صناعة الكارثة في الأدب العربيّ بين الأمس واليوم
«دراسة إنشائيّة اجتماعيّة»

د. حمدي خليفة عبيد[1]

(قدم للنشر في ٠٧/ ٠٦/ ١٤٤٣هـ؛ وقبل للنشر في ٢٧/ ٠٧/ ١٤٤٣هـ)

المستخلص: رغم تعدّد الكوارث والجوائح والمصائب في تاريخنا العربي والمعاصر، فإنّنا نكاد لا نظفر بكتابة نقديّة ترسم بداية الطريق إلىٰ هذه الخانة الأجناسيّة التي ما تزال فارغة، وتغطي عليها التصوّرات التصنيفيّة العربيّة الموسومة بالثبات. لهذا الاعتبار وتحت وقع ما نعيشه اليوم من أصداء جائحة الكورونا وما بتنا نتعايش معه من إكراهات، اخترنا دراسة علاقة الأدب قديمًا وحديثًا، إنشاء ونقدًا بالكارثة، وجعلنا من دراسة مصطلح الكارثة وما يعلق به من متصوّرات مفهوميّة منطلقًا لنا، طالما أنّ المصطلح من حيث هو مواضعة ثانية داخل اللّغة يحتفظ بذاكرة خاصّة، من شأنها أن تنير لنا سبل الدراسة. ولقد استرفدنا هذه المتصوّرات في تعرّف المكوّنات الإنشائيّة المساهمة في صناعة الكارثة. ومتىٰ توضحت لنا ملامحها صرفنا اهتمامنا إلىٰ تسليط الضوء علىٰ بعض الأجناس الأدبيّة المتوافرة علىٰ مقوّمات الصناعة الأدبيّة للكارثة. أمّا مقاربتنا فكانت مقاربة إنشائيّة اجتماعيّة. وذلك لما في الكارثة ذاتها من تشعّب يقتضي الفهم لا التفسير الأحادي.

الكلمات المفتاحيّة: الكارثة، الوفرة، الإقلال، المنظور الكارثي، الثروة.

***

(١) أستاذ مساعد في اللّغة العربيّة (النقد العربي الحديث، السرديّات) جامعة الجوف، المملكة العربيّة السعوديّة، جامعة سوسة، تونس.

البريد الإلكتروني: hamdanabid2017@gmail.com

The catastrophe industry in Arabic literature between yesterday and today: a social and poetic study

Dr. Hamdi Khalifa Obeid

(Received 10/01/2022; accepted 28/02/2022)

Abstract: Despite the multiplicity of disasters, and catastrophes, in our Arab history, we do not find critical writing related to disaster literature. That's why our research is concerned with identifying the semantic and conceptual term related to "catastrophe or disaster". Especially, since both the expression and the term retain a special semantic memory that helps us to monitor the structural components that contribute to the disaster in literature.

when the features of these components became clear to us, we moved on to identify some of the ancient and modern literary genres available on the components of the literary genre of catastrophe. As for the approach used in the study, it was a structural and social approach, due to the complexity of the catastrophe itself that requires comprehensive understanding rather than a singular interpretation.

Among the most important recommendations of our research are: Researching the writings of collective pain by focusing on the literary genres that are available on what we have termed the catastrophic perspective.

Key words: Catastrophe, abundance, reduction, catastrophic perspective, fortune.

❊ ❊ ❊

مقدمة

«نحن أبناء الكارثة»:

«معلوم أنّه توجد في التاريخ مراحل غامضة، تُجدّد خلالها صورة العالم،

إلاّ أنّنا لا نعلم عنها الكثير رغم تواترها.

والشقيّ الشقيّ من يشهد واحدة من هاته المراحل»[1].

*** موضوع البحث:**

من دأب الأمّم أن تعود عند الهزّات الكبرىٰ، كالكوارث والجوائح والأوبئة، ولاسيّما حين يفتقد وجودها كلّ معقوليّة، إلىٰ ذاكرتها لتستلهم منها العون والمدد وتثبت لذاتها وللعالمين أنّها تمتلك إسنادًا ييسّر لها العبور إلىٰ شاطئ الأمان. لهذا نحتاج إلىٰ أن نتعرّف منزلة الكارثة في الأدب العربي. إلاّ أنّ الكتابة في هذا الموضوع تقتضي شيئًا من التروّي، لاسيّما أنّنا لا نستطيع أن نكتب عن الكارثة عملًا نقديًّا ونحن نعيش تحت وقعها المشتدّ. فهي كالحمم البركانيّة يعجز المختصّون عن دراستها وهي ملتهبة وينتظرون لحظة انطفاء نيرانها وبرودتها ليعكفوا عليها تفكيكًا وتنقيبًا. ومن ثمّ احتجنا إلىٰ شيء من الثبات والتروي. فكلّما هممنا بالكتابة وجدنا أنّ الأرض ما تزال تميد تحت أقدامنا. أو لسنا حقًّا أبناء الكارثة.

يرجع اهتمامنا بالكتابة الكارثيّة إلىٰ رؤيّة مخصوصة مزدوجة. ومحصّلها أنّ الأدب يتّسم بالحركيّة. فهو يتفاعل مع اللّحظات الوهّاجة الّتي تقدره علىٰ جعل القارئ يعيش ضربًا من الاندماج مع الكارثة المكتوبة، ناهيكم أنّ للكارثة وجهين، أحدهما قاتم سوداويّ يظهر الدمار والآخر ذو بعد إنتاجيّ فنيّ نرىٰ أثره في الأعمال السينمائيّة والفنيّة الّتي تلتقط من الكارثة وجهًا

(1) François Rene de Chateaubriand, ***Essai sur les révolutions*** (Paris : édition de Maurice Regard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978) 154.

طريفًا مظنونًا به على غير أهل الفنّ والأدب، وحسبنا لوحات الرسم والقصائد الّتي تتغنّى بالطبيعة الثائرة والجوائح، ودوننا أيضا الأشرطة السينمائيّة الّتي تعيد إنتاج ثورة البراكين أو هدير الفيضانات.

*** إشكاليّة البحث:**

رغم شيوع الكوارث والجوائح في تاريخنا، فإنّنا نكاد لا نظفر في خارطة الأجناس الأدبيّة العربيّة بجنس مفرد لهذا الضرب من الكتابات: من ذلك أنّ مصنّفًا مثل كتاب الفرج بعد الشدّة للتنوخي يحشر في أدب الأخبار، دونما أيّة إشارة إلى علاقته بأدب الكوارث والجوائح. وإذا كان ما دوّن في التراث العربيّ الإسلاميّ حول الأوبئة منتميًا إلى ما نسمه بتاريخ الأوبئة، فإنّ ما حكي عن الأوبئة والجوائح والحروب والفتن ينتمي إلى خطاب أعمّ وأشمل، هو خطاب الكارثة الّذي يكاد لا يخلو منه الرصيد الرمزيّ والحضاريّ لأيّة أمّة من الأمم[1]. ولعلّ الّذي يؤلّف بين

(١) يختلف مصطلح الخطاب عن مصطلح الجنس الأدبيّ. ويرجع وجه الاختلاف في تقديرنا إلى اختلاف آخر بين النصّ والخطاب. فالأوّل هو سلسلة من الجمل الّتي تدين بالنسبة إلى نمط مخصوص في الكتابة كالوصف والسّرد والحوار والحجاج والتفسير، وهو كذلك كيان لغويّ يتوافر على خصائص نوعيّة تسمح لنا بتصنيفه ضمن جنس أدبيّ مخصوص، أي طريقة مّا في البناء والشكّل، تسمح باستقامتها جوهرًا مثاليًا في التصنيف أو بالأحرى منوال قدرة تصنيفيّة. أمّا الخطاب فيجاوز النصّ ويتعالى عليه، وذلك أنّه يتشكّل دون التقيّد بالصيغة النصيّة. لهذا الاعتبار نتحدث عن الخطاب الكارثي والسردي في أجناس غير لغويّة من مثل الرسم والصورة والسينما. ومردّ ذلك أنّ الخطاب يسوق في مساقه ما عمل الدرس اللّساني الديسوسيري على إقصائه كالسيّاق والمرجع والمقصد. لهذا الاعتبار يخترق الخطاب الكارثيّ العديد من الفنون اللغويّة وغير اللغويّة. ونقول على سبيل الافتراض: قد يكون الخطاب الكارثيّ سندًا لدارس الأجناس الأدبيّة وهو ينقّب عن أدب الكارثة.

مكوّنات هذا الخطاب المُحدِّث عن الحروب والمجاعات والأوبئة والجوائح، هو أثر الموت والمفاجأة، زيادة على سبل التوقّي والعلاج والتخفيف من كثافة الفاجعة. وهو ما يمثّل في الحقيقة حلقة مفقودة في أدبنا العربي ولاسيّما جانبه النقديّ الأدبيّ.

إنّ تنقيبنا عن هذا الجنس الحاضر خطابًا والغائب نصًّا، يستند إلى خطاب الكارثة من حيث هو بنية متعالية متحصّنة بالصّمت، مستكنّة في العديد من الأقوال والأنواع، شأنها في ذلك شأن الخطاب السرديّ الّذي نجده في الرسم والنحت وإشارات المرور والنصوص القصصيّة وغير القصصيّة. هكذا نكون قد اهتدينا إلى الرهان المحوريّ في عملنا. ونصوغه في قالب استفهاميّ فنقول: ما ملامح الكون الكارثي؟ وفيم تتمثّل الأجناس الأدبيّة القديمة والحديثة الّتي تغطّي على حضور أدب الجوائح والكوارث؟ وما الخصائص النوعيّة والسّمات المفيدة الّتي تجيز لنا وسم نصّ ما بالنصّ الكارثيّ؟ أيّ دور للأدب في مواجهة الكارثة؟ كيف تُصنع الكارثة أدبيًّا؟ فيم تتمثّل القوالب النوعيّة الّتي تمثّل الكارثة وتخرجها إخراجًا فنيًّا؟ ألا تكون المأساة أي التراجيديا أقدر من غيرها على صناعة الكارثة بفضل بنيتها الدراميّة الّتي تنهض على التعرّف والانقلاب؟

*** أهداف البحث:**

في ضوء ما تقدّم من طرح إشكالي حوته الفقرة السّابقة، يهدف بحثنا هذا إلى دراسة مصطلح الكارثة في الأدب والفكر الإنسانيّ حتّى نتعرّف ما يعلق به من متصوّرات ومفاهيم نقيّضها لتبيّن المقوّمات الإنشائيّة والغرضيّة التي تسمح لنا بوسم خطاب ما بالخطاب الكارثيّ، مهما كان الجنس الأدبيّ الّذي ينتمي إليه، كما صرفنا اهتمامنا إلى دراسة منزلة الكارثة من الخطابات الفكريّة والنقديّة التي باتت ترسم فيما تكتب نهاية لكلّ شيء. حتّى الأدب لم يسلم من استشراف نهايته الكارثيّة. ويضاف إلى هذه الأهداف الثلاثة هدف رابع منعقد على رصد الخطابات ذات الطابع الكارثيّ في الحقلين الأدبيّ والفنيّ.

* الدراسات السابقة:

بدءًا، نحن لا ننكر وجود الإحصاءات والمقالات الصحفيّة والشّهادات والأخبار التي ضجّت بها مواقع التواصل الاجتماعي. إلاّ أنّ فهم الأوبئة والجوائح على نحو كارثيّ، يقتضي ألا نباشرها بالتوّجهات المنهجيّة المغرقة في الوضعيّة والماديّة والإحصاء وإطلاق الاستبانات والبحث عن التطعيمات الّتي لا ننكر أهميّتها الصحيّة. بيد أنّها لا تفيدنا كثيرًا في البحث عن أثر الكوارث في الإنتاج الرمزي للإنسان، والأدب واحد منها. ويرجع هذا القصور إلى أنّ الفرد في السياقات الكارثيّة، يبطل أن يكون فاعلًا اجتماعيًّا، إذ إنّه يعيش الحدث وهو في طور التشكّل والحدثان، فهو جزء من الكارثة مادام يواجه الموت ويجدّ في توقّيه. ومن ثمّ فإنّ المناهج ذات الطابع العلمويّ التفسيريّ الوضعيّ، لا تفيدنا كثيرًا في دراسة الطابع الإنسانيّ في الكارثة والجوائح، وذلك بسبب اشتغالها بالمستقّر والثابت من الوقائع، أمّا عالم الأوبئة والكوارث فمتحرّك وأرضه تميد من تحت الواقفين عليها.

وإذا صرفنا نظرنا صوب المصنّفات القديمة، فإنّ الدراسات التي تدبرت واحدًا من الكتابات الكارثيّة من مثل كتاب «إغاثة الأمّة بكشف الغمّة» للمقريزي لم تشر لا من قريب أو بعيد إلى صناعة الكارثة. بل اقتصر محققها على محاور نمطيّة مثل تسميّة الكتاب ونسبته إلى المؤلّف وكذلك دواعي التأليف، فضلًا عن منهجه. هذا مع التركيز على الجانب التاريخي للأزمات المتعاقبة[1]. وإلى ذلك نجد ضربًا آخر من الدراسات ينحو منحى فلسفيًّا دينيًّا، وحسبنا هاهنا تمثيلًا كتاب «الجوائح في الأزمنة المعاصرة رؤى دينيّة وفلسفيّة»[2].

(١) إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، المقريزي، (٣١ المبحث الرابع).

(٢) الجوائح في الأزمنة المعاصرة، رؤى دينيّة وفلسفيّة، مؤلّف جماعي، تنسق عبد العالي المتّقي وعبدالله هداري.

يقتضينا الإنصاف أن نشيد بهذا المصنّف لتنوّع المقاربات وتعدّد المواضيع التي يمكن أن تسترفد في دراسة صناعة الكارثة في الأدب وخير مثال لذلك مقال «إدارة الألم زمن الجوائح» للدكتور عبد الحقّ الزموري(١). إلاّ أنّنا لا نكاد نظفر بتنصيص على ما بين الأدب والألم من صلات، رغم أنّ حشد الكتب للمطالعة زمن الحجر كان يعدّ واحدًا من سبل إدارة الألم. ولم يخطر ببال صاحب البحث أن يتساءل عن طرائق كتابة الألم وما بين الأدب والوجع من صلات، ذاك ما سنعمل على بيانه في بحثنا هذا.

*** منهج البحث:**

من الأهميّة بمنزلة أن نشير إلى أنّ المباحث التي قيّضناها لعملنا لا تجنح إلى العمل الإحصائي والتفسيري بما يدلّان عليه من عقلانيّة وضعيّة وثبات واكتمال. وإنّما نعتزم الأخذ بأسباب الفهم من جهة كونه منوالًا في الدراسة يقحم قناعات الباحث واعتقادات جمهور القرّاء، ويسترفد وجهات نظر متعدّدة، منها النفسي والأدبي والاجتماعي والفلسفي... ومؤدى ذلك كلّه أنّ دراسة الكارثة في الأدب تقتضي مقاربة نقديّة ذات طابع تأليفي يفتح داخل النصّ على خارجه، لاسيّما إذا كان هذا الخارج انقلاب العالم من حول الأديب والناقد رأسًا على عقب.

من الأهميّة بمنزلة أن نشير إلى أن منوالنا البحثي يراعي محور التوزيع ويشتغل على أساس عموديّ حيث التأليف بين مستويات مختلفة يُعمل فيها الباحث الضمّ والارتباط. ومن التسميّات النقديّة الّتي تحملها هذه المقاربة نذكر المقاربة **الإيكو – شعريّة** Eco poétique ومنها تولّد ما يوسم بالنقد الإيكولوجي Eco، تقول ناتلي بلان Natalie Blanc متحدثّة عن علاقة الأدب بالبيئة أو المحيط الطبعي: «لا تقتصر قيمة الإيكولوجيّا في البعد الغرضيّ أو في نشأة النص. بل

(١) الجوائح في الأزمنة المعاصرة، رؤى دينيّة وفلسفيّة، مؤلّف جماعي، تنسق عبد العالي المتّقي وعبدالله هداري، (٦٣).

إنّها مسألة كتابة وجماليّة وخيال. وهي كلّها من صميم النشاط الفنيّ»[1]. ولعلّ الّذي يطبع هذه المقاربة بطابع التكامل والشّمول، هو جمعها بين الجانب التلفّظيّ (من يتكلّم) والجانب السيميائيّ (أيّة علامة دالّة) والجانب المرجعيّ (أين؟ متى؟) والجانب التأويليّ (كيّف نتمثّل موقفًا مخصوصًا أو مشهدًا مّا؟).

