الغد الجديد

مجلّة ثقافيّة، أدبيّة واجتماعيّة

الغد الجديد.. العدد الخمسون.. السنة السادسة عشر.. كانون الأول 2025

مجلّة ثقافيّة، أدبيّة واجتماعيّة

تصدر عن جمعيـة المنـار

المحرر المسؤول: محيي الدين خلايلة

هيئـة التحريـر:
علي قادري

نحتفي بإصدار العدد الخمسين... مميّز كباقي الأعداد

ترسل المواد مطبوعة على
البريد الالكتروني
algad.aljaded@gmail.com
تلفاكس: 049081554
نقال: 0526876280
مجد الكروم، ص. ب. 151 رمز بريدي 20190

موقع مجلة الغد الجديد: www.almnnar.com

www.almnnar.com

المواد الموقعة تعبر عن آراء أصحابها الإعلانات على مسؤوليـة المعلنين
المواد التي تصل الى الغد الجديد لا تعاد الى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

محتويات العدد

فاتحة العدد.. 4

كبسولات

إبراهيم طه 6

لهيب الطّغاة

باسل خلايلة 15

في الأندلس (لقرطبةَ قلبي)

رجا الخطيب 25

يا بلادي

إياد الحاج 30

بين رصاصتين

سميرة خلايلة 36

المعنى فيما لا يكتمل: «الماء والنقصان» لعلي قادري

ريم غنايم..... 42

الخرّوبة: سيرة المكان والهويّة في رواية رشيد النجّاب

د. روز اليوسف شعبان..... 46

الرمز في شعر الشاعرة روز اليوسف شعبان

عمر صبري كتمتو 45

تأمّلات في المجتمع والفكر والأخلاق

المحامي علي أحمد حيدر 57

زياد: إنزال فيروز من السّماء إلى الأرض!

كتب وأعدّ: سهيل كيوان 60

سيرة مرئيّة

إبراهيم عبد المجيد 67

زياد الرحباني ابن المؤسسة الرحبانية الحالم بالعودة إلى البيت
رحلة بحث عن فردوس لبنان الضائع

سامر أبو هواش 74

زياد الرحباني صانع الأمثال وخباز السخرية السوداء وجاز الانكسارات
المؤرخ الحقيقي لتحولات لبنان ونبض أهله

شادي علاء الدين 84

زياد الرحباني... ثلاث حُجرات موسيقية للحديث مع النفس

هيثم أبو زيد 90

فاتحة العدد..

في هذا العدد الخاصّ، يصدر العدد الخمسون من مجلّة الغد الجديد، متمّمة بذلك سبعة عشر عامًا متتالية من صدور المجلّة الثقافيّة الاجتماعيّة، من المجلّات القليلة الصادرة ورقيًّا في البلاد. إنّ دور المجلّات الثقافيّة كان على مدار تطوّر الحركات الثقافيّة والأدبيّة هو تشكيل مساحة مستقلّة وحرّة للتفاكر وحيّزًا ثالثًا للنقد والإنتاج المعرفيّ للنُخب الفكريّة والثقافيّة والأدبيّة. لقد عملت الغد الجديد طيلة السنوات الماضية بهيئة تحريرها ومحرّرها المسؤول الصحفيّ محيي الدين خلايلة جاهدين في رفع خطابها النقديّ والمهنيّ بتناول قضايانا المجتمعيّة والثقافيّة، ولا يخفى على كلّ مراقب للحركة الثقافيّة في البلاد أنّ إصدار مجلّة ثقافيّة في هذا العصر الرقميّ تبدو مهمّة مستحيلة، لما تفرضه المنصّات الرقميّة من هيمنة، بعد أن أصبحت هذه المنصّات غير الرسميّة مصادر أولى أحيانًا في عرض المحتوى الثقافيّ كذلك.

يقف الصحفيّ محيي الدين خلايلة على رأس هذه المجلّة والمؤسّسة الراعية لها، جمعيّة المنار لتنمية وتطوير قيم اجتماعيّة وتربويّة، بعد أن نجح في تجنيد كلّ الموارد والإمكانيّات اللازمة لاستمراريّة عمل المجلّة، لقناعة راسخة لديه بالدور الثقافيّ والاجتماعيّ الذي تقوم به المجلّة، وقد تمكّن الطاقم العامل في المجلّة من تنظيم الكثير من الأيّام الدراسيّة والندوات الثقافيّة مع الراحل طيّب الذكر الكاتب سلمان ناطور، بالشراكة مع العديد من مؤسّسات المجتمع المدنيّ والأحزاب. كما وفّرت المجلّة مساحة وعنوانًا لعشرات ومئات الشخصيّات الوطنيّة الاجتماعيّة والسياسيّة، حين رصدت وواكبت مختلف الحقول، وكانت ثمرة هذا العمل صدور كتاب العقد الضائع (2022)، والذي ضمّ مئات الحوارات على امتداد أكثر من اثني عشر عامًا من نشاط المجلّة، والذي يُعتبر كتابًا ومرجعًا لكلّ باحث ودارس للواقع الاجتماعيّ والسياسيّ للجماهير العربيّة الفلسطينيّة في البلاد.

تحاول المجلّة من خلال الإصدارات الدوريّة أن تشتبك مع الفعل الثقافيّ والعمل على تنظيم القدرات والكفاءات الثقافيّة واستكتاب الأقلام والنخب لبناء مجتمع

ثقافيّ؛ يساهم في الدفع بالنقاش والإنتاج المعرفيّ في مجتمعنا الذي يعاني مختلف سياسات التمييز والإقصاء والقمع، ويعاني في السنوات الأخيرة من الداء الأخطر وهو داء الجريمة والعنف، الذي حصد أكثر من ألفي ضحيّة منذ العام 2000، فأمام هذه التحديّات يظلّ دور المجلّة ضروريًّا في الفعل التثقيفي والتوعويّ الهادف.

ينظر الصحفيّ محيي الدين خلايلة وطاقم التحرير إلى ضرورة إجراء تغييرات في المستقبل القريب على المنهجيّة التنظيميّة لعمل المجلّة، فهي تفتح أبوابها وتدعو كافّة الكتّاب والمثقّفين إلى الانضمام والمساهمة بإنتاجهم ونشره عبر صفحات المجلّة، وننظر كذلك إلى ضرورة الحفاظ على الناظم الاجتماعيّ والوطنيّ الذي يمثّله خطّ المجلّة، بوصفها مجلّة تقدّميّة وطنيّة ملتزمة بقضايا شعبنا، وقادرة على أن تصون الذاكرة والتراث والمساهمة في نشر الأدب والفنّ والنقد والتأثير على الخطاب الاجتماعيّ.

إنّ ما مرّ على شعبيْ هذه البلاد في السنتيْن الأخيرتيْن والشرخ الذي سبّبته هذه الحرب، في أجواء من الفاشيّة والعنصريّة الفالتة من كلّ عقال، يدعو جميع العقلاء إلى ضرورة الاعتراف بالحلول السياسيّة التي تفضي إلى اتفاقيّات وتسويات تاريخيّة، فقد أثبتت هذه الحرب أنّ الكلّ خاسر، ولا رابح حقيقيّ من هذه الكوارث والأهوال الكبرى التي تركت جروحًا غائرة وندوبًا لن تُنسى سريعًا. إنّ الحق في تقرير المصير للشعب الفلسطينيّ هو الضمان لاستقرار أمن البلاد والمنطقة وإلى توفير فرص حقيقيّة للسلام وليس البحث عن سلام اقتصاديّ هنا واتفاقيّة تطبيع هناك بعيدًا عن أصل الصراع، فكلّ الهروب من فُرص الحلول الحقيقيّة ستكون بمثابة ذرّ للرماد في العيون.

مع نهاية هذا العام، وعشيّة الأعياد المجيدة ورأس السنة الميلاديّة، لا يسعنا إلّا أن نتمنّى الخير للبشريّة، وأن نصلّي لمكلومي الأرض ولأبناء شعبنا الرازحين في خيام البرد والشقاء، بأن يحلّ العام الجديد ويحمل معه نهاية آلام ومعاناة المظلومين والمقهورين في كلّ أرجاء المعمورة، وكلّ عام والجميع بألف خير.

أسرة الغد الجديد

كبسولات

إبراهيم طه

(يجمع البروفسور إبراهيم طه في كبسولاته -المنشورة على حائطه في فيس بوك- نوادرَ وقصصًا وتوليفات نقديّة، هي كلّها من تجارب الواقع وواقع التجارب. يُبدع البروفسور طه في كلّ تغريدة وكبسولة كما يحبّ أن يُطلق عليها)

أدب من قاع الواقع

أدرّس منذ سنوات مساقًا متقدّمًا لطلبة الماجستير والدكتوراة عن جماليّات «التقليليّة في الأدب العربيّ" (Minimalism). أذكّر من نسي بأنّ العرب قد جعلوا كلامهم على ثلاثة أضرُب: الإيجاز والمساواة والإطناب. والعرب في ذاك الوقت، على عكس عرب اليوم، آثروا الإيجاز، سمّوه «جوامع الكَلِم» وجعلوه عماد البلاغة. عن هذا الموضوع كتبت كتابين واحدًا بالعربيّة والثاني بالإنجليزيّة وثلاثة مقالات بحثيّة أكاديميّة باللغتين.

مسوّغ الأدب هو قلّة الأدب. هذه قاعدة حداثيّة معروفة. أيام المدح والفخر ولّت. هذه أغراضٌ عتيقة قد زالت ودالت منذ زمن. لم يبقَ هناك من يستحقّ المدح، ولا هنا. ولم يعد من يجرؤ على المباهاة والمفاخرة. ولم يبقَ وقتٌ لا لغزلٍ عفيفٍ خفيف ولا لماجنٍ فاجر، لا هنا ولا هناك. مسوّغ الأدب هو قلّة الأدب. وقلّة الأدب التي نعنيها

هي من جوامع الكَلِم تلمّ كلّ أمراض الأمّة وأوساخها وأدرانها وسقطاتها. وما أكثرها في الأعوام الأخيرة! أنظرُ حولي وأنصت إلى فحيح الأفاعي وحشرجات المهزومين ولا أصدّق ما أسمعه! من أين يأتون بكلّ هذه الكثرة من قلّة الحياء؟! من أيّ قاع يطلع كلّ هذا الذلّ والهوان؟! لم أجد في الحقيقة أليَقَ من هذه النصوص التقليليّة للتعبير عن قاع الواقع العربيّ وفداحته. خمسة نصوص تمثيليّة من ثقب الإبرة، هي غيضٌ من فيض. كلّها تفدر وتفزر فزرًا:

(1)

عبد - لنور الدين الهاشميّ:

"حين صفعه سيّده على وجهه لم يحزن لأنه فَقَد قطعةً من لسانه، ولم يحزن لأنّ الدمَ سال غزيرًا من شفتيه، بل حزن كثيرًا وتألّم لأنه لن يستطيع بعد الآن أن يقول: «يا سيّدي» بشكل صحيح".

قصّة مقلوبة تحكي عن واحد لن يقاوم لأنّ رأسه مقلوب، الرأس تحت والقدمان فوق.. قصّة نفذت من حدود الجاذبيّة الأرضيّة إلى ما بعد بعد الخيال!

---

(2)

الضحك - لعبد اللطيف الزكري:

"ظلّ ينظر إلى البقرة الضاحكة في علبة الجبن، وهو يحسدها، كانت خواطره مضطربة لا تعرف الهدوء. وكلّ ما كان يتمنّاه أن يضحك مثل هذه البقرة".

قصّة بقريّة تحكي عن واحد لن يقاوم لأنه فقدَ تقويم صورته الآدميّة، فبات يجهل الفرق بينه وبين البقرة على العلبة والبقرة في العلبة والبقرة في المراعي!

---

(3)

لغة - لقاسم حدّاد:

فعلٌ ناقصٌ

ونحاةُ الكوفة

يستبسلون

قصيدة تفدر، تحكي عن شعب ناقص لن يقاوم لأنّ نصفه الأول يستبسل في نكران الفعل الناقص والقسم الثاني في الإصرار على نقصانه!

---

(4)

ماعدا... لعزّ الدين المناصرة:

شعبٌ عظيمْ

بقياداتٍ تافهة

ما عَدا ...

املأ الفراغ كما تشاء.

قصيدة قاتلة لعزّ الدين المناصرة تحكي عن شعب لن يقاوم لأنه مقتول بسيف القيادة. وسيف القيادة قاطع من حديد، وليس مقطوعًا من خشب! والحالة لا يصحّ فيها أيّ استثناء لا من الشعب ولا من القيادات!

---

(5)

تصحيح - لنزار قبّاني:

"أنا لا أعلن الحرب

على جنس العرب..

وإنما أعلنها،

على عرب الجنس!"

قصيدة مثقوبة تحكي عن عرب لن يقاوموا لأنهم صاروا أنوَمَ من رضيع بعد أن خصاهم راعي البقر وفقدوا القدرة على الوقوف والانتصاب!

وكيف سيقاوم كلّ هؤلاء: واحد رأسه محلّ قدميه وآخر بدّل صورته الآدميّة بالبقريّة وطائفتان تستبسلان في جبهات الفعل الناقص وشعب قتلته قيادته وشعوب بكاملها عن بكرة أبيها مخصيّة! كيف؟!

نصف المصيبة وصناعة الوهم

حين تقعد في بيت عزاء لساعات طويلة وعلى امتداد أربعة أيام متتالية ترى الكثير وتسمع الكثير من كلّ الفئات والشرائح المجتمعيّة. تسمع ما يرضيك، وهو قليل، وتسمع ما لا يرضيك، وهو كثير، ما يكفي لمئات الكبسولات.. في بيوت العزاء وفي حضرة الموت أكثر ما يُذكر هو القدر المحتوم وسطوته. كان أحد المشيخة يتحدّث بتلهّف عن أحقّيّة الموت وقد وأسهب وأطنب. فمال عليّ جاري وهمس في أذني: «المثل بقول يا أستاذ اللي خِلِق عِلِق». فرددت عليه بمثل فلّاحيّ عتيق يوسّع الفكرة ويعمّقها أكثر يقول «اللي بحضر السوق بشتري وبيبع». لا بدّ من الشراء والبيع في السوق إمّا بصفة معجّلة وإمّا بصفة مؤجّلة. والحياة سوق وليست محميّة طبيعيّة. هي سوق متحرّكة مفتوحة تخضع لجدليّات الخير والشرّ وما ينشأ عنها من إحداثيّات وتقاطعات لا حصر لها. هذا هو التورّط بالوجود على نحو ما اتفق عليه الفلّاحون والوجوديّون على حدّ سواء. ويظلّ السؤال معلّقًا كيف نتعامل مع هذه «العلقة» وهذا «التورّط»؟!

"نُصّ مصيبة» هو نسق حضاريّ حاسم في هيكلة الوعي العربيّ العامّ. سمعته مرّات عديدات في بيت العزاء ما يدلّ بالقطع على عمق الأثر الذي يتركه هذا النسق على تفكيرنا وقراراتنا. و«نصف المصيبة» هو منطق براجماتيّ تفرزه المفاضلة بين السيّئ والأسوأ. السيّئ نصف مصيبة والأسوأ مصيبة كاملة. منطق «النصفيّة» هو جهاز دفاعيّ يكثر عند الشدائد والملمّات القاتلات لتخفيف وطأة الوجع. وأظنّ غيرَ جازم أنّ آنا فرويد قد انتبهت إليه وكتبت عنه بصفة أو بأخرى. والناس عمومًا يستعملون منطق «النصفيّة» في ثلاث حالات: (١) القبول والرضا بنصف المصيبة المجرّب منعًا لتكامل المصيبة ودرءًا لمصيبة أكبر. لأنّ المغامرة والمراهنة على غيبٍ أو مجهولٍ قد تأتي بمصيبة كاملة، تُضاعف المشكلة، فالتشبّث بالموجود هو شبكة أمان. (٢) وحين تتكامل المصيبة تعظم الحاجة إلى تقاسمها مع الآخرين. التشارك في المصيبة هو نوع من التقاسم وفي التقاسم تعزية. هذا معنى قولهم «مصيبة الكلّ نصّ مصيبة». (٣) مقارنتها بمصيبة الآخرين. والمقارنة «تصغّر» المصيبة إلى النصف وتخفّف من حمولتها. هذا هو معنى قولهم «اللي بشوف مصيبة غيره بتهون عليه مصيبته"...

السؤال هل هذه الحالات الثلاث أجهزة دفاعيّة حقيقيّة أم هي افتراضيّة كاذبة تعزّز صناعة الوهم؟!

ولضيق المجال أكتفي بمثال واحد قاتل واحكموا بأنفسكم. جاء أبو كامل للتعزية. عزّى وجلس إلى جانبي. بدا الرجل مريضًا. فسألته عن صحّته. «كنّك شايفني بتحلفص كثير في القعدة عشان هيك بتسأل؟» فقلت: «بصراحة، نعم. شو القصّة؟» فشرح لي مشكلته مع البروستاتا واختتم الشرح بنبر حزين قانع: «والدوا بطّل يقطع". فقلت له ما معناه أنا لست طبيبًا لكن عمليّة جراحيّة في مثل حالتك مضمونة على حدّ علمي. فقال إنه يخاف من العمليّات، «واللي بتعرفه أحسن من اللي ما بتعرفه يا أستاذ. إسا أنا بنصّ مصيبة. يمكن تفشل العمليّة ونصير بمصيبة ونصّ». وحتى يقنعني أبو كامل أضاف حجّة لا أستطيع أن أجادل فيها لخّصها بجملة واحدة «المكتوب مكتووب» هكذا قال ومدّ الواو ليقطع المعنى ويحسمه. على فكرة، أبو كامل فنّان بالمدّ والمطّ عندما يقتضي المعنى ذلك. فقلت له بنبرٍ لا يخلو من حدّة وتحدٍّ: «جرّب! يمكن العمليّة تنجح وتتريّح من المصيبة كلّها وما يظل منها لا نصّ ولا ربع». فقال: «المكتوب ما منّو مهروب يا أستاااذ!» ومطّ كلمة أستاذ ليعاتبني على إلحاحي وجهلي بأصول الدين!

ارتباك المِجسّات اللّغويّة

إذا وهنت هانت.. ما أسمعه من «لغة عربيّة» في السنوات الأخيرة يُربك كلّ المِجسّات اللّغويّة في منطقتَيْ بروكا وفيرنيكه من دماغي، ويجعل بعضها يلتفّ على بعضها حتّى تصير مثل حوايا البطن! هذه ثلاثة شواهد عفويّة سمعتها في الجامعة جمعتها في كبسولة. ثلاثة شواهد انفتحت فيها كلّ مداخل اللغة العربيّة على مصاريعها لكلّ واردٍ وافدٍ شارد. أمّا مخارجها فظلّت محاصرة لا يخرج عنها ولا يصدر ما يقرّر أو يؤثّر. والتأثّر والتأثير فعلان من ضرورات التطوّر اللغويّ وشروطه القبْليّة. وهما بلغة الاقتصاد فعلا استيرادٍ وتصدير يتقاطعان بقوّة مع فعلي الاستهلاك والإنتاج.. لغتنا بكلّ هذه الشواهد الثلاثة تأثّرت واستوردت واستهلكت. وحين ترجح كفّةُ التأثّر على التأثير يختلّ التوازن ويصير الاختلال مؤشّرًا قويًّا إلى ضعة الأمّة وهوانها وخِسّتها. أحاول القول إنّ فواعل الهيمنة على اللّغة هي نفسها فواعل الهيمنة على الأمّة وينعكس.. هي هي!

لم أقصد الإنصات إلى أحد. إنّما هي الحياة تقتحمني بقوّة، وغبار الطريق على قدميّ، فأسمع أحيانًا ما لا أريد وأرى في أحايين أخرى ما لا أرتضي.. كنت في الطريق إلى غرفة المحاضرة عند عصر ذاك اليوم فتناهى إلى مسامعي ما قاله الحارس الأوّل للثاني:

«وين بَدّك تُشْمُر بُكرا؟» ردّ عليه الثاني وهو في غاية البسط: «بُكرا مْخُوفِش.. ما بُشْمُر».. الحقيقة أنّها كانت مصادفة طريفة أن أسمع ما سمعته وأنا ذاهب لأتحدّث عن سيمياء اللغة الأدبيّة.

بعد يومين انتهت محاضرتي الأولى عند الظهر تمامًا وخرجت لأستريح وأحتسي فنجانًا من القهوة في أحد مقاصف الجامعة. كنت أمشي على مهلي. وكانت قدّامي طالبتان عربيّتان تتهاديان برخاوة جميلة مثل الغمامة ريثٌ بلا عَجَل. كانت الأولى تعدّد أيّام العطل القريبة والمرتقبة وتحسبها بدقّة متناهية. قالت بشيءٍ من الميوعة اللّطيفة العفيفة: «عنّا عالقريب تْلات تِيّام أُفْ: الحانوكا والكريستماس والبسيخو». وهي الأخرى كانت مبسوطة مثل ذاك الحارس وربّما أكثر قليلا. ولماذا لا تنبسط والحديث عن ثلاثة أيام «أُفْ» بكاملها! أغذذتُ السير وأدركتهما فسألت التي كانت منهما تحكي: «معلش، شو قصدك بالبسيخو؟!» ضحكت الطالبتان مثلما لم تضحكا من قبل! وقالت إحداهما وقد زمّت شفتيها إلى أعلى: «ما بتعرفش شو يعني بسيخو يا عمّو؟!» قلت بكلّ الصدق والبراءة والعفويّة والترقّب: «لا والله!» قالت: «بسيخو هاي اختصار امتحان بسيخومتري... زي ما تقول واتس وفيس!» كانت ابتسامة الطالبتين مشفوعة بشيءٍ من الدهشة والشفقة على كهل «بسيخي» لمّا يسمعْ بكلمة «بسيخو». كان هذا ظنّهما بي، مثلما أحسست، ففي أيّ قرن أعيش أنا!

في المحاضرة الأخيرة من ذاك النهار التقيت أحد طلّابي النجباء في الماجستير، الأستاذ محمّد الأكرم ريّان، وهو أحد أساتذة اللّغة العربيّة في مدرسة كابول الثانويّة. حدّثته بالأمر فحدّثني وقال إنّه سمع من بعض طلّابه كلامًا عن مطاردة الشرطة لأحد المشبوهين في البلد. قال أحدهما للآخر: «مَرْدَف البوليس وراه لآخر البلد». مرّت لحظات لم أستوعب فيها معنى كلمة «مَرْدَف» لولا السياقُ الذي أعانني على ذلك. وكان يعني بكلمة «مَرْدَف» أنّ الشرطة قامت بـ «مِرْداف (مطاردة)». لكنّ هذا الطالب كان يجهل أنّ الفعل «ردف» هو فعل عربيّ كامل الفصاحة ما ألفناه إلّا في سياقات كاملة البلاغة. نقول في العربيّة «ردف خطاه» أي تبعه. ومنها الترادف في اللّغة والذي يعني تتابع المفردات وتلاحقها من باب الشّبه في المعاني. المفارقة الكبرى أنّ ذاك الطالب يعرف اللفظة بالعبريّة ولا يعرفها بالعربيّة! ولمّا أجاءته الحاجةُ إلى فعلٍ اشتقّ من الاسم العبريّ فعلًا يناسبه، وكأنّ لغة العرب أضيقُ من لغة العبريّين.. كأنّها أضيق.. كأنّها أوهن!

