفكرين والأكاديميين مِن مختلف البلدان العربيّة، بصورة دوريّة، لاقتراح الأعمال الجديرة بالترجمة، ومناقشة الإشكالات التي يواجهها الدّارسون والباحثون والطلبة الجامعيون العرب على السواء، من الافتقار إلى النتاج العلمي والثقافي للمؤلفين والمفكرين الأجانب، وشيوع الترجمات المشوَّهة أو المتدنيّة المستوى.

*** ثمّة تحدِّيات جمّة تُواجِه الترجمة في العالم العربيّ، ما هي في رأيكَ تلك الصعوبات، وكيف يمكن تجاوزها؟**

لا ريب في أنّ الترجمة، مِن العربيّة وإليها، شأنها شأن الكثير مِن جوانب الثقافة العربيّة المعاصرة، تعاني أزمة متعدِّدة الجوانب. ويصدق ذلك على مضمون الترجمات، مثلما يصدق على المستوى الحِرَفي والفنّي للنَّقل. فالترجمة، في تقديري، هي ترجمة ثقافة إلى ثقافة، لا لغة إلى لغة. وتكاد مواصفات المترجم الناجح تنحصر في عنصرين جوهريين لازمين: أولهما التمكُّن والتمرُّس باللغتين وبالثقافتين، المترجَم إليها والمترجَم منها على حدّ سواء. غير أنّ محتوى الأعمال المترجَمَة ما زال يتراوح، في أغلب الأحيان، بين نَقْل الكُتُب الرائجة المتّصلة بالترفيه العابِر أو بالشؤون الحياتيّة اليوميّة، وصولاً إلى المؤلَّفات البحثيّة والعلميّة والأكاديميّة الوقورة. وإنا لواجدون، في كلتا الحالتين، مزيجاً مِن الترجمات الأمينة المتميِّزة والملتزمة بأصول النقل، وهي قلّة قليلة، ومِن الأعمال المُقَرْصَنة المشوَّهة التي تُصادَر فيها الحقوق الأدبيّة والفكريّة للمؤلف والناشر على السواء، مع تردّي مستوى الأداء في

صياغة العبارات وتعريب المصطلحات، وحتى في أبسط قواعد الصَّرف والنَّحو العربيّة. ويتمثّل هذا الجانب مِن الأزمة، في أجلى صوره، في نقل الدراسات الإنسانيّة والاجتماعيّة والعلميّة المَعْلَميّة التي يُفترض فيها تعريف قادة الرأي والنُّخَب التربويّة والسياسيّة والاقتصاديّة، والأوساط الطلابيّة الجامعيّة العربيّة، بالإنتاج الفكري الجديد والمهمّ خارج العالم العربيّ، في المجالات الواقعة ضمن اهتماماتها.

أمّا حركة الترجمة في الأردن فما زالت أقلّ مِن متواضعة، على الرّغم مِن بعض المساهمات الفرديّة المتميِّزة والمبادرات الحميدة في هذا الميدان، ومنها قيام جمعيّة المترجمين الأردنيين، وقيام وزارة الثقافة، في محاولة يتيمة واحدة حتى الآن، بتكريم اثنين مِن المترجمين المرموقين، ولكن في مجال الترجمة الأدبيّة فحسب، لا في المجالات الفكريّة والبحثيّة. بيد أنّ القسط الأكبر مِن نتاج المترجمين الأردنيين إنما يصبّ في ما تقوم به هيئات عربيّة أخرى معنيّة بقضايا الترجمة، مثل المنظمة العربيّة للترجمة، وعالم المعرفة في الكويت، و"كلمة" في أبو ظبي، والمركز القومي للترجمة في مصر، ومشروع نقل المعرفة في البحرين. ولا مراء في أنّ هذه الهيئات والمراكز العربيّة تؤدّي دوراً حيويّاً ومشهوداً في دعم حركة الترجمة وتعزيزها.

*** يرى بعضهم أنّ حركة الترجمة في الوطن العربيّ لا تسير بصورة منظّمة، وتسلك مسارات متعرِّجة ومتضاربة أحياناً. فكيف يمكن تفعيل دَوْر المؤسّسات العربيّة في هذا الشأن؟**

علينا أن نتذكّر، أولاً، أنّ "إعلان الرياض" الصادر عن مؤتمر القمة العربيّة المنعقدة في أواخر آذار 2007 قد دعا، مِن جملة أمور أخرى، إلى "تدشين حركة ترجمة واسعة مِن اللغة العربيّة وإليها، وتعزيز حضور اللغة العربيّة في جميع الميادين، بما في ذلك في وسائل الاتصال والإعلام والإنترنت وفي مجالات العلوم والتقنيّة". ولا يتَّسع المقام هنا لعرض الإنجازات التي حقَّقَتها بعض الهيئات الرسميّة أو الخاصّة المتخصِّصة بالترجمة خلال العقود القليلة المنصرمة- وهي، في واقع الأمر شحيحة ومتواضعة إذا ما قورنت بالكمّ الهائل الذي تميّز أكثره بالرّداءة والغثاثة والتشتُّت وغلَبَة الطّابع التّجاري وفقدان الدقّة العلميّة والأمانة الأخلاقيّة، وحتى القانونيّة.

ومع الإقرار بالدَّوْر الحيوي للهيئات التي تتعاطى التعريب وما يتصل به

مِن أنشطة، فإنّ الخروج مِن هذه الأزمة لا يكون إلّا ببناء نموذج جديد وصارم ومُمأْسَس للترجمة في العالم العربيّ، يتجسّد في استراتيجيّة ذات أهداف واضحة، ومشروعات وبرامج دقيقة محكمة، وآجال وآليات إنجاز محدّدة، وتستفيد مما اعتور الاستراتيجيات السابقة مِن أخطاء أو فشل. ومِن المؤكَّد أنّ مثل هذا النموذج المقترح لن يستهدف الدّمج أو التوحيد بين الهيئات العربيّة القائمة، بل سيحاول تأطيرها والتنسيق بينها وتشبيك بعضها مع بعض، وربما الأهمّ مِن ذلك، تقديم الدّعم لها قياساً على الإنجاز الفعلي الكفؤ المبرمَج، وِفْق خطّة واضحة مِن جانب هذه المؤسّسات الراهنة أو المقبلة. ونقترح أن تتبنّى استراتيجيّة التنسيق والمساندة المأمولة هذه مؤسسةٌ عربيّةٌ قادرةٌ ومؤهّلة، بسياساتها وأهدافها المعلنة، ومقدّراتها الماديّة المرصودة، واتساع الآفاق ا لمفتو حة أمامها على الصُّعُد العربيّة والإسلاميّة والدوليّة. كما إنّ مثل هذه المؤسسة هي التي ستتولّى الدّعم، والتكليف، والمتابعة. ويرافق ذلك أنشطة مساعِدة موازية، مثل تنسيق الجهود التعاونيّة العربيّة، في مشروعات الترجمة، لتحاشي الازدواجيّة والهدر، وبناء قاعدة معلومات عن الكتب المترجمة مِن وإلى العربيّة، وعقد لقاءات دوريّة للمترجمين لتقييم عمل الترجمة في العالم العربيّ، تقييماً نقدياً، وتنظيم دورات تدريبيّة في الترجمة، لأفضل المتخرِّجين في الجامعات العربيّة بالتعاون مع كليّات أو معاهد متخصِّصة.

*** مع أنّ إطلالتك على عالم الثقافة كانت مِن خلال الشِّعر، فإنّ الشّاعر فيكَ انسَحَبَ في ما بعد لصالح الباحث المترجِم. كيف تقرأ ذلك (التحوُّل) في تجربتكَ الإبداعيّة؟**

لا أعتقد أنّ التغيُّر في حياتي الثقافيّة كان تحوُّلاً مِن اهتمامٍ إلى آخر بقدر ما كان اعتكافاً عن الشِّعر منذ الهزيمة الكارثيّة العربيّة في حزيران 1967. وكان

مِن نتائج ما عانيتُ آنذاك، كأيّ مواطن عربيّ، أنْ أدركتُ أنّ الشِّعر لا طائل تحته ولا قيمة له. وتوهَّمتُ آنذاك أنّ انطفاء جذوة الشِّعر في نفسي إنما كانت أمراً عارضاً ومؤقتاً، وأنها عائدة لا محالة. غير أنّ هذا الأمل سرعان ما تبدَّد، وظلّ ينبوع الشعر عصيّاً أو أوشك على النّضوب. إلا أنني ظللتُ، وما زلتُ، عاشقاً للشِّعر ومُتابعاً له ومُنغمساً في الوقت نفسه في الفنون الإبداعيّة الأخرى منذ ذلك الحين، بينما انخرطتُ في ميادين أدبيّة وإعلاميّة وأكاديميّة أخرى. ومِن اللافت أنني نشرتُ آخر قصائدي، وهي "الحبُّ مثلاً"، في عدد تموز عام 1966 مِن مجلّة "أفكار" التي كنتُ مدير التحرير فيها خلال مرحلتها الذهبيّة الأولى، وبمعيّة ثلاثة مِن رؤساء التحرير الذين تعاقبوا على رئاسة تحريرها، وهم الأدباء الراحلون عبد الرحيم عمر، وسيف الدين الإيراني وسليمان موسى.

*** هل أنتَ راضٍ عن الدَّوْر الذي يضطلع به المثقف لإنْ وُجِدَ ذلك الدَّوْر أصلاً مِن جهة اشتباكِهِ في أحداث الشارع العربيّ، ومِن ثمّ مِن جهة تأثيره، بوصفه تنويرياً، بتلك الأحداث؟**

أعتقد أنّ صيغة السؤال تنطوي على جانب مِن الإجابة عنه. وعلينا أن نتوقّف عن ممارسة نوع مِن النرجسيّة والتّفاخُر الأجوف فنعتقد أنّ المثقف العربيّ تحديداً قد أدّى خلال نصف القرن الماضي دوراً تنويرياً مؤثِّراً في الحياة العامّة العربيّة عموماً. ذلك أننا كنّا قد شهدنا خلال النصف الأوّل مِن القرن الماضي، كوكبة مِن المثقفين والمفكرين الذين أحدثت أفكارهم وممارساتهم تأثيراً عميق الغور في الحياة الثقافيّة والسياسيّة والتعليميّة في مصر وبلاد الشام، ومنهم طه حسين، وأحمد لطفي السيد، وعلي عبد الرازق، وخليل السكاكيني وقسطنطين زريق وغيرهم. وبرزت تيّارات فكريّة وثقافيّة مماثلة

في مجتمعات عربيّة أخرى مثل العراق وبعض أقطار المغرب العربيّ. غير أنّ الأغلبيّة الغالبة مِن المثقفين، وحتى المتعلِّمين العرب، في مرحلة الاستقلال بعد الكولونياليّة منذ أواسط القرن العشرين، كانوا، وما زالوا، على أكثر مِن وجه، يدورون في فلك السُّلطة القائمة، أو ينطقون باسمها، أو ينضمّون إلى "الحاشيّة" أو الدوائر القريبة منها أو الموصِلة إليها. ويمكن القول إنّ صنّاع القرارات الكبرى السياسيّة أو الثقافيّة أو الاجتماعيّة، وعلى اختلاف مسؤولياتهم، لم يأخذوا يوماً برأي المثقفين قبل اتخاذ تلك القرارات.

*** بعد أكثر مِن نصف قرن مِن الانغماس في المشهد الثقافي، كيف تقرأ مفردات هذا المشهد بوضعِهِ الحالي؟**

مِن المؤسف أنّ المشهد الثقافي في العالم العربيّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بواقعنا السياسيّ والاجتماعيّ الذي بلغ في هذه الآونة مستوى مِن التردّي لم يعرفه على مدى الأربعة عشر قرناً الماضية مِن التاريخ العربيّ الإسلاميّ.

وسأقصر ملاحظتي هنا على السّاحة الأردنيّة التي أزعم أنني أكثر اطلاعاً عليها وإلماماً بما يجري فيها خلال العقود القليلة الماضية. ولا بدّ مِن الإقرار بأنّنا قد شهدنا خلال العقدين الماضيين ظهور مجموعة مِن المبدعين في الأردن في مجالات الرواية، والشِّعر، والفنون التشكيليّة والأدائيّة. وكان لجانب مهمّ مِن هؤلاء إنتاجٌ غنيٌّ وحضورٌ مميّز حتى على السّاحة العربيّة.

بيد أننا نشهد، في خطٍّ موازٍ، فَوْرة غير مسبوقة مِن الأنشطة والتحرُّكات الثقافيّة التي تتزاحم فيها أسماء الكُتّاب مِن شعراء وروائيين ودارسين-ذكوراً وإناثاً- وإصدارات وتوقيعات وتكريمات لا يجمع بينها في كثير مِن الأحيان إلّا عنصر الضّحالة والارتجال والتّجريب. ومِن اللافت أنّ المؤسّسات الرسميّة والخاصّة كثيراً ما تتبنّى هذه المحاولات وتدعمها وتتكفّل بنفقات النّشر والتغطية الإعلاميّة، على الرغم مِن شكاواها المتعاظِمة مِن شحّ الموارد وضيق ذات اليد. ويجري ذلك في الوقت الذي تستشري فيه النزعة الشلليّة في أوساط الكُتّاب والنُقّاد.

ولولا بقيّة مِن أمل في صَحْوة قريبة وعَوْدة إلى الرّوح الإيجابيّة التي وَلَّدَت قبل سنوات مشروعات رياديّة جليلة وجديّة مثل "مكتبة الأسرة" و"القراءة للجميع" و"التفرُّغ الأدبي" و"دعم الترجمة"، فإنّ مشهد اليوم سيكون، لا قدّر الله، هو مشهد الغد وما بعد الغد. ■

امتلاء

محمود الشلبي/ الأردن

لي فيكِ ما يهبُ الحمامَ هديلَهُ،
وقتَ الضُّحى،
ويرُدُّ صوتَ النبعِ،
فِضيَّ الخريرِ
إلى نداءِ الأرضِ،
جئتِ غزالةً...
شربَتْ مِن النهرِ المقدّسِ،
واستراحت في خيالي.
الأرضُ تفتح صدرها
للذاهبينَ إلى فلسطين
التي انتظرت رفوف العاشقين
إلى الوصال.
مخضوبةً بدم الشهيدِ،
لطالما غنّى الفؤادُ،
مردّداً خفقانهُ...
وانحاز لي..
بغيابكِ احتفظَ الكلامُ بسرِّه،

في ياسمين الوقت..
ناداكِ المدى..
متدثّراً بصبابة الصمتِ الثمين،
ألا اقرأي لغةَ الشتاءِ،
وردِّدي معزوفة النارِ المُذابةَ
في تقاسيمِ احتمالي.
هذا جمالكِ زاد في وَطءِ الجنونِ عليَّ،
كِدتُ أفِرُّ مِن ذاتي إلى ذاتي..
بأجراسِ الهوى..
حتى أصُدَّ لظى المُحالِ.
وأقولُ: يُرْعِشني امتلاؤك..
واحتفالُكِ بالأنوثةِ،
جَهْرةً..
فيزيدُك الوقتُ الجسورُ صَدَىً.. فأصغي للأنوثةِ
وهي تُصقَلُ بالتوالي.
شُكراً لمن أملى على الجسدِ المُكابرِ
لونَهُ ، وعنادَهُ..
ليردَّهُ جسداً بإيقاعٍ جديدٍ..
صيغ من طيب اللآلي.
والآن.. إذ أرنو إليكِ،
يزيدني نبضُ القصيدة أُلفةً..
وبسالةً..
حتى كأنّ حضورها اللغةُ الغريبةُ،
والدليلُ إلى اعتقالي.
فأطير مِن معنىً إلى معنىً،
وأحملُ صوت أغنيتي بقلبي،
ثم لا أنفكُّ أسألُني؛
لأكتشف الحياةَ،
بما لديّ مِن الإرادةِ،
وامتلائي بالمزيد مِن السؤال!! ■

كشيءٍ يُوهَبُ ثمّ يُستَعاد

مريم شريف/ الأردن

-1-

لا أفعل الكثير مِن الأشياء
التلقائيّة تفعلُ ذلك
كما لو أنها شخصٌ ينوبُ عنّي
أمّا روحي
فهي الانعكاس العائد إليَّ مِن بعيد
ضبابيّاً ومتعلّقاً بيدٍ أخرى
كشيءٍ يوهَبُ ثمّ يُستَعاد
مرّةً بعد مرّة
يُستعاد ويُوهَب.

-2-

أكتبُ كثيراً
وأمحو كثيراً..
أُشعلُ النّور في كلّ الغُرَف، ثمّ أطفئهُ مرّةً واحدة
أتجاهَل ارتفاع صوت الذُّبول تحت السّماء الغائمة

أحتفظُ بذلك الحبّ الحزين والمُتعَب، خارج الحزن وخارج التّعب
أفعل كلّ هذا، أفعل ما هو أكثر
كي أنسى أنني الكائنُ الضئيل
الذي ترَكَتهُ خلْفها
الأشياء الضائعة

-3-

تقفُ خلف نافذتكَ
تحدّقُ في أضواء الليل البعيدة
لو كان الليل مطفأً
لارتفعتَ بكلّ ضآلتكَ التي لا تعرف،
نحو السماء، حيث النجوم؛ نقاطٌ صغيرة تضاعف حجم الليل
ماذا كنتَ تريد؟ البهجة، أم المسافة الشاردة بما يغيب
أنتَ تغسل عينيكَ بالأضواء البعيدة
وتدفن دموعكَ حيث لا يعرف أحد
أنا أيضاً
وقفتُ طويلاً ونظرتُ
كان امتداد الظلمة أمامي هو امتداد روحي
ظلمةٌ تتنفّس منها نقاط ضوء صغيرةٌ
لم أعرف اليد التي أضاءتها
ولا الأيام التي زالت
كانت أضواء في أقصى الهباء المظلم
لا الملمس ولا النّور ولا المعنى الكليّ عرفت
وهذا المشي كلّه، هذا النظر، الاستجداء
ولن يكون في استطاعتي الاقتراب في أيّ يوم
أنظُرُ عبْر النافذة
وعبْر الظلمة تتشقّ الأضواء البعيدة
ورغبةٌ في البكاء.

-4-

إنه قلبي الذي ينقذه كلّ يوم
مرأى وردةٍ لم تُهدَ إليه بعد
إنه هو مَن يتحدَّث عنكَ
أحبّ أن أسمع حديثه الخافت واللامتناهي
الأشياءُ مِن حولي
تتخبّأ داخل ضجيجها، لأُنصت
أنا أنصت لتموّج الرياح فوق الجبال البعيدة
كلّما تحدّث قلبي عنكَ،
خلف كلّ كلمةٍ تندلع عاصفة
أودُّ لو أكون طائراً، ريشةً، ورقةً
أيّ شيءٍ هشٍّ ويطير
كي أذهب في عُمْق عاصفةٍ شاهقةٍ كالليل
ومِن هناك أشاهد الأرض
تُطلقني مِن ذراعيها القاسيتين
وتبتعد... تبتعد...

-5-

ساكنٌ هذا الليل
كالألم بعد حبّة دواء
بيوتٌ نائمةٌ في تكوينها النهائيّ
الجدارُ يسند الضوء كي لا يتناثر
والضوء يحمل الجدار كي لا يسقط في الظلام
لم أعلم يوماً أيّهما المزهوّ
وأيّهما الغريب،
وتحت الأضواء البعيدة
قشرة الظلام رقيقةٌ
لا يزيد مرور الوقت مِن سماكتها

والهواء الأزليّ ما زال يمشي
منذ أوّل الدنيا
حتى هذا السكون
كأن لا شيء يقبض انعتاق الشوارع
ولا شيء يوقف مشي العابرين سوى الوصول
كأن لا أحد هناك
ولا حتى انحدار صوتٍ حزين
يخدش قشرة الظلام، فتنشقّ قليلاً..
كأنْ لا شيء أكثر طمأنينة
مِن هذا الليل! ■

أوراق مِن دفتر المقامات

شعر: أحمد الكواملة/ الأردن

(كلّما اتّسعَت الرؤية.. ضاقت العِبارة)
محمد بن عبد الجبار النفَّري

1- مقامُ الزُّهدْ

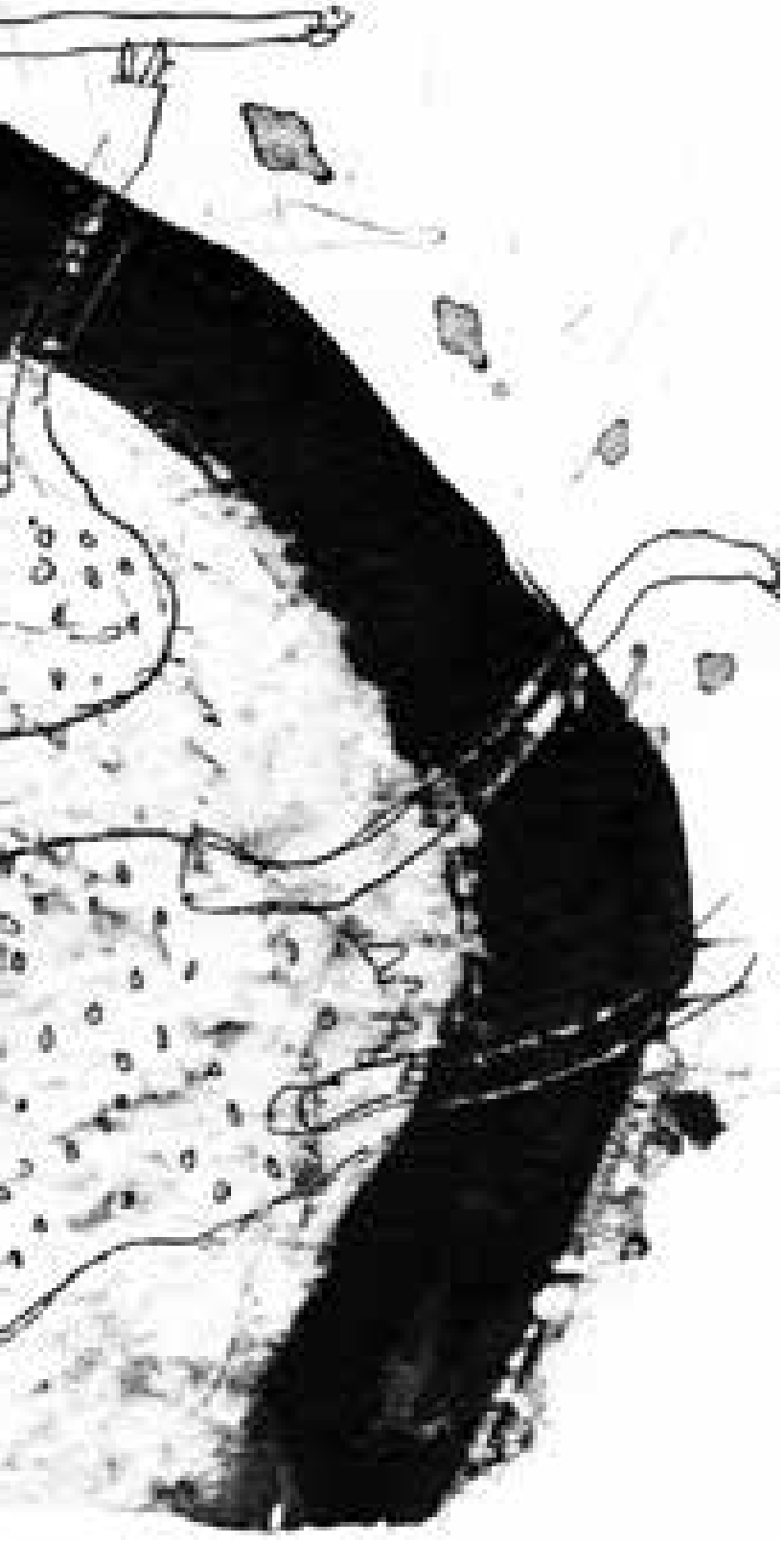
أن يكونَ
ظليَّ
مثلي ..
زوّادتي
غَرفَةُ مائي ..
عصاي التي
أهُشُّ بها
ما يعتريني
مِن فُضولْ ..

2- **مَقامُ الرَّجاءْ**

تُغَلَّقُ الأبوابُ
تُخنَقُ مَعزوفَةُ الروحِ
والمدى غيمةٌ
مِن حديدْ
لا ضوءَ يفضي
إلى زُرقةِ البحرِ
لا بحرَ
لا ساريةْ
و إذْ يَقنَطُ القلبُ
وتَغمُرهُ
رَجفَةٌ عاتيةْ
تَقولُ
إليِّ
يَشعُّ الرضا
ويصفو المُدامْ

3- **مقامُ التُّقى**

على رؤوسِ أصابعي
أسيرُ
على يساريَّ ثلجٌ
على يميني حريقْ
عينٌ
على بقعةِ ضوءٍ
آخرَ العمرِ
وعينٌ
على شِراكِ الطريقْ



4- مقامُ التذلُّلْ

اتَطامَنُ بينَ يديهْ
الكبرياءُ
إزاري
هكذا قالْ
يدهُ أنا
لانَ قلبي
تحتَ نعليهِ
نفحةٌ مِن غباري

5- مقامُ التجلّي

هكذا الآنَ
في غفلتي
السادرةْ
أكثرُ ظُلمَةً
أراني
دنوتُ
تَجلّى
أضاءَ غصوني
لأغنامهِ الشارِدةْ

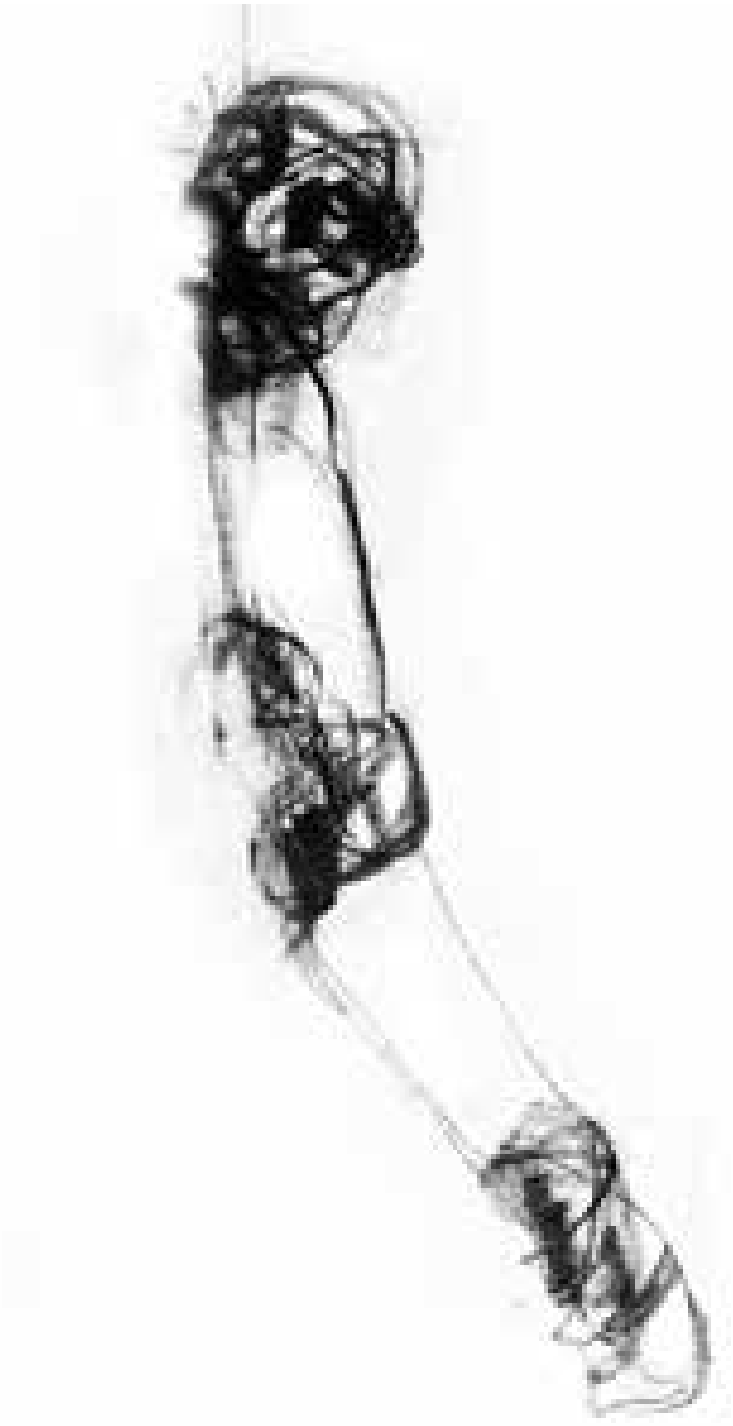
6- مقامُ الرِّضا

ويضيقُ حديدُ الوقتِ عَليَّ
نافذتي لا تُفضي لغناءْ
إبريقي نَزحَ

وجفَّ الريقْ
والأفقُ حريقْ
أتذكرُ أن رضاكَ عَليٌّ
زُوّادةَ روحي
يا روحي
كمْ أنتَ حَقّيٌّ بِيّ

7- مقامُ العائذْ

في ظُلمةِ ليلي
أتعثرُ
اصرُخ يا مَن في الظلماتْ
رُدَّ عليٌّ
وحديدُ الليلِ
يضيقُ عَليٌّ
بعضي
يتنَكَّرُني بَعضي
وَيَهرُّ عَليّ
وحدي
يا وحدي
والكلُ عَليّ
يأتيني صوتُكَ
عُذّ بي
دعْ زبدَ الأرض
هَلمَّ إليٌّ
يا غِبطَةَ قلبي
إنْ كانَ معي
لا شيءَ
عَليٌّ!