*** تبويب البحث:**

لقد أفردنا المبحث الأوّل لدراسة مصطلح الكارثة وما يعلق بها من مفاهيم حضاريّة ولغويّة وأدبيّة. وقد أسلمنا هذا المبحث إلىٰ مبحث ثان تدبرنا فيه منزلة الكارثة من الكتابات الفكريّة والنقديّة. وجعلنا منها أسّ كل كتابة نقديّة راهنة أو معاصرة. أمّا المبحث الثالث فأفردناه لدراسة الطرائق الفنيّة المعتمدة في صناعة الكارثة. وبتعرّفها خلصنا إلىٰ مبحث رابع، رصدنا فيه الخطابات الأدبيّة الكارثيّة في حقلي الأدب والفنّ بالاستناد إلىٰ ما ضبطناه من مكوّنات فنيّة معتمدة في صناعة الكارثة.

* * *

المبحث الأوّل
الكارثة مصطلحًا أدبيًّا وحضاريًّا

١- الأصول المعجميّة والمتصوّرات الدلاليّة.

لا يجد الباحث عناء كبيرًا في رصد السجل اللغويّ الدال علىٰ متصوّر الواقعة الخطيرة القاتلة. وحسبنا الألفاظ التالية: النائبة، المصيبة، الملّمة، النازلة، الفاجعة، الجوائح، الطوارق، الأوبئة، الكوارث... وقد يرجع انفتاح هذا السجلّ إلىٰ حياة العربي، وكأنّه لا يحيا إلاّ علىٰ إيقاع المصائب.

(1) Natalie Blanc, Littérature et Ecologie, **Ecologie et poétique**, N36 2008, 17-28.

ولا يقلّ اللسان الفرنسيّ تعدّدًا. وحسبنا تمثيلًا الألفاظ التالية: (Fleaux, Desastre, Catastrophe, risque, danger). أمّا اللّفظ الأكثر توافقًا مع متصوّر الواقعة الخطيرة فهو اللفظ الأخير، إذ إنّه يدلّ علىٰ الأحداث القاتلة، من مثل الأوبئة والجوائح والفواجع والطوارق، وكلّ ما له صلة بغضب الطبيعة. وتردّ عادة إلىٰ المعاصي والعقاب الربانيّ أو التقاء الكواكب والنجوم بأضدادها التقاء غير مناسب للحياة الإنسانيّة. وتتوافق هذه المتصوّرات مع الألفاظ التالية: المصائب، الجوائح، الأوبئة، المحن، الفواجع، الطوارق.

ولعلّ لفظ الكارثة Catastrophe هو الّذي شاع أكثر من غيره بعد أن تشرّب المتصوّرات الدلاليّة المستكنّة في بقيّة الألفاظ. ومن ثمّ غدا أكثر المصطلحات شيوعًا. وقد يكون هذا التعدّد في جوهره عملًا تداوليًّا يعرب عن تحمّل البشريّة لمسؤوليتها في مواجهتها للمخاطر الّتي تهدّد استمرار النوع البشريّ أو ليست التسميّة ضربًا من التسييج والمحاصرة. ويتأكّد هذا العمل بإكساب المواجهة طابعًا شعريًّا يجد صداه في المآسي القديمة وكلّ كتابة تنحو منحىٰ مأساويًّا آيته الانقلاب.

يتركّب مصطلح الكارثة catastrophe في أصله الإغريقي من نحت كلمتين kátá و Strophein ويدلّ الجزء الأوّل علىٰ معنىٰ السفليّة، أمّا الجزء الثاني فيحيل علىٰ دلالتين هما حركة التجوّل والتقلّب والدوران[1]. ومن ثمّ تكون الكارثة جولة في العوالم السفليّة. ويدلّ الأسفل هاهنا علىٰ انقلاب الأحوال رأسًا علىٰ عقب. ولعلّ الّذي محّض مصطلح الكارثة ليكون أقرب من غيره إلىٰ الحقل الأدبي هو أنّ strophe تدلّ في اللّسان الفرنسيّ علىٰ مجموعة من الأبيات المنظومة، الّتي تجيء في نسق محدّد.

وفي ضوء ما تقدّم من دلالات لغويّة نستجيز نحت المصطلحات التالية، حتّىٰ نعيّن بها الكتابات الأدبيّة والأعمال الفنيّة الّتي جعلت من وباء الكورونا موضوعًا لها: من ذلك نذكر كرونا

(1) Académie française, **Dictionnaire de l'Académie française** (tome1, 8e édition 1935). http://www.dictionnaire-academie.fr

الكارثة Corona- strophe أو سارس الكارثة Sras- strophe. وقد يصبح المكان ذاته أيقونة الكارثة مثل هيروشيما الكارثة ونكازاكي الكارثة وغزّة الكارثة وأوزوفيتش الكارثة... وهكذا دواليك إلىٰ أن يسع المصطلح المنحوت التغريدات المنشورة علىٰ حيطان الأزرق الكبير. واقتداء بهذا البناء الاصطلاحي نصوغ مصطلحًا آخر ثالثًا، ألا وهو أدب المحن أو أدب الكارثة.

ومن الجدير بالذكر أن نضع في الحسبان، أنّ منطقّ الكارثة تنحته المتصوّرات الدلاليّة المذكورة أعلاه. فهو يمثّل المحور الرئيس الّذي يرتكز عليه سرد المحنة شعرًا أو نثرًا. وإذا انصرفنا صوب الأعمال الأدبيّة، فإنّنا واجدون أنّ مصطلح الكارثة يظفر بوجوده الأمثل في الجهاز النقدي المصطلحيّ المسرحيّ. وهو ما سنفصّل فيه القول في الفقرة التالية.

٢- الكارثة مصطلحًا تراجيديًّا.

لقد أهّلت دلالة الانقلاب والنزول إلىٰ العوالم السفليّة مصطلح الكارثة ليستقيم مصطلحًا نقديًّا مسرحيًّا يطلق عادة علىٰ الفصل الأخير من المسرحيّة، حيث يسقط البطل من أعلىٰ علّيين ليجد نفسه يحيا حياة الشّقاء، ذاك ما يؤكّده الجزء الثاني من النحت المصطلحيّ أي التقلّب والتحوّل من طور الدّعة إلىٰ طور الشقاء، ومؤدىٰ كلّ ذلك، هو تعرّف البطل سرًّا خطيرًا يقلب حياته رأسًا علىٰ عقب.

ولقد توسّع اليوم مجال استعمال هذا المصطلح في مجتمعاتنا الّتي بات الخطر ملازمًا لها، من ذلك أنّ كلّ واقعة مفاجئة محدثة لعدد هائل من الأموات تسمّىٰ كارثة. ومن هنا فقد هذا المصطلح دلالته الدراميّة بعيدًا عن الفرجة والسّرد وقانون الوحدات المسرحيّة الثلاث الّتي تكّثف الشّعور بالهول والخطر، ناهيكم عمّا تثيره الكارثة المسرحيّة في مستقبليها من تطهير، أي مجموع العواطف الّتي تبعث في المتفرّج أو القارئ الشّعور بالشفقة والرعب[1]. أمّا الدلالة

(1) Aristote Telos, **Poétique**, (Édition et traduction: Pierre Destrée, GF-Flammarion, Paris2021) 1449 b 25-28.

الجديدة الّتي اكتسبها هذا المصطلح بعد انحرافه الدلاليّ، فتنعقد علىٰ متصوّرين دلاليين، هما الحدث والكثافة. وكلاهما وثيق الصّلة بالكمّ. ويعني هذا أنّ الكارثة تحدث حين يتجاوز حدث مّا المدىٰ المألوف من جهة المنطق والمعقول وطاقة الاحتمال، بعيدًا عن الطابع القدريّ في حدث الخطيئة الّتي يرتكبها البطل بمشيئة أقدار الآلهة الّتي ترسم له طريق ارتكاب المحظور في الوقت الّذي يجدّ هو نفسه في توقّيه. ويظنّ أنّه اتّبع مسارًا مختلفًا، فيغدو الهروب من الأقدار وقوعًا في حبائلها.

يشفّ متصوّر الحدث والكثافة عن متصوّرات دلاليّة فرعيّة أخرىٰ، كعدم التوقّع واللامفكّر فيه والإماتة والعطالة الّتي تطال الوجود الحيويّ والاجتماعيّ والسياسيّ وما يعلق به من هيكلة وتنظيم. ولا يسلم الوجود الرمزيّ للفرد كذلك من هذه الآثار، فمن يواجه الكارثة عادة يعجز في مرحلتها الأولىٰ عن أخذ القرار تحت وقع تزعزع قناعاته القديمة.

ولا تقف المتصوّرات الدلاليّة عند هذا الحدّ. فما يعقب الكارثة من آثار يجعلنا ننظر إليها علىٰ أنّها مسار، من ذاك أنّ ظاهرة العبوديّة والاسترقاق أفضت في بعدها الكارثيّ إلىٰ إبادة شعوب وحضارات بأسرها وقيام أخرىٰ محلّها. ذاك ما تعرب عنه صيحات الفزع الّتي تصدع بها الحناجر زمن النهايات، ومثل ذلك، تلك الصيحات الّتي أطلقتها عائشة أمّ الأمير أبي عبد الله محمد بن علي آخر ملوك الأندلس حين سقطت غرناطة قائلة «ابك كالنساء ملكًا لم تحافظ عليه كالرجال». أو تلك الزفرات الّتي أطلقها قبلها الرومان حين سقطت روما أو صرخات الهنود لمّا غزا الرحالة والمكتشفون القارة الأمريكيّة.

وتتعاود التجربة ذاتها في العشريّة الثالثة من هذا القرن. ولعلّ الصيحة هاهنا تؤذن بخراب النظام العالميّ الأحاديّ القطب وسقوط المركزيّة الغربيّة وقيام مركزيّة جديدة تقودها الصّين. وهو ما عاشته أيضًا قديمًا الحضارة الفرعونيّة حين فقدت ألقها أمام الحضارة الإغريقيّة. وإذا كانت الكارثة مصاحبة للتاريخ البشريّ فهذا يعني أنّ الحضارة تتّبع مسارًا دوريًّا فهي تضع نفسها في نهاية

كلّ دورة موضع تساؤل. وتأسيسًا علىٰ هذا الاعتبار نؤكّد متانة العلاقة بين الكارثة والزمن.

٣- الكارثة مصطلحًا حضاريًّا.

نتبيّن البعد الحضاريّ في هذا المصطلح بالعودة إلىٰ علاقته بالزمن، حيث نرصد مفارقة طريفة. فالكارثة من ناحيّة أولىٰ، هي حدث يقع فجأة وينتج أثرًا هائلًا، تترجمه أعداد الموتىٰ وصوّر الدمار. وليست هي من ناحية ثانية بالمسألة العرضيّة الّتي تزول آثارها باحتجابها، إذ إن تبعاتها تمتدّ إلىٰ زمن طويل. فالدمار الّذي تخلّفه الحروب يتطلّب إعادة البناء والإعمار. وتنشأ مع هذه الإعادة هندسة جديدة للمدن والطرقات، من شأنها أن تسمح بإعادة تشكيل العالم سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا.

وفي ضوء ما تقدّم من أبعاد حضاريّة للكارثة، ندرك طابعها الإنتاجيّ. وليس أدلّ علىٰ هذا الطابع من تسجيل العديد من الدوّل زمن جائحة الكورونا قفزة نوعيّة في عالم الاتّصالات الرقميّة. وكأنّ الجائحة قد غدت مرايا أظهرت لنا منزلتنا من الوجود، وارتسم علىٰ صفحاتها مدىٰ قدرتنا وعجزنا، زد علىٰ ذلك أنّ زمنها اتّخذ أبعادًا متعدّدة، كالطول والثقل والشكّ والضبابيّة. ومن جهة أخرىٰ نجد هذا الزمن يوصف بالانفتاح، فالأمل لا ينقطع أبدًا مهما كانت ظلمة الليل حالكة. بهذا الاعتبار تنتج الكارثة تصورين زمنيين متناقضين: أمّا الأوّل فتصوّر زمانيّ منفتح علىٰ المستقبل والبناء والنهوض. ومن أهمّ خصائصه إسقاط المستقبل علىٰ الحاضر. وهو ما تفصح عنه التجربة اليابانيّة بعد كارثتي نكازاكي وهيروشيما. أمّا الثاني فتصوّر زمنيّ سكوني سوداوي، قوامه الغياب واستشراف زمن النهايات. وهو ما نصادفه في العديد من التجارب الدينيّة وكتابات البداية والنهاية، حيث استشراف نهاية التاريخ والكون وكل ما يتّصل بكتابات أشراط السّاعة.

أ- إسقاط المستقبل علىٰ الحاضر.

ذكرنا سابقًا أنّ للكارثة طابعًا إنتاجيًّا، تترجمه مشاريع النهوض وإعادة الإعمار. فالبناءات الّتي سويّت بالأرض وأصبحت مسطّحة تحملنا علىٰ إعادة التفكير في قيامها من جديد، ناهيكم

أنّ كلّ من نجا من الموت لن يقضي الدهر كلّه باكيًا علىٰ الأطلال مستحضرًا الأحبّة الّذين قضوا تحت الركام، وإنما يفكّر هو الآخر في إعادة تنظيم حياته، من ذلك أنّ أعداد الأطّباء الّذين سقطوا خلال جائحة الكورونا في العديد من البلدان لم تحمل الجيش الأبيض علىٰ التسليم واليأس، بل إن الخطىٰ كانت حثيثة لاكتشاف اللّقاح المناسب حماية للبشريّة.

وإذا أردنا أن ننخرط بتجربة الجيش الأبيض وكلّ الهياكل المدنيّة المسهمة في التصدّي للجائحة في حركة التاريخ، قلنا أنّ منطقها الزمنيّ هو تماهي الحاضر مع القابل واندماج المستقبل في الراهن وتلبّسه به. ولا تشذّ حياتنا الاجتماعيّة والاقتصاديّة عن هذا المنطق فالبيع بالعينة والقروض البنكيّة التموينيّة والعائليّة والاقتصاديّة المخفّفة شهدت نشاطًا كبيرًا، هذا إضافة إلىٰ التأمينات بأشكالها المختلفة، فهي الأخرىٰ لا تعدو أن تكون ترجمة حضاريّة لهذا التصوّر الزمنيّ لكلّ ما يتهدّد حياتنا من مخاطر[1]. من هنا يجيء الطابع الإنتاجيّ للكارثة، فالخوف والحيطة يحفزان المرء للعمل والابتكار منعًا للأسوأ ودفعًا لكلّ خطر مستشرف. ذاك ما صاغه العقل البشريّ، وترجمته بعض الأعمال الأدبيّة، وحسبنا تمثيلًا لا حصرًا الحكاية المثليّة في كتاب كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفّع. ونقصد تحديدًا مثل السّمكات الثلاث، الكيّسة

(١) نحن لا نصادر في هذا الإقرار علىٰ أنّ حضارتنا العربيّة القديمة بنصوصها وممارساتها خالية من هذا التصوّر الزمنيّ. فإذا كانت نشأة مؤسّسات التأمينات الّتي أحدثت سنة ١٦٩٨م راجعة إلىٰ مشروع الطبيب أشتون Asshton الّذي كان يهدف إلىٰ توفير الحماية إلىٰ أرامل رجال الدين والطبقات المترفة لتشمل بعد ذلك العديد من الأفراد، فإنّ الإسلام حقّق هذه الوظيفة التأمينيّة بمؤسّسة أخرىٰ هي مؤسّسة الزواج وتعدّده، علما أنّ الترمّل ليس كارثة في حدّ ذاته وإنما الكارثة في تزايد أعداد الأرامل بفعل الحروب والفتوحات. فالموت والجوائح عموما ينشران شعورًا بعدم الاطمئنان ممّا يقتضي تحوّطًا واستعدادًا تفصح عنه تجربتنا مع الزمن. وتجلوه العديد من الممارسات الّتي تواترت زمن الكورونا من مثل تخزين المؤن وإفراغ المخازن العامة.

والأكيس والعاجزة[1]. ولعلّ الّذي نفيده من هذا المثل أنّ كلّ اجتماع بشريّ قديم أو حديث يرتكز علىٰ الاستقبال والتوقّع. وهو ما تعنىٰ به الدراسات الإستراتيجيّة في أيامنا هذه[2].

