Wamadhet ameL

ومضات أمـــل 36

مدير عام خديجة غبريني رئيس التحرير خليفة عبد السلام

حين يتحول الفنان إلى مادة درامية

تجسيد الشخصيات الفنية في السينما والدراما العربية بين الذاكرة والخيال

ISSN 2830-9081 L

مجلة إعلامية ثقافية دولية

مجلة ومضات أمل

Wamadhet amel- MAGAZINE

ومضات أمل بنسختها الشهرية السادسة والثلاثين لشهر فيفري 2026، و التي خصصتها هيئة تحريرها لتكون عنوانا للأمل والتفاؤل ورسالة توعية أدبية للقراء والمثقفين، بصمة راسخة للأدباء المخضرمين والجدد كلٌ بمجاله

في هذا العدد الشهري، تجدون مواضيعا حصرية ومرسومة بحروف نابعة من أعماق كُتاب وصحفيين مبدعين في مجالاتهم ...

وفي إطار السعي المستمر لتطوير مجلة ومضات أمل الدولية شكلا ومضمونا فقد تم فتح المجال للمثقفين وخلق المساحة للنشر في المجلة، وذلك بتخصيص مجال لأسماء لها مكانة بالوطن العربي أدباء، كُتاب، إعلاميون، وصحفيون .. من أجل إثراء فعال يصب في البناء الفكري الجمعي الذي يرتكز على الوعي من جهة واحتواء الناشئين ممن لهم مستوى يخولهم للنشر من جهة أخرى، وهذا لهدف واحد ووحيد ألا وهو فتح الطريق أمامهم ومرافقتهم في المشوار الثقافي، والسعي وراء المحتوى الهادف و المادة الثرية، تحت شعار

الأدب اسم على مسمى والثقافة سياق الحياة

ويحفل العدد السادس والثلاثون من مجلة ومضات أمل بمواضيع ومقالات غنية بمحتواها الأدبي والثقافي والفكري وتنوعها المكاني من مختلف الدول العربية والغربية، حتى تتناول المقالات ماهو ذات أهمية بالغة، ومواضيع متنوعة أخرى فنية- ثقافية وأدبية تضعها المجلة بين أيدي قرائها الأعزاء ومثقفيها بصفة خاصة ومتلقي الفكر والثقافة بصفة عامة

وأكيد في كل عدد كما وعدناكم أننا سنصنع المستحيل من أجل أدبنا وثقافتنا- فقط لنكون الأفضل وبصيص أمل للعديد من المثقفين والكُتاب

في الأخير تتقدم إدارة المجلة بالشكر الجزيل للكتاب المعتمدين لدى المجلة و الهيئة الاستثارية للنشر ولكافة أفراد الطاقم ضمن مجلتنا الذين يتواجدون من أجل تحقيق الأفضل دائما والرقي بالأدب والثقافة، ولكل من ساهم في إثراء صفحات هذا العدد أو الأعداد السابقة، كما ندعو الكتاب والمثقفين إلى تقديم نتاجهم الأدبي للنشر في المجلة مرحبين به بكل أمانة ومصداقية ونزاهة

مجلة ومضات أمل

Wamadhet amel- MAGAZINE

دولية ثقافية إعلامية

تصدر دوريا عن مؤسسة هيبورجيوس للنشر والتوزيع بعنابة- الجزائر

هاتف- واتساب 0033667449350

بريد إلكتروني wamadhetamel59@outlook.fr

تصفحوا المجلة عبر موقعنا الرسمي

/https://wamadhetamel.com

HIPPOREGUIS
Edition et distribution

هيبورجيوس
للنشر والتوزيع

06 74 16 89 24 - 06 57 023 69 32

هيبورجيوس للنشر و التوزيع

hipporejuise_edition

hipporeguis.edition@gmail.com

Rue chefzi numéro 3 Annaba

مدير عام غبريني خديجة

رئيس التحرير خليفة عبد السلام

نائب رئيس التحرير مروة حرب

الفريق الصحفي

إبراهيم جزار - بوبكر بلعيد - أمينة قلاليز

بلحبيب عبدالفتاح - إيمان كحول

رئيس هيئة التحرير

د- أمال بوحرب / تونس

في هذا العـــــــــدد..

فلسفة وفكر

- التنوير الأوربي بين التحرر والهيمنة على الغير---------- أ.سمير محمد
- شرخ الوعي: النسيان كضرورة وجودية---------- أ.عبد العالي لعجايلية

دراسات أدبية

- قراءة في رواية "L'aprés armageddon"----------أ. د. كمال لعرابي
- الرواية: مسرح وجودي للزمن والذاكرة---------- د. آمال بوحرب

الفنون

- فلسفة الألم---------- د, قيس بن عيسى
- الرسكلة كفعل جمالي وموقف ثقافي---------- أمينة بوقلاليز

بورتريه

- مصطفى العقاد.. حين تحولت السينما إلى سؤال هوية----- بلعيد بوبكر

اجتماعيات

- تجارة للقلوب .. وأخرى للجيوب---------- مروة حرب
- الدرع الصامت---------- وسام طيارة السوري

رؤى العـــــدد

- اللاهوية الثقافية في المجتمع العربي---- ------ بقلم خليفة عبد السلام
- أرواح بلا صدى- ---------- بقلم إيمان كحول

التوزيـــــع

الموقع الرسمي للمجلة : الأعداد الورقية و الالكترونية

مكتبة إباي eBay : الأعداد الورقية و الالكترونية

فرنسـا

فالونسيان/ كشك لوسكور le score

الكائن بالحدود الفرونكوبلجيكية

مارسيليا/ مكتبة Librairie l'île aux mots

Rue urbainV7, Marseille 13002

TEL- 0422910612

الجزائـر

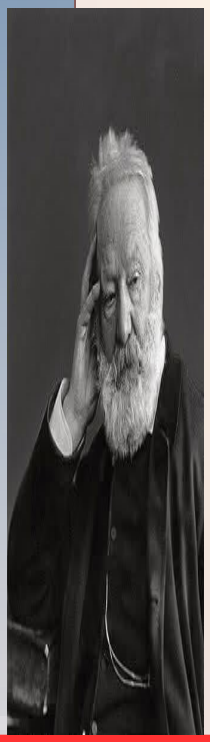
ولاية الجزائر العاصمة/ مكتبة اجتهاد

التنوير الأوروبي
بين التحرر والهيمنة على الغير
تأملات في الفلسفة والوعي المعاصر . .

بقلم الأستاذ سمير محمد

لقد استوقفني التنوير الاوروبي مرة أخرى ، ليس فقط لعرضه تاريخا ، بل لأنه أخرج سؤالًا مهمًا لم يكن واضحًا لي من قبل: كيف لعقلٍ ثار على الكنيسة باسم التحرّر أن يتحوّل لاحقًا إلى أداة شرعنة للاستعمار باسم العقل والكونية؟

إدوارد سعيد



فيكتور هوغو

لقد بيّن النص أن فلاسفة التنوير لم يكونوا دعاة عنف أو منظّري استعمار مباشر. كانوا أبناء سياق أوروبي خاص، خاضوا صراعًا طويلًا مع سلطة الكنيسة والملكية المطلقة، دفاعًا عن الحرية والعقل والاستقلال الذاتي. وكان هذا الانتصار لحظة مفصلية في تاريخ أوروبا والإنسانية.

غير أن المثير للانتباه هو أن هذا العقل نفسه، بعد أن تحرّر من الكنيسة، لم يتحرّر من منطق الوصاية في حد ذاته، بل أعاد إنتاجه في صورة جديدة. فالكنيسة كانت تحارب باسم الرب، والفلاسفة باسم العقل، لكن الآخر -غير الأوروبي- ظل موضوع تصنيف وتقويم.

وهكذا، لم يعد العقل أداة فهم، بل معيار حكم، ولم تعد الكونية وعدًا بالتحرّر، بل إطارًا لإقصاء المختلف. ومن هنا، لا يبدو التنوير مشروعًا بريئًا مكتملًا، بل تجربة تاريخية تحمل في داخلها توترًا عميقًا بين التحرير والهيمنة.

ولم يكن هذا التوتر خفيًا في نصوص بعض كبار فلاسفة التنوير. فقد رأى ديفيد هيوم أن الشعوب غير الأوروبية لم تنتج حضارة أو فلسفة، بينما صنّف إيمانويل كانط الأعراق وحدّد من يملك أهلية الاستقلال العقلي. أما هيغل، فقد جعل التاريخ مسارًا أوروبيًا للعقل، وأخرج إفريقيا من التاريخ، في حين دافع فولتير عن التسامح داخل أوروبا، وسخر من العرب والمسلمين خارجها. وحتى في الأدب، رأى فيكتور هوغو في استعمار إفريقيا "رسالة حضارية"، تبرّر الهيمنة باسم التقدم.

وقد نبّه إدوارد سعيد إلى أن هذه التصورات لم تكن مجرد آراء فردية، بل شكّلت بنية معرفية كاملة، حيث تحوّلت المعرفة عن الشرق إلى جزء من مشروع السيطرة، لا إلى وصف محايد للواقع.

ما يفرض نفسه هنا ليس رفض التنوير ولا تمجيده، بل إدراك حدوده التاريخية. فالعقل الذي حرّر الإنسان الأوروبي، لم يتحرّر من وصايته على الآخرين، والفلسفة التي أسهمت في بناء الحرية داخل أوروبا، ساهمت أحيانًا في تأجيل الاعتراف بإنسانية غير الأوروبي.

ومن هذا الأفق، يلتقي هذا التساؤل مع مسار نقدي عميق داخل الفكر العربي المعاصر. فقد كشف مالك بن نبي أن الاستعمار لم يكن احتلالًا للأرض فقط، بل هيمنة على شروط إنتاج المعنى، حيث يُفرض نموذج حضاري واحد بوصفه معيار الإنسانية. ونبّه طه عبد الرحمن إلى أن العقل حين ينفصل عن الأخلاق يتحوّل إلى سلطة أداتية قادرة على تبرير السيطرة باسم العقلانية. في حين شدّد محمد عابد الجابري على أن التنوير تجربة تاريخية مخصوصة، لا تُستنسخ، بل تُعاد مساءلتها داخل سياقات مختلفة. أما عبد الله العروي، فقد بيّن أن الكونية ليست حقيقة فلسفية خالصة، بل نتيجة تاريخ وصراع، تُخفي وراءها علاقات قوة غير متكافئة.

سؤال يُعاد طرحه على القارئ:

كيف يمكن لعقلٍ ثار على الوصاية باسم التحرّر أن يعيد إنتاجها باسم العقل؟

وكيف يتحوّل النور، الذي وُلد ليحرّر الإنسان، إلى أداة إقصاء حين يدّعي الكونية؟

أليس غريبًا أن يصبح النور نفسه شكلًا جديدًا من الهيمنة؟

في الانقسام الوجودي واستعادة المعنى

شرخ الوعي: النسيان كضرورة وجودية

بقلم أ. عبد العالي لعجايلية

ليس النسيان نقصًا في الذاكرة، ولا عطبًا طارئًا في آلة التذكّر، بل هو أثرٌ متأصّل لانقسامٍ سابق على كل وعيٍ لغوي أو تصنيفٍ مفهومي. إنه الشرخ الأول الذي لم يحدث في سطح التجربة، بل في عمق البنية التي بها صارت التجربة ممكنة أصلًا. النسيان هنا ليس غيابًا لما عُرف، بل غيابًا لما لم يُتح له أن يُعرَف، لما كان سابقًا على التعيين، ومتعاليًا على الصورة، ومُفلتًا من القبض الإدراكي.

قبل هذا الانقسام، لا يمكن الحديث عن "ذات" بالمعنى الدقيق، لأن الذات لا تولد إلا حين تنفصل عن نفسها بما يكفي لتراها. هناك، في تلك الحالة السابقة على الانقسام، لا يكون الإنسان "كائنًا واعيًا"، بل حالة من الحضور غير المنعكس، حضور لا يرى نفسه لأنه لا يحتاج إلى مرآة. إنه امتلاء لا يعرف نفسه كامتلاء، ونور لا يسأل عن حدوده، لأن السؤال لم يُخلق بعد.

لكن هذا الامتلاء، مهما بدا كاملاً، يحمل في داخله بذرة زواله. ليس لأنه ناقص، بل لأنه غير واعٍ بكماله. وهنا يظهر الانقسام لا كخطأ كوني، بل كضرورة وجودية؛ كحركة خفيّة ينكسر فيها الواحد ليصير اثنين: من يعيش، ومن يشهد العيش. في هذه اللحظة، لا يسقط الإنسان من سماء مكتملة، ولا يُطرَد من فردوسٍ جاهز، بل ينفصل عن ذاته انفصالًا صامتًا، داخليًا، لا يُرى أثره إلا لاحقًا، حين يتكوّن الإحساس بالفقد.

ومنذ تلك اللحظة، لا يعود النسيان حدثًا، بل حالة. حالة يسكنها الإنسان دون أن يسمها، ويعيشها دون أن يعي أصلها. يبحث، لا لأنه فقد شيئًا محددًا، بل لأنه يشعر بأن وجوده نفسه يشير إلى نقصٍ ما. إنه نقص بلا صورة، وفراغ بلا اسم، وجرح بلا لحظة حدوث. لذلك يبدو البحث دائمًا مضلِّلًا؛ إذ لا يعرف الإنسان ما الذي يبحث عنه، لكنه يعرف أنه لا يستطيع التوقف عن البحث.

الفقد هنا ليس ذكرى مؤلمة، بل توترًا بنيويًا. ليس غيابًا سلبيًا، بل حضورًا ناقصًا يضغط على الوعي من الداخل، ويدفعه إلى إنتاج المعنى كتعويض مؤقت. ومن هنا تنشأ اللغة، لا بوصفها أداة تواصل، بل كأثرٍ جانبي لهذا النقص؛ كحيلة الوجود ليقول ما لا يُقال، ويشير إلى ما لا يُمسك.

في هذا السياق، يتبدّل معنى "الآخر". فالآخر ليس كيانًا خارجيًا فحسب، ولا مجرد مواجهة اجتماعية أو وجودية، بل هو ذلك البعد المنفصل داخل الذات نفسها؛ الإمكانية التي لم تُستكمل، والصوت الذي انكسر قبل أن يُنطق. لذلك يبدو الآخر مرآة مشوّهة: نراه قريبًا حدّ التماهي، وبعيدًا حدّ الاستحالة. نطارده في الوجوه، في العلاقات، في الأفكار، وفي المطلقات الكبرى، بينما هو في حقيقته أثر ذلك الانقسام الأول الذي لم نواجهه بعد مواجهة صريحة.

غير أن النسيان، رغم عمقه، ليس مطبقًا. فهو لا يُغلق الوجود إغلاقًا تامًا، بل يترك شقوقًا دقيقة يتسرّب منها المعنى أحيانًا. في لحظات نادرة، لا يمكن التخطيط لها ولا استدعاؤها، يحدث ما يشبه الارتجاج الصامت في بنية الوعي. لا يكون كشفًا كاملًا، ولا استعادةً للأصل، بل إحساسًا غامضًا بأن ما نعيشه ليس كل ما هناك. لحظة لا تضيف معرفة جديدة، بل تزعزع ثقة الوعي في مكتسباته. كأن المعنى يقترب من حافته، دون أن يعبرها.

في تلك اللحظات، لا يُستعاد ما فُقد، بل يُعاد النظر في مفهوم الفقد ذاته. لعل ما حسبناه غيابًا لم يكن سوى حجابٍ وظيفي، انحرافٍ ضروري عن المسار، كي يتكوّن النظر ذاته. وهنا تتغيّر دلالة العودة جذريًا. فالعودة ليست رجوعًا إلى ما قبل الانقسام، لأن ذلك مستحيل، ولا محاولة لإلغاء الشرخ، لأن إلغاءه يعني إلغاء الوعي نفسه. العودة هي وعيٌ بالانقسام، مصالحة مع ضرورته، وفهم لدوره في تشكّل الذات.

فالشرخ لم يكن لعنة، بل نافذة. والمسافة لم تكن نفيًا، بل شرط رؤية. ومن دون هذا التصدّع، لما أمكن للإنسان أن يقول "أنا"، ولا أن يسأل، ولا أن يخطئ، ولا أن يبحث. لذلك لا يكون "البيت الأول" مكانًا ضائعًا في الماضي، ولا فردوسًا مؤجّلًا في الميتافيزيقا، بل أفقًا مفتوحًا لم يُنجز بعد. بيت لا يُبنى بالجدران، بل بالقدرة على السكن في السؤال، دون استعجال جواب، ودون وهم الاكتمال.

إن استعادة المعنى، في هذا الأفق، لا تتحقق بردم الشرخ، بل بتحويله إلى مجال عبور. فالنسيان هو الثغرة، لكن الوعي هو الجسر. وحين يدرك الإنسان أن نقصه ليس عيبًا طارئًا، بل مصدر فرادته، يتحوّل الألم من عبءٍ إلى إيقاع، ومن جرحٍ إلى نغمة خفيّة تنظّم حركة الوجود. فالكمال صمت مطبق، أما النقص فهو الذي أتاح للكلام أن يوجد، وللمعنى أن يتحرّك، وللسؤال أن يبقى حيًّا.

لهذا، لا يكون سدّ النقائص امتلاءً للفراغ، بل إعادة تأويل له. كما يُرمَّم الخزف المكسور بالذهب، لا لإخفاء الكسر، بل لإبرازه كأثر نجاة، وكعلامة تاريخ. الكسر لا يُمحى، لأنه هو ما يجعل الشيء فريدًا، وما يمنحه حكايته الخاصة. كذلك الإنسان: لا يُشفى من انقسامه، بل يتعلّم الإصغاء إليه.

العودة الحقيقية ليست وصولًا، بل انكشاف. لحظة يدرك فيها المرء أن ما كان يطارده في المسافات، وفي الآخرين، وفي المطلقات البعيدة، لم يكن سوى "عين الرؤية" نفسها. وأن البحث لم يكن عن معنى ضائع، بل عن القدرة على رؤية المعنى وهو يتشكّل داخل النقص.

في الختام، يتبيّن أن الفقد ليس حادثًا عرضيًا في سيرة الوجود، بل لغته حين يلتفت إلى ذاته. وأن الآخر الذي نبحث عنه في الخارج، ليس سوى صورة الذات حين تجرؤ على تأمل انقسامها دون أقنعة، ودون أوهام شفاء نهائي. وهكذا يبقى السؤال قائمًا، لا بوصفه مشكلة تنتظر حلًا، بل كشرط لبقاء المعنى حيًّا:

هل نفتقد ما غاب فعلًا،

أم أن الافتقاد نفسه هو الصيغة التي بها نحافظ على صلتنا بالأصل؟

اللاهوية الثقافية في المجتمع العربي

حين يصبح الفراغ هوية بديلة

بقلم خليفة عبد السلام

لم يعد السؤال الأ لأهم اليوم: من نحن؟ بل لماذا لم نعد نعرف من نكون؟!

فاللاهوية الثقافية التي تتفشى في المجتمع العربي ليست حالة عابرة ولا نتيجة انفتاح بريء على العالم، بل حصيلة تراكم طويل من الإخفاقات الفكرية والثقافية، تُرك فيها الإنسان العربي بلا بوصلة، وبلا مشروع، وبلا معنى ماضٍ حيث لا يدري ينتج الفوضى.

لقد أُنهكت الهوية العربية بين خطاب تراثي يكرر نفسه حتى فقد قدرته على الإقناع، وخطاب حداثي مستورد دون تمحيص أو مراجعة يطالب الفرد بالتخلي عن جذوره دون أن يمنحه بديلا إنسانيًا متماسكا. والنتيجة جيل يتحدث بلغة هجينة، ويفكر بمنطق مستعار، ويعيش انفصاما دائما بين ما يُطلب منه أن يكونه وما يشعر به فعلا.

اللاهوية ليست اختيارا فرديا، بل فشلا جماعيا تتحمل مسؤوليته مؤسسات عاجزة عن أداء دورها، فمدرسة تقتل السؤال، وجامعة تُنتج الشهادة لا الفكر، وإعلام يروج التفاهة بوصفها أسلوب حياة، كلها أدوات فعالة في صناعة الفراغ الثقافي. ثم نتساءل بدهشة!!

لماذا يبحث الإنسان عن ذاته خارج وطنه وذاكرته؟

وفي الفضاء الرقمي، تتحول المأساة إلى مهزلة حيث تُختزل الهوية في صورة، ورأي سريع، وترند عابر.

هناك على سفوحه لا قيمة للمعنى ولا للتاريخ، بل لمن يصرخ أعلى ويظهر أكثر. وهكذا، تُستبدل الهوية بوظيفة تسويقية وتُستبدل الثقافة بأداء استعراضي لا جذور له ولا مستقبل وهذا هو العبث بذاته لغةً ومفهوما.

الأخطر أن اللاهوية باتت تُقدم غالبا كدليل على "التحرر" و"الحداثة"، في حين أنها في جوهرها شكل من أشكال الاستسلام. فالإنسان الذي لا يعرف من أين أتى، لن يعرف إلى أين يذهب، وسيبقى تابعا لهويات أقوى، تُفرض عليه لا لأنه اختارها، بل لأنه فقد القدرة على الاختيار.

إن الحديث عن استعادة الهوية الثقافية لا يعني العودة إلى الماضي ولا الاحتماء بالأساطير، بل يعني امتلاك الشجاعة لطرح السؤال الثقافي الحقيقي: ماذا نريد أن نكون؟

دون هذا السؤال، ستظل اللاهوية الثقافية هي العنوان العريض للمرحلة، وسيظل المجتمع العربي يدور في حلقة مفرغة، يستهلك ولا يُنتج، يتأثر ولا يؤثر.

في النهاية، اللاهوية ليست القدر المحتوم، ولكنها النتيجة الطبيعية لمجتمع تخلى عن الثقافة بوصفها مشروعا، واكتفى باستعمالها كزينة خطابية. وما لم تُستعد الثقافة إلى قلب الفعل الاجتماعي، فسيبقى الفراغ هو الهوية الوحيدة المتاحة.

الفلسفة بين الفكر والمسؤولية الأخلاقية

فكر وفلسفة . .

بقلم د- زكريا نمر

الفلسفة ليست نشاطا ذهنيا محايدا ولا ترفا فكريا تمارسه النخب في أوقات الفراغ، بل هي مواجهة مفتوحة مع الذات ومع العالم. إنها فعل مساءلة دائم لما نعتقد أنه بديهي، ومحاولة شاقة لنزع الأقنعة عن الأفكار التي تحكم سلوكنا دون أن نشعر. في هذا المعنى، الفلسفة ليست مجرد تفكير في الأفكار، بل تفكير في آثارها، وفي المسؤولية التي تترتب عليها. الفكر الفلسفي الحقيقي يبدأ حين نشك في المألوف، لا بدافع الهدم، بل بدافع الصدق. فالفلسفة لا تسعى إلى تدمير القيم، بل إلى اختبارها. القيم التي لا تحتمل السؤال ليست قيما أخلاقية، بل أوامر متحجرة. لذلك، فإن أول التزامات الفلسفة الأخلاقية هو تحرير العقل من الخوف، لأن الخوف هو العدو الأكبر للحقيقة، وهو الأداة الأنجع لكل سلطة تريد الاستمرار دون مساءلة.

الفلسفة عمل أخلاقي أيضا لأنها ترفض الفصل بين الفكر والسلوك. فالفيلسوف الذي يتحدث عن الحرية ثم يصمت أمام القمع، أو يناقش العدالة وهو متصالح مع الظلم، يمارس خيانة فكرية قبل أن تكون أخلاقية. لا تكون المشكلة في نقص المعرفة، بل في غياب الشجاعة. فالفلسفة لا تطلب من صاحبها أن يكون بطلا، لكنها تطلب منه ألا يكون مبررا للباطل. في المجتمعات التي تعاني من الاستبداد، أو من هيمنة العقلية القبلية، أو من تقديس الزعيم، تصبح الفلسفة خطرا حقيقيا. فهي تكشف أن كثيرا مما يقدم بوصفه قدرا أو تقليدا أو هوية، ليس سوى بناء هش يخدم مصالح محددة. ولهذا غالبا ما ينظر إلى الفلسفة بعين الريبة، لأنها تهدد الاستقرار الزائف، وتزرع القلق في النفوس التي اعتادت الطاعة.