سائقان: ألمانيّ وبلديّ

كنت قبل سنوات قد درّستُ فصلًا أكاديميًّا في جامعة هايدلبرغ، وهي من أجمل المدن الجامعيّة الألمانيّة وأعرقها. في اليوم الأول لوصولي إلى هايدلبرغ اشتريت بعض الخَضراوات والفاكهة من البلدة القديمة وعدت بالباص إلى مساكن الأساتذة الزائرين في قلب المستشفى الجامعيّ الشهير في الجهة الأخرى من نهر «نِكَر». فتح السائق الباب الخلفيّ، وضعت أغراضي على كرسيّ في آخر الباص، وتوجّهت إلى السائق لأدفع له أجرة السفر. لم يلتفت الرجل إليّ وقال كلمتين بالألمانيّة لم أفهم منهما شيئًا. اقتربت أكثر، وهو لا شكّ يراني بالمرآة، ومددت يدي وأنا أقول له بالإنجليزيّة «تفضّل يا حضرة السائق» لأُفهمه بأنّي غريب ولست ألمانيًّا. ولم يلتفت إليّ هذه المرّة أيضًا، كما لو كنت هباءً منثورًا. حاولت مرّة ثالثة، عندها رطن شيئًا فهمت من نبره أنه غاضب عليّ، وفرمل فرملة خفيفة ليُفهمني أمرًا غاب عنّي لجهلي بالعقليّة الألمانيّة. كانت الفرملة كافية حتّى تتدحرج رؤوس البصل وحبّات التفّاح، التي اشتريتها، من آخر الباص إلى كرسيّ السائق نفسه... في تلك الليلة نمت مفقوسَ المزاج. في صباح اليوم التالي ذهبت إلى الجامعة، وهناك التقيت ببعض الزميلات والزملاء وشكوت لهم استيائي ممّا حدث فضحكوا. ضحكوا وعلّموني درسًا عن العقليّة الألمانيّة «الصارمة» التي لا تُجيز للسائق أن ينشغل بأيّ أمر إلا بالسياقة نفسها. وقالوا إنّ لكلّ شيء أوانًا وموضعًا عندهم. فالسائق لن يأخذ منّي أجرة السفر إلا حين يقف الباص في المحطّة حتّى لو صوّبت مسدّسًا إلى رأسه... «فُر كثير بتشوف كثير!"

انتهت مهمّتي في هايدلبرغ بعد أشهر وعدت إلى البلد قبيل المساء. كان الشارع المركزيّ مكتظًّا كعادته. ولماذا «مكتظًّا كعادته»؟! قد يكون واحدًا من السائقين الشباب يقوم بدوريّته اليوميّة في الشارع غير مدرك أنّ صفّ السيّارات وراءه قد طال وصوت «الزمامير» قد علا وأسمع من به صمم. هكذا قدّرت وهذا ما تبيّن فيما بعد. وحتى يفرجها هذا الشابّ علينا رحت أتذكّر ما حدث لي مع السائق الألمانيّ المجرّب واستغربت ضعف القدرة الألمانيّة ومحدوديّتها على اتقان مهامّ عديدة في الوقت نفسه، لدرجة أنه لم يكن قادرًا على أن يمدّ يده ليأخذ أجرة السفر لشدّة تركيزه في فعل السياقة! والسائق عندنا، حتى لو كان شابًّا غِرًّا، يتقن على أقلّ تقدير خمس مهامّ كبرى في سفرة واحدة وهو يسوق: (١) يلهو مع ابن شقيقه، ابن السنتين، ويفرّج

عنه كربته في جولة بالسيّارة. فالطفل ممغوص، والمغص لا يفكّه إلا مشوار بالسيّارة فوق المطبّات، (٢) يتحدّث بالهاتف، والهاتف ينقل إليه أخبار صديقته وهو متبتّل سابط سائغ خلف المقود، (٣) يُطرب أهل البلد كلّها بموسيقى عبريّة صاخبة تنبعث من مسجّل جديد ركّبه في السيّارة لهذا الغرض، (٤) يمازح صديقًا التقى به صدفة، مثله تمامًا يتبختر بسيّارته في الشارع المركزيّ، (٥) ثمّ في الأخير يُعرّض سيّارته في منتصف الشارع تقريبًا ليشتري «ربطة خبز» من المخبز، مثلما أوصته أمّه، وهو يعلم أنّ أحدًا لن يسأله السؤال!

الحقيقة أنّ ذاك السائق الألمانيّ قد دحرج رؤوس البصل وحبّات التفّاح التي ابتعتها وأحرجني وعكّر مزاجي وأثار حفيظتي ببلادته. أمّا هذا السائق البلديّ فقد علّمني الصبر وطول البال وكظم الغيظ. وهذه وحدها تكفي حتّى أدخل الجنّة! فأيّ السائقين أفضل؟!

الدَّيْن والدِّين

يقولون من يعاشر القوم أربعين يومًا يصبح مثلهم. لكنّي أعاشر الأدباء منذ ما يزيد عن أربعين عامًا ولم أصر مثل رُبعهم! عاشرتهم فعرفت عنهم أمرين: (١) إذا سبقت أفكارُهم واقعَهم وألحّت عليهم خلقوا التجارب الحياتيّة لتحملها، خلقوها خلقًا. (٢) وإذا كان الواقع قد وضعها في طريقهم التقطوها بمجسّاتهم المستنفرة وعرفوا كيف يهذّبونها ويؤدّبونها ويحمّلونها كيلين وعلبة.. أمّا أنا فلا قِبل لي بذلك، أنتظر الواقع نفسه حتى يأتيني بها مؤدّبة جاهزة منجزة لا تحتاج إلى أيّ تشفير. ألملمها وأوثّقها كما هي. لذلك هم مبدعون وأنا ناقل. وهذه حقيقة تُنصفهم هم وتُرضيني أنا.. هذه إذًا ميتا كبسولة أوضّح فيها ما يعملونه هم وما أفعله أنا. والفرق بين العمل والفعل كبير.

ينتعش الناس في بلاد المسلمين اقتصاديًّا قبل مواسم الحجّ. وتُلاحظ حركة نشطة من السيولة الماليّة، التي كانت راكدة لأشهر، لدرجة أنّي سمعت صاحب محلّ لموادّ البناء يقول وهو يمزح بجدّ: كنت أرجو أن يكون موسم الحجّ كلّ ثلاثة أشهر!

بعض الناس عبوس بالفطرة، تعلو وجهه كشرة طبيعيّة مزمنة حتّى وهو يضحك. الحاجّ نمر على العكس تمامًا، تعلو وجهه ابتسامة عضويّة طبيعيّة حتّى في الجنازات. وهو معروف بروحه المرحة وقدرته على رواية الحديث والنكتة. لكن ما سمعته منه شخصيًّا قبل سنوات لم يكن لا مزحة ولا نكتة. ملخّص الحكاية أنّ الحاجّ نمر، قبل سفره إلى الحجّ، ذهب إلى أبو العبد ليستسمحه مثلما يعمل كلّ الناس في هذه الحالة.

زاره في بيته وسأله: «بتذكر يا أبو العبد لمّا فقدت سخل قبل ثلاثين سنة من شلعة المعزى اللي كنت تسرح فيها بالعريض [منطقة بين كابول وطمرة]؟ أدرك أبو العبد الغرض من وراء السؤال وقال بفطرته السليمة على الفور: «ذاكرها زي إسّا!» فقال الحاجّ نمر: «أنا سرقته مع فلان وذبحناه وأكلناه! وأنا قاصدك اليوم طالب المسامحة قبل ما أسافر على الحجّ، وأنا جاهز شو بتأمرني. وزي ما بتعرف الحِجّة ما بتجوز للّي برقبته دين». فقال أبو العبد بسرعة البديهة التي تميّزه: «اسمع يا عمّي يا نمر، حقّ السخل اليوم ٢٥٠٠ شيكل، زيد عليه فايدة ثلاثين سنة لورا بطلع بالآخر عليك السخل ٥٠٠٠ شيكل». فقال الحاجّ نمر بسرعة البديهة التي لا تقلّ عن بديهة أبو العبد: «لو بدّي أدفع يا عمّي يا أبو العبد لكلّ واحد مثل فضلك ٥٠٠٠ شيكل كان راحت عليّ الحِجّة!» قهقه الحاجّ نمر وهو يختم كلامه بشيء من دعابةٍ لم أفهم كنهها. بغتني وبهتني ما سمعته من الحاجّ نمر بالضمير الأول المقيّد! فقلت له بالضمير الثالث المطلق: إللي في بطنه عظام ما بنام.. بِخلِفْ على الحِجّة! حكيتها لأحد الأصدقاء، مثلما سمعتها من الحاجّ نمر نفسه، فقال مستغربًا: «وإنتِ ليش زعلان؟! المهمّ سدّ الدين». لو كانت بهذي البساطة والسذاجة، مثلما ظنّ الصديق، لما كتب سهيل كيوان قصّة مشابهة قبل سنوات.

*رئيس قسم اللغة العربيّة وآدابها في جامعة حيفا

لهيب الطّغاة

باسل خلايلة

قراءة في مفهوم الطّغيان في أعمال د. وليد سيف التّاريخيّة

مقدّمة

«الطّغيان هو تلك السّلطة الفرديّة الاستبداديّة الّتي لا تخضع لأيّ مساءلة، وتحكمُ الجميعَ على حدّ سواء لتحقيق مصلحتها الخاصّة، لا مصلحة الرّعية أو إرادتهم. ولا يرضى الإنسانُ الحرّ طوعًا بمثل هذا الحكم»، هكذا عرّف أرسطو الطّغيانَ في كتابه «السّياسة».

لطالما أرّق «سؤال الدّولة وطبيعتها» فلاسفة اليونان وبذلوا كثيرًا من التّفكير والجدل في طبيعة النّظام الأمثل، ومع اختلاف الرؤى حول «اليوتوبيا» الدّولانيّة الموعودة، إلّا أن جميعهم كفروا بالطّغيان ورأوه مُفسِدًا في الأرض، وعلى الرّغم من أنّ مفهوم الطّغيان قد حظيَ بتعريفاتٍ ومعانٍ مختلفة عبر التّاريخ، إلّا أنّه كان يشير دائمًا إلى شكلٍ منحرفٍ وضارٍ من الحكم المطلق.

تناول العلماء والباحثون المسلمون موضوع الطّغيان بغزارة، وكُتب عنه وعن الأضرار والانتهاكات الّتي يتسبب بها. بحسب العلماء المسلمين، فإنّ جوهر الطّغيان يناقض القيم الإسلاميّة. أعطى الفكر الإسلاميّ تفسيراتٍ فلسفيّةً وفكريّةً مختلفة للطّغيان، ومع ذلك، فقد كان التّيار المناهض للطّغيان دائمًا هو السائد في التّاريخ والتّراث الفكريّ الإسلاميّ. يرى العلماء المسلمون أنّ الطّغيان يحصل عندما تتنصّل السّلطة السّياسيّة من واجبها الأساسيّ، وهو -بحسب بعضهم- تطبيق الشّريعة الإلهيّة. ظهر مصطلح الطّغيان، أو أحد اشتقاقاته، في مواضعَ عديدةٍ في القرآن الكريم، وكانت

كلّها ضمن سياقٍ سلبيّ تجاه الطّغيان والطّغاة، مثلًا، في الآية 17 من سورة النازعات: «اذهب إِلَى فرعون إِنّه طَغى»، وأيضًا في الآية 45 من سورة طه: «إنّنا نخاف أن يفرط علينا أو أن يطغى».

بعد هذا التّقديم العام لمصطلح الطّغيان في الإطار السّياسي العام والإطار الإسلاميّ، سأحاول تناول مصطلح «الطّغيان» في أعمال د. وليد سيف التاريخية، وكيف تعامل د. وليد سيف مع هذه الظّاهرة في مسلسلاته التّاريخيّة، وبالتّحديد في الثّلاثية الأندلسيّة (صقر قريش، ربيع قرطبة وملوك الطّوائف). من هو الطّاغية بحسب وليد سيف؟ ما هي سماته السّيكولوجيّة؟ وكيف اعتمد سيف على التّراث الفكريّ الإسلاميّ في نقده الحادّ لظاهرة الطّغيان؟ وأيضًا، أيّ رسائل سياسيّة معاصرة حاول سيف إيصالها من خلال أعماله؟

هذه المقالة تنضمّ إلى الجهود العديدة الّتي بُذلت في الحقول البحثيّة حول موضوع الدّراما والتّلفزيون، إذ لا يمكن تجاهل أهميّة هذه الوسائط الّتي أحدثت ثورةً مع ظهورها، وكيف باتت أداةً فنيّة ذات أبعاد إنسانيّة شديدة التّأثير على العقول، بل وأصبحت وسيلة لنشر «البروباغندا»، والتّرويج لبعض الأفكار، وفي حالات معيّنة، أداة لتحريك النّاس وحثّهم ودفعهم إلى الانتظام ومحاولة التّأثير. الدّراما، كما عبّر عن ذلك عبد المجيد شكري، قادرة على: «إشعال الثّورات وتحريك الشّعوب، أو تحريرها أو إغراقها في غياهب الوهم والحلم الزّائف، أو إفسادها وإصابتها باللامبالاة وتحييدها إزاء القضايا الملحّة في مواجهة القوّة المعادية الّتي تحاصرها»، في عصر اكتسبت فيه الصورة أهمية متزايدة، يعدّ البحث في مجالات الإعلام والتّلفزيون والدّراما ذا أهميّةٍ فائقة.

حول أهميّة الكتابة الدّراميّة، كتب وليد سيف في سيرته الذّاتيّة «الشّاهد المشهود»: «توقفتُ عن الشّعر لكنّني اصطحبتُ الشّعريّة في كتاباتي الدّراميّة (...) وجدت في الكتابة الدّراميّة ما أحبّ أن أنفق فيه طاقتي الأدبيّة الفنيّة، حيث يجتمع الفن السّرديّ الدّراميّ مع القيمة الشّعريّة المنبثقة من مقتضيات الموقف الدّراميّ دون تعسف أو ابتذال أو فذلكة شكليّة، مع القيمة المعرفيّة ورسالة الوعي الّتي تصل إلى ملايين النّاس على اختلاف مستوياتهم الثقافية».

ماهيّة الطّغيان

تعدّدت معاني الطّغيان والطّاغية في اللّغة العربيّة، فورد في كتاب «تاج العروس»

للزّبيدي التّعريف اللّغويّ التّالي للطّغيان: «الاعتداء في حدود الأشياء ومقاديرها»، أمّا القرطبيّ فيعرّف الطّغيان بأنّه «تجاوز الحد في الظلم والغلو فيه»، ووفقا للسان العرب لابن منظور، فإنّ الطّاغية هو «الجبّار العنيد الأحمق المستكبر». كما عرّف عبد الكريم زيدان الطّغيان على أنّه «تجاوز الإنسان حدّه وقدره، وحدّ الإنسان هو ما حدّه الله له من حدود لا يجوز أن يتجاوزها وقدر الإنسان هو ما قدّره باعتباره عبدًا لله تعالى فتلزمه طاعة سيده ومولاه وبقاؤه في نظام العبوديّة له». تشير المعاني والتّعريفات المختلفة للطّغيان إلى «مجاوزة الحدّ» والمغالاة والمبالغة، وعند الحديث عن مجاوزة الحدّ في السّياق السّياسي يصبح الطّغيان تجلّيًا لمجاوزة الحدّ في الظلم والبطش والتنكيل بالخصوم، إضافة إلى الاستبداد في الحُكم، وسلطويّة الحاكم وتفرّده بالسّلطة.

لا يقفز وليد سيف عن كلّ ما سبق في أثناء تطويره لمفهومه الخاص بالطّغيان، بل يأتي استمرارًا لهذا الإرث والتّراث اللّغوي والسّياسيّ، لكنّه يضفي له أبعادًا جديدةً، ولعلّ التّعريف المباشر الّذي أعطاه سيف للطّغيان قد جاء على لسان شخصيّة المعتمد بن عبّاد بعد نكبته الإشبيليّة ونفيه إلى أغمات خارج حدود الأندلس، إذ قال المعتمد في الحلقة 29 من مسلسل ملوك الطّوائف التّالي:

«الأعمال منوطةٌ بالنّيات، والورع من عمل القلوب، وما زال النّاس مذاهب ومشارب، وقد جعل الله الاختلاف سنةً وآية، والاختلاف إذا لم يخرج إلى الخلاف هو أصل الدّفع بين النّاس، أمّا إذا انقطع الاختلاف والتّدافع، وهيمن القويّ الواحد وطلبَ أن يطبّعَ النّاس كلّهم على قالبه، فهو *الطّغيان*، والطّغيان مفسدة، مهما كان شكله وغايته، ولا يدوم طويلًا».

ضمن هذا التّعريف، يشمل الطّغيان – بحسب سيف – مستوياتٍ عدّة، أوّلها وجودُ الحاكم القويّ الواحد في السّلطة السّياسيّة. ثانيها، سعي هذا الحاكم إلى تطبيع النّاس بطبعه هو، وتلوينهم بلونٍ واحد، وهو لونه هو. بكلماتٍ أخرى، عندما يعمل الحاكم القويّ المتجبّر على إيقاف التّعدّديّة بين الرّعيّة، وجعلهم جميعًا على مذهبٍ واحد، يفكّرون ويتصرّفون بحسبه، عندها يكون الطّغيان! بعبارة أخرى، يرى وليد سيف أنّ الطّغيان هو قمع التّدافع والتّفاعل الإنسانيّ المتبادل بين البشر المختلفين والّذي بدوره يفضي إلى التّقدّم، ويتمّ هذا القمع من خلال شخصيّة الحاكم الطّاغية. ثالثها، الطّغيان مفسدٌ، حتّى وإن نُسِجتْ له التّبريرات، وزواله حتميّ.

بحسب هذا التّعريف، من الممكن القول إنّ أحد أعمدة الحُكم الرّشيد بحسب سيف هو صون التّعدّدية والحفاظ عليها، تعدّدية الآراء والأفكار والمذاهب والمشارب والسلوكيّات وأنماط الحياة، وعلى الدّولة والحاكم أن يرعى هذه التّعددية ويجعلها تنشط وتتدافع، لا أن يقمعها. فكما قال سيف في واحدٍ من مقالاته: «التعدّدية وحدها هي الضمان لكلّ أطرافها، وذهنيّة الإقصاء تعمل في كلّ الاتّجاهات، حتى يلغي الأطراف بعضهم بعضًا، ويبقى الطّاغية وحده».

سيكولوجيّة الطّاغية في أعمال سيف

رسم وليد سيف باحترافيّة عالية شخصيّة الطّاغية وسيكولوجيته، فبنى لهُ عالمًا داخليًّا مكتمل الأركان وواضح المعالم النّفسيّة. وعلى الرّغم من اختلاف الطّغاة في أعماله، واختلاف الحقب الزّمنيّة الّتي عاصروها، من الممكن تحديد بعض السِّمات المشتركة بين هؤلاء الطّواغيت وعزو بعض الصّفات والطّباع لهم، ورؤية هواجس وصراعات وتجارب متشابهة بينهم.

لعلّ الحوار الّذي دار بين صقر قريش، عبد الرّحمن الداخل وولديه بعد قتل الدّاخل لابن أخيه، عبيد الله، في الحلقة 29 من مسلسل «صقر قريش»، هو أفضل الحوارات للغوص في نفسيّة الطّاغية:

«الدّولة الّتي قاتلت من أجلها كلّ أنواع الخصوم، المسوّدة (العباسيون)، شيوخ اليمنيّة، شيوخ القيسيّة، جلالقة الشّمال، وأخيرًا ذلك الشّقي المدّعي الآفاق شقنة، فظننت بذلك أنّني استوفيت أنواعهم جميعًا. وكنت أفكّر، من أين يأتي العدو القادم؟ لم يخطر في بالي قطّ أنّ العدو القادم سيكون من أهل بيتي، والآن، إذا تساءلت، من أين يأتي العدو القادم؟ أثار السّؤال رعبي! من التّالي؟ من بعد عبيد الله؟ أخي الوليد؟ ابنه المغيرة؟ بدر، مولاي؟ ولدي سليمان؟ ولدي هشام؟ قد يستعجل الولد على أبيه! لا تكتمل سيرة المرء إلّا بالموت! فما دام الإنسان حيًا، لا تؤمن بوائقه».

ممّا سلف، يُستبان أنّ الطّاغية في أعمال سيف، وعلى الرّغم من قوّته وجبروته، هو شخصٌ شديد الارتياب، يصل حدود التّوجّس المرضيّ والظّنّ المُهلِك، فهذا الشّك الّذي أثقل كاهل عبد الرّحمن بن معاوية دخل إلى حدود بيته، بل ووصل إلى ولديه، فحتّى هما لم يسلما من ارتيابه، فالطّاغية إذن، هو شخصٌ مرتاب، يتوهّم العداوة في كلّ الوجوه.

الطّاغية، أيضًا، لا يرى النّاس إلا صنفيْن، من يناصره ومن يعاديه، وقد عبّر عن ذلك سيف على لسان شخصيّة المعتضد بن عبّاد في خطابه الأوّل بعد استلامه الحكم في الحلقة السّادسة من مسلسل «ملوك الطّوائف»:

«وليس عندي منزلة بين المنزلتين، فإمّا أن يكون الرّجل معي أو يكون عليّ».

إذًا، ليس الامتحان في قرابة الدّم أو المكانة أو المنزلة، بل الامتحانُ هو في الولاء الشّخصيّ، الولاء المطلق الّذي يمنحه الفردُ للحاكم الطّاغية الباغية، وإن شقّ أحدهم عصا الطّاعة، فلا مصير له إلّا الهلاك، حتّى وإن كان أقرب الأقربين، فالطّاغية يستعمل القسوة كوسيلةٍ في صراعه الدّائم من أجل البقاء، وقد تجلّى هذا الأمر حين قتل محمّد بن أبي عامر ولده بعد أن تآمر الأخيرُ عليه، وورد ذلك في الحلقة 29 من مسلسل «ربيع قرطبة»:

«حتّى ولو كان ولدي، فقد برأت منه وبرئ مني حين التجأ إلى عدوّ الله، وعدوّ الأندلس وعدوّي، فهل أقبل منه ما أهلكت به غيره؟»

في أعمال سيف، فإنّ كلّ الرّقاب متساوية لدى سيف الطّاغية، فلا حصانة لأخٍ ولا لولد. هذا لا يعني أنّ الطّاغية لا يشعر، ولا يراوده الحزنُ على فقدان أحبّته، بل هذا يعني أنّه على استعدادٍ مطلق بالتّفريط بأحبّته، واحدًا واحدًا، في سبيل البقاء على عرشِ السّلطان. فكما قالت العرب: «الملكُ عقيم». يظهر هذا بشكلٍ جليّ على لسان الدّاخل:

«وإنّي لحزينُ القلب، ولكنّي لستُ نادمًا، ولو عاد بي الوقت، لما فعلت غير الّذي فعلت. كنت أتّهم أصحاب الملك والسّلطان وأذكر قول العرب «المُلكُ عقيم»، وكنت أحسب القول اتّهامًا، والآن أجده دفاعًا لا اتّهامًا، نعم، المُلك عقيم، وينبغي ألّا يكون غير ذلك.»