يسهم الاستقبال أو التوّقّع أيضا في إثارة عاطفة الخوف، إذ إنّ نشر أعداد هائلة من رجال الشّرطة لا يشعرنا ضرورة بالأمن، فكلّ من يعيش حاضره بمستقبله تتضاعف لديه مشاعر الخوف، ومن ثمّ يعي الكارثة وعيًّا عنيفًا، لهذا الاعتبار فإنّ كلّ حادثة لا تتوافق مع الاستشراف الّذي ينسجم معها، يجعلها منتميّة إلىٰ مجال اللامتوقّع، أو ليست الكارثة هي حدوث كلّ ما لا نتوقّعه ونشطبه من دائرة الإمكان؟

يقبع المرعب دائمًا خارج مجال توقّعنا، ما يجعل ديمومته وتواتره ضربًا من العبث، وفي ضوء هذا التصوّر نعدّ السّرد في مثل الرجل الهارب من الموت قائمًا علىٰ منطق الكارثة[3]. فقد خاض الرجل تجربة الهروب من الموت وكانت تجربة عبثيّة. فكلّما نجا من الموت، تعرّض للخطر من جديد وفقد الأمن. وليس مؤدىٰ العبث صعوبة الفرار من الموت والمصير المحتوم، وإنّما تعاود الحدث غير المتوقّع. ففي كلّ مرّة نستشرف فيها نجاة الرجل، نفاجأ بتعرّضه لخطر جديد. ومن ثمّ كان تكرار تجربة الهروب عبثًا خالصًا.

نحن لا ننكر أنّ هذا المثل يجري تمثيلًا لحكمة حتميّة الموت باعتباره الوجه الآخر

(١) كليلة ودمنة، ابن المقفّع، (١٠٢).

(٢) إنّ هذا الحسّ الكارثيّ المستبق للمخاطر لا يمكن أن يكون نافعًا كلّ النفع في المجتمعات الّتي تفتقر إلىٰ استقرار كتلة الأجور من جهة أولىٰ وتراجع نسبة التهرّم الّتي تفضي بدورها إلىٰ تأزم أنظمة التأمين من جهة ثانية. فهذه الأنظمة تهدف إلىٰ جانب كثافة القوانين المستحدثة إلىٰ تعطيل المخاطر وتأجيل الأزمات. ومهما يكن من الأمر فإنّ الإفراط في التوقي ومحاولة إذابة المستقبل في الحاضر يجعلان المرء عرضة للشعور بعدم الأمن.

(٣) كليلة ودمنة، (٦٧).

للحياة. ومتىٰ دقّقنا النظر فيه ألفينا تجربته مع الموت كارثيّة، فإذا كانت الكارثة تجعلنا نواجه الموت واللامفكّر وغير الممكن، فإنّ الرجل الهارب من الموت صادف الموت في كلّ تجربة. فقد كان يفاجأ في كلّ مرّة يستشرف فيها الحياة والنجاة، باستقبال الموت والهلاك من جديد. ومن هنا يجوز لنا أنّ نعدّ هذا المثل ضربًا من الكتابة الكارثيّة، لأنّه يذكّرنا بتفاهة المنزلة البشريّة وعجزنا أمام الطبيعة، فأغلب عناصر الخطر الّتي واجهت الرجل، تنتمي إلىٰ عالم الطبيعة، نقصد الذئب والماء والحائط الآيل إلىٰ السقوط.

ب- العرضيّة أو دوام الحال من المحال.

معلوم أنّ تتالي الكوارث والأحداث المفاجئة يبعث في النّفس شعورين متلازمين: أوّلهما الخضوع والاستسلام والسلبيّة الفاعلة، نقصد نوعًا من الشّعور يشحن الخاضع بالقدرة علىٰ الصبر والتحمّل، شأن العبد حين يركن إلىٰ عبوديته متحمّلًا صلابة أغلاله وقانعًا بموضعها من أطرافه الّتي تنزف دمًا. أمّا الثاني فهو الإحساس بعدم الاستقرار والثبات، وأنّ كلّ شيء سائر إلىٰ نقصان. ومن هنا يجيء تغيّر نظرتنا إلىٰ الحاضر فإذا هو لحظة سريع انقضاؤها. ولقد برع شعراء الحكمة والرثاء والزهد في التعبير عن فقدان الرغبة في التملّك والتنعّم بطيّبات الحياة. ولعلّه من المفيد أن نشير إلىٰ أنّ هذا الشعور يعدّ أيضًا من خصائص مجتمعات ما بعد الحداثة. فالخوف والشّعور بعدم الاستقرار والثبات وفقدان الرغبة في الملكيّة تعدّ كلّها من خصائص المجتمعات الرأسماليّة، كما أنّها تمثّل حجر الزاوية في إستراتيجيات التسويق، فبقدر ما نشعر بالعرضيّة نفتقد الرغبة في التملّك فكل من عليه فان ولا مالك إلاّ الله.

وبهذا الشكل نتبيّن وجهًا من وجوه التقابل بين التصورين الزمنيّن اللّذين تخلّفهما الكارثة. فلئن كان التصوّر الأوّل باعثًا علىٰ البناء، فإنّ التصوّر الثاني يبعث علىٰ الهدم ويمحو المسافات الفاصلة بين الطبقات الاجتماعيّة. فلا خاصّة ولا عامّة. وهو ما تشهد به هندسة المدن الّتي عصفت بها الجوائح والثورات والحروب. فالكارثة تعمل بمنطق كرنفاليّ قوامه سقوط الحدود

المائزة بين الطبقات والفضاءات الاجتماعيّة، شأنها في ذلك شأن الاحتفالات الكرنفاليّة القديمة التي تسقط الحدود بين الطبقات الاجتماعيّة وتسمح بالتقائها في الفضاء ذاته.

الجدير بالذكر أنّ الشّعور الثاني تدعمه الذاكرة الجماعيّة والتصوّرات الدينيّة. فالمتديّن لا يجد حرجًا كبيرًا في التفويت في الملكيّة والزهد في نعم الحياة الفانية، طالما أنّه «لا يبقىٰ إلاّ وجه ربك ذو الجلال والإكرام». ولا عجب في ذلك فعطالة القوانين الأساسيّة المتحكّمة في نظام أشياء الكون ومجالاتها الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة، تُنشِّط الذاكرة وتسمح بالجمع بين الواقع والممكن واستدعاء تلك العوالم الممكنة الموازيّة لعالمنا كعالم الغيب والجن والملائكة والبرزخ... وبالاستتباع تكون الكارثة بوابة العبور إليها.

وفي ضوء هذا العبور أو التعديّة يغدو العالم من جهة المنظور الكارثيّ عالمًا مزدوجًا، الأول مرئيّ والثاني غير مرئيّ. وإذا أردنا تعرّف هذا المنطق فدوننا بعض الحكايات والقصص الّتي تعرضه بطريقة فنيّة، من ذلك أنّ الرجل الهارب من الموت في أحد أمثال كليلة ودمنة أو قصص شهرزاد، واقع في المحظور لا محالة رغم اجتهاده في توقيه. فقد كانت كلّ حركة يأتيها تمثّل خيطًا من الخيوط الّتي تُنسج بها معالم العالم اللامنظور، وحين يكتمل النسيج يقع المكروه ويقوم الموت بديلًا عن الحياة ويتحقّق العبور إلىٰ العوالم الممكنة الأخرىٰ والموت واحد منها، أو لا يصوّر في بعض المعتقدات علىٰ أنّه من العوالم السفليّة؟ أو ليست الكارثة جولة بالعوالم التحتانيّة علىٰ نحو ما تختزنه الذاكرة اللفظيّة لكلمة Catastrophe المقابل الفرنسي لمصطلح الكارثة.

وإذا أردنا أن نذهب بعيدًا في تفكيك هذا الضرب من القصّ، اعتبرناه من صميم عمل الذاكرة الّتي تفرض رقابة علىٰ كلّ طارئ، من شأنه أن يربك منطقها ويعبث بسلطتها. ومن ثمّ تحمل الفرد علىٰ تأويل الحدث الطارئ علىٰ نحو يضمن استمرار سلطة المقدّس من جهة أولىٰ، وتخفّف عليه من جهة ثانية وقع المصاب. وهو ما تعمل علىٰ إشاعته السلطة الرسميّة حين

تخسر واحدًا من أجهزة تحكمها.

وفي هذا السياق تتنزّل البحوث التي تدرس كيفيّة تعامل التراث المقدّس مع الجوائح والكوارث عمومًا، فهي على حدّ تعبير بيار نورا Piere Nora من صميم أفضية الذاكرة[1]. ونعدّها نحن قاسمًا مشتركًا بين التصوّرين الزمنيين: الأوّل والثاني. فإذا كان التصوّر الأوّل يقدرنا على مواجهة الموت مواجهة ماديّة، فإنّ الثاني يجعل هذه المواجهة نشاطًا رمزيًّا، فحين يفتقد وجودنا تحت وقع الكارثة كلّ معقوليّة، يعود الآباء والأنبياء والأرواح الخيّرة لمنحنا السكينة والطمأنينة. ولعلّ الأمر الطريف في كلّ ذلك، أنّ التصورين رغم اختلاف منطق عملهما، عمل المراكمة والتخزين والتشبّث بالحياة وعمل الزهد فيها، فإنّهما يتّفقان في مقصد المواجهة والرغبة في التجاوز.

ولعلّه من المفيد هاهنا أن نستحضر تمييز إدغار موران Edgar Morin الطريف بين الأزمة Crise والكارثة Catastrophe، فهو يذهب إلى أنّ الأصل اللاتينيّ للأزمة Krisis يدلّ على المعالجة القائمة على أخذ القرار المناسب. ويسجّل في مقابل ذلك ما شهدته الكلمة من انحراف دلاليّ Glissement sémantique جعل الأزمة تستعمل باستحضار المتصوّرات الدلاليّة العالقة بالكارثة، نقصد الهشاشة والضبابيّة والاضطراب وعدم القدرة على أخذ القرار[2]. وإذا رمنا استحضار هذا التمييز جاز لنا أن نجعل لكل نازلة أو مصيبة أو جائحة... مسارًا واحدًا، منطلقه الكارثة ومنتهاه الأزمة باعتبارها معالجة تفضي إلى أخذ القرار المناسب. وقد نجد أثر هذا المسار في الكتابات السرديّة.

* * *

(1) Pierre Nora, **Les Lieux de mémoire, I. La République** (Paris : Gallimard, 1984) 6.
(2) Edgar Morin, «**Pour une crisologie»,** Communications. N° 91 (1976): 135.

المبحث الثاني
منزلة الكارثة الفكريّة والنقديّة

لا تكتسب الكتابات النقديّة الأدبيّة الروح العلميّة، إلاّ إذا كانت مغامرة جديدة تنأىٰ عن طرق الأبواب المخلوعة والسّبل المسطورة والمقتولة درسًا. ولا يتحقّق هذا الأمر إلاّ بطرح الأسئلة الحارقة الراهنة، من مثل سؤال الموت والكورونا والكوارث والجوائح والفظائع والحروب والتلويح بنهاية العالم واستعراض أشراط السّاعة ونحوها. ولعلّنا نشير هاهنا بطرف خفيّ إلىٰ صنف من البحوث الشائعة في الأوساط النقديّة، نصيبه من الروح العلميّة يعادل نصيب كاد وأخواتها من الشروع في الفعل. وذلك بسبب اكتفائها بالوصف والتقسيم الغرضيّ أو النزوع إلىٰ الحشد والتجميع، بعيدًا عمّا تقتضيه البحوث العلميّة من راهنيّة وتحيين.

ولا يفهمنّ من كلامنا هذا أنّ الراهنيّة دعوة إلىٰ الاشتغال بالأدب الحديث أو المعاصر. فالراهنيّة النقديّة ليست مجرّد مفهوم زمنيّ، وإنّما هي وجهة نظر يمكن أن ترىٰ في القديم جدّة تبزّ المعاصر في راهنيّته وحداثته، خلافًا لذلك المنظور السكوني الجامد الّذي يردّ كلّ ابتكار وإبداع إلىٰ التراث الأدبيّ. وإلىٰ ذلك أيضًا فإنّ الخطاب النقديّ لا يمتلك هويّته النقديّة إلاّ بسريان ذلك الوعي الكارثيّ فيه. وهو ما تجلوه أقوال العديد من الرواة الذين عاصروا الكوارث، يقول صلاح عيسىٰ أحد كتّاب القصّة من جيل الستّينيّات: «نحن في واقع الأمر عيّنة صالحة لدراسة أثر القهر في الأدب والفنّ، والهمّ علىٰ الإنسان. فنحن كنّا مطاردين من الدّاخل بأحلام أهلنا أن نصبح أفنديّة، بذكريات الوباء والهزيمة»[1].

نردّ هذا الإحساس إلىٰ الشّعور بانعدام الأمن وتوقّي صنوف المخاطر المختلفة من جوائح

(١) دراسات في القصّة القصيرة، سيّد بحراوي، (١٩٦).

طبعيّة ومخبريّة وسباق محموم نحو التسلّح والحروب. كلّ ذلك يؤكّد أنّ حضارتنا باتت حضارة الخطر. فقد غدت حياة الإنسان اليوميّة صراعًا من أجل النجاة والبقاء حيًّا. وهو دأبنا في فضاءات الحجر والتباعد الاجتماعيّ والتعايّش مع الكوارث مهما اختلفت ضروبها، لكأنّ حياتنا جميعًا باتت تشهد ضربًا جديدًا من العولمة هي عولمة نمط حياة المعذّبين في الأرض. وقد يزداد الأمر رسوخًا بزمنيّة الكوارث الّتي بات عالمنا يشهدها منذ بداية الألفية الثالثة نقصد إعصار تسونامي في ٢٠٠٤م وإعصار كاترينا في ٢٠٠٥م وهايتي في ٢٠١٠م، هذا إلىٰ جانب ما يعيشه العالم من حروب وتصفيّة عرقيّة ونحوها.

لعلّ تواتر الكوارث هو الذي قاد باتريك لاقادك Patrick Lagadec إلىٰ وسم حضارتنا بحضارة الكارثة، وعيّن لها مجموعة من الخصائص، أجلّها صناعة الكوارث بطريقة نسقيّة منظّمة، حيث تلعب المنظمات العالميّة الّتي قامت بديلًا عن الأمّة والجماعة اللغويّة الواحدة، دورًا مهمًّا. وإذا كان ارتفاع نسبة الانتحار يُعدّ أمرًا كارثيًّا عند العائلات المفجوعة بفقدان أبنائها، فإنّ هذا الازدياد يعدّ عند علماء الاجتماع أمرًا عاديًّا قابلًا للوصف والتعقّل، شأنه في ذلك شأن كوارث الفياضات والانفجارات البركانيّة عند علماء الطبيعة[1]. وطال الخطر أيضًا الأدب. فهذا تزيفتان تودروف Tzvetan Todorov يكتب «الأدب في خطر» حيث استشرف نهاية الأدب والنقد حاملًا علىٰ صنف من النقاد يغرق في الشقشقة اللفظيّة ويطنب في تنميق الألفاظ، بعيدًا عن عمق الفكرة[2]. وإلىٰ ذلك نذكر إعلان بعض الأصوات المغرقة في العقلانيّة موت الشّعراء بدعوىٰ أننا لسنا في حاجة إلىٰ الشعراء، وأنّ الزمن بطل أن يكون زمن الشّعر. وبذلك قد يكون الأدب أكثر اختصاص مهدّد بالانقراض، ما لم تنخرط به الأعمال النقديّة في الأسئلة الراهنة الحارقة، فتُجدّد المواقف منه وينظر إليه علىٰ أنّه يحمل بين أحنائه مشاريع حلول للمعضلات

(1) Patrick Lagadec, **La Civilisation du risque. Catastrophes technologiques et responsabilité sociale**. (Paris, Seuil, coll. «Science ouverte», 1981) 131.
(2) Todorov, Tzvetan, **La Littérature en péril**, (Paris 2006).

الّتي تمرّ بها البشريّة .