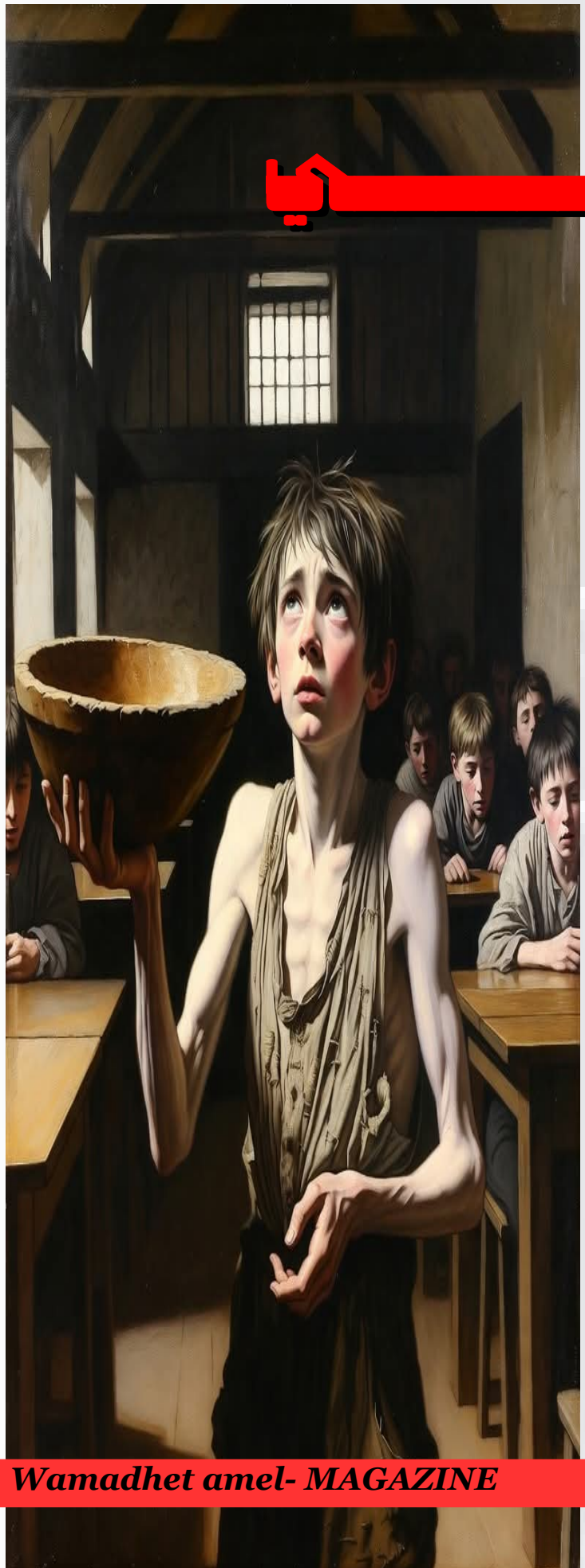
غير أن هذا القلق هو فضيلة الفلسفة الكبرى. فالفلسفة لا تعد بالطمأنينة، بل باليقظة. إنها تزعج لأنها تذكر الإنسان بأنه مسؤول، وأن الصمت ليس بريئا، وأن الحياد في قضايا الظلم انحياز مقنع. في هذا الواقع، تتحول الفلسفة إلى موقف أخلاقي قبل أن تكون نظرية معرفية. الفلسفة كذلك مقاومة للتفاهة.

في زمن السرعة والشعارات، حيث تختصر القضايا الكبرى في جمل عابرة، تصر الفلسفة على التمهل، وعلى التعقيد، وعلى رفض الإجابات السهلة. وهذا الرفض في حد ذاته موقف أخلاقي، لأنه يحمي الحقيقة من الابتذال، ويحمي الإنسان من أن يتحول إلى مستهلك للأفكار بدل أن يكون منتجا لها.

وفي العمق، الفلسفة تضع الإنسان أمام سؤال المعنى. ليس المعنى الجاهز الذي تمنحه الأيديولوجيات، بل المعنى الذي يصنعه الفرد عبر وعيه واختياراته. وهنا يتجلى البعد الأخلاقي الأعمق للفلسفة: أنها لا تمنحك طريقا، لكنها تذكرك بأنك تسير، وأنك مسؤول عن الاتجاه الذي تختاره. والفلسفة ليست وعدا بالخلاص، ولا ضمانة للسعادة، بل تمرين دائم على الصدق. صدق مع الذات، وصدق مع الواقع، وصدق مع الإنسان. ولهذا، فإن الفلسفة إما أن تكون عملا فكريا وأخلاقيا متلازمين، أو تتحول إلى خطاب جميل بلا أثر، ومعرفة بلا ضمير.

أدبيات . .

صدمة الوعي



بقلم خليفة عبد السلام

في القرن التاسع عشر، وبينما كانت مداخن الثورة الصناعية تنفث دخانها الأسود لتعلن صعود أوروبا كقوة اقتصادية عظمى، كان هناك جانب مظلم ينمو بصمت في الأزقة الخلفية للمدن الكبرى كلندن وباريس. جانبٌ يعج بـ"نفايات البشر" كما كانت النخبة تنظر إليهم، وهم آلاف الأطفال اليتامى واللقطاء الذين لفظتهم أرحام الأمهات ومسننات المصانع. لم تكن "دور الأيتام" أو ما عُرف حينها بـ"ملاجئ العمل" (Workhouses) في تلك الحقبة واحاتٍ للرحمة أو الرعاية، بل كانت اقرب لسجون باردة شيدتها الدولة، مستندةً إلى فلسفات اجتماعية قاسية (مثل المالثوسية) التي ترى في إطعام الفقراء تشجيعاً على الكسل والتكاثر.

داخل تلك الأسوار العالية الكئيبة، التي كانت تشبه الحصون العسكرية، جُردت الطفولة من براءتها. فقد كان النظام قائماً على "قانون الفقراء الجديد" لعام 1834، الذي صُمم عمداً ليكون العيش داخل الملجأ "أقل جاذبية" من أتعس حياة خارجه، لردع الناس عن طلب المساعدة. هناك، كان الأطفال يُفصلون عن ذويهم إن وجدوا، ويُجبرون على العمل لساعات طويلة في مهام شاقة ومؤلمة مثل "نسل القنب" (تفكيك الحبال القديمة الصلبة حتى تدمى أصابعهم)، مقابل وجبات ضئيلة من "الحساء المائي" (Gruel) الذي بالكاد يبقيهم على قيد الحياة، في بيئة تفشت فيها الأمراض والقسوة، وكان الموت فيها زائراً يومياً لا يثير العجب.

وسط هذا الضباب الخانق من اليأس، برز صوت أدبي زلزل الضمير الأوروبي المتجمد، وهو صوت الكاتب تشارلز ديكنز. لم يكتب ديكنز عن الفقر من برج عاجي، بل غمس ريشته في حبر معاناته الشخصية، حيث عاش طفولة بائسة واضطر للعمل في مصنع للأصباغ وهو طفل بينما كان والده في سجن المدينين. ومن رحم هذا الألم، ولدت روايته الخالدة "أوليفر تويست".

حين نُشرت الرواية مسلسلة في المجلات، وقعت كالصاعقة على رؤوس الطبقة الوسطى والارستقراطية التي كانت تتناول عشاءها الفاخر وهي تقرأ عن معاناة "أوليفر". كان مشهد أوليفر وهو يرفع طبقه الفارغ بجرأة ويسأل مأمور الملجأ المتجهم: "من فضلك يا سيدي، أريد المزيد"، صرخة ثورية في وجه نظام بأكمله. جعل ديكنز من هذا الطفل النحيل رمزاً إنسانياً لا يمكن تجاهله، كاشفاً الوجه القبيح للمؤسسات الخيرية المزيفة، ومظهراً أن هؤلاء "الأوغاد الصغار" ليسوا مجرمين بالفطرة، وانما ضحايا لقسوة المجتمع.

أحدثت الرواية صدمة "الوعي". فقد تحول الأدب إلى وثيقة إدانة، وبدأ المجتمع الأوروبي يرى الحقيقة العارية التي حاول إخفاءها خلف جدران الملاجئ العالية. ورغم أن التغيير لم يحدث بين ليلة وضحاها، إلا أن "أوليفر تويست" كانت الشرارة التي أطلقت موجة من التحقيقات البرلمانية والإصلاحات الاجتماعية، وأجبرت المحسنين والساسة على إعادة النظر في مفهوم الطفولة والفقر، لتثبت هذه القصة أن الخيال الأدبي الصادق قادر أحياناً على هدم أسوار الظلم التي تعجز المدافع عن دكها، وأن صرخة طفل جائع على الورق يمكن أن تشبع ضمائر أمة بأكملها.

حكاياتي مع جدي الحاج جيلالي

المشهد الأول: الميزان

بقلم د- جبران لعرج

لازلت أتذكر تلك الأيام والسنوات التي أمضيتها مرافقا لجدي الحاج جيلالي وكأنها الأمس القريب. دعني عزيزي القارئ أنقلك معي على جناح الذكريات إلى تلك الأيام التي صاحبت فيها جدي وتنقلت معه في كثير من خرجاته اليومية وأعماله الدكانية.

كانت شمس العصر تلقي بضيائها الدافئ وخيوطها العسلية على أزقّة حي "قمبيطة" العتيق، حيث كان دكان جدي الحاج جيلالي يتوسط شارع "عرار عدة"، كأنه قطعة من تاريخ المكان. بابه الخشبي البالي ورائحة البهارات والبن والحلويات التي تفوح في الهواء وتملأ الأرجاء عبقا كانت كفيلة بأن تجذب أيّ مارّ إلى الداخل دون تفكير.

في داخل الدكان، كعادته، جلس جدي الحاج جيلالي على كرسيه الخشبي الأنيق، حاملا مصحفه الجلدي، يراقب حركة الزبائن بوجه يكسوه الهدوء. وجهه المبتسم وملامحه الوادعة كانتا تمنحان كل من يراه إحساسًا بالطمأنينة والوقار. وإلى جانبه، كنت أقف وأنا ابن العاشرة من عمري، أتأمل محياه بإعجاب وأتعلم منه أسرار التجارة وأبجديات الأخلاق.

ونحن على هذا الحال إذ يدخل زبون جديد لم أعهده من ذي قبل، شاب يبدو عليه الانشغال والدقة. تقدّم نحو كيس العدس قائلاً: السلام عليكم يا حاج، أريد نصف كيلو غرام من هذا، لو سمحت.

أومأ جدي الحاج جيلالي، وبدأ بملء الميزان. كنت أقف بجانبه، أتابع كل تفصيل في حركاته بعينين فضوليتين. لاحظت أنه مسح كفتي الميزان بخرقة بيضاء نقية نقاء قلبه، ولاحظ كذلك الزبون أن جدي يضيف قليلًا من الوزن رغم رجاحة كفة العدس، حركة جعلته يتساءل في حيرة من أمره.

اقترب الزبون وقال بنبرة مترددة: يا حاج، أظن أن الميزان ليس مضبوطًا تمامًا.

نظر جدي بكل هدوء إلى الزبون أولاً، ثم وجه نظره نحوي، وابتسم. كانت ابتسامته التي عهدتها تسبق دائمًا درسًا أخلاقيًا جديدًا. قال للزبون بصوت هادئ: يا ولدي، الميزان أمانة. سيسألنا الله عنها يوم القيامة.

ثم التفت إلي وأنا واقف على أطراف قدمي في محاولة لفهم ما يجري، وقال لي: تعال يا بني، هذا درس مهم عليك تعلمه.

اقتربت، فأشار لي جدّي نحو الميزان قائلًا: هل تعلم يا بني لماذا أزيد قليلًا في الكفّة قبل أن أعطي السلعة إلى الزبون؟

حينها قمت بهزّ رأسي مستسلمًا لفضولي: لا يا جدي، رأيتك تفعل ذلك كثيرًا، لكنني لم أفهم السبب.

ابتسم جدي الحاج جيلالي وهو يعدّل الميزان بدقة قائلا: لأنني يا بني أخشى أن أُعطي الناس أقلّ من حقهم دون قصد. الزيادة البسيطة تساعدني لأتأكد أنني لا أنقص الناس أشياءهم. إن خفت من الزيادة، فقد أقع في النقص. وأنا أختار دائمًا جانب الزيادة لصالح الزبون.

رفع الزبون حاجبيه بإعجاب، بينما ظلت عيني محدقتين بدهشة تليق بطفل في مثل عمري يسمع لأول مرة معنى الأمانة في صورة عملية.

تابع جدي حديثه موجّهًا كلامه لنا نحن الاثنين: الله يراقبنا يا بني، يراقب الميزان قبل أن يراقب الكلمات، ويحاسب النية قبل أن يحاسب الفعل. التطفيف غش، لكنه أيضًا فقدان للبركة. ومن أراد الرزق الطيب عليه أن يكون طيبًا. كانت الكلمات تتسرب إلى قلبي وعقلي على حد السواء كما لو أنها نقشٌ يحفر على صفحة بيضاء. ولم يكن الزبون أقل تأثيرًا، فقد رأى في جدي شيئًا قل نظيره في هذا الزمان.

تسلّم الزبون الكيس وقد تغيّر شيء في نظرته. كان يفكر في أن الأمانة ليست مجرد كلمة تُقال، بل فعل يُرى وضمير يُمارس. قال وهو يغادر: بارك الله فيك يا حاج، لقد تعلمت اليوم درسًا لا يُنسى.

بعد أن خرج الزبون، التفت إلى جدّي قائلا: جدي! أريد أن أتعلم كل هذه الأشياء كي أصبح مثلك يومًا ما. ضحك جدي وربت على كتفي: ستصبح أفضل مني يا بني، فالأمانة تُورّث، ومن ورثها صغارًا حملوها كبارًا.

ومنذ ذلك اليوم، صرت أقف إلى جانب جدّي كل عصر، أراقب الميزان لا لأتعلم البيع فقط، بل لأفهم أن كل غرام في الكفّة يمكن أن يكون شهادة على صدق الإنسان، وأن كل ميزان مستقيم يعني قلب مستقيم.

أما الزبون، فقد كان يعود مرارا وتكرارا إلى دكان جدي الحاج جيلالي، ليس لشراء المواد الغذائية وحسب، بل ليجد في المكان هواءً مشبعًا بالأخلاق. وكان يروي القصة لكل من يعرف، لكنه كان يضيف شيئًا جديدًا: لم يكن الحاج جيلالي وحده من علّمني، بل كان حفيده لعرج شاهدًا على الدرس، وسيكون يومًا ما هو من يعلّم غيره.

وهكذا لم يكن دكان الحاج جيلالي للمواد الغذائية القابع في شارع بسيط مجرد محلّ صغير في "قمبيطة" العتيق، بل كان مدرسة صغيرة، معلّمها شيخ حكيم، وتلميذها حفيد صغير بدأ يرث سرّ الأمانة قبل أن يرث فنون التجارة في الدكان العتيق.

مزرعة الحرية

الطريق إلى السعادة

بقلم فايل المطاعنـــــــــي

يعد الطريق إلى "مزرعة السعادة" هذا اسم وجهتي من أقسى الطرق، طريق بلا حياة، لا زرع ولا ماء، شارع ترابي تتطاير الأتربة من على جنبات السيارة، وشمس حارقة تصب جحيمها فوق رأسك مباشرة، تصل درجة الحرارة إلى خمسون درجة مئوية، وصحراء مترامية الأطراف لا تعرف لها نهاية، والقليل من الجِمال على طرفي الطريق ترحب بك، بطريقتها الخاصة تنظر إليك بعدم مبالاة وربما تنهض عندما تلمح من بعيد بقايا طعام، تركه رواد متعة، وهنا يبتسم إليك الحظ فتكمل طريقك إلى تلك المزرعة المدعوة بمزرعة السعادة..

الحقيقة منذ وطئت بسيارتي، ذلك الشارع المرعب لم أر آثار لسعادة أبداً! وفي كل لحظة كنت أقرأ الفاتحة والمعوذات، وأقف مترددا بين إكمال الطريق أو العودة أدراجي إلى مكتبي المتواضع، الذي كنت دائم التذمر والسخط منه، ولكنها مهمتي كصحفي مغامر هي التي دفعتني إلى المضي قدما إلى تلك الوجهة المجهولة.

تلك الرسالة، يقول صاحبها: تعال إلى مزرعة الحرية ستجد ما تبحث عنه من مجد صحفي.ويبدو أن مرسل الرسالة عرف كيف يضرب على الوتر الحساس، فكل صحفي يبحث عن المجد. ذلك المجد، هو الذي جعلني أكمل الطريق وأنا أدعو الله.بأن يسهل طريقي بلا عراقيل أو ازعاج من تلك المخلوقات الأليفة.

لا أريد آثارا لحياة.فقط الصحراء، وأنا، وأصدقائي الجمال؟!

وبعد عناء استمر لساعتين.. رأيتها، قلعة مهيبة في الصحراء، القاحلة، عندما تنظر إليها من بعيد، يتجلى التاريخ أمامك.حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، سحر الأميرة قطر الندي، وتراث الملك المنصور قلاوون! مبنى ممتد إلى مسافات بعيدة لا.تكاد ترى له نهاية، وما يميزه تلك البوابة.التي تستقبلك.

بوابة ضخمة مستوحاة من التراث الفكتوري القديم والباب الخشبي ذو المطرقة العملاقة، والجرس الضخم المحاذي له.

جلست أفكر يا ترى كم كلف هذا البناء من أموال؟ وتوقفت عن التفكير عندما رأيت رجلا واقفا على أهبة.الاستعداد، وكأنه شرطي يحرس المجرمين من الهرب.

وقبل أن أبادر بالسلام أشار إليّ بالتوقف، وهو ينظر لي بريبة وأيضا لمحت الخوف في عينيه.....يتبع

الرواية: مسرح وجودي للزمن والذاكرة

بقلم الباحثة د. آمال بوحرب

في عصر يتسارع فيه انهيار الحدود الزّمنية بفعل التكنولوجيا والإعلام المتواصل، يبرز السّرد الرّوائي كواحد من آخر الملاذات التي تحتفظ بقدرتها على إبطاء الزّمن أو عكسه مؤقتاً، داخل فضاء لغوي يعيد تشكيل التّجربة الإنسانية. فالرواية تجاوزت المفهوم التقليدي بأنّها سرد أحداث متتالية فحسب، لتتحوّل عبر العصور إلى مختبر فلسفي حيّ يُجرى فيه تجارب وجودية على الزّمن والذاكرة معاً داخل صفحاتها يُعاد تشكيل الماضي ويُختبر الحاضر ويُتوقع المستقبل في حركة دائرية مستمرّة من خلال هذا المختبر يحاول الإنسان مواجهة هشاشة كينونته داخل تدفّق زمني لا يرحم محوّلا الفقدان إلى مادة إبداعية والنّسيان إلى تحدّ وجودي. فتصبح الكتابة الرّوائية فعلاً مقاوماً لمحو الزمن ومحاولة مستمرة لاستعادة ما فُقد أو كاد يُمحى...

الزمن في الفلسفة اليونانية

في الفلسفة اليونانية،يظهر الزمن إشكالية مركزية تتقابل فيها رؤيتان متعارضتان. هرقليطس" يرى الزمن تدفقاً مستمراً وتغيراً" دائماً (بانتا ري) فالنّار كأصل الكون ترمز إلى التّحول الدائم والصّراع الذي يولد الانسجام. برمنيدس" يرفض التغير والزمن تماماً" ويعتبر" الوجود كائناً واحداً أزلياً غير متغير لا يعرف الماضي أو المستقبل بل الحاضر الأبدي فقط أما "أرسطو"يحدد الزمن في الفيزيقا عدد الحركة بالنسبة لقبل وبعد فهو مرتبط بالحركة والتغير في العالم المحسوس ويظل قياساً موضوعياً إلا أنّ أفلاطون يميز في طيماوس بين الزمن كصورة متحركة للأبدية التي صنعها الديميورج ليقلد الأبدية في الكون وبين الأبدية غير الزمنية للعالم المثالي ولعل هذه الرؤى المتضاربة تضع أسس الجدل الفلسفي حول الزمن كتدفق أو كوهم أو كقياس وتنعكس في الرواية الحديثة حيث يُختبر الزمن سردياً كتدفق هرقليطي يقاوم الثبات البرمنيدي أو كصورة متحركة للأبدية في لحظات الاسترجاع الروائي.

تتمثل الإشكالية الفلسفية الأساسية في السؤال التالي: كيف يمكن للرواية أن تكون مختبراً للزمن والذاكرة معاً في حين أن الزمن يبدو خطياً متعاقباً يمحو ما سبق والذاكرة تبدو عرضة للتحريف والنسيان؟ بعبارة أدق هل يستطيع السرد الروائي أن يمنح الزمن إنسانيته ويحول الذاكرة من فعل استرجاعي سلبي إلى عملية إبداعية مقاومة للزوال أم أنه يظل محكوماً بحدود اللغة والتأويل الذاتي؟

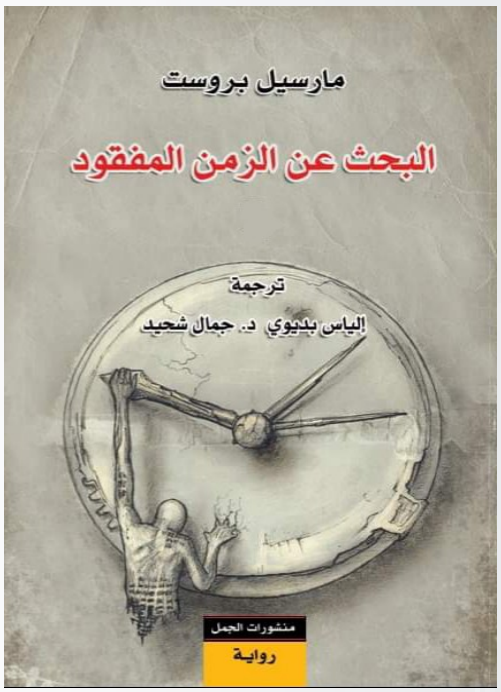
هذا السؤال يطرح تحدياً وجودياً عميقاً "مارتن هيدغر "في الكينونة والزمان يرى الزمن أفقاً داخلياً للكينونة ينفتح فيه الدازاين على إمكانياته نحو الموت والمستقبل في حين بول ريكور في الذاكرة والتاريخ والنسيان يعتبر الذاكرة عملية سردية أخلاقية تعيد بناء الماضي وتمنحه معنى من خلال الاختيار والتأويل. السؤال إذن يدور حول قدرة الرواية على الجمع بين هذين البعدين وتحويل الزمن الخطي إلى زمن سردي متكرر وحاضر أبدياً وجعل الذاكرة شاهداً حياً يقاوم محو الزمن.

مارسيل بروست – البحث عن الزمن المفقود

عمل بروست على إبراز ظاهرة فلسفية سردية جديدة تُعيد صياغة علاقة الإنسان بالزمن لحظة المادلين تمثل انفجاراً أنطولوجياً يكشف عن طبيعة المدة البيرغسونية الحقيقية. عندما يغمس بروست قطعة المادلين في الشاي يحدث تمزق في النسيج الزمني الخطي فيندمج الماضي (كومبري الطفولة) بالحاضر (باريس البالغ) في حضور كلي غير قابل للتجزئة. هذه اللحظة تُثبت أن الذاكرة اللا إرادية قادرة على استرجاع عوالم كاملة بتفاصيلها الحسية والعاطفية والمعنوية. بروست يجعل الكتابة فعل استرجاع نهائي للزمن المفقود حيث يصبح العمل الفني نوعاً من الأبدية. المتحركة التي تُحيي الماضي وتُخلّده داخل اللغة. الرواية تتحول إلى مختبر يُثبت أن الفنّ قادر على انتزاع انتصار وجودي من قبضة الزمن المهلك ويمنح الذاكرة بعداً إبداعياً يتجاوز حدود الزمن الخطي ويفتح باباً لخلاص جمالي.

حياة الرايس – بغداد وقد انتصف الليل فيها

رواية حياة الرايس تمثل نموذجاً عربياً معاصراً لاستخدام السرد كأداة لإعادة تركيب الذاكرة في سياق تاريخي عنيف ومتشظٍ. الوصول إلى بغداد في منتصف الليل عام 1977 يرمز إلى الدخول إلى زمن آخر يجمع الأمل الثوري والقمع اللاحق والحروب المتتالية. الرايس تُجري تجربة سردية مزدوجة تجمع بين استرجاع ذاكرتها الشخصية (الطفولة في تونس الشغف بالفلسفة الحياة اليومية في بغداد) وإحياء ذاكرة جماعية عراقية تُهدّد بالمحو بفعل العنف السياسي. السرد يعمل كمقاومة للنسيان القسري الذي تفرضه السلطات والتاريخ الرّسمي من خلال لغة حميمة وتفاصيل دقيقة (روائح الشوارع أصوات الأذان خوف الليالي) تعيد الرايس بناء هوية متشظية تجمع بين الذات والجماعة بين الوطن الأول والمكان المؤقت. الرواية تُثبت أن الذاكرة السردية قادرة على خلق فضاء زمني بديل يحمي ما حاولت الحرب والسلطة محوه وتجعل الكتابة وفاءً للبلد الذي منحها فرصة الدراسة والحياة الثرية رغم تناقضاتها.