8- مقامُ الراغبْ

وَجِبَ القلبُ
بَرِيقَ البصرُ
والموجُ
بَشرْ
والمَطرُ
شَرَرْ
أذْهَلُ عني
أمامُ صَقرْ
وخلفُ حُفرْ
رغِبتُ إليكَ
تَجلّى حبيبي
فمنكَ الفِرارُ
إليكَ المَفرْ

9- مقامُ الرؤيا

مَطرُ كلامْ
والأفقُ رُخامْ
مِفتاحُ الرؤيا
أن نُوصِدَ
زبدَ الكلماتْ
ونُبحرَ
في لامِ أو ميم
يكفيْ أن القلبَ يُشيرْ
نُؤتى مَلكوتَ الأشياءْ
رُؤيانا تتسِعُ الكونْ

وتَنْشَقُ كُنْهَ التعبيرْ

10- **مقامُ التوكُّلْ**

بيني وبينكَ عَهدٌ
حبيبي
سألقي فراخي
كما قلتَ
في لُجَّةِ اليمِّ
اعرفُ أنّ فراخي
حبيبي
إذا حانَ موعدُ غَمَضي
ستأتي
لِتُلقى عَليَّ
ندا راحتيكْ
أقبّلُ أعتابكَ العالياتْ
ونبضي
يصيحُ
اتكالي عَليكْ
اتكالي عَليكْ. ■

مَخاض

وفاء جعبور/ الأردن

هو يومُ ميلادي إذنْ،
هو يوم ميلادِ القصيدةِ في دمي
هو يومَ المنسيُّ، والغيبيُّ،
والعاديُّ، والجدليُّ،
والمأثورُ فوق شهادة الميلادِ
أزرق
مِثل خاصرة الكلامِ
وغامضٌ
مِثل الكِنايةِ
حين يغريها المَجازُ
فتنثني
لتردّ لي
وجعي الذي لا ينتهي.
هو عطرُ أمي
حين أوْجَعَها المخاضُ
فأمسَكَتْ روحي بدفء وِشاحها

وبَكَتْ،
لأنّي لم أكنْ
غير ارتداد سحابها
هو زنبقُ الأحلام،
نرجسةُ المؤنَّث في الكلامِ
وما رَوَتهُ الأمّهاتُ إذا استوينَ
على الغمامِ
هوَ الأنا،
في حزنهِ المخبوءِ
في جسدِ القصيدةْ،
وأنا
وريثتهُ الوحيدةْ !! ■

في الليل بعد تقلُّب الحيوات

أحمد الخطيب/ الأردن

في الليل ينقصُ عن طريقي
عالمٌ زوّرتُهُ بيدي
ويجيءُ
يكمدُ خطوةً لذراعي
في الليلِ لا أثرٌ لسروالي الذي
جنّبتُهُ مطرَ الغيوم الحُرِّ
لا أثرٌ لراعي
في الليلِ لا لبسٌ إذا ما أُطفئتْ
رؤيا مغطاةٌ ببرد الريح
أو وقفتْ على سبخ البقاعِ
في الليل ثمة وازعٌ
أمشي هنا
أو أنتهي لشجيرةٍ خاطتْ غصونَ
الانتظارِ
على يراعي
في الليل لا ليلٌ ولا بردُ ضحى

وكذلك انتظرتْ على خِرَقِ الحديث
أفاعي
فدسستُ رأسي
لا على رأسي غطاءٌ
أو تجسّدُ فكرتينْ
لكنني أظهرتُ ضعفي
والتحاقي بالقناع
فتنزّلتْ من جبّة المعنى
يدٌ
فهززتُها
وتركتُها ما بين بينْ
في الليلِ عاندني الهواءُ
فقلتُ: أدفعُ بالفراغِ
وأنطوي تحت احترابِ العشب والأشواكِ
أقصرُ عن طريق الصخرِ
أرفع حجّتي
لمرورِ نجمٍ
ليس يشبهني تماماً
غير أنّي قد أميلُ إلى المرايا
ثمّ أسألُها عن الشبهِ القريب
لأعبر المجرى
هنا مرّ الغريبُ
وكان في الجهةِ التي تُعنى
بذئبِ الجوعِ
امرأةٌ غوتْ عشرينَ سرباً من طيور
الحقلِ
فانفلتتْ فصولٌ عن تراكضها
على نهر الوداعِ
في الليلِ لا شبهٌ هنا
ولا عِهْنٌ الرمال يخطُّ من آثارها
شيئاً

كأنّ مرورَها برقٌ
وأنّ حضورها نزقُ الحياةِ على المراعي
بينا أنا أستلهمُ التاريخَ
والناسَ الذين تعمّدوا بخلوهم
من حصّةِ التكوينِ
قلتُ: أبلَّ ريقي
ثمّ أنظرُ للسماءِ
أعدّ فيها ما أشاءُ من الكواكبِ
والغصونِ العالقاتِ على الطريقِ
وما يلاقيني من الأصواتِ
صوتِ ابن آوى
واختفاء الغول في بطنِ الظلامِ
وطفرةً أنسى عواءَ الكلبِ
وهو يهزّ رأس الريح بعد خروجهِ عن سربِهِ
وأسيرُ حيثُ الضوءُ منقلبٌ على معنايَ
أرقبهُ
وأنجزُ حصّتي في المشي
أو أبري اتّساعي
في الليلِ
حين تشبُّ بين ضلوعيَ الثكلى
أمرُّ على البنفسج
كي أمارس فيهِ بعض تحرّزي
من وعكةِ العرقِ الذي لا شأنَ لي فيهِ
سوى
أنّي أعالجُ ثوبيَ المُلقى على كتفي
بنبض القلبِ
هذا الأرجوان المكفهرّ على ضياعي
فأحوزُ منقلتينِ
ليلٌ مستديرٌ في تقلّبِهِ
وخوفٌ صاعدٌ من صورتي
في أوّل الليلِ الغريبِ تركتُ إسفلتَ الرجوع

على الممرّ المالحِ الأصفر
لم أستمعْ للنايِ في قلبي
ولم أفقهْ تماماً كالمرايا طلقةَ الديجور
فقلتُ: أمشي حيث يُظهرُني دمي
في الفجرِ
عند تصادمِ الأحلامِ
قلتُ: أرى سقوفاً للسماءِ
ولي أنا فيها سطوعٌ خاضعٌ لذراعي
لكنني مثلَ الحديقةِ قد فقدتُ حيالَها
لوني
وميزانَ ارتفاعي
فأجزْتُها
وخفضتُ صوتي
قال لي وترٌ حزينٌ في جيوب العابرينَ:
تفطّر المعنى على موجٍ قريبٍ في شعاعي
حين بعثرني ذهولُ الماءِ في كفّي
وأسقطني شراعي
في الليلِ بعد تقلّبِ الحيواتِ
جُزتُ الليلَ
لكنّي
حذفتُ العالقينَ برأسهِ
درءاً لكلّ وشايةٍ في الجبِّ
تنسخُ حيرتي
وأعدتُ سيقانَ الرؤى
لمّا وجدتُ على الطريقِ صواعي. ■

هذا هُو الأردن

سعيد يعقوب/ الأردن

الدَّهْرُ يَهْرمُ وَالزَّمَانُ يَشِيبُ ... وَشَبابُ أَرْدُنِّ الفَخَارِ قَشِيبُ
هَذَا الحِمَى غَالٍ عَلَى قَلْبِي وَمَا ... عِنْدِي سِوَى هَذَا الحَبِيبِ حَبِيبُ
هُوَ جَنَّةُ الدُّنْيَا فَمَا إِلَّا بِهِ ... تَحْلُو الحَيَاةُ بِمُقْلَتِي وَتَطِيبُ
تَفْدِيكِ يَا أَرْضَ الكَرَامَةِ أَنْفُسٌ ... طَهُرَتْ، وَأَرْوَاحٌ سَمَتْ، وَقُلُوبُ
أَنَّى نَظَرْتَ بِهِ يَسُرَّكَ مَنْظَرٌ ... فَبِكُلِّ شِبْرٍ مِنْ ثَرَاهُ عَجِيبُ
فَهُنَا أَرَى عَمَّانَ شَامَةَ خَدِّهِ ... تِلْكَ التِي فِيهَا الفُؤَادُ يَذُوبُ
لَوْ نَافَسَتْهَا فِي الجَمَالِ كَوَاعِبٌ ... مَنْ نَافَسَتْهَا فِي الجَمَالِ تَخِيبُ
حَرَمٌ مَصُونٌ بِالنَّشَامَى دُونَهُ ... سُلُّوا سُيُوفَاً فَالجَنَابُ مَهِيبُ
وَبِإِرْبِدِ الخَرَزَاتِ تَاهَ شِمَالُهُ ... وَاخْتَالَ بِالكَرَكِ الأَشَمِّ جَنُوبُ
فَهُنَالِكَ اليَرْمُوكُ دُرَّةُ فَخْرِهِ ... وَهُنَاكَ مُؤْتَةُ عِزَّةٌ وَوُثُوبُ
وَعَلى ذُرَا عَجْلُونَ تَشْمُخُ قَلْعَةٌ ... فِيهَا مِنَ الفَنِّ البَدِيعِ ضُرُوبُ
وَقَفَتْ تَصُدُّ الرِّيحَ فِيْ وَسَطِ الدُّجَى ... إِذْ دَنَّسَ الأَرْضَ الطَّهُورَ غَرِيبُ
وَهُنَالِكَ الزَّرْقَاءُ كَمْ مِنْ أَهْلِهَا ... بِالضَّيْفِ حَفَّ البِشْرُ وَالتَّرْحِيبُ
أَرْضُ الحَضَارَةِ وَالمُرُوءَةُ وَالعُلَا ... عَنْهَا يُحَدِّثُ "عَمْرَةٌ" و"شَبِيبُ"

وَالسَّلْطُ شَامِخَةٌ تُسَامِرُهَا السُّهَا ... وَعَلَى الكَوَاكِبِ ثَوْبُهَا مَسْحُوبُ

وَعَلَى ذُرَاهَا الشُّمِّ أَلْفُ حِكَايَةٍ ... لِلْمَجْدِ يَرْوِيهَا النَّدَى وَالطِّيبُ

وَبِمَادَبا التَّارِيخِ مِيشَعُ بَاسِمٌ ... مَا زَالَ يَلْمَعُ سَيْفُهُ المَخْضُوبُ

وَلَكَمْ رَأَيْتُ هِلَالَهَا بِأُخُوَّةٍ ... يَهْفُو لِيَلْثُمَ وَجْنَتَيْهِ صَلِيبُ

وَنَسِيمُ نِيبُو عَاشِقٌ قَدْ شَفَّهُ ... وَجْدٌ، وَشَاقَ فُؤَادَهُ مَحْبُوبُ

حَمَلَ الهَوَى مِنْ أَرْضِ مَسْرَى أَحْمَدٍ ... فَالأُفْقُ طَلْقٌ وَالمَكَانُ رَحِيبُ

وَخُطَى صَلَاحِ الدِّينِ فِيْ حِسْبانِهَا ... يَجْلُو دُجَاهَا عَزْمُهُ المَشْبُوبُ

هَذِيْ الطَّفِيلَةُ وَالشَّوَاهِدُ جَمَّةٌ ... وَأَدُومُ جِذْرٌ وَالثِّمَارُ تَطِيبُ

وَالحَارِثُ بْنُ عُمَيْرٍ الأَزْدِيُّ مِنْ ... دَمِهِ الزَّكِيِّ تُرَابُهَا مَخْضُوب

مِلْ بِيْ عَلَى ضَانَا فَفِيْ جَنَبَاتِهَا ... لِلْحُسْنِ حَظٌّ وَافِرٌ وَنَصِيبُ

وَارْوِ العُيُونَ بِمَا بِهَا مِنْ مُتْعَةٍ ... يَشْفَى بِهَا مِنْ كَرْبِهِ المَكْرُوبُ

وَعَلَى سُهُولِ مَعَانَ تَخْفِقُ رَايَةٌ ... النَّصْرُ فَوْقَ جَبِينِهَا مَكْتُوبُ

تُصْغِيْ دِمَشْقُ إِلَى خُطَى فُرْسَانِهَا ... فَالقَفْرُ بِالأَمَلِ الشَّذِيِّ خَصِيبُ

هَذَا هُوَ الأُرْدُنُّ طَوْدٌ شَامِخٌ ... لَوْ حَانَ مِنْ هُوجِ الرِّيَاح هُبُوبُ

يَزْهُو عَلَى الدُّنْيَا بِحُسْنِ شَبَابِهِ ... وَالدَّهْرُ يَهْرِمُ وَالزَّمَانُ يَشِيبُ

كلمةٌ واحدة لا تُقال

تيسير نظمي/ الأردن

لم أعتَد الانتباه للفراشات الكثيرة
إن هي كانت حَوْلي،
ولا أطمحُ
لشراء برتقالة واحدة في موسم البرتقال،
ولا لقضمِ تفّاحة
عندما تمتلئ عربات الباعة بالتفّاح،
ولا أنتبه أيضاً للحبّ في الربيع
فقد تعوَّدتُ أن أضيع
وأن أجوع
كأني يسوع
وتعودتُ الخسارة والفقدان
لا أحفلُ بنساء الأرض جميعاً
لكنني عندما يتلاشى كل ما سبق ذكره
وأطمح للقتال
أحتاج مِن الربيع لوردة
وكثير مِن الخيال

وأحتاج لحبّ امرأةٍ واحدة
ولفراشةٍ واحدةٍ
أرى جناحيها وتختفي في المُحال
لا المقال يُتعبني ولا القتال
لكنني أكره الكلمة أن تُقال
والمرأة في النِّزال
أنا خُلقت هكذا
وما
أزال.

الصّورة

قصيدة للشاعرة البلغاريّة

لوسي رزونتين

ترجمة: د.سعيد سلمان الخواجة/ الأردن

غابات وأشجار على الجوانب:
ضوءٌ يمتدّ في مُنتصف الشّارع.
غابات وأشجار على الجوانب وضحكات مرتفعة:
الشارع يقف صامتاً في المنتصف.
غابات وأشجار على الجانبين:
صرخات، وما زال الشارع في المنتصف.
غابات وأشجار على الجانبين تستحمُّ بالأحلام:
الشارع يصحو مِن النَّوْم!!

*****

ترتعشُ الصّورة في العينين
وتعكس صورة على سطح المياه
تنحني كل الوجوه المرهَقَة...
والعالم يعلوه الصُّراخ...
عينان تدمعان كبوصلة...
الحبُّ الذي في داخلك

ينقلكَ إلى مسارٍ غير معروف
ولا يخلِّصكَ شيء
سوى الحقيقة!!!

*****

افتح ذراعيكَ المنقبضة...
فالريح لا تستطيع أن تختفي بداخلهما..
فجأة، أحنّ إلى رؤية وجهك..
ثم تصيبني دهشة غامضة....!!!

*** لوسي روزنتين: تحمل درجة الماجستير في الآداب الهنديّة مِن جامعة صوفيا (بلغاريا). ارتحلت إلى الهند وحصلت سنة *1991* على الدكتوراه في الآداب الهنديّة، وتحديداً في أعمال براج بهاشا. ومنذ سنة *1997* بدأت بالعمل على دراسة الشعر الهندي المُعاصر. نشرت مؤلفات عديدة، منها: "دراسة النثر المبكر في أعمال براج بهاشا" (ايغبرت فورستين، *1997*)، و"الشعر الحديث في الهند: أنطولوجيا" (بيرمانينت بلاك، *2003*). تركَّزَ اهتمامها مؤخّراً على قضايا الجندر والترجمة. ونشرت العديد مِن المقالات والترجمات عن شعر المرأة الهنديّة الذي ترى أنه شعرٌ يستحقّ النّشر. ■**

مشكلة وحيدة فقط

قصّة: ميخائيل زوشنكو*

ترجمة: حسام حسني بدار/ الأردن

حمّاماتنا العامّة ليست بذلك السّوء؛ وبوسعكَ الاستحمام فيها. لكنّ مُشكلتَها الوحيدة هي التذاكر.

يوم السّبت الفائت ذهبتُ إلى أحد هذه الحمّامات وأعطوني تذكرتين: واحدة لملابسي الكتانيّة، والأخرى لقبعتي ومعطفي.

ولكن.. أين لرجلٍ عارٍ أنْ يضع تذاكِرَه؟! حيثُ -ولنقل ذلك بصراحة- لا مكان ولا جيوب. المشكلة، كما أسلفتُ، تكمن في التذاكر. وبما أنني لا أستطيع ربطها إلى لِحيتي فقد ربطتُ كلّ تذكرة إلى ساقٍ حتى لا أضيعهما في وقتٍ واحد، ودخلتُ الحمّام. إنّ التذكرتين ترفرفان حول ساقيّ الآن، وتسبِّبان لي إزعاجاً أثناء المشي. لكن لا بدّ لي مِن المشي لكي أحصل على دلْو.. وإلا كيف لي أنْ استحمّ دون دلو؟! تلك هي المشكلة الوحيدة.

ونظرتُ هنا وهناك بحثاً عن دلو، فأبصرتُ رجلاً يستحمّ بثلاثة دلاء: أحدها يقف فيه، وثانيها يغسل رأسه به، وثالثها يمسكه بيده اليُسرى حتى لا يأخذه أحد.

واتجهتُ إلى الدلو الثالث أحاول سحبه، لكنّ الرجل تشبّث به قائلاً: "ما الذي تنوي فعله؟! سرقة دلاء الآخرين؟!"، وعندما حاولتُ سحْبَه نهرني قائلاً:

"توقّف وإلا ألصقتُ هذا الدلو بيْن عينيك، وعندها لن تكون سعيداً جداً".
قلتُ له: "لا يجوز لكَ أنْ تضرب الناس مِن حولك بالدِّلاء.. إنها لأنانيّة مُفرطة.. للآخرين أيضاً الحقّ في الاستحمام".
لكنه أدار ظهره لي وبدأ بالاستحمام ثانيّة. وقلتُ لنفسي: "لا يسعني أنْ أقف وأنتظر فحسب. يبدو أنه سيواصل الاستحمام لثلاثة أيام أخرى".
وتحرَّكتُ بعيداً عنه، وبعد نحو ساعة لاحظتُ عجوزاً ينظر حوله. لم يكن ممسكاً بدلوه. لعلّه كان يبحث عن قطعة صابون أو لعلّه كان يحلم.. لا أعرف. وكلّ ما فعلته أنني التقطتُ دلوه ووليتُ به بعيداً.
الآن لديّ دلو.. ولكن ليس لي مِن مكانٍ أجلس فيه. ولكَ أنْ تتصوّر الاستحمام في وضع الوقوف. تلك هي المشكلة الوحيدة.
حسناً! ها أنا الآن أقفُ ممسكاً بالدلو، وها أنا أستحمّ.. لكنّ كلّ مَن حولي كان ينظِّف ثيابه كالمجنون. فهذا يغسل بنطاله، وذاك يفرك سرواله، وذلك يعصر شيئاً ما. لذلك، فبمجرّد انتهائك مِن الاستحمام لا تلبث إلا أنْ تتّسخ ثانية. إنّ أوْلئك الأوغاد "يطرطشونني" بالماء، وصوت دعْك الملابس يحرمني مِن لذّة الاستحمام. تلك هي المشكلة الوحيدة.
"فليذهبوا إلى الجحيم!"، قلتُ في نفسي، "سأنهي الاستحمام في المنزل".
عدتُ إلى غرفة الملابس وأعطيتهم إحدى التذكرتين فأعطوني ملابسي الكتانيّة. نظرتُ إلى الملابس فوجدتُ أنها كلّها تخصّني.. باستثناء البنطال، فقلتُ: "أيها الرجال، بنطالي ليس به فتحة هنا بل فتحة هناك".
"لسْنا هنا لمُراقبة فتحة بنطالك. إنكَ لستَ في مَسْرَح"، جاءني الجواب مِن القائم بالخدمة.
حسناً! لقد ارتديتُ هذا البنطال وكنتُ على وشك الحصول على معطفي. لكنّهم رفضوا إعطائي إياه، وطالبوني بالتذكرة. لقد نسيتُ التذكرة على ساقي، وكان عليّ أنْ أخلع بنطالي. بحثتُ عن التذكرة فلم أجدها، وكلّ ما وجدته الخيط المربوط حول ساقي.. ولكن دون تذكرة. لقد غُسِلت التذكرة.
أعطيتُ الخيط للخادم، لكنّه رفض استلامه قائلاً: "إنكَ لن تأخذ شيئاً مُقابل خيط، وبوسع أيّ شخص أنْ يأتي بقطعة خيط. نحن ليس لدينا معاطف إضافيّة للتوزيع. انتظر حتى ينصرف الجميع ونعطيك ما تبقّى".
أجبتُهُ: "يا أخي انظر إليّ. قد لا يتبقّى شي له قيمة"، وتابعتُ: "سأصفه لكَ: به جيبٌ واحدة مقطوعة، وليس هناك غيره. أما بالنسبة للأزرار فالعلويّ منها موجود، والأخرى غير ظاهرة".
مهما يكن مِن أمر فقد أعطاني إيّاه، لكنّه رفض أخذ الخيط. ارتديتُ المعطف

وانطلقتُ إلى الشارع.. لكنني تذكّرتُ فجأة أنني نسيتُ قطعة الصّابون الخاصّة بي، فعدتُ ثانيّة. لكنّهم رفضوا إدخالي إلا إذا خلعتُ معطفي. فقلتُ لهم: "أيها الرجال، لايمكنني أنْ أخلع ملابسي للمرّة الثالثة. إنّ هذا ليس مَسْرَحاً. على الأقلّ أعطوني ثمن قطعة الصّابون".

لكن ما مِن مُجيب.. ما مِن مُجيب على الإطلاق. حسناً! لقد قفلتُ عائداً مِن غير قطعة الصّابون.

وبالطبع فإنّ القارىء المُعتاد على الشكليّات قد يكون مهتمّاً بعرفة أمور مثل: أيّ نوع مِن الحمّامات كان هذا الحمّام؟ أين كان يقع؟ ما كان عنوانه؟ بالنسبة إلى نوعِه فقد كان مِن النَّوع العاديّ، الذي يكلِّف الاستحمام فيه عشرة كوبكات لا غير**. ■

ميخائيل زوشينكو *(1894-1958)*: كاتب روسيّ معروف، تميّز بقصصه القصيرة الساخرة. وعنوان قصّته هذه بالإنجليزيّة *The Bathhouse

شاهِدُ الوَرْد

قصّة: سهام أبو عوّاد / فلسطين

حَملَ في يدهِ اليُمنى إكليلاً مِن وردٍ قُطِفت أزهارهُ للتوِّ، كانَ يُتمتمُ بعباراتٍ بَدَت أشبهَ بتمائمَ دجّال متمرِّس! وسَّدَ قميصهُ ما تدلّى مِن سِوار طَوْق الورْد وهو يغذّ السَّيْر مُحاولاً كسر المسافة الباقية كي يصلَ في الموعد المحدّد. في الطريق؛ عَلَتْ وجههُ ابتسامة جاملَ بها وجوه المارّة إلى الحدّ الذي شَعرَ بأنه يحملُ كلَّ تلكَ الوجوهِ مَعهُ، وبدا كأنّهُ يفرطُ عقد الشمس ويلملمهُ بعينيهِ اللّامِعتين.. فينطلقُ كالشّهاب.

كُلُّ شيءٍ كانَ يلحقُ به، ووحدها الساعةُ في معصمهِ كانت أشبهَ بابتسامةٍ ميّتةٍ وهي تفرد عقربيها دون حراكٍ فوق يُسراهُ، وحجارةُ الطريق تحوّلت تحت قدميهِ كحجري نردٍ يقذفان ألفَ احتمالٍ لعُمْر المسافة المتبقِّية وهما يرسمان انتظاراً يطول صبره كلّما أعاد النّظر إلى عقربَيْ يُسراه.

ترجلَّ قلبهُ للحظةً عن الخفقانِ قبلَ أنْ يسَمعَ صوتَ القطار المُدوّي كالغارةِ في صدره، وَثَبَ إلى الرصيف وعيناه ترقُبان آخرعربةٍ للقطار وهي تلوِّحُ مودّعةً الواقفين هناك!

يا ويْلَ قلبَهُ المترجّلِ؛ كيفَ يعودُ إلى صدرِه؟ كيفَ يعتذرُ لإكليل الورْدِ اللاهثِ في حضن القميص؛ كجوادٍ حطّتْ قَدماهُ للتوّ على أرضِ السّباقِ خاسراً؟

طوى جَسَدهُ المنهكَ فوقَ المقعد الخشبيّ وتلقّفَ وجههُ براحة كفّيهِ، وراح يبكي طويلاً، متأمِّلاً سؤالاً باغتَ حزنَهُ: "ما بكَ يا ولدي؟"، قالت له تلك العجوز الفقيرة التي كانت ضيفة رصيف القطار منذ أعوام. التفتَ نحوها مقوّساً حاجبيه مستغرباً كيف تحوّلت السيدة التي يألفُ وجهها منذ سنين إلى دفترٍ يدوِّنُ الحكايات العابرة!

"سيِّدتي، في كلِّ عامٍ أبعثُ بإكليل وردٍ مع القطار المسافر دون أن أعلم وجهتهُ، ودونَ أن أقطعَ له تذكرةً يثقبها الفراغ لعلّهُ يقرعُ الجرسَ فيحطُّ به القطار قُربَ قبرٍ لأبي، فأبي المنفيُّ منذ الأزل لم يعُد بعد".

رَبَتَت العجوز على كتفِه الممنوع مِن السَّفر، ومَضى يُعيدُ إلى الوردِ نضارته.. لعلَّ قبراً ما يشبهُ المنفى؛ يمنحهُ شاهداً عارياً مِن الاسم.

المرأة في مسرح شكسبير

د. نضال نصيرات/ الأردن

أَخَذَتْ المرأة مكانة مهمّة في أدب شكسبير المسرحيّ، حيث عالج شكسبير شخصيّاته النسائيّة كبشر لهنّ شخصيّاتهنّ المميّزة؛ فلا تجد في مسرحيّاته تحيُّزاً لأحد الجنسين على الآخر، والقارئ لمسرحيّاته يجد أنّ الشخصيّات تبرز مِن خلال تصرُّفاتها ورُدود أفعالها كبشر تجاه العقدة سواء أكانوا ذكوراً أم إناثاً.