ويزداد الوعي الكارثيّ تمكّنًا بتبشير فوكوياما بنهاية التاريخ. ولعلّ الشّعرة الّتي قسمت ظهر البعير ما بتنا نعيشه من حجر وما ألفناه من أخبار الموت وإحصاءات إصابات فيروس الكورونا والناجين من حبائله، هذا دون أن تعشو أبصارنا عن أخبار التطهير العرقي ومعاناة الشعوب المحتلّة. إنّ هذا الوعيّ الجمعي يلقي بالأدباء والنقّاد والقرّاء أيضا في أتون الكارثة ليجعل من تجربتهم جميعًا تجربة كارثيّة، آيتها الصمت والغياب. أمّا الكارثة الكبرىٰ هاهنا، فتكمن في غفلتنا عن الكارثة الحقيقيّة، ويجب ألاّ تستر عنّا النسبة المرتفعة لمن قضىٰ زمن الجوائح والكوارث، ما فقده الإنسان من إنسانيّته.

* * *

المبحث الثالث
صناعة الكارثة فنيّا

معلوم أنّ من سبقنا وقضىٰ في فيضان أو زلزال أو وباء، لم يدرك أنّه عاش تجربة الكارثة. فهذه الظواهر الطبيعيّة لا تتحوّل إلىٰ كارثة دون قصّ يعيد صياغتها علىٰ نحو مخصوص وعمل فنيّ يخرجها في قالب كارثيّ. ومنها نذكر التأليف بين الأصوات المتعدّدة والمصادر المتنوّعة، كالشّهادات والقصص الّتي يرويها الناجون والإحصائيّات الّتي يدوّنها المؤرّخون أو تسجلّها مراكز الإحصاء في أيّامنا هذه. وقد لا نجانب الصوّاب إذا ذهبنا إلىٰ أنّ الأرقام والإحصائيّات الّتي ترصد عدد الأموات والمنازل المدّمرة والعائلات المشرّدة... تنهض بوظيفة سرديّة تشبه وظيفة البرنامج السرديّ، إذ إنّها تنبئ بنوعيّة المساعدات المطلوبة وتحمل الجماعة علىٰ الانخراط في تجربة مقاومة الجائحة وتوقي مخاطر العدوىٰ.

ذاك ما تترجمه العديد من المصطلحات أجلّها مصطلح «مناعة القطيع». وإلىٰ ذلك فإنّ

صوّر الموتىٰ ومراكز الإيواء وصفارات الإنذار تبثّ كلّها في الفرد عاطفة الشّفقة والرّعب في آن واحد. ويتأكّد هذا البعد الصناعيّ بردّ الكارثة إلىٰ أصل تُحْذَىٰ عليه أو بالأحرىٰ إلىٰ مثال تقاس به، وهو ما يفسّر تواتر نشر أدب الجوائح والكوارث علىٰ جدران مواقع التواصل الاجتماعيّ. ولا تستقيم الصناعة إلاّ بمنظور خاص يكيّف الإدراك وينتقل بالوقائع من المجال العاديّ إلىٰ المجال الكارثيّ، أو ليس للمنظور أثره الخاصّ في تشكيل الإدراك وصناعة الأشياء. ذاك ما نعدّه من صميم صناعة الكارثة باعتبار الصناعة علمًا بكيفيّة تشكّل الأشياء.

إذن ليس من الغرابة بمنزلة أن نتحدّث عن صناعة الكارثة. فكلّ كارثة تتوافر عادة علىٰ فضاءين: واحد منظور، وآخر لا منظور. ونعدّ الثاني منهما الفضاء المميّز لصناعة الكارثة، وهو ما نلمس أثره جليًّا في الصوّر الّتي تنشرها برمجيات الذكاء الاصطناعيّ الّتي تظهر المستوىٰ اللامرئي من الكارثة. ومثال ذلك ما يعرف بتقنيّة الحوسبة العالية الدقّة High- tech و Start- up سواء أكانت حقيقيّة أو محاكاة، وحسبنا أن نتمثّل بما تعرضه الصوّر المنقولة بهذه التقنيّة من داخل فوهة البركان وقلب العاصفة، ونستحضر ما تظهره من تفاعلات جيولوجيّة تشتجر في باطن الأرض قبل حدوث الزلازل والهزّات الكبرىٰ. ومن هنا يجيء حديثنا عن واحد من الأساليب المهمّة في صناعة الكارثة نقدًا وإبداعًا.

٤-١ المنظور الكارثيّ.

لعلّه من المفيد أن نتساءل فنقول: هل تنطوي النصوص الّتي تعرض المآسي والجوائح والكوارث علىٰ منظور كارثيّ؟ وما خصائص هذا المنظور؟ أو لا يكون الممكن واحدًا من العناصر الّتي تسمح لنا بتتبّع هذا المنظور؟

قد تُبنىٰ الشخصيّات القصصيّة علىٰ شدّ أعمالها وأحوالها إلىٰ منظور يعدّ المستقبل محكومًا بأفق كارثيّ أو بالأحرىٰ بقدر مسبق. وقد نجد أثر هذا المنظور في العديد من القصص من مثل قصّة النبيّ يونس، إذ قال تعالىٰ: ﴿ وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ۝١٣٩ إِذْ أَبَقَ إِلَى ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ ۝١٤٠

فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُدْحَضِينَ ﴿١٤١﴾ فَٱلْتَقَمَهُ ٱلْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ﴿١٤٢﴾ فَلَوْلَآ أَنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلْمُسَبِّحِينَ ﴿١٤٣﴾ لَلَبِثَ فِى بَطْنِهِۦٓ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴿١٤٤﴾ ۞ فَنَبَذْنَٰهُ بِٱلْعَرَآءِ وَهُوَ سَقِيمٌ ﴿١٤٥﴾ وَأَنۢبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِّن يَقْطِينٍ ﴾ (الصافات: ١٣٩-١٤٦).

وكذلك مثل السّمكات الثّلاث أو الرجل الهارب من الموت في كتاب كليلة ودمنة أو حكاية الرجل الّذي نظر في وجه الموت في ألف ليلة وليلة، ففرّ إلىٰ أقصىٰ الأرض. أمّا المنطق الجامع بينها فهو تحوّل ما كان ممكنًا ومستشرفًا إلىٰ واقع.

ولعلّه من المفيد أن نشير إلىٰ أنّ المنظور الكارثيّ يجعل سلوك الشخصيّات يجمع بين العقلانيّة والتخييل. وتظهر العقلانيّة في سلوك السّمكة الأكيس الّتي تعاملت مع الخطر وكأنّه ليس لها من مفرّ منه إلاّ بالقفز إلىٰ الجهة الأخرىٰ من النّهر دون إرجاء أو تباطؤ. أمّا التخييل فتجلىٰ في سلوك السّمكة الثانية وهي الكيّسة الّتي تعاملت مع الخطر الداهم بالإرجاء. أمّا العاجزة فهي الّتي عدمت الاثنين معًا: التخييل والعقلانيّة. لذلك تحمّلت مسؤوليّة تقاعسها. وكان مآلها شبكة الصيّاد.

ليس من الغرابة بمنزلة أن يكون الممكن من صميم المنظور الكارثيّ، إذ إنّ منطق الكارثة يتعالىٰ علىٰ مبدأ الثالث المرفوع «هذا أو هذا» ويستعيض عنه بمبدأ آخر هو «هذا وهذا». وسواء أكانت الكارثة مخيّلة علىٰ شاكلة ما نجده في قصص الخيال العلميّ والعوالم الممكنة أم ممّثلة علىٰ نحو ما نطالعه في رواية الحرب المغرقة في وصف الآثار النفسيّة والماديّة للدمار، فإنّها تنهض علىٰ منظور يعقد صلحا بين العلم والإيمان ويجعل كليهما يأخذ عن الآخر ولا يعمل علىٰ نفيّه أو إثبات بطلانه. والدليل علىٰ هذا الصلح هو شيوع ارتفاع أصوات المآذن في أوروبا زمن احتدام جائحة الكورونا، وكذلك تنافس المخابر علىٰ إنتاج اللقاحات والعلاجات.

ترتسم آثار هذا المنظور أيضًا في حركة الذات زمن الكوارث وهي تنوس بين حدين متقابلين: الاعتداد والانكسار. فالذات تبدو في العديد من المواقف ممسكة بزمام الأمور متحكّمة بمصيرها. إلاّ أنّها تطالعنا بمواقف أخرىٰ يعود فيها المنسيّ. فتسند الأفعال إلىٰ

المجهول. وتنحسر الذات وقد أعيتها أسئلة البحث عن العلل الراتبة والأسباب الموجبة. لكنّها ما إن تعترف بفشلها، حتّىٰ تهبّ من جديد فتعلن عودتها وكأنّها طائر الفنيق ينبعث من الرماد.

٤-٢ إظهار اللامرئيّ.

يذهب الفيلسوف الياباني يوأما مورو Yoama Moreau إلىٰ أنّه يجوز لنا أن نعدّ الكارثة إظهارًا لخارج مّا طالما أنّ لها شيئا مّا في الخارج(١). وعليه فإنّ الطابع الفجئيّ للكارثة يظهر منّا ما لم نعتده من أنفسنا كالأنانيّة والشراسة والهشاشة والرعب... وليس أدلّ علىٰ هذا التخارج من رفض جماعة من أبناء الجلدة الواحدة دفن موتىٰ الكورونا في المقابر مقترحين إلقاءها في البحار أو الصحاري أو إحراقها... ولا غرابة في ظهور هذه المواقف. فالكارثة تشفّ عن تشتّت العرىٰ والصّلات المنطقيّة بين الأشياء، فتعشو أبصارنا عن العلاقات السببيّة بينها. ومن ثمّ نُضيع تناغمنا مع إنسانيتنا وفطرتنا الأولىٰ. ولعلّ رفض دفن موتىٰ الكورونا خير دليل علىٰ ذلك. فقد ارتدّ الفرد إلىٰ حيوانيّته الأولىٰ الّتي سبقت طقوس الدفن. وقد نحتاج مع هذه المواقف إلىٰ غربان جديدة تعلّمنا دفن موتانا. تلك هي الكارثة الحقيقيّة الّتي تحدث حين تلمّ بنا مصيبة كبيرة فنسقط في التناقض بين ما نأتيه من أفعال ومواقف وما ندين به من مبادئ وقيم.

من هنا نخلص إلىٰ الإقرار بأنّ صناعة الكارثة تقتضي أسلوبًا يناسب مستوىٰ أصيلًا فيها، ألا وهو إظهار الجانب اللامرئيّ الّذي يتحوّل من الخفاء إلىٰ التجلّي ويخرج إلىٰ العيان بطرائق متنوّعة، قد تختلف باختلاف وسيط الإبلاغ والتعبير. ويسلمنا هذا العنصر بدوره إلىٰ مكوّن صناعيّ آخر له منزلة مميّزة في إنشائيّة الكارثة وصناعتها وصلة متينة بالإظهار والتخارج.

٤- ٣ مسرحة الكارثة.

أ- العرض المشهديّ.

تعدّ الكارثة حدثًا فرجويًّا، ومن شأن هذا الطابع أن يسلمنا إلىٰ أسلوب آخر نسمه بالعرض

(1) Moreau Yoann. "La dimension subie (”Communications" 96 (2015): 21.

المشهديّ، مادامت صناعة الكارثة إعادة خلق فرجويّة تظهر المرئيّ وغير المرئيّ[1]. ومن أهمّ أساليب هذا العرض ما يعرف في الأدبيّات السرديّة بالوقف Pause وهو من المصطلحات التي تطرّق إليها البنيويّون في سيّاق دراستهم لزمن الخطاب السرديّ وتحديدًا ما وسموه بـ«سرعة السّرد» التي تعالج بالمقارنة بين مدىٰ زمن النصّ الّذي يقاس بعدد الأسطر والكلمات وديمومة زمن الحكاية الّذي يقاس بالسّاعات والأيّام والسنين. ومن ثمّ فإنّ المجال يفسح للوصف والتعليق حين يتفوّق زمن النصّ علىٰ زمن الحكاية. فيتوقّف السّرد ويستبدل بالوقف وعرض اللوحات والمشاهد الوصفيّة[2]. ولعلّ الأمر الطريف في العرض المشهديّ، أن يعمد الراوي إلىٰ التقاط الفريد ورؤية ما لا نراه نحن. ويعدّ هذا العمل قسيم الرؤية الشعريّة الّتي تجعل الشّاعر يشعر من معاني القول بما لا يشعر به غيره. فيدرك الوجود إدراكًا مختلفًا.

ب- التعرّف والانقلاب.

الكارثة هي الفصل الخامس من التراجيديا. وتدلّ علىٰ انقلاب في الحبكة، يؤذن بنهاية الحركة الدراميّة. وإذا استخدمنا واحدًا من المصطلحات المسرحيّة الأخرىٰ أمكننا أن نسمها بالضربة المسرحيّة. وعليه فإنّ تعرّف الملك أوديب لخطيئته، نقصد قتله أباه وتزوّجه أمّه، يُعدّ كارثة. فقد عقبها انقلاب حياته من الدّعة إلىٰ الشّقاء.

معلوم أنّ كارثة المسرح هي في حقيقة الأمر الفاجعة الّتي تنشدّ إليها كلّ الأعمال والحركات والأحوال. وتشبه في ذلك نقطة الهروب في لوحات الرسم. فهي قطب ناظم وبؤرة

(١) لا نجد اليوم عناء كبيرًا في ملاحظة ولادة فنّ جديد يعرف بـ **فنّ الكورثة** أو بالأحرىٰ فنّ صناعة الكارثة الّذي يستثمر تقنيّة الحوسبة وصنع المجسّمات المتحرّكة الّتي تيسّر المحاكاة لتجسيم اللحظات الأخيرة الحاسمة وما يقترن بها من صمت رهيب ودهشة تزيد المتفرّج شعورًا بالرعب والشفقة. وقد يكون هذا الفنّ أنفذ من التطهير التراجيدي.

(2) Genette Gérard, « Discours du récit », dans Figures III, Paris, Seuil, 1972 p123.

انتظار الجمهور. بل هي أيضًا المركز الّذي تنسرب منه وتردّ إليه عناصر السببيّة في الحركة الدراميّة. فمنطق التتابع السببيّ يقتضي إعدادا يسبق العثرات والسقطات، وتخيّرا لكل ما يفضي إلىٰ النهاية الكارثيّة. أمّا الّذي يؤكّد متانة البناء والانسجام النصيّ، فهو مدىٰ التناغم بين تلك التهيّئة المسبقة والنهاية. ولا يعني هذا الانكشافَ، فمتىٰ كانت النهاية معلومة، خفّ وقع الكارثة وغدت معلومة. والمهمّ في كلّ ذلك هو الإقساط الدقيق بين الانكشاف والتصريح.

ومن طبيعة هذا الاستخدام المسرحي اشتقّت دلالة مصطلح كارثة في الإغريقيّة catastrophe نقصد الانقلابRenversement والتحوّل من طور السّعادة إلىٰ طور المعاناة. إلاّ أنّ هذا المصطلح ما لبث أن شهد انزياحًا دلاليًّا جزئيًّا. فقد غدا واحدًا من المصطلحات المختصّة الدالة علىٰ كلّ الوقائع الخطيرة والمربكة. ومن هنا فارق مصطلح الكارثة خشبة المسرح ليلتبس بكوارث الواقع والتاريخ والطبيعة.

ج- التطهير وإثارة العواطف.

يبعث الجانب اللامنظور وغير المتوقّع من الحدث الكارثيّ في النّفس العديد من المشاعر نراها جليّة في التصوير السينمائيّ للكارثة مثل تصوير كارثة تسونامي التي اتخذت منها العديد من الأعمال السينمائيّة موضوعًا، من ذلك أنّ المخرج ينقل لنا الصوّر المتنافرة، فيقابل بين حركة الاضطراب الّتي تمور في عرض المحيط وحركة الغفلة. ومن ثمّ يتمكّن من إظهار طابعين متلازمين مشدودين إلىٰ واحدة من خصائص الكارثة: هي عدم التوقّع وغفلة الكائن البشريّ عن مصيره. ولا يفوتنا أن نشير إلىٰ أنّ هذه المقابلة تجعل الكارثة مصاغة وفق منطق زمنيّ مشدود إلىٰ إنتاج النهايات المأساويّة الّتي فصّلت فيها نظريّة المسرح التراجيدي الإغريقي القول. ومن هنا نخلص إلىٰ واحد من أهمّ الأساليب الكارثيّة الوثيقة الصّلة بالكتابة المسرحيّة. ونقصد تحديدًا أسلوب التطهير catharsis من حيث هو إثارة لعاطفتي الرعب والشفقة[1].

(1) Aristote, *Poétique*, tr. Ro Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. (Paris, éd. Du Seuil, 1980) i, 1447 a 8-9.