هذا الاستعدادُ لقتل الأحبّة والمقربين، ظهر في الحوار الّذي خطّه سيف بين المعتضد بن عبّاد وابنه البكر إسماعيل:

«قد ركّب الله في الأبِ من حبِّ الولد ما لا يستطيع دفعه، ولكنّه ركّب فينا أيضًا غرائز السّبع، فإذا زاد جوعه أو خشيَ على نفسه، غلبت غرائز القتل على غريزة الأبوّة، فلا تعن الثانية على الأولى».

نعم، هي غريزةُ السّبعِ الّتي لا تنازعها غرائز أخرى في صراع بقاء الطّاغية، فالقسوة لدى الطّغاة كلّهم هي أداةٌ فعّالة لا يمكن للطّاغية أن يكون طاغيةً من دونها. ونلاحظ

أيضا أنّ الطّاغية في أعمال سيف لا يتّخذ قراراته بشكلٍ اعتباطيّ وعبثيّ نتيجةَ فورات غضبٍ أو اندفاعات عاطفيّة، بل هو واعٍ لذاته، وشديد الإدراك لقراراته، منطلقاتها وأبعادها، بل هو مدركٌ لحقيقة أنّه طاغية أصلًا:

«ويقال طاغية، هل يجب أن أسلّم عنقي لأعدائي لكي أتبرّأ من هذه التهمة؟ فليكن، طاغيةٌ حيٌّ منتصر ولا موادعٌ ميّت!».

إذًا، الطّغاة واعون لواقعهم ولأفعالهم، ولكن إحدى السِّمات الثّابتة والمشتركة بينهم جميعًا في أعمال سيف هي قدرتهم على إيجاد التّبريرات والمسوّغات لشرعنة أفعالهم وعَقلَنَتِها:

«ما هكذا تكون الدّولة، وما هكذا يكون المُلك، إنّها دولة بني أميّة في الأندلس، نعم، ولكنّها دولةٌ أوّلًا، يحكمها رجلٌ واحد من بني أميّة، لا بستانٌ مشاعٌ للقبيلة، الدّولة أولًا».

في المشهد السّابق، يبرّر الدّاخل قسوته وفظاعة أعماله من خلال التّأكيد على أنّ ما قام به كان من أجل الدّولة، فالدولة أوّلًا وقبل كلّ شيء، وإن كانت الدّولة قبل شيء، فكلّ ما يحصل من أفعالٍ باسم الحفاظ عليها هو مفهوم ومعذورٌ، بل ومطلوب، فلا بأس من التّضحية بمصلحة الفرد ومصلحة القبيلة في سبيل الدّولة.

أخيرًا وليس آخرًا، الطّاغية في أعمال وليد هو شخص وحيد. الشّعور بالاغتراب هو ركن أصيل في رسم سيف لملامح الطّاغية، إذ أنّ الطّاغية ومع مرور الوقت، يصبح أكثر قسوةً وغلوًّا في غيّه، وكلما ازدادت قسوته، ازدادت معها وحدته وعزلته. هو كالنّسر الوحيد على عشّ الملوكيّة المُطلقة.

أبرز المشاهد الّتي تعرضُ ثيمة «وحدة الطّاغية» في أعمال في وليد سيف كان مشهد الدّاخل في أثناء مخاطبته لنخلته الّتي أمر بجلبها من الشّام إلى الأندلس، حيث خاطبها في الحلقة 30 من «صقر قريش» وقال:

«لم يبقَ غيرنا، أنا وأنتِ، غريبٌ يعزّي غريبًا، ولكن من يدري، ربّما لو كنت تتكلّمين وتمشين، لكنت قد خنتني، كما خانني غيرك، ولقد كنت قد قتلتك، كما قتلتهم. خيرٌ لي ولك إذن أن تكوني عجماء ثابتة».

السّلطةُ والطّغيان

تبنّى د. وليد سيف تصوّرًا أقرب للهوبسيانيّة السّياسيّة حول السّلطة، طبيعتها

وجوهرها. وعلى الرّغم من تأكيده على ضرورة ترشيد الحكم السّياسيّ وتبنيه العدلَ كقاعدةٍ للحُكم السّليم، إلّا أنّ قراءته لتاريخ الأنظمة السّياسيّة في التّاريخ الإسلاميّ، على الأقل في الفترات الّتي كتب عنها، تُشير إلى أنّه غالبًا ما رأى أنظمة الحُكم هذه بوصفها أنظمةً شديدةَ السّلطويّة، يغلب عليها الاستبداد والطّغيان. سيف رأى أنّ «الحاكم العادل» الّذي يسعى نحو الصّالح العام (شخصيّة نور الدّين زنكي في مسلسل صلاح الدّين مثالًا) كان هو الاستثناء في تاريخنا وليس القاعدة، بينما القاعدة كانت وجودَ حكّامٍ مهووسين بالسّلطة، في طغيانهم يعمهون.

لعلّ الحوار بين المعتمد بن عبّاد وصاحبه ابن عمّار، بعد خيانة الأخير مجددًا له، في الحلقة 24 من مسلسل ملوك الطّوائف يلخّص فهم سيف لطبيعة السّلطة، وجنوحها البنيويّ الدّائم نحو الطّغيان:

«ولم لا تجرّب، ألستُ رقيق القلب؟ ورقّة القلب تذهب بحزم السلطان، وتغري به كلّ كذّاب وآفّاق أثيم. لكنّ الّذي فاتك يا ابن عمّار، أنّه مهما اختلف السّلاطين أفرادًا، فإنّ للمُلْك طبائعَ مستقلةً عن شخص السّلطان، فإن وافق طبعه تلك الطبائع، فهو المعتضد، وإن لم يكن طبعُه على وفقها، طبّعته بها ولو بعد حين، يعينه عليها، آفاقون من أمثال ابن عمّار، فذلك هو المعتمد، ذلك هو المعتمد، تستيقظ فيه دماءُ أبيه»

ما كتبه سيف على لسان المعتمد يلخّص مقاربته الفلسفيّة والسّياسيّة لطبيعة الحُكمِ والسّلطة، إذ يعتقد سيف أنّ للسّلطةِ طبائعَ مستقلّة عن شخص السّلطان والحاكم، ويسأل السّؤال هنا أيّ طبائعَ يقصد؟ العدل والرحمة ورقّة القلب؟ لا، ليس هذا ما قصده سيف، بل رأى أنّ طبيعة السّلطة وطبائعها أقرب إلى شخصيّة المعتضد منها إلى المعتمد، والمعتضد هو النّموذج الأكثر وضوحًا للحاكم الطّاغية في مسلسلات سيف، هو الحاكم المستبد بالرّأي، قاسي القلب، متلبّد المشاعر، لا يعنيه رأي الشّورى والجماعة، ولا يعرفُ إلى الرّحمة سبيلًا. وبحسب الحوار أعلاه، يقول سيف بقدرة السّلطة على تطبيع حتّى أرقّ الأشخاص وأكثرهم شاعريّةً بتلك الطبائع، طبائع القسوة والطّغيان، وهذا ما حصل مع المعتمد بعد أن قتل أحبّ النّاس إلى قلبه، صاحبه ابن عمّار. وهكذا، فعلت السّلطةُ مفاعيلها وجعلت من المعتمد معتضدًا جديدًا.

إذًا، فعندما يتحدّث سيف عن طبيعة السّلطة فهو يقصدُ طبيعتها القاسية وجنوحها

العضويّ نحو الطّغيان.

رسائل معاصرة

يدّعي بعضُ النّقاد أنّ اللّغةَ تعملُ على مستويين: مستواها السّطحي الّذي يُفهم عن طريق العامّة من النّاس، ومستوى أعمق يحتاجُ بعضًا من التّأويل والتفسير، وقدرًا يسيرًا من الوعي والثّقافة لدى المتلقّين. من الممكن التّعامل مع نصوص وليد سيف تعاملًا شبيهًا، إذ يمكن النّظر إلى أعمالهِ ونصوصه بوصفها سردًا تاريخيًّا وأدبيًّا مزخرفًا بالجماليّات النّصيّة واللغويّة، ومن أيضًا التّأمّل بصورةٍ أعمق في المشاهد واستنباط بعض الرّسائل الرّاهنيّة ذات الصّلة بالتّحدّيات السّياسيّة والاجتماعيّة المعاصرة في العالم العربيّ والإسلاميّ.

أكّد سيف عبر إحدى مقابلاته على قناة «الجزيرة» أنّه يكتبُ لأناسٍ مُعاصرين وأنّه يستخدمُ المادّة التّاريخيّة ليهرب من الواقع المُعاش، بل أنّه يستخدم التّاريخ من أجل إسقاط بعضٍ من عِبره ودروسه على الواقع المُعاش. إذًا فأعمال سيف لا ترتبط بسؤال الماضي فحسب، بل هي ترتبطُ أساسًا بسؤال الحاضر وسؤال المستقبل.

إحدى الرّسائل الّتي عمد سيف على التأكيد عليها من خلال أعماله، ولعلّها كانت الجملة الأهمّ والمغزى الأساسيّ من مسلسل «ملوك الطّوائف» هي أنّ الطّغاة هم شرط الغزاة، وهذا ما جاء في الحلقة 22 من مسلسل «ملوك الطّوائف»:

«الرّعيّة تقول: أرهقتمونا بالضّرائب بدعوى توحيد الأندلس لردع الرّوميّ، فلا أنتم وحّدتم الأندلس ولا أنتم حصّنتم البلاد من عدوان الرّوميّ، بل جعلتم أنفسكم رهائنَ له، ولا أنتم تركتمونا نتوسّع في عيشنا وأرزاقنا (...) إنّ من شاء أن يعصم نفسه وبلده من العدو الغازي، فإنّ خير ما يعتصم به شعبه ورعيته، فمنهم المبتدى وإليهم المنتهى، *والطّغاة دائمًا كانوا شرط الغزاة*».

هذه الفكرة الّتي عبّر عنها سيف تضربُ عميقًا في الإرث الفكريّ السّياسيّ الإسلاميّ وتُعزى وتُنسبُ إلى الإرث الخلدونيّ. إنّها تعبّر عن العبء الّذي يشكّله الطّغاة على شعوبهم، فإضافةً إلى بغيهم واستبدادهم، هم باتوا جسرًا يعبر من خلاله الغزاة لتحطيم الشّعوب واستعمارها، هم ذريعةُ المحتلّ لاحتلال الشّعوب واستعبادهم. ولا يمكن تجاهل السّياق التّاريخيّ الّذي رأى فيه «ملوك الطّوائف» النّور، حيثُ عُرِضَ للمرّة الأولى عام 2005، عامان بعد الغزو الأمريكيّ واحتلال العراق.

رئيس بلدية شفاعمرو

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي شفاعمرو

وإلى جميع المحتفلين

بحلول الأعياد المجيدة

عيد الميلاد المجيد

ورأس السنة الميلادية

أعاده الله على الجميع بالخيروالميمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرارفي ربوع بلادنا

ناهض خازم

رئيس بلدية شفاعمرو

مرّر سيف من خلال أعماله رسائل عدّة، رسالةٌ تطالب بتأسيس عقدٍ اجتماعيٍّ جديدٍ بين الحكّام والشّعوب يستند إلى التّفاهم المتبادل، لأن الشّعوب لا غير، وحدهم، من يستطيعون حماية الحكّام من الغزاة الطامعين. كما وتناول سيف موضوع الفساد، الفساد السياسيّ والاجتماعيّ، وعزا هذا الفساد إلى الطّغيان المُنتشر بين الأنظمة:

«الطّغيان مفسدة، مهما كان شكله وغايته».

سيف يدعو بشكلٍ واضح إلى الإصلاح، والإصلاح يبدأ بالتّخلّص من الطّغيان.

للتّلخيص، د. وليد سيف لم يخترع مصطلح «الطغيان» ولم يكن أوّل من كتب ووضع بعض الرّؤى والتّصوّرات حوله، ليس على المستوى العالميّ ولا حتّى على مستوى الفكر الإسلاميّ، ومع ذلك، فهو بنى على هذا الإرث رؤى جديدة وترجمها إلى دراما تلفزيونيّة، أنسن بها بعض الشّخصيات التّاريخيّة الهامّة وأدخلنا إلى عوالمها الخاصّة، إلى أكثر الزّوايا المُعتِمة في بواطنهم. «لهيب الطّغاة» هو محاولةٌ لفهم منظور سيف لمعنى وجوهر الطّغيان، وهي تنضمُّ إلى طروحاتٍ أخرى في العالمَيْن، العربيّ والإسلاميّ، سعيًا نحو ترشيد الحكم ونحو العدل والتّعبير عن إرادة الشّعوب.

لقُرْطبةَ قلبي

رجا الخطيب

في الأندلس، ضمنَ رحلةٍ منظّمة عن طريق شركة تايجر تورز للسّياحة، قمْتُ مؤخرًا مع المجموعة الطّيّبة بزيارةٍ لبعضِ مدنِ الأندلس التّاريخيّة، للاطّلاعِ على حضارة العرب هناك، والّتي امتدّ حكْمهم في بعض حواضرِها حتّى ثمانية قُرون، وقد سجّلتُ بعضَ انطباعاتي عنها في القصيدة التّالية:

يا ناسِيَ التّاريخِ إنّ المجْدَ يذْكُرُهُ

كادَ الجَفا يَنْساهُ لكنْ ليسَ يُنْكِرُهُ

كانَ المَضيقُ يُهابُ فاضْيقّتْ جوانِبُهُ

تُدْني الطّريقَ لِطارِقٍ لو شاءَ يعْبُرُهُ

يزْنو بعيدًا نحْوَ أرضٍ كانَ يجْهلُها

فتَحَ الفتى أُفُقًا لفكْرٍ ودَّ ينْشُرُهُ

يلْحِقْ بهِ ابْنُ نُصَيْرٍ يُرْسي في المَدى قِيَما

يبْني المَدائنَ واعِدًا لا عَجْزَ يُقْصِرُهُ

والصّقْرُ جابَ الأرضَ يذْرعُها فيدْخُلُها

يرْقى بهِ المجْدُ التّليدُ هنا وينْصُرُهُ

غرْناطةُ ازْدهرتْ وجَنّاتُ العَريفِ بِها

زانَها الحَمْرا قَصْرٌ لا قصْرَ يكْبُرُهُ

رئيس مجلس كفرياسيف المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي كفرياسيف

وإلى جميع المحتفلين

كل عام وانتم بخير

بحلول الأعياد المجيدة

عيد الميلاد المجيد

ورأس السنة الميلادية

أعاده الله على الجميع بالخيروالميمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرارفي ربوع بلادنا

عصام نعيم شحادة

رئيس مجلس كفرياسيف المحلي

قلبي لِقرْطُبةٍ فخالِبَةٌ عجائبُها

مَن زارَ مسْجدَها فسِحْرُ الفَنِّ يُبْهِرُهُ

عيْني لِإشْبيلْيةْ بَني عَبّادِ جامِعُها

بجَنائنِ القصْرِ المُورَّقِ جُنَّ زائرُهُ

مِن ذوْقِ فنّانٍ كَفائتِهِ وعِزَّتِهِ

يبْني حُضورًا شامِخًا كالشّمْسِ يُظْهِرُهُ

بالعِلْمِ والعَدْلِ تبْني أُمَمٌ حضارَتَها

والفِتْنَةُ تودي بِذي عَرْشٍ فيخْسَرُهُ

وأبا البَقاءِ سمِعْتُ في رنْدى يُعَزّيها

يرْثي الحضارَةَ باكِيًا والحالُ يعْذُرُهُ

ألحِسُّ يُصْغي والعُيونُ تَرى مَآثِرَها

لِلِسانِها العَربيّ أصْداءٌ تُخبّرُهُ

تلكَ المَدائنُ أبْهجَت قلبي زيارَتُها

بَقِيَ الكثيرُ فليسَ يحْصاهُ ويحْصُرُهُ

مجْدٌ وعمْرانٌ بدا في كلّ حاضِرَةٍ

وأشكُّ إنْ كانَ في الدُّنيا مَن يُكَرّرُهُ

لوْلا خِلافُ العُرْبِ والأطماعُ بينَهُمُ

لامْتَدَّ حُكْمٌ راشِدٌ ما عابَ آخِرُهُ

والعُرْبُ إنْ ظنّوا بَها فِرْدوْسِهِم أفَلا

فردوْسُهُم باقٍ شُعوبُ الأرضِ تُبْصِرُهُ

كم كنْتُ أرْغبُ أن أزورَ بلادَ أندَلُسِ

فخَشيتُ يُصْدمُ خاطِري فأكْسِرُهُ

أجْبرْتُ نفْسي، رُبَّ تَرحالي يُكافيها

فإذا الزّيارةُ تفتَدي قلبي وتَجْبرُهُ .

يا بلادي

إياد الحاج

يا بلادي

تحملُ عيناياَ لونَكِ

وتلدُهُ

جَمالًا في سهولِكِ

وجبالِكِ

وشُطآنِكِ

والشّمسُ تستلقي على رمالِها

الذّهبيّة

يا بلادي

ينامُ لوزُكِ فَرِحًا

تحتَ حاجبيَّ

وينساهُ ربيعُكِ أخضرَ

في خريفيَ المُبعثرِ

من حواليَّ

يا بلادي

يا مقبرةَ الغزاةِ

ويا مَرتَعَ البُزاةِ

تنامُ جبالُ الجليلِ

في ظلِّ أنفي

قيلولةَ العصرِ

مُطمئنّةً

شامخةً

تنعمُ بالكبرياءِ

والعلاءِ

أبيّة

يا بلادي

يَعزفُ نَهرُكِ

لحنَ الوجودِ

والصّمودِ

والخلودِ

على شَفَتيَّ

يا بلادي

كلّما ابتعدتْ قدمِي

عن ترابِكِ

شدّتْها الحكايةُ

والأسطورةُ

والرّوايةُ

والآياتُ العليّة

شدَّها بكاءُ جدّتي

ودماءُ جدّي

تحتَها

تُقبّلُ جراحَها

النّديّة

رئيس مجلس فسوطة المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي فسوطة

وإلى جميع المحتفلين

كل عام ونحن بخير

بحلول الأعياد المجيدة

عيد الميلاد المجيد

ورأس السنة الميلادية

أعاده الله على الجميع بالخير واليمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرار في ربوع بلادنا

إدغار دكور

رئيس مجلس فسوطة المحلي

يا بلادي

يا أضلاعَ المثلثِ

المنزوعةِ من صدري

يا شجرَ الخوخِ النّابتِ

على خاصرتيَّ

يا بلادي

يا خيمةً مقلوعةً ألفَ مرّةٍ

من رمالِ النّقب

أفنيتُ عُمري

وهو أغلى وأغلى من الذّهب

أثبّتُ الوتدَ

مكانَ ضرسيَ المخلوعِ

بينَ فكّيَّ

يا بلادي

أقفُ مهزومًا أمامَ نكباتي

وأنامُ على ترابي

منتصرًا على خيباتي

وعلى مَنفايَ

يقتلُني الموتُ جوعًا

يقتلني الصّمتُ عطشًا

ويحمي ترابُكِ الحيُّ

ما تبقّى من جثماني

تقطّعُهُ شظايا

الهمجيّة

يا بلادي

حبّةُ ترابٍ منكِ

تختزلُ الكونَ

وليسَ سواها

يَملأُ

عينيَّ

2025/8/27

كفرياسيف

بين رصاصتين

سميرة خلايلة

لم تكن تعلم أنّ جراحها ستفتح من جديد وأنّ الألم الأكبر كان ينتظر بعد ربع قرن. كانت تظنّ أنّ موت حسن سيكون آخر أحزانها، لم تعرف أنّه كان بداية جرح لن يندمل.

هذه المرة.

لا زغاريد.

لا علم ولا كوفية تغطّيه..

فقط رقمٌ جديد على لائحة ضحايا الجريمة المنظّمة. في جنازة زيد، كان الغيم منخفضا وكأنّ الشمس خجلة أن تشرق من جديد.

وقفتْ أمام اللحد، حيث ووري فلذة كبدها الثاني الثرى، في نفس القبر أودعت فلذات كبدها، حسن، الذي ارتقى شهيدا عام 2000، آنذاك كان زيد في الخامسة.

لم تعرف الأمّ أنّ عمر قلبها سيُختصر بين رصاصتين، إحداهما أطلقها شرطيّ عنصريّ في العام 2000، فاختطف منها ابنها الأوّل، والثانية خرجت بعد خمس وعشرين سنة من فوهة مسدّس أطلقتها عصابة محليّة، مزّقت هدوء سماء تشرين من جديد، وكانت بلا اسم ولا تاريخ، فاغتالت ابنها الثاني في وضح النهار.

تألّمت الأمّ بين الفقديْن، وراحت تتلمّس أسماء أبنائها على الجدران، شهيد من أجل قضية شرف ووطن، والآخر ضحيّة وطن نسي أبناءه أمام فوضى السلاح.

بكت بكاءً مرًّا، فمع الرصاصة الأولى أصيب قلبها بمقتل، والثانية أجهزت على بقيّة الحلم.

رئيس مجلس عيلبون المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي عيلبون

وإلى جميع المحتفلين

بحلول الأعياد المجيدة

عيد الميلاد المجيد

ورأس السنة الميلادية

أعاده الله على الجميع بالخير واليمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرار في ربوع بلادنا

سمير أبو زيد

رئيس مجلس عيلبون المحلي

في المظاهرة التي خرجت بعد الجريمة الأخيرة، لم ترفع الأم صورة ولا لافتة، رفعت كفّها فقط، وقالت بصوت مرتجف، خائف، مختنق، سمعه كلّ الحزانى في وطن باتت الحياة فيه أشبه بالجحيم:

لا أريد أن أعيش في وطن يدفن أبناءه مرّتين.

في تشرين من العام 2000، كانت تصرخ بين الجموع، ترفع صورة ابنها حسن الذي اغتيل برصاصة اخترقت صدره في مظاهرة غاضبة جابت شوارع وحارات البلد. يومها، اجتاحت الحارة الزغاريد، ورفرفت الأعلام، وارتفعت صوره على جدران المدرسة ووسط الأحياء.