مِن خلال مسرحيّاته جميعها، لا سيّما: "ترويض النمرة"، "نساء وندسر المرحات"، "الليلة الثانية عشرة"، "هاملت"، "ماكبث"، "الملك لير"، "أنتوني وكليوباترا"، يبرز دَوْر المرأة واضحاً في مسرح شكسبير، ومِن خلال التحليل المستقلّ لدَوْر المرأة في مسرحِه يتّضح تطوير شكسبير لدورها في مسرحيّاته خلال مراحل كتابته المختلفة، وممّا يتّضح أنّ شكسبير لم يتأثّر بأيّ اتجاهٍ مُعادٍ للمرأة أو مُناصرٍ لها عند كتابته للشخصيّات النسائيّة، ولكنه تناولها على ضوء المتطلبات الفنيّة لكلّ مسرحيّة، فعندما تهتمّ المرأة في مسرحيّةٍ ما بعدم طهرها أو بتناقضها، لا يعني هذا أنّ شكسبير تعمَّد إهانتها على لسان إحدى الشخصيّات ولكنّه المتطلَّب الفنّي لهذه المسرحيّة.

ثمّة عدد مِن النساء بَرَزَ دورهنّ واضحاً في نصوصه المسرحيّة، منها: بياتريس وهيرو في "جعجعة بلا طحن"، كليوباترا في "أنطونيو وكليوباترا"، جونيريل

وكورديليا وريجان في "الملك لير"، كريسيدا في "ترويلوس وكريسيدا"، ديدمونة في "عطيل"، هيرميا وتيتانيا في "حلم ليلة صيف"، إموجين في "سيمبيلين"، إيزابيلا في "دقّة بدقّة"، جوليا في "سيِّدان مِن فيرونا"، جولييت في "روميو وجولييت"، كاثرينا في "ترويض الشرسة"، السيدة ماكبث والساحرات في "ماكبث"، لافينيا أندرونيكوس في "تيتوس أندرونيكوس"، ميراندا في "العاصفة"، أوليفيا وفيولا في "الليلة الثانية عشرة"، فولومنيا في "كوريولانوس"، أوفيليا في "هاملت"، بورشيا في "تاجر البندقيّة"، أميرة فرنسا في "خاب سَعْي العشّاق"، روزاليند في "كما تحبّ"، وغيرها..

أفادَ شكسبير في تناوله للمرأة مِن روح النظام الاجتماعي لعصرِه مع تـخـطّيه حدود ذلك بكثير؛ وهذا أحد أسباب عالميّته، وقد ساعد الفهم السليم والعميق لطبيعة الإنسان عند شكسبير على تقديم هذه الأدوار

المختلفة للمرأة، فقد تجد بعضهنّ يتّسمنَ بالرِّقة والهدوء والودّ، والطهارة والصفاء والثقة والمرح والثقافة، وبعضهنّ الآخر قد تجدهنّ يتسمنَ بالحزن وعدم الثقة والبؤس والخبث..إلخ. ومع ذلك فإنّ الحيويّة التي يتّسمنَ بها كشخصيّات مسرحيّة تجعل المتلقّي يتقبلهنّ في أيّ صورة رسمها شكسبير. ولا تجد في شخصيّات شكسبير النسائيّة ما يدعو إلى جعلهنّ وسيلة لعرض قضيّة ما، أو لتأكيد فكرة ما لصالح الرَّجُل ،أو لإبراز تفوقهنّ كنساء.

استطاع شكسبير بكتاباته وقصائده أن يدخل إلى معاناة المرأة وأدوارها الكبيرة في العلاقات الإنسانيّة، وأن يرصد النوازع الإنسانيّة التي يتقاسمها الرجل والمرأة معاً، بوصف المرأة نبعاً لا ينضب بالنِّسبة للفنّان، ويرى "رجاء النقّاش" في كتابه (نساء شكسبير) أنّ المرأة الشكسبيريّة تراوحت بين الحقيقة والخيال، فثمّة شخوصٌ تاريخية عاشت بالفعل مثل كليوباترا، وثمّة نساء ابتكرها خيال الكاتب، وثمّة نساء استدعاها مِن الأساطير الرومانيّة بعدما حاورها وجادلها وبثَّ فيها الحياة بمفردات عصره، وقد اعتمد شكسبير على كتاب "التحوُّلات أو مسخ الكائنات" للشاعر الروماني "أوفيد".

وإذا كان النُقّاد قد تجادلوا حول مدى حقيقة وجود نساء شكسبير، عن كونهنّ صوراً لنماذج واقعيّة مرّت بحياته واستقى منها الرجل شخوص إبداعاته، فإن "النقّاش" قد نفى ذلك مؤكداً رأي الناقد برتون راسكو القائل إنّ شكسبير لم يكن مشغولاً بالحكاية عن سيرته وتجاربه الخاصّة، بل كان فنّاناً موضوعيّاً نجح في الخروج عن دائرة الذات. وأنّ شخوصه لم تمثّل معظم نماذج البشر فقط، بل وفي مختلف العصور والبيئات، ولذلك يحقّ لنا أن نطلق على أدبه "أدب عابر للعصور والثقافات".

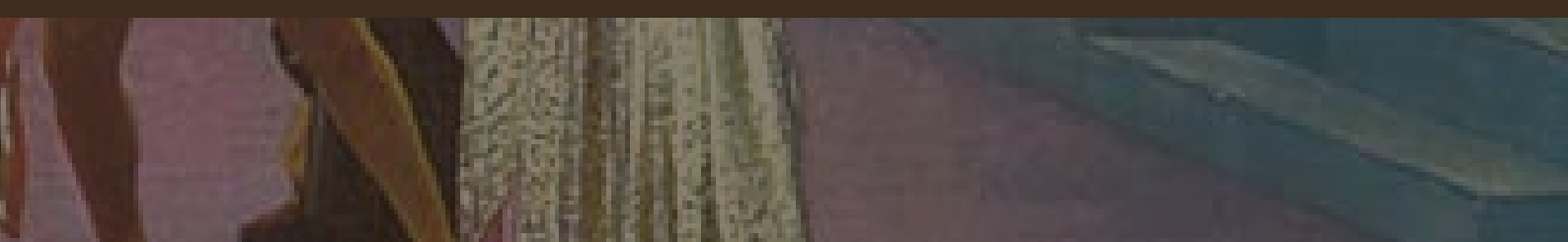
إنّ النّساء الواقعيّات في حياة شكسبير هنّ: زوجته آن هاثاوي، وابنتاه سوزانا وجودث، عدا امرأة سمراء قيل إنّ شكسبير هامَ بها عِشقاً وظهرت صفاتُها في سونتاته، والأمر اللافت أنّ نساء شكسبير كنّ غالباً ذوات بأس وعزيمة وقُدرة على حسم القرار، ويعزو النقّاد ذلك إلى أنّ المرأة- النموذج في عصر شكسبير (1564-1616) كانت الملكة إليزابيث الأولى (1533-1603) وهي نموذج صارخ لقوّة الشخصيّة والزّعامة، ورفضت الزواج لتهبَ حياتها للمُلك وحُكم بريطانيا.

جسّد شكسبير النزعات الإنسانيّة في أعلى درجات تطرّفها وحِدّتها عَبْر شخصيّات مسرحيّاته النسائيّة، ويجد الدارس لأدب شكسبير صُوراً متنوعةً للمرأة، منها: المرأة المُحبّة العاشقة، المرأة المتمرِّدة، المرأة الملاك، المرأة الشيطان، وغير ذلك مِن النماذج الإنسانيّة المتعدِّدة للمرأة، وهناك عدد مِن

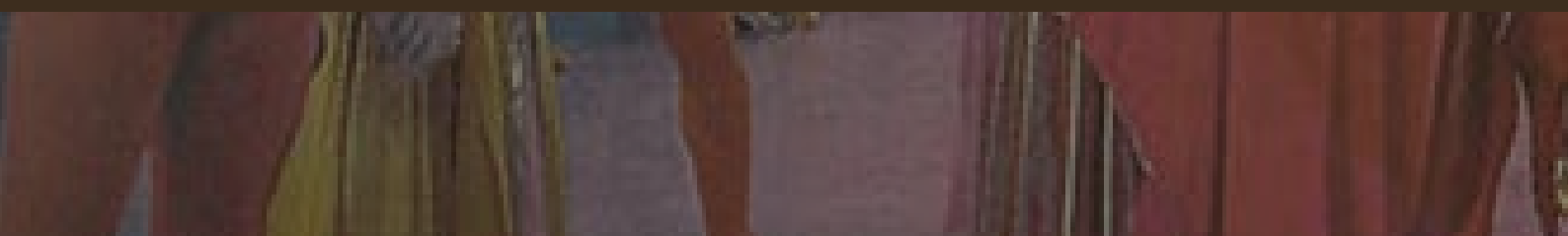
الشخصيّات النسائيّة الشهيرة في أدب شكسبير، مثل كليوباترا ذات الوجود تاريخي، وجولييت وديدمونة بمرجعيّاتهما في القصص والأساطير الشعبيّة، وكلّ واحدة مِن نساء شكسبير تكشف عن وجهٍ عجيبٍ وأصيلٍ في الطبيعة الإنسانيّة التي لا تتغيَّر مِن مكانٍ إلى آخر، ولا مِن عصرٍ إلى عصر، وهذا هو سرّ استمراريّة هذه الشخصيّات في ذاكرة الناس.

لكنّ الشخصيّة النسائيّة الأشدّ تعقيداً في مسرح شكسبير هي شخصيّة الملكة (كليوباترا 30-69 ق.م)، وذلك لكونها رمزاً تاريخياً وسياسياً عاش بالفعل، فهي تنتمي لآخر سلالة البطالمة ذات الجذور اليونانيّة، وقد حكمت مصر عام 51 ق.م، وماتت منتحرةً بسُمّ الثعبان وعمرها 39 عاماً. وربما لم يختلف التاريخ حول تقويم شخصيّة كما اختلف حول كليوباترا، الملكة الشديدة الذكاء والفتنة التي كافحت مِن أجل مصر واستقلالها، ورفضت أن تكون مجرّد ولاية تابعة للإمبراطوريّة الرومانيّة العظمى.

في مسرحيّة هاملت تظهر شخصيّة الملكة الدنماركية "غرترود" والدة هاملت و زوجة الملك الجديد الذي قتل أخاه للاستيلاء على العرش، حيث يصوِّرها شكسبير بصورة المرأة التي تعوزها الحكمة وتتّسم بسرعة اتخاذ القرار دون إعمال العقل، وقد جاءت شخصيّة سطحيّة وشبِقة ولا تنطوي ردود أفعالها على أيّ عُمق فكري أو وفاء أو حتى احترام لسنِّها، فهي بعد موت الملك



هاملت في ظروف غامضة بأيام تتزوج أخاه وتفسِّر ذلك بأنها تحافظ على المملكة؛ ممّا يدخلها في دائرة الشكّ بضلوعها بجريمة مقتل زوجها الأوّل على الأقل في نظر هاملت ابنها، وتحيط رأسها بالأزهار وتلبس وترقص كما تفعل الفتيات الصغيرات في السنّ، ولا تستيقظ عاطفة أمومتها بالشَّكل الكافي حتى عندما ترى ما يعتري ابنها مِن تغييرات واضطرابات، بل على العكس من هذا تُساعد في تكريس المقولة بجنون ابنها، وتبقى بعض الأماكن التي استيقظت فيها أمومتها كما في مشهد موت أوفيليا، وعند المبارزة، وربما كان هذا بدافع وضعها كملكة. أما "أوفيليا"، ابنة وزير القصر ومحبوبة هاملت، فهي الملاك الذي قتلته البراءة والمثاليّة وعدم المقدرة على استيعاب ما في الحياة مِن شرّ، وهي تشبه بذلك شخصيّة "ديدمونة"؛ الإيطاليّة الحسناء النقيّة زوجة "عطيل" الفارس المغربيّ الأسمر، الذي بدا متخبِّطاً بين قِيَم الوفاء وشَرَك سوء الفهم. وتبدو أوفيليا ظاهرياً كما لو أنها ضحيّة للشخصيّات الأخرى في المسرحيّة، حيث استخدم هاملت حبها له كأداة في خطّة انتقامِه مِن عمه كلاوديوس، وكان قاسياً معها في مواضِع كثيرة منها خطابه "اذهبي للدير"، كمنعكس لِما رآه مِن والدته؛ حيث رسخ في باله أنّ المرأة بتقلّباتها وتحوّلاتها وضعفها كائن غير قادر على الوفاء.



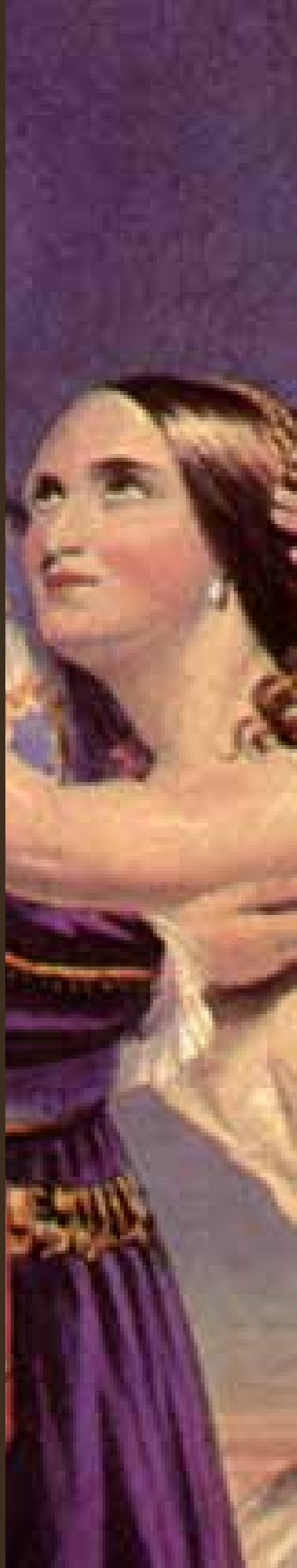
وحين حذرَّهَا والدها بولونيوس مِن مغبّة الاستمرار في علاقتها العاطفيّة مع هاملت، ظهر ضعفها وتردُّدها، وهذا ما أدخلها في دَوْر مزدوج عندما قتل هاملت والدها بطريق الخطأ، حيث لازمها الإحساس المزدوج بالذنب لأنها أحسّت انها الملومة في جنون هاملت وفي مقتل والدها، وكان لجوؤها للجنون هو وسيلة الهرب الوحيدة مِن هذا الشعور بالذنب، أو يمكن اعتباره احتجاجاً على المجتمع البطريركي، وانتهى الأمر بانتحارها، وهذا الانتحار المذموم في مجتمعٍ كنسيٍّ يُعتبر مِن الكبائر، وهو إدانة جديدة للمرأة و تكريساً لضعفها وعدم ثباتها القيميّ، وهكذا لم تكن أوفيليا ولا جرترود سوى شخصيّات سلبيّة مثلت في جانب منها الشهوة والأنانية والتجرُّد مِن المشاعر، وفي جانب آخر مثّلت الضعف والتردُّد وعدم الثَّبات الأخلاقي.

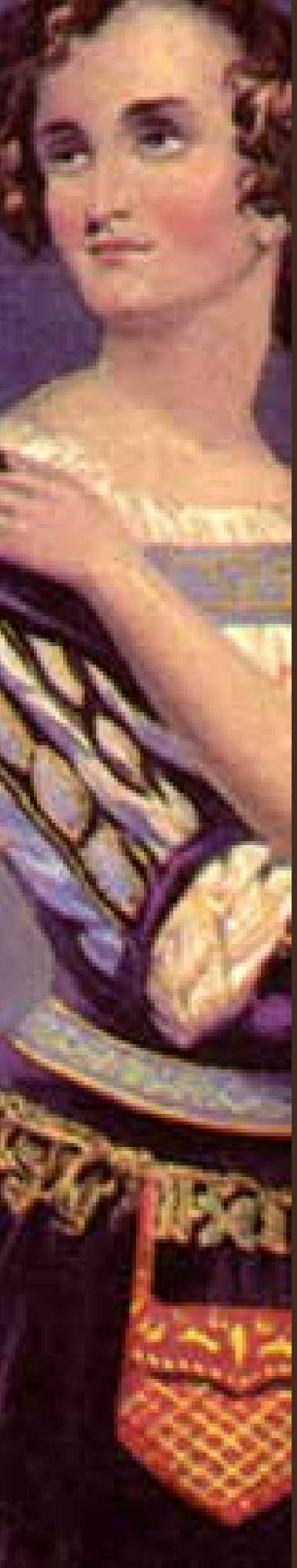
وفي مسرحيّة "الملك لير" يسيطر الخداع والنفاق على شخصيّة المرأة حينما تتوسّل ابنتا الملك لير الكبيرتان جونريل وريجان أبيهما الملك، وتقنعانه بأن يهبهما مملكته بعدما قرّر التنحّي عن الحكم، بينما لجأت الابنة الصغرى كورديليا إلى صِدْق التعبير، فغضب عليها الملك وحرمها مِن الإرث، وهذه الشخصيّات النسويّة يمثل كلّ منها عالماً قائماً بذاته، في ما تصبّ ردود أفعالهنّ في مصبٍّ واحدٍ عنوانه السلبيّة، متفرّقاً إلى أبواب هي الجشع والغدر والغرور، وهنّ المصدر الرئيس لمأساة الملك لير.

أدَّت شخصيّة كورديليا في المسرحيّة وظيفتين رئيستين مِن خلال كونها الابنة المُحِبَّة والمُخلصة والنقيّة؛ فهي مِن جانب تمثّل دوْر الأمّ الغائب تماماً في المسرحيّة حيث أنّ محبّتها أموميّة الطابع، وفي المُقابل لم تنعم جونريل وريجان بنعمة الأمومة، وهذه عقوبة إضافية مِن شكسبير ممثِّل عصره ليحرم أنثى مِن مقوِّمها الأساسي. لكنّ كورديليا تمثل الموت بحسب فرويد، وهذا يتوضّح في حكاية القبعات الثلاث التي مِن خلال اختيار كورديليا تكون قد اختارت الموت، وربما مِن أجل هذا رسمت شخصيّة كورديليا كألطفهنّ وأجملهنّ وأكثرهنّ إخلاصاً.

وفي مسرحيّة "ماكبث" تبرز الليدي ماكبث بصورة المرأة التي تنتقم لهزيمتها في الحبّ والأمومة، بحسب تعبير يان كوت، معزِّزة مِن توجُّه ماكبث نحو الجريمة، وهذه المرأة يصفها النقّاش بالمرأة المسترجلة، ويشبهها بالفارسة جان دارك التي لم ينصفها التاريخ إلا بعد حرقها بخمسة وعشرين عاماً. بعدما حرّرت فرنسا مِن الاحتلال الإنجليزي.

الليدي ماكبث التي تعيش صراعاً في داخلها بين وأد الأنثى لصالح شهوة السيطرة والقوّة الذكورية، شخصيّة تبرز بوضوح التحامُل الذكوريّ على





الشخصيّات النسوية في عصر شكسبير، وهذه الشخصيّة تحوي خطّين أساسيين، الأول: انتفاء القُدرة لديها على أن تكون أمّاً ومحاولتها قتل هذه الرغبة في داخلها في محاولة لأن تكون ذكراً بقدر ما تُحاول أن تتفادى لعنة أن تصبح أُمّاً فاسدة. والثاني: هو رفضها الاتسام بالسّمة الأنثويّة؛ لأنها تعرف الدائرة التي يؤطر مجتمعها الأنثى ضمنها.

وفي مسرحيّة روميو وجولييت تظهر المرأة بصورة العاشقة مِن خلال شخصيّة جولييت التي قاتلت مِن أجل عشقها حتى قَتَلَتْ نفسها في الأخير فداءً لهذا العشْق.

وفي مسرحيّة "ترويض الشرسة" تجتمع شخصيّات المسرحيّة وتتبارى، رجالاً ونساء، في الحديث عن ضرورة طاعة المرأة للرجل، طاعةً عمياء، ويفتخر كلّ رجل مِن الحضور بأنّ زوجته هي الأكثر طاعة أمام الزوجات اللواتي يوافقنَ على ذلك ويبدينَ مِن الإذعان الطَّوْعي ما يُدهش.

في مسرحيّة ترويض الشرسة تراوِح صورة المرأة بين صورة المرأة الطيِّبة وصورة المرأة الشَّرسة، حيث تدور أحداثها حول رجل ثريّ يدعى باتيستا لديه ابنتان يريد تزويجهما، بيانكا الطيِّبة الوديعة، وكاترينا الشَّرسة التي تشاكس الجميع وتثير المشكلات ما يجعل أحداً لا يتقدّم إلى خطبتها، ومع هذا يصرّ الأب بأنه لنْ يقبل أيّ عريس لبيانكا إلا بعد تزويج كاترينا. ومع هذا يجتمع الخُطاب الطامعون بالزواج مِن بيانكا، وهم من التُجّار وأبناء عليّة القوم ويبدؤون سعيهم لإقناع أحد ما بالتقدُّم للشَّرسة. وفي النهاية ينجح سعيهم، إذ يرضى بالمغامرة صديق لهم هو بتروكيو الذي يعلن أنه مستعدّ للقبول بالزواج بأيّ فتاة شرط أن يكون مهرها كبيراً. وهكذا يدخل بتروكيو اللعبة، فيما تقبل كاترينا التحدّي. وهكذا تصبح المسرحيّة منذ تلك اللحظة (صِراعاً) بين الاثنين. بتروكيو، ومنذ ليلة العرس يبدأ سلسلة مِن المُمارسات القمعيّة والصارمة ضدّ عروسه، بِهَدَف فرْض إرادته عليها وكسْر شوكة مشاكستها وإرادتها القويّة. ويوفق بتروكيو في مسعاه بالتدريج. والغريب أنّ كاترينا، تتجاوب مع إرادته هذه، وتبدأ بتكييف نفسها تماماً وِفق إرادته مستسلمة لشخصيّته القويّة الطاغية، وللحب الذي بدأ يجتاحها، ولأنها توصَّلت إلى أنّ مشاكستها لم تكن أصلاً إلا قناعاً تخفي به ضعفها، فقرّرت أن تسير على الطريق المستقيمة، بعد أنْ أدرَكَت أنّ الاستعلاء على الرجال أمرٌ يقف خارج الطبيعة البشريّة.

التَّصميم الدّاخلي
(فنّ أمْ حِرْفة)

معتصم الكرابليَة/ الأردن

امتَزَجَ الفنّ عبْر التاريخ بالنشاط الصناعي بشكلٍ عام، بمعنى اشتماله على الكثير مِن الصّناعات المهنيّة كالحدادة والنجارة إلى جانب النّحت والشِّعر والأدب والموسيقى، وعند تتبُّع التاريخ الفنّي للعمارة والنّحت والتّصوير، نجد أنّ جلّ الأعمال الخالدة بين ثناياه هي وليدة فكر فنّانين تمتّعوا بقدرة فنيّة ومهارة أدائيّة بمستوى عالٍ مِن البراعة في التعامُل مع العمل الفني وإبرازه مِن خلال الأدوات، وقد جاءت "ألباوهاوس" مؤكدة على ضرورة أن يكون الفنّان حِرَفيّاً أو أن يمتلك تلك الرؤية المتكاملة التي تجمع مهارة الحرفيّ وإبداع الفنّان.

إنّ المتأمِّل في التصميم الداخلي يرى تنوُّعاً واختلافاً كبيراً في كيفيّة ظهور العمل الفني الجميل، وهناك أيضاً عَدَم وُضوح لطريقة إنجاز هذه الأعمال، فيختلف المصمِّمون اختلافاً كبيراً في ما بينهم حول الأساليب التي يستخدمونها، وبذلك فَهُمْ (يختارون البيئة التي يجدونها أنسب ما تكون للنشاط التصميمي)، وكذلك فإنّ التصميم الداخلي يتأثّر بطريقة لا شعوريّة بنظريّة حرفيّة مِن وجهة نظر الصانع لا مِن وجهة نظر إبداعيّة واعية للعمل الفني.

لقد استعارت التصميمات الداخليّة في العصر الحديث بلاغتها مِن بيْن يديّ الحرفيّين في معظمها، فقد بدأت تخلو مِن المضمون الجمالي والحسّ الفني

المتمثِّل في النشاط الإبداعي للفنّان الذي يمتلك القدرة على السيطرة على عمليّة الخلق الفني، وهكذا فانّ ثمّة أواصر واضحة في تفاعُل الحِرفة مع الفنّ، هذه الأواصر التي تدفعنا إلى البحث عن تلك التمايزات في مبادئ الشّكل كمنتَج بين يديّ الصانع، والمضمون كصيغة فنيّة جماليّة للتصميم الداخلي، وذلك في سبيل إيجاد آليّة توافقيّة مِن الجودة في التصميم الداخلي. وفكرة تناوُل الحِرفة والفنّ كآليّة للتصميم الداخلي والتوصُّل إلى المواءمة هي أحد أهمّ أهداف التصميم الداخلي، وأحد أهمّ العوامل المطلوبة لنجاحه، لذلك فإنّ الصِّيَغ التصميميّة ومعاني هذه التصميمات تتفاعل بعضها مع بعض كي تؤلّف مع الحِرَفي المُبدع والفنّان الخلّاق مُنتَجاً نهائيّاً

يتّصف بالدّقة والجمال والجودة.
إنَّ العلاقات المعقولة بين عمليّة التصميم Design Process)) وتركيب المُنتجات (Structure) وموادها (Material) المصمّمة تتطلّب أن يكون التركيب واختيار المواد البنائيّة جزءاً متمِّماً لعمليّة التصميم، كما ويتحدَّد مفهوم الإجادة والإقناع والجودة في التصميم مِن خلال العلاقة بين الحِرفيّ والمادة والمُنتج، وفي هذا النظام تكون الرسالة هي فكرة المُصمِّم عن الشيء الذي يصمِّمه ويعبِّر عن أفكاره مِن خلال الأشكال التي يختارها والتي تسعى للوصول إلى الجودة، الدقة، الإجادة، المنفعة، المرونة، الجمال، وبناءً عليه يمكن تلخيص بعض الفوارق الجوهريّة بين المُصمِّم المُبدع والصّانع الحِرفيّ بالآتي:

1 – النِّسَب:

إنّ قراءة الأشكال التصميميّة وتمييز علاقاتها يتمّ بناءً على فهم وإدراك الأبعاد والقياسات لتلك الأشكال، ومدى علاقتها في التصميم الداخلي ككلّ متكامل على أساس مِن الدقّة في كيفيّة اختيار الطول والعرض المناسبين لكلّ شكل على حدة، ولكلّ شكل وعلاقته بالعناصر الأخرى، وهو ما يُنتج بالضرورة الحتميّة أشكالاً توافقيّة مِن حيث الشّكل والحجم، وصولاً لدرجة مثاليّة مِن الجودة والجماليّة في الحالة النهائيّة للتصميم الداخلي، ومِن هنا فإنّ رؤيّة المصمِّم للعمل هي رؤية كليّة وليست جزئيّة كما هي عند الحِرفيّ.

إنّ عدم مقدرة الحِرفيّ على تفسير علاقة الأجزاء ببعضها بعض يرجع لإدراكه تلك العلاقة بأجزائها المتفككة غير المترابطة، وعدم وعيه المطلق للعمليّة التصميميّة التراكميّة.

2 – الرؤيّة الجماليّة:
يسعى المصمِّم إلى الجمال كغاية ومتطلّب أساسي للمُنتَج التصميمي، بحيث يشتمل المُنتج التصميمي على توظيف عناصر التصميم الداخلي في قالب جمالي بصري يثري ويعطي التصميم ميزة إبداعيّة تميِّزه عن غيره، وهنا فإنّ تلاقي هذه العناصر وتآلفها وانسجامها هو غاية المصمِّم وليس غاية الحِرفيّ، بحيث تكون العناصر بعضها مع بعض توليفة جماليّة واحدة.

3 – تسَلسُل مراحل العمل التصميميّ:
إنّ إدراك وإلمام المصمِّم لحيثيّات التّصميم وتوابعه ومراحله وكيفيّة إنجازه تُعدُّ تحدِّياً حقيقياً للحصول على تصميمٍ ذي جودةٍ عالية، وهي تتطلّب بالضرورة تسلسلاً مُتتابعاً لخطوات التنفيذ، بحيث تعتمد كلّ خطوة على سابقتها، والتسلسُل يعتمد بالبداية على ترتيب خطوات العمل؛ بحيث تبدأ مِن دراسة وتحليل المتطلَّبات التصميميّة، ومِن ثمّ جدولتها على مراحل، وتبدأ بالتمديدات الكهربائيّة والصحيّة، ومِن ثمّ أعمال الترميم والتأسيس، ثم الإكساءات والأرضيات، فالاسقف والدهانات، ليتمّ في النهاية وضع الأثاث بحسب التصميم، والذي يضمَن في النهاية مستوىً عالياً في توزيع الحركة وتوزيعاً مثاليّاً للفضاءات.