وإذا نظرنا إلىٰ جائحة الكورونا في ضوء متصوّرات هذا المصطلح فإنّنا سنلفي القدر يضطلع بوظيفة الصنع ونسج حبائل الكارثة، وهو في ذلك شبيه بصانع الكوارث والفواجع المسرحيّة. فقد انتشر المرض في مدينة وهان الصينيّة، وطالعنا الخبر علىٰ أعمدة الصحف والشاشات دون أن يدور بخلد الواحد منّا أنّ ما عاشته الصين ستعيشه أغلب الحواضر. والأمر الطريف في كلّ ذلك أنّنا جميعًا تحوّلنا في هذا المسرح الكبير إلىٰ لاعبين وناهضين بأدوار مختلفة كالفرجة والتمثيل والحكي، علىٰ نحو ما نجده في المسرح الملحميّ حيث التداخل في الأدوار والأفضية.

ويتأتىٰ الحسّ التراجيدي من غفلتنا عن كلّ ما تدبّره لنا الأقدار. فما أتيناه زمن انتشار الوباء من أفعال وحركات كالسّفر والتنقل بين المدن والمطارات والاستهتار بقواعد الحيطة والوقاية والانشغال، عشىٰ أبصارنا عن الخطر الّذي يحوم فوق شواتنا ويتربّص بنا الدوائر. وهي جميعًا خيوط تنسج مأساتنا الكارثيّة وتؤجّل وقوع الفاجعة ليبقىٰ توقعنا بين أخذ ورد، بين توقّع النجاة وتوقّع الإصابة، هذا إلىٰ أن أفقنا وأعداد المصابين والموتىٰ تفد علينا من هنا وهناك وتتزايد كلّ يوم بالمئات والآلاف.

بهذا التصوّر يكون القدر قد جمع في صناعة كارثة الكورونا بين صيغتين: الأولىٰ صيغة تراجيديّة والثانيّة صيغة ملحميّة. ولعلّ هذا ما جعل الذات تنوس بين حركتين متقابلتين، واحدة تتّجه صوب الداخل وهي ذات طابع ذاتيّ تشبه حركة القصّ السيرا – ذاتي وأخرىٰ تتّجه صوب الخارج متّخذة مسافة ممّا يقع وكأنّها تقبع خارج مجال الكارثة. أمّا الّذين اضطلعوا بهذا الدور فهم رموز الدوّلة من وزراء وإعلاميين يحصون الأموات والإصابات ويمطروننا بوابل من النصائح والتوجيهات. إلاّ أنّ الأمر الطريف في كلّ ذلك، هو أنّ الكارثة لم تعترف بخارجيّتهم، فحوّلتهم إلىٰ موضوع لعملها ومجالًا لصولاتها وجولاتها، فجعلت منهم أيضًا ضحايًا لها. وحسبنا تمثيلًا أعداد المصابين من جمهور الأطّباء والسياسيين. وبذلك ألحقتهم الكارثة بمن

اتبع حركة الداخل ليسردوا علينا هم أيضًا تجربتهم مع الكارثة عبر الشهادات الّتي جاءتنا عبر أمواج الأثير.

وإذا أخذنا مسافة ممّا سبق فإنّنا سنلفي حياتنا جميعًا قد شهدت في لحظة من هذه التجربة انقلابًا من الدعة والحريّة واكتساح الفضاءات العموميّة إلىٰ الشّقاء والارتداد إلىٰ الفضاءات الخاصّة. وهو ما تشهد به تجارب الحجر الإجباريّ والذاتيّ، لكنّ هذه المسرحة الكبرىٰ لا تنتهي بكارثة أو فاجعة تغلق حركة التصعيد الدراميّ وإنّما هي في الحقيقة بداية الكارثة الحقيقيّة الكبرىٰ الّتي بدأت تطلّ برأسها «كأنّها طلع الشياطين» وتكشف عن وجهها البغيض في عدّة مجالات، أجلّها المجال الاقتصاديّ والسياسيّ والاجتماعيّ. وقد نستفيق غدًا علىٰ كارثة أكبر. فما يعقب الكارثة يكون عادة أشدّ وقعًا. وعلىٰ هذا النحو من التوظيف الاستعاريّ التراجيدي تتحوّل حياتنا إلىٰ مسرحيّة كبرىٰ، لا تجري وقائعها علىٰ نحو تقليديّ، متوقّع ترسم ملامحه آفاق التوقّع والدراسات الإستراتيجيّة. ويرجع ذلك إلىٰ عدم القدرة علىٰ استشراف المستقبل الكارثيّ طالما أنّه يتنزّل في مسار من الاكتشاف التدريجيّ.

٥- مقوّمات الخطاب الكارثيّ.

يرجع فضل السبق في التنظير لكتابة الكارثة الأدبيّة إلىٰ موريس بلانشو Maurice Blanchot فقد طلع علىٰ جمهوره بعد فترة من الغياب والصّمت في أواخر القرن العشرين بكتاب وسمه بكتابة الكارثة، منطلقًا من أعمال ستيفان ملارمي Stéphane Mallarmé(1). أمّا الذي نفيده من هذا الكتاب، فهو أنّ الخطاب الكارثيّ سواء أكانت صيغة تعبيره لغويّة أم غير لغويّة، ينهض علىٰ مجموعة من المقوّمات، أهمّها انقلاب النظام. فهو منطقّ الكارثة الأصيل. ويمثّل مركز الثقل في هذه الكتابة العابرة للأزمنة عبور المحن الملازمة للوجود البشريّ. أمّا السمة الثانيّة الّتي تمتاز بها، فهي اتّصافها بطابع إنتاجيّ، آيته بلاغة الوفرة. ذاك ما سنفصّل فيه القول في الفقرات اللاحقة.

(1) Maurice Blanchot, **L'écriture du désastre** (Paris : Ed GALLIMARD 1980).

٥-١ انقلاب النظام.

يشيع استخدام الكارثة في المسرح ولاسيّما المسرح الإغريقيّ. وإذا رمنا الدقّة أكثر جعلنا مصطلح الكارثة معنيًّا أكثر بالمأساة والملهاة Tragédie et Comédie حيث ترتبط الكارثة بالبناء الدرامي القائم علىٰ التعرّف Reconnaissance والانقلاب Renversement فحياة البطل المأساوي تتحوّل من الدّعة إلىٰ الشّقاء بمجرّد تعرّفه إلىٰ الخطيئة الّتي ارتكبها دون قصد وجدّ في توقّيها. وهو ما تجلوه مسرحيّة سوفوكل «الملك أوديب» الّذي قتل أباه وتزوّج أمّه. وكان هو الآخر قد بذل جهدًا كبيرًا في دفع المحظور الّذي أنبأته به العرّافة، ما اضطراره إلىٰ ترك قصره بمملكة بوليب، لكنّه يرتكب الخطيئة ويعبث بنظام الأنساب والمحارم والكون وتضيع جهاته الستّ بسمل عينيه.

تسلمنا ثنائيّة التعرّف والانقلاب إلىٰ وصف كتابة الكارثة بكونها كتابة إنجازيّة Ecriture Performative ويعني هذا أنّ الكارثة تترك أثرها في الاختيارات الأدبيّة، وحسبنا أن نستدّل برواية الوجوه البيضاء للروائي اللبناني إلياس الخوري(١). فقارئها لا يجد عناء كبيرًا في ملاحظة تلاعب الراوي بنظام الأشياء والعالم. فهو يعيد توزيعها علىٰ نحو خاصّ. فيخرج المشهد المروي إخراجًا كارثيًّا متحوّلًا به من المعقول إلىٰ غير معقول، شأنه في ذلك شأن كتابات فرانز كافكا Franz Kafka ولاسيما رواية التحوّل La Métamorphose(٢)، حيث التداخل في ذات الموصوف بين الإنسان والحيوان والجماد.

لقد كان العالم الروائي عند إلياس الخوري عالم التداخل والخلط بين الحلم والواقع، ذلك أنّ خليل أحمد جابر تضيع جهاته الستّ حين يشتدّ به الضياع فيقول: «أضعها علىٰ الحائط هكذا فيختفي الحائط، لا يتهدّم، لا ضجيج ولا أصوات ولا غبار ولا ركام ولا حجارة، أضعها

(١) الوجوه البيضاء، إلياس الخوري.

(2) Franz Kafka, **La Métamorphose**, (Ed de Claude David, Folio classique, 2000).

علىٰ الحائط فيختفي الحائط، وحده»[1]. أمّا العناصر التي كانت تؤثّث هذا العالم الكارثيّ فموصولة بالموت. وحسبنا أن نتمثّل بواحد من البدائل الموضوعيّة للموت، وهي الرائحة التي غدت موضوعًا للوصف، ترادفت عليه همم الشخصيّات التي روت مقتل البطل من وجهة نظرها الخاصّة. فكانت توهمنا في كلّ مرّة بالتعدد إلاّ أنّها كانت في حقيقة الأمر مجرّد عنصر من عناصر بلاغة الوفرة، تقول نهىٰ جابر: «وانتظرته ولم يعد ثمّ جاؤوا به في تلك الصّورة داخل تابوت خشبيّ والرائحة تملأ المكان، لا أعرف لماذا لا أجرؤ علىٰ دخول الغرفة، أشمّ رائحة الدمّ»[2]. ويقول فهد بر الدرين أيضًا: «الرائحة، إنّ أفظع شيء هو الرائحة، أنا رأيته يخلع القبّعة من رأسه فيظهر شعر رأسه الأبيض الملوّن بالسّواد ويضع راحة يد مليئة بالعظام علىٰ رأسه ويمرّرها علىٰ شعره»[3].

وقد يرجع العبث بنظام الأشياء الثابت إلىٰ خصوصيّة الكتابة الكارثيّة. فهي تشفّ عن رغبة جليّة في الخروج عن النظام الكونيّ المألوف، بحثًا عن دلالات الكارثة لكونها انقلابًا في النظام ونزولًا إلىٰ عوالم سفليّة مرعبة. وليس من الغرابة بمنزلة أن نصل جنس الرواية بالكارثة وعوالمها. فهي من أكثر الأجناس الأدبيّة التحامًا بوهج الواقع، ولاسيّما الواقع السيّئ. ولسنا في حاجة إلىٰ البرهنة علىٰ المدىٰ الّذي بلغته أزمنتنا المعاصرة من السّوء والكارثيّة.

تجلو كتابات الروائي التونسي فرج الحوار ولاسيّما رواية النفير والقيامة بعض ملامح الكتابة الكارثيّة الروائيّة. ومصداق ذلك أنّ شخصيّات الرواية لا تستقرّ علىٰ حال، حتّىٰ أنّها تغيّر اسمها مع كلّ فصل جديد ويطال هذا التغيير أيضًا المنظور القصصيّ، فنكاد لا نعثر علىٰ بنية ثابتة

(١) الوجوه البيضاء، إلياس الخوري، (١٥).

(٢) المرجع السّابق، (٤٤).

(٣) المرجع السابق، (١٦٠).

بالمعنىٰ الدقيق للكلمة، إذ كلّ الأشياء والتفاصيل والذوات تعيش ضربًا من الانفجار والمحو، مردّهما وحشيّة الاقتتال الطائفي في الحرب الأهليّة اللبنانيّة. وقد جاء في وصفها قول الراوي: «سقط الحصن الحصين، انهار جناح قصر المناعة والسؤدد وباد صرح المجد الأثيل»(١). ويقول أيضًا: «القنبلة الثالثة هزت مناكب الأرض فزلزل زلزالها، القارعة وما أدراك ما القارعة أتت علىٰ الأخضر واليابس والسائل والصلب»(٢).

وقد لا نجد عناء كبير في ملاحظة ما يوجد من تناص وتعالق نصيّ بين الوصف القرآني ليوم القيامة والوصف الروائيّ لهول الحرب. ويتأكد هذا الأمر أكثر بحضور شخصيّة الدجال، وكأنّ الراوي يحاكي في ذلك أشراط الساعة. وهذا من شأنه أن يجعل الزمن كارثيًّا، ذلك أنّه يستشرف ما سيحدث حاضرًا ومستقبلًا، إذ إنّ من يعيش وقع الكارثة تستبدّ به عادة اللحظة ويتطلّع في والوقت ذاته إلىٰ النجاة واستشراف المستقبل. يقول الراوي عن بطل الرواية وهو ينوس بين اليأس والأمل، الهلاك والنجاة: «فأراه مرّة أُميط عنه لثامه حتّىٰ لكأنّه النّار، ولد من أحشاء الموج، ويغيب مرّة أخرىٰ... يبتلعني الليل ويضيع البرهان وأظلّ هكذا موزّعًا بين المدّ والجزر متردّدًا بين اليقين والبلاء والليل من حولي يتمطّىٰ ويتثاءب ويهمهم بغليظ الوعيد»(٣).

ولا يجمع بين شخصيّات الحكاية إلاّ العصاب والانشطار والاغتراب. وهي لعمري من صميم مكوّنات الوعيّ الكارثيّ. أمّا الحياة فلا فرق بينها وبين الموت، حتّىٰ أنّه تشتبه علينا ونحن نقرأ الرواية معرفة الفضاء الّذي تنتمي إليه الشخصيّات. وبذلك كانت تجربتها تقبع في عالم برزخيّ متراوح بين الحياة والموت، لا يلبث أن يتحوّل إلىٰ عوالم ممكنة متوازيّة، لا يجد القارئ

(١) النفير والقيامة، (٦٦).

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع السابق، (٤٠ - ٤١).

عناء كبيرًا في العبور من واحد منها إلىٰ آخر. ذاك هو المنظور الكارثيّ المتحكّم في كتابة الكارثة وانقلاب الأحوال.

ويسلمنا هذا الاستنتاج إلىٰ اعتبار رواية الحرب كتابة كارثيّة. ويزداد منطق الكارثة تشبّعًا بانخراطها في التيار الطلائعيّ ذي الحساسيّة الجديدة الّتي تعلن بقلب نظام الكون نهاية مرحلة من الكتابة ذات منحىٰ واقعيّ تسجيلي. ومن ثمّ نهاية التاريخ في صورته التقليديّة، وإعلان الكتابات الروائيّة الكارثيّة الولوج إلىٰ مرحلة جديدة من الحداثة الأدبيّة. هي مرحلة ما بعد الحداثة. وليست هذه المرحلة إلاّ الكارثة في أرقىٰ تجليّاتها الإبداعيّة والتاريخيّة والثقافيّة.

٥-٢ بلاغة الوفرة والندرة.

أ- الندرة:

بين الكارثة والصّمت والفراغ والغياب والندرة ضرب من الاسترسال، تفصح عنه العديد من الوقائع، من ذلك أنّ المتحف الألماني في برلين يضمّ غرفة فارغة لا شيء فيها، تعبيرًا عمّا خلفته الحرب والتطهير العرقيّ في النفس من آثار. ونحن لا نجد عناء كبيرًا في ملاحظة الفراغ الّذي خلفته الكورونا في السّاحات العموميّة والفضاءات المقدّسة الّتي لم يدر بخلدنا لحظة واحدة أنّ الفراغ والغياب قد يطالانها يومًا مّا، وحسبنا شاهدًا صورة صحن الطواف الّتي تناقلتها العديد من القنوات الفضائيّة، متوسّلة بخطاب كارثيّ مصاحب عجز عن ترجمة الأثر الملازم للفراغ الكارثيّ. يقول يوأما مورو Yoama Moreau في تعريف الكارثة «ليست الكارثة اللاشيء وإنّما هي عجزنا عن التعبير عنه»[1]. ويعني هذا أنّ الكارثة تعود بنا إلىٰ البدايات ونقطة الصفر حيث اللاشيء. وتحضر في هذه العودة بلاغة الندرة، وما يقترن بها من أساليب تختصّ بالتلميح أكثر من الاختصاص بالتصريح، تقول نورد الهدىٰ باديس في تعريفها: «تكون الندرة جملة الأساليب الّتي يسعىٰ بها المتكلّم إلىٰ قصده عن طريق الإيماء والإيحاء والإشارة، أي باستدعاء

(1) Moreau, "La dimension subie ،" 25.

قدرة القارئ أو السّامع وسعة اطّلاعه لكي يستحضر هو نفسه كل تلك السيّاقات الّتي تشير إليها الإيماءات والإيحاءات»[1].