فيكتور هوغو – البؤساء

البؤساء عمل ملحمي يمتدّ عبر عقود وطبقات اجتماعية ليصبح مختبراً أخلاقياً ووجودياً لعلاقة الإنسان بماضيه. شخصية جان فالجان تحمل ذاكرة الجريمة والعقاب كعبء وجودي دائم. مشهد اللقاء بالأسقف ميلعبي يمثل نقطة تحول جذرية حيث يُعاد تأويل الماضي الإجرامي ويُحوَّل من مصير محتوم إلى نقطة انطلاق لمسار أخلاقي جديد. هوغو يُظهر كيف يستمر الزمن في إعادة تنشيط الذاكرة عبر شخصيات أخرى فتصبح الرواية شبكة من الصدى الزمني حيث يتردد الماضي في الحاضر ويُشكل المستقبل. هذا الامتداد الزمني الطويل يسمح لهوغو باختبار فكرة أن الخلاص عملية مستمرة تتطلب إعادة تأويل الذاكرة مراراً في مواجهة الزمن الاجتماعي القاسي (الفقر القانون الطبقية). الرواية تصبح شهادة على قدرة السّرد على تحويل الزّمن من قوّة تدمير إلى فضاء للتوبة والتّجدد.

غابرييل غارسيا ماركيز مائة عام من العزلة

في هذا العمل يُقدّم ماركيز زمناً دائرياً يتحدّى الخطية التاريخية الغربية فعائلة بوينديا تكرّر نفس الأخطاء والمصائر عبر سبعة أجيال حتّى يعود الزّمن إلى نقطة البداية في لحظة الدمار النهائي لماكوندو.

فالذاكرة تمثل استرجاعا لذاكرة جماعية ملعونة تتوارث الخطايا والأسماء والأحداث نفسها. ماركيز يختبر – من خلال الواقعية السحرية – فكرة أن الزمن هو دورة أبدية تحمل داخلها اللعنة. والتكرار والسرد يصبح مختبراً لفكرة أن الذاكرة الجماعية إذا لم تُكسّر أو تُعاد قراءتها بشكل جذري فإنها تُعيد إنتاج العنف والعزلة نفسهما وعليه يظهر أن النسيان قد يكون في بعض السياقات رحمة محرمة، والتذكر المستمر عقاباً أبدياً.

أحلام مستغانمي – ذاكرة الجسد

في ذاكرة الجسد تُقدّم أحلام مستغانمي الذاكرة كجسد يحمل آثار الجرح الوطني والشخصي معاً. الزمن هنا ليس مجرد خلفية بل مادة تُكتب على الجسد نفسه: ندوب التعذيب، رائحة المنفى، ذكرى الخيانة السياسية، فقدان الأحبة. السرد يتنقل بين الجزائر المستقلة وباريس وتونس، لكنه يعود دائماً إلى لحظات الجرح الأولى (الثورة، الاغتصاب الرمزي للوطن، خيانة الأحبة). فهي ك تختبر فكرة أن الذاكرة الجسدية أصدق من الذاكرة اللغوية، وأن الرواية هي محاولة لترجمة ما لا يُقال إلى كلمات دون أن يفقد الألم جسديته مختبر لفكرة أن الزمن الوطني المجروح لا يشفى بالنسيان وإنما بالشهادة المتكررة، وأن الكتابة فعل مقاومة يُعيد الجسد إلى التاريخ بدلاً من طرده منه.

الذاكرة فعل أخلاقي ومسؤولية سردية.

يجوز القول إن الذاكرة تتجاوز مجرد الاستدعاء الآلي للأثر الغابر لتتجسد كفعل يتأسس على وعي عميق بالزمن، حيث تتحمل الحاضر مسؤولية ما كان في حركة مستمرة نحو إحياء الماضي. تماس حميم بين الأخلاقي والسردي يمس الماضي بوصفه مجالا مفتوحا للمساءلة الدائمة: كيف نرويه بصدق يعيد توزيع الضوء على الأصوات المسكتة؟ ولمن نُخاطبه في هذا السرد الذي يعيد بناء الجماعة؟ ومن أي موقع ذاتي أو تاريخي ننطلق لنحقق هذا الاستحضار؟ الفعل التذكري يقاوم اختزال الإنسان في غيابه عن ذاته، فهو يعيد للوجود معناه الأصلي عبر استنطاق ما أخفي في طيات التجربة، محولا النسيان إلى خيانة محتملة يواجهها الوعي باللغة والتأمل.

في هذا السياق، تصبح الذاكرة وجدانا ناقدا للتاريخ يتجاوز التوثيق الميكانيكي ليغدو ممارسة سردية تسائل المعنى ذاته: معنى أن نحيا لنتذكر، لا لنكرر الوهم، بل لنعيد صياغة الزمن في حركة أخلاقية تحرر الحاضر من ثقل الماضي المزيف. إنها تشكل مسؤولية وجودية تلزم الذات بإعادة قراءة الأحداث كسياق متشابك ينشئ العدالة اللغوية، حيث يصبح السرد فعل ضوء يكشف المستور ويعطي صوتا للمستضعف في السجل التاريخي، محولة التذكر إلى مقاومة للعدم ومعنى للوجود .

هاروكي موراكامي – كافكا على الشاطئ

في كافكا على الشاطئ يُقدّم موراكامي زمناً مزدوجاً ومتوازياً: زمن الفتى كافكا تامورا الهارب من بيته، وزمن السيد ناكاتا الرجل المسن الذي فقد جزءاً من ذاكرته في حدث غامض أثناء الحرب فالرواية تختبر فكرة أن الزمن يمكن أن ينفتح على أبعاد أخرى (عوالم موازية، أرواح حيوانات، دخول الرموز إلى الواقع).

والذاكرة هنا مشروخة: ذاكرة كافكا مليئة بالأسئلة عن الأب والأم، وذاكرة ناكاتا محذوفة جزئياً لكنها تحمل مفتاحاً لإغلاق دائرة قديمة. موراكامي يجعل الرواية مختبراً لفكرة أن بعض.

الرو اية مقاومة للنسيان الجماعي والسلطوي

يجوز القول ان مرور الرواية عبر هذه السنين استطاعت أن تقاوم النسيان الجماعي والسلطوي عبر ثلاثة أبعاد متشابكة تتجاوز السرد الأدبي لتصبح فعلاً تاريخياً وأخلاقياً أولاً استعادة الأصوات المصادرة: الرواية تنشئ مساحة للشهادات المهمشة التي تقصى من السجلات الرسمية فهي تحيي الوجوه الغائبة في الرواية السلطوية بتفاصيلها الحسية والنفسية محولة الصمت الجماعي إلى حوار متواصل يعيد بناء الهوية المفتتة

. ثانياً تفكيك الاستمرارية الزائفة: السلطة تعتمد على نسيان منظم يقدم التاريخ كسلسلة متصلة خالية من الشقاق فتقاومه الرواية بإعادة ترتيب الأحداث كفوضى معنوية تكشف الخراب وتعري الأوهام التي تغطي الجروح المستمرة.

ثالثاً التحول إلى ممارسة سياسية: الرواية تتجاوز حدود الأدب لتصبح أداة حرية تربط بين اللغة والعدالة حيث يتحول كل نص روائي إلى استدعاء للحقيقة يعيد توزيع الضوء على الظلال المخفية ويحيي ما أرادته السلطة دفنه في غياهب النسيان. هكذا تشكل الرواية مقاومة مستقبلية تعيد صياغة الجماعة بالكلمة في سياقات الاضطراب السياسي والحروب والانتقالات التاريخية تصبح الرواية أداة مقاومة للنسيان الجماعي الذي تفرضه السلطات أو الإعلام أو مرور الزمن نفسه لان الكتابة شهادة حية. عليه

تطرح الرواية أبوابا فلسفية مفتوحة لاتقدم إجابات نهائية وإنما تطرح الأسئلة باستمرار وتختبرها من خلال تجارب سردية متنوعة، من بروست الذي يستعيد الزمن المفقود عبر الذاكرة اللا إرادية إلى حياة الرايس التي تواجه الزمن التاريخي المضطرب بسرد مقاوم إلى هوغو الذي يحول الذاكرة العبء إلى فرصة خلاص تظل الرواية شاهداً على قدرة الإنسان على خلق معنى وسط تدفق الزمن. في هذا المختبر يتحول الزمن من قوة محو إلى فضاء إبداعي والذاكرة من أرشيف هش إلى فعل وجودي يقاوم النسيان لانها دعوة مستمرة للتأمل في هشاشة الوجود وقدرته على استعادة المفقود وتحويل الفقدان إلى حضور أبدي في كلمات تتجاوز حدود الحياة والموت.

رحلة الكلمة المكتوبة

بقلم خليفة عبد السلام

مع نهاية القرن التاسع عشر، شهدت البشرية تحولا معرفيا صاخبًا، أو ما يمكن أن نسميه اليوم "بالعصر الذهبي الثاني للطباعة"، إذ غادرت الكلمة المكتوبة صوامع الهدوء والحرفية اليدوية البطيئة لترتمي في أحضان الثورة الصناعية الهادرة. ففي تلك الحقبة الفاصلة، تحولت المطبعة "التي كانت في السابق أداة خشبية وقورة"، إلى وحش ميكانيكي يعمل بالبخار والكهرباء، معلناً ميلاد عصر "الطباعة الجماهيرية".

وقف العالم مذهولاً أمام اختراع المهاجر الألماني إلى أمريكا "أوتمار ميرجنتالر" لآلة "اللاينوتايب" عام 1886، تلك الأعجوبة الهندسية التي وصفها توماس إديسون بـ "ثامن عجائب الدنيا"، حيث مكنت عامل الطباعة من صب سطور كاملة من الرصاص المنصهر بلمسة زر، مختصرةً ساعات العمل اليدوي المضني في دقائق معدودة، وفاتحةً الباب لطوفان من الصحف والكتب رخيصة الثمن التي أغرقت الأسواق

وبالتوازي مع ضجيج المكابس السريعة، برز تيار فني عاكس الاتجاه، قاده الفنان والشاعر الإنجليزي "ويليام موريس". رأى موريس في الإنتاج الصناعي القبيح تهديداً لروح الفن، فأسس "مطبعة كيلمسكوت" في تسعينيات القرن التاسع عشر، بهدف إعادة "الروح" للكتاب. عاد موريس إلى جماليات العصور الوسطى، فصمم خطوطاً جديدة مستوحاة من المخطوطات القديمة، واستخدم أجود أنواع الورق والأحبار، وزين الصفحات بزخارف نباتية معقدة وحفر خشبي دقيق.

أثمرت جهوده عن تحفة "أعمال تشوسر"، التي اعتبرها النقاد أجمل كتاب طُبع في العصر الحديث، مرسخاً بذلك معياراً جديداً دمج بين التقنية واحترام الجماليات البصرية، وألهم حركة "الفنون والحرف" العالمية.

تضافرت السرعة الصناعية مع النهضة الجمالية لتخلق مشهدا ثقافياً غير مسبوق. فقد انتشرت المكتبات العامة في كل حي، وتأسست دور النشر العملاقة، وظهرت المجلات المصورة الملونة بفضل تطور تقنيات الليثوغرافيا (الطباعة الحجرية) أصبح الكتاب سلعة في متناول العامل والفلاح، وتطورت صناعة الحرف المطبوع لتفرز، في العقود اللاحقة، خطوطاً حديثة واضحة وجذابة للعين، ستصبح رموزاً للعصر مثل فوتورا وهيلفيتيكا.

شكلت هذه الحقبة الوعي العام للعالم الحديث، حيث انتقلت الأفكار والعلوم والروايات بسرعة البرق عبر الحدود، ما كسر الاحتكار الأرستقراطي للقراءة، ووضع حجر الأساس لمجتمع المعلومات الذي نعيش فيه اليوم.

السرد العجائبي واستلهام التراث في رواية العودة

"لحسام الدين قبردي"

بقلم الأستاذ كرم الصباغ - مصر

دراسات نقدية

بسعت الرو اية العربية، منذ حقبة الستينيات، إلى البحث الدؤوب عن صيغ وأدوات وتقنيات جديدة للتعبير، تكسر بها أصنام النموذج الكلاسيكي المألوف، وتتجاوز ما به من نمطية وخطية، وتعبّر من خلالها عما شهده الو اقع من تغيرات متسارعة و اكبت الثورات وحركات التحرر، ولتعبّر أيضًا عما شهدته المجتمعات العربية من تطوروتحول حضاري جاء تلبيةً لحاجات اجتماعية وثقافية. ومنذ ذلك الحين إلى الآن، ارتمت الرو اية العربية، بوعيٍ من مبدعيها، في أحضان التجريب وكسر قو انين السائد والمألوف؛ فحققت الجدة والفرادة غايةً طمح إليها المبدعون، ولا يزال تحقيق ذلك غايتهم وديدنهم.

وتماهت الرو اية مع روح العصر ونظرات الحداثة وما بعدها وما بعد بعدها؛ فأفرزت، ولا تزال، تجارب وأشكالًا جديدة تعكس، كمرآةٍ لاهثة، ما يعتري و اقعها المستجد من تغيرات متلاحقة، مما حدا بالمبدعين العرب إلى ولوج مجاهل الذات والو اقع والمجتمع، معبّرين عن مفهوم جديد للأدب يرفض التبعية للأيديولوجيا، ويعلي من قيمة النص على سائر الخطابات، وينتقل من هدوء المنسجم إلى عواصف اللامنسجم، ومن تخوم الثابت إلى رحاوة المتغير، ومن تخوم اليقين إلى ضبابية الشك واللايقين، ويعارض الرؤى الفردية والأحادية ويقبل الرؤى المتعددة والمختلفة والمتعارضة، ويطل على عوالم ظلّت في حكم المهمَّش والمسكوت عنه والمَحظور التعبيرعنه.

فكان لا بد، مع ذلك المفهوم الجديد للأدب، أن يبحث الرو ائيون عن أشكالٍ جديدةٍ للتعبيرتتجاوز التقنيات السائدة الكلاسيكية للسرد والحكي والأنماط المستهلكة؛ إذ صارت عاجزة عن استيعاب التغيرات الجديدة التي طرأت على الو اقع. الأمر الذي حدا برواد التجديد والتجريب، والأجيال التي جاءت بعدهم، إلى كتابة نماذج رو ائية تتسم بالجدة على مستوى الشكل والبنية؛ إذ اختلف داخلها رسم الشخصيات، وتلاعب الكاتب بعناصر الزمان والمكان والحبكة، وتعمد إهمال مبدأ إيهام القارئ بالو اقع، بل كسر هذا المبدأ عن عمدٍ وقصدٍ؛ انطلاقًا من فلسفة رفض الو اقع برمته، ومن ثمَّ السعي إلى خلق عالمٍ مغايرٍ، حتى لو كان متخيَّلًا. الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه للسرد المبني على غير الو اقعي، والفانتازيا، والعجائبية، أو ما اصطلح عليه بعض الباحثين بأدب الهروب.

و انطلاقًا من فلسفة أن الو اقع يحمل من المتناقضات والضبابية والسيولة ما يستعصي على فهم الرو ائي وإحاطته التامة بأسراره، ومن ثمَّ صعوبة صياغة الو اقع الجديد في قوالب ثابتة تعطي تفسيرًا يقينيًا للعالم، كصورٍ مستنسخةٍ من الو اقع الأصلي أو حتى قريبة الشبه منه، في ظل الثورة التكنولوجية والمعلوماتية التي فرضت على العالم تغيرًا معرفيًا سريعًا ومذهلًا، مع التدفق المهول للبيانات والمعلومات، الذي يتنامى كلَّ لحظةٍ عما قبلها، ويفرض، بالتبعية، تغيرًا مرنًا في المفاهيم؛ فما كان صو ابًا بالأمس ربما يصير خطأً اليوم، وهكذا دواليك.

الكاتب حسام الدين قبردي

وفي ظل هذا الطوفان المعرفي اتسعت الهوة بين دول العالم؛ فثمة دولٌ من العالم الأول تملك إنتاج المعرفة وأسباب القوة، وتسعى إلى فرض هيمنتها الاقتصادية والعسكرية وتصدير ثقافتها إلى دول العالم الثالث التي تكابد الأزمات الاقتصادية، وتعاني من تدهور التعليم والصحة، وتنافح للحفاظ على كيانها وتراثها وميراثها الحضاري الآفل أمام ما يغزوها من أفكار خارجية دخيلة تنال من هويتها، وأمام ما ينخر دعائمها من فساد فكريّ وماديّ على أيدي بعض أبنائها، بل تناضل من أجل الحفاظ على أصل وجودها في عالمٍ متوحشٍ لا يعترف إلا بالقوة.

وفي خضم هذا الواقع الكابوسيّ الملتبس، نتجت حالة من تفسخ الهوية، ومن ثمّ التشظي؛ فأخذ الروائي، بحكم تموضعه في طليعة مجتمعه، يطرح من موقع الحيرة والقلق والتوجس، في نصه الروائي، أسئلة الهوية الحائرة. وفي ختام هذه المقدمة النظرية، أرجو أن تكون مدخلًا مناسبًا لقراءة رواية «الموءودة».

الموءودة والتجريب

آلى الكاتب حسام الدين قبردي على نفسه، في روايته «الموءودة»، أن ينحو منحًى تجريبيًا يكسر من خلاله سكونية السرد والمألوف؛ فقدم رواية حداثية، إذ يُعدّ التجريب سمةً فارقةً بين الرواية الحداثية والرواية الكلاسيكية. وتجلّت ملامح التجريب في «الموءودة» في عدة مظاهر، سأناقشها في الأسطر التالية:

1-السرد العجائبي وتحرير المخيلة وإلغاء الحدود الفاصلة بين الواقعي وغير الواقعي

يُعدّ السرد العجائبي وسيلةً للتحرر من الأنماط الواقعية المستهلكة، ووسيلةً للإفلات من قيود الرقابة التي تحدّ من حرية التعبير، كما يمثل مهربًا من قسوة الواقع ومرارته. وتنبع الحاجة إليه مما آلت إليه أحوال الواقع من إكراهات وتناقضات وغرابة؛ إذ صار الواقع، في حد ذاته، متاهةً ملغزةً تفوق الخيال في كثيرٍ من الأحيان، الأمر الذي يعجز معه السرد التقليدي عن أن يكون صوتًا يعبّر بصدق عن هذا الواقع الجديد.

وقد استعان العديد من الروائيين العرب بالسرد العجائبي في رواياتهم، منهم على سبيل المثال: صنع الله إبراهيم في «اللجنة»، وخيري شلبي في «صهاريج اللؤلؤ»، وإدوارد الخراط في «راما والتنين»، وإبراهيم الكوني في «المجوس»، والطاهر وطار في «عرس بغل»، وإميل حبيبي في «المتشائل»، وحمور زيادة في «شوق الدرويش»، ومحسن يونس في «فراش أبيض، فانتازيا تمثال» و«جزيرة هرموش»، وغيرهم كثير.

وحاول حسام الدين قبردي في «الموءودة» توظيف ما في السرد العجائبي من طاقات الانزياح والرمزية والتخييل؛ فنجح في تخطي حدود المألوف إلى اللامألوف، ومن المعقول إلى اللامعقول، وأزال الحدود الفاصلة بين الواقعي واللاواقعي؛ ليمرر أفكاره بطريقة غير نمطية تناسب ما في الواقع من إلغاز، وتناهض ما فيه من عقم وفوضى أصابا وجود الإنسان بالتصدع، مستعينًا ببلاغة المتخيل ليحقق الإدهاش والجاذبية والتشويق، ويفتح آفاقًا رحبةً لمرويته.

ولما سبق ذكرُه، حرّر حسام الدين قبردي مخيلته، ولم يسجن نفسه داخل قالب جاهز؛ بدءًا من اختيار شخصية الزبردقاني متكئًا على التراث، إذ استنطق الشخصيات التراثية الحاضرة في متون الكتب القديمة بهيئاتها وملامحها، غير أنه سرعان ما شحن شخصيته بطاقة تخييلية تمثلت في انفصال روح الزبردقاني عن جسده، في ثنائية تطرح جدلًا فلسفيًا عن كنه الإنسان وطبيعته وحقيقة وجوده، والعلاقة بين الروح التي تسعى إلى السمو والجسد الذي يركن إلى الشهوات والمطالب المادية.

ولم يكتفِ بذلك، بل أطلق لخياله العنان، فأكسب الشخصية أبعادًا عجائبيةً إضافيةً؛ إذ سكنت الجسدَ سبعُ أرواحٍ من الجن لتحافظ عليه إلى أن تعود إليه روحه الهائمة في الفضاء. وبذلك أزال الكاتب الحدود الفاصلة بين الواقع واللاواقع، وهو أحد سمات التجريب التي تجلّت في الرواية، مدعومًا بما ابتكره من شخصيات رئيسة: الجنية نار، والجني برقان، والجني تاريش، والجني ميمون، وبقية الأرواح السبع.

وثمّة منحًى تجريبيٌّ آخر يتمثل في المرونة في التعامل مع عنصري الزمان والمكان؛ فعلى الرغم من أن الزمان اتخذ منحًى خطيًّا متسلسلًا، إذ سارت الأحداث في خط مستقيم من الأقدم إلى الأحدث، فإن الأحداث شهدت قفزات واسعة عابرة للأزمنة. وقد لجأ الكاتب إلى حيلة النوم للعبور بين الأزمنة في تناصٍ مع قصة أهل الكهف تارةً، وقصة نبي الله عزير تارةً أخرى. كما لجأ إلى عدد من الحيل والتقنيات السردية لمدّ الجسور بين الأزمنة المتباعدة، التي بدأها من العصر الجاهلي مرورًا بصدر الإسلام، ثم العصر العباسي، وصولًا إلى العصر الحديث، ولم يكتفِ بذلك بل استشرف المستقبل.

ومن الحيل المتعلقة بعنصر الزمن، التي أسهمت في تبطيء وتيرة السرد تارةً وتسريعها تارةً أخرى: التلخيص، أي اختصار أحداث طويلة في جمل قليلة، والحذف، أي إهمال ذكر بعض الأحداث لعدم أهميتها في مسار القصة؛ وقد أسهمت هاتان التقنيتان في تسريع وتيرة السرد. أما من التقنيات التي أسهمت في تبطيء السرد: اللجوء إلى المشهدية والوقفات الوصفية، أي عرض مشاهد درامية في اللحظة نفسها التي تقع فيها الأحداث لتجسيدها للقارئ، أو التوقف لوصف شيءٍ أو شخصيةٍ ما.

أما فيما يخص مرونة توظيف عنصر المكان، فقد اتخذ الكاتب العديد من الفضاءات المكانية مسرحًا لأحداث روايته؛ إذ انتقل برشاقة من فضاء الصحراء إلى خيبر، ثم إلى جبل الطور، ثم حطّ رحاله في مدينة القدس، ومنها إلى مساجد الفسطاط، ثم اتجه إلى مدينة الإسكندرية، وأنهى رحلته عند جبل المقطم. ورغم اتساع الأمكنة وتعددها وتباين جغرافيتها، وامتداد الأزمنة وتفاوتها، حافظ الكاتب على تماسك بنية روايته ونسيجها؛ فلم تُصَب بالترهل.

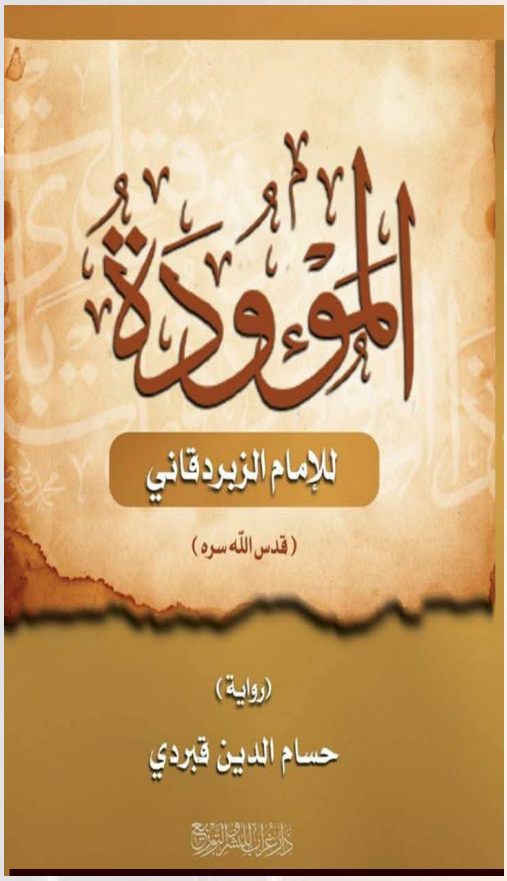
2- استلهام التراث واللغة المغايرة والتناص

حاول حسام الدين قبردي استثمار ما في التراث العربي من ميراث عجائبي مميز، نجده بكثافة في كتاب «ألف ليلة وليلة»، والسير الشعبية مثل سيرة «سيف بن ذي يزن»، و«الأميرة ذات الهمة»، و«تغريبة بني هلال»، وقصص الحيوان والقصص الرمزية، مثل ترجمة ابن المقفع لكتاب «كليلة ودمنة» للفيلسوف الهندي بيدبا، ورسالة «تداعي الحيوان على الإنسان» لإخوان الصفا، وقصة «حي بن يقظان» لابن طفيل، ورسالة «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي، وكتب الأمثال كأمثال الواحدي والأصفهاني والزمخشري، وأخبار المغفلين والحمقى والمتطفلين والبخلاء والأذكياء للجاحظ، وكتاب «الملل والنحل» لأبي الفتح الشهرستاني، وكتب التنجيم والسحر والطلاسم، وكتب غرائب الموجودات والرحلات، ومنها «غرائب الأبصار في ممالك الأمصار» لأبي الفضل العمري، وكتب التراث الصوفي التي حوت كرامات المتصوفة، مثل «كرامات الأولياء» للنهاني، و«بهجة النفوس» لابن عطاء السكندري، وغيرها كثير.