إنّ التصميم الداخلي باعتباره عمليّة إبداعيّة تنفيذيّة ينطوي بداخله على منطق فكري داخلي يتفاعل في اتساق وتوافُق داخل إطار التنفيذ، ويؤثّر في شكل التصميم النهائي، وينعكس على معطياته الجماليّة، وبالتالي فإنّ أيّ عمليّة تصميميّة لا بدّ وأن تستند إلى نظريّة تطبيقيّة تهيمن على هذه العمليّة، بمعنى الفكر الفنّي والحِرفيّ الذي يحكم النتاج الإبداعي داخل إطار هذه العمليّة، ويصبغها بصبغته المتفرِّدة ورؤيته الخاصّة التي تعكس الأصالة الفنيّة والحرفيّة والجماليّة. وعلى ما سبق نخلص بالقول إنّه لا بُدَّ للمصمِّم الداخلي من الإحاطة والتمتُّع بالمعرفة التامّة بالحِرَف والمهارات المتضمّنة في الصناعة والتركيبات والمواد، الأمر الذي يُعدُّ قضيّة ضروريّة للوصول إلى الجودة في التصميم الداخلي. كما إنّ تلازُم الفنّ والحِرفة مِن شأنه ضبْط مُعادلة الجودة في التصميم الداخلي للوصول إلى حدّ الإتقان، بحيث إنه غالباً ما يتمّ تناوُل التصميم الداخلي مِن قِبَل بعض المصمِّمين مِن خلال الأعمال التقنيّة في مجالات التنفيذ، وكثيراً ما تقف حدود العمليّة التصميميّة في الجانب التقني وخصائصه، في إغفالٍ واضحٍ للجانب الفني،

كما وينبغي على الحِرفيّ الإلمام الكافي بتسلسل خطوات المشروع وعلاقة أجزاء العناصر التصميميّة بعضها ببعض، ممّا يولِّد انسجاماً في أداء المراحل المختلفة للمشروع.

المكان
في الفنّ التشكيليّ الأردنيّ

إبراهيم الخطيب/ الأردن

ازدادَ الاهتمام بدراسة المكان في الدِّراسات النقديّة والجماليّة، والتي حرصت على تناول هذا المفهوم واستحداث معانيه، ويشغِل المكان بشكل عامّ حيزاً كبيراً في ما ينتجه الإنسان، كيف لا وهو الذي يُعتَبَر مكوِّناً أساسياً في التجارب الإبداعيّة بشكلٍ عامّ، فهو وسيلة للتعبير عن حنين أو انتماء لِما يمنح الأشياء خصوصيّتها وقيمتها المختلفة، وكلّ ما يختلج النّفس مِن مشاعر وأحاسيس، وهو يحمل دلالات مختلفة بالنسبة للفنّان، فالمكان بالنسبة له هو انعكاس وتفاعلات جماليّة ومعايشة اجتماعيّة، والمكان هو نظام جمالي يبدعه الفنّان ليصنع تكوينات ودلالات بين الوحدات والعناصر الفنيّة لتشكِّل صورة معيَّنة تصبح أنموذجاً لتمثيل موقعٍ ما، وبما أنّ الفنّ يلعب دوراً أساسياً في تحديد رؤيتنا للأشياء، إذاً فمن الضروري البحث في القيم التشكيليّة للمكان وكيفيّة تجسيدها بصريّاً، وذلك بما أننا أبناء هذا العصر الذي نفهم فيه المكان عبر المُعطيات الحسيّة والإدراكيّة.

يختلف المكان في تفسيراته وأهدافه في بناء الفكرة والمعنى في العمل الفني، لا سيّما الفنون التشكيليّة، اختلافاً كبيراً، وقد يكون التعبير المكاني عند الفنّان التشكيلي مختلفاً مِن ناحية الأولويات للناحية الجماليّة وتقديمها على الناحية التطبيقيّة مِن جهة، وإبراز المعالم التعبيريّة مِن خلال الأشكال

والألوان والكُتَل فضلاً عن التكوينات الجسميّة والمدوّرة والتقنيات المختلفة مِن جهة أخرى، ويتمكّن الفنّان مِن خلال الخطوط والأشكال وغيرها مِن العناصر البنائيّة لعمله الفني مِن إبراز التعبير والجماليّة، مع ارتباط ذلك التعبير بالحالة النفسيّة عَبْر التأثيرات اللونيّة بعضها مع بعض.

وتذهب التصوُّرات المُعاصرة إلى أنّ المكان ثلاثي الأبعاد، هي شواخص في ذهن الإنسان تُفهَم حسيّاً ومِن ثمّ ذهنياً لتصبح جزءاً مِن ذاكرته كصورة ذهنيّة وحضور، واللوحة الفنيّة هي خير مثال لهذه الصورة كي تعبِّر لنا العلاقات التي تربط منفِّذ اللوحة (الفنّان) بهذا المكان، وهنا لا بدّ لنا من الوقوف على اللوحة الفنيّة ودراستها لمعرفة أبعاد المكان وتفسيراته.

وهنا نقدِّم قراءة مختصرة لمكوِّنات المكان، والإيحاءات باستحضاره وفقاً لما تجلّت في أعمال مجموعة مِن الفنّانين التشكيليين الأردنيّين، مِن خلال التركيز على اللغة التعبيريّة، نأمل فيها أن نكشف عن مستويات مختلفة في قراءة المكان الأردنيّ والعلاقة به، حيث تنوّعت اتجاهات محاكاتهم للمكان، فمنهم مَن حاكى المكان مِن ناحية توثيقيّة، ومنهم مَن اتّجه إلى الناحية الجماليّة، ومنهم مَن رسم المكان مِن ناحية روحيّة، ومِن الأمثلة على هؤلاء الفنّانين: الفنّانة سهى شومان، والفنّان مهنا الدرة، والفنّان عزيز عمورة.

الفنّانة سهى شومان

افتتنت الفنّانة سهى شومان بالبتراء، حيث رسَمَت جبالها ووديانها مِن عدّة مناظير، ورسمتها بعدّة أساليب، ومِن الجدير بالذِّكر هنا مدى تأثُّر الفنّانة سهى بأستاذتها فخر النساء زيد، وخاصّة في بدايّة مشوارها الفني، ولكنها سرعان ما أوجدت أسلوباً خاصاً بها وما تزال تعمل على تطويره لغاية الآن. وقد حاز موضوع البتراء بوديانها وشقوقها وآثارها على نصيب الأسد مِن لوحاتها إلى أن توصَّلت لتجريد اللوحة، والذي يعتمد غالباً على توازن متماثل في توزيع الكُتَل، ومِن المعروف أنها تبرَعُ في خلق تجانس بين الكتلة واللون. عند الحديث عن الصورة المكانيّة في لوحات سهى شومان، فإنها تجعلنا نربط علاقة ما بين الأشخاص والمكان، وهي علاقة انتماء، وهذه العلاقة التكوينيّة التي اختلطت بفعلها الأشكال البشريّة مع محيطها إنما هي علاقة الإنسان بوطنه، فالفنّانة هنا تُحاكي وطناً أو أنها تتغنّى بأمجاد الماضي ممّن نحتوا هذه الأعجوبة.

الفنّان مهنّا الدرّة

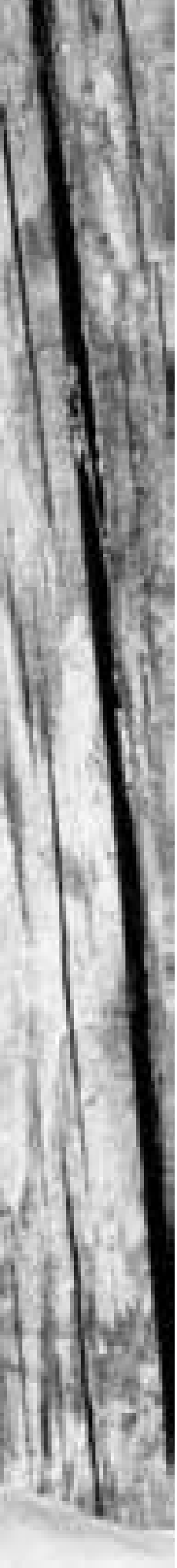
أما الفنّان مهنا الدرّة، فإنّ له مرحلة كاملة عَبْر مسيرته الفنيّة تُحاكي المكان مِن بيوت وقرى، والتي رُسمت باللون الأزرق لتكون ضِمن المرحلة الزرقاء، التي اشتهر بها الدرة في بداية مشواره الفني، حيث رسم البورتريت في بداية الأمر، ليصل إلى نهاية هذه المرحلة الزرقاء برسم المكان.

يشكِّل اللون في هذه المرحلة مركزاً بارزاً، فهو يهيمن على كلّ أنحائها، وهو يذكّرنا بالمرحلة الزرقاء عند الفنّان الإسباني بابلو بيكاسو، وهكذا نستطيع القول إنّ الفنّان الدرّة هنا لا يطالبنا بحلولٍ لمُشكلةٍ أو مأساة في قرية أو مدينة، بل يعرِضها كما يرى أو يتصوَّر باللون الأزرق.

الفنّان عزيز عمورة

الفنّان عزيز عمورة لديه مرحلة كاملة عن المكان (في المدرسة الانطباعيّة)، رسم فيها المكان في فصل الشتاء غالباً، حيث دخل عمورة عالم المكان في مرحلتين، الأولى جسَّدت آفاق الطبيعة في عجلون ودبّين وغيرها، والثانيّة كانت في مدينة عمّان في نهاية السبعينات.

تَبْرُزُ في أماكن عزيز عمورة خصائص عاطفيّة ورومانسيّة نلمسها مِن خلال الضبابيّة غالباً، والتي حاول إبرازها مِن خلال نقلِه للمشهد برؤيته الخاصّة، حيث يقول في مقابلة له: "إنّ الأماكن تدخل العقل والقلب مِن خلال العَيْن، فتثير الحسّ وتحرِّضهُ وتحرِّك لواعج النّفس".
إذاً فالمكان كان حجّة ومُشجِّعاً للرسم وليس غايةً له، فهو الدّافع لتحضير الألوان ووضعها على الـ"كانفس".



داليدا
صاحبةُ «حلوة يا بلدي»

بنتٌ "شُبرا" تَرَكَت رسالة مفادها: "سامِحوني الحياة لم تَعُد تُحتَمَل".

طلعت شناعة/ الأردن

لَوْلا المُخرج يوسف شاهين، لَما عرف الجمهور العربيّ الفنّانة العالميّة داليدا. فقد قدَّمها شاهين في فيلمه الشهير "اليوم السادس"، ليبدأ المُواطن العربيّ رحلة اكتشاف نجمة ملأت الدنيا صخباً وغناءً وفنّاً.
الحُضور الفنّي لداليدا عربيّاً، اقتصر على أغنيتين ومئات الحفلات والمهرجانات التكريميّة، لكنّ المُخرج الرّاحل يوسف شاهين استطاع أن يقدِّمها سينمائيّاً، بعد أنْ راقَبَ نجاحها وانتشارها الكبير في السينما الفرنسيّة منذ أواخر سبعينيات القرن الفائت، حيث قدَّم مِن بطولتها فيلم "اليوم السادس" في صيف العام 1986، قبل عامٍ مِن انتحارها، وحقّق الفيلم نجاحاً كبيراً نُسِبَ إلى وُجود داليدا فيه. ويروي الفيلم قصّة سيِّدة وصراعها مع مرض ابنها بالكوليرا، وذلك أثناء حكم الملك فاروق. ويصِف الفيلم بطريقة دراميّة كيف أنّ كلّ مَن حولها يختفي بفعل هذا الوباء. تحُاول إخفاء ابنها عن النّاس لمدّة ستّة أيام والتي يُفترض بعدها أن ينجو ابنها مِن المرض. تُحاول إخفاءه حتى لا يبلِّغ عنه أحدٌ السّلطات التي كانت تجمَع مرضى الكوليرا في مخيَّمات لا يعود مِنها أحد، على حدِّ وصْف الفيلم، وشاركها البطولة محسن محيي الدين وشويكار وحمدي أحمد وصلاح السعدني وسناء يونس وعبلة كامل

ومحمد منير والفنّان العراقي يوسف العاني، ومثَّلَ فيه أيضاً يوسف شاهين.
ورغم شهرتها وثروتها إلا أنّ حياة داليدا الخاصّة كانت أشبه بمسرحيّة مأساويّة، إذ شهدَت انتحار زوجها الأوّل الذي انفصَلَت عنه، فضلاً عن انتحار مغنٍّ إيطاليٍّ شابّ دعَمَتهُ داليدا ليصبح نجماً لكنّ الفشل طرق بابه بعد مشاركته بـ"مهرجان سان ريمو" سنة 1967، فانتحر بمسدَّسه في أحد الفنادق. والمؤسف في الأمر أنّ داليدا كانت أول مَن رأى جثّته ممدَّدة ومغطّاة بالدِّماء عندما ذهَبَت لتُواسيه بعدم نيْله التقدير في المهرجان الذي شاركا فيه! وعندما تمكَّنَت من نسيان الماضي، أحبَّت رجلاً بفترة السبعينيات ولكنه هو الآخر توفي منتحراً.

سامِحوني

ويبدو أنّ ذلك هو ما أثَّر على نفسيّتها بشكل كبير، حيث وُجدت مُنتحرة بجُرعة زائدة مِن الأقراص المهدِّئة، بعد أن ترَكَت رسالة تحمل "سامِحوني الحياة لم تعُد تُحتَمَل". ودُفنت في مقابر المشاهير في العاصمة الفرنسيّة باريس، وقد تمّ صُنع تمثال لها على القبر بالحجم الطبيعي لها وهو يعتبر أحد أكثر الأعمال المنحوته تميّزاً في المقابر الخاصّة بالمشاهير.

وتشاء الأقدار أنّ ذلك "الاكتشاف" الجماهيريّ، سرعان ما تَعَرَّض إلى "هزّة وُجدانيّة" كبيرة، عندما أقدمت صاحبة "حلوة يا بلدي" على التخلُّص مِن حياتها مثل كثير مِن المشاهير بالانتحار، لتوقِف قطار الأمل في سنّ الـ"54"عاماً فقط.

نشأتها

وُلدت داليدا واسمها الحقيقي يولاندا كريستينيا جيجليوتي بالقاهرة بحيّ شُبرا العريق في 17 كانون ثان 1933 لوالدين إيطاليّين مهاجرين.. هاجرا لمصر بدافع الفقر الشّديد وهرباً مِن المعارك الطاحنة في إيطاليا إبان الحرب العالميّة الأولى.
والدتها "جوزفين" كانت لها طبيعة مُزعجة؛ حيث تتدخَّل في شؤون أولادها لخوفها عليهم، لكنّها أيضاً حنونة وربّة بيت ممتازة.
أمّا والدها "جيجليوتي"، فقد كان عازفاً موهوباً لم يتمكّن مِن إيجاد عمل في بلده ممّا دفعه لفكرة السّفر، وركب هو وعائلته السفينة المتّجهة إلى مصر، رغم أنه كان يحبّ بلده ويفتخر بأصله. لم تمضِ فترة وجوده بمصر حتى تمكّن وبسرعة مِن العثور على عمل مع أوركسترا أوبرا القاهرة. وأسكن عائلته في شقّة متواضعة في "شُبرا".

طفولة غير سعيدة

لم تكن طفولة داليدا سعيدة. فقد وُلدت وهي ضعيفة البُنية هشّة، وكانت تُعاني مِن "حَوَل" في عينها اليُمنى. وقد أجْرَت ثلاث عمليّات لعينها اليُمنى ولفترة طويلة كان يجب عليها أن تلبس نظّارات قبيحة المنظر.
لم تتوقّف الفتيات بمدرستها الكاثوليكيّة عن السخرية منها ونَعْتِها بألقاب مثل "أمّ أربع عيون والحولة"، لكن لحُسن حظّها كان هناك راهبة طيّبة القلب اسمها إيزابيل كانت تواسيها كلّما رأتها تبكي، وتقول لها: "لديكِ أجمل عيون في العالم". كانت تلك الكلمات ترفع مِن معنويّاتها وتُدخِل الرّاحة لنفسها وتدفعها للّعب مع الأطفال، حتى إنّ داليدا بعد شهرتها ونجوميّتها لم تنسَ إيزابيل أبداً، وعندما علمت أنّ تلك الراهبة إيزابيل تحتضر تركت كل أعمالها ورجعت للقاهرة لتوديع المرأة التي عاملتها بحنان.
سنة 1940 تتكهرب الأجواء عندما اندلعت الحرب العالمية وأصبحت حياة والدها جيجليوتي صعبة جداً مع أنه كان بعيداً عن السياسة ومشاكلها، لكنه في النهاية كان إيطاليّاً، ومصر في تلك الأيام كانت تحت حماية بريطانيا، لذا فإنّ والد داليدا اعتُقل وتمّ حبسه لعدّة أشهر، ونظراً للوضع المُزري للعائلة

-بعد أن فقدت عائلها- اضطرّت والدتها أن تسهر الليالي على ماكينة الخياطة تخيط الملابس لتكسب عيش أولادها.

حلوة يا بلدي

مِن غرائب القَدَر أنّ شُهرة داليدا في مصر والعالم العربي، ارتبَطَت بانتشار أغنيتها "حلوة يا بلدي"، التي وَجَدَ النّاس فيها "صنّارة" للتباهي بأنّ لدينا "نجمة وعالميّة"، إضافة إلى الفنّان العالمي عمر الشريف. وهذا ما يحمل حنيناً وتأثيراً لدى المواطن البسيط الذي يتأثّر بالنجوم، ويسعَد إن كان أحد هؤلاء مِن أصلٍ "مصريّ" أو مِن جذور "عربيّة".

قدَّمَت داليدا أغنية "حلوة يا بلدي" عام 1979، وهي مِن كلمات الشّاعر مروان سعادة وألحان العبقري بليغ حمدي، وقد حقَّقَت الأغنية نجاحاً كبيراً بين الجمهور المصري. ربما لارتباطها بهاجس الانتماء للوطن وخاصّة لأبناء مصر في الغربة.

تقول كلمات الأغنية:

"كلمة حلوة وكلمتين حلوة يا بلدي.
غنوة حلوة وغنوتين حلوة يا بلدي.
أَمَلي دايماً كان يا بلدي إني أرجعلِك يا بلدي
وأفضل دايماً جنبِك على طول".

أغنية "حلوة يا بلدي" التي قدَّمتها داليدا بلكنتها الشرقيّة، لم يبقَ فنان إلا وغنّاها في حفلاتِه، كإليسا وأصالة نصري وفضل شاكر وآمال ماهر وغريس ذيب وهبة طوجي وشيرين عبد الوهاب وألين لحود وأحمد فهمي، وكثيرون وجدوا أنّ الأغنية لها مفعول السِّحر في استمالة الجمهور لغنائهم.

وداليدا التي أنهت حياتها مُنتحرة في 3 أيار/ مايو 1987، تاركة وراءها رسالة بأنّها سئمت ضغوطات الحياة، بدأت مشوارها الفني بالمشاركة في مسابقة ملكة جمال مصر وفوزها بها سنة 1954، وألهمَتها قدرتها على الغناء بتسع لغات، هي: العربيّة والإيطاليّة والفرنسيّة واليونانيّة واليابانيّة والإنجليزيّة والإسبانيّة والألمانيّة والعبريّة، على أن تستمرّ في مشوارها الفنّي الذي تنوّع بين الغناء، حيث قدّمت أكثر مِن 500 أغنية، وبين السينما والمسرح.

داليدا التي حَفَرَت اسماً لها في ذاكرة الموسيقى العربيّة بعفويّتها، كانت قد أعادت قبل "حلوة يا بلدي" بعامين، تقديم أغنية "سالمة يا سلامة" التي لحّنها سيِّد درويش في العام 1919 وقدَّمَتها فرقة نجيب الريحاني مِن كلمات بديع خيري، حيث أدّتها في صيف العام 1977 باللهجة المصريّة، ثم باللغة الفرنسيّة، وحقّقت شهرة واسعة في العالم العربي وأوروبا أكثر مِن الأغنية الأصليّة، فقام العديد مِن المطربين العرب والأوروبيين بغنائها مرة أخرى بتوزيعات مختلفة، وهو ما شجّع داليدا، كما قيل حينها، على خطوة تقديم أغنية "حلوة يا بلدي". ■

ثلاثيّة اكتِمال

قراءة في ثلاث جرّات فخّاريّة للفنّان خالد الحمزة

نداء نعيم إلياس/ الإمارات

إلى أيّ مدى تحكمُنا الذكريات؟ وكيف لنا أن نعطي معنىً جديداً لما حطّمته أيدينا عبْر السنين؟ وهل بمجرّد تحطّم الشيء تزول قيمته؟ أم إنّ القيمة الشكليّة لشيء ما لا تمتّ لقيمته المعنويّة بِصِلة؟ وإذا كانت القيمة المعنويّة تحيى بمنأى عن الشّكل، هل هذا يعطينا الحقّ في تفكيك الأعمال وإعادة تكوينها بما يتناسب وفهمنا للمعنى، تماماً كما حدث في نهاية القرن المنصرم عندما أخذت التفكيكيّة (Deconstructivism) تناطح أعظم فلسفات النّقد في الأنظمة الرأسماليّة؟ أسئلة ناقشتُها مع ثلاثة أعمال فنيّة مركّبة معنونة بِـ"اِكتِمال" مِن إبداع الفنّان د.خالد الحمزة، ولتسهيل الحديث والرُّجوع لأيّ مِن الأعمال الثلاثة في هذا المقال سأقوم بتسمية الأعمال الثلاثة "ثلاثيّة اِكتِمال" .

هذه الأعمال عبارة عن ثلاث جرّات ماء فخاريّة تتفاوت في أحجامها وطُرُق معالجتها الفنيّة، وتشترك في مادّة الفخّار والمعادن المستخدمة في المعالجة، وعلى الرغم مِن التشابُه البصريّ، يميل كلّ مِن الأعمال إلى تصوير ذاتِه على أنه مختلف شكلياً. نجد في الأعمال الثلاثة جرّات فخّار تمّ تحطيمها عن قصد

أو عن غير قصد (سأقوم بشرح هذا لاحقاً)، ثم تمّ إعادة جمعها معاً بالآليّة نفسها عن طريق ثَقْب أطراف القِطَع المتكسِّرة ثمّ وصلها بعضها ببعض بأسلاك وقطع وبراغي معدنيّة، وبعضها تم تثبيت قِطَعِه بوصْلات حديديّة داعِمة مِن الدّاخل أو بقليل مِن الجبس مِن الخارج.

بتسمية الأعمال الثلاثة "اِكتِمال"، أراد الفنّان أن يُظهِر الأعمال على أنها وجوهٌ لعملةٍ واحدة تختلف بالشّكل وتتشابه في التكوين. فنجد في العمل الأوّل عناية فائقة في وصْل القِطَع المتكسِّرة بعضها مع بعض عن طريق تقنية الخياطة المعدنيّة بمشابك سلكيّة، إذ تكاد تكون متلاصقة بشكل شبه كامل، لكن مع وجود بعض الإسقاطات القصديّة في فوَّهة الجرّة، أمّا في العمل الثاني، فنجِد مدى صعوبة إيصال القطع ببعضها دون المساس في التكوين الأصلي للجرّة وقد تمّ معالجة ذلك بوَصْل القطع داخليّاً عن طريق وصْلات معدنيّة تقوم بشدّ القطع المتكسّرة للداخل كي تبقى ثابتة، أمّا العمل الثالث، فكانت طريقة إيصال القطع المتكسّرة بعضها مع بعض أقرب إلى التّرميم منه إلى اللّصق؛ وتحديداً مع وضْع مُلحق مِن الأسلاك المعدنيّة ساعَدَ على تكوين الشّكل النهائي للجرّة، وسأقوم بشرْح التفاصيل التقنيّة لكلّ عمل في سياق الحديث، لكن قبل العودة إلى الحديث عن الأعمال الثلاثة، أودُّ أن أتحدّث قليلاً عن فلسفة العنوان.

يَذكُر الإمام الصّاوي في إحدى قصائده أنّ عجوزاً تمنّت لو تعود شابّة وقد يبسَ عودُها واحدودب ظهرها، فذهَبَت إلى العطّار تطلبه الفتيّة، لكنّ العطّار حال دون مساعدتها، فهو لا يُصلح ما أفسده الدّهر، أو هكذا ظنّ الصّاوي في ذلك الزمان، وأيضاً في عصرنا هذا يقولون إننا لا نستطيع أن نعيد قطعة تكسّرت إلى ما كانت عليه قبل الكَسْر، كانت ماديّة أو معنويّة. قد تكون هذه العبارات صحيحة إذا كان المعنيّ منها التصاق ذكرياتنا بإصلاح الشّكل الظاهريّ أو المَحسوس كي يعود مكتملاً كما كان، لكنْ إذا أردنا التسليم بالواقع وقبِلْنا بما تبقّى بعد الكَسْر فإننا حتماً سنجد معنىً جديداً لِما أفسده الدّهر، لا بل قد نستطيع إعادة تشكيلِه بما يتناسب ومفهومنا المُعاصر لفكرتَيْ الكَمَال والاِكتِمال. الاِكتِمال بمعانيه المختلفة لا ينحصر بجماليّات العمل نفسه، كما إنه لا ينحصر

أيضاً بمدى اقتراب العمل والموضوع مشتركَيْن مِن فكرة الكَمَال. قد تكون كلتا الحالتين تنحدران مِن مصدرٍ واحدٍ، إلّا أنّ بيْن هذا المعنى وذاك حدث أنْ تصارَعَت أفكار النقّاد والفلاسفة منذ عصر النّهضة، أو ما قبل التاريخ، إلى عصرنا هذا حول إمكانيّة اكتمال أو كمال العمل. مِن منظورٍ حديثٍ يُعتبر العمل مكتملاً اذا تحقَّقت فيه معايير الإخبار الموضوعيّ التي صُنع مِن أجلها، ومثال على ذلك العمارة والتصميمات الصناعيّة الحديثة في القرن العشرين، ومِن المنظور الفنّي فالاِكتِمال يرتبط بالواقع المُعاصر للعمل ولا يكتفي بالإخبار البصريّ؛ محسوساً كان أو موضوعياً، ومثال على ذلك مبولة دوشامب والعمل الفني المُنجز سابقاً. أمّا الكمال فيرتبط أكثر بالمفاهيم الفلسفيّة والجماليّة واللغويّة والأدبيّة، وغالباً ما يكون المصطلح مرافقاً للأعمال ذات المرجعيّة العقائديّة. حديثنا هنا لا يعنى بموضوع الكمال مِن منظوره المثاليّ أو العقائديّ، إنما يتمَحْوَر حول كيفيّة اكتمال عملٍ ما حتى أصبح كاملاً في عينَيْ صانعه.

العمل الأوّل هو ما أثار رغبتي في الحديث عن ثلاثيّة اِكتِمال. عندما رأيته للوهلة الأولى شعرتُ أنني أنظر إلى مسخٍ مِن تجارب الدكتور فيكتور فرانكنشتاين. قد لا تنحصر حاجتنا لإعادة عملٍ ما إلى الحياة أو بثّ الروح في آخر لسببٍ

واحدٍ، بل هناك العديد مِن الأسباب، قد يكون السّبب أنّ الفنّان أراد أن يُعيد الحياة لعملٍ قديمٍ لأنّ العمل ذاته غادر الحياة ولم تكتمل معانيه، فيقوم بإعادة إحيائه بشكله القديم أو بشكلٍ معاصر، أو ربما يعود السبب لحاجته إلى المحافظة على الماضي وتناقله بشكل حديث؛ كما في أعمال الترميم. لكنّ ثلاثيّة اِكتِمال هنا تبحث عن شيء آخر يختلف تماماً عن استحداث عمل قديم؛ فلو أراد الفنّان تجديد الحياة في الجرّات الفخاريّة الثلاث لقام بترميم الجرّات المحطّمة وأعادها لما كانت عليه. لكنّ الفنّان هنا آثر ألا يظهر العمل في حلّته القديمة، ويظهر هذا جليّاً في استخدام مواد دخيلة على فنّ السيراميك والفخّار؛ كالحديد مثلاً. حتى إنّ إعطاء تسمية اِكتِمال على العمل حال دون وصولها للمتلقّي بصيغتها القديمة؛ على العكس فإنّ الاِكتِمال إذا دلَّ فيدلّ على وجود شيء قديم لم يكتمل إلا بعدما عَرَضَهُ الفنّان بحلّته الجديدة. فماذا أراد الفنّان مِن العمل؟ لفهم هذه الجزئيّة وجب التحدّث قليلاً عن الفرديّة في الفنّ ومدى تأثيرها على الفنون الحديثة والمُعاصرة.