ونلحظ أثر بلاغة الندرة جليًّا في سينما الواقعيّة الجديدة بإيطاليا، من ذلك نذكر العمل السينمائيّ لـ روسيليني Rossellini والمعنون بـ روما زمن الصفر Rome année zéro. هذا إضافة إلىٰ الأعمال الفنيّة الّتي تتّخذ من الغياب تعبيرًا عن الكارثة، فيكون العمل برمتّه رحلة بحث عن عزيز مفقود. ويصطلح ساموائيل بيكات Samuel Beckett في مسرحيّته «رأس العواصف» Cap au pire علىٰ هذا الغياب بـ«القول المستعصي» Le Mal- dit [2]. أمّا جاك لاكان J. Lacan فيستخدم مصطلح «القول المنقوص» Mi- dire [3] للتعبير عن الغياب والفراغ. وبذلك تعبّر هذه المصطلحات عن حسّ كارثيّ يجد مصداقه في اللاشيء.

ب- الوفرة:

يحدث الانقلاب الكارثيّ أو بالأحرىٰ النزول إلىٰ العوالم السفليّة عبر المصادفة الّتي تلج بنا إلىٰ عالم الوفرة في كلّ شيء، بدءًا من المشاهد الّتي تبذل الموت للفرجة، وانتهاء بالمصادفة الّتي تجعل الكتابة الكارثيّة صورة استعاريّة ممتدّة للثروة. فهي وجهها الآخر علىٰ حد تعبير فرانسوز لافوكا Françoise Lavocat الّتي تقول في هذا السياق «لا يقصدنّ بالثروة شيئًا آخر غير النهاية الّتي لم تخطر علىٰ بال صاحبها. ومن ثمّ نعدّ كلّ مصادفة ثروة»[4]: من ذلك عثور الفلاح علىٰ الجرّة المملوءة ذهبًا حين تصطدم سكّة محراثه بشيء صلب. فقد كان بالإمكان ألاّ يكون هذا الاصطدام. ومن هاتين الخصيصتين: المصادفة والكثافة يجي الوجه الأوّل لبلاغة الوفرة،

---

(١) بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، نور الهدىٰ باديس، (١٠).

(2) Samuel Beckett, Cap **au pire** (Editions de Minuit, 1991).

(3) Porge Erik, «**Du mi-dire**» in: 'Transmettre la clinique psychanalytique. Freud, Lacan, aujourd'hui, (Toulouse: ERES, Point Hors Ligne, 2005), 93-100.

(4) Françoise Lavocat «Catastrophe et narrativité», **Actes du colloque de Laval Représenter la catastrophe à l'Âge classique,** (26-29 septembre 2007), textes réunis par T. Belleguic, Presses de l'Université de Laval, Quebec.

من حيث هي واحدة من خصائص الكتابة الكارثيّة وصناعتها. أمّا الوجه الثاني للوفرة فكميّ، ونطالعه في قول نور الهدىٰ باديس، حيث تقول في تعريف بلاغته: «نحشر تحت مفهوم الوفرة كلّ الأساليب التي تفيد التكثير بمختلف وجوهه كالمبالغة والتكرار والتتميم. فهي كلّ الوجوه التي تكون في دائرة المبالغة والإطناب...فتكون الوفرة علىٰ هذا الأساس مرادفة للعناصر والمستويات البانية للخطاب المخرجة له علىٰ نهج فيه زيّادة علىٰ أصل المعنىٰ»(١).

الوجه الأول للوفرة: الكمّ.

تتّسم الكتابة الكارثيّة بطابع إنتاجيّ تجلوه مستويات فنيّة عديدة، أهمّها الكثافة الّتي تدرك مرحلة التشبّع، من ذلك أنّ وقائع الدمار التاريخيّة ألهمت الشّعراء قول الشّعر، ومثال ذلك شعر رثاء المدن والممالك. وإذا ولينا وجوهنا صوب الكتابات الشعريّة الحديثة والمقترنة بالأمكنة، فإننا سنجد كذلك أمثلة عديدة وثيقة الصّلة بالكارثة. فهذا تيودور أدورنو Theodor Adorno، فيلسوف فرنكفورت يصدع تحت وقع الكارثة بقولته الشهيرة، «لا شعر بعد أوزفيتش» Auschwitz(٢)، ذاك المعتقل الشهير الّذي أبيد فيه عدد كبير من اليهود.

ويتكرّر الأمر نفسه مع محمود درويش شاعر الأرض المحتلة في بعض قصائده كـ«حصار لمدائن البحر» أو «بيروت»(٣)، وكأنّه بذلك ينافح الفيلسوف الألماني فيقول: «لا شعر بعد حصار بيروت». وتكمن قيمة هذه المقولة في تمثيل حالة التقطّع بين وضعيتين متنافرتين: استعصاء الصّمت وكثافة القول. ويحقّ لنا اليوم أن نقول لا شعر بعد وهان وروما... وقد تترىٰ الأماكن الّتي لا تني تتعدّد باستفحال المدىٰ الجغرافي للفيروس.

ويتأكّد هذا الطابع الإنتاجيّ أكثر بأثر حدث الكارثة في نظام الشخصيّات في رواية الحرب،

---

(١) بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، (٩- ١٠).

(2) T. W. Adorno, **Dialectique négative**, (Paris, Payot, 2003). 437.

(٣) الأعمال الشعريّة الكاملة، محمود درويش.

فحدث إطلاق الرصاصة الأولىٰ يقسمّ شخصيّات الحكاية إلىٰ أحياء وأموات أو أغنياء وفقراء أو عرب الداخل وعرب الخارج.

تحفل رواية الوجوه البيضاء بالجراح الّتي خلفتها الحرب الأهليّة اللبنانيّة في جسد الشّعب. ويوهمنا الراوي بتعدّد الأحداث وتشابكها. فيجعل العديد من الشخصيّات تحكي مقتل «خليل أحمد جابر». إلاّ أنّه في الحقيقة يستخدم واحدًا من أساليب صناعة الكارثة وهو الوفرة، أو بالأحرىٰ يوظّف ما تصطلح عليه نور الهدىٰ باديس ببلاغة الوفرة، ذلك أنّ إلياس الخوري جعل الشخصيّات المحيطة بخليل أحمد جابر تروي حكايات مختلفة عن مقتله. ويضمّن في طيّات محكيّها العديد من المصائب والنوائب المتّصلة بالحرب من مثل الاغتصاب والحرق والهدم والسّرقة... وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ رواية الحرب تعدّ الجنس الأدبيّ النموذجيّ للكتابة الكارثيّة، لاسيّما أنّ قيمة الكارثة علىٰ نحو ما بيّنا سابقًا لا تكمن في ذاتها، وإنما تكمن فيما تخلّفه بعدها من مآس مدمّرة أو رغبات في النهوض وإعادة البناء. لهذا الاعتبار فما ترويه الشخصيّات عن مقتل الشخصيّة الرئيسة، يعدّ من صميم تبعات الكارثة.

يتكّثف الموت في الكتابات الكارثيّة متّخذًا عدّة أشكال للتكثيف كالتكرار والإطناب. يقول الراوي في النفير والقيامة «وتتهاطل الغوائل والأرزاء آخذة برقاب بعضها البعض في عناق تزهق فيه الأرواح ويموت من يموت ويفنىٰ من يفنىٰ ويتيه من يتيه، وباب الرحمة موصد كأنما شدّ وثاقه بالمسامير. ثمّ تهبّ علىٰ الدنيا ريح شرسة تنزع أوتادها وتفتق مناكبها. فيفيق الناس بعد هول وإذا بلادهم عنهم نائمة»[1]. وفضلًا عن ذلك نذكر حركة التناوب بين الموت والحياة. ونجد تمثيلها في واحد من الأمثال الخرافيّة نقصد الرجل الهارب الّذي يعيش دورة متكررة من الأمن والخطر تنتهي بسقوط الجدار عليه. وبتجدّد حضور الموت يصدع المثل بحقيقة خالدة

(١) النفير والقيامة، (٤٣ - ٤٤).

هي حتميّة الفناء، ويهمس لنا الرجل الهارب من الموت والواقع بهروبه لا محالة في شراكه بأنّه ليس آخر من سيموت. ولا يقلّ هذا المثل كارثيّة عن لوحة دزوران ميوزك «لسنا آخر من مات» حيث تعرض لنا ركامًا من الجثث المرصوص بعضها فوق بعض[1].

أمّا إذا انصرفنا إلىٰ الشّعر فإنّنا واجدون في شعر رثاء البلدان وصفًا لحجم الدمار الّذي عمّ البلاد المرثيّة. وتتضح ملامح بلاغة الوفرة من خلال العديد من الأساليب، نذكر منها نظام المفارقات الّذي يصوّر هول المصاب بإقامة ضرب من التباعد بين حال البلاد حاضرًا، وحالها ماضيًا. فتغيب المحاسن ويستعاض عنها بالمقابح. ونجد إلىٰ جانب نظام المفارقات أساليب أخرىٰ من مثل صيغ الجمع، هذا دون أن نغفل تكرار الأفعال والأسماء التي تدلّ علىٰ فقدان الحياة والجمال. وتتّضح أكثر الزيّادة علىٰ أصل المعنىٰ بتوسّع ديمومة الاعتبار وما يقترن بها من معان استعاريّة جعلت للحدثان يدًا تخطّ تصاريفه وقضاءه. يقول ابن خفاجة عقب سقوط مدينة بلنسيّة واصفًا ما أصابها من خراب وتدمير:

عاثت بساحتك العدا يا دار * ومحا محاسنك البلىٰ والنار
فإذا تردّد في جنابك ناظر * طال اعتبار فيك واستعبار
أرض تقاذفت الخطوب بأهلها * وتمخّضت بخرابها الأقدار
كتبت يد الحدثان في عرصاتها * «لا أنت ولا الديّار ديار»[2]

الوجه الثاني للوفرة: المصادفة.

قد يعدّ للوهلة الأولىٰ الجمع بين الكارثة والوفرة، من قبيل التأليف بين الأضداد. إلاّ أنّه متىٰ جوّدنا النظر في أخبار المحن ظهر لنا وجه آخر، يتوافر علىٰ الشيء الكثير من المنطق.

---

(١) انظر الرابط التالي:

http://2.bp.blogspot.com/-4wiZ7WkL3nA/T9OyblkvznI/AAAAAAAAAcQ/ubkftzeFXpw/s1600/zoran-music.jpg

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني، (٣/ ١٠٠).

وحسبنا أن نستقرئ خبر أسود الزبد في الليلة الثامنة والثلاثين من كتاب الإمتاع والمؤانسة، حيث يقول أبو حيّان التوحيدي: «من غريب ما جرىٰ أنّ أسود الزّبد كان عبدًا يأوي إلىٰ قنطرة الزّبد ويلتقط النّوىٰ ويستطعم من حضر ذلك المكانَ بلهو ولعب، وهو عُريان لا يتوارىٰ إلا بخرقة، ولا يؤبه له، ولا يبالىٰ به، ومضىٰ علىٰ هذا دهر. فلمّا حلّت النّفرة، أعني لمّا وقعت الفتنة، وفشا الهرج والمرج، ورأىٰ هذا الأسود من هو أضعف منه قد أخذ السّيف وأعمله، طلب سيفًا وشحذه، ونهب وأغار وسلب، وظهر منه شيطان في مسك إنسان، وصبُح وجهُهُ، وعذُبَ لفظُهُ، وحسُنَ جِسْمُهُ، وعُشِقَ وعَشِقَ، والأيّام تأتي بالغرائب والعجائب، وكان الحسن البصريّ يقول في مواعظه: المعتبَر كثير، والمعتبِر قليل»[1].

لقد انقلبت حال أسود الزبد من الشّقاء إلىٰ الدعة ومن خمول الذكر إلىٰ الشهرة ومن القبح إلىٰ الوسامة ومن العدم إلىٰ السّعة والثروة، دون مبرّرات منطقيّة سكت عنها الخبر. بيد أنّ تتبّع صناعة الكارثة يمكن أن يجعل للمسكوت عنه صوتًا يسمع. فقد قام نظام السّرد في هذا الخبر علىٰ منطق نسمه بمنطق الثروة أو الوفرة. ومن خصائصه أنّه ينهض علىٰ ثنائيّة الحضور والغياب. فمن تلفحه نسمات الثروة- الثورة ينشط ذكره وتسلّط عليه الأضواء. أمّا من لا تكون الصدفة إلىٰ جانبه فيخمل ذكره ويطويه السّواد ولا حظّ له في عوالم التخييل.

ولا يختلف هذا التحوّل العرضيّ في شيء عن التحوّل الطارئ علىٰ حياة الفلاح الفقير في القصّ الشعبيّ من الفقر إلىٰ الغنىٰ. فقد يعرض له أن يحرث الأرض فتصطدم سكّة محراثه بصندوق مليء بالذهب. وتبدو لنا المصادفة هاهنا حاضرة حضورًا قويًّا، ذلك أنّ عمل الظفر بالذهب، لم يكن عملًا مقصودًا لذاته علىٰ شاكلة أعمال الباحثين عن الكنوز والمنقّبين عن الآثار. تقول فرانسوز لافوكا Françoise Lavocat معرّفة الثروة في هذا السياق السرديّ الكارثيّ

(١) كتاب الإمتاع والمؤانسة، أبو حيّان التوحدي، (١٦٠ -١٦١).

«لا يقصدنّ بالثروة شيئًا آخر غير النهاية الّتي لم تخطر علىٰ بال صاحبها. ومن ثمّ نعدّ كلّ مصادفة ثروة»[1]. وتغدو الثروة Fortune في ضوء المصادفة وجهًا آخر للكارثة، فمن جهة أولىٰ يأتي كلاهما مصادفة، ومن جهة ثانية فهي تستدعي عادة أحوال المعيشيّة السّابقة. ومهما كانت بساطتها فإنّها تدرك في هذه البعديّة علىٰ أنّها وفرة وخير عميم. وبهذا التصوّر تكون الكارثة ذاك الوجه الآخر للثروة. وحسبنا أن نمثّل لهذا التعالق القائم بين الكارثة والثورة بمثل الرجل الهارب من الموت[2]، فهو ضرب من التمثيل الاستعاري لتقاسم الثروة والكارثة وجه المصادفة، إذ تأتي الثروة في هذه الحكاية المثليّة ممثّلة في الأمن وتوقي الخطر ويعاضدها في ذلك مجيء الخطر.

هكذا تتّخذ الكارثة صيغة المفاجأة. وهي في حقيقتها مظهر عقلانيّة من نوع آخر مؤداها الاقتناع بأنّ الوقائع يمكن أن تتّخذ صيغة أخرىٰ مخالفة لما حدث حقًّا. فالواقع الفعليّ مثقل عادة بالمبررات المنطقيّة والسببيّة الّتي تحجب عنّا وجهًا آخر لا يقلّ هو الآخر واقعيّة عمّا نعايّنه.

يمكن أن نسم منطق الحكي في رواية الحرب بمنطق الثروة ومؤدّاه أنّ «الكوارث تنتمي انتماء صريحًا إلىٰ المنطق المتحكّم في الثروة حيث التنافس بين الصدفة وشبكة من الأسباب غير الصريحة. وإذا كانت الأسباب معلومة علىٰ نحو مرجعيّ تاريخيّ، فإنّه تظلّ للصدفة كلمة تقولها عبر تعطيل المنطق»[3]. تلك هي رواية الحرب يغيب فيها الإنسانيّ ويختلط الواقع باللاواقع. بهذا

(1) Françoise Lavocat «Catastrophe et narrativité», **Actes du colloque de Laval Représenter la catastrophe à l'Âge classique,** (26-29 septembre 2007), textes réunis par T. Belleguic, Presses de l'Université de Laval, Quebec.

(٢) كتاب كليلة ودمنة، (٧٣ – ٧٤).

(3) Jean Lecointe, «Figures de la Fortune et Théorie du récit à la Renaissance», in "**La Fortune, représentations, discours,** (Faculté des Lettres de l'Université de Genève : 2003), 224.

انظر أيضـًا:

Marie-Luce Demonet, **Hasard et providence**, Actes du 50ème colloque du C.E.S.R (Université François Rabelais de Tours, 2006).
http://www.cesr.univ- tours.fr/Publications/Hasard et Providence

الشكل تعصف الكارثة بمنطق التتابع والتعاقب الزمنيين. وقد لا نعدم الصواب إذا قلنا إنّ الثروة تترجم شقاء العقل البشريّ وهو يجهد في تأويل الوقائع الّتي لا يجد لها تفسيرًا سببيًّا.