عشرون عاما مضت، لم تجفّ دموعها، كانت تبكي بصمت يشوبه الفخر، ورغم اجتراحها للأحزان كانت عازمة على إنصاف حقّ ابنها الذي قضى برصاصة شرطيّ عنصريّ تلقّى أوامره من قائد عنصريّ آخر.

وفي تشرين 2024، كانت وحدها في ساحة المنزل الخلفيّة، تنجز أشغال المنزل. وزيد ابنها الثاني يجوب أرجاء المنزل، سمعت دويّ طلقة، ارتعدت أطرافها واصطكّت أسنانها، وقفز قلبها، هرعت إلى مدخل البيت ووجدته مضرّجا بدمائه. رصاصة مجهولة في ساحة المنزل وتحت شمس تشرين الدافئة، فارق ابنها زيد الحياة على الفور. انتحبت، وصرخت بكلّ حزنها وألمها:

«وكأنّ دماءنا باتت مستباحة، مرّة باسم الوطن، ومرّة بلا اسم، بلا شرف، بلا سبب». قالتها وهي تنظر إلى صورتيْن بين تشرينيْن، الأولى في مسيرة شعبيّة، مرفوعة بين الأعلام، والثانية في عنوان صفحات التواصل تحت عنوان: العنف والجريمة ترفع رأسها من جديد.

في فقدها الأوّل، لم تبكِ.

وقفت شامخة، تحمل صورته كما كانت تحمله رضيعًا، تحضنه مرّة، وأخرى تقبّل صورة في القلب مخدعها.

هتف الناس باسمه، وصار حسن رمزًا.

علّقوا صورته في المدرسة، في النادي، على الجدران وفي كلّ بيت.

ومع فقدها الحديث، لم تكن تعرف أنّ القلب يمكن أن ينكسر مرّتين في العمر. ظنّت أنّ ما حدث في تشرين 2000، حين ودّعت ابنها البكر ملفوفًا بالكوفيّة، هو النهاية.

كان في السابعة عشرة، خرج في وجه الرصاص، لا يحمل سلاحا، بل حنجرة تصيح للوطن والإنسان. في جنازته، أشرقت شمس تشرين دافئة، لامست الأرض وكأنّها تزفّه.

رغم سنوات الوجع، بقيت ذاكرتها الثابتة تسعل دمًا، فهي لم تنس كيف خرج من المنزل مسرعا، بقامة منتصبة وهامة مرفوعة، وبلهجة واثقة، كيف قَبّل جبينها ولم يعد.

يومها امتلأ البيت بالناس، بالتكبير، بالدموع والصدمة، حكومة تقتل مواطنيها فقط لأنّهم عرب فلسطينيّون حتّى النخاع، حاولت النسوة تهدئتها، والحديث عن خصال ومكانة الشهيد، لكنّ كلّ ذلك لم يواسها ولم ينسها فقدها العظيم.

مرّت الأعوام بطيئة، كأنّها تمشي على عكّاز فقدها.

ربّت ابنها الثاني على ذكراه، على قِيَمه، على أنّ الكرامة أغلى من الحياة، وعلى أنّ دم الشهيد أمانة، رغم جهودها المضنية، تأرجح زيد بين الهزل والجد، بين الصراحة والوقاحة، وبات يدفع نفسه إلى المشاكل دفعا وكأنّه ينتقم من الأذى بالأذى.

لكن عام 2024 جاء كطعنة في الظهر.

صوت الرصاص هذه المرّة لم يكن من الشرطة، بل من عصابة تُرعب القرية، وتفرض سطوة السلاح ودفع الخاوة على مجتمع كادح بأكمله. ابنها الثاني، ذاك الذي كانت تسمّيه «ظلّ أخيه».

أطلقوا عليه النار في وضح النهار.

هذه المرة لا تكبير ولا كاميرات، صوت الصمت بدا مقهورًا مغلوبًا. في المساء، جلست وحيدة على الكرسيّ الخشبيّ في الفناء الخلفيّ، تمسك بين يديها قميصه الملطّخ بالدماء، وتشمّ فيه أثرًا من عرقه.

دمعة ساخنة تدحرجت من مقلتيها، بكت حتّى اختنقت، هي أم ككلّ الأمّهات. القتل قتل، والرصاصة لا تسأل عن السبب، تستقرّ في الجسد وتقتل قلوبًا اعتصرها الألم.

بين الصورتيْن زفرت بحزن ودون قوّة منها، حسن قتلوه لأنّه أحبّ الوطن، وزيد قتلوه لأنّ الوطن لم يعدْ آمنا، واحد قتلته سلطة عنصرية، والثاني قتلته الفوضى والجريمة المنظّمة. والقاتل في الحالتين محميٌّ.

في عام 2000 كانت مدينتها لا تنام، كان الناس يجلسون في باحات البيوت وكثيرا ما

كانوا يفترشون أرصفة الشوارع المحاذية للبيوت، اليوم مدينتها تقفل أبوابها باكرا مع غروب الشمس، وتنام مرغمة، تصمّ آذانها، وترتجف أفئدتها وتغشى أبصارها. لم تكن تعرف أنّ الأمّهات يُصبن بداء الحنين مرّتين، مرّة حين يولد أولادهنّ، ومرّة حين يعودون إليهنّ في الأكفان.

يا لتلك الذاكرة المكلومة .....

أتعرفون ما هو الألم؟ أن تصرخ ولا تجد من يسمع صراخك. أن تُظلم وتعرف من الظالم ولا تستطيع معه حولا ولا قوّة، فالشرطة تعرف من يبيع السلاح، لكنّها تضيّع العنوان كلّما قُتل أحدنا. لم تكن تعرف أن الوطنّ يمكن أن يتآكل بصمت، وأنّ الكرامة لا تُؤخذ فقط من يد المتسلط، بل قد تسقط أيضًا من بين أيدي أبنائه.

بين استشهاد حسن ومقتل زيد، تغيّر كلّ شيء. الشارع صار خوفًا.

الجار أصيب بالخرس.

الوطن صار خافتًا، خافتًا كأنّنا نحلم به سرًا، ونخاف أن نحبّه علنًا.

في المساء، عادت الأم إلى القبر، لم تفرّق بين الاسمين، مرّرت أصابعها على الحجر البارد، كأنّها تتحسّس قلبها المدفون تحته.

التراب واحد، والرصاصة واحدة، والوجع لا يغيّر اسمه، نهضت ببطء، تركت خلفها قبرًا من قلبين، ومضت تحمل وطنًا مكسورًا في صدرها.

بين تشرينين، رصاصتا صمتٍ وموت قلب.

رئيس مجلس أبو سنان المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي أبو سنان

وإلى جميع المحتفلين

بحلول الأعياد المجيدة

عيد الميلاد المجيد

ورأس السنة الميلادية

أعاده الله على الجميع بالخير واليمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرار في ربوع بلادنا

كل عام وأنتم بخير

سيف مشلب

رئيس مجلس أبو سنان المحلي

المعنى فيما لا يكتمل:
«الماء والنقصان»
لعلي قادري

ريم غنايم

«يبقى الشعر، على مرّ العصور، تلك المادّة المشحونة بأسئلة الإنسان المنطلقة من ذاته والمشغولة باللغة والعالم»، يقول الشاعر الفلسطيني علي قادري في حوار أجريته معه. غير أن هذه الأسئلة، في ديوانه الماء والنقصان (2024)، لا تُطرح من منبر التأمّل المجرّد، بل من موقع الفقد والتمزّق، حيث النقص ليس عارضًا بل شرطًا وجوديًا ومعرفيًا، وحيث اللغة لا تُنتج المعنى إلا من داخل تعثّر المعنى. وفي قلب هذا النقص، تتشكّل ذات شعرية مأزومة، تكتب لتُبقي الجرح مفتوحًا، ولتقاوم به محو الهويّة. ومن هذا الأفق، يغدو «الانتماء الفلسطينيّ أرقى أشكال الأممية والكونية الإبداعية»، يصرّح قادري في الحوار نفسه، وتتّخذ القصيدة موقعًا غير محايد أمام سؤال العدالة. فهنا، يتحوّل الماء إلى استعارة لتفلّت الهوية، ومرآة يتشكّل فيها المعنى من هشاشته لا من اكتماله.

في ديوان *الماء والنقصان* (دار راية، 2024)، لا يظهر الماء رمزًا مألوفًا أو استعارة مستهلكة، بل قيمة وجودية متحوّلة، كجذر ينبت من النقص ويمتدّ في فراغ الهوية. هنا، لا يتدفّق الماء باتجاه الخلاص، بل يُستدعى كأثر للفقد، وكمجال يعيد مساءلة الذات في هشاشتها، وجسدها في قابليته للانمحاء. تستدعي هذه الرؤية طيفًا من

التصورات الشعرية والفلسفية التي تعاملت مع الماء كمجال لتحوّل المعنى وزعزعة الهوية، من نهر ليثي الذي يطهّر الذاكرة في *الكوميديا الإلهية* لدانتي، إلى نهر الحياة عند بليك، إلى تمثيل الماء لتقلّب الحقيقة عند والاس ستيفنز، حيث «الحقيقة تُشبه النهر الذي يُغيّر ضفافه كلّما مرّ عليه الزمن». وفي هذا السياق، يتعامل ديوان قادري مع الماء لا كعنصر زخرفي أو استعاري، بل كبنية وجودية متغيّرة، كمبدأ يخلخل استقرار الهوية، ويُعيد مساءلة الذات والذاكرة والغياب. رؤية تتقاطع مع التصوّر الهيرقليطي للوجود كتدفّق لا يثبت، حيث لا يكون الكائن هو ذاته في لحظتين، تمامًا كما لا يمكن عبور النهر مرتين.

تطالعنا القصيدة الأولى، «فصل الخوف العادي»، وفيها تتكشّف التجربة الوجودية بوصفها مواجهة مع الخوف، لا كحالة عابرة بل كفصل دائم من الحياة: «تيقّنت أنّ الدّنيا / لا تحملُ إلا فصلا واحدا / هو فصل الخوف». لا يظهر الخوف هنا كعرض، بل كبنية ثابتة في جسد الوجود، كحقيقة سفلية تظلّ بعد انكشاف سائر الأوهام. وفي مواضع أخرى من الديوان، يتكرّس حضور الماء لا كعنصر تطهيري أو خلاص نهائي، بل كوسيط للارتجاع الداخلي، ولتأمّل الذات في قلقها وتشوّشها. يقول الشاعر: «*حين يعود الماءُ إلى منبعه / وتعودُ الفراشةُ إلى يرقتها / ... / ربّما / يعودُ قلبي خفّاقًا بالحبّ وأسرار البحث*". في هذا المقطع، تستدعي الذات فكرة العودة إلى لحظة أصلية، ما قبل الخسارة والانكسار؛ حالة من النقاء المجرّد، حيث لم تتورّط بعدُ بالمعرفة أو الجرح. غير أن هذا الرجوع يظلّ مشروطًا، معلقًا على «ربّما»، التي تقوّض اليقين، وتحوّل الحنين ذاته إلى شعور هشّ، متردّد، لا يبلغ اكتماله.

هذا التوق إلى العودة لا يتحقق، بل يعيد الذات إلى نقطة الصدمة؛ ففي قصيدة «أحلامي الخائفة»، يتحوّل الماء إلى طقس عبور، لكنه لا يغسل الجرح، بل يؤطّره ويجعله جزءًا من تشكّل الكينونة: «*بمزيدٍ منَ الماء / لتجاربَ تعمّدني بالعافية / أثر الصّدمة*». الولادة هنا لا تنفصل عن الجرح، بل تُعاد صياغتها كاستمرار للصدمة، لا كنقطة تجاوز لها.

ويتواصل هذا المسار التفكيكي في مقاطع أخرى، حيث حتى الرموز الأكثر صلابة وثباتًا، كالحجارة، لا تسلم من الهشاشة. فيقول: «*الحجارةُ التي على شكلها الأول / تنصاعُ لدموع الأركيولوجيّ والصّيادين*». هكذا تنهار صورة الرسوخ التقليدي، ويظهر أن ما نعدّه ثابتًا، يمكن أن ينحني تحت وطأة العاطفة. فالصلابة لم تعد صفة

جوهرية، بل حالة قابلة للتفكّك أمام الأثر الشعوري.

هكذا، يُبنى الديوان على تفكيك الثوابت، حيث الماء لا يطهّر، بل يكشف التشوّش، والحجر لا يثبّت، بل يخضع لبكاء الأركيولوجي والصياد. كل محاولة للرجوع تتحوّل إلى معاينة جديدة للخسارة، وكل تمثيل للصلابة يُقوّض أمام قلق المعنى.

من هذا التصدّع، تنبثق البنية الزمنية للديوان: لا يسير الزمن فيه بخطّ كرونولوجي مستقيم، بل يتموّج بين الحاضر والذاكرة، كما لو أن الذات لا تُقيم في زمن بعينه، بل تتقطّع بين أطياف من اللحظات والانفصالات. لا توجد صورة واحدة للذات، بل تشظٍّ لا يكفّ عن إعلان غربته:

"لستُ أناي في الحلم / لستُ أرضي / ولا رداءَ جسدي المثخن بالهرمونات التّعيسة».

نحن هنا أمام اغتراب مضاعف، لا عن العالم الخارجي فحسب، بل عن الجسد، عن الاسم، عن الحلم ذاته. اغتراب يتغذّى من إدراك دائم للنقص، لا بوصفه خللًا، بل كشرط ضروريّ للمعنى.

«كنتُ أبحثُ / عن ظلّ الوردةِ الدّافئ / فوجدْتُ مائي / وحنيني ناقصًا». وهكذا يظهر الحنين، لا كقوّة راجعة إلى الماضي، بل كأثر متبقٍّ، كنداء لما لا يمكن استعادته، لما لم يكتمل قطّ.

وتتعمّق هذه الرؤية في مقاطع الحب، حيث لا يكون الآخر ملاذًا، بل امتدادًا آخر للتفتّت. فالعلاقة العاطفية، بدل أن تمنح الذات شكلًا جديدًا من الاكتمال، تُعيد إنتاج الجرح بلغة الماء نفسها: *«نزلَتْ شفتاكِ الملتهبتان / إلى نهري / وأحزاني / ولفَفْتُ ماءكِ وأشواقَكِ / بثوبِ العذاب»*، فالعاطفة تُكتب هنا من موقع التصدّع، لا من الالتحام؛ حيث لا شفاء في التقرّب، بل تجلٍّ آخر للألم المتبادل. لا خلاص، بل تداخل للمياه، حيث يتحوّل الحب إلى مجرى جديد للخذلان.

بهذا المعنى، لا يقدّم *الماء والنقصان* شعرًا عن موضوعات، بل عن توتّرات بنيوية في الوعي: بين الحضور والغياب، التذكّر والنسيان، الاكتمال والتفتّت. النصوص لا تُقفل على معنى، بل تنفتح على مجرى جديد في كل قراءة. هي ليست دعوة إلى الانتهاء، بل إلى التماهي مع ما لا يكتمل.

شاعرة ومترجمة فلسطينيّة

رئيس مجلس البعنة المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي البعنة

وإلى جميع المحتفلين

كل عام ونعم بخير

بحلول الأعياد المجيدة

عيد الميلاد المجيد

ورأس السنة الميلادية

أعاده الله على الجميع بالخير واليمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرار في ربوع بلادنا

ابراهيم علي حصارمة

رئيس مجلس البعنة المحلي

الخرّوبة: سيرة المكان والهويّة في رواية رشيد النجّاب

د. روز اليوسف شعبان

صدرت الرواية عن: عمّان ناشرون وموزّعون، تصميم الغلاف م. مجود العناسوة، صورة الغلاف جدّ الكاتب بطل الرواية.

هذه الرواية هي سيرة غيريّة، يسرد فيها الكاتب رشيد النجّاب، سيرة جدّه رشيد في أواخر العهد العثماني، حين اقتيد للتجنيد إبّان الحرب العالميّة الأولى، رغم أنّه كان ولدًا وحيدًا لأسرته المكوّنة من مِصلحة، والده عبد الرحمن وأختيه حمدة وفاطمة.

عاشت الأسرة في بلدة جيبيا قضاء رام الله، واعتمدت في معيشتها على الفلاحة. وكانت حياتها بسيطة بدائيّة كما سائر السكّان في تلك الحقبة الزمنية.

يصف الكاتب فترة مكوث جدّه رشيد في التجنيد القسريّ والتي امتدّت سنتين قضاهما مع الجيش العثمانيّ في ضواحي دمشق، واصفا جميع الأماكن التي مرّ بها في العربات والقطار من جيبيا بلدة رشيد الواقعة بالقرب من رام الله، وحتّى دمشق، وما تركته هذه الأماكن من أثر بالغ في نفسيّة رشيد، هذا الشابّ الذي تميّز بقوّته وصلابته، وصبره وشجاعته، وقدرته الهائلة على تحمّل الصعاب والعذاب الذي كان يتلقّاه هو وباقي المجنّدين من القادة الأتراك، حيث عوملوا من قبل القادة الأتراك بصرامة وقسوة، فأذاقوهم أصنافًا من العذاب والإهانة والضرب، لأتفه الأسباب. بالرغم من ذلك فقد تجلّد رشيد وأظهر براعة ومهارة في الرمي وتسديد الأهداف؛ ممّا أهّله ذلك لتدريب مجموعة من المجنّدين على الرمي، هذا الأمر أبقاه بالقرب من دمشق، فلم يذهب مع غالبية الجنود للقتال.

أظهر رشيد حنكةً كبيرةً وفطنةً وأخلاقًا ساميةً وقدرةً كبيرةً على التواصل والتعرّف

على الناس، فتعرّف على أحد المجنّدين وهو سالم نخلة الذي توثّقت العلاقات بينهما وامتدت إلى عائلتيها، كما أبدى رشيد رغبة كبيرة في التعرّف على الأماكن ومعرفة تاريخها، وقد تعلّم القراءة من جندي أزهريّ اسمه محمود، كان رشيد يدرّبه على الرماية.

حين كان رشيد في الجيش قرّر والده الهجرة من بلدتهم جيبيا إلى منطقة الساحل في يافا للعمل في قطف البرتقال نظرا لشحّ المياه في جيبيا. لكنّ عبد الرحمن توفيّ في الغربة، فعادت مصلحة وابنتاها حمدة وفاطمة إلى سقيفة العائلة في جيبيا، وبقيت تنتظر عودة ابنها تحت شجرة الخرّوب حتى عاد بعد سنتين من تجنيده بعد أن خسرت ألمانيا الحرب وهزمت هي وحليفاتها.

دلالات المكان في الرواية:

يُعدّ المكان واحدًا من أهمّ المكوّنات السرديّة؛ فإنّ أيّ نصّ سرديّ يحتمل الوقوع ضمن وسط مادّيّ يشكّل خلفيّة للأحداث، ويُسهم، إلى جانب بقيّة مكوّنات النصّ السرديّ، في إيصال الرسالة النصّيّة.

يدخل المكان في علاقات متعدّدة مع مكوّنات العمل الروائيّ السرديّة، من شخصيّات وزمن ورؤية وغيرها، تجعل كلًّا منها مؤثّرًا في الآخر. ففي حين يُسهم المكان في صياغة الشخصيّات وبيان اهتماماتها ومستواها الاجتماعيّ والفكريّ، تعبّر الشخصيّة في مستويَيْها الاقتصاديّ والاجتماعيّ عن مكان سكناها، من غير الحاجة إلى الإسهاب في وصْف مكانها وتعليله (الطويسي، 2004، ص. 167.).

إذًا، لا قيمة للمكان ما لم يحفل بالشخصيّات التي تمنحه المعنى وتُسهم في إغنائه بالدلالات، من خلال العلاقات المختلفة التي قد تدخل فيها هذه الشخصيّات مع المكان، كعلاقات التنافر أو الحياد أو الانتماء (قاسم، 1984، ص. 76.). فالمكان «عنصر حيّ فاعل في هذه الأحداث، وفي هذه الشخصيّات، إنّه حدث وجزء من الشخصيّة، وهو الذي يؤسّس الحكي في معظم الأحيان لأنّه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة» (حميداني، 2000، ص. 53، 65). لذا «فالمكان يكتسب أهمّيّة من خلال معايشة البطل للأمكنة والأحياء التي تمتُّ له بالصلة سواء من قريب أو من بعيد، فيكون المكان هو اللوحة النفسيّة التي عاشها وعايشها البطل» (محبك، د. ت.، ص. 55.).

محلات كهرباء

أجهزة كهربائية وأدوات

שירות ואחריות
אלקטרה

חשמל חביש
חשמל חביש
hshmal_hbish
يركا بناية اخوان حبيش 04-6325381/ 04-9996361/ 0532424207 شكيب

حبيش

كل عام وأنتم بخير

منزلية تحت سقف واحد

يتقدم بأحرّ التّهاني
وأجمل الأماني
إلى جميع المحتفلين
بحلول الأعياد المجيدة
عيد الميلاد المجيد
ورأس السنة الميلادية
أعاده الله على الجميع بالخيروالميمن
والبركات
وقد حل السلام
والاستقرار في ربوع بلادنا

SAMSUNG AEG ZANUSSI Sauter BOSCH Electrolux

في رواية **الخرّوبة**، لا يبدو المكان مجرد خلفيّة للأحداث، بل يصبح كائنًا حيًّا، يرافق البطل رشيد في رحلة الألم والانتماء، من جيبيا إلى دمشق، ومن الحقل إلى ساحات الحرب.

ولعلّ إهداء الكاتب في روايته يشير إلى تأثير هذه الأماكن على نفسيّته فجاء في إهدائه:«إلى أرواح عانقت الطبيعة الجميلة في جيبيا، جدّتي جدّي أمّي وأبي.

بدت لنا الأمكنة زاخرة بالجمال وعبق التاريخ والذكريات التي تداعب خيال رشيد بين الفينة والأخرى. فهي أماكن تحوي الكثير من الشواهد التي تدّل على جمال وعظمة وحضارة هذه البلاد.

لا يكتفي المكان في **الخرّوبة** بأن يكون حاضنًا للأحداث، بل يتجاوز ذلك ليُصبح حاضنًا للذاكرة والحلم، حافزًا للانفعال الوجداني، ومجلى لجمال الطبيعة الفلسطينيّة بتضاريسها، وتاريخها، وروحها المتجدّدة.

وقد لفت غاستون باشلار في كتابه **جماليات المكان** إلى أنّ للمكان قيمةً وجدانيةً تُستمدّ من التجربة الحسيّة والمعيشة اليوميّة، حيث يقول:

«إنّ البيت ليس مجرّد مكان للسكن، بل هو كونٌ داخلي، ومسرحٌ للخيال والذكريات» وهذا ما نجده متجليًّا في تصوير الكاتب لرشيد وهو يطلّ من نافذة القطار، يرقب مشاهد بتير وطولكرم وسيلة الظهر، فتختلط أمامه صورة الطبيعة الحاضرة بصدى الذكريات والحنين إلى بلدة جيبيا.