وقد لجأ الكاتب إلى السرد العجائبي واستلهام التراث – في تقديري – انتصارًا لهويته العربية؛ ويظهر ذلك في انحيازه للميثولوجيا العربية الزاخرة بحكايات الجن والعفاريت، وتوظيفها في رسم شخصيتي الرواية الرئيستين: الزبردقاني ونار. كما يدل على هذا الانتصار اختياره البيئات المكانية، ابتداءً من شبه الجزيرة العربية، مرورًا بفلسطين، وصولًا إلى مصر؛ ولا يخفى ما تحمله هذه البيئات من دلالات راسخة في العقل الجمعي العربي.

ويظهر هذا التشبث بالهوية من زاوية ثالثة، هي لغة الرواية الجزلة الرصينة التي تشبه، إلى حد بعيد، اللغة المستخدمة في الكتب التراثية، مع ملاحظة أن الكاتب تخفف من حدتها عند انتقاله إلى العصر الحديث، مع احتفاظها بفصاحتها وجزالتها. كما يتجلى هذا التشبث من زاوية رابعة تعكس ثقافة الكاتب الدينية، وأقصد بها مواضع التناص مع القصص القرآني: قصة أهل الكهف، وقصة نبي الله عزير، وقصة طوفان نوح، فضلًا عن الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، واستدعاء أسفار التوراة والإنجيل.

ويظهر تأثر رواية «الموءودة» بالتراث أيضًا من خلال الإفادة مما يسمى بالنص الرحلي، المبثوث في كتب أدب الرحلات التراثية، مثل «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب



الأسفار» لابن بطوطة؛ فالرواية بمثابة رحلة عجائبية طويلة ينتقل فيها البطل الرئيس من مكان إلى آخر، فضلًا عن رحلة الروح الهائمة في الفضاء، غير أنها تتميز بكونها سفرًا عبر أزمنة متباعدة، مما عمّق بعدها العجائبي.

وفي ختام هذا المحور، ينبغي الإشارة إلى تأثر تقنيات الكتابة التي اعتمدها الكاتب بالتراث؛ فبالعودة إلى رواية «الموءودة» نلحظ مبدأ تناسل الحكايات الذي تجلّى فيها بوضوح، وهو مبدأ لا تغفله عين المتأمل في كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي يعد نصًّا مفتوحًا تتناسل فيه الحكايات بسلاسة؛ فما إن تنتهي حكاية حتى تبدأ أخرى. ويتجلى هذا التأثر في اتخاذ الرواية حكايةً مركزيةً، هي حكاية الجسد المسكون والروح الهائمة الشاردة، أو حكاية الزبردقاني ونار، التي وُلد على هامشها عشرات الحكايات.

3- الرؤيا والمضمون

عبّر حسام الدين قبردي في روايته عن عدة قضايا، منها مأزق الإنسان الحائر بين ثنائية الجسد والروح، أو المادي والروحي، كما تناول أزمة الهوية التي تتنازعها الموروثات التراثية والتيارات الفكرية الوافدة. وعالج إشكالية الخطاب الذكوري المترسخ في المجتمعات العربية، في مقابل المطالب النسوية الساعية إلى التخلص من هيمنة الرجل، متأثرة بالأفكار الوافدة التي فرضتها ثقافة العولمة الساعية إلى طمس الهويات المحلية وإذابتها في هوية واحدة ممسوخة؛ كي يسهل تسويق أصحابها بوصفهم أداة من أدوات الإمبريالية الجديدة.

مآخذ

1 - عندما استشرف الكاتب المستقبل وتنبأ بانهيار المجتمع، قصر الخطر والعلة على تأثر النساء بالدعوات الوافدة من الخارج، وضخّم تأثير تلك الدعوات بما يتنافى مع الواقع الذي يزخر بملايين النماذج للأسر الناجحة القائمة على التكامل والاحترام المتبادل والمودة والرحمة، وفهم كلٍّ من الرجل والمرأة لدوره. وأرى أن تلك الدعوات الوافدة ليست إلا عرضًا، وليست أصل الداء المتمثل في تقاعس العرب عن الأخذ بأسباب القوة، وأهمها التسلح بالعلم، والنهوض بالتعليم والبحث العلمي والصناعة، والإسهام في إنتاج المعرفة والتكنولوجيا بدل الاكتفاء باستيرادهما. كما تتمثل القوة في تحرير العقل العربي من الخرافات، وتشجيع التفكير العلمي والنقدي، ومحاسبة الذات، والتشبث بالهوية، والتعاطي مع الآخر من موقع الندية لا التبعية، ومكافحة الفساد والمحسوبية، والفهم الصحيح للدين، وعدم الاستجابة للأفكار المغلوطة التي الدين منها براء؛ فمتى كان البنيان قويًّا، فلن يتأثر – في تقديري – بأي ريح هدامة وافدة.

2 - وقع الكاتب في فخ التعميم؛ إذ أغفل ذكر النماذج المضيئة للمرأة العربية، تلك التي تعد صمام أمان للمجتمع، كالمرأة المعيلة، والسواد الأعظم من الزوجات الكادحات، وربات البيوت الصابرات على شظف العيش. أما النموذج الإيجابي الوحيد الذي ذكره فهو امرأة تكره زوجها لكنها تحافظ على بيتها من أجل استقرار أبنائها، وحتى هذه صُوِّرت مخمورةً من رواد البار.

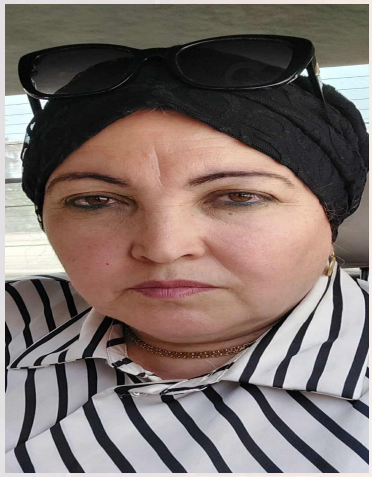
3 - صبّ الكاتب جام غضبه على النساء، في حين كاد يبرئ ساحة الرجال من مسؤولية تردّي الأوضاع والتفسخ الأسري؛ فلم يُدِن سوى مروجي الفتاوى الشاذة، أما مغتصب صباح في صباها وزوج منار السابق فجاءت إدانتهما ضمنية. ومن الإنصاف القول إن الرجل مسؤول بالقدر نفسه عن تردّي الأوضاع.

4 - ثمة تسامح ضمني مع خطايا ميمون وغزواته الشهوانية، في مقابل إدانة واضحة لصباح ومنار؛ ومن العدل إدانة الرجال والنساء على السواء إذا اشتركوا في ارتكاب الجرم ذاته.

الانزياح وأثره في توليد المعنى

كيف يكسر الشّاعر المألوف لخلق وعي جديد؟

بقلم الكاتبة روضة بوسليمي- تونس



في لحظة قراءة بيت شعري يبدو عاديًا في ظاهره، يحدث تحول خفيّ ومفاجئ للكلمة فتنحرف عن مسارها المألوف وتتعثر وتنفتح على أفق دلالي جديد يتجاوز حدود المعنى الأولي. هذا التحول الدقيق الذي يشبه شقًّا في زجاج الرؤية يمثل جوهر التجربة الشعرية الحقيقية. القارئ يشعر بأن اللغة فقدت استقرارها القديم ودخلت مجالًا آخر أعمق وأكثر كثافة. هنا يتجلّى الانزياح بوصفه لحظة وعي جديدة لحظة انتقال من الاستهلاك اللغوي إلى الاكتشاف الوجودي.

الشاعر يأخذ مفردات الحياة اليومية القمر التراب العينان الباب الدم الريح ثم يعيد ترتيب علاقتها بالعالم يغيّر وظائفها الرمزية يرفع بعض العناصر إلى مستوى الكوني ويخفض أخرى إلى مستوى الحميمي فتتحول الأشياء إلى علامات وجودية. بهذا المعنى يصير الانزياح فعل خلق يعيد تشكيل العالم داخل اللغة قبل أن يعيد تشكيله داخل الوعي.

تمرد الشعر

الشعر فعل تمرد معرفي وجمالي يعيد صياغة العلاقة بين الإنسان واللغة. اللغة اليومية تؤدي وظيفة تنظيم الواقع وتثبيت معانيه ضمن صيغ متكررة. أما اللغة الشعرية فتمارس فعل خرق لهذه البنية فتفتح مساحات جديدة للتجربة. رومان ياكوبسون يرى أن الوظيفة الشعرية للغة تقوم على انحراف التعبير عن صيغ التواصل العادي بحيث تصبح الرسالة ذاتها موضوعًا للتأمل.

حين يضع الشاعر كلمة في سياق غير متوقع أو يبرز تفصيلاً هامشيًا ويمنحه مركز الدلالة فإن الوعي ينتقل من مستوى التلقي إلى مستوى المشاركة في إنتاج المعنى. هذا التمرد يحرر اللغة من دورها الأداتي ويحوّلها إلى فضاء تأويلي مفتوح تتداخل فيه الذات بالعالم ويصير الشعر أداة لتفكيك العادة وبناء رؤية جديدة للحياة.

كيف يحدث الانزياح فعليًا؟

الانزياح يحدث عبر انتقال اللغة من بعدها الإخباري إلى بعدها الإيحائي حيث تتجاوز الدلالة معناها المعجمي إلى شبكة رمزية متعددة الطبقات. جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية يربط الانزياح بفكرة الخرق المنظم للقاعدة حيث يتحقق الجمال عبر كسر التوقع لا عبر تكراره. هذا الخرق يخلق صدمة جمالية توقظ الوعي وتدفع القارئ إلى إعادة بناء المعنى داخل ذهنه.

الشاعر يستثمر هذا الخرق بطريقة فنية محسوبة تتوزع على مستويات متعددة دلالية تركيبية إيقاعية وسياقية فتتحول القصيدة إلى فضاء ديناميكي تتحرك داخله المعاني بدل استقرارها في نقطة واحدة.

مستويات الانزياح في الشعر العربي الحديث

أولًا الانزياح الدلالي

يظهر عبر الاستعارة والمجاز والمفارقة حيث تنتقل الكلمة من معناها المباشر إلى معنى رمزي. أدونيس في قوله: القمر يبكي دمًا على جرح الأرض يحوّل القمر إلى كائن تاريخي يتألم مع البشر فتنتقل الصورة من وصف طبيعي إلى رؤية كونية للألم الجماعي. هذا التحول ينتج معنى وجوديًا يتجاوز المشهد الحسي إلى أفق فلسفي حول المصير الإنساني.

مستويات الانزياح في الشعر العربي الحديث

أولًا الانزياح الدلالي

يظهر عبر الاستعارة والمجاز والمفارقة حيث تنتقل الكلمة من معناها المباشر إلى معنى رمزي. أدونيس في قوله: القمر يبكي دمًا على جرح الأرض يحوّل القمر إلى كائن تاريخي يتألم مع البشر فتنتقل الصورة من وصف طبيعي إلى رؤية كونية للألم الجماعي. هذا التحول ينتج معنى وجوديًا يتجاوز المشهد الحسي إلى أفق فلسفي حول المصير الإنساني.

ثانيًا الانزياح التركيبي

يظهر عبر تغيير ترتيب الجملة وإعادة توزيع مراكز التركيز. نزار قباني في قوله: في عينيك يا حبيبتي يموت الضوء يجعل العينين موضع فعل الموت بدل الضوء ذاته فتتحول العلاقة من وصف جمال إلى تصوير انهيار عاطفي وجودي.

ثالثًا الانزياح الإيقاعي

يتحقق عبر كسر الوزن التقليدي وإعادة بناء الموسيقى الداخلية للنص. محمود درويش في قوله: على هذه الأرض ما يستحق الحياة يعتمد على الإيقاع القصير المتكرر الذي يشبه نبضًا وجوديًا متوترًا يعكس صراع الإنسان مع المعنى.

رابعًا الانزياح السياقي

يظهر عبر الصمت والفراغات الدلالية التي تفتح مجال التأويل. أمل دنقل في قوله: يعانق نفسه في الظلام ينقل فعل العناق من الآخر إلى الذات في فضاء وجودي معزول فتتجلى صورة الإنسان ككائن يبحث عن ذاته داخل ذاته.

الأبعاد النفسية للانزياح

الانزياح يعمل نفسيًا كأداة كشف للطبقات العميقة في الوعي الفردي. الصورة المزاحة تخترق البنية النفسية السطحية وتعيد الاتصال بمناطق الرغبة والذاكرة والقلق. سيغموند فرويد يرى أن الفن يتيح تفريغ التوترات الداخلية عبر رموز مقنعة تسمح للذات بالتعبير دون رقابة مباشرة.

في هذا الإطار يتحول الانزياح إلى وسيلة علاجية رمزية تتيح للذات إعادة بناء تجربتها الوجودية داخل فضاء جمالي. القارئ يشعر بأن القصيدة تعيد ترتيب مشاعره الخاصة داخل بنية رمزية مشتركة فتنتقل التجربة الفردية إلى مستوى كوني.

الأبعاد الاجتماعية للانزياح

اجتماعيًا يؤدي الانزياح وظيفة نقدية للخطابات السائدة. اللغة الرسمية تميل إلى تثبيت المعنى داخل قوالب جاهزة تخدم أنظمة السلطة والمعرفة. أما اللغة الشعرية المزاحة فتفكك هذه القوالب وتعيد توزيع الرموز داخل الوعي الجماعي. رولان بارت يرى أن الأدب يمارس تفكيكًا مستمرًا للأساطير الاجتماعية عبر زعزعة العلاقة بين الدال والمدلول.

حين تتحول الأرض إلى كائن يئن تحت أقدام الجنود تتحول السياسة إلى تجربة حسية ويتحوّل القارئ من متفرج إلى مشارك. وجداني في الحدث. بهذا المعنى يصير الانزياح ممارسة ثقافية تعيد تشكيل المجتمع عبر الوعي الرمزي.

الأبعاد النفسية والاجتماعية في مستوى أعمق

في مستوى أعمق يتجلّى الانزياح بوصفه آلية مزدوجة تعيد تشكيل البنية النفسية للفرد والبنية الرمزية للمجتمع في آن واحد. نفسيًا يعمل الانزياح كقوة تفكيك للهوية المستقرة وإعادة بنائها داخل فضاء شعوري أكثر سيولة. الصورة الشعرية المزاحة تفتح منافذ جديدة للإحساس بالذات وتعيد ترتيب العلاقة بين الداخل والخارج. بين الذاكرة والرغبة بين الألم واللذة. كارل يونغ يرى أن الرمز الشعري يمثل شكلًا من أشكال الوعي الجمعي المتحوّل حيث تنتقل التجربة الفردية إلى مستوى كوني عبر الصورة.

اجتماعيًا يتخذ الانزياح وظيفة تفكيكية للخطابات الجاهزة التي تنظم الوعي الجماعي. بيير بورديو يوضح أن الصراع الحقيقي داخل المجتمعات يحدث في مستوى الرموز والمعاني قبل ظهوره في مستوى السياسة والاقتصاد. بهذا المعنى يتحول الانزياح إلى ممارسة ثقافية تعيد إنتاج المجتمع عبر الوعي الرمزي وتحوّل الشعر إلى مختبر لإعادة تخيل الواقع.

الشعر بوصفه انعتاقا:
ضد أسطرة الالتزام وأدلجة الخيال

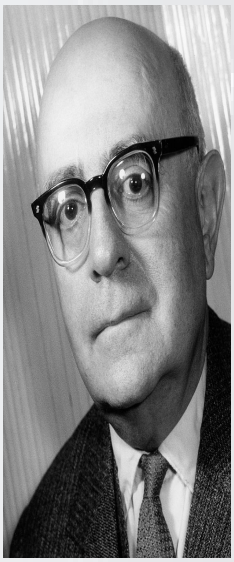
بقلم: عماد خالد رحمة - برلين

محمود درويش

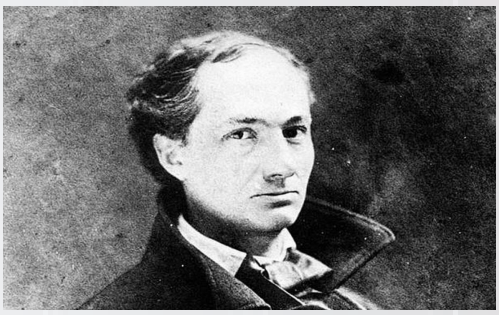
ليس الشعر شعاراً يُرفع، ولا برنامجاً يُنفَّذ، ولا عقيدةً تُلقَّن، بل هو — في جوهره الأعمق — انفلاتٌ كونيّ من كل ما يُراد له أن يُحاصِر اللغة بكل جلالها، ويُروِّض الخيال. الشعر فعلُ حريةٍ خالص، لا يَدين بالولاء إلا لنبضه الداخلي، ولا يعترف بسلطةٍ سوى سلطة الإيقاع والرؤيا. لذلك كان الشعر، تاريخياً ووجودياً، خارج كل تصنيفٍ أخلاقي أو أيديولوجي أو نفعي، عصياً على التدجين، متمرّداً على أن يُستعمل وسيلةً لغايةٍ خارج ذاته.

من هنا يتبدّى الفارق الجوهري بين الأدب بوصفه خطاباً والشعر بوصفه كينونة لغوية. فحين تحدّث جان بول سارتر عن «الأدب الملتزم»، كان يقيم تمييزاً حاسماً بين النثر الذي يتوجّه إلى العالم ليُغيّره، والشعر الذي ينكفئ على اللغة ذاتها بوصفها عالماً مكتفياً بذاته. يقول سارتر، في ما الأدب؟، إن الشاعر لا يستخدم الكلمات كعلامات تحيل إلى الأشياء، بل يتعامل معها كأشياء قائمة بذاتها؛ أي أن اللغة في الشعر ليست وسيلة، بل غاية. ولهذا، يخرج الشعر بالضرورة من حيز الالتزام، لأن الالتزام يفترض قصداً أخلاقياً أو سياسياً سابقاً على الكتابة، بينما الشعر يولد من منطقة أسبق على القصد، من العتمة الأولى للحدس والرؤيا.

جون بول سارتر



تيودور أدرنو



شارل بودلير

إن محاولة إخضاع الشعر لمفهوم الالتزام ليست سوى أسطرةٍ هجينة، تُفرغ الشعر من طبيعته الانفجارية، وتحيله إلى خطابٍ مُسيَّج، قابلٍ للقياس والمساءلة الأخلاقية. وهنا يتحول الشاعر من كائنٍ رؤيوي إلى موظفٍ أيديولوجي، وتغدو القصيدة بياناً، لا دهشة؛ شعاراً، لا كشفاً. وهذا ما حذّر منه أدورنو حين رأى أن إخضاع الفن لوظيفة مباشرة — حتى لو كانت نبيلة — يُفضي إلى إفقاره جماليّاً، لأن الفن يفقد بذلك قدرته على السلب والنقد من الداخل، أي قدرته على أن يكون «لا-متوافقًا» مع الواقع.

الشعر، في هذا المعنى، ليس ضدّ العالم ولا معه، بل خارج ثنائية الاصطفاف. إنه يقيم في منطقة ثالثة، حيث اللغة تُعيد اكتشاف ذاتها، وحيث المعنى لا يُملى بل يُقترح، ولا يُفرض بل يُلمّح. لذلك قال هايدغر إن الشعر هو «بيت الكينونة»، أي الفضاء الذي تتجلّى فيه الوجودية الإنسانية في هشاشتها وقلقها وانفتاحها، لا في يقينها الأيديولوجي المغلق. فكيف يمكن لبيت الكينونة أن يُختزل إلى منشور سياسي أو التزام أخلاقي مسبق؟

ثمّة وهمٌ شائع مفاده أن حرية المبدع تتحقق حين «ينحاز»، بينما الحقيقة أن الشعر يفقد حريته لحظة يلتزم بما يجب وما لا يجب أن يُقال. فالإلزام — أيًا كان مصدره — يحوّل الخيال إلى مسارٍ واحد، ويُقفل احتمالات التخييل، ويجعل القصيدة أسيرة أفقٍ واحد للفهم. وهنا بالضبط يتبدّد الشعر بوصفه طاقة مفتوحة على الزمان والمكان، ويتحوّل إلى ممارسة تعليمية أو دعائية، مهما بلغت بلاغته.

وقد أدرك كبار الشعراء هذه المفارقة مبكرًا؛ فبودلير، وهو من أكثر شعراء الحداثة وعيًا بدور الشاعر، لم يرَ في الشعر أداة خلاص اجتماعي، بل تجربة سقوط وكشف. وريلكه جعل من الشعر عزلةً كبرى، لا خطاباً عامًا. وحتى محمود درويش — رغم حضوره في قلب القضية — كان واعياً بأن القصيدة لا تُختزل إلى موقف، وأن الشعر حين يتحول إلى شعار يفقد قدرته على البقاء.

إن الدفاع عن لا-التزام الشعر ليس دعوة إلى اللامبالاة، بل هو دفاع عن الحرية الجذرية للخيال، وعن حق اللغة في أن تقول ما لا يُنتظر، وأن تفتح المعنى بدل أن تُغلقه. فالشعر، حين يكون شعراً حقاً، لا يُطيع، ولا يُجَنَّد، ولا يُقنَّن؛ إنه يجيء دائماً من حيث لا نخطط له، ويغادرنا قبل أن نُحكم القبض عليه.

هكذا يظل الشعر فعل انعتاق دائم: انعتاقاً من الأيديولوجيا، ومن اليوتوبيا، ومن كل معيارٍ خارجي يُراد له أن يكون وصياً على المخيلة. إنه الحرية حين تُنصت إلى ذاتها، واللغة حين تجرؤ على أن تكون أكثر من معنى، وأقل من شعار.

دراسات نقدية

جولة الوعي في متاهات

ما بعد المحاكمة الكبرى

قراءة فلسفية في رواية "L'aprés armageddon"

للمؤلف صلاح علي نقاب

بقلم أ ـد كمال لعرابي

إن السردية الروائية "L'aprés armageddon" ليست مجرد شذرة من رواية ديستوبية؛ إنما تتجلى كمرآة مكثفة تعمل على عكس تيه الوجود الإنساني في عالم ما بعد الكارثة، وذلك من خلال بسط أبعاد فلسفية عميقة تتقاطع فيها خيوط الكينونة مع المنطق والأخلاق. تغوص هذه السردية في فجوة فقدان المعنى، وتآكل الهوية، وفي عبثية البحث عن الحقيقة ضمن مجتمع تمت إعادة تشكيله على حطام الجنون البشري. فترسم هذه السردية عالما متشرذما، ليس فقط جغرافيا و إنما أيضا من حيث الجانب الوجودي، حيث تصارع البقايا البشرية تلك الأنظمة القمعية وكذلك أطياف ذواتهم المنقسمة، في سعي دؤوب نحو الخلاص، أو بالأحرى وعلى الأقل، نحو بصيص من الأصالة.

الأبعاد الوجودية

سخافة الوجود وتضاؤل الذات

يبدأ النص بلوحة كابوسية لعالمٍ مُباد، حيث دمرت الأرض بفعل "التغير المناخي، والجوائح العالمية، والمجازر التي ارتكبتها المختبرات الصيدلانية، والتطعيم الإجباري"، وصولا إلى "حروب الأديان" و "طوفان من القنابل النووية". وهذه المشهدية الاستهلالية لا تعني نهاية الحضارة فحسب، بل تمثل انهيار كل ما كان يمنح الوجود الإنساني معناه التقليدي. في هذا العالم الذي تلا "أرمجدون"، حيث الأديان إما محظورة أو متكاثرة لدرجة التخبط، وحيث أصبح "إعلان موت الإله" مبدأ أساسيا للحياة في "العالم الأول"، يواجه الكائن البشري عبثية وجوده وجها لوجه.