وإذا تدبّرنا رواية الحرب مثلًا أو أخبار الأوبئة ألفينا الكارثة عملًا سرديًّا يشبه البرنامج السرديّ الّذي يحمل بين أحنائه تجربة الأبطال ويسطّر الأنظمة السببيّة الّتي ستحكم نظام السرد في العالم التخييلي، أو لا تصنع الكوارث الأبطال؟ ألا ننظر إلىٰ الناجين من فيروس الكورونا والخارجين من الحجر الصحيّ الذاتي والإجباريّ علىٰ أنّهم أبطال فتفتح لهم المنابر لسرد تجربتهم ومغامرتهم. ومن ثمّ يجوز لنا أن نتحدّث عن ثروة البطولة، وثروة الوجع وثروة الاعتبار في القصص الّذي يعلّمنا أنّ دوام الحال من المحال.

ونذهب في ضوء هذا التصوّر إلىٰ أنّ أدب المحن القديم ورواية الحرب يمّثلان أنواعًا أدبيّة تؤلّف بين صيّغ متنوّعة للكارثة والثروة. وإذا كانت كتب التاريخ تدوّن الكوارث والوقائع الخطيرة والحروب، فإنّ الكتابة الروائيّة تشاركها في ذلك. إلاّ أنّ الروائيّ يقول في ضوء المنطق الكارثيّ ما لا يقوله المؤرّخ. بل إنّ شهادة المؤرّخ ذاته لا يمكنها أنّ تدوّن ما وقع علىٰ نحو موضوعيّ. فالشّاهد جزء من الكارثة. وأنّىٰ للشّهادة أن تكون ممكنة والحال أنّ موضوعها هو الكارثة الّتي تهدم وتميت وتحصد الأرواح.

الوجه الثالث للوفرة: الممكن.

يسرد الراوي عادة حدثًا ماضيًا لا يطابق كلّ المطابقة الواقع، وهو ما يجعل منزلة الماضي من الحاضر مشابهة لمنزلة الممكن من المتحقّق الواجب، فالشّاعر عند أرسطو لا يروي ما هو كائن بين الناس، وإنّما ما يمكن أن يكون بينهم[1]، تجلوه مقاطع التشويق والضربات المسرحيّة. ويمثّل الإمكان وجه شبه بين الفنّ والثروة. فالفنّ ثروة لأنّه يحيل علىٰ شيء من أشياء العالم كان بإمكانه أن يوجد ولا يوجد. أمّا علّة هذا الوجود عند أرسطو فليست كامنة في الشيء ذاته وإنّما في

(1) Aristot, **l'éthique** à Nicomaque, VI,4.

الشّاعر، لذلك طرد أفلاطون الشّاعر من مدينته الفاضلة ونعىٰ عليه التخييل والتوهيم. فالشّاعر شأنه شأن الأقدار يراوغ ويظهر شيئا ويحجب أشياء أخرىٰ. فهو يتعلّل بالصدفة ليظهر ما يشوّقنا، ومع كلّ مصادفة جديدة يبني القارئ سيناريو ممكنًا للحكيّ. فتشيع إمكانات عديدة للبرنامج السردي، لا يقيّد الحرف منها إلاّ إمكانًا واحدًا. ذاك هو منطق الثروة، فهي الأخرىٰ تأتي في عوالم التخييل مصادفة.

يقودنا اعتبار الثروة تخييلًا إلىٰ النظر إلىٰ الكتابة السرديّة علىٰ أنّها كتابة كارثيّة، لاسيّما أنّها حافلة بمقاطع التشويق ومحاكاة الممكن والعرضيّ. وإذ تسمح الكارثة الروائيّة catastrophe romanesque بتشكيل العوالم التخييليّة، فهي الوجه الآخر للثروة. فكلاهما يحمل معه التجديد وإعادة البناء. وقد نجد العديد من الشّواهد الّتي تؤكّد أنّ العالم بعد الثورة والطوفان والكارثة أفضل بكثير من العالم قبله. وكأنّ الأرض قد تطّهرت من جديد واستعادت سيرتها الأولىٰ.

إذن ليست الكارثة دمارًا صرفًا. فهي تشكّل سرديًّا فرصة لإعادة بناء العالم واستشراف عوالم جديدة أخرىٰ قد تكون أفضل من العالم الأوّل. والكارثة السرديّة ليست قسيمة الفوضىٰ، لأنّ منطق المصادفة يتوافر علىٰ شيء من السببيّة الّتي تؤمّن استقلاليّة التخييل واستوائه عالمًا قائمًا بذاته. ذاك ما يؤكّده التصوّر الأرسطي للقصّ والمحاكاة. فالقصّ لا يكون ناجحًا إلاّ إذا دخل في باب الاحتمال.

٥- ٣ المنطق الدرامي والحسّ الكارثيّ الحربيّ.

ينهض الخطاب الكارثيّ علىٰ منطق مأساوي، تجلوه العديدة من المواقف الّتي تأتي من مشارب مختلفة وتتّخذ صيّغًا متنوّعة. فبعضها يخرج علينا من المراجع الدينيّة الجبريّة والقدريّة، ترجمه الأدعيّة والتفاسير. وبعضها الآخر يجعل من صفحات مواقع التواصل الاجتماعي محافل سياسيّة تتحوّل بالكارثة من المجال اللابشريّ إلىٰ المجال البشريّ، أي من العجز إلىٰ القدرة. وكأننا إزاء صوت البطل التراجيدي يتردّد علىٰ مسامعنا وهو يشيد بالفعل الإنساني ويعلن

تحديّه للعجز والحدود المغلقة والسبل المسطورة.

ومهما يكن من أمر هذا التجاذب في منطق الكارثة بين البشريّ واللابشريّ، فإنّ المنطق الثاني يبدو لنا أعلىٰ صوتًا. وذلك لانحسار صوت المنطق الأوّل مع تفاقم أعداد الموتىٰ وارتفاع نسب المصابين بالفيروس أو من قضوا تحت الأنقاض. وليس أدلّ علىٰ غلبة هذا المنطق، من إفساح المجال لمن تعافوا من الفيروس أو بالأحرىٰ من نجوا من الموت، للحديث عن تجربتهم عبر عدّة صيغ من التعبير كالكلام العاديّ والشّعر والغناء والرسم والومضات التوعويّة... أمّا المشاهد الّتي كانت أعلق من غيرها بالذهن، فهي تلك الصور والتسجيلات الّتي نقلت لنا قصص الدفن المرعبة وامتناع أداء الطقوس الجنائزيّة الّتي باتت عزاء يطلب فلا يدرك.

ولا نجد عناء كبيرًا في إقامة ضرب من المماثلة والتقريب بين الشوارع الخالية زمن الحجر ومشاهد الدمار الملازمة للصراعات. فقد تهاوىٰ نمط عيشنا الّذي ألفناه وألفنا، شأنه في ذلك شأن تهاوي المنازل إبّان الحروب الطاحنة. ولقد كان كلّ واحد منا يلوذ بذكرياته غير البعيدة، وكأنّه عاشق يقف علىٰ الأطلال مستحضرًا مواقع الديار القديمة. وليس من الغرابة بمنزلة أن نستعير صورة الحرب لهذا المشهد المأساوي، إذ إنّ الفرد يستفيق في أيّام الحروب علىٰ دوي القصف والخراب وانتشار رائحة الموت. أو لم نفق نحن كذلك كلّ يوم في زمن غير بعيد عن أيامنا هذه علىٰ أخبار تقرع مسامعنا بنسب الإصابات والوفيات المرعبة؟ أو لم تتملّكنا حالة رعب اليقين الّتي توسوس بها لنا غريزة البقاء حتّىٰ نطمئن أنفسنا أننا مازلنا أحياء وأنّ المدىٰ المكاني والزماني لانتشار الفيروس مازال بعيدًا عنا وأنّ الدائرة ما تزال متّسعة ولم تضق علينا بعد؟ أو لم تلقِ مشاهد الموتىٰ في روعنا بأنهم «ليسوا آخر من مات»؟

وتتوضح معالم استعارة الحرب أكثر للحسّ الكارثي بأخبار العالقين علىٰ الحدود وسبل إجلائهم. أو ليست هذه الأخبار بدائل موضوعيّة أو بالأحرىٰ تمثيلات سيميائيّة لحكايات التّمزّق العائليّ والتّشرّد والشّتات المصاحب لروايات الحرب؟ أ ولا يعادل غياب الآباء العالقين

في بعض تفاصيله الوجدانيّة تغييب القصف لبعض أفراد العائلة. وقد يهرع الأطفال الناجون والمتحصنون بالحجر إلىٰ صور أحبابهم وكأنهم يخرجون من بين الأنقاض متأبطين رسومهم البريئة متفحصين أثر الغياب والحضور.

وإلىٰ ذلك فإنّ شموليّة الإصابة واتساع مداها يجعلان من العدوّ الرابض علىٰ الحدود الّذي لا يستثني من مرمىٰ إصابته الشيوخ والأطفال والرجال والنساء، بديلًا موضوعيًّا ممّثلًا لفيروس الكورونا. ولعلّ الأمر الطريف في كلّ ذلك أنّ مشهد التمثيل السيميائي بالبدائل الموضوعيّة يكتمل بحضور طائرات الموت المحمّلة بالمصابين فهي الأخرىٰ شأن طائرات الحروب تحلّق عاليًّا مهدّدة الجماعة الآمنة بالدمار الشامل. فمشاهدة الطرقات الفارغة إلا من بعض الدواب والحيوانات الأهليّة يؤكّد أنّ الفيروس اللّعين قد أصاب كلّ شيء: العقول والأحلام والكلام والعلاقات.

***

المبحث الرابع
الخطابات الأدبيّة الكارثيّة

تحضر الكارثة في خطابات أدبيّة متنوّعة قديمة وحديثة، شعريّة ونثريّة، لغويّة وغير لغويّة كالرسم والموسيقىٰ... وتتوزّع علىٰ أشكال أدبيّة تعرض الكارثة عفو الخاطر وتحملها بين طيّاتها وأشكال أخرىٰ تخصّها بالكتابة من مثل رثاء الذات والمدن ورواية الحرب والخيال العلميّ والعوالم الممكنة وكذلك أدب المحن وأخبار الشدائد والمصائب.

أ- الكارثة والشّعر.

غنيّ عن البيان القول أنّ الصلة متينة بين الكارثة والأدب. وحسبنا أن نولي وجوهنا صوب الشّعر العربي القديم بدءًا بالمحنة الّتي يعيشها الشّاعر إذا تصدّىٰ للقول ورام الإبداع والإتيان بما

لم تستطعه الأوائل. فهذا عنترة العبسيّ يرسم تفاصيل محنته في مطلع معلّقته جاعلًا من التجربة الشعريّة تجربة بحث عن الجدّة[1] وهو ما لا تضعه التصوّرات النقديّة السكونيّة المحافظة في الاعتبار مكتفيّة بحظّ الشّاعر من الإبداع والاتّباع. يقول عنترة:

هل غادرَ الشّعراءُ من متردَّمِ * أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهُّمِ
يا دارَ عَبلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمي * وَعَمي صَباحًا دارَ عَبلَةَ وَاسلَمي
فوقفت فيها ناقتي وكأنّها * فدن لأقضي حاجة المتلوّم[2]

وإذا دقّقنا الاستقراء أكثر ألفينا هذا الحضور الكارثيّ يمتدّ إلىٰ أغراض شعريّة أخرىٰ عديدة كالرثاء بكلّ تفريعاته: رثاء النفس والآخرين والمدن. وهذا من شأنه أن يغرينا بالبحث عن طريقة الشّعراء في صناعة الكارثة بعيدًا عن الخصائص الشائعة في النقد الأدبي القديم أو العودة إلىٰ موضوع الموت وأصوله الأولىٰ في كتاب محمّد عبد السلام عن الموت[3].

يبدو الشّعر حاضرًا بقوّة زمن الكوارث والمصائب فهذا محمّد صغير أولاد حمد أحد الشّعراء التونسيين يقول مفتتحًا لقاء شعريًّا بعد أن أتمّ جلسات العلاج الكيميائي «سقط الشَّعر ولم يسقط الشِّعر» أمّا محمود درويش فيقول في السطر الأوّل من قصيدته الموسومة بـ«علىٰ الأرض»: «علىٰ هذه الأرض ما يستحقّ الحياة». ويقول أيضًا في قصيدته «مديح الظلّ العالي»: «ماذا تبقّىٰ منك غيرُ قصيدة الرّوح المحلِّق في الدّخان قيامةً وقيامةً بعد القيامة». أمّا تيودور أدورنو Theodor W. Adorno، فيلسوف مدرسة فرنكفورت فيقول «لا شعر بعد أوزفيتش» هذا المعتقل الشّهير الّذي أبيد فيه عدد كبير من اليهود.

(١) يدلّ الأصل اللاتيني Poien للفظ الفرنسي Poeisie علىٰ دلالة الخلق والإنشاء.

(٢) شرح المعلّقات السبع، (١٣٠).

(3) Mohamed Abdesselem, Le thème de la mort dans la poésie arabe: des origines à la fin du IIIe-IXe siècle, Université de Tunis, 1977.

ب- الكارثة والكتابة القصصيّة.

تحضر الكارثة في التراث الأدبيّ النثريّ في العديد من النصوص الأدبيّة وحسبنا أن نستشهد بكتاب التنوخي «كتاب الفرج بعد الشدّة» أو كتاب «إغاثة الأمّة بكشف الغمّة»[1]. هذا دون أن نغفل أخبار محن العلماء[2] أو الأمثال الّتي تجلو محنة الإنسان وهو يَجِدّ في توقيّ حتميّة الموت. وهو ما نجده في أمثال كتاب كليلة ودمنة لعبد اللّه بن المقفّع أو حكايات ألف ليلة وليلة. وقد تتّسع مدوّنة كتابة الكارثة وصناعتها لتشمل الإبداع الحربيّ ولاسيّما ما بات يعرّف في مسرد الرواية العربيّة الحديثة برواية الحرب أو روايات الخيال العلميّ ونخصّ بالذكر منها تلك الروايات الّتي تستقبل نهاية الحياة على وجه هذه البسيطة سواء أكان ذلك بتخييل غزوات الكائنات الفضائيّة الشريرة أم بالحروب الجرثوميّة والوبائيّة.

ج- الكارثة والسينما.

تترى عناوين الأعمال السينمائيّة الواحد تلو الأخرى مذكّرة بصمود الإنسان أمام الكوارث والجوائح. ومن ذلك نذكر «غزّة الكارثة» Ghaza-strophe عنوان الشريط السينمائي الوثائقي للمخرجين العربيّين الفرنسيّين سمير عبد الله (لبنانيّ) وخير الدين مبروك (جزائريّ). ويقول عنه العادل خضر عنه «وهو أوّل شريط اعتنى بتوثيق آثار الاعتداء الإسرائيليّ على غزّة في جانفي ٢٠٠٩م، وهو أيضًا أوّل كاميرا تتخطّى معبر رفح لتصوّر كارثة أخرى، أو جريمة أخرى تنضاف إلى جرائم إسرائيل الكثيرة ضدّ الإنسانيّة، وضدّ الفلسطينيّين تحديدًا، بعد صبرا وشتيلا ودير ياسين وجنين... هذا الشّريط عرض كاملًا (٩٥ دقيقة) في اليوم الاختتامي من مهرجان الفيلم المغاربي (الدورة الثالثة) بولاية نابل التّونسيّة»[3].

---

(١) إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، تقيّ الدين المقريزي.

(٢) المثقّفون في الحضارة العربيّة، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد.

(٣) مرايا الأيّام مرائي الصوّر، (١٦٤).

د- الكارثة والخطابة المضادة للتغيير الحضاري.

لن نجد اليوم صعوبة كبيرة ونحن نحلّق فوق حيطان الأزرق الكبير، أكبر مواقع التواصل الاجتماعي، في ملاحظة ارتسام ضرب مخصوص من الخطابات الكارثيّة، يتّخذ من التغريدة صيغة له. فالعويل الّذي تتردّد أصداؤه في خطابات ممجدي الأنظمة السياسيّة المهزومة والمكنوسة رموزها من المشهد السيّاسيّ المحلّي، أو تلك التدوينات المحافظة المعاديّة لكلّ تطوير وتحديث للمجتمعات الّتي تروم التحديث والتغيير، تعبّر كلّها عن حسّ كارثيّ، آيته التهويل والمبالغة في استشراف الفواجع والنهايات المأساويّة.