قد يكون التكسير بحدّ ذاته عملاً يساعد

على التنفيس عن الغضب وكبح جماحِه عند بعضهم، وهناك الكثير مِن الثقافات التي تعمَد إلى تكسير الأواني الفخاريّة ولكلٍّ منها أسبابه، فمثلاً تعمَد بعض شعوب الشرق الأوسط إلى تكسير الفخّار عند مغادرة أحدٍ غير مرغوب فيه؛ تعبيراً عن رغبة صاحب المنزل في ألّا يعود الزائر مرّة أخرى، وأيضاً تعبيراً عن كَسْر الشرّ والشُّؤم المتمثل في هذه الزيارة. أما عندما ينكسر صحنٌ أو كوبٌ أو إبريقُ فخّار بالخطأ، يُبادر أصحاب البيت بالقول في الحال: "انكسر الشرّ"؛ اعتقاداً منهم أنّ مصيبة كانت ستحدث، ولكنها فشلت، وأنّ كَسْر أحد الأواني أتى تعويضاً ودرءاً لهذا الشرّ.

كان فعل التّكسير في ثلاثيّة اِكتِمال جزءاً مِن العمل ذاته، وهذا يمكن تفسيره بالاعتماد على ماهيّة التكسير باحتمالين. إذا كانت الجرّات الفخاريّة مكسورة مِن قَبْل ودون تدخُّل الفنّان ذاته، فسيصبح تدخُّل الفنّان أقرب إلى التّرميم المُعاصر منه إلى الإصلاح المُعاصر للأعمال الفنيّة، وهنا يجب التوقُّف قليلاً عند هذا الشّكل مِن أشكال الفنون الكلاسيكيّة المُستوحاة مِن الفنون اليابانيّة القديمة، وتحديداً فنّ الـ"كين تسوغي" (في اليابانيّة: التوصيل بالذهب) أو "كين تسوكوروي" (في اليابانيّة: الإصلاح بالذهب)، وهو عبارة عن نوع مِن أنواع الفنون اليابانيّة القديمة التي يتمّ بها إصلاح الأواني الفخاريّة المتكسِّرة أو المشعورة بورنيش الغبار أو بودرة الذهب أو الفضة أو البلاتينيوم.

أمّا إذا كان تكسير الجرّات الفخاريّة قبل تجميعها فِعلاً مقصوداً مِن الفنّان، فإنه قد يعبِّر عن حالة سيكولوجيّة أراد بها الفنّان التعبير عن رفضِه لجَسَد الجرّات بشكلها الحاليّ، وبالتالي اقتَرَح الفنّان إعادة تركيب الجسد بشكل مُكتمل يتناسب وفهمه للتكوين المُعاصر، أو مِن وجهة نظر فرانكنشتاين، في ما يتناسب وفهمه للمستقبل. وهنا أيضاً يجب التوقُّف عند فناني السيراميك الذين يستخدمون طريقة كَسْر الفخّار القديم لجعلِه جديد، وذلك مِن خلال تحطيم المواعين والكاسات الفخاريّة وإعادة بنائها وتركيبها بمادّة الغراء أو مواد أخرى بهدف الإصلاح والترميم، إذ يرتبط أيضاً هذا الفنّ بالمرحلة المتقدّمة من فنّ الـ"كين تسوغي"، وتحديداً بعد هيمنة النُّخبة عليه، إذ إنه ومع مرور الوقت أصبح جامعو القطع الفنيّة مهوسين بهذا الفن حتى إنهم اتُّهموا مِن قِبَل بعضهم

بتحطيم الأواني الفخاريّة الثمينة خاصّتهم كي يتمّ إصلاحها بعروق الذّهب كما في فنّ الـ"كين تسوغي".

عودة إلى الأعمال الثلاثة، وبعد شرح العلاقات التاريخيّة والفنيّة والتقنيّة كما ظهرت في الأعمال، وَجَبَ هنا الحديث عن ثلاثيّة اِكتِمال مِن منظورٍ نقديٍّ مجرّد مِن السّياق التاريخيّ عن طريق إجابة الأسئلة التي تمّ طرحها في بداية الحديث؛ بدءاً بمدى تحكّم الذكريات بنا وانعكاسها على أعمالنا الفنيّة والأدبيّة، وصولاً إلى طرح نقاش مفتوح حول إعطاء معنى جديد للأشياء مّن خلال التدخُّل في تكوينها الشّكلي.

عند النظر إلى ثلاثيّة اِكتِمال كعمل واحد لا ثلاثة أعمال مختلفة، نجد كمّاً كبيراً مِن الصُّوَر في الذاكرة التي تتمثّل في ظاهر العمل. فمثلاً نجد تلك التقرُّحات الزمنيّة التي عانتها الجرّات الثلاث؛ والتي حالت دون إظهار تاريخ كلٍّ منها على أنه تمّ استخدامها بشكلٍ صحيحٍ مِن قَبْل، أو أنّه تمَّ استعمالها لفترة وجيزة قبْل أن يتمّ إهمالها. تلك النّدبات والنتوءات التي خلّفتها قطرة ماء هنا أو لحظة غَضَب هناك أنشأت مع مرور الزّمن علاقة حميميّة بين الفخّار وبيئته المحيطة به من جهة، وبين الفنّان وتاريخه الفني المُعاصر من جهة أخرى. فبالرغم مِن قِدَم تاريخ كلّ جرّة في العمل إلا أنّ الحداثة تعكس الماضي في حلّة مُعاصرة أرادَ بها الفنّان أن يصِل العمل إلى المتلقّي بما فيه مِن ذكريات. لا بل حتى أنّ المتلقي يستطيع أن يلمس ذكريات الفنّان ذاته في التشابكات المعدنيّة، وكأنّ الفنّان يخبرنا هنا كيف يكتمل العمل عندما يصبح الفنّان والعمل والمتلقّي كياناً واحداً. وهنا يصبح إعطاء الفخّاريات معنىً جديداً لا يمتّ لقيمة العمل الإخباريّة بِصِلة. على العكس تماماً، يُؤخذ العمل على أنه شاملٌ لأكثر مِن معنى إخباريّ. فمِن جهة يخبرنا العمل بماضيهِ لا بما كان يُستعمَل، ومِن جهة أخرى يخبرنا بحاضِرِه لا بكيف سيُستعمل. وهنا برأيي تكمن قيمته المُعاصِرة. ■

ثقافةُ الصّورة وتداعياتها

د. غالب عبد المعطي الفريجات/ الأردن

يُعْتَبَرُ عالم اليوم عالم انفجار المعرفة دون نقاش، فهو يزوِّدنا على مدار السّاعة بكمٍّ هائلٍ مِن المعرفة، فما كان يقوم على الكلمة أخَذَت الصّورة تنافسهُ بشكلٍ حادٍّ وقويّ، لم يعد بالإمكان الاستهانة به أو التقليل مِن شأنه وأهميَّته، حيث يقوم على توصيل المعرفة والدَّفع بالمعلومات بوسائل الاتصال البصري كلغة مرئيّة، والتي أصبحت تمثِّل شكلاً مِن أشكال اللغة المنظَّمة، وليس مجرَّد نوع مِن التعبير الجماليّ.

ا. صورةُ الثّقافة وثقافةُ الصّورة

هناك صورة الثقافة وثقافة الصّورة، وكلاهما في مواجهة الآخر، فصورة الثقافة هي الصّورة النمطيّة التي وضعتها ورسمتها أقلام الأفكار التقليديّة، بحيث شكَّلَت الإطار المرجعيّ الذي تتحرّك ضمنه كلّ الأفكار والرؤى الأخرى عموماً، وهو الفكر المسؤول الأوّل والأخير عن تشكيل الصّورة في المجتمع، مِن خلال التنشئة الاجتماعيّة، وِفقاً لمقاييس وضوابط وقواعد المجتمع، أمّا ثقافة

الصّورة، الصّورة الفضائيّة، ثقافة الأفكار والأيديولوجيّات والقِيَم والمُثُل، التي تصنعها وتشكِّلها الصّورة المتأتِّية مِن الفضائيّات، التي تبثّ على مدار السّاعة، وتقتحم بيوتنا دون استئذان شِئْنا أم أبَيْنا.

دلالةُ الصّورة تشمل النشاط الذهنيّ، أي الصّورة العقليّة والفكريّة والنشاط النفسيّ (الخيال والإدراك)، والنشاط اللغويّ (الصّورة السمعيّة)، والمجال الفنيّ (النّحت والرّسم)، وتلك الأنشطة مِن مظاهر حضارة الصّورة، التي تتجلّى في الأبعاد المكانيّة الملموسة والمجرَّدة، وتعمل في المُقابل على خلق عالم متطابق مع الواقع، كخطاب الصّورة الفوتغرافيّة، أو عالم بديل للواقع، أكثر صِدقاً أو أكثر سِحراً كَلَوْحة الفنّ التشكيليّ، وهذا النَّمَط يحظُّ في الغالب على امتلاك المتلقّي، والاستحواذ على بصرِه وبصيرته، وتقوم وسائل الإعلام المربيّة بهذا الدَّوْر، والصّورة هي حياة لكونها تحرِّض الخيال، وتحرِّك صمته بصمتِها، فلكلّ صورة لغتها وخطابها، بل لغاتها وخُطَبها، استناداً لما يرتسم في مخيِّلتنا مِن انطباعات وأحاسيس متفرِّقة، لقاء مشاهدة صورة ما لكلٍّ منّا على حِدَة(السموري، 2007).

بدأ تاريخ الصّورة قبل تاريخ الكتابة بِقرون، كان الإنسان يكتب بالصّورة، وسُجِّلَت أوّل قضيّة في الكون بسبب صورة ثِمار في شَجَرة، كان الإنسان يسمَع أكثر، يحفظ أسرع، لم يكن يدوِّن أقوالاً على غير ذاكرته، لم تكن الكتابة قد مسّته بعد، بينما الصّورة حاضرة في كلّ مكان، وعلى الرّغم مِن ذلك كانت ثقافة الإنسان ثقافة أُذُن غير مكتمِلة، وثقافة عَيْن غير مكتملة، لذا كانت الأذن أهمّ مِن العَيْن، كانت الكلمات تحمل قوّة عظيمة، قوّة سحريّة على الحقيقة لا المجاز، ومع جبروت هذه القوّة كان الإنسان لا يعرف إلا ما يتذكّره فقط، لم يكن يملك سوى عتبة واحدة مِن عتبات الحواس –السمع- كلما اقترب كلما سمع أفضل، ليست هناك مسافة دُنيا لتوقِف هذه الحاسّة، لذا بدأت الصّورة أمامها تتراجع(المحروس، 2005).

بعد زمنٍ طويلٍ غيَّرَت الكتابة غير المكتملة وعي الإنسان أكثر مِن أيّ شيء آخر، ورأى الكتابة تنفصل عنه في الوقت الذي ينتهي منها، وأخذ يقلِّل مِن الذاكرة، ورأى أنّ الكلمات المنطوقة تفقد كلّ سِماتها عندما تصير مكتوبة، صارت واقفة

بذاتها على هذه الورقة، صارت صورة.

إنّ العصر الذي نعيش فيه هو عصر الثورة أو الحضارة الرقميّة المتمثلة بالصّورة، التي تمارس هيمنتها وسيطرتها وسيادتها على الكثير مِن العقول والأفكار، بحيث أصبحت مَصْدَر وأداة مِن مصادر وأدوات المعرفة وتشكيل الرؤى والأفكار، وهي أي الصّورة تزاحم الأدوات المعرفيّة التقليديّة على الصعيد المعرفي أو الثقافي العامّ أو الاقتصادي أو حتى القيمي، فلم تعد الصّورة قضيّة عفويّة عشوائيّة، بل أضحت صناعة وفنّ لها قوانين ومبادئ، لا تنسحب على مجال المُتعة والترفيه فقط، بل تمتدّ إلى ميادين العلم والمعرفة لدرجة أنْ صَنَعَت الصّورة ثقافة خاصَّة بها سُمِّيت "الثقافة البصريّة"(السماوي، 2007).

يمكننا أن نقول، وبكلّ أريحيّة، إنّ عصرنا هو عصر الصّورة في معاني كثيرة ومتعدِّدة، عصر يؤلِّه الصّورة ويمجِّدها في مُواجهة المحتوى، والشكل مقابل المضمون، والمظهر بدل المخبر، والمبنى محلّ المعنى، والظاهر مكان الباطن، والسطح بدل العُمق، إلى حدّ أننا نقول إنّ عصرنا هو عصر البنيّة(عبد السلام بن عبد العال، 2000: 62).

٢ـ هيمنة الصّورة

إنّ سلطة الصّورة تبدو جذّابة ومثيرة وهي مدمِّرة في الوقت نفسه، فالاتحاد السوفييتي لم تصمد ثقافته في وجه ثقافة الإغراء والإثارة، التي بثَّتها وسوَّقتها الإدارة الأميركيّة، وما زالت ثقافة أميركا تغري الكثيرين في العالم الثالث، وخاصّة المدَّعين بحمل لواء المُعارضة والمطالبين بالحريّة والديمقراطيّة وحقوق الإنسان، كما حصل في الذين ركبوا الدبّابة الأميركيّة، ليكتشفوا في ما بعد مدى كذب الصور الورديّة، التي كانت تَعِدُ فيها أميركا عملاءها، حتى أصبحت المُعارضات في العالم الثالث دُمى أميركيّة، تنساق وراء دعاياتها وصورها الكاذبة، حتى يأتي اليوم الذي تكتشف فيه هذه المجموعات المغفَّلة مدى سذاجتها، أمام انبهارها لصور أميركا الهيولوديّة، فالواقع أنّ ما يُلاحَظ بالفعل هو صعود مدوٍّ لأيديولوجيّة ما يُعرف باقتصاد المعرفة، والذي تنتظم في كثير مِن أجزائها حول ثقافة الصّورة، ومبدأ الشفافيّة، وحريّة التواصُل التي أصبحتا اليوم عَصَب مجتمع المعلومات والتواصل، التي تستغلّ سلطة الصّورة ومختلف الوسائط الجماهيريّة، والتي خلقت في حقيقة الأمر ضحايا عديدة وتداعيات مدمِّرة(المصدق، 2006).

لنتمعَّن جيِّداً في الصُّوَر التي عرضها كولن باول أمام أعضاء مجلس الأمن في الادعاء بامتلاك العراق لأسلحة الدمار الشامل، فهذه نماذج لاستخدام الصّورة لتحقيق أهداف إمبرياليّة عدوانيّة، وبالمُقابل صورة محمد الدرّة والتي كشفت عري الكيان الصهيوني وديمقراطيته المزعومة.

في ضوء اجتياح وهيمنة الصّورة على حياتنا اليوميّة، فإنها تلعب دوراً فاعلاً ومؤثِّراً في التربيّة والتعليم، فهي تساهم في عمليات تنشيط الانتباه والإدراك والتذكُّر والتخيُّل والإبداع والمزيّة، إذا تمَّ تقديمها بطريقة مناسبة، فالصّورة بألف كلمة في المثل الصيني، ويؤكِّد "جيروم برونر" أنّ الفرد يتذكَّر 10% ممّا يسمعه، و30 % ممّا يقرأه، و80% ممّا يراه أو يقوم به(شاكر، 2005).

٣ ـ الصّورة والتعليم

الصّورة لها دورٌ كبيرٌ في التعليم، فيتمّ استخدامها وسيلة مِن وسائل التعليم، مِن خلال قدرتها على استعمال جميع الحواس لدى المتعلِّم، تستقرّ في الذهن

وتعيش حيّة في الذاكرة، وتقترن بالكلمة، حتى يتمّ الوصول إلى فهم المتعلِّم ومساعدته، على الإلمام بالأهداف التربويّة المبثوثة في الكتاب المدرسيّ، وكثيراً ما يكون استخدامها في كُتُب الصِّغار، فالصّورة لها مفعولها التربويّ في مرحلة رياض الأطفال والصفوف الأولى مِن التعليم الأساسي، لتوضيح الأفكار ومحاولة ردّ الأفكار المجرَّدَة إلى الطبيعة، بالإضافة إلى الأهداف التربويّة والنفسيّة، لعلاقتها بمدى إقبال التلاميذ نحو الكتاب المدرسيّ، لذا مِن الضروري تعلُّم مهارات الثقافة البصريّة في مجال التعليم وتدريسها للتلاميذ، ومِن الجدير بالذِّكر أن تكون هناك عمليّة توازن في الكتاب المدرسي في ما بين اللغة البصريّة واللغة اللفظيّة حتى يكمِّل بعضهما الآخر.

هناك تأكيد على أهميّة الصّورة وتأثيرها البالغ الأهميّة في الرأي العام، ولفْتِ انتباهِهِ واستقطابِه، وإنّ الصّورة أهمّ مِن الكلمة المسموعة والمقروءة، فمَن يرى ليس كمَن يقرأ أو يسمَع، وليس جميع الناس يحرصون على القراءة، ومَن يقرأ لا يكلِّف نفسه إلّا بقراءة الأشياء التي تهمّه أو تؤثِّر عليه وعلى حياته ومعاشه، ومعظم النّاس يكتفي بقراءة عناوين المواضيع والأحداث في الصَّحافة اليوميّة، وقد تضاءَلَت الكلمة المسموعة فتضاءَلَت أهميّتها، بعد أن فقد المذياع أهميّته وفَقَدَ دوره أمام التلفاز الذي ينقل الحَدَث للمُشاهد بالكلمة والصّورة معاً، وإذا كانت الكلمة تحرِّك حاسّة أو حاسّتين، فالصّورة تحرِّك جميع الحواس، وتنطبع في الذهن في الوقت نفسه، وتبقى حيّة في الذاكرة، وبسبب ما اكتسبتهُ الصّورة اليوم على ما عداها مِن تقنيات الإعلام، فقد أصبحنا نعيش في عصر ثقافة الصّورة، بعد أن تراجَعَت ثقافة الكلمة، وفي حالات كثيرة كانت الصّورة أبلغ مِن أيّ مقال، وأقوى مِن أيّ كلمة، ومِن هنا كان استخدام الإعلام الغربي للصورة، لإدراكِهِ قيمة الصّورة وأهميّتها في نَشْر أفكاره، والعمل على تحقيق أهدافه، وليس عبثاً توظيف صورة سجن أبي غريب، فقد أكّدت الصور التي تمّ فضحها، أنّ الممارسة الأميركيّة في استخدامها كان مقصوداً ومتعمَّداً، ولكنها قد ارتدّت على الإدارة في اكتشاف الكذب، الذي كان وراء صياغتها، وإن أسقطت كل الشّعارات الأميركيّة، في ما يتعلّق بالحريّة والديمقراطيّة وحقوق الإنسان. ■

ثقافة الابتكار والتجديد
في ظلِّ التحوُّلات الاجتماعيَّة

د. فيصل غرايبة/ الأردن

ما تَزال دعوة الإصلاح والتَّجديد التي نادى بها ابن خلدون ماثلة في مُنطلقات الإصلاح والتَّجديد في المجتمع العربيّ المعاصر، إذ قامت دعوة ابن خلدون الإصلاحيّة مِن خلال استنطاق التاريخ، ليقول بدورة الحياة بالنِّسبة للدوَل كما هي بالنِّسبة للإنسان ، تنمو وتقوى وترتفع، ثم تضعف وتهبط. ويدعو هذا المؤسِّس لعلم الاجتماع الأمم إلى أخذ العبْرة مِن تاريخ الأمم التي سبقتها، اذ إنّ التاريخ في باطنه نظر وتحقيق، على نحو ما فعله "ميكافيلي" في "الأمير"، و"أوغسطين" في "مدينة الله"، و"بودان" في "الجمهوريّة"، و"مونتسكيو" في "فلسفة التاريخ"، ممّا لا يعني أبداً أنّ تاريخ الشعوب مرسوم ترسيمة تاريخيّة كونيّة سابقة على قيامها، بل إنّ ثقافة الابتكار والتَّجديد تفرض نفسها وتلحُّ بضرورتها، وهي تتبع المنهجيّة العلميّة في تحليل التحوُّلات الاجتماعيّة والتفاعل معها، وتوفِّق بين عُمْق الأصالة ومحدثات الزمان، على أسُس "الإيجابيّة" و"التوازن" و"الانفتاح".

حفز الثقافة وتفعيلها في المجتمع العربيّ

قامت التساؤلات الخلدونيّة المتواصلة على حفز الثقافة وتفعيلها في المجتمع العربيّ، وعلى تأكيد عنصر الهويّة مُقابل عنصر التهديد بالفناء الذي كان يحاصر الأمّة، بعد أن خبا وانهار سلاحها الحضاريّ، بات مِن الضرورة الرُّكون إلى ترسانتها الثقافيّة، عندما ظلَّ ابن خلدون يقدح زناد الأسئلة، فراح يؤسِّس لعلم العمران البشري بإطارٍ تكامليّ، يُستمدّ مِن مُعطيات اللغة والدين والتاريخ والجغرافيّة والاقتصاد والسياسة، في بحثٍ دون كلل في صلب الينبوع الحضاري الذي تختزنه الثقافة العربيّة.

بَيْن تلك الإشكاليّات المنبثقة عن مفاهيم ابن خلدون ورؤاه وتصوُّراته، التي بلورها في عصره وبيئته ومحيطه وحقبته وطبيعة العلاقات التي شكلت وعيه، وبين أفكار ورؤى المثقف العربيّ المعاصر، يبقى السؤال عالقاً حول كيف فهم

ابن خلدون ذاك العصر؟ وكيف يفهم المفكِّر العربيّ المُعاصر هذا العصر؟

تشابك الطَّرح الفكريّ العربيّ الراهن

بَيْن عدد مِن العناصر المؤثِّرة في مسيرة التقدّم في الوطن العربيّ، وفي حلّ معضلة التنمية، سواء على صعيد العوامل والأسباب للصيرورة السالبة والضعيفة للإمكانيات العربيّة في تحقيق التقدّم وإنجاز التنمية، أو على صعيد النتائج والتداعيات التي أنتجتها تلك الصيرورة، والصُّوَر التي آلت إليها تلك التنمية وذاك التقدُّم، يتشابك الطّرح الفكريّ العربيّ الراهن... تلكم العناصر تتراوح بين الاستعمار، فالاستقلال الصوري منه أم التامّ، فالتبعيّة، فالعولمة المتحكّمة، وتشكّل عوامل مؤثرة في التخلف الماد- معنوي الذي خيَّم على الحياة العربيّة وما يزال يخيِّم، وقد ثبتت مسؤوليتها عن مختلف ألوان المأزق التنموي، كالاحتكار والاستغلال والفساد وفقد العدالة وضعف الأداء وتزعزع الثقة، فضلاً عن البطالة والجهل والفقر، كانت قد نَمَت بدايةً كعناصر خارجيّة طاغية يصعب التخلُّص منها، أدَّت إلى أوضاع داخليّة مستديمة، يصعب القضاء عليها، أوحت بها عناصر داخليّة أخرى، ساهمت في خلق الأوضاع السالبة، تُعاني منها الحياة العربيّة وتردّ إليها العديد مِن الأزمات التي تواجه المجتمع العربيّ المُعاصر مثل: التعصُّب والتقليديّة والتشدُّد والانغلاق، إلى جانب عيوب يُعاني منها هذا المجتمع كعدم التحلّي بالموضوعيّة وفَقْد المُثابرة وغياب الإبداع وعدم الشعور بالمسؤوليّة.

غياب ملحوظ لتصوُّرات واقعيّة

ترفض مختلف أنماط الطَّرح المُعاصر -الذي يجادل في هذه الإشكاليات- الواقع الذي يقوم على ثقة تامّة بآليات تاريخيّة، مع جزئيّة في النظرة تنبع مِن التبعيّة، كتبعيّة القِيَم عند الأصوليين، وتبعيّة الاقتصاد عند الماركسيين، وتبعيّة التجزئة عند القوميين، بينما يَجْمَع بين تلك الأنماط غياب ملحوظ لتصوُّرات واقعيّة لكيفيّة نقل الحالة العربيّة إلى المستقبل المنشود، وتكاد تُجْمَل تحدِّيات الحياة العربيّة بتحدّيين اثنين هما: الأمن القومي والتنميّة، وبالوقت نفسه توحي بعدم التفاؤل بالوصول إلى المستقبل المنشود في ظلّ الظروف القائمة على اختلالات

أيديولوجيّة وظيفيّة أحدثتها التفاعلات الثقافيّة السياسيّة في المجتمع العربيّ المعاصر.

يرفض المجتمع أن يبقى على القديم

يحاول المجتمع –أيّ مجتمع- باستمرار الانتقال مِن حالٍ إلى حالِ أفضل؛ يتوافَق مَع المستجدّات، ويُحاكي العصريّة، لكي يتجنّب التكلّس والعجز والانكماش، لذا فانه يسعى إلى حصر مشكلاته وتحديد معوّقات سيره نحو الأحدث والأكثر تطوّراً مِن بين أساليب الحياة ومقتضياتها، وكذلك الالتفاف حول الصعوبات التي لا بدّ أن تواجهه، وتعجز إمكانيّاته عن الفعل بشكل قاطع ونهائي، وليصبح المجتمع متجاوِباً مع ما يستجدّ مِن مُعطيات، مبقياً على النّافع المُفيد في بنائِه، متخلِّصاً مِن مصادر الضَّرَر، واضِعاً تصوُّره للجديد الذي يستحسن أن يدخل في حياة المواطنين، إذ يحتاج الإنسان إلى التحديث في حياته، وإدخال عناصر جديدة إلى هذه الحياة، وعدم الركون إلى ما هو قديم، وهو هذا الإنسان في كلّ مكان وزمان يرفض أن يبقى على قديمه، حتى ولو كان راضياً عنه، أو

مرتاحاً للتعايُش معه، ليصبح عيشه أكثر رغداً، ومحدّداً ما يجب التخلُّص منه أو الإقلاع عنه، اذ لم يعد صالحاً للاستخدام أو التعايُش في المجتمع المعاصر.

في المجتمع المُعاصر طاقة تتجدَّد وقوّة تتنامى

إنّ الإنسان دوماً في حالة بحث دائم عن التقدُّم والكفاية، إذ هو لا يرغب أن يتساوى يَوْماه. يشكِّل هذا الإحساس عند الإنسان دوافع أساسيّة لحركة التاريخ، إذ إنّ الإنسان ليجد في التغيير قوّة تتنامى وطاقة تتجدّد، وهي بالتأكيد لفائدة الإنسان ، وتشكِّل إضافة لإمكاناته، تُسَخَّر مِن جديد إليه، بطريقة لم يألفها مِن قبل، وتشكل اكتشافاً جديداً بالنسبة إليه، كما في الإنسان الذي تتجدّد خلاياه لتُعيد تأهيل جِسمِه، ليصبح أكثر قُدرة على العيش والتواؤم. يماثل الإنسان والمجتمع في ذلك عمليّة التقليم للأشجار التي تمكِّنها مِن استمرار الإثمار وتُعزِّزه، إذ إنّ التّحديث يزيد مِن حيويّة نسيج المجتمع، وإذا لم يدخل التّحديث على المجتمع، فإنّ هذا المجتمع سيُعاني مِن الإعاقة في بُنيَته، وسيواجه مجهولاً لم يحسب له حساباً ولم يُعِدُّ مِن أجلِه عدّة مِن قبل.