إن السؤال المركزي الذي يؤرق شخصيات السردية، ولا سيما "ماس"، هو "فهم سبب وجوده ووجود الكون بأسره". حيث تفرض القناعة بموت الإله أو غيابه فراغا ميتافيزيقيا سحيقا، وهذا ما يدفع بالأفراد إمّا إلى اختراع آلهتهم الخاصة في "العالم صفر"، أو الانغماس في هاوية العدمية واليأس، اللذين يتجليان في حالة "اللامبالاة" العامة.

تتفاقم هذه الأزمة الوجودية بفعل تقويض مفهوم الهوية الفردية والأصالة. فالبشر في هذا العالم، وتحديداً في "العالم صفر" وفي "جزيرة العودة"، ليسوا سوى "بضائع، قطع غيار، أو أجساد مُعاد تدويرها". إن قصة "أدانا" ، التي "ولدت بلا رحم" وقد انتزعه النظام منها، والتي "أعيد تشكيل" جسدها ليلبي متطلبات "صناعة اللذة" ، هي شهادة شنيعة على تجريد الإنسان من جوهره البيولوجي والوجودي. إن كونها مصنوعة يجعلها تشعر بأنها مجرد "صندوق من اللحم للأرواح"، دون أي قيمة.. سوى كونه "وعاءً" يُباع ويُشترى. ويبلغ هذا التقويض ذروته مع الكشف عن أن "ماس" نفسه ليس سوى "نسخة"، وجزء من تجربة بيولوجية أوسع، وأن هويته وذاكرته، بل وحتى مشاعره، قد تكون "مبرمجة".

وهذا يثير السؤل الوجودي المرعب، ألا وهو: إذا كانت "الذات" مجرد نسخة، فهل يمكنها أن تكون حرة؟ وهل يمكنها امتلاك أصالة ما؟ إن "الأصل" الذي يبحث عنه "ماس" ليس مجرد شخص، إنما هو رمز للأصالة المفقودة، وللمعنى المسلوب، ولجوهر الذات الذي يجب استعادته. وتتجلى الحرية، بوصفها بعداً وجوديا، في "وهم الاختيار" الذي يمنحه النظام للأفراد.. ففي "العالم الأول"، كل حركة مراقبة، وكل حاجة مقننة، وكل حياة "مبرمجة" لتدوم "ثلاثة قرون" في "ملل" يدفع إلى الانتحار.. أما في "العالم صفر"، فإن الفوضى الظاهرية تحجب الاستغلال المنهج، حيث "لا أحد يملك جسده"، وحيث "موقعك الجغرافي، والغرفة التي تنام فيها، ترسم حدود عبوديتك". حتى "الأخلاقيون"، الذين يبدون وكأنهم يقدمون بديلا، يفرضون قراءتهم للوجود ويصنفون البشر، مما يثير تساؤلا حول إمكانية قيام حرية حقيقية في ظل أي نظام كان.. وأما الخلاص الوجودي لـ "ماس" يكمن في رفضه أن يكون "نسخة"، وفي إصراره على "كسر هذا النظام" واختياره على أن "يكون ما يختار أن يكون".. هذا الاختيار، وإن كان "مبرمجا" كـ "خيار طوارئ" في صلب النظام ذاته، يصبح جوهر حريته المتبقية، والفعل الفريد غير القابل للتكرار، كما يوحي "موش" .

الكاتب الليبي صلاح نقاب

الأبعاد المنطقية

التلاعب بالحقيقة وتزييف اللغة

يصور النص عالما انهارت فيه المعرفة التقليدية، وتلاشت فيه الخطوط الفاصلة بين الحقيقة والخيال. وقد أصبحت اللغة ذاتها، المتمثلة في "اللغة العالمية"، " مفردات فقيرة... مجرد أداة للأمر، وناقلا للمعلومات الخام"، مجردة من الاستعارة والشعر، قادرة على إعطاء الأوامر... ولكن ليس على التفكير النقدي أو التعبير عن الرأي. وهذا التجريد اللغوي هو أداة منطقية للتلاعب بالوعي، مما يجعل التفكير المعقد أو التساؤل أمرا مستحيلا بسبب الافتقار إلى الأدوات اللغوية. وتُقدَّم "الأكاذيب" بوصفها عنصرا أساسياً في بنية هذا العالم. فممرات السفينة تعرض صورا دعائية متناقضة لـ "العالم الأول" كفردوس، ولـ "العالم صفر" كجحيم، بينما الواقع أكثر تعقيدا وقسوة. تَعِدُ "الإنترنت المغلقة" في "جزيرة العودة" بـ "كل شيء" وبـ "الذات"، بينما "الإنترنت المفتوحة" ليست سوى "مرآة مشوهة، مراقبة حتى الهوس". وهذا الانقسام في مصادر المعرفة ليس عشوائيا؛ فهو تشكل استراتيجية منطقية لـ "توزيع الواقع"، بحيث لا يدرك كل فرد سوى جزء من الحقيقة التي تخدم غايات النظام، بينما يظل الجوهر خفيا.

وتتوج الأبعاد المنطقية بالكشف عن "عدن" بوصفها "محاكاة هائلة"، وعن "الأخلاقيين" كـ "وحدة" ضمن نظام أوسع. فالحقيقة التي يدركها الأفراد ليست كاملة ولا مطلقة؛ إنما هي "نسخة" من الواقع، جرى تعديلها وتصميمها لتتناسب مع دورهم في النظام. وحتى "موش"، الذي بدا في البداية مصدرا للمعرفة السرية. قد يكون هو نفسه "نسخة" أو جزءا من هذه المحاكاة المعقدة. وهذا يغرق القارئ، ومعه "ماس"، في مأزق منطقي شديد: كيف يمكن التمييز بين الأصل والنسخة؟ بين الحقيقة والوهم؟ وبين الوعي المبرمج والاختيار الحر؟ وتتحول رحلة البحث عن "الأصل" إلى بحث عن نقطة مرجعية ثابتة في عالم يفتقر إلى أي أساس منطقي غير سيال. و"ماس" نفسه، بماضيه المفقود وتجاربه المتعددة، يجسد هذا المأزق الفلسفي: كيف يمكنه إثبات وجوده الذاتي بينما تشير كل الأدلة المنطقية إلى أنه مجرد "منتج" ؟

الأبعاد الأخلاقية

استغلال المادي وتشويه القيم

تتبدى الأبعاد الأخلاقية لـ " ما بعد أرمجدون" في تحويل الكائن البشري إلى " سلعة" قابلة للتصنيع والبيع والاستهلاك. فـ " جزيرة العودة" ليست سوى " مصنع للأجساد"، حيث النساء هن " حارسات النوع البشري"، لا بالمعنى الإنجابي، وإنما بوصفهن منتجات جنسية قابلة للتجديد، يتم " إعادة تدويرهن" بـ "الأمصال والخلايا الجذعية" لإطالة عمرهن. إن فكرة " الأعضاء الواعية" المستأصلة من أجساد "عرفت المعاناة والحب" لتحسين جودتها من أجل " الأصول" هي ذروة الهمجية الأخلاقية، حيث يتم استغلال التجربة الإنسانية، بما في ذلك الألم، كقيمة مضافة في سوق الأعضاء. وهذا يقوض جذريا الكرامة الإنسانية وقيمتها الجوهرية، ويختزلها إلى مجرد مورد بيولوجي صرف.

ويتم تناول مسألة الإنجاب والنسل بطريقة صادمة. فـ " التعقيم الإجباري" للنساء في "العالم الأول"، و"قوانين التعقيم" الصارمة التي تستهدف الرجال في " العالم صفر" (كما كان الحال مع أناتول)، تشكل انتهاكا صارخا لأبسط الحقوق الإنجابية. ويُبرَّر هذا التحكم الديموغرافي الشامل بمنع " الانهيار السكاني» أو " جنون العالم"، لكنه في الحقيقة يلغي المعنى الطبيعي للحياة كعملية مستمرة من الخلق والتجدد. في عدن، حيث " يولد المرء كبيرا، ويبقى كبيرا، أو لا يولد أبدا"، وحيث " المرأة في السماء حيث الأمومة منزهة"، يتم طمس الدور الإنجابي للمرأة ويتحول الإنجاب إلى عملية صناعية، لا مكان فيها للأمومة التقليدية.

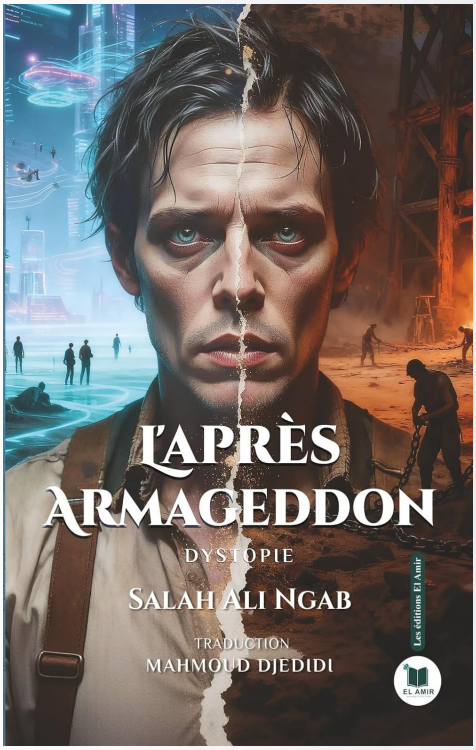
يقدم النص تنازعا أخلاقيا معقدا بين " قانون التعايش السلمي" لـ " العالم الأول" الذي يعلن " موت الإله" ويرفع الكائن البشري ليكون " مقياس كل شيء"، وبين " الأخلاقيين" الذين يبعثون النصوص المقدسة ليجعلوا منها " مرآة" للوعي المتناقض، والذين لا يدعون إلى " الخير" وإنما إلى " التساؤل عن سبب تسميته خيرا". ويثير هذا التناقض سؤالا مستفيضا حول الأساس الحقيقي للأخلاق في عالم يخلو من الألوهية أو التعالي، باستثناء تلك التي يصنعها الإنسان. فهل الأخلاق هي القوة التي تحافظ على النظام على حسب فكر نيشه، أم هي التساؤل المستمر والاعتراف بالتناقض البشري؟ إن " الأخلاقيين"، بفرضهم كتابهم المحظور وسجنهم لأولئك غير المقتنعين، يقعون في فخ الدغمائية نفسه الذي يزعمون محاربته، مما يوحي بأن أي محاولة لفرض نظام أخلاقي مطلق، حتى لو استندت إلى رفض المطلق، قد تؤدي إلى القمع.

وفي النهاية، يجد "ماس" خلاصه الأخلاقي ليس من خلال الانضمام إلى أي من المعسكرين، وإنما برفض التنميط، والتأكيد على أنه " يملك ذاته" وأن " الخيار" هو القيمة الأخلاقية الوحيدة التي لا يمكن تزييفها أو نسخها. إن موته المحتمل من أجل " الأصل" هو تضحية أخلاقية، حيث يختار " ماس" تحمل عبء الوعي والألم ليتمكن من " إعادة تعريف نفسه" و" الخروج من المعادلة" التي وضعته فيها القوى المهيمنة. ورسالته الأخيرة، التي لا يسمعها أحد، " لقد انتصرت"، هي نصر أخلاقي على نظام حاول تجريد الإنسان من إنسانيته.

الخاتمة: نحو وجود متعالٍ في عالم محطم

" ما بعد أرمجدون" ليست مجرد حكاية بسيطة عن مستقبل محتمل، إنما هي محاكمة فلسفية جذرية لمفاهيم الوجود والمنطق والأخلاق في عصر تلاشت فيه الحدود بين الإنسان والآلة، وبين الأصل والنسخة، وبين الحقيقة والوهم. فهي تقدم رؤية مرعبة لعالم نجح في إطالة الحياة الجسدية على حساب الروح، وحوّل الوعي إلى بيانات قابلة للنسخ، والمعنى إلى معادلات يمكن التحكم فيها. وتعد رحلة " ماس" رمزا للسعي البشري الدؤوب نحو الأصالة في مواجهة التزييف، ونحو الحرية في مواجهة الحتمية، ونحو المعنى في مواجهة العدمية. إن اكتشاف كونه " نسخة" لا يدمره، إنما يحرره، لكونه يدفعه إلى إعادة تعريف نفسه، ليس بناء على ما ورثه أو ما صُنع منه، وإنما على أساس ما يختاره ويبتكره. وإن نجاح " ماس" النهائي لا يكمن في تدمير النظام، وإنما يكمن في اختراقه، وفي استعادة أصوات " أدانا" و" أستريد" و" موش" – تلك الأصوات التي، رغم اختلافاتها، هي التي تدعوُّ إلى « التساؤل» ، و" الشعور" ، و" الإنصات عوضا عن السماع".

تظل المسألة الوجودية مفتوحة: هل يكمن "الأصل" الحقيقي في ذلك الجسد الأول الذي بُنيت عليه كل النسخ، أم في الوعي الذي يقاوم التنميط ويسعى إلى " إعادة اكتشاف ذاته" ؟ يشير النص إلى أن الأصالة ليست نقطة ثابتة في الماضي، بل هي فعلٌ مستمر من التحدي وخلق الذات في الحاضر. إن " ما بعد أرمجدون" في هذا النص ليست مجرد حقبة زمنية، بل هي حالة وجودية دائمة، تتطلب من الكائن البشري أن يعيد تعريف كينونته في كل لحظة، ومع كل خيار، ليظل صامداً في وجه رياح عالم يحاول محوه. وهكذا، يصبح العمل دعوة فلسفية عميقة لتأكيد قيمة الوعي الفردي والذاكرة والاختيار بوصفها الحصون الأخيرة للإنسانية أمام أي نظام يحاول إبادتها أو استنساخها.



فلسفة الألـــم:

الجسد بوصفه أفقًا للانكشاف الوجودي

دراسة فلسفية أنطولوجية

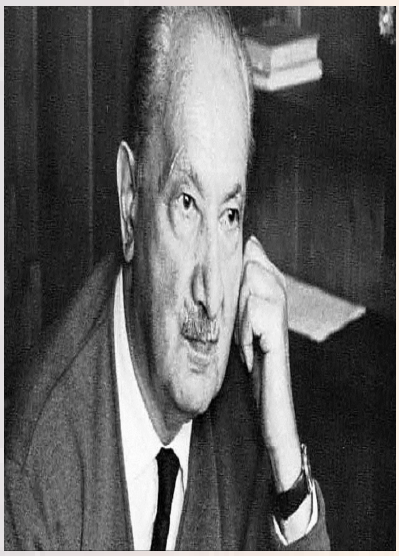
لم يكن الألم فكرةً حين دخل بيتنا، بل جسدًا يئنّ خلف بابٍ مغلق.
ثلاث سنوات كان والدي يتقلّص أمام الزمن،
لا بوصفه إنسانًا يمرض، بل بوصفه جسدًا يتخلّى تدريجيًا عن العالم.
لم أتعلم من الألم معنى الصبر، بل معنى العجز، ومحدودية اللغة، وكيف يصبح الأنين أصدق من الكلام.
من هناك، من تلك الغرفة التي كان والدي يُغلق بابها على وجعٍ صامت، بدأ هذا السؤال:
ما الألم؟
لا بوصفه حالةً طبية، بل بوصفه تجربةً وجودية تفرض نفسها على الفكر.

بقلم د. قيس عيسى

لا يحتلّ الألم موقعه في الفلسفة بوصفه موضوعاً مركزياً إلا حين يُنتزع من التفسير الأخلاقي أو الطبي، ويُعاد النظر إليه كحدث أنطولوجي يمسّ بنية الوجود الإنساني ذاتها. فالألم لا يصيب الجسد وحده، بل يُعيد ترتيب العلاقة بين الإنسان والعالم، وبين الذات والزمن، وبين المعنى واللغة.
تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة الألم بوصفه قوة كشف لا تُنتج معنى جاهزاً، بل تخلخل أنظمة الفهم السائدة، وتدفع الفلسفة إلى إعادة مساءلة مفاهيم الحضور، والجسد، والموت.

أولًا: الألم بين الإحساس والحدث الوجودي

تميّز الفلسفة المعاصرة بين الألم كإحساس فيزيولوجي، والألم بوصفه حدثاً وجودياً. فالإحساس يمكن قياسه، بينما الحدث يعيد تشكيل الوعي.

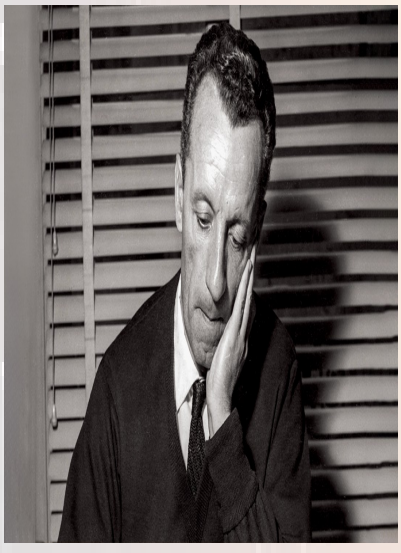

الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر

يرى مارتن هايدغر أن لحظات الانكشاف القصوى، ومنها الألم، تُخرج الكائن من نمط العيش اليومي وتضعه في مواجهة «الوجود الأصيل». فالألم يعطّل الاعتياد، ويكسر الاستمرارية الزمنية، ويجعل الإنسان حاضراعلى نحو قسري في جسده.

بهذا المعنى، لا يكون الألم عارضاً، بل انقطاعاً في نمط الوجود، يُسقط وهم السيطرة، ويُعيد تعريف الذات بوصفها كائناً هشّاً، معرّضاً للفناء.

ثانيًا: الجسد المتألّم وانهيار اللغة

في تجربة الألم، تفشل اللغة في أداء وظيفتها التمثيلية. الكلمات لا تُطابق التجربة، بل تظلّ خارجها.


الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلو بونتي

يشير موريس ميرلو بونتي إلى أن الجسد ليس موضوعًا نملكه، بل هو شرط إدراكنا للعالم. وعندما يتألّم الجسد، لا يعود وسيطا للمعنى، بل يتحوّل إلى مركز للحدث.

الأنين هنا ليس علامة ضعف، بل لغة ما قبل لغوية، تعبير خام يسبق المفهوم. في هذه اللحظة، لا يشرح الجسد ألمه، بل يفرضه بوصفه حقيقة لا تحتاج إلى تفسير.

ثالثًا: الألم والزمن – تعليق المستقبل

الألم لا يضغط على الحاضر فقط، بل يُفرغ المستقبل من محتواه. المشاريع، الطموحات، والوعود، تفقد معناها أمام جسدٍ يتألّم.

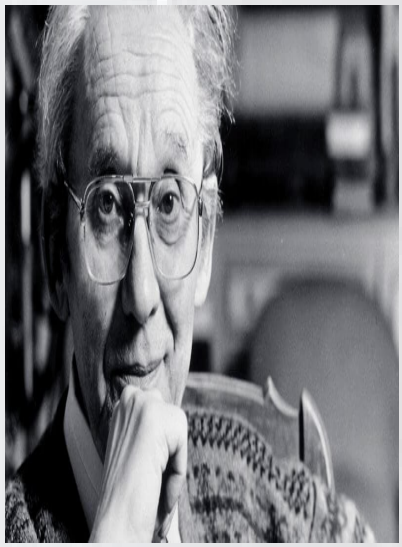
يذهب فريدريك نيتشه إلى أن الألم يكشف حدود الإرادة، ويعرّي الإنسان من أوهام القوة. غير أن هذا الكشف لا يحمل خلاصا بالضرورة، بل يضع الإنسان أمام حقيقته دون وساطة.

في الألم، يتوقّف الزمن عن كونه خطًّا تقدمياً، ويغدو دائرة مغلقة حول الجسد. هنا لا يُقاس الزمن بالساعات، بل بشدّة الوجع واستمراره.

رابعًا: الألم والموت – العلامة لا النهاية

لا يأتي الموت فجأة، بل يسبقه الألم بوصفه علامة إنذارية.

كما يشير اصفرار الشجر إلى اقتراب السقوط، يعمل الألم على تهيئة الجسد للفناء. لا بوصفه عقاباً، بل بوصفه مرحلة انتقالية من الحضور إلى الأثر.


الفيلسوف الفرنسي إيمانويل ليفيناس

يرى إيمانويل ليفيناس أن الجسد المتألّم يكشف هشاشة الوجود الأخلاقي، ويضع الإنسان أمام مسؤولية النظر إلى الآخر لا كفكرة، بل ككائن معرّض للزوال. غير أن هذه المسؤولية تصطدم دائما بحدٍّ قاسٍ : الألم لا يُشارك، بل يُشاهد من الخارج.

خامسًا: وحدة الألم واستحالة المشاركة

رغم حضور الآخرين، يظلّ الألم تجربة غير قابلة للنقل. التعاطف يقترب، لكنه لا يدخل التجربة.

هنا يتكشّف الألم بوصفه أقصى أشكال العزلة الوجودية. فالمتألّم ليس وحيدًا اجتماعيّا، بل معزول أنطولوجيّا داخل جسده.

هذه الوحدة لا تعني انعدام المعنى، بل تعني أن الألم يُعيد الإنسان إلى ذاته بوصفها آخر ملجأ، وأقصى حدٍّ للفهم.

خاتمة

لا تسعى فلسفة الألم إلى تبريره أو تمجيده، بل إلى الإصغاء إليه بوصفه قوة كشف وجودي.

الألم لا يمنح حكمة، ولا يعد بخلاص، لكنه يعرّي الإنسان من أوهامه، ويضعه في مواجهة مباشرة مع هشاشته.

إنه اللحظة التي يتقدّم فيها الجسد على الفكر، ويعلن أن الوجود ليس مفهومًا، بل تجربة قابلة للانكسار.

وما يبقى بعد الألم ليس المعنى، بل تواضع الكائن أمام الحياة.

تولدت هذه الفكرة من تجربة والدي مع الالم

الله يرحمك يا والدي الحبيب ويسكنك فسيح جناته.

الرسكلة
كفعل جمالي وموقف ثقافي

أمينة قلاليز

لم تعد الرسكلة في الفن المعاصر مجرد تقنية بيئية أو حيلة تشكيلية، بل تحوّلت إلى خطاب ثقافي عميق وموقف فلسفي من العالم، ومن الاستهلاك، ومن فكرة الفناء ذاتها. ففي زمن يهرول فيه الإنسان نحو الجديد ويُقصي ما تقادم، ينهض فن الرسكلة ليعيد الاعتبار لما أُهمل، ويمنح الأشياء المنسية فرصة ثانية للحياة؛ لا بوصفها أدوات، بل بوصفها شهوداً على الذاكرة والزمن.

إن الفنان الذي يشتغل على المواد المستهلكة لا يصنع تحفاً فنية فحسب، بل يمارس نوعاً من التحرير الرمزي؛ يحرّر المادة من قدرها الوظيفي، ويحرّر الذاكرة من النسيان. فالقطع المعدنية، والخشب المتآكل، والبرغي الصامت، كلها تتحول داخل العمل الفني إلى لغة وإشارة ورموز مفتوحة على التأويل. وهنا تصبح الرسكلة فعلاً فلسفياً بامتياز، لأنها تطرح أسئلة جوهرية: ما الذي نعتبره بلا قيمة؟ ومن يقرّر نهاية الأشياء؟ وهل الجمال حكرٌ على الجديد وحده؟

بين الفن والوعي

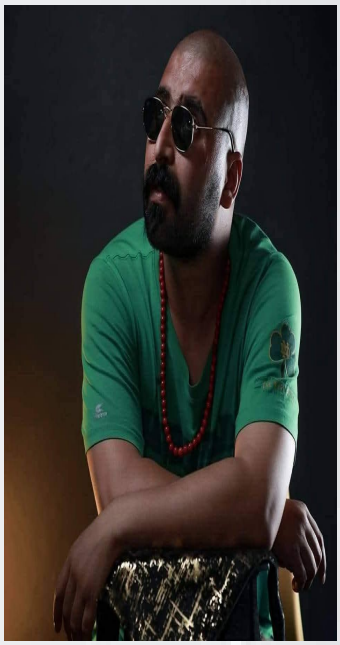
ما يميّز هذا النوع من الفن أنه لا ينفصل عن قضايا العصر؛ كالاستهلاك المفرط، والتلوث، وفقدان المعنى، وتشييء الإنسان. غير أن الفنان لا يرفع شعارات مباشرة، بل يقدّم أعمالاً تحتمل القراءة البيئية كما تحتمل القراءة الوجودية والإنسانية. نحن أمام فن لا يُملي موقفاً جاهزاً، بل يفتح أفقاً للتفكير.

بهذا المعنى، تصبح التحف الفنية المُرسكلة وثيقة ثقافية لا تقل أهمية عن النص الفلسفي المكتوب؛ لأنها تخاطب الوجدان قبل العقل، وتستفز العين كي تفكر.. فالتحفة الفنية ليست مجرد عنصر للعرض أو الزينة، بل حاملة لذاكرة ثقافية، وشاهدة صامتة على تحولات الإنسان وأسلوب عيشه ورؤيته للعالم. ومهما صغر حجمها، تختزن في مادتها وشكلها ورمزيتها قصة مجتمع بأكمله، وتعمل جسراً رمزياً يصل الماضي بالحاضر ويمنح الهوية استمراريتها.