كذلك فإن تصوير شجرة الخرّوب كمعبدٍ يوميّ للأم المنتظرة، يجعل من المكان عنصرًا شعريًّا ذا بعد جماليّ، يرتقي بالفضاء السرديّ من المستوى الواقعيّ إلى مستوى رمزيّ وجدانيّ، فيتحوّل المكان إلى ذاتٍ تتنفّس، وتتألّم، وتنتظر.

وبذلك تتلاقى الرواية مع ما ذهب إليه غالب هلسا حين رأى أنّ جماليات المكان لا تنبع من وصفه المجرد، بل من العلاقة الحميميّة التي تربط الشخصيّة به، وتجعله مرآة داخليّة لوجدانها». (هلسا، الفضاء الروائي، ص.45).

بدأ ترحيل المجنّدين عن طريق جفتا عين سينيا باتجاه طريق نابلس القدس، وقد لمح المجنّدون عن بعد بعض معالم القدس، قبّة الصخرة وبعض الكنائس، ثم صعد المجنّدون الى عربات القطار ليتوزّعوا في غزّة يافا البلقان ودمشق وكان رشيد ضمن المجموعة التي توجّهت إلى دمشق.

رأى رشيد من نافذة القطار بلدة بتير المميّزة الغارقة في خضرة رائعة الجمال شكّلتها أشجار مثمرة وأخرى باسقة حارسة للطبيعة (ص 42). ثم وصل القطار بلدة طول كرم ثم جنين مرورا بسيلة الظهر ومرج بن عامر ثم العفولة وبيسان وفي غمرة هذه الرحلة، يتذكّر بلدته بيتيا فيرى نفسه أمام السقيفة يتأمّل القادم من الأيّام ويرتب مع والديه ما يقتضيه الموسم من أعمال: موسم العنب والتين وتبعاتهما...

يذكر الكاتب أسماء الأماكن التي مرّ منها القطار: جسر المجامع، وادي اليرموك، سمخ التي مسحها اليهود وأقاموا مستوطنة بديلة باسم «تسيماح»(ص 64)، ثمّ الحمّة، وتلّ الشهاب درعا، سهل البقاع بجوار بعلبك (ص 69).

فما دلالات كلّ هذه الأمكنة؟ ولماذا أتى الكاتب على ذكرها بالتفصيل؟

ربّما أراد الكاتب أن يبيّن لنا، أنّ تتبّع هذه الأماكن ليس فقط لتوثيق الجغرافيا، بل هو تأكيد على وحدة الأرض والهويّة، في وجه التمزّق السياسي الحديث. فهي منطقة جغرافيّة واحدة، تتشابه في التضاريس والحضارات والعادات، ومرّت في ذات الظروف من احتلال العديد من الشعوب لها، فذهب المحتلّون وبقيت هذه الأماكن بآثارها وحضارتها شاهدة على من مرّوا بها. ولعلّ الاقتباس التالي من الرواية ما يشير إلى ذلك:«وصل المجنّدون إلى بعلبك، لم تكن الخضرة بزهوّ حضورها وحدها مبعث لهذه الدهشة فليس المكان إلّا امتدادًا طبيعيًّا لتضاريس فلسطين، إنّما تمحور الانتباه حول هياكل أبنية تعاظمت في شموخها واتصالها وامتدادها ممّا أدهشهم ذلك»(ص 76).

وقد ذكر الكاتب بعض هذه الأمكنة مع ذكر أصلها وتاريخها، فعن مدينة بعلبك كتب ما يلي:«بعلبك» مدينة الشمس» وأحد مساكن الإله «بعل»(ص 76). كما أتى على ذكر سوق الحميديّة في دمشق، ليبرز أهميّته التاريخيّة والاقتصاديّة:«اسم سوق الحميديّة منسوب للسلطان العثماني حميد الأوّل، الذي بنى السوق في عهده في نهاية سبعينيّات القرن التاسع عشر في موقع قريب من قلعة دمشق، ويرتبط سوق الحميديّة بأسواق عديدة وفقًا للحِرف التي تضمّها هذه الأسواق، أو المنتجات التي تتوافر تحت سقوفها، فهذا سوق للصاغة وآخر للحبوب، وسوق لتجهيز مستلزمات الأعراس وآخر لمستلزمات الخيول وغيرها...(ص 70).

وعن مدينة بيسان كتب:«بيسان أيضًا مرتبطة بالفراعنة فهي عاصمة حكمهم في فلسطين وفيها شواهد على حضارتهم (ص 55). وعن بلدة سمخ كتب:«سمخ القرية

الصغيرة الوادعة التي تحرس الشاطئ الجنوبيّ الشرقيّ لبحيرة طبرية، البحيرة التي شهدت نشأة القائد الفلسطينيّ ظاهر العمر الزيدانيّ، الذي أقام أوّل كيان فلسطينيّ في القرن الثالث عشر فحكم عكّا وأنشأ مدينة حيفا (ص 64).

ولعلّ أهمّ الأمكنة التي لها دلالات وطنيّة مهمّة هي شجرة الخرّوب، حيث كانت أم رشيد تستظلّ بظلّها، فجعلت من الخرّوبة مقرّها ومقامها في ساعات العصر، بل كانت صومعتها، معبدها وموئلها اليوميّ الذي تلجأ إليه في العصاري، كأنّها تعدّ نفسها لمراسم الاستقبال الموعودة، وتجمّعت حولها النساء والجارات والقريبات، كانت مصلحة حكّاءة ماهرة حكت لهنّ عن الهجرة ومعاناتهم، والمحطّات التي مرّوا بها ومشاعر القلق التي كانت تعتريهم»(ص 105).

هذه الخروبّة التي كانت مكانًا آمنًا لِمصلحة وغيرها من النساء، كانت أيضا مكانًا لاسترجاع الذكريات، منها ذكريات جميلة ومنها ذكريات حزينة، لكنّها مع ذلك كانت المكان الذي كانت مصلحة تنتظر فيه وحيدها رشيد، وهو ذات المكان الذي اختفت فيه شجرة الخرّوب بعد ما يقرب من قرن:«يمّم عبد الرحمن شرقا باتجاه المرج حيث تبدأ الطريق بالانحدار نحو خرّوبة النحلة، ثمّ غابت الخرّوبة بعد ما يقرب من قرن واختلفت الآراء فمن قائل أنّ معتديا أثيما يعمل في التحطيب اغتالها، إلى قائل أنّها جفّت بفعل مرض، وذهب آخرون إلى تحميل المسؤوليّة لجيش الاحتلال الذي اغتالها برشقة من رصاص نظرًا إلى شهرته اعلى الصعيد الشعبيّ(ص 57).

وهكذا، تتحوّل الخرّوبة من كائن نباتيّ إلى معلمٍ ذاكراتيّ، يحمل في جذوره قصص الانتظار، ويُغتال كما تُغتال معالم الذاكرة الفلسطينية.

إنّ هذه المعلومات التي ساقها الكاتب عن الأمكنة المذكورة أعلاه، لم تكن محض صدفة، وإنّما أضاء بذلك على أصل بعض هذه الأمكنة وتاريخها، موضّحًا الأصول التاريخيّة لهذه البلاد، وحقّ شعبها الفلسطينيّ في العيش على أرضه، حيث الشواهد التاريخيّة والحضاريّة والثقافيّة شاهدة على جذوره ورسوخه وثباته في هذه الأرض.

وفي الختام حبّذا لو حدّد الكاتب مواقع بعض البلدات التي ذكرت في الرواية، مثل: بيتيا، بتير، جسر المجامع، وادي اليرموك، سيلة الظهر وغيرها... أو ربّما لو أرفق خريطة توضيحيّة للمسار الجغرافيّ لرشيد لكان ذلك دعمًا بصريًا يساعد القارئ في معرفة مواقع الأماكن وجغرافيّتها.

وأخيرًا، هل يمكن اعتبار هذه السيرة الغيريّة مرجعًا تاريخيًا توثيقيًا لحياة الفلسطينيّ في أواخر الحكم العثمانيّ وتحديدًا في فترة الحرب العالميّة الأولى؟

لا تغدو هذه الرواية برأيي مجرّد سرد لسيرة غيريّة، بل هي وثيقة سرديّة تحتفظ بذاكرة المكان، وتعيد رسم ملامح الحياة الفلسطينية في أواخر العهد العثماني، وتحديدًا خلال الحرب العالميّة الأولى.

المراجع:

باشلار، غاستون (1994). **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، بيروت: دار الكلمة.

حميداني، حميد (1991)، **بنية النصّ السرديّ من منظور النقد الأدبيّ**، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع.

الطويسي، محمود (2004)، «الفضاء الروائيّ عند غالب هلسا رواية (سلطانة)»، **وعي الكتابة والحياة: قراءات في أعمال غالب هلسا**، مجموعة كتّاب، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، ص. 166-195.

قاسم، سيزا (1984)، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

محبك، أحمد زياد (د. ت.)، **متعة الرواية: دراسة نقديّة منوّعة**، بيروت: دار المعرفة.

هلسا، غالب (2004). الفضاء الروائي عند غالب هلسا: رواية سلطانة، ضمن كتاب: **وعي الكتابة والحياة**، عمّان: دار أزمنة.

الرمز في شعر الشاعرة روز اليوسف شعبان

عمر صبري كتمتو

هذه ليست المرة الاولى التي اكتب فيها رأيي، أو تقييمي لشعر الأديبة الدكتورة روز اليوسف شعبان، ابنة بلدة طُرعان التي تتميّز بطبيعة فريدة، وجميلة تقع في الجليل الأسفل.

عندما أقرأ اشعارها تنقلني فورا الى طبيعة وطني من خلال استخدامها الرمز الذي يجيء عفويًّا، فيه رائحة الارض التي سرتُ عليها حينما كنتُ طفلاً في صف البستان (الحضانة) التابع للمدرسة الوطنيّة، داخل مدينتي العريقة عكّا القديمة. كان، شِعْرُها المُرسل ولايزال يحملني ويعيدني لطفولتي من خلال استخدامها الرمزيّ الغنيّ بالصور الطبيعيّة التي شاهدتُها في وطني، والتي زُرعت في ذاكرتي فلا يمكن نسيانها لتميُّزها الجميل، والمؤلم، فتعيدني الى الطفولة والبراءةِ، وإلى وطننا المشترك.

لقد وصفت قبل قليل شعر الدكتورة روز بالشعر المُرْسَل، وأودُّ ان أُضيف كلمةً أخرى وهي كلمة الحديث ليصبح الاسم أقرب لأن يكون أكاديميًّا، فيُصبِح الشعر الحديث المُرسل، او الشعر المُرسَلُ الحديث، من جهة، ومن جهةٍ أخرى للمصداقيّة التي تعترف به بأنّه جزءٌ من الفنّ الأدبيّ للشعر العربي عامةً.

تقول الشاعرة روز اليوسف في قصيدة لأنّنا نعشق الحياة بديوانها (لأنّنا نعشق الحياة):

لأننا نعشق الحياة

نحبّ اللّوز والزيتون أكثرُ

تُبرِقُ في عيوننا أزهار الياسمين

تزهر في نفوسنا

مواسم الصُّبّار والتين

تتورد خدودُنا

حين يقبّلُها النسيم

يأتينا طيف من هاجروا

عُنوةً عند المغيب

هنا تستعيدنا الشاعرة الوفاء للذاكرة، فنجد أنفسنا. نحن الذين هاجرنا. نحيا على ذات الأرض وفي قلوب وعقول من لم يهاجروا وانزرعوا في أرضنا المقدسة، والذين هم منّا ونحن منهم دون أن يُحمّلونا، عِتاب الرحيل، بل عذرًا ومغفرةً حينما تتابع وتقول:

كان عويلهم يمزّق صفحة المساء

وأصوات استغاثاتهم

تخترق كبد السماء

نحزن، ونبكي، نكفكفُ دموعنا

ونمضي في الطريق

هكذا ترانا عيون الشاعرة. بل وهكذا نحن الذين غادرنا الوطن صغارًا وعدتُ اليه بعد ثلاثة وأربعين عاما، كما عدتُ اليه كهلًا.

لقد شاء القدر أن اتعرّفَ إلى الدكتورة روز اليوسف شعبان من خلال ندوة أدبيّة مقدسيّة يشارك فيها أدباءُ فلسطينيّون كبار من شعراء وروائيّين أمثال الأستاذ محمود شقير والروائيّة الاستاذة ديمة السمان والروائيّ غزير الانتاج الادبيّ الشيخ جميل السلحوت ونزهة الرملاوي وهناء عبيد والشقيقتان ابو غوش، إلى جانب بعض الأدباء العرب.

الشكر يعود إلى تلك الندوة المقدسيّة الأسبوعيّة للتعارف الذي وصَلَني بالجميع مما كان نتاجهُ عملٌ ادبيٌّ مشتركٌ بيني والدكتورة روز يُطلق عليه أدب المراسلات

باقتراح ممتاز من الدكتورة شعبان نتبادل فيه الرسائل، وكيف نرى الوطن والعالم كمواطنيْن عربيّين فلسطينيّيْن، أحدهما يعيش في المنفى الذي هو أنا، والآخر يعيش على أرض الوطن. هكذا نقلتني الدكتورة روز اليوسف شعبان في رسائلها، من سكَني في النرويج بمدينة أوسلو إلى فلسطين عامّةً، والى البحر وعكّا ودوائر بلدتها طرعان، فأشعر بأنّني طائر بينما كنت ثابتًا حيث أنا. وكان من ثمرة تلك الرسائل بيننا أنّها نُشرت في عكّا عن دار أسوار عكا، ووقّعنا الكتاب معًا داخل أسوار مدينتي عكّا بوجود حشد من أدباء وأديبات فلسطين التي جمعتنا.

ثقتي الكبيرة بجمال الكتابة الادبيّة للدكتورة شعبان هو الذي ألحَّ عليَّ بأن أترك المهمّة للشاعرة روز كي تختار عنوان الكتاب، فجاءت بعنوانٍ اعتبرتهُ غايةً في الجمال، فكان التالي:

(وطنٌ على شراع الذاكرة)

من خلال هذا العمل الادبيّ اكتشفتُ لغة الدكتورة روز الشعريّة، والتي تعتبرُ المدخل الرئيسيّ لكتابة الشعر غير المباشر والشعر المباشر ايضًا، فخرج هذا الشعر الذي نراه بين أيدينا، شعرا رمزيًّا ينتمي إلى شعراء الادب الرمزيّ الذي ساهم فى تنويع قضايا الادب والذي لايزال يحتلّ الضرورة الاجمل للشعر الحديث الذي كتبه ويكتبه الكثيرون.

أعود لدواوين الشاعرة روز اليوسف، وأنا على يقين بأن هذا الاسلوب الرمزيّ الحديث، هو استعادةٌ للرمز الذي بدأ مع شعر ما قبل الجاهليّة وبعدها، مع اختلاف واضح لأزمات المزج بين القديم والحديث.

أرجو أن نرى أعمالًا أدبيّة شعريّة جديدة للدكتورة روز للمكتبة العربيّة عامّة وللمكتبة الادبيّة الفلسطينيّة بشكلٍ خاصّ.

اوسلو

2025/11/23

تأمّلات في المجتمع والفكر والأخلاق

المحامي علي أحمد حيدر

1. الفكرة الثالثة: نتاج اللقاء بين فكرتين.

استوقفتني بعض المقولات البليغة لأبي حامد الغزالي في كتابه الموسوعي إحياء علوم الدين، حيث يقول هذا العالِم الكبير:

«اعلم أنّ معنى الفكر هو إحضار معرفتين في القلب ليستثمر منهما معرفة ثالثة».

ويضيف:

«المعرفة نتاج المعرفة»،

ويخلص إلى أنّه:

«إذا حصلت معرفة أخرى وازدوجت مع معرفة أخرى، حصل من ذلك نتاج آخر».

تؤكّد هذه المقولات المقتضبة والموجزة أهمية الفكر والتفكّر والتدبّر، وتشرح وتفسّر كيفية تطوّر المعرفة ونموّها، كما تقترح منهجًا للتفكير، إذ يرى الغزالي أنّ على الفكرة أن ترتبط بفكرة أخرى. وقد يكون بين المعرفتين تعارض أو تناقض (وهو ما يندرج ضمن الفكر الجدليّ)، وقد يكون بينهما توافق وانسجام، أو توافق في بعض الجوانب وتناقض في جوانب أخرى. لكن في جميع الأحوال، تَخلق هذه الديناميكية وتُولّد معرفة جديدة وثالثة.

ولذلك، يدعونا الغزالي إلى عدم الاكتفاء بالمعارف القائمة والمألوفة والجاهزة، التي تشكّل «رأس مال معرفيًا» بحدّ ذاتها، بل يحفّزنا على إتقان استثمارها واستعمالها

وتأليفها، وعلى أن نُحسن «إيقاع الازدواج المفضي إلى النتاج فيها». فهذه الديناميكية المستمرّة بين المعارف والأفكار هي التي تُنتج المعرفة وتُراكمها، إذ إنّ المعرفة الجديدة هي ثمرة الربط بين معارف سابقة. فهناك أفكار تبقى وأفكار تزول، والمعرفة تحصل بالتراكم، وتُبقي العقل في حالة حيويّة ويقظة وتوثّب دائم.

وتنسجم مقولات الغزالي ورؤيته، بشكل أو بآخر، مع منجز العالِم توماس كون، الذي كتب عن بنية الثورات العلمية، وميّز بين «الأنموذج (البراديغم)» و«النظريّة»، وشرح كيفية صعود وسقوط النماذج والنظريات نتيجة التفاعل والنقد، وكيف يتطوّر العلم بالتراكم.

ومن هنا، تبدو الحاجة ماسّة إلى وضع كلّ معرفة في مواجهة معرفة أخرى، والتأمّل في أوجه التناقض والاختلاف والتشابه بينهما، من أجل إنتاج وإبداع فكرة ثالثة، وهكذا دواليك. وبهذا نتحرّر من أسر الفكر الأحاديّ، ونرتقي إلى فكر متعدّد الأبعاد والمعارف، ينطلق من عقول يقِظة وقلوب حيّة.

2. غياب المسؤوليّة الأخلاقيّة وسرعة التنميط.

من أصعب وأقسى الظواهر التي تشهدها مجتمعاتنا العربية ظواهرُ التخوين والتكفير والتشكيك. فقد بات كثير من الناس، في عصر وسائل التباعد الاجتماعيّ، يطلقون أحكام التخوين والتكفير على الآخرين لمجرّد الاختلاف في الرأي أو التوجّهات أو وجهات النظر، أو حتّى عندما يكون الاختلاف محدودًا وبسيطًا، ومحصورًا في الوسائل لا في الغايات.

وبذلك، يُسحب من الشخص أو الجماعة المستهدفة حقّهما في الشرعية، ويُنكر عليهما حقّ التعبير والرأي والفعل. وتُعَدّ سلطة الدولة الأقوى في تشغيل أبواقها، وتفعيل مرتزقتها، وتوفير إمكانياتها، بهدف شيطنة كلّ من ينتقدها أو يكشف عيوبها وتقصيرها وممارساتها السيئة.

وما يثير الاستغراب، ويبعث على خيبة الأمل، أنّ كثيرين ممّن يعدّون أنفسهم مثقفين عضويين، ومنتمين وثوريين، يصطفّون للدفاع عن الأنظمة المستبدّة والسلطات الفاسدة، من دون معرفة الحقائق أو فهمها وتحليلها موضوعيًا وربطها بسياقاتها. بل في الغالب، يكونون مدفوعين بانتماءات ضيّقة، ومصالح شخصية، وأفكار مسبقة، وكراهيات قديمة.

إنّنا بحاجة إلى أن نربّي أنفسنا على حُسن الاستماع، وحُسن الفهم، وحُسن التفكير، والتمكّن من الحقائق، وحُسن التحليل، كما نحن بحاجة إلى التأني والصبر، والدعوة إلى الحوار والنقاش البنّاء، والتواصي بالحق، وتجنّب التسرّع في إصدار أحكام التكفير والتخوين والتشكيك.

فالمواقف مسؤولية، والمسؤولية أخلاق. وقد قال الفيلسوف ابن رشد، بما معناه، إنّه لو سكت الذين لا يعرفون لقلّ الخلاف بين الناس. فالمطلوب أن نعرف حقّ المعرفة، كي نستوجب الحقّ في الكلام، ونُسهم في تقليل الخلاف بين الناس.

3. من ضيق التفكير الأحادي إلى رحابة التفكير المتعدّد الأبعاد.

إن التفكير الأحادي الاتجاه يُنتج إنسانًا منغلقًا ومحدودًا، يعاني من ضعف البصر والبصيرة، ويجعله أسيرًا للأنماط والأنساق الرتيبة والمكرّرة في مساري الفكر والعمل. وأحيانًا، وللأسف الشديد، قد يقود إلى أوضاع مرضيّة، بل وإلى فاشية بغيضة.

في المقابل، يفتح الفكر المتعدّد الاتجاهات والأبعاد والطبقات العقلَ والروحَ على آفاق جديدة، وحوارات مفيدة، ومدوّات رحبة، يُفعَّل فيها الخيال، ويُثار فيها النقاش، وتُرى فيها الأوضاع المركّبة بوصفها فرصة للتطوّر، وفحص الذات ومسائلتها، وجمع الحقائق والتمكّن منها، والتفكير من جديد، من أجل تجويد الممارسة، والحضور، والفعل.

ومن بين الأمور التي كانت تُدخل السرور إلى قلب عمر بن الخطاب رضي الله عنه «مجالسة أقوام ينتقون أطايب الكلام كما يُنتقى أطايب الطعام». فلقاء الناس ومجالستهم، والحديث إليهم ومعهم بانفتاح، وحبّ، ورحمة، ورأفة، وصبر، من شأنه أن يمنح المعنى، ويُشعِر بالذوق والجمال، ويبعث السرور، ويُنتج فكرًا جماعيًا متعدّدًا، وعملًا أفضل.

زياد: إنزال فيروز من السّماء إلى الأرض!

كتب وأعدّ: سهيل كيوان

في لحظات الاستقرار النسبي، يبدو الفن وكأنه زينة للواقع، أو تعويض عنه، أو مساحة للهروب المؤقّت من قسوته. لكن حين ينهار السياق، وتتكشّف الهزائم، وتضيق المسافات بين الخاص والعام، يُستدعى الفن إلى وظيفة أخرى: أن يُفكّر، أن يُزعج، أن يُربك، وأن يتحوّل من إجابة جاهزة إلى سؤال مفتوح.