لذا أصبح تقديم رؤى عصريّة، أو رسم أطر مبتكرة، تحاصر سلبيّات المتغيّرات الحادثة، وتقود المجتمع في مضمار الأطروحات الثقافيّة محليّاً وعالميّاً، وفقاً للنّوايا المُخلصة والأمينة على مصير المجتمع ومستقبله ضرورةً وواجباً. إذ إنّ المجتمع أحوَج ما يكون إلى أفكار جديدة ينتجها أبناؤه، تقدِّم الحلول وتضع الخيارات، وتوفِّر له بوصلة دالّة إلى الصّواب، وتتيح أمامه الفرصة لتحقيق نموِّه المتوازن ونهوضِه المتكامل. ويأتي ذلك في إطار جهد مجدّد، يمهِّد لإرساء تقاليد صالحة للحياة المعاصرة، تحرِّك الناس وتمدّ مجتمعهم بالحيويّة، وفقاً لنموٍّ متوازن، يواجه التحدّيات، بمواصفات جديدة تناسب التغيّرات التي تحدث باستمرار.

التنوُّع والتعدديّة والديمقراطيّة والإصغاء

يمتدّ التاريخ الاجتماعي للإنسان العربيّ على ثلاثة مستويات في تكوينِه، تتمثل بـِ "القوميّة" و"الوطنيّة" و"الذاتيّة". والقوميّة هنا هي "العربيّة"، والوطنيّة

هي "نطاق القُطر الذي ينتمي إليه"، والذاتيّة هي "شخصيّة الإنسان "، ولكنّ التكوين الإنساني الرشيد -بالتأكيد- لم يتآلف على العصبيّة القوميّة للعروبة، كما لم يستسِغ هذا التكوين الوطنيّة المحليّة التي تنطوي على الإقليميّة، ولم يُرِد هذا التكوين أنْ تنمّ الذاتيّة عن الأنانيّة أو تؤدّي إلى الانعزال والانطواء. بل إنّ هذا التكوين الرشيد بطبيعته، قد نشأ ونما وسط الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وتشرّب منها ذهناً ووجداناً، فتعزّزت النظرة الإنسانيّة بآفاقها الرّحبة، وَوَقَرَ في النّفس احترام التنوُّع الثقافيّ والتعدديّة الفكريّة، وتعوُّد السلوك القويم على الديمقراطيّة والإصغاء للرأي الآخر، واعتاد التعامُل على احترام الآخر، دون تعصُّب أو مُناهضة لطبقة أو نوع أو فئة أو جهة، لا بل الالتفات بكلّ ازدراء

لتلك النظرات المُريبة، التي تسوّل لنفسها إحداث شرخ أو تصدُّع أو انقسام في النسيج الاجتماعي، مِن أصغر نقطة فيه إلى أكبر بقعة في رِدائه.

أمام المُحاولات.. منعطفات عديدة ومطبّات كثيرة

يُدرِك المُواطن، وربما ينفي أنه يُدرِك، مسؤوليّته المُباشرة وغير المُباشرة في ظهور هذه المتناقضات وتغلُّب السلبيّات منها وتنامي الطفيليّات حولها، بدءاً مِن الحلقة الأصغر؛ أي الأسرة، لا بل مِن النّواة فيها؛ أي ربّ الأسرة وقدوتها، ومروراً بالمدرسة بتسلسلها حتى الجامعة، بمَن فيها مِن معلّمين ومربّين وموجّهين، غابت عن أكثرهم القدرة على أن يكون المثل الصّالح والنموذج المُتّبع، فضلاً عن أن يكون المنبع للرأي السّديد والفكر النيِّر. هذه الحقول والمستنبتات كيف لها أن تُرسل بثمارها ناضجةً مفيدة إلى المؤسّسات الإنتاجيّة والمراكز الخدميّة والمواقع الحسّاسة، لتعكس خيراً ورشداً وبركة للمواطن والمجتمع؟ وكيف لها أن تكون في طليعة مَن يصل إلى أهداف الأمّة وآمال شعوبها بالغد الأفضل، حيث التقدُّم والعدالة والشفافيّة والانفتاح، والأهم منها: الصِّدق والوضوح والاستقامة.

خاتمة

هكذا ينتقل الإنسان مِن عَتَبَة إلى أخرى مِن عَتَبات الحياة، اليسير منها والعسير، وهو يعمل على تحقيق طموحاته الشخصيّة، بالتعليم والأداء والإبداع والعلاقات الإنسانيّة البنّاءة، ويسعى في الوقت نفسه ليُسهم في تحقيق طموحات بلاده وتطلُّعات وطنه، لعلّه ينتقل إلى الأفضل بالاستفادة مِن تجربته وإمكاناته، لتسهم كلّ منها في تعزيز الآخر وتقويتِه، ولتصِل الرّحلة بقاربها الجمعيّ إلى شواطئ الارتياح والنّشوة بالأمل الذي تحقّق والمستقبل الذي تمّ الوصول إليه. ■

تُفاحَةُ العَميمي
تَحْتَ مِجْهَرِ مرتاض

د. صالح محمد حسن أرديني/ العراق

صدرَ للأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض عن دار البصائر الجديدة في الجزائر عام 2014، كتابُ "شعريَّةُ القصِّ وسيميائيةُ النصِّ"- تحليلٌ مِجهريٌّ لمجموعةِ "تفّاحة الدُّخول إلى الجنَّة"، للقاصِّ الإماراتي سُلطان العَميمي، قرأتُ الكتابَ فاسْتَدرَجني مِن حيثُ لا أشعرُ، إلى عالم لُغتهِ الصَّافية المنسابة كشلّال متدفِّق، وإلى أسلوبه السهل الممتنع، وإلى طريقته في تحليل النُّصوص، معتمداً على ذوقه الأدبيّ والنقديّ، ومبتعداً عن التنظيرات التي اعتاد الكثير مِن الدارسين ملء صفحات كتبهم بها بِما لا يُسمنُ ولا يغني مِن جوع.

الكتابُ تحليلٌ مجهريٌ لأُقصوصَتين وقِصَّتين فقط، انتقاها مِن بين خمسٍ وثلاثينَ أُقصوصة وقِصة ضمَّتها المجموعةُ، اشتمل على تقديم، وخمسة مباحث سمَّاها مستويات، وضَّح في التقديم اللبسَ الحاصلَ بين مصطلحي القِصَّة، والأُقصوصة ووضعَ الفوارق الدقيقة بينهما، برؤية ثاقبة ووعي تامّ بالمصطلح، قائلاً: (...وما يُقالُ عن هذا الضَّربِ الجديدِ مِن اللقطات السَّرديةِ الصَّغيرة الحجم، مِن المصطلحات لمَّا يقع الاتفاقُ عليه، فمنهم من يُطلقُ

عليه القصَّة القصيرة جداً، وهذا شرح في حقيقية الأمر للمصطلح، وليس مصطلحاً، وربما ألْفَينا منْ يُطلقُ عليها الأقصوصة باعتبار القصَّة بمفهومها العربي الصغير الحجم غالباً، وإلا فالقصَّةُ العربيَّةُ في أحجامها الصغيرة وخصوصاً ما يقِلُّ منها عن عشر صفحات مثلاً تغتدي هي نفسها أقصوصة في المَفهمةِ النقديَّة الغربيّة، ولذلك أطلقنا عليها نحن تارةً الأُقصوصة/ البرقيّة، وتارةً الأقصوصة/ التغريدة، وتارة أخرى الأقصوصة دون وصف... في انتظار الاتفاق على مصطلح يتألّف مِن لفظة واحدة شأن معظم المصطلحات النقديّة المعترف بها بين النُّقاد).

تحدَّثَ في مقدِّمة المستوى الأول عن لُغة عنوان المجموعة المؤلَّفة من ثلاثِ سماتٍ لفظية وقيد واحد، (تفّاحة- الدخول- إلى- الجنة)، قائلاً: (هذا العنوان يبدو طافحاً بالجمال الغامر، إذ التفّاح مِن أفضل الفواكه، وأشهرها تداولاً على موائد البشريّة منذ الأزل... فكأنَّ لفظَةَ التُّفاحَةِ هنا بَشيرةٌ بِلحاقِ ألفاظٍ أخرى تستعمل في العنوان جميلة كيما تتلاءم معها، وتليق بها. ولو جاء ذكرُ التفّاح مستعملاً في حال جَمْع لانتفتْ منه عناصرُ كثيرةٌ مِن الجمال، ولكنه حين استُعمل مفرداً اغتدى حاملاً لسِمة الرّمز الخاصّ المُفضي إلى نيل شيءٍ ثمينٍ وعزيزٍ معاً)، ويسترسل في تحليل صِلة هذه التُّفاحة بالدَّوال الأخرى التي تليها والمُتَمثِّلة بالدُّخول وليسَ الخروج، والجنَّة وليسَ جهنَّم، ثُمَّ عرَّجَ على العلاقة الضدِّية بين (تُفّاحة) بوصفها عنواناً رئيساً للمجموعة، وبين (تفّاحة) بوصفها عنواناً داخلياً لإحدى الأقاصيص، متمثِّلة بدلالة الخروج مِن الجنة بدل الدخول إليها.

يقدِّمُ الكاتبُ مفهوماً علمياً وإجرائياً لعنوان كل مستوى، يحدِّدُ فيه مفهوم المصطلح لديه، ثم يأخذ النماذج ويضعها تحت المجهر بغية تحليلها، فيبيّن في المستوى الأول: (شعريّة اللغة وكثافتها)، مفهومَ اللغة والشعريّة، ثمَّ يُحلّلُ في ضوئها نماذجهُ بطريقتين: الأولى تحليلٌ إجماليٌ للنَصِّ، والثانية، تحليلٌ تفصيليٌ لكلمات النَصِّ واحدةً تلو الأخرى، ففي تحليلِ أُقصوصة (تفاصيل صغيرة) والتي نصُّها):أخبَرَته، بسعادة، أنّ التفاصيل الصغيرة للأشياء كفيلة بشغلها عن الأشياء الكبيرة. وبعد سنوات اكتشف أنه كان شيئاً كبيراً في حياتها)، يتحدَّثُ أولاً عن مظاهر التكثيف اللغوي وصلته بالشخصيّة، والحدث، والزمن معززاً حديثه باستشهاداته الأدبيّة واللغويّة والثقافيّة مِن مثل تشبيههِ مضمونَ التفاصيل الصغيرة التي ألهتْها عن الأشياء الكبيرة بمُعلَّقة عمرو بن كلثوم التي ألهتْ قبيلةَ تغلب في قُبول الشَّاعرِ القديم، ومِن مثل استشهاده بهذين البيتين الشعريين في تحليله قصَّة "غمزةُ عين"، قائلاً: نلاحظ أنّ في لغة العنوان استعمالاً شعبيّاً غير مذكور في الاستعمالات الفصحى العالية، والعرب تطلق على ذلك "إشارة العين" أو "الإشارة بالعين" ونحوهما بدل استعمال "الغَمْز"، فقد قال شاعرها القديم في بيتين شهيرين:

أشارتْ بطرف العين خِيفةَ أهلها إشـارة محزونٍ ولــم تتكـلَّـم
فأيقنْتُ أنَّ الطرف قد قال مرحبا وأهلاً وسهلاً بالحبيبِ المتيَّم

يخصّص في المستوى الثاني: (سيمائيةُ الشَّخصيّة وحركاتُها) قُرابة ثماني صفحات للحديث عن مفهوم الشخصية وعلاقتها بالسِّيماء ابتداءً مِن مفهومها التقليديّ الساذج الذي يعدّ الشخصيّة شخصاً حقيقياً، ومروراً بتودوروف، وأصحابه من فِطاحل مُحللي السرديّات في فرنسا الذين يَرَوْنَ أنَّ الشخصيّة مجرّد كائنٍ مِن ورق، وحتى استعمال المصطلح لدى بعض محللي الخطاب السَّردي مِن النقّاد العرب المعاصرين الذين يقع الخلطُ لديهم في استعمال المصطلح، وأخيراً يحسمُ هذا الجدل برأي قاطع يبيّن فيه حدود المفهوم، مع خروج الكاتب -أحياناً- على النصّ معنِّفاً أو لائماً بدافع مِن حسِّه وغيرته على اللغة وأهلها.

ومِن النَّماذج التحليليّة في مستوى الملامح السِّيمائيّة للشخصية تحليل أُقصوصة (صد...مات)، الذي يتوقّف عند عنوانها فيقرأه قراءتين، الأولى يمكن التماس الشخصيّة فيها ويرى (أنه مركَّبٌ مِن فعلين متتابعين دون رابط بينهما، فـ(صدَّ) يعني وجود شخصيّة سيميائيّة غائبة يدلّ عليها فعلها، والنحويون يطلقون على مثل هذه الشخصيّة الفاعل، في حين يطلق عليها السيمائيون "الفاعول" (باصطلاحنا)، والقراءة الثانية على أنّ (صدمات) اسم جمع لصدمة، فإنّ الشخصيّة يضعف وجودها، وتذبل نَضَارَتُها على الرَّغم مِن أنّ هذه الصّدمات التي تقع لا مناص مِن أنها تقع لشخصيّة، وهكذا يستمر في تحليله متَتبِّعاً كلمات الأقصوصة، واحدة تلو الأخرى.

يقول الكاتب في المستوى الثالث "تحليل البناء الحدثي وتدويره": (وحينَ نجيءُ لنحلِّل "الحدث" نلاحظ انطلاقاً مِن عنوان هذه المجموعة نفسها، أنّ هذا الحدث يتبوّأ فيها مكانة ذات بال، ككلّ عمل سرديّ، وإلا صار مقالة أو نحوها، فقوله "الدُّخول إلى الجنّة" حدثٌ في الحقيقة، أُريد به إلى "الإخبار" السّردي عن شبكة مِن الأحداث والوقائع والخطوب والعلاقات والقيم المفضية لدى نهاية أمرها إلى حدث سعيد، لأنَّ الدّاخل إلى الجنّة لا بدّ له من أن يستمتع بطائفة من المتَع الحسيّة والروحيّة معاً، تجعله يتبنّك في النعيم المقيم، إذ ما بعد نيل سعادة الجنّة شيء)، ويتحدّث عن بناء الحدث، في قصة أنفاس ابتداءً مِن

عنوانها المؤلَّف مِن سمة لفظيّة واحدة، ثم تحديد معناها في اللغة والاصطلاح حتى يخلص إلى القول: (فكأنّ أنفاساً هي مماثل سيمائيّ يجسِّد وجود سمة حاضرة تدلّ على سمة غائبة، تمثل في عدد غير قليل من الشخصيّات تُصدر مثل هذه الأنفاس في حالات مختلفة مِن المثول في واقع الأمر وعلى مسرح الحياة).

يسعى الكاتبُ في المستوى الرابع (بناءُ الحيِّز وتدويره) إلى تأسيس لنظريَّة الحيِّز، بقوله: (ومن ذلكم أنّا نستعمل في تحليلاتنا السِّيمائية مصطلح "الحيِّز" بدل "المكان" الذي يلهج باستعماله نقّاد السَّرديات مِن العرب المعاصرين ولا يجدون في ذلك إثماً ولا حرجاً، ذلك بأنّ المكان ينبغي له أن ينصرف إلى الدلالة الجغرافيّة، أي: إلى المكان الحقيقي الثابت في الخرائط الرسميّة للأقطار، في

حين أنّا نقصد بمصطلح "الحيّز" العالم الحيزيّ الذي يُنشئه القاصّ أو الروائي فـ"يخادع" القارئ عنه به، بادعاء أنه مكان جغرافيّ فعلاً وحقاً مِن حيث هو مجرّد هيئة مكوِّنة من المكوِّنات السرديّة الأخرى)، ويشرع في تحليل نماذجه الأربعة المنتقاة مِن خلال هذا المفهوم، بطريقته القائمة على اقتناص اللقطات السرديّة وطريقته في افتراض مجموعة مِن الأسئلة، ثم الإجابة عنها.

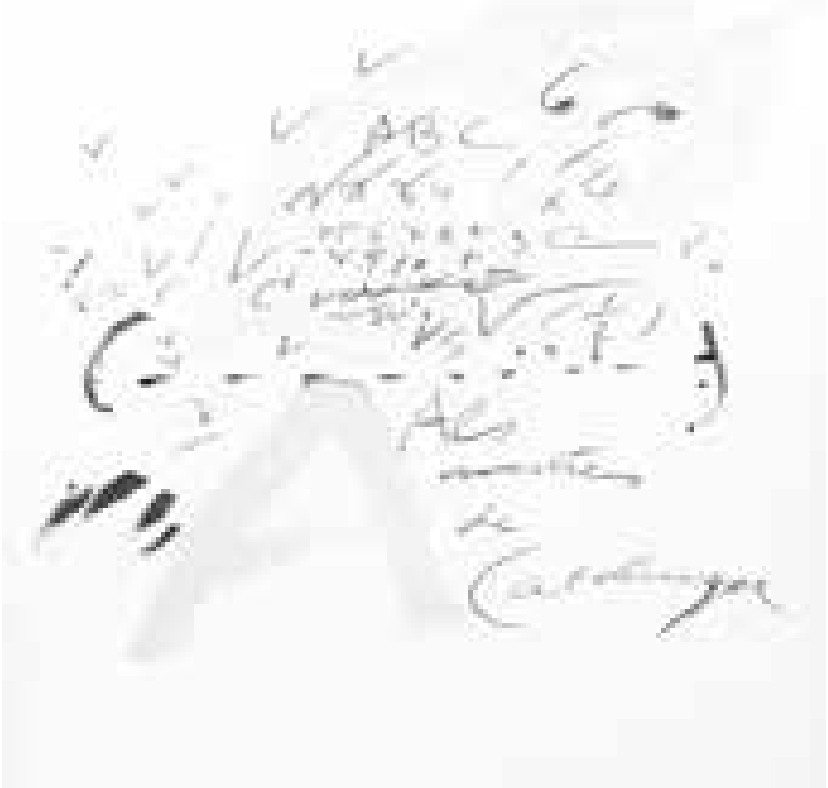
ويؤسِّس في المستوى الأخير (مسار الزمن وبتره)، نظريّة الزمن السيميائي، بعد تجاوزه مفهوم الزمن عند النقّاد التقليديين بقوله:)ونحن حين جئنا نتعامل مع نصوص سرديّة وشعرية معاً، نحلِّلها بإجراءاتنا المجهريّة في متابعتها بالقراءة في نصّ هذه المجموعة وفي سوابق النصوص الأدبيّة الكثيرة التي أُتيح لنا تحليلها تحليلاً لطيفاً، لاحظنا علوق فكرة الزمن بكثير مِن السِّمات اللفظيّة التي لا يبدو عليها في المفهمة التقليديّة للزمن بأنها دالّة عليها فعلاً)، مِن ذلك هذه اللقطة السرديّة مِن قصة "أنفاس" والتي نصُّها:(أعاد المصباح الصغير إلى جيبه. وكذلك القلم. ثم قام مِن مكانه طالباً منها أن تُكمل سَيْرها معتذراً)، قائلاً: نقرأ ثلاثة أزمُن في هذه اللقطة السرديّة الخائبة، أوّلها ما يمثل في قول الراوي "أعاد المصباح الصغير إلى جيبه"، فحركة إعادة المصباح مِن يده إلى جيبه يستغرق حتماً زمناً ما. ويتّسم معنى هذا الزمن بالسّمة المتحرّكة البصرية، وأمّا الزمن الثاني فهو تابع للزمن الأوّل وهو الماثل في قوله "وكذلك القلم"، والخاصيّة السيمائية لهذا الزمن هي نفسها التي كانت وسمتْ الزَّمنَ الأوّل مِن حركيّة وبصريّة. في حين أنّ الزمن الثالث هو الذي يمكن قراءته في قوله "ثم قام مِن مكانه"، فتحرُّكه مِن مكانه بعد أن كان جالساً، يقتضي مصاحبة حركته بمدى زمنيّ ما. ويتّسم الزمن هنا أيضاً بالحركيّة والبصريّة مثله مثل الأزمنة اللاحقة.

يقوم منهج الكتاب على التَّحليل، وليس الشرح، فهو لا ينهجُ نهج قدماء الأدباء والعلماء من أجدادنا الذي يَصِفهم بأنهم احترموا أنفسهم ولم يطلق أيٌّ منهم على عمله عن تيكَ النُّصوص التي قرأها مصطلح "تحليل"، بل كان مصطلح "شرح" هو السائد بينهم ابتداءً من الزوزني في شرحه للمعلقات، مروراً بالشريشي في شرح مقامات الحريري، وحتى شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي في القرن العشرين، وبذلك فقد تجاوز مرتاض الكثيرين من قُدامى

ومحدَثين، في طرائقهم التي لا تتجاوز نثر النصّ والوقوف عند بنيته السطحيّة، مِن شرح ألفاظ، وتخريج مسائل نحويّة، ورصد ظواهر بلاغيّة، وغاصَ في بنيَةِ النَّص العميقة مستخرجاً منها اللآلئ الثمينة والدُّرر النفيسة، محلِّلاً تحليلاً سيمائياً حداثياً بقراءة مِجهريّة، وهنا تكمنُ البراعةُ الكتابيَّةُ، والمقدرة النقديّة، والرؤية التحليلية، والقدرة على تأليف كتاب مهمٍّ، وجميلٍ، ومفيدٍ، وتقانيّ.

ينمُّ هذا الكتابُ عن أسلوبٍ نقديٍّ وتحليلي موسَّع لتكثيف لُغوي مركَّز، ممَّا يعكسُ قدرةً على ابتكار المنهج الذي يوائم النص دون أيَّة إحالة على مصدر أو مرجع، فضلاً عن حميميَّة، وقناعة، ومصداقية المؤلف وحبِّه لهذه المجموعة، منذ كانت حِبراً طريّاً يقرؤُها عليه القاصُّ سلطان العميمي في مدينة أبو ظبي، حتى اتخاذه قرار الكتابة عنها حين أهداها إليه مطبوعة في شهر أيار/ مايو 2013، لتستوي كتاباً يقع في مائتين وخمس وثلاثين صفحة، بأصالة منهج التحليل لديه مِن غير محاكاة لأحد مِن أهل شرق ولا مِن أهل غرب.

إنَّ التصدّي لمجموعة كهذه مِن كاتب وناقد وأكاديمي وروائي، مثل عبد الملك مرتاض يدلّل على مدى نفاستها وطرافتها وقدرتها على تسجيل حضورها في الذائقة الأدبيّة والنقديّة العربيّة، وإنَّ عملاً كهذا فيه الجِدَّةُ والاجتهاد والعلم والتحليل واللغة والأسلوب والصورة الموحية، وإيقاع الكلمات التي تجعلك تنتشي طرباً، مع إيقاع معانيها ودلالاتها، لهو جدير بالعناية والعرض والتدريس. ■



النِّداءُ:
إعرابُهُ عند النُّحاة
وإعرابُهُ عند الباحِث

النِّداءُ- منصوبٌ أو مبنيّ على الضمّ، في محلّ نصب- عند سِيبَوَيْهِ وجميع النّحاة. ولكنه- منصوبٌ على التفريق، ومرفوع بضمّةٍ -على التفريق- أيضاً، عند الباحث.

د. عودة الله منيع القيسيَ/ الأردن

تمهيد:

مُنذُ بَدْءِ اشتغال النحْويين بتقعيد قواعد اللغة.. لاحَ في الأفق مدرستّان: مدرسةُ البصرة، ومدرسةُ الكوفة، وكان بين المدرستين فرق في "المنهج" واضح، لأنّ علماء البصرة كانوا لا يقيسون إلّا على الأعمّ الأغلب، ووصموا القليل النادر بأنه "شاذّ"، أمّا علماء الكوفة.. فكانوا يقيسون على القليل- كما يقيسون على الأعمّ الأغلب، لأنهم يَروْن أنّ كُلَّ ما ورد عن العرب يُقاس عليه، ولو كان كلمةً واحدة.

وفي رأيي أنَّ "منهج" الكوفيّين أسَدُّ مِن منهج البصريّين، لأنّ اللغة -كلّ لُغة- لا تستطيع أن تُلبّيَ المعانيَ التي لا ينتهي توالدُها، وفي عصور الازدهار خاصّةً، إلّا إذا استُغِلّتْ كلُّ طاقاتها التعبيريّة، والاشتقاقيّة، وهذا شأن كلّ لغات الدنيا،

وإلّا.. تأخذ اللغة بالانكماش، حتى الانقراض.

شَيْئان لم يتنبّهْ لهما النُّحاة:

الشيء الأوّل: لم يتنبّهْ له لا الكوفيّون، ولا البصريّون، ولا النُّحاة المعاصرون.. وهو أنّ اللغة العربية "الفصحى" وإن كانت مُعْرَبةً بشكل عامٍّ، بَيْدَ أنّ هناك "أنماطاً" تعبيريّةً قليلةً ليست مُعْرَبةً، وليست مبْنِيّة، وإنما هي (ثابتة) على صورة واحدة، ولذا.. فعلاماتها علاماتٌ (ثبات)، وليست حركات إعراب أو بناء، لأنها لا تقع عليها عوامل تُؤثّر فيها، ومِن هذا النَّمَط "نَمَطا" التعجُّب، ونَمَطا (نِعْمَ، بِئْسَ، وحبّذا، لا حبّذا)، وبذلك فالحركات ثلاثة أنواع، لا نوعان: إعرابٍ، وبناءٍ، وثَبات. (وهذا، وغيره، مفصَّل في كتابي: رُؤًى نحْويّة وصرفية تجديدية).

والشيء الثاني: الذي كان يعرفه النُّحاة، قديماً وحديثاً، ولكنهم لم يتلبّثوا عنده طويلاً، وهو أنّ مِن العوامل المؤثِّرة في الإعراب عواملَ معنويّةً؛ فـ"المبتدأ" عامل رفعُه معنويّ، وهو الابتداء. ولهذا.. لم يُفيدوا مِن الإعراب المعنويّ، عندما أعرِبوا (النداء)؛ موضوعَ بحثنا هنا. فلم يهتدوا إلى أنّ عامل (الرَّفع) في المُنادى -المفرد- هو معنوَيّ، وهو (التفريق) بينه وبين المبتدأ، مِن ناحية، لأنّ المبتدأ يبدأُ به الكلام، وكذلك النداء يبدأ به الكلام.. وكِلاهما مرفوع، وكلاهُما.. عامِلُهُ معنويّ، فلا بُدّ مِن التفريق بينهما بالحَرَكة.. فالمبتدأ العَلَم أو النّكرة مرفوع بـِ"ضمّتين"، والنداء مرفوع بـِ"ضمّة واحدة". وهذا هو التفريق بينهما. والتفريق نفسه هو عامل الإعراب بين النداء المنصوب، والنداء المرفوع.

وعلى هذا.. لم يتنبّهوا إلى أنّ المُنادى المرفوع -ليس مبنيّاً على الضمّ- في محلّ نصب، وإنما هو مُعرَبٌ، بضمّة واحدة. ولكن- كيف يكون بضمة واحدة، والمُعْربات المضمومة غير المُضافة وغير المعرّفة بـِ"أل" تأتي، عادةً، بضمّتين؟

الجوابُ:

أنّ مِن المبني ما هو "مُنَوّن"، عند استعماله "للتنكير"، فقالوا: (صَهٍ، آهٍ، وآهاً)، والكلمتان الأُوليان مَبْنيّتان بتنوين الكسر، والثالثة مبنية بتنوين الفتح. فكما جاز هذا في النّادر مِن المبْنيّ -الذي أصل بنائه بحركة واحدة- يجوز، في النّادر مِن الإعراب أن تكون حركة إعرابه حركة واحدة، بل إنّ مِن المُعْرَب ما تحوّل فيه الكسرة إلى فتحة، كما هو -الممنوع من الصرف، وما يُحوَّل تنوين الفتح فيه إلى

تنوين كسر- كما هو جمع المؤنّث السالم ، في حالة النَّصب. فكما جاز كلُّ هذا؛ جاز إعراب المُنادى المفرد بضمّة واحدة.

لم أُغيّرْ شيئاً في اللغة:

وقد يُظَنُّ أنني عندما غيرّتُ بعض مصطلح النحاة، كما في النِّداء المرفوع، فاعتبرتُهُ (مرفوعاً) وليس مبنيّاً، وغيّرتُ العامل في إعرابه كما غيّرتُ مصطلحاتٍ نحويَّةً كثيرةً، (ذلك في كتابي الآنف الذِّكر)، قد يظنّ أنني غيرتُ في اللغة، أو أدعو إلى تغيير فيها -معاذَ اللهِ- فذلك.. ليس لي، ولا لغيري، فاللغة حرم مقدّس لا يجوز المساس بِبِنْيَتِهِ، ولها قوانينها التي تنمو وتتوالد على أساسِها،

وهي نابعة مِن داخلها، وتختلف، بالتأكيد، أحياناً، مع بعض ما قرَّره النّحاة.