وفي المجتمعات المعاصرة، حيث تسود السرعة ويهيمن التأمل، تكتسب هذه الأعمال أهمية مضاعفة؛ إذ تدعو إلى التوقف، وإعادة النظر، واستعادة العلاقة الحميمة مع الأشياء.. فالتحفة لا تُستهلك ولا تُقاس بقيمتها المادية، بل بقدرتها على إثارة السؤال والشعور.. وحين تنبثق من مواد معاد تدويرها، تضيف بُعداً أخلاقياً وثقافياً جديداً، إذ تتحول من كيان جمالي إلى موقف حضاري يعبّر عن وعي المجتمع بمحيطه.ومسؤوليته تجاه الطبيعة والذاكرة معاً.

إنها تقول، دون خطاب مباشر، إن الجمال يمكن أن يولد من الهامش، وإن ما نعدّه فائضاً قد يكون جوهراً مؤجلاً.. ومن هنا تسهم في تشكيل الذائقة العامة، وترسيخ ثقافة جمال قائم على المعنى لا على الاستهلاك، وبناء إنسان أكثر حساسية تجاه محيطه، وأكثر قدرة على قراءة الرموز، وأكثر اتصالاً بجذوره الثقافية.دون انغلاق على الماضي.

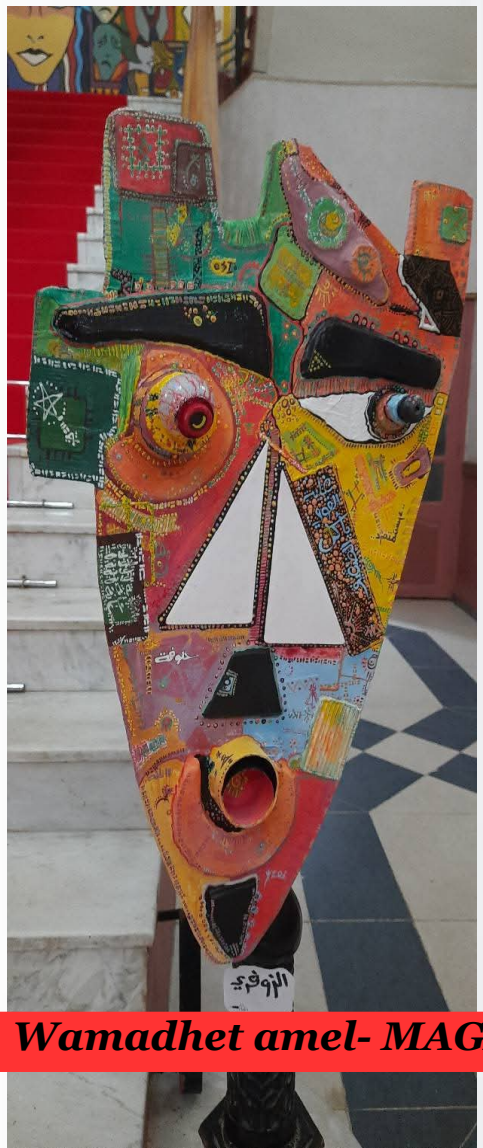
خير الدين جبارة... حين تنطق المادة



ومن بين الفنانين الذين برزوا في هذا المجال، الفنان الجزائري خير الدين جبارة، ابن مدينة باتنة وخريج معهد الفنون الجميلة، الذي شارك في عدة صالونات وطنية، واشتغل في مجال السينوغرافيا لعدد من الأعمال المسرحية، من بينها «بوابة الزمن» و*«الغلة»* وملحمة «أوبيرات عيسى الجرموني»، إضافة إلى مساهمته في أكسسوارات مسلسل «منعرجات الحياة». كما عُرف برصيده في فن الكاريكاتور وإقامته لمعارض فردية.متعددة..

أعماله في فن الرسكلة لا تراهن على الهرجة أو الإدهاش السريع، بل تنسج علاقتها بالمتلقي ببطء وعمق. فهي مشحونة بالتفاصيل، والطبقات اللونية، والكتابة، والرموز، وبأثر اليد البشرية الواضح، وكأنه يصرّ على أن يترك بصمته الإنسانية في كل جزء من العمل..تبدو الوجوه المشكلة من مواد مستعملة ككائنات هجينة؛ نصفها ذاكرة ونصفها سؤال، لا تنتمي إلى رمز محدد ولا إلى جغرافيا ضيقة، بل تقف في منطقة وسطى بين المحلي والكوني، بين الشعبي والفلسفي، بين الساخر والمأساوي..

وهنا تكمن قوة التجربة؛ في قدرتها على تحويل المادة الصامتة إلى كائن ناطق بالمعنى، وعلى جعل الرسكلة فعلاً جمالياً يحمل في طياته وعياً ثقافياً عميقاً، يذكّرنا بأن الفن ليس ترفاً بصرياً، بل طريقة أخرى للتفكير في العالم.



بورتريه . . .

مصطفى العقاد...

حين تحوّلت السينما إلى سؤال هوية

بقلم بوبكر بلعيد

لم يكن مصطفى العقاد مجرد مخرج سينمائي بلغ العالمية، بل كان حالة ثقافية استثنائية، ومشروعًا سينمائيًا مشغولًا بسؤال الهوية أكثر من انشغاله بالنجاح. في مسيرته، لم يكن الرهان تقنيًا أو مهنيًا فحسب، بل حضاريًا بامتياز: كيف يمكن للعربي أن يخاطب العالم بلغته، دون أن يفقد ذاكرته أو يساوم على معناه؟

وُلد العقاد في حلب، المدينة التي تعرف كيف تُصالح التاريخ بالراهن، والروح بالتجارة. ومن هذا التكوين الأول، حمل حساسية خاصة تجاه المعنى، وحذرًا مبكرًا من الصورة حين تُفرغ من بعدها الإنساني. وحين غادر إلى الولايات المتحدة، لم يكن الرحيل قطيعة مع الجذور، بل بحثًا عن أفق أوسع للسينما، وعن إمكانية أن تتحوّل الكاميرا إلى جسر حوار لا إلى أداة تنميط.

في زمن كانت فيه صورة العربي في السينما الغربية أسيرة الكليشيه والاختزال، اقترح مصطفى العقاد سينما مختلفة: سينما لا تدافع بالصراخ، ولا تُبرّر بالخطابة، بل تُراهن على الحكاية الإنسانية العميقة.

لم يكن فيلم الرسالة مجرد استعادة لتاريخ ديني، بل محاولة واعية لتقديم الإسلام بوصفه تجربة إنسانية كبرى، قائمة على القيم والمعنى، لا على الصدام. أما عمر المختار، فقد تجاوز حدود الفيلم السياسي ليغدو شهادة سينمائية عن الكرامة، والمقاومة، وحرية الاختيار.

في أعماله، لم يكن التاريخ ماضيًا مغلقًا، بل مرآة للأسئلة المعاصرة. كان العقاد يدرك أن السينما، حين تلامس الذاكرة، تتحوّل إلى ساحة صراع رمزي، وأن الصورة قد تكون أبلغ من أي خطاب مباشر.

المفارقة اللافتة في تجربة مصطفى العقاد أنه نجح داخل منظومة هوليوود دون أن يذوب فيها. اشتغل على أفلام تجارية، وشارك في إنتاج أعمال تنتمي إلى سينما النوع، لكنه ظل يحتفظ بمسافة نقدية واضحة بين ما يفرضه السوق وما يريده المعنى.

لم يكن هذا التوازن سهلًا ولا مجانيًا. فالمخرج الذي يحمل هوية واضحة يُطالَب غالبًا بتخفيفها، أو بتحويلها إلى زينة Exotic قابلة للاستهلاك. غير أن العقاد اختار الطريق الأصعب: أن يكون عربيًا عالميًا، لا عالميًا بلا جذور.

ينتمي مصطفى العقاد إلى زمن لم يعد سائدًا اليوم: زمن الإيمان بالمشروع لا بمنطق الضربة السريعة. أفلامه احتاجت سنوات من التحضير، وصدامات طويلة مع التمويل، ومفاوضات شاقة مع مؤسسات لا ترى في السينما سوى منتج.

ومع ذلك، ظل مقتنعًا بأن الصورة القوية تحتاج إلى صبر، وأن المعنى لا يُستعجل. وربما لهذا السبب، ما زالت أفلامه تُشاهَد وتُناقَش خارج منطق الموسم، كأنها ترفض أن تتحوّل إلى ذكرى عابرة.

رحل مصطفى العقاد في لحظة عنف عبثي، لكن موته لم يُنهِ مشروعه. فالأسماء التي تُراكم المعنى لا تغيب بسهولة. حضوره ما زال قائمًا في كل سؤال يُطرح حول صورة العربي في السينما، وحول علاقة الفن بالهوية، وحول إمكانية أن يكون المخرج مثقفًا لا تقنيًا فقط.

لم يكن مصطفى العقاد يبحث عن تمثيل الشرق،

بل عن إعادة إنسانيته إلى الشاشة.

وهنا، تحديدًا، تكمن عالميته.

قضية ورأي...

حين يتحول الفنان إلى مادة درامية

تجسيد الشخصيات الفنية

في السينما والدراما العربية بين الذاكرة والخيال

لم يعد حضور الشخصيات الفنية في الأعمال الدرامية والسينمائية العربية مجرّد استعادة عاطفية لرموز الماضي، بل غدا ممارسة ثقافية مركّبة، تتقاطع فيها الرغبة في التوثيق مع ضرورات الدراما، وتتصادم فيها الذاكرة الجماعية مع حرية الخيال. إنّ تجسيد الفنان على الشاشة لا يعني فقط إعادة سرد سيرته، بل إعادة طرح أسئلة الهوية، والزمن، ودور الفن في تشكيل الوعي العربي.

بقلم بوبكر بلعيـــــــــد

السيرة الفنية: من الهامش إلى المتن

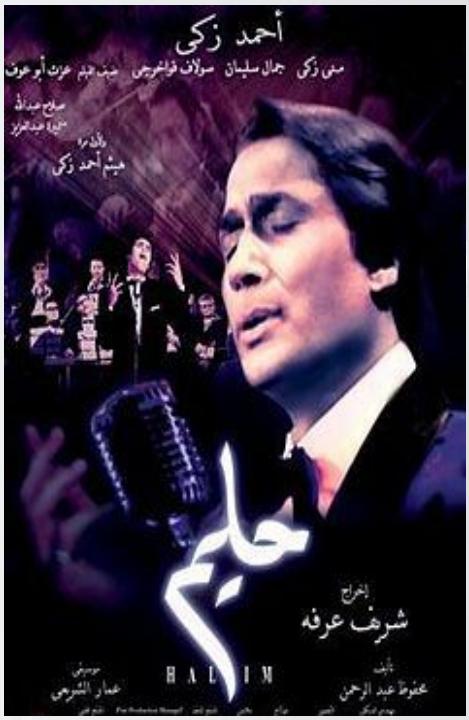
عرفت السينما العربية، خصوصًا في مصر، بدايات محتشمة في تناول سير الفنانين، حيث كانت الأعمال تفضّل الإيحاء على التصريح. ومع مرور الوقت، انتقلت السيرة الفنية من الهامش إلى المتن، وأصبحت موضوعًا مركزيًا في أعمال سينمائية وتلفزيونية كبرى. هذا التحوّل يعكس وعيًا متزايدًا بأهمية الفنان بوصفه فاعلًا ثقافيًا، لا مجرد صاحب موهبة فردية.

عرفت السينما العربية، خصوصًا في مصر، بدايات محتشمة في تناول سير الفنانين، حيث كانت الأعمال تفضّل الإيحاء على التصريح. ومع مرور الوقت، انتقلت السيرة الفنية من الهامش إلى المتن، وأصبحت موضوعًا مركزيًا في أعمال سينمائية وتلفزيونية كبرى. هذا التحوّل يعكس وعيًا متزايدًا بأهمية الفنان بوصفه فاعلًا ثقافيًا، لا مجرد صاحب موهبة فردية.

نماذج من السينما المصرية: الريادة والجدل

تُعدّ التجربة المصرية الأكثر ثراءً في هذا المجال. فقد شكّل مسلسل «أم كلثوم» (1999) للمخرج إنعام محمد علي، نموذجًا بارزًا في تجسيد سيرة فنية معقّدة. العمل لم يكتفِ بتتبّع مسار النجاح، بل حاول تفكيك العلاقة بين الصوت والسلطة والجمهور، مقدّمًا كوكب الشرق بوصفها ظاهرة ثقافية، لا مجرد مطربة.

وفي السياق ذاته، أثار فيلم «حليم» (2006) جدلًا واسعًا، بسبب صعوبة تجسيد شخصية عبد الحليم حافظ، بما يحمله من حضور طاغٍ في الوجدان العربي. وقد كشف العمل حجم التحدّي الذي يواجهه الممثل حين يقف أمام أسطورة فنية، حيث تصبح المقارنة حتمية، والرضا الجماهيري معركة مفتوحة.



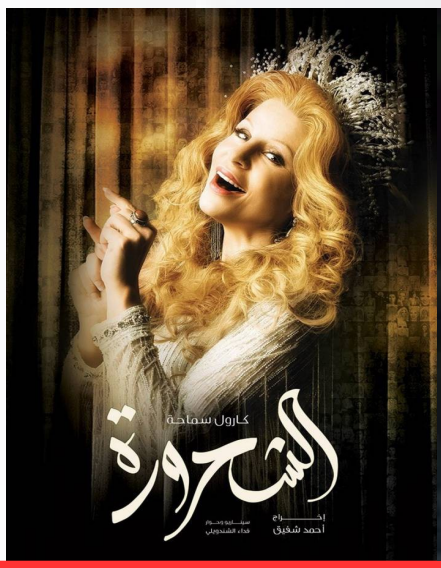
أما مسلسل «السندريلا» (2006)، الذي تناول سيرة سعاد حسني، فقد فتح نقاشًا واسعًا حول حدود الخصوصية، وطريقة تناول اللحظات المأساوية في حياة الفنانة، بين من اعتبره محاولة لإنصاف، ومن رآه استثمارًا دراميًا في الألم.

الموسيقى والدراما: أصوات لا تُنسى

لم تقتصر التجارب على السينما، بل امتدت بقوة إلى الدراما التلفزيونية.

مسلسل «أسمهان» (2008) قدّم واحدة من أكثر السير إثارة للجدل، جامعًا بين الفن والسياسة، والغناء والتجسس، ليطرح سؤالًا أعمق حول الفنانة بوصفها ابنة عصر مضطرب.

وفي تجربة مختلفة، حاول مسلسل «الشحرورة» (2011) تفكيك شخصية صباح، مركّزًا على الجانب الإنساني لنجمة لم تفارق الضوء، كاشفًا عن ثمن الشهرة والبحث الدائم عن الحب والحرية.



المغرب العربي: خطوات حذرة وضرورية

في بلدان المغرب العربي، لا تزال تجارب تجسيد الشخصيات الفنية محدودة نسبيًا، لكنها تحمل دلالات مهمّة. ففي تونس، لاقت بعض الأعمال الوثائقية والدرامية التي تناولت رموزًا فنية ومسرحية اهتمامًا خاصًا، وإن ظلّ التجسيد الدرامي الكامل نادرًا، بسبب حساسية الذاكرة وقلة الإنتاجات الكبرى.

أما في الجزائر، فما تزال السينما والدراما تتعامل بحذر مع سِيَر الفنانين، رغم ثراء التجربة الفنية الجزائرية في المسرح، والموسيقى، والسينما. ويُطرح هنا سؤال مؤجّل حول ضرورة تحويل مسارات فنانين كبار إلى أعمال درامية، ليس من باب التمجيد، بل لفهم علاقتهم بزمن الثورة، وبناء الدولة، والتحوّلات الاجتماعية.

استطلاعات . . .

الإنتاج بين الذاكرة والحساسية الاجتماعية

الدكتورة سميرة حاج جيلاني
منتجة تلفزيونية وسينمائية

ترى المنتجة التلفزيونية والسينمائية الدكتورة سميرة حاج جيلاني أن تجسيد الشخصيات الفنية اليوم لم يعد معزولًا عن حراك ثقافي أوسع، يسعى إلى إعادة قراءة الذاكرة الفنية العربية، لا بوصفها ماضيًا منجزًا، بل مسارًا لفهم التحوّلات الاجتماعية والثقافية.

وتؤكد في هذا السياق أن هذا التوجّه «ليس موضة عابرة، بل محاولة لفهم المجتمع من خلال شخصيات أثّرت في وجدانه»، غير أنّ الإشكال يظل مطروحًا دائمًا، سواء على مستوى العائلة أو على مستوى الدولة، لما تحمله هذه الشخصيات من رمزية وحساسية.

وحول إشكالية التوازن بين حق الجمهور في المعرفة واحترام الخصوصية، ترى حاج جيلاني أن الحل يكمن في التركيز على المسار الفني والإنساني العام، وتجنّب التفاصيل الحميمة التي لا تخدم السرد أو القيمة الفنية، مع مراعاة السياقين العائلي والاجتماعي.

أما اعتراضات الورثة، فتعتبرها «مفهومة في كثير من الأحيان»، خاصة حين تُقدَّم السيرة بشكل مجتزأ أو غير دقيق، مشددة على أن الحوار المسبق وإشراك العائلة في حدود معقولة، يظلّ أحد الحلول الممكنة دون المساس بحرية الإبداع.

وتدعو حاج جيلاني إلى ضرورة وضع مواثيق أخلاقية تنظّم هذا النوع من الأعمال، لا بهدف الرقابة، بل لحماية الذاكرة الجماعية من التوظيف التجاري أو التشويه غير المبرر.

وعن تجربتها العملية، تشير إلى اشتغالها على أعمال جسّدت شخصيات تاريخية وفنية، مؤكدة أن التحدّي الأكبر يكمن في البحث والتوثيق، والابتعاد عن التقديس أو التبسيط، كما هو الحال في فيلم «أحمد باي»، حيث تبقى القراءة الفنية للتاريخ متعددة بتعدد الزوايا والجهات.

وترى أن الدراما تتحمّل مسؤولية كبيرة في الحفاظ على الذاكرة الفنية، كونها المصدر الأول لمعرفة الأجيال الجديدة بتاريخها، ما يفرض قدرًا عاليًا من الصدق والوعي. فالتوثيق، بحسبها، يلتزم بالوقائع الكبرى، بينما يتدخّل الخيال فقط لملء الفراغات السردية دون المساس بجوهر الحقيقة.

الممثل بين المحاكاة والتأويل

تكشف هذه النماذج أن النجاح في تجسيد الشخصيات الفنية لا يتحقق بالمحاكاة الشكلية فقط. فالأداء الذي ينجح هو ذاك القادر على تقديم قراءة داخلية للشخصية، تُظهر هشاشتها بقدر ما تُبرز عظمتها. وقد أثبتت التجربة العربية أن الجمهور بات أكثر وعيًا، يرفض التزييف، ويبحث عن الصدق الفني حتى وإن كان موجعًا.

الإشكاليات الأخلاقية والقانونية

لا يمكن فصل هذا المسار عن الإشكاليات الأخلاقية التي تلاحق هذه الأعمال. فحقوق الورثة، وحدود الكشف عن الحياة الخاصة، ومسؤولية الفنان تجاه الذاكرة العامة، كلها عناصر تفرض نفسها بقوة. وقد أظهرت التجارب العربية أن غياب الحوار المسبق مع المحيط الثقافي للشخصية غالبًا ما يقود إلى أزمات تؤثر في استقبال العمل.

إنّ الحاجة اليوم، في ظل التحوّلات الرقمية وتنوّع المنصّات، هي إلى سرد درامي أكثر نضجًا، يبتعد عن التبسيط والاستثمار التجاري، ويتجه نحو قراءة الفنان في سياقه الثقافي والاجتماعي. سرد يُدرك أن الفنان ليس معزولًا عن واقعه، وأن سيرته مرآة لتحوّلات المجتمع بأكمله.

إنّ تجسيد الشخصيات الفنية في السينما والدراما العربية ليس مجرّد استعادة لأسماء لامعة، بل فعل ثقافي يعيد فتح أسئلة الذاكرة والهوية والتمثيل. وحين يُنجز هذا الفعل بوعي وجدية، تتحوّل الشاشة إلى أرشيف حيّ، لا يكتفي بحفظ الماضي، بل يمنحه فرصة جديدة للفهم، والنقد، والاستمرار.

السينما كفعل اعتراف وإعادة اعتبار

هاجر سباطة
مخرجة سينمائية

تمن جهتها، تؤكد المخرجة الجزائرية هاجر سباطة أن الجزائر تزخر بعدد هائل من الشخصيات الفنية والإنسانية التي تستحق أن تتحوّل إلى أعمال درامية وسينمائية، لا لقيمتها الإبداعية فقط، بل لما تمثله من مسارات نضال، وتحدٍّ، وتضحية في سبيل الوطن.

وترى سباطة أن الحديث لا يقتصر على الفنانين بمعناهم الضيق، بل يشمل أبطال الثورة، الموسيقيين، المطربين، الممثلين، الأدباء، الأكاديميين، وحتى الرياضيين الذين رفعوا الراية الوطنية ومثّلوا الجزائر دوليًا.

وبحسبها، فإن المعيار الأساسي لاختيار أي شخصية هو أن تكون رحلتها الحياتية حقيقية، مليئة بالتحديات، سواء كانت ثورية، فنية، فكرية أو إنسانية، لأن السينما في جوهرها لا تُعنى بالترف، بل بالصراع والحرية والمعنى.

وتضيف أن مثل هذه الأعمال قادرة على إعادة الاعتبار لشخصيات همّشها السرد الرسمي، وفتح نافذة للجيل الجديد لفهم وتقدير الإرث التاريخي، الفني والثقافي الذي تزخر به الجزائر.

من الأيقونة إلى الإنسان

محمد ميهوبي
ممثل مسرحي

أما الممثل المسرحي محمد ميهوبي، فيشدّد على أن أكبر خطر يواجه تجسيد الشخصيات الفنية هو الوقوع في فخ التقليد الشكلي. فالتشابه الخارجي، في نظره، لا يصنع تجسيدًا ناجحًا، بقدر ما يفعل الغوص في أعماق الشخصية وصراعاتها الداخلية.

ويفرّق ميهوبي بين تقديم الفنان كـ«أيقونة» تُعرض بصورة مثالية، تبرز الإنجازات وجوانب القوة فقط، وبين تقديمه كإنسان يحمل تناقضاته وضعفه ومخاوفه. فالعرض الأيقوني، برأيه، يُنتج صورة ملساء، بينما العرض الإنساني يقرّب الفنان من الناس، ويُظهر أن الإبداع يولد من التجربة الإنسانية بكل تعقيداتها.

ويؤكد أن نجاح التجسيد لا يُقاس بالشبه الخارجي، بل بقدرة الممثل على كشف الدوافع العميقة للشخصية، وتجاوز صورتها العامة وشهرتها، للوصول إلى الإنسان الحقيقي المختبئ خلفها.

بين الإضاءة والتأويل

مصطفى أبو هنود
إعلامي أردني

ينظر الإعلامي الأردني مصطفى أبو هنود إلى ظاهرة تجسيد الشخصيات الفنية بوصفها ممارسة ذات وجهين، قد تتحوّل إلى فعل ثقافي عميق، كما قد تنزلق إلى مجرد استهلاك بصري. فالإشكال، في رأيه، لا يكمن في التجسيد في حدّ ذاته، بل في الطريقة التي تُقدَّم بها الشخصية: «هل نراها كإنسان عاش قلقه وتناقضاته وأسئلته، أم كأيقونة مصقولة بلا شروخ؟ هنا تحديدًا يُحسم الفرق بين عمل فني جاد وآخر استهلاكي».

وحول الجدل القائم بين اعتبار هذا التوجّه ضرورة ثقافية أو موضة فنية، يرى أبو هنود أن المسألة ليست مطلقة. فبعض الأعمال تنطلق من حاجة حقيقية لإعادة فهم الرموز الفنية في سياقها التاريخي والاجتماعي، بينما يتحوّل بعضها الآخر إلى مجرّد استثمار في الأسماء والحنين والنجومية. «السؤال الأهم ليس من نُجسّد، بل لماذا نفعل ذلك، وبأي وعي فني ومعرفي»، يضيف.

وفي ما يتعلّق بمسؤولية الدراما في الحفاظ على الذاكرة الفنية الجماعية، يؤكد أبو هنود أن الدراما تتحمّل مسؤولية كبيرة، لكنها ليست جهة توثيق تاريخي بالمعنى الصارم. فدورها، بحسبه، هو الإضاءة لا الأرشفة، وإثارة الأسئلة لا تثبيت رواية واحدة. الخطر يبدأ حين تتحوّل هذه الأعمال إلى مرجع وحيد، فتُختزل الذاكرة في رؤية درامية قد تكون انتقائية أو منحازة.