انطلقتُ في هذه الصفحات من تجربة شخصية وثقافية في آنٍ واحد. تجربة مستمعٍ أحبّ الفن بوصفه خلاصًا، ثم اكتشف، متأخّرًا، أن الخلاص قد يكون وهمًا مريحًا، وأنّ الفنّ الحقيقي لا يَعِد دائمًا بالراحة، بل بالوعي. من هنا جاء الاشتباك مع تجربة زياد الرحباني، لا بوصفها حالة موسيقيّة فقط، بل بوصفها مشروعًا فكريًّا وجماليًّا أعاد تعريف العلاقة بين الصوت والعالم، بين الأغنية والمدينة، بين المسرح والحياة اليومية.

هذا الكتاب لا يدّعي الحياد البارد. هو مكتوب من موقع التورّط: تورّط المستمع، والقارئ، والإنسان الذي يرى في الفن مرآةً لا زجاجًا ملوّنًا. لذلك ستظهر فيه الانحيازات، والشكوك، والتحوّلات في الرأي، لا باعتبارها ضعفًا، بل باعتبارها جزءًا من التفكير نفسه. فالفن الذي لا يُغيّرنا، أو لا يُجبرنا على إعادة النظر في ذائقتنا ومسلّماتنا، فنٌّ يفشل في مهمته الأساسية.

سيتناول هذا الكتاب تحوّلات الأغنية الرحبانية من زاوية **التحوّل في الوظيفة والمعنى**: كيف انتقل الصوت من الرمز إلى الجسد؟ كيف دخلت السياسة إلى الموسيقى لا كشعار، بل كاختناق؟ كيف صار الصمت جزءًا من اللحن، والبرودة جزءًا من الصدق، والنشاز أحيانًا ضرورة جمالية؟

لا أسعى إلى المقارنة بين «فيروز قبل وبعد» بمعايير التفوّق أو التراجع، بل إلى فهم ما يعنيه أن ينتقل صوتٌ أيقوني من السماء إلى الخشبة، من المثال إلى الإنسان، من الطمأنينة إلى القلق المنتج من البحر الأزرق الكبير والرمال الصفراء والعاشقين إلى عاصفة هائجة مدمّرة.

الفن حين يفقد براءته، ولا يخسر قيمته.

الجمال حين يتخلّى عن وهم الكمال ويكسب معنى.

وعن الصوت، حين لا يعود أعلى منّا، بل يسير معنا.

فيروز من السماء إلى الأرض

ليس في الفن ما هو أكثر التباسًا من فعل النزول من المثال إلى الواقع، من الرمز إلى الجسد، من السماء إلى الأرض. وغالبًا ما يُساء فهم هذا النزول بوصفه خسارة

أو تشويهًا أو هبوطًا في القيمة. غير أن تجربة زياد الرحباني مع فيروز تفرض قراءة مغايرة: النزول هنا ليس سقوطًا، بل تحوّلًا في الموقع. وحين يتغيّر الموقع، يتغيّر المعنى، وتتغيّر وظيفة الصوت داخل العالم.

فيروز، قبل زياد، لم تكن مجرد مغنّية ذات صوت استثنائي، بل كانت فكرة مكتملة: ملاذًا جماليًا وصوتًا ملائكيا يرمم ما تكسّره الحياة اليومية، يأخذك الى النجوم والفضاء والسكينة ومثاليات جبران خليل جبران، وبراءة الطفولة والأمومة والسفر بين الكواكب والأحلام. ومع زياد، لم يُمسّ هذا الصوت في جوهره، لكن تغيّر مكانه في الزمن. لم يعد واقفًا فوق الحياة، بل داخلها.

فيروز قبل زياد: الصوت بوصفه مرجعًا أخلاقيًا

في مشروع الأخوين رحباني، كانت فيروز أقرب إلى مرجع أخلاقي جمالي. الأغنية لا تصف الواقع، بل تُقترح بديلًا عنه. القرية أنقى من المدينة، الحبّ أكثر تهذيبًا من الجسد، والإنسان أقل تناقضًا مما هو عليه في الحياة الفعلية.

موسيقيًا، انعكس ذلك في بنية واضحة المعالم: مقامات مستقرة، جُمل لحنية طويلة، إيقاعات منتظمة، وتوزيع أوركسترالي يحيط الصوت بهالة جماعية. فيروز هنا لا تُحاور المستمع، بل تُنشد له. هي الصوت الذي نرفع إليه رؤوسنا. حتى الحزن في هذه المرحلة كان حزنًا جميلاً، بلا خشونة أو فوضى، وكأن الألم نفسه قد خضع للتهذيب.

انكسار السياق: حين لم يعد الحلم كافيًا

مع تحوّلات السّبعينيات وما بعدها، لم يعد هذا العالم المتخيَّل قادرًا على احتواء الواقع. الحرب الأهلية اللبنانية، الهزائم السّياسية، انهيار السرديات الكبرى، وصعود المدينة بوصفها فضاءً خانقًا، كل ذلك جعل الأغنية المثالية عرضة للتحوّل إلى نوع من العزاء غير الكافي.

هنا يظهر زياد الرحباني، لا بوصفه امتدادًا طبيعيًا للمشروع الرحباني، بل كنقيضٍ داخلي له. زياد لم يرَ في الفن وسيلة للتجميل، بل أداة للفهم. ولم يرَ في الطمأنينة قيمة جمالية بحد ذاتها، بل اشتبه بها بوصفها وهمًا مريحًا.

من الرفض إلى الفهم

لا يمكنني، في هذا السياق، تجاهل تجربتي الشخصية مع هذه النقلة. في البداية، لم أستسغ ألحان زياد الرحباني لفيروز. بل رأيت فيها **عملًا تخريبيًا** لمشروع فيروز

السّماوي، وهبوطًا قاسيًا فظا بالصوت من عليائه إلى الأرض. بدا لي أن شيئًا مقدّسًا يُمسّ، وأن الصوت الذي اعتدنا اللجوء إليه من ضجيج العالم قد أُجبر فجأة على النزول إلى الشارع، إلى الباص، إلى رائحة العرق، وإلى لغة لا تشبه الحلم، الى «واحد هو ومرته...ولو شو بشعة مرته» وواحد عم ياكل تين!»

كان هذا الرفض دفاعًا عن صورة أكثر منه حكمًا موسيقيًا. كنت أدافع عن فيروز التي رافقت مراهقتنا، «مع شايف البحر»، و«علموني حبك علموني». «وأنا لحبيبي وحبيبي إلي» بدت لي ألحان زياد آنذاك باردة، متقطّعة، خالية من الانسياب، كأنها تكسر النافذة عمدًا وتُدخل الهواء الملوث إلى مكان عتدنا نقاءه وطهره.

مع الوقت، ومع إعادة الاستماع، تبيّن لي أن ما حسبته تخريبًا لم يكن سوى **تفكيكٍ مقصودٍ للوهم الجميل**. زياد الشيوعي المنحاز الى الفكر الثوري لم يهدم مشروع فيروز، بل اختبر حدوده التاريخية. كان يسأل، عبر اللحن: هل ما زال ممكنًا الغناء من السماء في عالم لم يعد ينظر إلى الأعلى؟

تفكيك اللغة الموسيقية

أولى خطوات زياد كانت تفكيك اللغة الموسيقية السائدة. الجملة اللحنية الطويلة قصُرت. النفس الممتد انقطع. المقام لم يعد بيتًا مستقرًا، بل حالة مؤقتة. الانتقالات المقامية صارت أكثر جرأة، وأحيانًا غير مريحة.

هذا التفكيك لم يكن تقنيًا فقط، بل فكريًا. اللحن عند زياد لا يسعى إلى الإرضاء، بل إلى القول. الإيقاع لم يعد خلفية مرافِقة، بل عنصر ضغط. الصمت لم يعد فراغًا، بل دلالة. الموسيقى نفسها بدأت تشبه الحياة التي تصفها: غير مكتملة، مترددة، ومفتوحة على القلق.

زياد وموسيقى الراب

من هنا بدأت يتشكّل لدى المستمع وعي آخر: أن ألحان زياد الرحباني، في منطقها العميق، أقرب إلى موسيقى الراب «كيفك قال بقولوا صار عندك أولاد»، رغم الفارق الكبير في الشكل والأسلوب.

الراب، في جوهره، ليس موسيقى طربية، بل موسيقى موقف. موسيقى كلام،

واقتصاد، واحتكاك مباشر مع الواقع. الجملة فيه قصيرة، متكررة أحيانًا، قاسية أحيانًا أخرى. الإيقاع ليس للمتعة فقط، بل للضغط. الجمال هنا لا يُقاس بالانسياب، بل بالصدق والتوقيت والوعي بالزمن.

وهذا ما فعله زياد. قلّص اللحن لصالح المعنى. جعل الجملة اللحنية تُلقى أكثر مما تُغنّى. تعمّد البرودة أحيانًا، والتكرار، وغياب الذروة الطربية. كما في الراب، لا يوجد سموّ زائف، بل مواجهة. الراب أنزل الصوت من برج الموسيقى إلى الشارع، وزياد أنزل فيروز من السماء إلى الحياة اليومية. كلاهما رفض التجميل.

لماذا لم تحتمل خشبة زياد صوت فيروز؟

من اللافت أن التعاون بين زياد الرحباني وفيروز، على عمقه الموسيقي، **لم يتحقّق مسرحيًا إلا مرة واحدة** في عملٍ انتقالي هو سهرية، عام ١٩٧٣.

مسرح زياد قام منذ بداياته على تفكيك البطولة، والسخرية من الخطاب، ونزع القداسة عن كل ما يُقدَّم بوصفه «قيمة عليا». شخصياته ليست نماذج يُحتذى بها، بل كائنات مهزومة، متناقضة، ساخرة من نفسها قبل غيرها. اللغة خشنة، اليوميّ حاضر بلا تزيين، والسياسة تتسرّب كاختناق لا كخطبة. في هذا العالم، لا مكان لصوتٍ يُنتظر منه أن يُنقذ أو يُطمئن.

حضور فيروز، بما تحمله من تاريخ رمزي وجمالي، كان سيُعيد إلى الخشبة ما أراد زياد كسره: الهالة، المثال، والعلوّ. لم يكن الأمر نقصًا في جرأة فيروز، ولا رفضًا من زياد لها، بل وعيًا متبادلًا باستحالة الجمع بين قداسة الصوت ووظيفة المسرح التفكيكية. المسرح عند زياد يحتاج إلى ممثلين يمكن كسرهم، السخرية منهم، وتعريضهم للفشل العلني. وفيروز، حتى حين تأنسنت في أغنياته، ظلّت أكبر من أن تُكسَر مسرحيًا.

لهذا، كان اللقاء الممكن بينهما هو الأغنية لا الخشبة. الأغنية سمحت لزياد بأن يُدخل فيروز عالمه بالتدريج: أن يُبرّد الصوت، ويقصّر الجملة، ويُدخل الصمت، من دون أن يفرض عليها عريَ المسرح الكامل. في الأغنية، أمكن لفيروز أن تكون إنسانة داخل الزمن، من دون أن تُحمَّل عبء تمثيل الهزيمة كما هي على الخشبة.

بهذا المعنى، لا يدلّ غياب فيروز عن مسرح زياد على قطيعة، بل على دقّة في اختيار ساحة اللقاء. فالمسرح عند زياد كان مكان الصدام المباشر مع الواقع، بينما كانت الأغنية المساحة التي سمحت بتجربة أكثر تعقيدًا: تجربة إنزال الصوت من السماء،

من دون دفعه إلى السقوط

لا يمكن فصل هذا المنطق عن مسرح زياد الرحباني. في مسرحه، لا أبطال ولا خلاصات. الشخص

بات تعرف أكثر مما تقول، وتقول أقل مما تعيش. السخرية ليست زينة بل وسيلة دفاع، والسياسة ليست شعارًا بل عبئًا يوميًا.

هذا المنطق المسرحي انتقل مباشرة إلى الأغنية. الجملة اللحنية تشبه جملة الحوار. التوقفات محسوبة. الإيقاع نفسي قبل أن يكون زمنيًا. وهكذا لم تعد الأغنية حدثًا مكتملًا، بل مشهدًا مقتطعًا من حياة أوسع.

فيروز: من الرمز إلى الجسد

هنا تغيّر موقع فيروز جذريًا. زياد لم يعامل صوتها كأيقونة، بل كجسد مسرحي. سمح له أن يتعب، أن يبرد، أن يترك الجملة ناقصة. لم تعد فيروز الصوت الذي «يُنهي المعنى»، بل الصوت الذي يتركه معلّقًا.

بهذا المعنى، لم تعد فيروز أمًّا رمزية ولا قديسة صوتية، بل امرأة داخل العالم، تعرف التناقض والهزيمة والسخرية.

حين تقول الموسيقى ما لا تقوله الكلمات

في "البوسطة»، يتحوّل الإيقاع إلى محاكاة حسية للاهتزاز، ويتحوّل اللحن إلى ضيق. الأغنية لا تصف المشهد، بل تُدخل المستمع فيه.

في «كيفك إنت»، الاقتصاد اللحني صارم: جملة قصيرة، بلا زخرفة، وصمت يؤدي دورًا دلاليًا. هنا لا تُغري فيروز المستمع، بل تواجهه بهدوء بارد.

من الامتلاء إلى التجريد

التوزيع الموسيقي عند زياد جزء من الرؤية. الأوركسترا تقلّصت، والبيانو صار شخصية مستقلة، أحيانًا معارضة للصوت، وأحيانًا تتركه وحيدًا. هذا التجريد سحب من الأغنية فخامتها، لكنه منحها هشاشة إنسانية.

من الرمز إلى الاختناق

سياسيًا، انتقلت الأغنية من الرمز إلى العبء. فيروز قبل زياد غنّت الوطن بوصفه

حنينًا. مع زياد، الوطن صار خلفية خانقة. السياسة لم تعد موضوعًا، بل جوًّا عامًا يتسرّب إلى كل شيء.

زياد الرحباني لم يُنزل فيروز من السماء ليُسقِطها، بل ليُدخلها الزمن. حرّرها من الكمال، ومن الدور الأخلاقي الجاهز، ومن الطمأنينة المريحة. سمح لها بأن تكون إنسانة داخل عالم غير مكتمل.

هذا التحوّل لا يُنقص من قيمة فيروز السابقة، بل يكمّلها. إنه انتقال من الفن الذي يُعزّي إلى الفن الذي يُواجه، ومن الصوت الذي يُطمئن إلى الصوت الذي يُشبهنا.

فيروز بعد زياد ليست أقل جمالًا، لكنها أقل وهمًا.

سيرة مرئية

إبراهيم عبد المجيد

إبراهيم عبد الفتاح من أجمل الأصوات في شعر العامية المصرية، حاضر دائما في القلب والروح، بما قدم من أغاني لأعلام الغناء، ولمسلسلات وأفلام كان آخرها مسلسل «جزيرة غمام». كتب مسرحيات أيضا وأصدر دواوين شعرية منها، «شباك قديم» و«لما الشتا يدق البيبان» وله ديوان من الشعر النثري هو «صورة جماعية للوحدة».

إبراهيم عبد الفتاح يحتاج حديثا كبيرا عن منجزه الشعري والدرامي والفكري أيضا، ففي أشعاره تأملات كونية وإنسانية رائعة وفارقة. منذ شهرين تقريبا صدر له كتاب «كيفك إنت.. زياد الرحباني» عن دار بتانة للنشر في مصر. سعيت إلى الكتاب لأني أعرف كم الدهشة التي ستمسك بروحي وعقلي، وأنا أقرأ له عن زياد رحباني، الذي شغلت وفاته الدنيا كلها. أول ما أدهشني هو عنوان الكتاب» كيفك إنت»، هل هو سؤال لزياد رحباني صاحب الأغنية الشهيرة؟ أم هو شرح وتفسير لملحمة وجود زياد رحباني. كنت أعرف بحكم قراءاتي ومتابعاتي لإبراهيم عبد الفتاح أني سأجد الاثنين معا. الكتاب صغير في مئة وخمسين صفحة من القطع الصغير، لكن يتسع ليملأ الفضاء بالأسئلة والإجابات، يكتبه إبراهيم بروح درامية ترى صورها أمامك.

في الفصل الأول وهو في صفحة واحدة بعنوان «البيانو« وزياد في عمر الخامسة، ينظر إلى البيانو كمن وجد كائنا غريبا، وكل مفتاح عليه يشبه جملة ناقصة. سيكمل هو الجمل في ما بعد في فصول أخرى. لم يعد البيانو مجرد أداة موسيقية، بل شريك جريمة، أحيانا يخبئ فيه لحن حب مكسور. ففي سن الثانية عشرة جلس زياد إلى البيانو ولم يكن يعزف فقط. كان يفاوض المفاتيح على ما لم يُقل له من قبل. وفي سن الرابعة عشرة حين طلبت منه فيروز أن يلحن مقطوعة صغيرة، كان يرى أن اللحن لا يُحفظ، بل يُفهم. في الفصل الثاني وهو صفحة واحدة أيضا بعنوان «المدرسة»، حين

يتم سؤاله «شو حابب تصير»، يجيب» حابب أظل ناسي الجواب». الروح الوجودية أو العبثية في جمل قصيرة، حتى لو لم يدركها الطفل زياد. في الفصل الثالث وعنوانه «الشارع» يري ما أمامه من غرائب فيقول لنفسه «المسرح مش على الخشبة.. المسرح بيبلش من أول زقاق». المذهل هو إجابته في لقاء أسري في الفصل الرابع حين يسأله زائر: «وانت يا شاطر شو بدك تكون؟»، فيجيب بعد صمت قليل «بدي أكون شخص ما بيجاوب على الأسئلة القديمة». هكذا ندرك كيف سيكون مغتربا ومفارقا.

يتحدث الكاتب عن الحب الذي رآه زياد مشروعا أكبر من أن ينجزه وحده. قصته مع الصحافية دلال كرم وكيف تزوجها، لكن الزواج لم ينجُ من التفاوت بينهما، وأنجبا صبيا سماه عاصي على اسم أبيه، لكن في ما بعد عرف أن الابن ليس ابنه البيولوجي، ورغم ذلك لم يتخلَ عنه بعد أن هجرته دلال وسافرت إلى لندن. عاد إلى وحدته وقضي أكثر من عامين في العزلة، إلى أن أشرقت الممثلة كارمن لبس في حياته.

كيف بدأت القصة وكيف انتهت. كل ذلك وكل ما سيأتي يكتبه إبراهيم عبد الفتاح في هيئة صور فنية وإيقاعات موسيقية، وليس حكيا عاديا ولا رأيا.. في الفصل التاسع بعنوان «السياسة ليست نشرة الأخبار» يبدأه الكاتب بعبارة: «دخل السياسة مثل من يدخل سينما مهجورة»، ولك أن تتخيل المعاني. حين مات أبوه عاصي لم يصرخ. قال: «أبي لم يمت بس ما عاد يرد على الأسئلة». وتستمر الإضاءات السينمائية.

تطول الفصول لتصبح صفحات تزداد، فتأتي سيرته عبر لقطات سريعة من الحاضر والماضي. ففي المدرسة يقول عنه مدرس الموسيقى «لا يعزف كما نُعلِّم ولا يسمع كما نحب لكنه يسبقنا جميعا إلى حيث لا نجرؤ». حين سأل مرة عن اسمه الكامل قال» زياد فقط. الباقي يخصهم»، كان يقصد الرحابنة. الاسم الذي فتح له كل الأبواب، لكنه أيضا حمله عبئا لم يختره. نمشي معه في لقطات في شارع الحمرا في الساعة الثالثة عصرا، وينقسم الوقت إلى مشاهد وساعات محددة في كل فعل أو قول..

كيف كتب مسرحية في سن السادسة عشرة لا عنوان لها، ولا أسماء واضحة فيها.

فقط أصوات تهتف من خلف الستارة»، إحنا جينا ع البلد غلط». وحين كتب أول مسرحية بالفعل كانت بلا ديكور أو زينة. فقط طاولة وكرسي ومذياع. وحين سأله

أحدهم:«ليش ما بتحط شيء يفرح العين» أجاب:«لأن العين صارت شبعانة كذب».

حديث عن بعض مسرحياته مثل «نزل السرور» التي عرضت عام 1974. سوداوية وعبثية، فنزل السرور هو مكان كئيب أشبه بسجن أو مصحة نفسية، شخصياتها مسحوقة في انتظار عبثي للخلاص الأبدي. حديث عن مسرحية «فيلم أمريكي طويل» التي عرضت عام 1980 بعد خمس سنوات من الحرب الأهلية اللبنانية، وكانت الحياة اليومية في المسرحية مسلسلا عبثيا، والناس أبطال تراجيديا كوميدية لا نهاية لها. يأتي تفصيل الحديث عن المسرحية والمساهمين فيها كشريط أمامك على الشاشة. «فيلم أمريكي طويل» ليست مسرحية عن لبنان فقط، بل عن كل دولة تنهار ببطء. تأتي الأغنيات الحزينة لشاب ماركسي، في جيبه نسخة من البيان الشيوعي، لكن في قلبه موسيقي لا تتفق مع أحد. اختار أن يكون أكثر حداثة من العائلة. يقول: «ما بدي يكون عندي مشروع. بدي يكون عندي موقف»، وكتب الأغنية التي لم تغنَ في الحفلات «أنا مش كافر بس الجوع كافر».

ندخل في رحلة جديدة مع الموسيقى والحرب، وكيف كتب أغنيات ومسرحية «بالنسبة لبكرة شو؟» فاضحا الطائفية والفساد. حين سئل لماذا لا يكتب أغاني ترفيهية قال: «ببيروت ما في شيء اسمه ترفيه». تظل تتوالى مشاهد من حياته في سنوات مختلفة كسيناريو مرئي لندخل إلى فيروز. علاقة لم تكن عادية ولا تقليدية، ولا حتى واضحة تماما، بل كانت مثل لحن طويل تارة يكون هامسا كهمس الأم، وتارة متوترا كأنفاس فنان لا يريد أن يشبه أحدا. يقول مثلا:«أنا باحب صوتها كتير، بس باكرهه لما العالم بيقارنوه بصوتي وبفني. صوتها بحر وأنا لسة عم حفّر مجري صغير بإيدي» إلى غير ذلك من صور عن العلاقة بينهما. يأتي فصل يحيله إبراهيم عبد الفتاح إلى نفسه، كيف وهم يسجلون أغنية كتبها لحنان ماضي ولحنها أحمد الحجار بعنوان» لما الكون بينام» تزامل مع التسجيل أصوات لباب الاستوديو يفتح، وصوت عامل البوفيه يقول «اليانسون يا سادة» وصوت ملعقة على زجاج. كيف أراد أن يقنعهم أن تذاع الأغنية غير منفصلة عما حدث ولم يوافقوا، وبعد عامين صدر البوم «كيفك إنت» لفيروز وزياد، وسُمع فيه صوت باب الاستوديو وضحكة وحوار عابر بين فيروز وزياد. وفي

اليوم التالي اتصل الموسيقار ياسر عبد الرحمن، الذي حضر النقاش بإبراهيم يقول «كان عندك حق. يا ريتنا سمعنا كلامك فالمغامرة والتجريب جميلة». يستمر الكتاب والصور بين الأيام والسنين تعود إلى الخلف وتأتي إلى الأمام في رؤي وحوارات مع المكان، وبين زياد والشاعر عباس بيضون والتاكسي والمدرسة صغيرا، ومشكلته مع نطق حرف الراء كما ينطقه الفرنسيون، ولقاءات عائلية تكشف لنا روح زياد ورأيه في موليير، الذي كتب للمسرح بينما راسين كتب للحاكم، وحضوره إلى القاهرة وما شاهد، وما قال وينتهي الكتاب بفصل بعنوان «موسيقى الرماد»، وسنوات التسعينيات والألفية الجديدة ورحلات زياد بين دول عربية وحوارات متخيلة كالعادة تكشف الكثير، ثم وفاته وجنازته وصور شعرية فائقة عنها لينتهي الكتاب بعبارة» المدينة من بعيد تبدو كأنها توقفت عن التنفس. تراقبها وتعرف أن هذه الرقصة حتى لو لم يرها أحد، ستبقى محفورة في قلب بيروت مثل جملة موسيقية لا تُنسى». تنتهي من الكتاب لا تفارقك المشهدية السينمائية، التي جعلها الكاتب طريقه ومنهجه، وهذه إضافة رائعة لكتابة السيرة، فالشكل هنا من أجمل طرق التعبير عن المعاني، كما أن كثيرا من فصول الكتاب تأتي كأنها قصائد نثرية.