العاملُ في المُنادى -بقسميْهِ- عاملٌ معنويٌّ:

وإني -كما رأيتُ بأنّ المُنادى المفرد المرفوع لم يُرفع بعامل لفظيّ، وعللتُ لذلك، لاحقاً رأيتُ أنّ المُنادى المنصوب لم يُنصَبْ بفعلٍ محذوفٍ تقديرهُ (أنادي أو أدعو)، وإنما نُصِب بعامل معنويّ هو (التفريق) بينه وبين المُنادى المرفوع بضمّة واحدة. فأنا لم أُغيِّر حركة المُنادى المرفوع ولا حركة المُنادى المنصوب، وإنما غيّرتُ العامل المؤثر في الحالتين، فغيَّرتُ الحُكم السابق عند النّحاة البصريين، إلى حُكمٍ أراهُ أقربَ إلى العقل وإلى طبيعة اللغة.. (والكوفيون سمّوْا التفريق -الخلاف-).. ولكن، لماذا غيّرتُ ما أجمع عليه النُّحاة؟

إعرابُهم يخالفُ منطقَ اللغة:

مثلاً: المُنادى المنصوب- ومثاله: (يا فاعلَ المعروفِ.. لا تُتْبعْهُ مَنّاً ولا أذىً)، هُم قالوا: ياء: أداة نداء. و-فاعلَ- مفعول به منصوب بالفتحة، بفعل محذوف، تقديره.. أُنادي أو أدعو. أقول: هذا إعراب غير صحيح.. لخمسة أسباب: الأول: لأنّ جملة التقدير هذه جملةً خبريةً. والمُنادى.. عبارة إنشائيةٌ أي: شبه جُمْلة (وهذا نوع ثالث مِن أشباه الجُمَل لم يتنبّهْ له النحاة). وطبعاً.. لا يجوز تقدير الجُمْلة الخبريّة، إعراباً للعبارة الإنشائية، أو شبْه الجملة الإنشائيّة بالقطع.. أجلْ، قد تفسّر الإنشائية بالخبرية تفسيراً فحسْبُ، لا إعراباً تقديرياً. وثانياً: لأنّ عامل النصب في المفعول به- مادّيّ. أمّا عامل النّصب في المُنادى المنصوب فمعنويّ. كما إنّ عامل الرَّفع في المُنادى المرفوع هو معنويّ.. إنّ المفعول به.. عامِلُهُ الفاعل أو ضميره، أمّا المُنادى المنصوب.. فعامله -التفريق- بينه وبين المُنادى المرفوع. (والمُنادى المرفوع عامله هو التفريق -بينه وبين المُنادى المنصوب- كما سنعرف، بعدُ..) وثالثاً: فإنّ النداء، بقسميْهِ، فهو عبارة، أي: شبه جملة، وليس جملة، خلافاً للمفعول. وإذنْ.. لا يجوز أن نقيس إعراب العبارة على إعراب الجملة. ورابعاً: إنّ عبارة النداء ليس فيها معنى المفعوليّة، على الإطلاق. وخامساً: إنّ المُنادى -بقسميه- تسبقه أداة نداء، وهي أداة ذات

معنى، وأدوات المعاني لا تعمل. ومِن أمثلُتها أدوات الاستفهام.
وهنا نُعرب النداء المرفوع، فقد أعربوه،هكذا: (يا سالمُ.. قلْ الحقّ، ولو على نفسك)، أعربوا- يا سالمُ: مُنادى مبني على الضمّ في محلّ نصب، بفعل محذوف، تقديره: أُنادي أو أدعو. أقول: وهذا إعراب غير صحيح، أيضاً. أولاً.. لأننا بيّنّا أنّ هذا التقدير لم يصحّ مع المُنادى المنصوب، لأنه يجعل التقدير لعبارة الإنشاء خبراً- لأنّ حركة الفتح آتية في آخر كلٍّ منهما، بتشابُهٍ شكليٍّ لا حقيقيّ كما بيّنّا، آنفاً. فكيف يصحّ التقدير-إذنْ- بجملة خبريّة، مع المُنادى المرفوع الذي هو بعيد عن صورة النصب؟ ثمّ.. إنّ الأدلّة الثلاثة مِن الثاني حتّى الرابع التي أوردناها مع المُنادى المنصوب.. هي كذلك أدلّة للمُنادى المرفوع.
إذنْ.. ننتهي إلى أنّ المُنادى -بقسميْهِ- هو عبارة وليس جُملة. وثَمّةَ فرق بين إعراب العبارة وإعراب الجُملة. وأنّ إعراب المفعول به إعراب مادّيّ، أما عبارة النداء –بقسميْه- فإعرابها معنويّ. وقد أسلفنا خمسة فروق بين عبارة النداء –بقسميها- وبين جملة المفعول به، تؤدّي هذه الفروق الخمسة، بالقطع، إلى فرق في الإعراب.

لماذا النِّداء قِسْمان وإعرابان؟

وهنا ينشأ سؤال؛ لماذا عبارة النّداء قِسْمان: مرّة مرفوعة، ومرّة منصوبة؟ أقول: أمّا الرّفع.. فهو الأصل في الأسماء التي تأتي، في البدء، لا يسبقها لا ناصب ولا جارّ. وأمّا النّصب.. فكان سبَبُهُ، مع اعتبار العامل المعنويّ، هو: طول عبارة النّداء المنصوبة. لأنها مكوّنة مِن مُضاف ومُضاف إليه، وهما بمثابة كلمة واحدة طويلة. والطولُ -ضِدُّ الخفّة- التي تحرص عليها اللغة العربية، باعتبارها قانوناً مِن قوانينها. أما تَرى أنّ أصول الكلمة العربية لا تزيد على خمسة أحرُف؟ ومعظمها لا يزيد على ثلاثة أحرف، خلافاً لِلُغات العالم كلها..؟ فعندما طالت عبارة النداء، بسبب الإضافة، استثقلها العربُ الفصحاء استثقالاً ما، وإن الضمّ حركة مستثقلة، كذلك، فصعُبَ عليهم النطقُ بالْتقاء ثقيلين، فاستبدلوا بالحركة الثقيلة، لأنها طارئة، حركة أخفَّ منها، وهي الفتحة، لأنّ الفتحة هي أخفّ الحركات الثلاث. أما النِّداء المفرد.. فأبقَوْهُ مرفوعاً، لأنه لقصره لم يُحسّوا

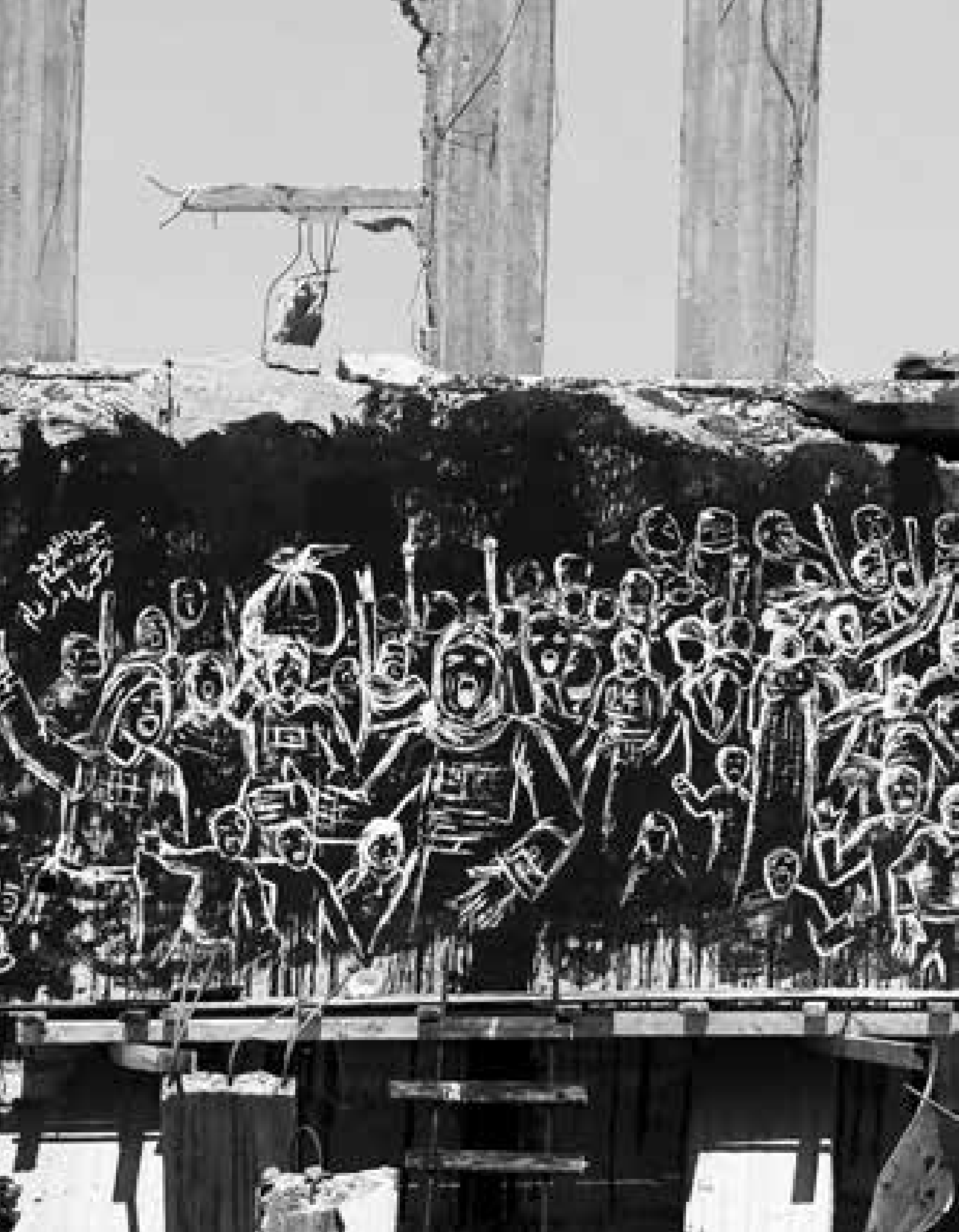
به ثقلاً بذاته، فتحمّلوا ثقل الضمّة عليه.

هل أدرَكَ العربُ كلَّ هذا التَّحليل؟

وقد يُسأل، هنا: أكلّ هذا التحليل الطويل أجراهُ العرب الفصحاء، قبل أن يستقرّوا على رفع النّداء المُفرد، وعلى نصب النّداء المضاف؟! أقول: لا.. لم يفعلوا شيئاً مِن هذا. وإنّما هم استثقلوا ذَيْنك المستثقلين بإحساسِهم اللغويّ السليقيّ، فجرَوْا مع إحساسهم الفطريّ، ومع سليقتهم السليمة، دونما أدنى تحليل. لأنّ العرب كانوا يُجرون كلّ الحركات بالسليقة.

وأخيراً فإني أعلم أنّ الناس -إلا مَنْ رحم ربُّك- ينفرون مِن الجديد، ويقاوِمونه، سواءٌ أكان الجديد تغييراً لقديم، أم كان إضافة مُبدعَةً لقديم. ولكنّ محاربة تغيير القديم أشدُّ، لأنّ القديم صار متجذِّراً في النفوس، فَتَغْييرُهُ.. تغييرٌ لبعض كيان النَّفْس، والمرءُ يعاني مِن قلق شديد، وَأَلَم مُمِضٍّ، عندما تبدأ فأس التّجديد تحفر في ما تجذّر في أعماقه، ولهذا.. يقاوِم تجديد القديم، بأشدّ مِن مقاومته للجديد المُضاف، لأنّ المَرْء يراها مُصيبة أنْ "يُشَوَّهَ" جانبٌ مِن جوانب الصورة التي هو مقتنع بها، عن "نظام" الكوْن، أو نظام الإنسان أو الحياة. خاصّةً أنّ ذلك يقتضيه العمل الذي لا تستسيغه بعض النفوس، على إعادة التوازن لهذه الصورة التي شُوِّهَتْ.

بَيَدَ أنّ القليل مِن النّاس، إذا ثبتت صحّة الجديد، آمنوا به. ومع ذلك فجمهور النّاس ينتهي إلى الإيمان بالجديد، ولكن بعد حين، قد يكون حَوْلاً، وقد يكون دهراً... ■



الخَطّ العربيّ
في كتابات الرَحّالة كارستن نيبور

د. علي عفيفي علي غازي/ مصر

لَفَتَ فنّ الخطّ العربيّ انتباه الرَحّالة الشهير كارستن نيبور، العالِم الدنمركي مِن أصلٍ ألمانيّ، والذي قام برحلته إلى الشرق بتكليف مِن ملك الدنمرك فريدريك الخامس عام 1761، يرافقه علماء متخصّصون في مختلف فروع المعرفة، هم: البروفيسور بيتر فردريك كريستيان فون هافن (دنمركي) متخصِّص في فقه اللغات القديمة والدراسات الشرقيّة، والدكتور كريستيان كارل كرامر (دنمركي) متخصِّص في الجراحة وعلم الحيوان، والهر جورج ويلهلم بورينفند (ألماني) وهو رسام أُنيطَت به مهمّة الرسوم الفنيّة وحفرها على النحاس، والبروفيسور بيتر فورسكال (سويدي) طبيباً للبعثة، ومتخصِّصاً في علم النبات.

رَصَدَ نيبور الخطّ العربيّ في رحلته بدايةً مِن نزوله بميناء البصرة وانتهاءً بمغادرته الأراضي العربيّة الإسلاميّة متجهاً إلى أوروبا، فنراه يرصد كتابات مِن الخطّ العربيّ على الباب الوسطاني ببغداد، فكتب يقول: "نُسِخَت كتابة منقوشة عليه (الباب الوسطاني) بتفصيل، يعلم بها أنّ الخليفة الناصر لدين الله كان

قد أنجز هذا البنيان سنة 618 هجريّة، أي سنة 1221م، وذلك ممّا يدلّ على قِدَم بغداد، وهذه الكتابة هي: بسم الله الرحمن الرحيم، "وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل ربّنا تقبّل منّا إنكَ أنتَ السميع العليم". أمَرَ بعمارته سيدّنا ومولانا الإمام المفترض الطّاعة (على) كافّة الأنام أبو العباس أحمد الناصر لدين الله أمير المؤمنين، خليفة ربّ العالمين، وحجّة الله عزَّ وجلَّ على الخلق أجمعين، صلوات الله وسلامه على آله الطاهرين، ولا زالت دعوة المدعي على اتباع الحقّ منازله مناراً، والخلائق لها أتباعاً وأنصاراً، وطاعته المفترضة للمؤمنين أسماعاً وأبصاراً، وافق الفراغ منه سنة ثمان عشرة وستمائة، وصلى الله على سيِّدنا محمَّد النبي وآله الطيِّبين الطاهرين".

جَذَبَ الخطّ العربيّ انتباه نيبور على جدران المدرسة المستنصريّة ببغداد، فيذكر أنه "على طول البناية مِن جهة النّهر كتابة طويلة يُفهم منها أنّ الخليفة المستنصر بناها سنة 630هـ/1222م، وإذ كان الناس العابرين للجسر متوافرين لم يكن انتساخي للكتابة متسنِّياً لي دون اجتذاب انتباه الناس إليّ، فلذلك وكَّلتُ نَسْخها إلى ملّا مِن الملّائين، وقد قابلتُ ما نسَخَه بالأصل، ونقلتُه: "قد أمر بإنشاء هذه المدرسة الشريفة لطلاب العلم، وتُسمى المدرسة العظمى دولة العزّ وأسعد الخلائق المحجّة البيضاء عبد الله وخليفته في أرضه الخليفة أبو جعفر المنصور المستنصر بالله أمير المؤمنين، أمتع الله المسلمين بإعزاز سلطانِه وأيَّدَ دولته بطول حياته، وذلك سنة ستمائة وثلاثين (كذا). ولا شك في أنّ مُختصر الكتابة جاء مصحفاً محرَّفاً ومضطرباً".

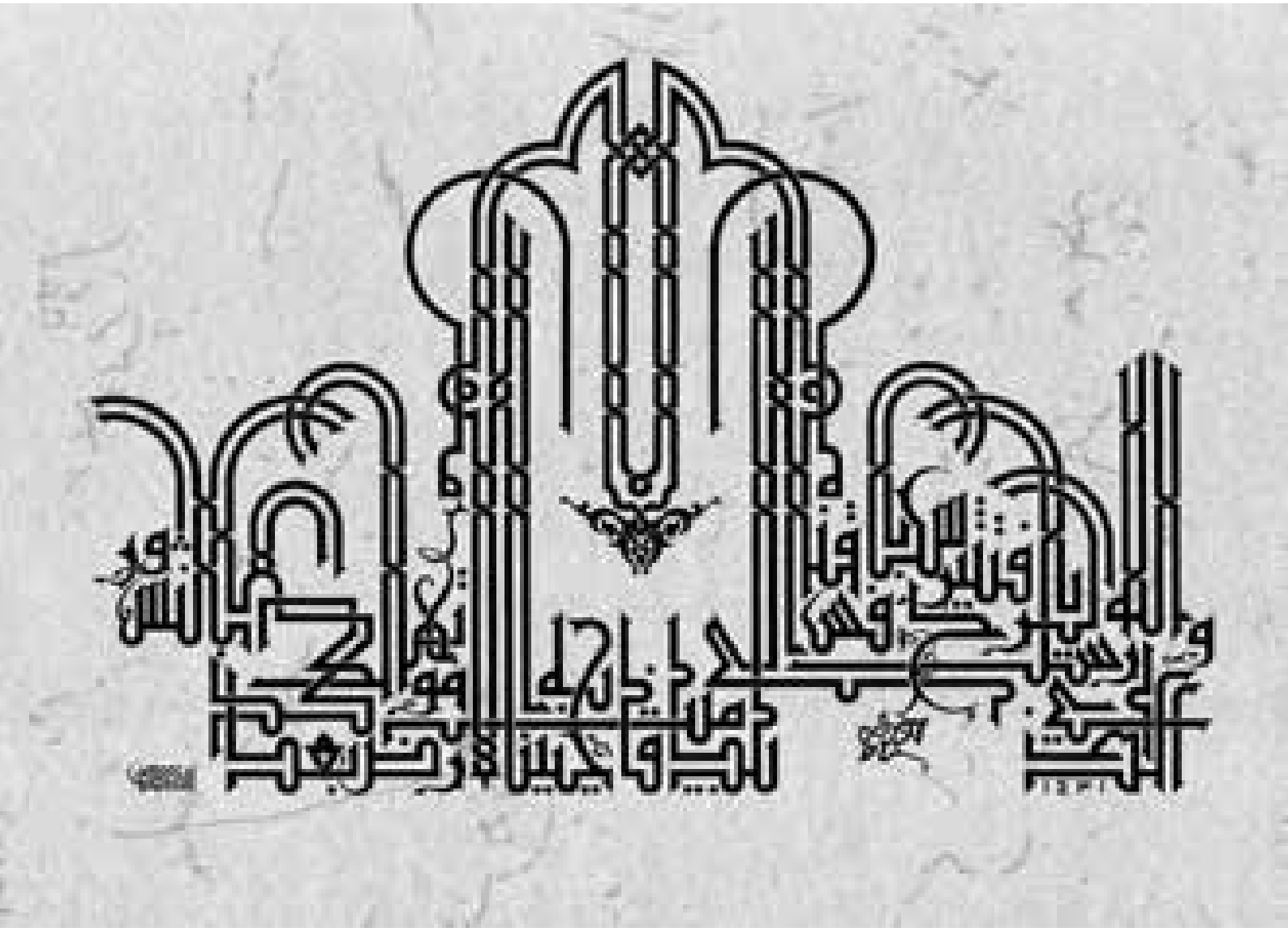
انتقل نيبور بعد ذلك لزيارة مسجد المستنصر بالله العبّاسي، الذي يصفه بأنه جامعٌ عظيمٌ في محلّة سوق الغزل، فيلتفت إلى وجود كتابة بالخطّ العربيّ منقوشة على بابه، فيقول: "فوق الباب يرى الرائي كتابة هذا نصها: "أمَرَ بعملِه سيّدنا ومولانا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين أعلى الله تعالى معالم الإسلام بهمَّته العليّة، وأزهى وأرسى دعائم الإيمان بإيالتِه (الرضيّة) وذلك في سنة ثلاث وثلاثين وستمائة".

* الخطّ الكوفي

يرصد نيبور كتابات بالخطّ الكوفي فوق مدخل تكيّة لدراويش الطريقة البكتاشيّة

ببغداد، والتي يُعرِّفها بأنها "عمارة عتيقة شاهقة"، الأمر الذي يدلّ على اهتمام الرَحّالة بفنّ الخطّ العربيّ، ومعرفته لأنواعه والاختلافات بينها، ومؤسِّس هذه التكيّة هو الخليفة العظيم الناصر لدين الله العباسي (622-575هـ) أقامها لزوجته سلجوقي خاتون بنت الملك العادل قلج أرسلان المتوفاة سنة 584هـ أي السنة التي أرّخ بها البناء، ويُعرف برباط الأخلاطيّة أو الخلاطيّة أو رباط الرملة، وعلى أيّة حال يرصد نيبور فوق مدخل هذه التكيّة، "كتابة أصابها كثير مِن البَلى والتَّلَف وتخرَّبَت كثيراً، ولم يكن لأحد قراءتها في أعالي هذه البنايّة، كما تدور آيات مِن القرآن مكتوبة بخطٍّ كوفيٍّ كبير الحروف على الآجر، وقد أصاب أكثرها تلف بمرور الزّمن المبيد، تلف لا يورث العجب، فليس مِن المعقول أن تبقى سالمة أشياء فخاريّة بعد ستمائة سنة، إلّا أنّ رغبتي في وقف القارئ على حال هذه الكتابة والزخرفة والتزايين المُتداخلة فيها حملتني على نقش أولها الذي هو أقلّ بلى مِن غيره. ونصّه بحروف العرب المستعملة الآن،

لتمثّل نموذجاً مِن الكتابة الكوفيّة المحفورة على الآجر كما استنسخها نيبور مِن التكيّة البكتاشيّة ببغداد...، ولكي أقدّم للقارئ نموذجاً مِن هذا الخطّ، وما يحتويه مِن الزخارف البارزة والمتداخلة بعضها في بعض، فقد استنسختُ مقدِّمتها فقط، والتي هي أقلّ تشويهاً مِن البقيّة: بسم الله الرحمن الرحيم، والسابقون السابقون أولئك المقرّبون في جنّات النّعيم ثلّة من الأوّلين، وقليل مِن الآخرين، على سرر موضونة متكئين عليها متقابلين".. ويلاحظ نيبور وجود "كتابة لإحدى سُوَر القرآن الكريم تحيط بالبنايّة كلها، وقد كُتبت بحروف كبيرة بالخطّ الكوفي الجميل وبقطع مِن الطابوق. وقد عفى الزمن على معالم هذه الكتابة وتآكلت أيضاً. ولا عجب في ذلك إذ لا ينتظر أن تبقى كتابة بحروف من الطين المشوي غير مخربة مدة ستمائة سنة. وفي دلالة على مدى وعيه وإدراكه للخط العربيّ كفنّ مِن الفنون التي أتقنها العرب والمسلمون نراه يعقِّب قائلاً: "إنّ العرب في الوقت الحاضر يكتبونها بهذه الطريقة لو طُلب إليهم كتابتها". قارَنَ نيبور بين الخطّ الكوفيّ الذي يراه في بغداد وبين خطّ كوفيّ آخر كان قد نقله مِن بلاد اليمن، فقال: "إنّ هذا النّوع مِن الكتابة له تشابُه كبير مع الكتابة

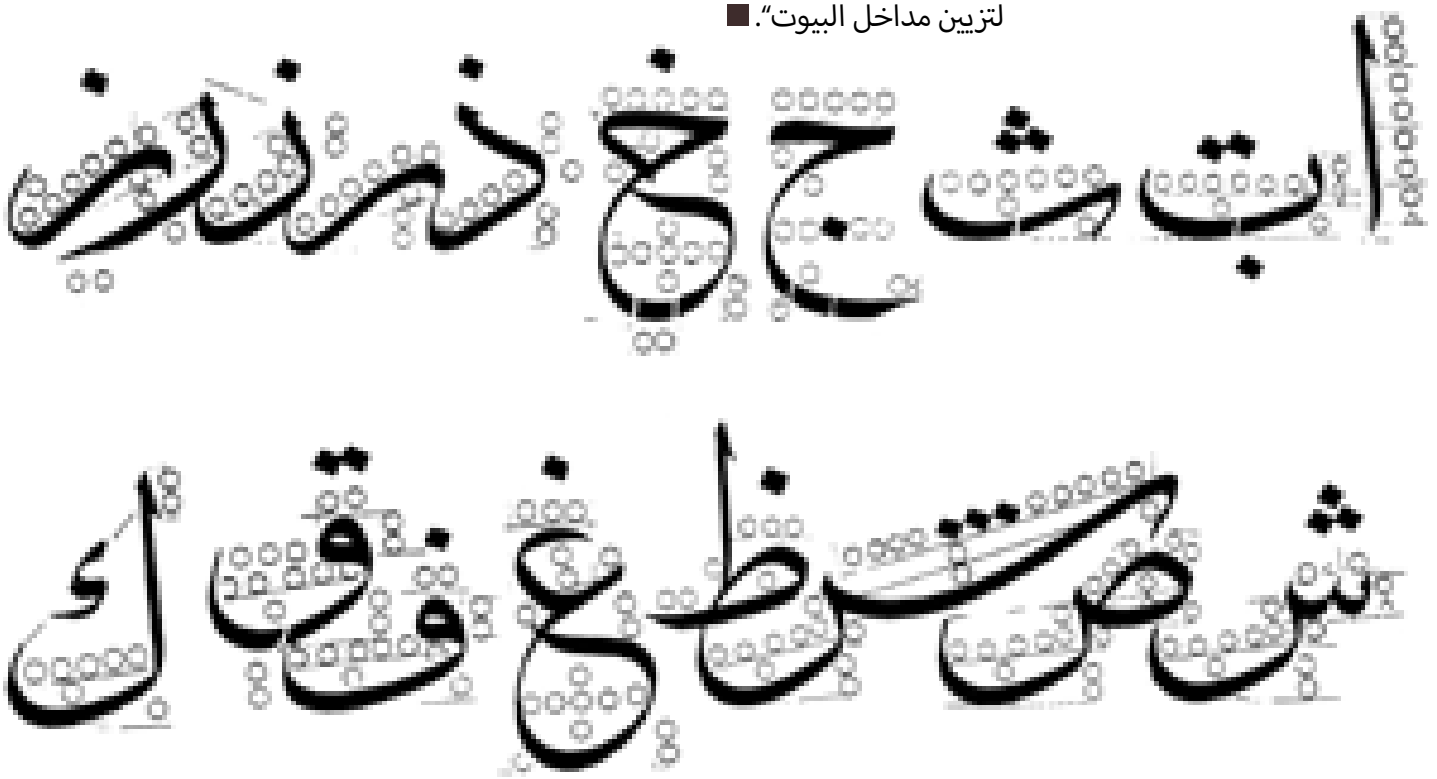


التي استنسختُها في اليمن والمنشورة في اللوحة التاسعة في القسم الخاصّ بوصف الجزيرة العربيّة. يستنتج مِن هذا أنّ العرب في أزمانهم الغابرة عندما كان العلم مزدهراً تحت حكمهم تفنّنوا في كتابة حروف لغتهم الهجائيّة أيضاً. ولو استمروا على طريقة كتابتهم هذه لوجد العلماء الغربيّون صعوبات كثيرة في قراءة الكُتُب العربيّة ومخطوطاتها. والكتابة التي وُجدت على غطاء وعاء مِن الفخّار عثر عليه في تخت كسرى، والذي نشرت له صورة في كتاب "أسفار آيفز"

هي مِن هذا النَّوع، وقد أكّد الذين وجدوا هذا الإناء وقدّموه للرَحّالة صمويل آيفز أنّ الكتابة التي عليه هي بالخطّ الفارسي القديم أي الخطّ الفرثي (بارثيّة).
واصل نيبور رصده لكتابات الخطّ العربيّ في بغداد، فعندما زار ضريح زبيدة زوجة هارون الرشيد، التي يقول عنها إنها "امرأة مشهورة في تاريخ العرب"، وكانت وفاتها سنة 216هـ/ 831م، وفي 1131هـ/ 1718م دفن حسن باشا زوجه عائشة بنت مصطفى باشا إلى جانب زبيدة، ووضع على، قبرها رخامة كبيرة كتب عليها: "إلى روحها الفاتحة، هذا قبر المرحومة المغفورة الموفقة للخيرات الجارية ستّ زبيدة بنت جعفر بن منصور الدوانيقي، وزوجة هارون الرشيد مِن خلفاء بني العباس، وتوفيت سنة مائتين وست عشرة، إلى روحها الفاتحة، هذا قبر المرحومة المغفورة الصّالحة العفيفة الساعية إلى الأفعال المُرضِية، والأعمال اللاتي تستجلب المرضاة الإلهيّة عائشة خانم بنت المرحوم مصطفى باشا وصاحب السلطان محمد خان عليه الرحمة والرضوان، وزوجة الدستور المكرم والوزير الأفخم والي بغداد دار السلام أبو الخيرات حسن باشا، يسَّرَ الله له الخير كما يحبّ ويرضى ويشاء، وتوفّيت في شهر رمضان سبعة وعشرين ليلة القدر في سنة واحد وثلاثين ومائة وألف".
انتقل نيبور بعد ذلك إلى مدينة الكوفة، ونراه مهتمّاً كذلك بالخطّ العربيّ، فيستنسخ كتابة بالخطّ الكوفي الجميل عن شاهد قبر يعود إلى شخص مدفون في مسجد الكوفة اسمه جعفر بن معمّر. وتبتدئ الكتابة على الوجه (أ) بسورة الإخلاص: بسم الله الرحمن الرحيم قل هو الله أحد، الله الصّمد، لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد. هذا قبر جعفر بن معمّر رحمه الله وغفر له صلّى الله على محمّد وعلى آل محمّد. (ب) آيّة الكرسي... (ج) اللهمّ صلي على محمّد وآلِه. (د) والله وليّ التوفيق.
رصد نيبور بمدينة الموصل كتابات بالخطّ الكوفي مزخرفة على جدران الجامع الأحمر، الذي يقول عنه إنه "جامع كبير قديم يُسمّى الجامع الأحمر، وقد وجدتُ في داخله تأريخاً وهو سنة 576 للهجرة، ولم أستطع قراءة اسم بانيه لأنّ الكتابات كانت غير واضحة، ولقد قيل لي إنّ بانيه هو مُجاهد الدّين، ولعلّ مُجاهد الدين هذا، هو مُجاهد الدين قيماز الذي وَرَدَ ذكره في تأريخ

العالم العام، ولا يُستبعَد أن قام ببنائِه بأمرٍ مِن سيف الدين غازي بن مودود الذي توفي في هذه السنة. وفي هذا الجامع كتابات كثيرة ومِن ضمنها كتابات بالخطّ الكوفي، وكذلك كتابات بالخطّ العربيّ المألوف اليوم، وجميعها آيات مِن القرآن. وهذه الكتابات والنقوش النباتيّة والتي تمثِّل أوراق الكَرْم والتزيينات الأخرى التي تغطّي جدران الجامع قد عملت مِن الجصّ بطريقة جميلة جداً قلّما يجد مثلها المرء في هذه البلاد".