وعن قدرة الدراما على إنصاف فنانين ظلمهم التاريخ أو الإعلام، يرى أن الدراما لا تُنصف بقدر ما تُعيد فتح سؤال الإنصاف نفسه. فهي قادرة على إعادة الاعتبار الإنساني، وعلى لفت الانتباه إلى تجارب مهمّشة، لكنها لا تملك سلطة تصحيح التاريخ، بل تظل أداة تمهيدية قوية في معركة الذاكرة ضد النسيان.

أما تردّد بعض الدول العربية في تجسيد رموزها الفنية، فيُرجعه أبو هنود إلى تداخل عوامل ثقافية ومؤسسية، من بينها الخوف من المساس بصورة الرمز، وغياب الأطر القانونية الواضحة، إضافة إلى حساسية المجتمع تجاه كشف التناقضات الإنسانية لشخصيات اعتاد النظر إليها بوصفها نماذج مثالية. هذا التردّد، برأيه، قد ينطلق أحيانًا من رغبة في الحماية، لكنه يتحوّل في كثير من الحالات إلى عائق أمام القراءة النقدية للتجربة الفنية.

ويختم أبو هنود بالإشارة إلى الفارق الواضح بين السياق العربي والعالمي في تجسيد الفنانين، حيث يُنظر في السينما العالمية إلى الفنان بوصفه شخصية عامة قابلة للتأويل والنقد، ويُفصل غالبًا بين المنجز الفني والحياة الشخصية. بينما في العالم العربي، ما يزال الفنان محمّلًا برمزية أخلاقية وثقافية مضاعفة، ويُنتظر منه أن يكون "قدوة" قبل أن يكون موضوعًا فنيًا، ما يجعل عملية التجسيد أكثر حساسية، وأكثر تعقيدًا على المستويين الاجتماعي والأخلاقي.

بين التوثيق والإبداع

الدكتور خالد بن طوبال
باحث في شؤون السينما المصرية والعربية

يشدّد الباحث السينمائي الدكتور خالد بن طوبال على أن العمل الدرامي الناجح، عند تجسيد الشخصيات الفنية، يعتمد على شبكة من الشروط المتشابكة: سيناريو مشوّق يحافظ على تسلسل الأحداث في قالب سردي محكم، الاستناد إلى شهادات موثقة وسير ذاتية، بالإضافة إلى بحث دقيق في مميزات الشخصية الإيجابية والسلبية، بعيدًا عن أي "ماكياج" أو تزييف.

ويضيف: «اختيار الممثل القادر على تقمص الشخصية بأداء صادق بعيدًا عن الارتجال، وكذلك الجانب التقني للإخراج، كل هذه العوامل أساسية لإنتاج عمل متميز».

ويعتبر الدكتور بن طوبال أن للأعمال الدرامية دورًا مركزيًا في الحفاظ على الذاكرة الفنية، شرط أن تعالج الحقائق التاريخية بتسلسلها المكاني والزماني، مع الحفاظ على الهوية الفنية. وفي الوقت ذاته، يوضح أن الخيال يمكن أن يُستعمل في ملء بعض الفراغات دون المساس بمصداقية العمل.

وبخصوص دور دراما السير الذاتية في إعادة الاعتبار للفنانين، يشير إلى أن العمل الدرامي يمكن أن يصحّح الروايات المغلوطة ويبيّن جوانبهم الإنسانية، بعيدًا عن التقديس أو الانحياز العاطفي. ويستشهد بمثال مسلسل «أسمهان» الذي نجح في تقديم الشخصية كبُنية روائية كاملة، متجاوزًا الصورة النمطية للفنانة.

ويضيف الدكتور بن طوبال: «دراما السير الذاتية تتطلّب مخرجًا واعيًا، فريق تمثيلي قادر، وإنتاجًا مستعدًا للمغامرة، وهي عوامل غالبًا ما تفتقدها التجربة العربية». ويستشهد بمحاولة التلفزيون الجزائري تقديم سيرة الموسيقار محمد إيقربوشن، التي لم تُحقّق صدى جماهيري، لافتقارها إلى الوزن الفني والتقني في السرد.

وحول الشخصيات الجزائرية القابلة للتناول الدرامي، يرى بن طوبال أن وردة الجزائرية مؤهلة تمامًا لسيرة ذاتية، ويقترح أن تُقدَّم في شكل مسلسل لإعطاء المساحة الكافية للحياة الفنية والإنسانية للشخصية. ويُوصي بالاستعانة بمخرج مصري أو سوري، ويميل إلى اختيار ممثلة جزائرية تجيد اللهجة المصرية، مُشيرًا إلى أن رحيل ريما ريم غزالي ترك الفراغ الذي كان يمكن أن يملأه حضورها.

ويختم بن طوبال بتوصية تقنية: «لو كنت مخرجًا، لا أرشح منال غربي إلا بشرط الإقامة في القاهرة لفترة محدودة استعدادًا لتقمص الشخصية، مع إشراف فريق عمل مصري جزائري، حينها يمكنها النجاح في الدور».

فن الآياي في الجزائر

نغمة الصحراء تعانق الأفق

أمينة بوقلاليز

في عمق الصحراء الجزائرية، حيث تتسلل أنفاس الرياح بين النخيل وتتماوج الكثبان على إيقاع الزمن، وُلد فنٌّ موسيقي أصيل حمل في صداه روح الأرض وذاكرة الإنسان. إنه فن الآياي، طابع بدوي عريق يُعدّ من أبرز مكونات الهوية الثقافية للشعب الصحراوي في الجزائر.

الآياي ليس مجرد غناء يُؤدّى في المناسبات، بل هو مرآة حياة ووجدان متدفق، يجمع بين الشعر الملحون والمديح والحكمة والعتاب والحب، في لغة موسيقية أصيلة تتقنها الحناجر القوية وتحتضنها الألحان البدوية الخالصة. وقد ظل هذا الفن نبضاً حاضراً في احتفالات العشائر ومجالس السمر، معبّراً عن تجربة الإنسان في الصحراء؛ شوقاً وطموحاً، ألماً وفرحاً.

إنه لغة شعب كامل، لغة تلامس الطبيعة والإنسان معاً، فتجعلك تشعر وكأنك تصغي إلى نبض الأرض وصدى الريح بين الكثبان. في الآياي تتعانق الكلمات مع الإيقاعات الخفيفة في توليفة تمزج بين التأمل والاندماج، بين الفرح والحزن، في تناغم يختزل روح الصحراء.

خليفي أحمد... عميد الأغنية البدوية

ومن أبرز رواد طابع الآياي الفنان الراحل خليفي أحمد، عميد الأغنية البدوية الجزائرية، الذي حمل لواء هذا الفن في القرن العشرين ونقله إلى الصدارة بوصفه أحد أقطاب الفن الشعبي.

وُلد سنة 1921 في منطقة سيدي خالد بولاية بسكرة، ونشأ في بيئة صحراوية غنية بالقصائد والأشعار والنغم البدوي. ومنذ شبابه المبكر، برزت موهبته الصوتية القوية وقدرته الفذّة على التعبير عن مشاعر الإنسان الصحراوي. فكان صوته الجهوري وشغفه بالكلمة الملحونة عنواناً لتميّزه، ليغدو سفيراً للفن البدوي الجزائري في المهرجانات الوطنية والدولية.

من بين أشهر أغانيه: «قلبي تفكر عربان رحالة» و*«قمر الليل خواطري تتونس بيه»*، وهي أعمال أصبحت جزءاً من الذاكرة الموسيقية الجزائرية. وعلى مدى ما يقارب نصف قرن، ظل خليفي أحمد يؤدي الآياي بأسلوب يمزج بين القوة والحنين، حتى وافته المنية في 18 مارس 2012 عن عمر ناهز 91 عاماً، تاركاً إرثاً فنياً خالداً سيبقى مرجعاً لكل عشاق التراث الأصيل.

الشابة زوليخة... وردة خنشلة

كما سطع في سماء هذا الطابع صوت نسائي مميز تمثل في الشابة زوليخة، الملقبة بـ«وردة خنشلة». وُلدت سنة 1956 في منطقة خنشلة، وحملت في صوتها روح الأوراس ودفء الصحراء، فأبدعت في أداء الآياي ومنحته بعداً وجدانياً خاصاً. ورغم رحيلها المبكر سنة 1993، ظل أثرها حياً في ذاكرة الجمهور، شاهداً على حضور المرأة في صون التراث الغنائي الصحراوي.

وهكذا يبقى فن الآياي أكثر من مجرد لون موسيقي؛ إنه سجلّ حيّ لذاكرة الصحراء الجزائرية، ونغمة متجددة تعانق الأفق، وتحفظ للإنسان الصحراوي صوته وملامح روحه عبر الأجيال.

اجتماعيات . . .

تجارة للقلوب .. وأخرى للجيوب!

مروة حرب

في زمن مضى، لم تكن البدايات تُؤخذ على عجل.. كان الاستفتاح فعلًا ثقافيًا بامتياز. لم يكن مجرد إجراء روتيني، بل طقسٌ معنوي يُضفي على العمل قيمة وطمأنينة.

التجارة في الماضي لم تكن مجرد حركة سوق، بل ثقافة متكاملة تحكمها القيم قبل القوانين، والنية قبل الربح، والبركة قبل الأرقام. أما اليوم، فقد تغيّر وجه البيع، وتبدّلت أدواته، لكن السؤال الذي يفرض نفسه: هل تغيّر جوهره؟

لسنا شهودًا على تطوّر طبيعي في ثقافة البيع، بل على تحوّل فلسفي عميق في معنى السوق نفسه. فما يجري اليوم لا يقتصر على تحديث الأدوات أو تسريع العمليات، بل يتعلّق بإعادة تعريف العلاقة بين البائع والزبون، وبين الحاجة والرغبة، وبين الإنسان والنظام.

قديمًا، كان البيع يقوم على افتراض أخلاقي غير مكتوب: أن الطرفين يلتقيان في مساحة من الحرية والنية. الربح مطلوب، لكنه محكوم بسقف إنساني، لذلك ظهرت مفاهيم مثل البركة، والرضا، والكلمة، بوصفها أدوات توازن تضبط السوق حين تعجز القوانين. لم تكن هذه المفاهيم سذاجة شعبية، بل حكمة عملية نشأت من الاحتكاك اليومي بالناس.

في أحد الأيام، وجدت نفسي في سوق شعبي بدا وكأنه يستعيد هذا المعنى بكامل عفويته.

بسطات تُفتح على مهل، أيدٍ ترتّب السلعة كما لو كانت ترتّب نهارها، ورذاذ ماء يُرشّ على الخضار لا لحفظ نضارتها فقط، بل كطقسٍ يعلن بداية الرزق. تعالت عبارات التصبيح بين الباعة، وفي زحمة الأصوات، برز صوت مختلف.

صوتٌ موزون، مقفّى، كأنه خارج من قصيدة لا من حنجرة بائع. كان ينادي المارّة بكلامٍ فيه إيقاع، يمازح، يمدح، ويصف السلعة كما لو كانت شخصًا عزيزًا.

" قرب وجرب ... اشري الخير يا وجه الخير"..

كان هذا عمي علي.

لم يكن يبيع بقدر ما كان يقرأ المارة. يلتقط تردّدهم من مشيتهم، وفضولهم من نظراتهم الجانبية، ويعرف من يستحق كلمة ، ومن تستدرجه ابتسامة ، ومن يحتاج دعابة، ومن يكفيه الصمت. فراسته كانت لافتة، وموهبته في استقطاب المارّة لا تعتمد على الإلحاح، بل على الحضور.

تقدّمت لأخوض تجربة الشراء... لا بدافع الحاجة، بل بدافع الملاحظة.

رمقني بنظرة سريعة، ابتسم، لم يسألني عمّا أريد فورًا، تركني أقترب، ألمس، أختبر إحساسي قبل السلعة. ساومني بلا قسوة، وختم بقوله:

"الرضا قبل الحساب"..

اشتريت وانصرفت راضية، أبتسم لوحدي. لم أشعر أنني دُفعت إلى الشراء، بل تُرك لي الخيار كاملًا. تلك اللحظة، أكثر من أي نظرية، جسّدت معنى البيع بوصفه علاقة لا إجراء.

بعد ساعات، انتقلت إلى حيّ راقٍ لاقتناء بعض اللوازم. كانت الساعة تقارب منتصف النهار، ومع ذلك بدت المحلات وكأنها تبدأ يومها الآن. واجهات زجاجية مصقولة، صمت بارد، وبائعون ينتظرون مبادرة الزبون لا العكس. لفتني قطعة في واجهة أحد المحلات، حاولت الدخول، فاعترضني طقسٌ مغاير تمامًا. شاب أنيق، بدا متجهما يحدّق في أرضية لامعة يخشى أن تتلطخ بعد المسح. رفع رأسه أخيرًا وقال ببرود:

"لو سمحتِ... انتظري قليلا، سنفتح بعد ربع ساعة "..

لم يكن ثمة سوء نية، ولا إساءة مباشرة، فقط غياب كامل للاهتمام. لم أنتظر وانصرفت أضرب أخماسًا في أسداس، وأتساءل: كيف يمكن لمكانٍ نظيف أن يكون طاردًا، ولسوقٍ فوضوي أن يكون أكثر ترحيبًا؟ وكيف يمكن لصوتٍ شعبيّ مقفّى أن يترك أثرًا أعمق من واجهة زجاجية مصقولة؟

هنا، بالضبط، يتكشف جوهر الإشكال.

ربما لم أدخل السوق لأكتب مقالًا، لكن السوق كتب المقال عن نفسه.

فما جرى ليس مفارقة بين سوق شعبي ومتجر راقٍ، بل مواجهة بين فلسفتين:

فلسفة ترى البيع علاقةً إنسانية تُدار بالفراسة والمرونة، وأخرى تراه إجراءً نظيفًا يُدار بالنظام وحده.

ومن هذه النقطة، يبدأ السؤال الجدلي الحقيقي:

هل نحن أمام تطور في ثقافة البيع، أم أمام تخلٍّ تدريجي عن بعدها الإنساني؟

وهل ما نسمّيه اليوم "كفاءة السوق" هو في حقيقته ثمنٌ ندفعه مقابل تحويل الزبون من إنسان يختار، إلى عنصر يجب ضبطه وتأجيله أو تمريره وفق جاهزية المكان لا حاجته؟

السوق الحديث لم يصبح أقسى لأنه أكثر تنظيمًا، بل لأنه فصل النظام عن المعنى. وحين يُدار البيع بلا اعتبار للحظة الإنسانية — للترحيب، للتردد، للرضا — يتحوّل من تبادل عادل إلى تجربة باردة، مهما بلغت أناقة المكان.

هكذا، لم يعد سؤال المقال عن الحنين إلى زمن عمي علي، ولا عن رفض المتجر الحديث، بل عن الفجوة التي اتسعت بين اقتصاد يفهم الإنسان، وسوقٍ يتقن إدارته دون أن يراه.

الكاليش .. عربة الزمن الجميل

أمينة بوقلاليز

عندما نتأمل في ذاكرة المدن، خاصة تلك التي شهدت انتقالات حضارية واجتماعية عميقة مثل سيدي بلعباس غرب الجزائر، نجد أن الكثير من تفاصيل الحياة اليومية القديمة ما تزال تداعب الذاكرة وتجذب الحنين. ومن بين هذه التفاصيل تبرز العربة التي عرفها الناس في الماضي باسم الكاليش؛ وهي مركبة تجرها الخيول، وكانت جزءًا من نسيج الحياة الاجتماعية والاقتصادية قبل انتشار السيارات الحديثة.

يشير المصطلح إلى عربة تقليدية ذات أربع عجلات تُسحب بواسطة الخيول، وكانت تُستخدم في القرون الماضية وسيلةً للتنقل بين أحياء المدينة، والباحات، والأسواق، والضواحي. امتازت هذه العربة بمظهرها الأنيق ونفحاتها الرومانسية، إذ كانت تعتمد على هيكل خشبي قوي، وعجلات متينة، وقبّة قابلة للفتح تتيح للراكب التمتع بنسيم الصباح ودفء الشمس.

لم تكن الكاليش مجرد وسيلة نقل بسيطة، بل كانت أحيانًا رمزًا للرفاهية والمكانة الاجتماعية، وعلامة على بداية رحلة أو عودة من مشهد ريفي أو مدني في أجواء من الأصالة والجمال. ففي سيدي بلعباس، مثل العديد من المدن الجزائرية خلال القرن العشرين، شكّلت الكاليش جزءًا لا يتجزأ من الحركة اليومية؛ إذ كانت تستقبل المسافرين عند مداخل المدينة وأمام المقاهي والأسواق، وتنقل السكان قبيل الفجر أو تعيدهم إلى منازلهم بعد الظهيرة. كما حضرت في مواسم الأعراس والمناسبات، حيث كانت تُزيَّن لتكون من طقوس الاحتفال والسير في المدينة رمزًا للأبهة وفرح الجماعة.

ورغم أن المصادر التاريخية الخاصة بالكاليش قليلة نسبيًا، فإن الصور القديمة التي التقطها هواة التصوير والمهتمون بتاريخ المدينة تؤكد حضور هذا النوع من العربات في الشوارع والطرقات قبل عهد السيارات. وتنتمي الكاليش إلى تراث مشترك بين مدن الجزائر وشمال إفريقيا، حيث شكّلت جزءًا من المشهد الحضري والاجتماعي لسنوات طويلة.

ومع التقدم والتطور، بدأ الكاليش يتراجع شيئًا فشيئًا مع ظهور السيارات، حتى أصبح اليوم ذكرى يحتفظ بها كبار السن. وكلما استعاد أحدهم مشهد العربة التي تجرها الخيول في شارع واسع أو حي هادئ، يخيل إليه أن الزمن يعود به إلى صفحات كتاب جميل.

إن الحديث عن الكاليش ليس مجرد سرد لوسيلة نقل قديمة، بل هو استحضار للحظة زمنية عاشتها المدينة؛ لحياة بطيئة قبل صخب السيارات، لصوت نقر العجلات على الحجارة، لحضور الخيول بين الناس، ولخيوط الشمس وهي تنساب فوق ظهر العربة في صباحات لا تزال عالقة في الذاكرة.

الدرع الصامت

بقلم وسام طيارة- سوريا

في زمنٍ يلهث فيه الجميع خلف المظاهر، تبقى الفضيلة هي الصمت الذي لا يخون، والظل الذي لا يزول.

"الفضيلة ليست ما نُظهره حين تُر اقبنا العيون.. بل ما نختاره حين لا ير انا أحد.. فهي العقل حين يصمت الصوت، والضمير حين تضل الطرق."

في كل إنسان معركة صامتة لا تُرى، معركة بين ما يستطيع فعله، وما يجب عليه فعله.. وفي زمنٍ صارت فيه القيم تُقايض بالمصالح، والحقائق تُقصى لصالح التبرير، تظل الفضيلة هي النور الذي لا يخفت، حتى وإن حجبه الضباب.

الفضيلة ليست رفاهية أخلاقية، بل هي الحد الفاصل بين أن نكون بشراً.. أو مجرد كائنات تتنفس. وحين يصمت كل شيء، يبقى صوت الضمير منارةً لا تخون. الفضيلة ليست مجرد قواعد اجتماعية تُفرض. بل هي اختيار واع ينبع من إدراك عميق لقيمة الإنسان. حين نتمسك بها، لا نحمي فقط صورة خارجية.. بل نحفظ توازننا الداخلي، ونرسخ ثقتنا بأنفسنا. بهذا تصبح الفضيلة سلاحاً مضاداً للفساد، ومصدراً للسلام في أعماقنا، فتنبثق من خلالنا قوة تكسبنا احترام المجتمع، بل وتجعلنا منارات للآخرين في زمن اختلطت فيه القيم.

إن احترام الفضيلة هو احترام للحياة ذاتها، لأنها تعكس أفضل ما في الإنسان، وتكشف عن مدى تمسكه بجذوره الإنسانية النبيلة. لذلك، حين يحترم الإنسان فضيلته، يصبح هذا هو الجسر الذي يربطه بالعالم، لا مجرد تفاعل سطحي، بل احترام متبادل يتغلغل في أعماق العلاقات الإنسانية.

ولتسمع هذه القصة البسيطة:

كان هناك شيخ مسن يعيش في قرية نائية، لم يكن يملك مالاً وفيراً ولا أبناءً يحملون اسمه، لكنه كان يُحترم بعمق

وذات مساء، جاءه شاب يافع هارب من المدينة، منهاراً من فسادها. قال له:

يا شيخ.. كيف لم تضعف روحك في زمنٍ تُكافأ فيه الأنانية ويسخر من الطهارة؟

أجابه الشيخ مبتسماً:

لأني لم أرتدِ الفضيلة كوشاحٍ للناس.. بل كجلدٍ لروحي.

فلا أحد يخلع جلده حين يختلي بنفسه.

ثم أضاف:

يا بُني.. الفضيلة لا تمنحك مجداً سريعاً، لكنها تحفظك من الموت البطيء.

الفضيلة في عمقها، ليست تقوى مزيفة نمارسها أمام الضوء.. بل هي اختيار نلتزمه حتى في عتمة ضمائرنا. ليست خوفاً من العقاب ولا طمعاً في مديح.. بل احترام صادق لأنفسنا.

الفضيلة هي ذلك الصوت الذي يقول لك "لا"، حين تكون قادراً على أن تفعل "نعم" دون أن يراك أحد.

وفي عالم تُمزق فيه المبادئ لصالح المكاسب، تصبح الفضيلة حصناً داخلياً، لا يمنعنا من الحياة بل يجعل الحياة أكرم.

إنها الدرع الذي يقي الإنسان من تفسخه الأخلاقي، ويمنحه كبرياءً نقياً، لا يُشترى ولا يُمنح بل يُبنى.

أن نكون فاضلين لا يعني أن نكون كاملين،

بل يعني أن نكون واعين بخياراتنا، صادقين مع ذواتنا، وأوفياء لما نراه صحيحاً.. حتى وإن مشينا وحدنا.

ختاماً عزيزي:

الفضيلة لا تعني أن نكون مثاليين.. بل أن نظل نختار الخير، حتى حين تتكالب علينا دعوات الانحراف.

إنها جذرٌ يغوص في أعماق الروح، يمنعنا من السقوط الحر في هاوية التبرير والندم.

وحين نختار الفضيلة.. فإننا لا نحمي أنفسنا فقط، بل نصنع أثراً خفياً في العالم.

أثر يشبه البصمة.. لا يراه الجميع، لكنه يغيّر كل شيء.

فمن يسكن في حصن الفضيلة، لا يخاف العاصفة.. لأنه أصبح هو السد، وهو النور، وهو البداية التي لا تنكسر.

الفضيلة عزيزي..

ليست قيداً.. بل درع يحفظ كرامة الإنسان ويكسبه احترام نفسه والآخرين.

فكاد قلبي أن يطير

بقلم الأستاذ أسامة عكاشـــة

سمع جبير بن مطعم رضي الله عنه النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ يقرأ في سورة الطور، قال : "فكاد قلبي أن يطير"؛ وما ذاك من خفّةِ طبعٍ ولا طيشِ وجدان، ولكن من مباغتةِ الحقّ إذا وردَ على نفسٍ لم تُغلّق مسامعُها، ولا انطمست منافذُ ذوقها. سمع جبيرُبن مطعمٍ – وهو يومئذٍ على شركه – كلامًا ليس من نَسْج البشر، ولا من مسوك الألسنة، كلامًا إذا دنا من السمع هزَّه، وإذا استقرَّ في الصدر زعزع أركانه، حتى خُيِّل إليه أن الفؤاد قد فارق موضعه، لا جزعًا، بل هيبةً و انخطافًا.

أيُّ ذوقٍ بلغه حتى بلغ منه هذا المبلغ؟ ذوقٌ العربيّ الذي كانت الألفاظ عنده أنسابًا، والمعاني أحسابًا، يعرف للكلمة وزنها، وللنَّظم خطره، ويميّز بين الرصين والمرذول كما يميّز الصيرفيُّ الزيفَ من الإبريز. فلما سمع القرآن، لم يسمعه سمعَ الغافل، ولا تلقّاه تلقّي المألوف، بل ورد عليه ورود الغريب الجليل، فهته جلالُ التركيب، وروعه تناسقُ اللفظ والمعنى، وأذهله سلطانُ الصدق الذي لا يتكلف زينةً ولا يستعير رونقًا.

ما الذي أدهشه؟ أدهشه أن يجد في الكلام قوةً لا تُستمد من صخب، وجلالًا لا يقوم على زخرف، وهيمنةً لا تحتاج إلى استعطاف السامع. وما الذي راعه؟ راعه أن يرى اللغة التي ألفها قد ارتفعت عن مألوفها، وتطهّرت من أغراضها، وصارت وعاءً لمعنى يأخذ بمجامع النفس، فلا يترك لها مهربًا ولا اعتذارًا.