روائي مصري

زياد الرحباني ابن المؤسسة الرحبانية الحالم بالعودة إلى البيت

سامر أبو هواش

رحلة بحث عن فردوس لبنان الضائع

زياد الرحباني
في كلمات المثقّفين

أليس في كل ثانية من الحياة إنسان يضحك؟
إذن في الأرض ضحك متواصل

(زياد الرحباني، صديقي الله 1971).

لعل أكثر كلمة ترددت على شفاه الجميع وفي تعليقاتهم، في وصف زياد الرحباني وأثره وفرادته في المشهد اللبناني الفني والاجتماعي والسياسي، هي «العبقري». ذلك اللقب هو عينه الذي حمله وارث العائلة الرحبانية، صخرة ثقيلة على ظهره، منذ بداية تجربته الفنية في سبعينات القرن الماضي وحتى رحيله السبت الماضي عن عمر 69 عاما. بدا لا مفر من هذا اللقب، إذ كيف، بغيره، يمكن اختصار تجربة بمثل هذه الكثافة والتعدد والاتساع؟ فالرجل ليس موسيقيا فحسب، ولا هو شاعر فحسب، ولا مسرحي، ولا كوميدي (أسود)، ولا معلق سياسي وناقد اجتماعي، هو هذا كله معا، وهو فوق ذلك ابن المؤسسة الرحبانية العريقة، الأمين على استمراريتها، والمتمرد عليها في آن، حتى بدت «العبقرية»، الكلمة التي لطالما عبر عن كرهه لها، قدر كرهه لصفة المتنبئ، هي الوحيدة القادرة على الإلمام بكل هذه الأدوار والصفات.

الناطق باسم جيل

وبصرف النظر عن دقة الوصف، من عدمها، وعن مرادفاته المختلفة، فإنه يُرجع نبوغ زياد الرحباني في الموسيقى والمسرح وغيرهما، إلى سمات أصلية مزروعة فيه بالولادة، حتى إن أحد المعلقين لم يتردد بالقول إنها «الجينات» التي ورثها عن والده عاصي الرحباني ووالدته المطربة فيروز. وإذ يطلق الوصف نفسه أناس يقفون على الضفة النقيضة تماما من تجربة زياد الرحباني، موسيقيا وسياسيا على السواء، فإن هذا على قدر بداهته، يضمر رغبة في استدخال هذه التجربة ضمن الرطانة الشعبوية التي تعفي نفسها، إما جهلا، وإما بسبب مهابة الموت، من تحديد ملامح محددة للتجربة، وتستعيض عنها بالدخول في منطقة العموميات السهلة والآمنة.

لكن الأهم هو أن مراسم الوداع تلك، وداع «العبقري» الذي يمتلكه الجميع ولا يمتلكه أحد في آن واحد، تخفي وهي تحيله على «الوراثة» و«الجينات»، جانبا أساسيا من تجربته، وهو أنها لطالما كانت – على فرادتها الشديدة – تجربة جماعية أو على نحو أدق تجربة تنمو وتتطور ضمن مجموعة. فزياد الرحباني لم يكن فحسب ناطقا

باسم قطاع واسع من أبناء جيله، بل كان جزءا من هذا الجيل ونتاجا لتطلعاته وأحلامه وتناقضاته، وأيضا لمواهبه المتعددة في مختلف المجالات الإبداعية.

تكرر في مراسم وداع الرحباني الابن وما رافقه من تعليقات، ما حصل مع والده عاصي وعمه منصور، أو ما اصطلح على تسميته بـ»الأخوين رحباني»، حيث انتزع من سياق التجربة الثقافية والفنية والسياسية والاجتماعية التي رافقت هذه التجربة، وشارك بها العشرات إن لم يكن المئات من الشعراء والصحافيين والموسيقيين والمسرحيين والسينمائيين والنشطاء السياسيين إلخ، واختصرت التجربة برمتها بـ»عبقرية» عاصي على وجه التحديد، تلك التي أحسب أن زياد وجد نفسه بعد موت والده، مضطرا إلى حملها، بقدر ما كان مضطرا إلى حمل أيقونية والدته فيروز ومكانتها الأسطورية في لبنان والعالم العربي.

تهمل تلك النظرة جانبا أساسيا في تجربة الأخوين رحباني، كما في تجربة زياد، الوعي الحاد بأن نمو هذه التجربة لا يكون من دون الآخرين، فرأينا مختبر الأخوين رحباني، مسرحيا وموسيقيا، يضم في زمنه معظم المواهب التي كانت موجودة، ويستدخل العناصر الشابة والواعدة، بما فيها تجربة زياد نفسه، حيث كانت تجربة «سهرية" مثلا نوعا من الاستكمال للمختبر المسرحي الرحباني، وإن حملت الطابع الخاص للابن في بداية تمرده. كما رأينا أن عمل زياد الرحباني نفسه لطالما كان ضمن مجموعة، تتغير فيها الأسماء أحيانا، لكن الثابت يبقى التفاعل مع الآخرين، وتقديمهم إن لزم الأمر، وفي أحيان قليلة حتى الافتراق عنهم والنزاع معهم.

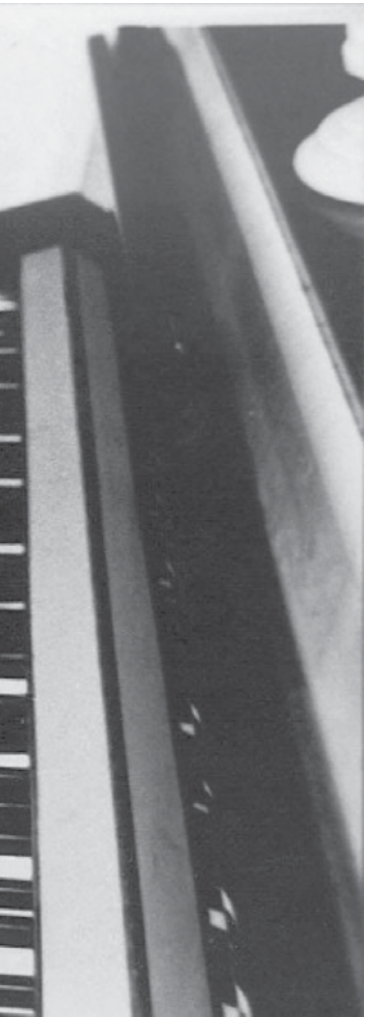
عائلتان

يصعب فصل المسارات المتعددة في تجربة زياد الرحباني، بداية من نشأته في كنف العائلة الرحبانية، ثم انتقاله إلى كنف العائلة الأوسع، التي يمكن اختصارها باليسار اللبناني (عبر الحزب الشيوعي تحديدا)، ولعل جزءا كبيرا من تجربته، في الجانب الفني الموسيقي كما في جانب التعليق السياسي/ الاجتماعي، نابع من وعيه بهاتين العائلتين، انتسابه إليهما، وسجاله الدائم معهما، والسعي الدائم إلى العثور على صوته الخاص ضمنهما، وتاليا ضمن النسيج اللبناني الأوسع.

في ديوانه الأول والوحيد الذي كتب قصائده حين كان في الثانية عشرة من عمره،

ونشر حين كان في الخامسة عشرة، بعنوان «صديقي الله»، نرى ملامح كثيرة مما سيصبح عليه ذلك الطفل، انطلاقا من وعيه المبكر بالعالم من حوله. يبدو لافتا، قياسا بتجربة الرحباني مثلما نضجت واستقرت عليه لاحقا، حجم الألفة والحميمية العائلية في قصائد ذلك الديوان. نرى طفلا لا يريد مفارقة البيت، ويريد أن يمضي الوقت كله رفقة والديه، في أحضان الطبيعة، بعيدا من العالم الخارجي:

"صرت أخاف/ أن أطيل النوم/ كي لا يذهب الجميع/ وأبقى وحدي» يقول في مقطع من القصيدة. أو يقول في مقطع آخر: «يوم أذهبه إلى المدرسة/ أحسه سفرا يا أمي/ أحسه بعدا عنك وعن أبي/ وعن شباكنا المكسور (...) ويقرع الجرس فأهرب من المدرسة (...) ويلوح لي بيتنا من بعيد/ وأرى أهلي يقفون أمام الباب/ على السطوح/ يلوحون بالمناديل كي لا أضيع عن البيت".



العالم، بالنسبة إلى ذلك الطفل، يبدو مكانا خطرا، موحشا، وإذا أخذنا في الحسبان أن القصائد كتبت قبل سنوات من اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية في أبريل/ نيسان 1975، لبدا لافتا أيضا عدد المرات والسياقات التي يذكر بها الحرب وآثارها المحتملة (التشرد، الدمار، الخراب) بوصفها ما يتهدد ذلك العالم المنزلي والقروي الآمن: «وفجأة/ انفجر البعيد/ ارتج بيتنا/ خاف المطر وسقط عن الشبابيك (...) ركض أبي إلى الشباك ينظر/ ركضت إلى الصورة المكسورة/ وعيناي تقولان: ماذا؟»/ وسمعت كلمة الحرب/ وسألت: ما الحرب/ وعلا صراخ في الخارج".

تدل تلك القصائد (سواء أكان كتبها زياد بالفرنسية ثم ترجمت بالعربية أم كتبت أساسا بالعربية) التي كتبها زياد طفلا بعيد حرب 1967، عن أجواء النقاشات الدائرة على الأقل في بيت أهله، ذلك البيت الذي كان في ذلك الوقت محل اجتماع نخب البلاد من مثقفين وأدباء وسياسيين، ولعل أغاني الأخوين رحباني وفيروز من تلك الحقبة، فضلا عن المسرحيات، تكمل الجانب الآخر من هذه الصورة القاتمة، من ذلك الخوف من المستقبل، ومن أن «الريح التي تخرب الخارج» في طريقها إلى لبنان. يظل هذا

كله محض تأويل، إلا أن ما يمكن الوثوق به هو أن زياد الرحباني كان منذ نعومة أظفاره مشغولا بشؤون العالم (بلده) وشجونه، مدركا لتلك الأخطار التي تهدد البنيان الساكن، الريفي غالبا، الذي شيده أهله، وفي الوقت نفسه مشغولا بأسئلة وجودية حول الله والعالم، وبالبحث عن أجوبة عن تلك الأسئلة.

تطور الخطاب

مرحلة وعي زياد الرحباني الأولى ستتخللها أزمة في العلاقة بين والديه، وقد ذكر أكثر من مرة تلك المرحلة، قائلا إنه كان أحيانا يحتاج إلى التدخل للفصل بين عاصي وفيروز حين يتشاجران، وإذا كانت هذه العلاقة وما شهدته من أزمات محل كثير من القيل والقال والتخمينات (والكتابات الصحافية)، فإنها تبقى في الحيز الخاص، إلا أن زياد يوردها ضمن أسباب اختياره الرحيل عن بيت والديه باكرا، والذي تزامن مع اندلاع الحرب الأهلية... ذلك الخروج من العالم الأول (البيت، الأهل، المنطقة، القرية)، وإن لم يكن انقلابا عليه بالضرورة، هو في الوقت نفسه دخول إلى عالم آخر مواز كان يتشكل منذ استقلال لبنان عن فرنسا، ثم نكبة فلسطين 1948، مرورا بصعود الناصرية، وحرب 1958، ودخول لبنان في لعبة المحاور الإقليمية والدولية، وصولا إلى صعود اليسار وحركات التحرر، والتي كان لبنان جزءا لا يتجزأ منها جميعا.

في مسرحياته، وأغنياته ذات الطابع السياسي، وبرامجه الإذاعية ومقابلاته، منذ نهاية السبعينات، وحتى منتصف التسعينات، ثم الحروب التي أعقبت ذلك، نرى تطور «خطاب» زياد الرحباني، الذي قد يبدو شكليا متناقضا أحيانا، إلا أنه يظل ثابتا على فكرة واحدة، وهي محورية لبنان بوصفه المعضلة والخلاص والهاجس

الدائم في آن واحد.

صحيح أن ظاهر الخطاب يوحي دائما باستحالة لبنان وطنا نهائيا لأبنائه، ويصل في بعض الأحيان إلى اعتباره لا وطنا، وصحيح أن الرحباني أبدى في بعض المراحل إعجابه بنموذج بعض الدول الديكتاتورية في المنطقة (ولا سيما نظام البعث في سوريا)، إلا أنه هذا الإعجاب لم يكن أيديولوجيا بقدر ما عبر عن خيبة أمل مزمنة، وعن توق في الوقت نفسه إلى ذلك الفردوس المفقود الذي كانه لبنان.

مشكلة لبنان الجوهرية كما عبر أكثر من مرة هي في الطائفية السياسية، إلا أنها أبعد من ذلك، تكمن في كونه جزءا من لعبة المنطقة السياسية. فزياد الرحباني على شيوعيته، لم يكن يرى لبنان جزءا من منظومة أوسع، وحتى تحالفه في فترة ما مع «حزب الله»، كان مرتبطا بالواقع اللبناني، وبالاصطفافات التي ولدتها الحرب الأهلية، وبالنظرة إلى لبنان وهويته، أكثر مما هو مرتبط بالواقع العربي الأعرض. فعلى سبيل المثل، لا يتضمن مختبر زياد الرحباني الموسيقى الواسع، ورغم رغائبية بعض الأطراف اللبنانية، اهتماما كبيرا بفلسطين (لا نكاد نجد أغنية واحدة عن فلسطين)، وقد علق ذات مرة – عن حق – أن الفلسطينيين هم الأقدر على النهوض بقضيتهم وتحصيل حقوقهم، أما انخراطه في الشأن السوري فهو لا يختلف عن ذلك، أي من حيث أنه كان يتعامل مع الواقع السوري (بما في ذلك ثورة 2011) انطلاقا من الصراعات اللبنانية الداخلية، ومن نظرته إلى الدولة والجماعات في لبنان.

لبناني صميم

ظل زياد الرحباني إذن لبنانيا صميما، منخرطا في الأزمات اللبنانية، متفاعلا مع العالم من حوله انطلاقا من هذا الانخراط، لا العكس، وهو بذلك يستكمل تماما إرث الأخوين رحباني، بل يمضي خطوة أبعد بأن يجعل جل اهتمامه الشأن اللبناني، وتحليل الأزمات اللبنانية، والشخصية اللبنانية، ومحاولة فهم الاستعصاء اللبناني (وصولا إلى القناعة بأن لبنان يجب أن يحكمه ديكتاتور («بخصوص الكرامة...» و«لولا فسحة الأمل»)، راثيا لبنان الفردوس المفقود، وليس رافضا له بالضرورة، بل تواقا إلى استئنافه.

في العودة إلى صفة «العبقرية»، وبالإضافة إلى أهمال استخدامها المطلق والإنشائي

والتعميمي هذا، لفكرة الجماعة (خصوصا الجماعة الثقافية والفنية) والتي ساهمت في تشكيل وعي زياد الرحباني، فإنها تهمل جانبا أساسيا يتعلق بالتعلم والتثقيف الذاتيين، سواء بما يتعلق بالموسيقى أو القراءة عموما، وقد أعرب الرحباني ذات مقابلة عن مدى حرصه مثلا على قراءة الصحيفة كاملة، بوصفها محلا للفهم وأيضا لاستجلاب مادة التفكير والحكي، كما تشي تعليقاته الكثيرة عن قراءاته في السياسة والاجتماع وعلم النفس وإن لم يكن يقول ذلك صراحة، والأهم من ذلك كله تبقى المثابرة. فزياد الرحباني لم يكن فنانا يكتب ويلحن انطلاقا من إلهام يهبط عليه، إنما وبكلامه هو، كما بشهادة من عرفوه عن كثب، من عمل يومي دؤوب، وحتى ما سمي بـ»الجاز الشرقي» الذي اعتبر صاحب الإنجاز الأكبر عربيا فيه، نابع من ثقافة بحث واطلاع واستلهام، تماما مثلما فعل والده وعمه من قبل مع الموسيقى الغربية الكلاسيكية والموسيقى (والشعرية) العربية الشرقية. هي الموهبة الفذة إذن، مصحوبة بالقلق اليومي، بعمل لا ينتهي، ما يمكن أن نقول إنها تشكل مجتمعة عبقرية زياد الرحباني الحقيقية، موسيقيا على الأقل، وإن لم يكن مسرحيا، أما العبقرية الأخرى التي ربما يشير إليها الجميع ضمنيا، فهي عبقرية الرصد والمتابعة والمراقبة والتحليل والاستنتاج (وإن لم يكن صائبا دوما)، ومعها عبقرية اللغة القادرة على تجسيد ذلك كله في مزيج فني أصيل، تجعل من زياد الرحباني واحد عصره، وتجعل إرثه قابلا للحياة لأجيال آتية.

زياد الرحباني
في كلمات المثقّفين

زياد الرحباني صانع الأمثال وخباز السخرية السوداء وجاز الانكسارات

المؤرخ الحقيقي لتحولات لبنان ونبض أهله

شادي علاء الدين

رحل زياد الرحباني. كان يقيم معي في غرفة صغيرة على سطح المدينة، فيها بيانو عتيق ولغة جديدة وشتائم ونافورة قهوة. لم نكن وحدنا، بل نجحنا في أن نجر المدينة كلها إلى هذه الغرفة، فصارت تتوسع وتتوسع إلى أن صارت هي المدينة بكل ما فيها من أحوال وأخباروصخب وضجيج وأمل وانكسار.

قيل اليوم إن زياد مات. لا أعرف إذا كان الخبر وصل إلى تلك الغرفة. يجب ألا تعرف كي لا تتقلص وتعود لتكون مساحة ضيقة لا تتسع لأحد، ولا تحضن الأصوات والتجريب والموسيقى والسخرية والرحابة، ولا تصلح لأن تكون بلادا أو وطنا أو أي شيء. لا بأس بالكذب في مثل هذه الحالة، بل قد يكون فعلا نبيلا للحفاظ على مساحة الجمال والموسيقى والحرية في المدينة التي وسّعها زياد لتحتضن الآمال والمخاوف والرغبات والمزاح وكل ما يجعل الناس أحياء وقادرين على الاستمرار والعيش.

سنقفل أبواب المدينة دون موتك يا زياد. لن نتركه يتسلل إليها ويغرقها. سندافع عنها

بإحيائك إلى الأبد على طريقتك الخاصة، المضادة للأيقنة، والساخرة من فكرة الخلود. لقد سبق لك أن علمتنا الطريقة، وسنستعملها لكي نمنع رحيلك من الحدوث، بأن نسخر منه ونحوله إلى نكتة، كما كنت ستفعل في استقبال فكرة الموت.

سنخبر عنك ونتحدث من خلالك ونرويك، وسنهاجم السلطات بأدواتك، وسنقتحم زمننا البائس ببهجة جازك الشرقي، وسنعرّف عن أنفسنا بمسرحك، ونكتب بما فاض من أثر لغتك. ولكننا لن ننسخك، بل سنقيم خطوطا تتوازى معك. لن نقتلك بالنبوة الزائفة، بل بشجاعة الرغبة في التجاوز الذي يحتضن تجربتك ويتمثلها في الجديد والكامل والممكن.

كنت فعلت ذلك، أنت الذي نشأت في بيت مسكون بالصرامة والانضباطية والموسيقى والمسرح، تعرفت مبكرا الى فكرة المعمل وسلطة الأيقنة التي منحت لوالدك «الديكتاتور الموسيقي» والمسرحي الجميل، ولوالدتك السيدة فيروز التي جعلت مشروع الأغنية اللبنانية ممكنا.

تصادم عاطفتين

نشأ مشروع زياد الرحباني من تصادم عاطفتين عنيفتين متضادتين، هما إعجابه الكبير بأهله وصورتهم، والرغبة الحادة في الاستقلال عنهم وتكوين صوته الخاص. لم يكن مشغولا بقتل الأهل، بل بإقامة مشروع متواز معهم يتمثل خلاصة تجربتهم ويأخذها إلى أفق مغاير وجديد. نجح في ذلك بشكل باهر، ولم يكن مجرد رحباني آخر أو استئنافا مملا وتكراريا لتجربة الرحابنة، بل كان ذلك الآخر المتمرد الذي فهم حدود تجربتهما ومعانيها ومراميها وأحلامها وأوهامها، واعترض عليها باختراع أدوات مختلفة وجديدة وخاصة، ينتقدها بشراسة من دون أن يلغيها، ويقيم موازيا لها من زاوية التناقض والاختلاف، وليس التنويع على المنجز نفسه من زاوية الاعتراض.

لم يعترض زياد على منجز الرحابنة من داخله ومن قلب أساليبه ليكون مجرد مجدد ومطور، بل ذهب إلى القطيعة التامة، وبذلك كان مسرحه تفكيكا للأساطير ودفعا للواقع المر إلى الواجهة بفظاظة ومباشرة. لم يؤلف شخصيات، بل لاحقها ووثقها والتقط نبضها ولغتها، ولم يمسرح تلك اللغة، بل نظمها ومنحها إيقاعا وشكلا. كان دائما يلتقط السائد والمعروف والذي يبدو واضحا، فيعيد تعريفه بشكل مكثف وسهل وقابل للاستعمال والتوظيف والتحفظ والانتشار، فيبدو أنه اخترعه، فيصير عمليا صاحبه وينتسب إليه.