واصل نيبور رصده للخطّ العربيّ في الموصل على قبر يُدعى صاحبه يحيى بن القاسم، أو كما يطلق عليه بعضهم (أبو القاسم). فيقول: "لاحظتُ أنّ الجدار المحيط بالقبر مِن الدّاخل مكسو بقطعة عريضة مِن الرُّخام مزيَّنة بنقوش مِن أوراق الكَرْم في غاية الدّقة والإتقان وحُفرت عليها كتابات مُلئت بالجبس، ويولي المسلمون اهتماماً كبيراً لأمثال هذه التزيينات والنقوش عن طريق الكتابات، كذلك وجدتُ كتابات ونقوشاً محفورة على الآجر فأثارت فيّ الدهشة والاستغراب، ذلك لأنها جميلة؛ التزيينات المعماريّة المألوفة في بابل وبغداد اللتين يندر فيهما وجود الرخام والحجر، ولا يمكن الحصول عليهما حتى بالمال، ولذا، فقد جَلَبَت انتباهي الشّديد صناعة النّقش وحفر الكتابات على الآجر في الموصل، واعتبرتُ وجودها أمراً غريباً، خاصّة وأنّ الرُّخام في هذا البلد متوفّر جداً، كذلك رأيتُ هذا النَّوع مِن الآجر المنقوش قد استعمل لتزيين مداخل البيوت". ■



الشَّباب.. ومعايير أخرى للجَمال

المنشِّطات وعقاقير بناء العضلات وخطورتها على الصحّة

خولة عساف/ الأردن

لا يقتصر اهتمام الشَّباب بمظهرٍ جذّابٍ على العناية بالهندام أو التخلُّص مِن الوزن الزائد، لكنّ متطلّبات الجاذبيّة تقتضي أيضاً بناء عضلات الجسم بشكلٍ يلفت الأنظار، ويمنح الشَّباب تميُّزاً وسحراً. ومع التطوُّر العلمي والتكنولوجي، بات هذا المطلب الجمالي أكثر إلحاحاً؛ فتحفل شبكة الإنترنت بالصُّوَر، وتُتيح مشاهدة الأفلام على الفضائيات المختلفة تكريس صورة العضلات المفتولة البارزة لنجوم السينما كواحدة مِن أهمّ معايير الجمال والجاذبيّة، هذا مِن ناحيّة، ومن ناحيّة أخرى، تحفَل شبكة الإنترنت بدعايات تروِّج لمُنتجات وعقاقير تبني العضلات في زمنٍ قياسيٍّ دون الاعتماد الكُلّي على التمارين الرياضيّة.

وأمام رغبة الشَّباب، وخاصّة مَن يمارسون الرياضة، ببناء عضلاتهم بأسرع وقت ممكن، بدأ كثيرون منهم تناوُل عقاقير وأدوية، دون الالتفات إلى مخاطر استخدام هذه العقاقير والمشاكل الصحيّة التي تترتّب عليها على المدى البعيد، والتي أدّى استخدامها عند بعضهم إلى الموت.

يتصفَّح الشاب مواقع الإنترنت، والإعلانات التي تُظهِر صور شباب يتمتّعون بعضلات مفتولة بفضل المنشِّطات وتأثيرها السحري، فيتخيَّل نفسه واحداً منهم وقد نَمَت عضلاته، ويتخيَّل نفسه "يتبختر" في مشيته وعيون الصبايا الجميلات ترمقه بإعجابٍ كبير.

يلجأ الشَّباب (مِن الجنسَينْ) للمنشِّطات بأنواعها لأسباب مختلفة؛ فمنهم مَن يحلم بالحصول على جسم رشيق وعضلات مفتوله خلال فترة قصيرة، أو يرغب في الحصول على الطاقة والحيويّة والقدرة على التحمُّل أثناء التمرينات وتحقيق الإنجازات الرياضيّة، أو القدرة على السَّهَر خلال الامتحانات، ولا تألُ الشركات الصانعة لهذه المواد جهداً في سبيل الترويج لفوائد هذه المواد، بالإضافة إلى تبادُل المعلومات المضلِّلة عن التأثير السحريّ الذي يحقِّق أحلام الشَّباب بسرعة.

في البداية يتناول الشخص جُرعات محدَّدة؛ ممّا يسبِّب رفع القدرات البدنيّة

والوظيفيّة، ولكن بعد تعوُّد الجسم على الجُرعة يصبح تأثيرها محدوداً جداً؛ ممّا يتطلّب زيادتها، ولا يلبث أن يظهر عليه السلوك العدواني وتقلُّب المزاج والهيجان لأتفه الأسباب بمجرَّد التوقُّف عن استعمال الجُرعة المعتادة. وهكذا، تبدأ أعراض الإدمان بالظهور، ويلعب الجهل وغياب الرقابة الأسريّة دوراً مهمّاً في الوصول إلى حالة الإدمان، ومع الاستعمال طويل الأمد تبدأ بعض الأعراض المَرَضيّة بالظهور، وتختلف هذه الأعراض وشدَّتها مِن شخص إلى آخر.

وفي ما يلي عرضٌ لأكثر أنواع المكمِّلات الغذائيّة والمنشِّطات انتشاراً، والتأثيرات الصحيّة السيّئة على مستخدميها دون رقابة طبيّة.

معزِّزات التستوستيرون

هرمون التستوستيرون هو الهرمون الرئيس لبناء العضلات، وأيّ زيادة مهما كانت بسيطة في مستويات هرمون التستوستيرون يمكن أن تؤدي إلى زيادة كبيرة في كتلة العضلات وتخفيف دهون الجسم، وهناك طريقتان لزيادة هرمون التستوستيرون هما: المركّبات العشبيّة الطبيعيّة، والمنشِّطات (المشروعة منها وغير المشروعة)، وكلا الطريقتان فعّالة لتعزيز مستويات هرمون تستوستيرون.

وأودُّ الإشارة هنا إلى أنّ الاعتقاد الشائع بَيْن الناس بأنّ "الأعشاب الطبيعيّة لا تضرّ" غير صحيح على الإطلاق، فالأعشاب حتى لو كانت طبيّة فإنّ استخدامها لا يكون عشوائياً، فقد يتضارب تأثيرها مع أدويتك، وقد تسبِّب لكَ أعراضاً جانبيّة سيئة إذا أفرطتَ في تناولها. وأورد مثالاً على ذلك، فإنّ "فيتامين سي" يساعد على الوقاية مِن الأمراض، لكنّ الإفراط في تناوله يسبِّب الإسهال وفي بعض الحالات قد يضرّ بالكِلى.

إنّ الآثار الجانبيّة للتستوستيرون -بغضّ النظر عن مصادره- متعدّدة وخطيرة، وأبرزها: التأثير السلبي على منظومة القلب (القلب والشرايين والأوعية الدمويّة)، وارتفاع ضغط الدم، وفقدان الشَّعر، والتهابات الجلد، وحَبّ الشَّباب، والأعراض الأيضيّة كارتفاع مستوى الكالسيوم في الدم، واضطراب مستوى الدهون والكولستيرول، والغثيان. ومِن الممكن أن يسبِّب التستوستيرون في تسمُّم الكبد والإصابة باليرقان، وقد يؤدي لتضخُّم البروستات.

* الستيرويدات الابتنائيّة الأندروجينيّة

مركبات كيميائيّة عضويّة مُصنَّعة تشبه الهرمونات التي يصنعها الجسم، و تأتي على أشكالٍ صيدلانيّة متنوِّعة (أقراص، وحقن، وكريمات، ومراهم، وشراب، وبخّاخات).

لهذه الستيرويدات قدرة على بناء العضلات بسرعة. ولها دوْرٌ في تنمية الخصائص الجنسيّة الذكوريّة. ويعتبر تعاطي الستيرويدات طريقة سريعة وفعّالة لبناء وتضخيم العضلات.

أمّا عن الآثار الصحيّة السلبيّة التي تنتج عن تعاطي الستيرويدات فهي متعدِّدة، وتتباين في خطورتها على صحّة المتعاطي، وأخطر التأثيرات الصحيّة:

- توقُّف نموّ المراهقين الصغار قبل الأوان.
- أمراض قلبيّة واضطراب الدورة الدمويّة ممّا قد يؤدي إلى الموت.

- حدوث جلطات.
- ارتفاع مستويات الكوليسترول الضارّ وانخفاض مستويات الكوليسترول الجيّد.
- خطر الإصابة بسرطان البروستات.
- ارتفاع ضغط الدم.
- تسمُّم وتَلَف الكبد.

وهناك أعراض أقلّ خطورة على الحياة مثل: العقم ، الصَّلَع عند الذكور والإناث، الغثيان والتقيؤ، رائحة الفم الكريهة، مشكلات في النوم، حَبّ الشَّباب الشديد، تورُّم القدمين، الرجفان...

مِن جهة أخرى يتميّز سلوك المُتعاطي بالعدوانيّة، والاضطراب والهيجان، والنسيان والتشتُّت، والاكتئاب، والهلوسة، وعدم الإحساس بالاستقرار في العلاقات والعمل أو الدراسة.

* الابتنائيات الطبيعيّة

وهي مواد مثل "الكرياتين" يتمّ تكوينها في الجسم وفي الكبد تحديداً بشكلٍ طبيعيّ، ويمكن الحصول على هذا المركب البروتيني بشكل طبيعي مِن اللحم البقري والسَّمك.

ويلجأ الرياضيون لاستعمال مكمّل الكرياتين لأنه يساعد على زيادة حجم العضلات بسرعة، وزيادة الوزن الإجمالي للجسم، وسرعة الاستشفاء.

أمّا الآثار الجانبيّة السلبيّة الناجمة عن إساءة استعماله فتشمل: تقلُّصات في المعدة، و تشنُّج العضلات، والغثيان، والإسهال، وزيادة الوزن، وإجهاد الكِلى، والجفاف؛ فاستعمال الكرياتين يتطلَّب تناوُل كميّات كبيرة مِن الماء.

* مكمِّلات ما قبل التمرين والمكمِّلات الحارقة للدهون

المكمِّلات الغذائيّة التي تؤخَذ قبل التمرين والمكمِّلات الحارقة للدهون رفيقان متلازمان في عمليّة بناء العضلات. وهي غالباً ما تحتوي على جُرعات كبيرة مِن الكافيين والمنبِّهات مثل الذي يؤخذ قبل التمرين.

ومِن أجل فهم طبيعة أداء هذه المنشطات، ينبغي التذكير بالمعلومة العلميّة التالية:

"الأدرينالين، والنورأدرينالين هرمونان تفرزهما الغدد الكظريّة، ويساعد هذان

الهرمونان الجسم على التكيُّف مع الإجهاد المفاجئ".
وما يحدث هنا أنّ المنشِّطات مثل الكافيين تخدع الغدد الكظريّة لتضخّ كميّات كبيرة مِن الأدرينالين، وإنتاج المزيد مِن الطاقة. الاستخدام على المدى الطويل يؤثِّر على فعاليّة الغدة الكظريّة وقدرتها على القيام بوظيفتها الطبيعيّة دون استخدام المنشِّطات.
تشمل الآثار الجانبيّة لهذه المواد: العصبيّة، والتهيُّج، والأرق، والإدمان والاعتماد على الآخرين، وخفقان القلب، وعدم انتظام ضربات القلب، وفقدان الوزن، والرّجفان، وارتفاع بسيط في ضغط الدم، والهلوسة، والتشنُّجات، والنّوبات القلبيّة.

***

هذه بعض الأعراض الخطيرة التي قد تؤدي إلى الموت جرّاء إساءة استخدام هذه المواد لتحقيق أهداف مؤقَّتة وبطريقة سريعة، الأمر الذي يستدعي الامتناع عن تعاطي أيّ مُستحضرات أو أعشاب بناءً على الإعلانات التجاريّة أو روايات الرِّفاق، وضرورة استشارة الطبيب أو الصيدلاني للتأكُّد مِن إمكانيّة تناولها حتى لو كانت مُتاحة للبيع دون وصفة طبيّة أو على الإنترنت. ■

محطات ثقافية

محمد سلام جميعان/ الأردن

بساط الريح/ غسان عبد الخالق

في مقدِّمة كتابه يتحدّث الكاتب عمّا اعترى أدب السيرة والرحلة مِن إهمال، وتداخلهما في جوانب متعدّدة تتّصل بالجغرافيا والتاريخ. وتبدو المقدِّمة مسوِّغاً لاختياره خمس رحلات قديمة وحديثة وواقعيّة، يُجري عليها تطبيقات تأويليّة. غير أنه في التمهيد يضرب في مناكب الفكرة فيتحدّث عن بواعث الرِّحلة والارتحال وتداخلها بأسبابها العلميّة والمعرفيّة ما شكّل أخيراً صورة مِن صور المواطنة والعِباديّة والتجاريّة.

وفي المقام التأويلي لمفاصل مِن هذه

الرحلات تنقشع صورة تعالق الشرق والغرب على نحو تندفع فيه كثير مِن الشُّبهات والإشكالات التي اعترت هذين القطبين، سواء في العلاقة المباشرة، أو في كيفيّة قراءة هذا الأدب، الذي ينبغي أن يُتناول بعيداً عن التسلويّة وإزجاء أوقات الفراغ.

وقد كشفت طبيعة المقاربة التأويليّة عن طبيعة الوعي الثقافي والحضاري المحرِّك للمفاصل المركزيّة في كلّ رحلة مِن الرِّحلات الخمس، فالخلاصات التي انتهي إليها الكاتب في خاتمة الحديث عن كلّ رحلة منها، تُعدُّ بمثابة جرس تنبيه للالتفات إلى بعض المسكوت عنه في علاقة الأرضي بالسماوي، وعلاقة الرعيّة بالسلطان. فالمقام التأويلي يقترب مِن مُلامسة جدليّة الذات والآخر قبولاً أو نفياً. وهو مقام جعل لهذا الكتاب خصوصيّته.

رحلات في شرق الأردن أرض مؤاب/ ترسترام

كثيرون هم الرحّالة الذين زاروا الأردن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ورحلة البريطاني ترسترام وفريقه المرافق له، تجربة مثيرة، في اكتشاف الجانب الشرقي للبحر الميت؛ حيث انطلق الدكتور هـ.ب. ترسترام مع طاقمه مِن بريطانيا في العاشر من كانون الثاني/ يناير عام 1872، ثم أبحرت الرحلة إلى الإسكندريّة- مصر، وبعدها توجَّهَت إلى حيفا- فلسطين ووصلتها في الثاني والعشرين من كانون الثاني/ يناير، عام 1872، ومنها توجَّهَت إلى القدس.

وابتدأت الرحلة مِن غور الصافي ثم عَبَرَت الكرم وقراها، ثم قرى شيحان فوادي الموجب فذيبان فأم الرصاص فزيزياء فناعور وحمامات ماعين ومكاور وغور السيسبان وشواطئ البحر الميت، ثم عادت إلى القدس، وهناك عادت أدراجها إلى بريطانيا. وقد استغرقت هذه الرحلة قرابة عام، برفقة أدلّاء مِن مناطق النفوذ القبليّة التي كانوا يمرّون بها، فأيّة قبيلة لم تكن لتسمح لقافلة البعثة

بالمرور عبْر أراضيها أو الإقامة بين ظهرانيها ما لم يكن الأدلّاء مِن أبنائها، وذلك مِن أجل تحقيق منافع ماديّة هم بحاجة إليها. فكان الأدلّاء مِن أهل الكرك أو مِن الحمايدة بالكرك... وأمّا في البلقاء فالأدلّاء مِن بني صخر.

تكشف الرحلة عن معالم جغرافيّة وفق المنطق التوراتي الذي ارتهنت له، كما تكشف عن الأبعاد التاريخيّة للمنطقة متجاهلة هويّتها الإسلاميّة، والطبيعة السكانيّة والعلاقات التحالفيّة والصراعيّة بين العشائر. وهي رحلة غنيّة بالتفاصيل التي لا غنى عنها لاكتشاف الذات الوطنيّة.

رحلة في تاريخ العلم: كيف تطورت فكرة لا تناهي العالَم / أيوب أبو ديّة

هذا الكتاب بمثابة بحث في تاريخ فكرة اللامتناهي، منذ الإغريق حتى القرن السابع عشر، وارتباطها بعلم الهيئة: الفلك، والرياضيات والهندسة والجبر والفلسفة، وكيف تطوَّرت هذه العلاقات عبْر صنوف المعرفة المختلفة: لتُحدِث انقلاباً هائلاً في الفكر البشري: جعلته ينتقل مِن المحدود المتناهي -في الصفة والمقدار- إلى اللامحدود اللامتناهي الذي يصعب التفكُّر فيه، والذي فتح آفاق اكتشاف التفاضل والتكامل، ولولاه لما تمكّن إسحق نيوتن مِن تعريف السرعة والتسارع، ولما استطاع أن يتوصَّل إلى قوانينه في الحركة، التي ما زال المهندسون يشتغلون وفقها، بدقّة متناهيّة، لبناء العالم المُعاصر الذي نراه اليوم مِن حولنا.

ويرى المؤلف أنّ كتابه "محاولة لإبراز أهميّة دراسة تاريخ العلم، في الإنتاج المعرفي، وأيضاً في التقارُب بين الثقافات والحضارات المختلفة، التي عملت، معاً، لإنجاز ما استطاعت أن تصل إليه الحضارة العالميّة المُعاصرة".

وأشار المؤلف إلى أنه عاد إلى فكرة الفيلسوف الإيطالي "جوردانو برونو"؛ الذي كان يعتقدُ أنَّ "الكون لا نهائي"، ما دفعه لينظر كيف

تطوَّرَت الفكرة عبْر التاريخ، والكشف عن منطوياتها الفلسفيّة واللاهوتيّة والاجتماعيّة.

الحضرة الأنسيّة في الرحلة القدسيّة/عبد الغني النابلسي

بَرَزَت شهرة الشيخ عبد الغني مِن خلال رحلاته مِن دمشق إلى فلسطين، والحجاز ومصر. ويذكُر في رحلته هذه، فضائل بيت المقدس، وما تميَّز به من قدسيّة عند المسلمين، ذاكراً الآيات والأحاديث النبويّة الدالّة. وتحدّث عن ارتباط الأنبياء ببيت المقدس.

وتحدّث بإسهاب كبير في وصف الصخرة الشريفة، وخصّص لها صفحات طويلة ركّز فيها على قدسيّة الصخرة وبركتها، ووصَفَ حجم الصخرة المشرَّفة، وأورد أحاديث كثيرة ومرويّات عن فضائلها، وأبعادها، ومحراب المعراج، ومحراب النبي. ووصَفَ كلّ ما في داخل قبّة الصخرة وخارجها.

ونَقَلَ المؤلف وصفاً دقيقاً للمسجد الأقصى، وأبوابه السبعة، والأروقة والقناطر وللمحراب والمنبر. ومِن الأمور المهمّة التي وصفها المسجد المعروف الآن بـِ"المصلّى المرواني"، الذي تمّ ترميمه حديثاً سنة 1997م. وتحدَّث عن أماكن أخرى، منها مقبرة مأملا، وجبل الطور.

وفي الكتاب الرِّحلة امتداح لأهل القدس وأعيانها، ووصَفَهم بأنهم أهل علم ومعرفة، وأورَدَ عشرات العلماء الذين التقى بهم في رحلته. وأشار لأسباب رحلته إلى بيت المقدس المتمثلة بكثرة فضائل بيت المقدس، وطلباً للبركة والثواب مِن تلك المواطن الشريفة، واستجابة لأمر الرسول صلى الله عليه وسلم، ومقابلة الصّالحين.

• أمّا إرادتي.. فقد تعلَّمْتُ في رحلة الظلمة كيف أجدها مرّة أخرى.

(عبد الرحمن منيف)

• لا يوجد فرق بيْن الشَّرق والغرب، ولا الجنوب والشمال، فمهما كانت وجهتكَ يجب أن تجعل الرِّحلة التي تقوم بها رحلة داخلك، فإذا سافرتَ في داخلكَ فسيكون بإمكانكَ اجتياز العالم الشّاسع وما وراءه.

(شمس التبريزي)

• في هذا الصّباح حلمتُ بأني رسمتُ عصفوراً على يدي، فانمحى الرَّماد الذي غطّى قلبي، أغمضتُ عينيّ كعاشق يبحث عن هدأة الروح. همستُ في قلب امرأة الغيم: "العالم ليس سعيداً لكنّه ببعض الخير"، فجأة سمعتُ دويًّا يأتي مِن الأعماق، فتحتُ عينيّ لم أجد شيئاً، انسَحَبَ الطّير مِن كفّي مُحلِّقاً في رحلة التيه الأخيرة.

(واسيني الأعرج)

تغرَّب عن الأوطان في طلب العلا ... وسافر ففي الأسفار خمس فوائدِ
تفريج همٍّ واكتساب معيشة ... وعلم وآداب وصحبة ماجدِ
فإن قيل في الأسفار ذلٌّ وغربة ... وقطع فيافٍ وارتكاب الشدائدِ
فموت الفتى خير له مِن حياته ... بدارِ هوانٍ بين واشٍ وحاسدِ

(الإمام الشافعي)

تخلَّفْ عن الأسفار إن كنت طالباً ... نجاةً ففي الأسفار سبعُ عوائقِ
تنكُّرُ إخوانٍ وفَقْدُ أحبّةٍ ... وتشتيتُ أموال وخِيفة سارقِ
وكثرةُ إيحاشٍ وقلَّةُ مؤنس ... وأعظمها يا صاحِ سُكنى الفنادقِ
فإن قيل في الأسفار كسْبُ معيشة ... وعلمٌ وآدابٌ وصحبة فائقِ
فقل ذاك دهر قد تقادم عهده ... وأعقبه دهر كثير العوائقِ
وهذا مقالي والسلام مؤبَّد ... وجرِّب ففي التجريب علمُ الحقائقِ

(القاضي الطرطوشي)

ترنيمةٌ إلى حَيْفا..

حسن عبد السلام أبو ديَة/ الأردن

كَمْ تمنّيتُ رقصَةَ الصوفيّ في دورانِه ليصِل لِما وراء العشْق؛ علّني أعانق حيفا في آفاق الرّوح.

كَمْ تمنّيتُ جناحَ الفَراش في تلك الرَّقصة الأزليّة بينه وبيْن النّار! أقترب، يلذعني العِشْق، وأعاوِد الاقتراب حتى الانصهار في الحبيبة.

كَمْ تمنّيتُ ذرّات صاعقة تجرحُ جوفَ السماء لتعطي الأرض ريّاً، علّ حيفا تُمطرني برؤية ضفائرها.

أمرُّ إليها في وادي الملح، أتطهّر مِن ملح الغربة، وأدران المنافي لأعانقَ نسمات البحر إذْ تمرُّ على المدينة وتجدِّد وعْد الطّهارة فيها، وتعانقني وتهمس: أيها الكاهن الكنعانيّ اشعِل بخّورَكَ، وترانيمكَ احتفاءً باللقاء، وقُل للغرباء أنْ يجمَعوا أشياءهم، خَطْوَ أقدامهم، حروف لغتهم، رقصاتهم على نبْض جراحِنا، وليأخذوا رفات أمواتهم وليرجعوا لِما وراء الضَّباب، لن يفلحوا في محوِ نبضِ قصائد خطّها محراثُ جدّي في عُمق التُّراب، ووصايا السماء.

تحتضنُ عيناي المكان وتأخذان لونهما منه، أبذر روحي لتنبت أشجاراً جديدة وأملاً باللقاء، فحيفا جنون العاشق، وجديلة القصيدة، وسنابل الشوق، وصهيل فرسٍ جامحة تحمل حيفا في غَيْم الرّوح، تنشر خطو القصيد والدّمعات، وبسمات الأمل في السفوح.

لن نغيب، همسْتُ لسروةٍ أشاطرها القهوة الصباحيّة، كانت اللّوحة دون إطار، تسرَّبَتْ نسائم منها للبلاد البعيدة، لامَسَتْ قلباً مُثقلاً بالشَّوْق، مَسَحَتْ عن جبينِهِ غبار المنفى وأخذتْ روحه عائدةً للوطن.

لا أطيلُ المكوث عند خاصرة المدائن، لأنّ حيفا تسكنني، ويافا، وأيلونُ تدثّرني، ولي صلواتي التي التصقَتْ بجذوع أشجارٍ على السُّفوح، نَقَشَتْ اسمي هناك، ونَقَشَتْني، وفي كلِّ مساء أرحل إليها، فتخلع عنها ثوب الحزن، تتوسَّدُ ذراعي وتهمِس: متى ألقاك؟؟

أفكار
AFKAR

2015
جرش
مدينة الثقافة الأردنية