ويبدو هذا الأمر شائعًا في العديد من الكتابات الّتي تساوقت مع الثورات ومشاريع التطوير، فشاتوبريان Chateaubriand في مصنّفه «رسالة عن الثورات» يتحدثّ في بعض فصولها عن تبعات الثورة، كندرة الكتب وإتلاف المعالم الفنيّة والتاريخيّة وتفشي البربريّة والهمجيّة ويشدّد على صعوبة البداية من جديد ومباشرة عمليّة البناء والإعمار(1). ولا نبذل جهدًا كبيرًا في الاستشهاد بالتغريدات الّتي تعلو حيطان العديد من حسابات الأزرق الكبير باكية على الماضي غير البعيد أو العهود السابقة.

ومهما يكن من أمر هذا الجدل فإنّ التغريدات على حيطان الأزرق الكبير تشهد بحقيقتين: محصّل الأولى أنّ القول حضور في العالم. أمّا الثانية فمدارها على وحدة المصير البشريّ على اختلاف اللغات والثقافات والأنظمة. ولن نعدم الصواب إذا قلنا يسقط أمام الكارثة شعار الشرق شرق والغرب غرب مقولة الشاعر الإنجليزي روديارد كبولنغ ليحلّ محلّها شعار آخر «كلّنا في الكارثة شرق وغرب، عرب وعجم».

(1) Cabanes Jean-Louis, L'idée de catastrophe dans l'Essai sur les révolutions. In: **Littératures** 28, printemps 1993. pp. 73-82.

ينظر أيضًا:

François Rene de Chateaubriand, ***Essai sur les révolutions*** (Paris: édition de Maurice Regard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978).

هـ- الكارثة والرواية.

ندرك لمّا نتسلّق حيطان الأزرق الكبير أيّام انتشار جائحة الكورونا أوّل مرّة، أنّ الرواية قول أدبيّ يضطلع بوظيفة المواجهة والصمود، فهذه رواية الموت الأسود The Black Death لروبرت س جوتفريد Robert s Gottfried[1] و«الطاعون» لألبار كامو Albert Camus[2] تعلّقان علىٰ حيطان الأزرق وكأنّهما تميمة تستقدم من الأزمان الغابرة لوضع حدّ لانتشار الوباء اللّعين، هذا دون أن نغفل رواية الحرب في مسرد الرواية العربيّة.

يستقيم الأدب بتعدّد الخطابات الكارثيّة حضورًا واستمرارًا للكائن البشريّ رغم ما قد يحلّ به من مصائب وكوارث. فالشّعر يواجه سقوط الشَّعر وأشدّ الأمراض علاوة علىٰ أفظع المجازر. وإذا توسّلنا بالمنظور الكارثي ألفينا الأدب يقدّ من تصاريف الكارثة حصان طروادة ليسوس به التاريخ التقليديّ فينشئ تاريخًا جديدًا، آيته وحدة المصير وكأنّه لا حقيقة إلاّ الكارثة، حتّىٰ أنّ جاك دريدا Jacques Derrida قد جعل من حضور الكائن ووحدة المصير أسًّا قائمًا بذاته لبنية معرفيّة جديدة[3]. وعليه فإنّ الأدب والكارثة يقيمان الخطاب الأدبيّ علىٰ استعارة ممتدّة كبرىٰ، هي استعارة طائر الفنيق ذي الولادة المتجدّدة، فمن تحت الرماد ينبعث اللهيب ومن جوف الموت تولد الحياة.

***

(١) الموت الأسود جائحة طبيعيّة وبشريّة في القرون الوسطىٰ، روبرت س جوتفريد.

(2) Albert Camus, La ***peste*** (Paris : Ed Gallimard 2012).

(3) Jacques Derrida, ***L'écriture et la différence*** (Paris, Ed Seuil, essais 1967) 26/425.

الخاتمة

لم نعد في هذا البحث بتقديم البلسم الشافي. ولم نلوّح بتطوير واحد من العلاجات أو اللّقاحات. وحسبنا أنّنا سلّطنا المنظور النقديّ علىٰ لحظة مؤثّرة في تاريخ الأفراد والجماعات فوازنّا بينها وبين ما يناسبها من أجناس قوليّة، حملت بين أحنائها صياغة أدبيّة فنيّة لما عشناه زمن الكارثة وما زلنا نعيش تحت وقعه. وقد لا نفارق الصّواب إذا ذهبنا إلىٰ أنّ الكتابات النقديّة والأدبيّة التي تزامنت مع الجائحة أو تلتها تجيء مطبوعة بنفس كارثيّ متجذّر في صيغ قوليّة مختلفة. ومتىٰ درسناها في ضوء ما وسمناه بالمنظور الكارثي قد تنكشف لنا ملامح ضرب مخصوص من الكتابات أو الأجناس القوليّة، يهمّ أن يولد في هذا الحقبة من تاريخنا المعاصر أو قد نقف علىٰ ضرب من الكتابة الأدبيّة القديمة ماتزال حبيسة المصنّفات الّتي تعدّ من صميم الكتابة التاريخيّة.

الحاصل ممّا تقدّم أنّ للكارثة زمنيّة مزدوجة، فيها الشيء الكثير من الثقل والعرضيّة والشكّ من جهة والاستشراف والانفتاح من جهة ثانية. أمّا كتابتها فتنهض من حيث الغرض أو الموضوع علىٰ ثلاث أثاف.

ولقد استخدمنا هذه الصياغة المصطلحيّة الاستعاريّة حتّىٰ يكتسي عملنا هو الآخر طابعًا كارثيًا قلبًا وقالبًا. أمّا الأُثفيّة الأولىٰ فهي الغياب ويتصدّره الموت والضياع والجنون، هذا إضافة إلىٰ التبشير بنهاية التاريخ والحياة الإنسانيّة وكتابات الإنسان الأخير والتلويح باندثار الإنسان والحياة والأدب. أمّا الأُثفيّة الثانية فهي الهدم والتقويض. وهو ما يجد ترجمته في تخطّي النظريّات والتصوّرات والاعتقادات القديمة وكلّ ما له صلة بالأنشطة الرمزيّة أو استبدال شكل تعبيري بشكل آخر أو تعويض نظريّة بأخرىٰ علا نجمها فأزرت بسابقتها. أمّا الأثفية الثالثة فمدارها علىٰ الحروب والجوائح والأمراض والأوبئة والهدم والكوارث بصنوفها المتعدّدة،

وتشترك فيها الخطابات الأدبيّة والعلميّة، نقصد تلك الخطابات الّتي تتوسّل بالظواهر البيئيّة كانخرام طبقة الأوزون وارتفاع درجات حرارة الكون لتستشرف مستقبلًا كارثيًّا يحذّر من تعرّض الأرض لسلسلة من الكوارث التي تهدّد الحياة. وقد يعبّر هذا الاشتراك عن اشتراك آخر يكون هذه المرّة بين تاريخ البشر وتاريخ الطبيعة فكلاهما تاريخ كارثيّ.

أمّا الخطابات الكارثيّة فمن التنوّع بمنزلة إذ نجدها تخترق العديد من الأجناس الأدبيّة كرواية الحرب وأخبار الموت وكتابة الشّعر، سواء أ تعلقت بمحنة الشّاعر الراغب في الإبداع أم ارتبطت بكتابة الوجع. هذا إضافة إلىٰ مقوّمات الكتابة الكارثيّة، نقصد المنظور الكارثي وانقلاب النظام وبلاغة الوفرة وإظهار اللامرئيّ... ومن ثمّ نكون قد رسمنا ملامح مشروع نقديّ أدبيّ نسمه بكتابة الكارثة إبداعًا ونقدًا.

التوصيّات:

بوضوح معالم مشروعنا النقدي نوصي بعمل مخابر البحث والندوات والمؤتمرات علىٰ تفصيل القول في مكوّناته الثلاثة وما علق بصناعة الكارثة من مقوّمات فنيّة وغرضيّة. ولا نوجّه توصيّتنا هذه إلىٰ تخصّص معيّن. وذلك لأنّ علاقة الإنسان بالكارثة تفيض علىٰ التخصّص الواحد أو الأعمال الفرديّة. لهذا الاعتبار ندعو الدارسين إلىٰ الاستئناس بما وسمناه بصناعة الكارثة فنيًّا، لاختبار مدىٰ نجاعة المقوّمات الإنشائيّة في تعرّف اتصّاف خطاب ما بالطابع الكارثيّ. وبذلك يمكن أن نجد بداية الطريق إلىٰ ما نسمه بالكتابة الكارثيّة والنقد الكارثيّ. وكيف لا نركب هذا الطموح والحال أنّ السّجل العربيّ حافل بمصطلحات الكوارث والنوائب، ناهيكم عمّا بتنا نعيشه اليوم من رهاب جماعي في ظلّ عالم الموت العاري من كلّ حيطة واستعداد.

***

قائمة المصادر والمراجع

أ- المراجع العربية:

- **القرآن الكريم.**
- **الأعمال الشعريّة الكاملة.** درويش، محمود، ط١، بيروت: دار الهدىٰ، دار كفر قرع، ٢٠٠٣م.
- **إغاثة الأمّة بكشف الغمّة.** المقريزي، تقيّ الدين، دراسة وتحقيق: د. كرم حلمي فرحات، ط١، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ٢٠٠٧م.
- **الجوائح في الأزمنة المعاصرة، رؤىٰ دينيّة وفلسفيّة.** مؤلّف جماعي، تنسق: عبد العالي المتّقي، وعبد الله هداري، ط١، أكادير: دار العرفان للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م.
- **دراسات في القصّة القصيرة.** بحراوي، سيّد، ط١، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م.
- **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة.** الشنتريني، ابن بسام، تحقيق: د. إحسان عبّاس، ط٢، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٨ - ١٩٧٩م.
- **شرح المعلّقات السبع.** الزوزنيّ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، ط٢، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٤م.
- **كتاب الإمتاع والمؤانسة.** التوحدي، أبو حيّان، صحّحه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين، وأحمد الزين، د.ط، القاهرة: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
- **كتاب كليلة ودمنة.** ابن المقفّع، عبد الله، تحقيق: عبد الوهّاب عزّام، وطه حسين، د.ط، القاهرة: مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م.
- **المثقّفون في الحضارة العربيّة.** محنة، ابن حنبل؛ ونكبة، ابن رشد؛ والجابري، محمد عابد، ط٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠٠٠م.
- **مرايا الأيّام مرائي الصوّر، مقالات في اليومي والصّورة.** خضر، العادل، ط١، تونس: الدار التونسيّة للكتاب، ٢٠١٦م.

- **الموت الأسود جائحة طبيعيّة وبشريّة في القرون الوسطىٰ.** روبرت، س جوتفريد، ط١، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٧م.
- **النفير والقيامة.** الحوار، فرج، د.ط، تونس: دار سيراس، ١٩٨٥م.
- **الوجوه البيضاء.** الخوري، إلياس، ط٣، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

ب- قائمة المراجع العربيّة المترجمة إلىٰ الانجليزيّة:

- Al-Qur'an al-karim.
- Al-a'mal Acheria al-kamila, Darwish Mahmud, First Edition, Beirut, dar Al- Hudaa dar kafr qare 2003.
- Ighathat al-'ummat bikachf al-ghumma, Almaqrizi Taqy adiin, Presented and verified by D. karm Hilmi Farhat, First Edition, Cairo, Ayin for human and social researches and studies 2007.
- Al-jawa 'ih fi al'azminat almuasirat, ru'a diniya wa falsafiya, collective book, adjusted by, Abd al-ali al-muttaqy wa Abdallah Hadari,First Edition ،Akadir, dar al 'Erfan for Printing, and Distribution 2020.
- Dirasat fi Al-qissa al-qasira, Bahrawi Sayid, First Edition, Beirut, Arabic researches Establishment 1986.
- Al-dhakhira fi Mahasin 'ahl aljazira, Ashantarinii Ibn Bassam, Presented and verified by: D. ' Ihsan Abbas, second Edition, Beirut, dar athaqafa 1978- 1979.
- Sharh Al- mu'allaqat assab'i, Alzawzani Abu abd allah al- Hussain ibn Ahmad, Second Edition, Beirut, dar al- ma'erifa 2004.
- kitabu al'imta'i wa lmu'aanasati, Altawahidi Abu hayan, Presented and verified by D. Ahmad Amin wa Ahmad alziin, w.Ed, Cairo, dar maktabat Al- hayaat for Printing, and Distribution 2000.
- kitab kalila wa Dimna, Ibn Almuqaffa' Abd Allah, verified by Abd Alwahhab Azzam and Taha Husayn, W. Ed, Cairo, Hindawiun Establishment for education and culture 2014.
- Almuthaqqafun fi Alhadhara Alarabia, Mihnat ibn hanbal wa nakbat Ibn rushd, Aljabiri Muhamad a'bid, Second Edition, Beirut, Establishment for the Arabic union 2000.
- Maraya Alayam, Mara'i alsuwari, maqaalat fi al- Alyawmi wa Alssuwra, khadir Aladel, First Edition, aldar atunisia lilkitab 2016.
- The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe, Robert. S. Gottfried, First Edition, Cairo, National Establishment for tradition 2017.
- Alnnafir walqiyama, Alhiwar Faraj, W.E, tunisia, dar Seress 1985.
- Al'ujuh Albaydha', Alkhuri 'Ilyas, Third Edion, Beirut, dar Al-adab for Printing, and Distribution 2003.

ج- قائمة المراجع الأعجميّة:

- Abdesselem, Mohamed. ***Le thème de la mort dans la poésie arabe: des origines à la fin du IIIe-IXe siècle***, Tunis: Université de Tunis, 1977.
- Académie française**, *Dictionnaire de l'Académie française:*** http://www.dictionnaire-academie.fr
- Adorno, Theodor. W. ***Dialectique négative***, Paris, Payot, 2003.
- Aristote, Telos:
  L'éthique a Nicomaque, VI,4.
  Poétique. Paris: Édition et traduction, Ro Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris, éd. Du Seuil, 1980.
- Beckett, Samuel. ***Cap au pire***, Paris: Editions de Minuit, 1991.
- Blanc, Natalie. «Littérature et Ecologie», **Ecologie et poétique**, N36 2008.
- Blanchot, Maurice**. *L'écriture du désastre***, Paris: Ed GALLIMARD, 1980.
- Cabanes, Jean-Loui. «L'idée de catastrophe dans l'Essai sur les
- Camus, Albert. ***La peste, Paris***: Ed Gallimard 2012.
- Chateaubriand, François Rene**. *Essai sur les révolutions***, Paris: édition de Maurice Regard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
- Demonet Marie-Luce. ***Hasard et providence***, Actes du 50ème colloque du C.E.S.R, Université François Rabelais de Tours, 2006.
- Derrida Jacques, **L'écriture et la *différence,*** Paris, Ed Seuil, essais 1967.
- Kafka, Franz**. La *Métamorphose***, Paris: Ed de Claude David, Folio classique, 2000.
- Lagadec, Patrick, ***La Civilisation du risque. Catastrophes technologiques et responsabilité sociale***, Paris: Seuil, coll, Science ouverte, 1981.
- Lavocat, Françoise. «Catastrophe et narrativité», **Actes du colloque de**
- **Laval *Représenter la catastrophe à l'Âge classique*,** textes réunis par T. Belleguic: Presses de l'Université de Laval, Quebec2007. http://2.bp.blogspot.com/-4wiZ7WkL3nA/T9OyblkvznI/AAAAAAAAAcQ/ubkftzeFXpw/s1600/zoran-music.jpg
- Lecointe, Jean. «Figures de la Fortune et Théorie du récit à la Renaissance», in "**La Fortune, représentations, discours,** Genève Faculté des Lettres de l'Université de Genève: 2003.
- Moreaub, Yoann. «La dimension subie» **Communications**" 96, 2015.
- Morin, Edgar. «Pour une crisologie»**. Communications**. N° 91,1976.
- Nora, Pierre. ***Les Lieux de mémoire, I. La République,*** Paris: Gallimard, 1984.
- Patrick Lagadec, **La Civilisation du risque. Catastrophes technologiques et responsabilité sociale**, Paris, Seuil, coll. «Science ouverte», 1981.
- Porge, Erik. « Du mi-dire » in '**Transmettre la clinique psychanalytique. Freud, Lacan, aujourd'hui**, Toulouse: ERES, Point Hors Ligne, 2005.
- Todorov, Tzvetan. ***La Littérature en péril***, Paris: FLAMMARION Edition, 2006.

❊ ❊ ❊