المؤرخ الشعبي الوحيد

لذا قد يكون المؤرخ الفعلي الشعبي الوحيد المعترف به لفترة الحرب الأهلية وما تلاها، بكل ما يضطرم فيها من عناوين الطائفية والعداوات والجنون وأثر الحرب والعلاقة مع التراث والأوهام والحدود بين المناطق والسيكولوجيا والخيارات الصعبة والمستحيلة التي يلجأ إليها الناس، واليأس والخراب، وكل ذلك. ولف كل تلك العناصر في بناء مسرحي يحتوي الهشاشات ويبرزها بعنف تعبيري شديد جديد وغير مألوف. ففي مقابل التنظيم الانضباطي الصارم وشبه العسكري لمسرح الأخوين رحباني، والذي يمكن من مشاهدته تلمس أثر التوجيه الصارم لعاصي ومنصور في الوقفات والحركات والديكورات وطريقة التمثيل، وفي طبيعة النصوص نفسها والبنية الغنائية التي تطغى على الحوار، فرش زياد مسرحا فوضويا بريا، فقيرا بالديكورات، وأدخل فيه ممثلين غير محترفين، وركب بناء نصيا شوارعيا يحفل بالعنف والبذاءة، والأهم من ذلك بانعدام البطولة.

يمجد ذلك المسرح، الانكسار والهشاشة والمهزومين الذين يجاهدون للتحايل على ما يفوق طاقاتهم، مثل الحرب والفقر وحتى التراث نفسه، الذي يحضر ثقيلا في هيئة تشبيحية أشبه بالميليشيوي المسلح والغاضب وغير المتزن.

استولد ذلك الصراع كذلك فيروز جديدة لم تكن ممكنة الوجود داخل منطق الأخوين رحباني. لقد ساق فيروز من السماء إلى الأرض، فصارت شبيهتنا وقريبتنا بلغتها وكلامها وموسيقاها التي قدمها لها زياد. «كيفك إنت" كانت أبرز علامات هذا النزول، لغة وموسيقى وغناء، وفيها غادرت عالم الكنايات والبلاغات والشعرنة المفرطة لكل شيء، لتسكن في عالم يتبنى شعرية رائقة، أليفة، أرضية، مباشرة، حية، واقعية، والأهم من ذلك أنها تستعمل اللغة اليومية العادية وتزج بها في الأغنية، كما أنها تفتح موضوعا غير مسبوق في تاريخ الأغنية العربية، وهو الحبيب المتزوج، والذي صار «عندو ولاد». تدافع الأغنية عن نوع من العاطفة المهزومة، تتبنى رقة الذكريات من دون أمل ولا ألم، مع رشة بريئة من الغزل الذي يبدو مسروقا وعابرا، بينما يبقى الأساسي هو السؤال عن الأحوال بما يتضمنه من هدوء واعتراف

بالواقع من دون لوعة.

وفي أغنيات كثيرة دخل الزعل والملل، وكذلك المقاربات الساخرة بين الأمس واليوم، وبين «الكميون» الذي كان رائقا وموزونا بينما بات اليوم مجنونا، وانفتحت فيروز كذلك على التعبير عن رفض الحب كله: «تمرق عليّ، أمرق، ما بتمرق، لا تمرق»، مقدمة بذلك ولادة جديدة لها كنجمة معاصرة، مع الاحتفاظ بهالتها القديمة. لقد صنع زياد لوالدته تراكما فنيا جعل منها نجمة عابرة للأجيال والأذواق والأزمان، وربما قد يكون من دون رغبة منه قد ساهم في تمكين أيقنتها التي كان يعترض عليها، ولكنه في كل الأحوال جرّ صورتها إلى مقام أرضي مشبع بالعادي والواقعي.

موسيقى الجاز

وفي مشروع الجاز الشرقي، يستكمل زياد البناء على الهش والخسارات. بالنسبة اليه، وكما يعبر في أحد حواراته، فإن الجاز هو موسيقى الذين لم يعودوا يملكون ما يخسرونه. ومن هذا التعريف، كان مشروع الجاز عنده يتكامل ويتآلف مع خطابه

المسرحي، ويستكمله ويفتح كذلك على المجال السياسي والطبقي.

وقد حرص على ملاءمة دلالة الخسارة وتضمينها في قلب البنية الموسيقية لمشروع الجاز، فصارت عمليا عنصرا تأليفيا، وليس مجالا تأويليا يمكن أن يحتمل إحالات لا تحصى، بل أمسك بالدلالات من خلال العناصر والخيارات التي تشكل مادة الشغل على موسيقى الجاز الصرفة أو تلك المتآلفة مع نصوص أغان تستحضر معاني الهشاشة والانكسار، وتعاين المرارات بسخرية، وتمارس الهجاء السياسي والنقد الاجتماعي بنوع من السخرية الشرسة والمصبوبة في قالب سلس يسهل الانتشار والذيوع.

لذا حفلت موسيقى الجاز عنده بعناصر خاصة يسهل التعرف اليها، تتجلى في أنه لم يستدمج موسيقى غربية في إطار شرقي، بل ولد نوعا من الصراع والحوار المفتوح بينهما، ومزج بين مقامية شرقية تؤديها آلات العود والبزق، وبين عناصر الجاز الميالة إلى الارتجال وتوظيف آلات النفخ الغربية.

لذا سيطر النقص واللااكتمال كنظام داخل تجربته في الجاز، وهو شكل لا يتعارض مع الجهد الكبير الذي يتعامل فيه زياد مع عمله الموسيقي، بل يتركه يتبلور كخيار قصدي مشرع على استخدامات خاصة للارتجال المقامي والإيقاع المتقطع والمنهك وحوار الآلات. جرّ ذلك الجاز وفق توليفة زياد لأن يكون حاملا للفوضى والتناقضات، ومشبعا بالسياسة، ومنحازا إلى الخاسرين والخارجين على التنميط والاعتراف. جرّه من الصالونية إلى الشارع والمطعم والتظاهرة والكلام اليومي، فصار موقفا مكتمل الأركان، يعيد تمركز هذا النوع في الموسيقى في مجال تعبيري نافر ومشاغب وحافل بالتوتر والقلق والتحدي والسخرية.

المؤثّر الكبير

ذلك النهج أثّر في حشد كبير من الموسيقيين الذين يمكن تلمّس أثر زياد على موسيقاهم، وعلى طبيعة مشروعهم بحد ذاته، حتى إذا كان ينتمي إلى منطقة موسيقية مغايرة، وإلى تجربة شديدة الاختلاف والتناقض مع ما جاء به. أثر زياد، يكمن قبل كل شيء في منطق التعامل مع العمل الفني ككل، وفي دفع التجريب والتحدي وكسر الأنماط والأعراف والمرجعيات إلى الواجهة. ينهل الموسيقيون الشباب من التأسيس الصلب الذي قام به لكل تلك العناصر، والذي منحها ملامح وصفات ومناهج. لذا، وعلى الرغم من ظهور كثير من المستنسخين الرديئين لزياد، والذين

يفتقرون إلى أدنى المعايير الفنية، نشأت مدارس فنية ومشاريع وخيارات تتبنى التمرد والتجريب، مثل «مشروع ليلى» و«كايروكي" وفرقة "الراحل الكبير" وغيرهم. لا ينتمي كل هؤلاء إلى نموذج موسيقي واحد، ولا يتبنون نهج زياد في مشروع الجاز، ولكنهم يتبعون خطاه في ما يخص التمرد والتجريب وبناء لغة غنائية وموسيقية لا تردد صدى السائد، بل تخترقه وتسفهه بحثا عن آفاق جديدة للقول والتعيش والتعبير.

ويمكن كذلك تلمّس أثر لغته ومنطقه في مجال قد يبدو بعيدا جدا عنه، ولكن يمكن ملاحظة مدى تأثيره في تكوين مناهجه، وهو المجال الذي انفجر بقوة في هذه الفترة، وأعني به مجال الراب والتراب والموسيقى الإلكترونية وموسيقى المهرجانات. لغة الراب تتحدث عن المحظور والممنوع وغير المعترف به، وتقدم بأصوات تتمرد على منطق الغناء الشرقي وأصوله، وتذهب إلى تبني الرداءة الصوتية كنسق احتجاج ورفض، وتدفع به إلى الواجهة كنمط جمالي جديد ينسجم مع المواضيع الممنوعة التي تروي قصص الحب الخائب، والإدمان، والهزائم، والفقد، والاكتئاب، وانهيار الروابط الاجتماعية. وفي منطق المهرجانات نعثر على تلك الاحتفالية الزقاقية اللاهية والساخرة والمضطربة، وحتى في نتاج فرقة «كايروكي" نعثر على نمط جديد من "الروك"، بتعبير موسيقي جديد، وكلام يتحدث عن العواطف الممزقة في زمن التسليع، ويبني خطط الفرار والهروب والاحتجاج والغضب، وكذلك تستعيد فرقة "الراحل الكبير" بعد النقد السياسي والاجتماعي عنده وتوظفه في إطار جديد وحي.

ونتلمّس أثر زياد في نتاج الموسيقي الفلسطيني الشاب فرج سليمان، وفي كثير من المسرحيات والأفلام والبرامج، وحتى في المقالات والأعمال الأدبية، ويتجلى بشكل أكثر وضوحا في عروض «الستاند آب كوميدي» التي راجت في الفترة الأخيرة في لبنان والمنطقة، بوصفها النسق الأكثر تعبيرا عما لا يقال، وعما لا يمكن ضبطه. نتلمّس ملامح تجارب كوميدية شابة تحاول بناء خطوط موازية للخط الذي فتحه زياد، مستفيدة من تجربته ومناهجه لتصميم نصوص ذكية، تقارع السلطات وتسخر منها، وتفكك صلابتها بالهزء السيّال المنتشر والسهل الحفظ.

لقد صنع زياد لغة صارت بمثابة الأمثال، وباتت أشبه بالتراث الشفهي، فكان مؤرخ البلاد الموثوق به الذي نعود إليه لنعرف ماذا جرى حقا، وماذا سيجري لاحقا.

زياد الرحباني... ثلاث حُجرات موسيقية للحديث مع النفس

هيثم أبوزيد

زياد الرحباني
في كلمات المثقّفين

لم يكن رحيل زياد الرحباني (1956 - 2025) لحظة وداع عادية، وإنما مثّل مناسبة كشفت عن عمق الأثر الذي تركه في وجدان جيل كامل، ظلّ يرى فيه صوتاً مختلفاً وسط الضجيج، وفناناً شقّ طريقه بعيداً عن القوالب، واختار أن يكون شاهداً مأزوماً وليس نجماً.

في هذا الضوء، يصير التأمل في مسيرته الموسيقية ضرورة لفهم التحول الداخلي لفنه، من النبرة العالية إلى الجملة الهامسة، من الاشتباك مع العالم إلى الاكتفاء بمراقبته عن بُعد. فالحديث عن تطور موسيقى زياد الرحباني ليس مجرد استعراض زمني لألبومات متتالية، بل هو تتبع لمسار ذهني وفلسفي داخل عقل موسيقي.

يمكن فهم هذا التطور من خلال ثلاث محطات لافتة من ألبوماته، تكشف كل واحدة منها عن تحوّل في المزاج، وتبدّل في موقع الفنان من نفسه ومن العالم. هذه الألبومات ترسم قوساً داخلياً بين طرفي المسيرة، من الإيمان بالنبرة العالية إلى الانسحاب الهامس، من حماسة الفعل إلى خيبة الإدراك.

اختيار ثلاث محطات من ألبومات زياد الرحباني يتيح تتبّع مسار داخلي متقلّب، لا يخلو من التوتر بين الانتماء والخذلان، بين الرغبة في التغيير والرغبة في الفهم. الألبومات هي «هدوء نسبي» (1985)، و«بما إنو» مع جوزيف صقر (1995)، و«مونودوز" مع سلمى (2001). لا تمثّل هذه الأعمال مجرد تنويعات لونية، بل تعكس انتقالاً تدريجياً من الغنائية السياسية إلى التأمل الشخصي، ومن التصعيد الجماعي إلى الخفوت الذاتي.

يظهر زياد الرحباني في «هدوء نسبي» باعتباره فناناً بعيداً عن الأطر التقليدية، ممسكاً بجوهر صوته من دون محاولة لتهذيبه أو تصنيعه. في هذا الألبوم، نلمس بداية انفصال واضح عن المسرح الذي اشتهر به، فيقدّم نفسه «مغنياً» يحمل رسالة موسيقية خاصة.

تنساب الأغاني في هذا العمل عبر مزيج مميز من الجاز والمقامات الشرقية، بعيدًا عن التوجهات الخطابية أو المبالغات الصوتية، لتكتسب بذلك طابعاً تأملياً أكثر منه حماسياً. كان الصوت في هذا الألبوم صريحاً، كما نسمعه في أغنية «بصراحة»، لا يهتم بإرضاء رغبات الطرب التقليدي، بل ليعبّر عن الحالة الداخلية للفنان.

في «هدوء نسبي»، يمكننا ملاحظة البنية الموسيقية المركبة التي يقف البيانو في قلبها، مدعوماً بالساكسفون الحزين. لا يسعى زياد الرحباني في هذه الأغاني إلى بناء لحني تقليدي أو متسلسل، بل يفضل توزيع الألحان في تباين حاد مع الإيقاعات غير المعتادة، ليخلق جوّاً من التوتر الداخلي.

يمكن القول إن الأغاني في هذا الألبوم ليست مجرد لحظات طربية، بل هي رسائل مبطنة بتأملات حقيقية في واقع اجتماعي وسياسي مضطرب. ورغم الكلمات التي تميل إلى النقد الاجتماعي، فإن نبرة الصوت تبقى هادئة، كما لو أن زياد لم يعد يراهن على الصراخ بقدر ما يراهن على الصدق الداخلي في أدائه.

في هذا الألبوم، يتعامل زياد مع صوته أداةً لا تهتم إلا بإبراز الصدق. يترك صوته هشاً في بعض الأوقات، ويظهر أحياناً غير متقن، ولكنه يتجنب الصقل أو التفنن الذي قد يحرف المعنى. في هذه الأغاني، يقترح زياد الرحباني أن نستمع إلى الصوت بقلوبنا أكثر من آذاننا، ليكشف عن مشاعر عميقة قد لا تكون مرئية على السطح، ولكنه مع ذلك يصر على أن تكون مرآة لمشاعرنا.

في ألبوم «بما إنو»، يتراجع البُعد المسرحي لصالح بناء لحني مستقل، يتيح للموسيقى مساحة أوضح للتشكل خارج التوترات الدرامية المباشرة. يؤدي جوزيف صقر، شريك زياد، معظم أغاني الألبوم بصوته، ما يعزز البُعد الشخصي والتأملي للعمل.

يتضمّن هذا الإصدار أغاني قائمة على صياغة لحنيّة أقرب إلى نمط المقال الصوتي، فيُنسج اللحن حول نصوص شبه مونولوجية، تتأمل الذات والعالم من مسافة زمنية ونفسية. المقامات الشرقية ما زالت حاضرة، لكنها تُعالج بطريقة هارمونية أبسط من تجريب زياد السابق، وتُرفد غالباً بتدخلات هادئة من الجاز، عبر الجمل اللونية للبيانو أو تلوينات الباص الواضحة.

يتميّز الألبوم ببنية إيقاعية مستقرة نسبياً، تعتمد في معظم المقاطع على توقيعات منتظمة، ما يوفّر أرضية هادئة تسمح للنصوص أن تُقال لا أن تُصرخ. التوزيع هنا أكثر تقشّفاً من أعماله السابقة، لكنه محكم. تتبادل الآلات وفق منطق سردي: الساكسفون أو العود يدخلان ليعلّقا، أو كأنهما ظلّ خلف الجملة الصوتية. الجمل اللحنية تتكرّر أحياناً في شكل شبه تدويني، لكن بتدرجات صوتية طفيفة تعكس تقلباً داخلياً لا يُقال مباشرة.

يتسم الأداء الصوتي في هذا الألبوم بالهدوء الظاهري، فتندمج الجمل الغنائية مع نبرة إلقاء شبه حيادية. الغناء يُقدَّم بوصفه كلاماً موزوناً، وليس استعراضاً صوتياً. وتظهر في «بما إنو» ملامح واضحة لميل زياد نحو تقليص الفارق بين الحكي والغناء. وتبرز خاصية تلاشي بعض المقاطع من دون خواتيم تقليدية، ما يعكس فلسفة موسيقية جديدة تعلي من شأن الأثر الشعوري العابر على حساب الذروة أو الخاتمة.

في ألبوم «مونودوز" (2001)، يظهر زياد إلى جانب المطربة سلمى، ويتقاسم معها الأداء الصوتي. يغني زياد في عدد من المقاطع، منها ما يقدّمه بصوته المنفرد، ومنها ما يأتي في حوار صوتي داخلي معها. يبلور الألبوم نوعاً من الانسحاب ويقدمه باعتباره اختياراً جمالياً وفلسفياً في آن. الجمل قصيرة، أحياناً مبتورة، والإيقاعات تُستخدم بوصفها آثاراً وليست أدوات تحفيز. لا يعود الصوت مركزاً للغناء، بل يتحوّل إلى ظلّ لذات متأملة.

في هذا الألبوم تتشكل البنية الموسيقية حول مبدأ التخفف، وليس من الزخرفة وحدها، بل من التوقّع نفسه. الألحان قصيرة، مقطّعة، تكاد تُقال بنَفَس واحد ثم تختفي، والإيقاعات شبه غائبة أو تنزلق في الخلفية كصوت داخلي بالكاد يُسمع. لا يسعى الألبوم إلى بناء تطور لحني أو درامي، ويكاد أن يكتفي بإقامة حالة صوتية معلّقة، مترددة، لا تبلغ الذروة ولا تتجه نحو خاتمة.

يتوزّع الغناء بين صوت زياد وصوت سلمى، فيصعب أحياناً فصل المتكلّم عن المتلقّي. ليست هناك ثنائيات تقليدية، بل تبادل همس بين صوتين يتقاسمان المشهد لبناء توتر خفيّ بين الحضور والغياب. صوت زياد هنا طبقة إضافية في النسيج الصوتي، يتقدّم حيناً، ويختفي حيناً، في انسجام تام مع الحالة التعبيرية العامة.

بين هذه المحطات الثلاث، يتشكل قوس فني يعكس رحلة ذاتية أكثر من كونه سيرة مهنية. يتراجع دور الأغنية من وسيلة للتأثير إلى وسيلة للفهم، يتقلص خلالها الصوت ليزداد عمقاً. ومع كل خطوة، يظهر زياد الرحباني أقل انجذاباً إلى الجماهير، وأكثر انصرافاً إلى ذاته. لكن هذا الانسحاب لم يكن انعزالاً، بل تمرّد من نوع مختلف: ضد التوقّع، وضد الاستهلاك، وضد أن تتحول الموسيقى إلى واجب شعبي.

ما يمنح تجربة زياد فرادتها هو هذا التوتر الدائم بين الرغبة في الانخراط والخوف من التورط. ولهذا لم يكن صانع شعارات، ولا حامل يقينيات. بل كان أقرب إلى كاتب يوميات موسيقية، يحاول أن يفهم العالم لا أن يفسّره، ويبحث عن معنى لا عن انتصار. وإذا كانت ألبوماته قد بدت في بداياتها أدوات اشتباك، فقد انتهت مرايا معتمة، نرى فيها ملامحنا وليس ملامحه فقط. بين «هدوء نسبي» و«مونودوز"، مروراً بـ«بما إنو»، يتضح أن صوت زياد الرحباني لم يكن يتغير بمرور الزمن فحسب، وإنما كان يُعاد تشكيله تحت ضغط الأسئلة الوجودية والفنية التي ظلت تلاحقه.

في البداية، كان الصوت امتداداً لفكرة المواجهة، أداة لقول ما لا يُقال، ومجابهة الواقع بجمل موسيقية حادة ومواقف لا تخشى التصريح. ثم، ومع «بما إنو»، بدأ الخطاب يتراجع خطوة إلى الوراء، ليأخذ شكل المراجعة، لا التراجع، إذ تحضر

الذات ليس باعتبارها بديلاً عن الجماعة، بل بوصفها موقعاً هشاً للتأمل والتساؤل. وفي «مونودوز"، يكتمل هذا التحول: لم تعد الأغنية تبحث عن جمهور، بل صارت صيغة نجاة داخلية، لا تعوّل على أحد، ولا تعِد بشيء.

إن مسار زياد الرحباني كما ترسمه هذه الألبومات الثلاثة، ليس مساراً تقنياً صرفاً، ولا انتقالاً شكلياً من البساطة إلى التعقيد أو العكس، بل يمكن اعتباره انحداراً من الخارج إلى الداخل، من الجملة الجماعية إلى البوح الفردي. فبعد أن كانت الأغنية موقفاً، غدت مرآة، ثم صارت أثراً. أثرٌ لمن يشبهونه في الحيرة، في الرفض الهادئ، في الإصرار على أن الصدق وحده يكفي، حتى وإن لم يُفهم على الفور.

هكذا، تبدو ألبومات زياد الثلاثة، رغم تباعدها الزمني، وكأنها تؤلف ثلاثية صامتة عن معنى أن يكون الإنسان فناناً في زمن مثقل بالضجيج. ثلاثية لا تسعى إلى وصف العالم، بل تضيء تلك البقعة المعتمة التي تقع في داخل من يراقب هذا العالم بصمت، من دون يقين، ودون مرارة زائدة. الأغاني في هذه الألبومات لا تطلب استجابة، ولا تسعى إلى إقناع، بل تنسج حول المستمع فضاءً غامضاً، تتردد فيه الأصوات في صمت، ليس في صرخات.

في هذا الفضاء المترف بالهدوء، تصبح الموسيقى ليست وسيلة للتعبير فقط، بل نوع من ممارسة البقاء، فتتحول الأغنية من خطاب موجه إلى لحظة صدق هش. في هذا السياق، لم يعد الأمر مرتبطاً بسماع الأغنية بقدر ما هو متعلق بوجودها، بالصدق الذي تطرحه من دون أن تحتاج إلى إجابة.

يبدو صوت زياد في هذه الألبومات وكأنه لا يريد أن يشرح نفسه، بل إظهار ما يحمل من قلق، أو تشويش. لم يكن يسعى إلى إقناعنا بامتلاك الحقيقة، ولا لفرض رؤيته على الجمهور، بل كان يراهن على ذلك الأثر الصامت الذي يتركه الصدق عندما يُقال من دون ادعاء.

في النهاية، لم يكن يغني ما هو مألوف؛ لأن همه أن يقول ما لا يُقال، كأنما هو تحسس لمشاعرنا المخفية التي لا نجد لها كلمات. لم يكن يطلب الإيمان بما يقدمه، وإنما أراد أن يشاركنا الحيرة من دون ادعاء، وعلى نغمة منخفضة، لا تعبر عن أحد، ولا تسعى إلى أن تحل محل أحد.

رئيس مجلس إعبلين المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي إعبلين

وإلى جميع المحتفلين

بحلول الأعياد المجيدة

عيد الميلاد المجيد

ورأس السنة الميلادية

أعاده الله على الجميع بالخير واليمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرار في ربوع بلادنا

كل عام وأنتم بخير

شريف حيدر

رئيس مجلس إعبلين المحلي