ولذلك قالت العرب – وهم أهل الذوق الأول –: أعجبُ من العجب أن ترى العجب فلا تُعجب؛ لأن العجب دليل حياة الحس، وشهادة بقاء الفطرة. فإذا انقطع العجب، فثمّ خلل في الذوق، أو رانٌ على السمع، أو صدأ في القلب.

فما الذي حال بيننا وبين لغتنا حتى قام هذا السدّ المنيع؟ أهو طول العهد؟ أم فساد التعليم؟ أم أن الألسنة ألفت الهزيل حتى استوحشت من الجزل، ورضيت بالسهل حتى نفرت من الرفيع؟ أين ذوقٌ كان يضطرب له الفؤاد، وتنخلع عنده القلوب، وتُوزن به الكلمات كما تُوزن الجواهر؟

لقد كانت اللغة عندهم تجربةً وجودية، لا مادة درسية، وسماعًا حيًّا، لا أصواتًا مجرّدة؛ فلما فقدنا السماع الحي، وفُصل اللفظ عن معناه، خبا الانبهار، وذوت الدهشة، وصار القرآن – عند كثيرين – يُتلى ولا يُذوَّق، ويُسمع ولا يُستشعر.

ولو عاد إلينا شيءٌ من ذاك الذوق القديم، لعلمنا أن طيران القلب ليس مجازًا مبالغًا فيه، بل وصفٌ صادقٌ لحال نفسٍ لامستها الكلمة في موضع حياتها، فاهتزت لها كما يهتز الوتر إذا وافقته اليد العارفة

خبز ومصارعون جُدد !

بقلم د- خليـل بن عزة

في قديمِ الزّمان، وبالتّحديد حدود القرن الأول قبل الميلاد، قال الشّاعر الرّوماني السّاخر جوڤينال في هجائيته الشّهيرة (The Satires of Juvenal) ما معناه: "كل ما تحتاجه العامةُ هو الخبز والمصارعون". الشّاعر الرّوماني الثّائر كان ينتقد فسادَ الطبقةِ الحاكمةِ، وتفاهةَ الشّعب الرّوماني آنذاك، ذلك أنّه لم يعد يهتمُ بالحريةِ أو القيمِ الجمهوريةِ كما كان الشّأنُ في الماضي، بل صار يطلب فقط الخبز لإشباعِ بطنِه، وألعاب المصارعةِ وسباقات العربات ومختلف مظاهر التّرفيه، متنازلاً عن دورِه السّياسي والإجتماعي لأباطرته وحكامِه الإنتهازيين. لذلك، لم يكن تعبير "خبز ومصارعون" الذّي صاغَه جوفينال واستخدمه في خطابِه، مجرّد استعارةٍ أدبيةٍ أو محسن بديعي، بل توصيفاً دقيقاً لآلية حكمٍ متجذّرةٍ في التّاريخ، استُخدمت لترويضِ الجماهيرِ عبر إغراقها في مُتع بسيطةٍ تُلهيها عن التّفكيرِ في القضايا المصيرية؛ فالعامة في الإمبراطوريات القديمةِ تشبه نظيرتها في العصورِ الحديثةِ، تُقادُ إلى وهمِ الإستقرارِ من خلالِ ضمانِ حاجاتِها الأساسية وتوفير مشاهد عنيفة أو استعراضية تُغذّي شغفها بالفرجة. وبين الخبز والمصارعين، الأسواق وملاعب كرة القدم، تُسلب الإرادة ويُستبدل العقل النّقدي والفعل التّداولي بمتعةٍ عابرةٍ، فيما يستمر جهاز السّلطة في ترسيخِ حكمِه وهيمنتِه.

فاليوم، تحوّل مصارعو العصر الرّوماني إلى نجوم شاشات، وملاعب كرة القدم، ومؤثّرين على المنصّات الرّقمية، وأيقونات ثقافة استهلاكية تُسوَّق باحترافٍ. أما الخبز، فلم يعد مقتصرًا على الغذاءِ فحسب، بل تحوّل إلى كل ما يَرمُز إلى الإستهلاكِ اللامحدود، أقول ذلك وأنا أفكر في العروضِ التّرويجيةِ ، المواد الرّخيصة، المسلسلات المكرّرة..وحتى الخطاب السّياسي المُنمّق، الذي يوزّع كشعاراتٍ تُرمى إلى الحشودِ مثل الفُتات؛ والنّتيجة واحدة، صناعة جماهير منصاعة، تتغذى على المتع اللحظيةِ السّطحيةِ، وتُحرَم من التّفكيرِ في البنى العميقةِ التي تصوغ مصيرَها.

إنّ منطقَ "خبز ومصارعون" يجد اليوم تجسيدَه الأوضحَ في صناعةِ الميديا المعاصرة، حيث تتحوّل كرةُ القدمِ من مجرد رياضةٍ جماعيةٍ للتّرفيه، إلى أفيونٍ معاصرٍ، لتصرفَ الجماهيرَ عن التّفكيرِ في قضايا العدالةِ الاجتماعيةِ أو توزيع الثّروة؛ الملاعب صارت مسارحَ فُرجوية تُدار بمنطقِ السّوق، فيُحتَفل الولاءُ الوطني أو الإنتماء الإجتماعي في هتافٍ بشعارِ فريقٍ ما أو تسويقِ لصورةِ نجمٍ ما، فيما تترسخ أشكال اللامساواة الإقتصادية خلف الكواليس.

أمّا الفن السّاقط، فيقدّم نفسَه بديلاً عن الثّقافةِ النقدية، إذ يُغرق الأذواق في موسيقى استهلاكية ومسلسلات مبتذلة، تُروَّج كسلعٍ أكثر من كونها نصوصاً جماليةً أو حواملَ لمعنى ثقافي راقٍ. وهنا تبرز خطورة ما يسميه المفكران "أدورنو" و "هوركهايمر" بـ"صناعة الثّقافة" ، فتتحوّل الثّقافة إلى بضاعةٍ، وتُستبدل الأصالةُ الفنيةُ بنماذجٍ تسويقيةٍ موحدةٍ تُعيد إنتاجَ الوعي المطيع.

خُذ أيضًا ما يفعله الإعلام الجديدُ والمنصات الرّقمية، فقد زادت الطّين بلّة، إذ منحت للمؤثرين دور "المصارعين الجدد" الذّين يُقدَّمون في هيئةِ أبطالٍ شعبيين، لكنهم في حقيقةِ الأمرِ مجرد أدواتٍ لتمريرِ الإعلاناتِ التّجاريةِ ، وصناعةِ الوهمِ بالإكتفاء فعامة النّاسِ من جماهيرِ المشاهيرِ الفنانين والرّياضيين، تتابع هؤلاء بنهمٍ دون أن تدرك أنّها جزء من لعبةٍ أوسع، لعبة الهيمنةِ عبر الإستهلاكِ المفرط والفرجةِ اللامتناهية..وبهذا المعنى، يغدو "خبز ومصارعون" منطقاً شاملاً للعصرِ النّيوليبرالي، عصر تُدار فيه السّياسة بمنطق التّسويق السّياسي، وتُختزل فيه الثقافة في مجردِ محتوياتٍ ترفيهيةٍ ، وتُختطف الرّياضة والفن من فضائِهما التّرفيهي والنّقدي لصالحِ صناعةِ الطاعة..

وهنا يتضح أنّ القضية ليست في وجودِ الخبزِ أو وجود المصارعين، بل في تحويلِهما إلى أدواتٍ هيمنةٍ رمزيةٍ تُلهي الإنسانَ عن كونِه فاعلاً نقدياً، وتجرده من إمكانيةِ الفعلِ العمومي..ولعل هذا المنطق يعكس ما يسميه المفكرُ والسّوسيولوجي "زيجمونت باومان" بـ"الحداثة السّائلة"، أي تحول كلّ القيمِ إلى منتجاتٍ استهلاكيةٍ، وتصبح الثّقافة أداة تسليةٍ أكثر منها فضاءً نقدياً..فالناس يُدفعون دفعاً إلى ما يسميه "غي ديبور" بـ "مجتمع الفرجة.والإستعراض"، مجتمع تستبدل فيه الحقيقة بالفرجة ليطغى المشهدُ على المعنى، وتهيمن التّفاهةُ على الوعيِ الجماعي..وما بين رغيفٍ مضمونٍ وشاشةٍ مشبعةٍ بالفرجة، تُدار السّياسة بصمتٍ، وتُفكّك الرّوابط الإجتماعيةُ لصالحِ أفرادٍ مشدودين إلى متعٍ فرديةٍ مفرغةٍ من أي مشروعٍ جماعي، أو دعنا نقول لصالحِ الإستهلاك واقتصاد السّوق يا رجل! أقول ذلك مدركًا ومستدركًا بأنّ خطورة "الخبز والمصارعين" في النسخةِ المعاصرة المعاصرة، تكمن في تواطؤ الجماهير نفسها، فالجماعة الشّعبية لم تعد ضحيةً فحسب، بل تحوّلت إلى شريك في اللعبة. القذرة ، فترضى بفتاتِ الدّوباميين، مقابل التّخلي عن أفقها النّقدي والمشاركةِ الواعيةِ في تقريرِ مصيرِها.

كذلك، دعونا ننظر إلى الأمرِ من زاويةِ الدّراسات الثّقافية ، إذ يمكن القول بأن منطق "الخبز والمصارعين" ليس مجرد سياسةٍ خبزيةٍ آنيةٍ، وإنّما منظومة متكاملة لإنتاجِ الهيمنةِ الثّقافيةِ كما شرحها "أنطونيو غرامشي" .. فالميديا، الرّياضة، الفن الإستهلاكي، والخطاب السّياسي الشعبوي، كلها أدوات في صناعة الرّضا الزّائف الذّي يُشرعِن استمرارَ الوضعِ القائم ، ويخفي التّناقضات البنيوية..غير أن هذا الواقع ليس قدراً محتوماً، فالنقد الثّقافي يعلّمنا كذلك بأن استعادةَ الوعي تبدأ من مساءلةِ ما يُقدّم.للعامةِ على أنّه طبيعي أو حتمي. ومن هنا تبدأ مقاومة هذا النّمط من التّرويض ، والتي لا.تعني رفض المتع البسيطة أو إنكار حاجاتِ النّاسِ الأساسية، بل إعادة ربط تلك الحاجات بمشروعٍ إنساني أوسع، يُعيد للثقافةِ معناها النّقدي، وللسّياسة بعدها العمومي، وللإنسان مكانته كفاعلٍ واعٍ لا مجرّد مستهلكٍ أو متفرّج ، أو رقمٍ أو كمٍّ مهملٍ ؛ فالعالم يحتاجُ اليومَ إلى ما يتجاوز الخبزَ والمصارعين، إلى ما يُشبع العقلَ قبل الجسدِ، ويُغذي الرّوحَ قبل الغريزة..

أخيرا يا سادة، دعوني أقول لكم بأن "خبز ومصارعون" ليست مجرد عبارةٍ تاريخيةٍ منسيةٍ، بل هي آلية متجددة للسّيطرة على العقولِ، وتخديرِ الوعي..والرهان الحقيقي ليس في كشفها فقط، بل في تجاوزِها، وبناء بدائل تزرع في عامة النّاسِ القدرةَ على التّفكيرِ والنّقد؛ فحين يتحول الجمهورُ إلى قوةِ تفكيرٍ لا مجردَ حشدٍ متفرجٍ ، وحين يدرك أنّ الخبزَ دون كرامةٍ لا يعوّل عليه، حينها فقط يمكن أن تنهار لعبة الإمبراطوريات القديمةِ والجديدةِ معًا..

لماذا ينهار الإنسان حين يفقد المعنى؟

بقلم نور الدين المسلمي- مصر

لا يموت الإنسان جوعًا فقط، ولا ينهار من الألم وحده. أحيانًا يسقط وهو ممتلئ، مشبع، محاط بالناس، لكنه خالٍ من شيء لا يُقاس ولا يُدرّس ولا يُذكر في جداول الاحتياجات. هذا الشيء اسمه المعنى. نعلّم أبناءنا كيف ينجحون، لا لماذا يعيشون. نُدرّسهم كيف يحفظون، لا كيف يحتملون. الوجود حين يفقد شكله، وهكذا ينشأ الإنسان متقنًا للحياة من الخارج، هشًّا من الداخل.

حين وضع أبراهام ماسلو هرمه الشهير، ظنّ كثيرون أن الإنسان إذا أُشبعت حاجاته البيولوجية والاجتماعية سيبلغ الطمأنينة تلقائيًا، لكن التجربة الإنسانية خالفت هذا التصور. كم من إنسان يملك الطعام، والأمان، والعمل، والعلاقات، ومع ذلك يشعر بفراغ قاتل. الخلل ليس في الهرم، بل في ما لم يُكتب عنه. فالمعنى ليس رفاهية، بل شرطًا للاستمرار.

لم يكن المعنى فكرة فلسفية مجردة، بل آلية تنظيم وبقاء. الإنسان الذي يفهم "لماذا" يتحمّل "كيف" والذي يرى غاية خلف الألم لا ينهار عند أول خسارة. هذا ما لاحظه الطبيب النفسي فيكتور فرانكل داخل معسكرات الاعتقال النازية، حيث لم ينجُ الأقوى جسديًا، بل من امتلك سببًا يعيش من أجله. سمّى ذلك "إرادة المعنى" ورأى فيها دافعًا لا يقل قوة عن الغريزة نفسها.

وقد وصف فرانكل عصرنا بأنه "عصر الفراغ الوجودي" أناس لا يعرفون ماذا يريدون، فيقلّدون ما يريده الآخرون، أو يهربون إلى الاستهلاك، أو الإدمان، أو الضجيج.

وإني لأعتقد ان القلق الحديث ليس دائمًا نتيجة صدمة، بل كثيرًا ما يكون نتيجة غياب بوصلة. والمفارقة أن كلما زادت الخيارات قلّ المعنى، وكلما خفّت القيود زادت الحيرة.

ولا يُدرّس المعنى لأن المعنى لا يُقاس بالدرجات، لا يُمتحن، ولا يُلقّن، ولا يُختصر في ملخص. وقد علمنا أن المؤسسات تحب ما يمكن ضبطه والتحكم فيه، أما المعنى فيُقلق النظام لأنه يدفع الإنسان إلى السؤال والاختيار وربما الرفض.

وحين تُختزل الحياة في الأداء، يتحوّل النجاح نفسه إلى عبء. يراجع الأطباء النفسيون اليوم أعدادًا متزايدة من أشخاص ناجحين يعانون اكتئابًا بلا سبب واضح، وغالبًا لا يكون السبب فشلًا، بل نجاحًا بلا معنى. يصبح الإنسان وظيفة تمشي على قدمين. وهنا بالتحديد يحذّر كارل يونغ من الانفصال بين الذات العميقة والذات الاجتماعية، ويؤكد أن الاكتئاب في بعض حالاته ليس مرضًا بقدر ما هو دعوة للتعمق في داخلنا ومراجعة ذواتنا.

إن المعنى يُصاغ عند التقاطع بين ما نؤمن به وما نستطيع تحمّله وما نشعر أن وجودنا يضيفه إلى العالم. وعند هذه النقطة، تتحوّل المعاناة نفسها إلى لغة. فليست كل آلامنا عبثية، وبعضها يحاول أن يقول لنا شيئًا لم نصغِ إليه بعد.

ربما لا يحتاج الإنسان إلى مزيد من النصائح، ولا إلى مزيد من التحفيز، ولا إلى سباق جديد. ربما يحتاج فقط إلى أن يُسأل سؤالًا صادقًا: لماذا أستيقظ كل صباح؟ حين نجد جوابًا، حتى لو كان جوابًا أحمقًا او وغير ناضج، يتحوّل الوجود من عبء ثقيل إلى حكاية قابلة للاحتمال. المعنى لا يُدرّس، لكن غيابه يجعل الحياة نفسها مدرسة قاسية لا ترحم...

مهرجان للربيع في الصين

أترجة رتاج الدين

يُعدّ مهرجان الربيع أو عيد الربيع المرآة الأبرز للثقافة الصينية وأهم موسم احتفالي تقليدي في البلاد. ومع حلول فصل الربيع، تستعد الصين لاستقبال هذه المناسبة الكبرى خلال الفترة الممتدة من 17 فيفري إلى غاية 3 مارس 2026.

ويُعتبر العيد أكبر مناسبة اجتماعية سنوية في الصين، إذ يشهد حركة سفر هي الأضخم في العالم، حيث يعود ملايين الصينيين إلى مسقط رأسهم للاحتفال برفقة عائلاتهم، في مشهد يعكس عمق الروابط الأسرية وأهمية لمّ الشمل.

ويتضمن العيد فعاليات رسمية متعددة، أبرزها الحفل التلفزيوني السنوي الذي يبثه التلفزيون الصيني (CCTV) بمشاركة نخبة من كبار المغنين والفنانين، ويُعدّ من أكثر البرامج مشاهدة على مستوى العالم. كما تنظم السلطات في المدن الكبرى، على غرار بكين، مهرجانات شعبية تتخللها عروض فنية وغنائية في الشوارع، إضافة إلى عروض الألعاب النارية التي تضيء سماء المدن احتفاءً بالمناسبة.

اقتصادياً، تكثّف الصين استعداداتها لضمان انسيابية حركة النقل ودعم الأسواق، حيث تنشط المهرجانات التجارية وحملات التخفيضات الموسمية. كما تُطلق حملات إعلامية وثقافية للتعريف بجمال الصين وتراثها العريق، وتعزيز حضور ثقافتها على الساحة الدولية.

ويبقى البعد العائلي جوهر الاحتفال، من خلال العشاء الجماعي التقليدي وتبادل التهاني وتقديم الأظرف الحمراء للأطفال، وهي عادات راسخة تضفي على المناسبة طابعاً مميزاً وتكرّس خصوصية الثقافة الصينية وثراءها.

بعد عقود من الغياب
دمشق تستعيد نبض الكتاب

أترجة رتاج الدين

يشهد المشهد الثقافي في دمشق حدثاً لافتاً مع عودة معرض دمشق الدولي للكتاب بعد انقطاع دام عقوداً، حاملاً شعار«تاريخ نكتبه.. تاريخ نقرأه»، في تأكيد على رمزية الثقافة كجسر بين الماضي والمستقبل. وقد افتُتحت فعاليات المعرض يوم 6 فيفري وتتواصل إلى غاية 16 من الشهر ذاته، وسط حضور عربي.ودولي واسع.

ويحتضن المعرض مشاركة 500 دار نشر من 35 دولة، قدّمت إصدارات متنوعة باللغات العربية والتركية والكردية والإنجليزية، في مشهد يعكس التعدد الثقافي والانفتاح المعرفي.وحلّت كل من قطر والسعودية ضيفتي شرف لهذه الدورة، في خطوة تعزز الحضور العربي في هذا الحدث الثقافي البارز.

كما شاركت جامعة دمشق بجناح مميز ضمّ 100 عنوان أكاديمي، دعماً لحضور البحث العلمي في فضاء المعرض.وفي هذا السياق، عبّر المؤرخ جاسم الهويدي عن سعادته بعودة إبراز الطابع المتعدد الثقافات في سوريا، مؤكداً أن الإنتاج الفكري وحركة النشر ومعارض الكتب تمثل مؤشرات حيوية على حرية التعبير وإدارة العيش المشترك، ومبدياً تفاؤله بمستقبل سوريا الثقافي.

وتضمن برنامج المعرض أكثر من 650 فعالية ثقافية احتضنتها مدينة المعارض، تنوعت بين مؤتمرات وندوات فكرية، إضافة إلى سبع جوائز ثقافية تهدف إلى دعم الإبداع والكتاب.كما شهد إطلاق مبادرات نوعية، من بينها «كتابي الأول» لإصدار 100 عنوان جديد خلال عام 2026، وبرنامج «زمالة دمشق للترجمة»، إلى جانب مبادرة «مسار الناشئ» لدعم مواهب الشباب في مجالي الكتابة والنشر.

ويشهد المعرض إقبالا جماهيريا في أجواء تعكس حراكاً ثقافياً متجدداً، وطموحاً لإعادة ترسيخ مكانة دمشق كمنارة للكتاب والفكر في المنطقة.

أرواح بلا صدى

بقلم إيمان كحول

كم مرة كنا وسط الجميع... ولم يكن هناك أحد؟
نحن لا نشعر بالوحدة فجأة... ثمة فراغ لا يُرى، لكنه يلتهم أشياء كثيرة. يتسرب ببطء، يبدأ بالانشغال الدائم، بعدم الرد على مكالمة أو بتأجيل رسالة، ثم فجأة تكتشف تلك الفجوة الصامتة التي كبرت دون أن تنتبه. هنا تدرك أن الرغبة في الكلام والحنين غادراك دون عودة، ليصبح كل شيء باهتًا كطريق في ضباب لا ينقشع.

بين كل هذا وذاك لا ندرك اللحظة التي يبدأ فيها التحوّل؛ لا أعراض، لا جرس إنذار، ولا حتى انهيار مفاجئ، فقط برودة خفيفة اخترت طريقها، تتسلل ببراعة إلى الداخل، ثم تستقر لتبدأ رحلة جديدة. بعدها يصبح كل شيء عاديًا بشكل مخيف ومريب؛ الحديث، الضحك، النظرات، كلها عادية، إلا أن الأيام تمضي بلا مقاومة، بسرعة كأنها دقائق معدودات، لكن شيئًا ما في العمق يتراجع خطوة خطوة بصمت، كمدٍّ ينسحب من شاطئ مهجور.

أصبحنا نخاف الصمت، لكن ليس بقدر ما نخاف الفراغ، بل ترعبنا تلك الفكرة، خاصة حين ينتهي الضجيج ويعمّ السكون. ها نحن اليوم نعيش في زمن لا ينقطع فيه الصوت؛ رسائل، صور، إشعارات، وحتى مقاطع فيديو وبث مباشر. وخلافًا لآلاف الكلمات التي تُسمع وتمر أمام أعيننا كل ساعة وكل يوم، نسمع الأصوات، نرى الوجوه، ونشارك في الأحاديث والنقاشات، ومع ذلك نشعر وكأننا في غرفة زجاجية. بين أسوارها الأربعة، تفصل بيننا وبين العالم. نرى كل شيء لكنه لا يلمسنا، ونسمع لكن لا يصل إلينا، كأن الحياة تسير في مسارها في الخارج ونحن نراقب من الداخل. وبقدر قربنا، إلا أننا أكثر بعدًا. ومع كل ذلك، هذا الشعور الخفي المضمر يقرر حتميتنا بأننا وحدنا أكثر مما ينبغي في هذه الحياة.

اليوم، لم تعد الوحدة غرفة مغلقة أو زنزانة فردية في أحد السجون، ولا طريقًا خاليًا بين الأشجار، بل هاتفًا مضاءً طوال الليل وربما النهار، وقائمة طويلة من الأسماء لأشخاص اعتبرناهم أصدقاء، لكن حين نفتش نجدها دون اسم واحد يمكن أن نحدّثه أو نبكي أمامه حين يثقل وينزف القلب. لقد أصبحنا في عصر التواصل السريع إلى درجة أنه فقد معناه؛ نكتب كثيرًا لكننا نبوح قليلًا، نبتسم في الصور وواقعنا عكس ذلك، لأننا نؤجل حزننا إلى لحظة لا يرانا فيها أحد. ربما لأن العالم الرقمي وخوارزمياته علّمتنا أن نظهر أفضل ما فينا فقط، في حين تمنعنا من نشر لحظات ضعفنا وساعات قلقنا، لنبقى في دوامة الأسئلة المتكررة التي تؤرقنا وتزورنا في منتصف الليل كل يوم.

وهكذا، حين يسترق كل واحد منا النظر إلى حياة الآخرين، يظن أنهم بخير وفي سعادة دائمة، وأنه وحده الذي يتعب ويشقى ويحزن، فيزداد شعوره بالوحدة كأنه هرمون حُقن بما يحفّزه. هنا ندرك أن الآخرين ليسوا بعيدين، إنما الحقيقة هي من اختارت الغياب. فالعلاقات نفسها صارت تُبنى بسرعة وتنهار بسرعة أكبر، كأنها هشة كمنزل قديم مهجور، والمشاعر لم يعد لها الوقت الكافي للنمو. انعدم الصبر على الاختلاف، وعلى الصمت، وحتى على الفهم. كل شيء صار مؤقتًا، حتى القرب.

بين كل هذه الكلمات، تجد أن الأصعب من الوحدة هو الاعتياد عليها؛ حين يصبح الصمت مكانًا مألوفًا وله معنى، والفراغ شيئًا يمكن احتماله لأنه واقعنا ببساطة، والحديث والكلمات الصادقة رفاهية نادرة أو هدية تحصل عليها كلما كنت أكثر صمتًا. عندها يصبح الإنسان لا يبحث عن أحد، بل يسعى إلى الراحة ويكتفي بأن يمر يومًا بعد يوم، سنة بعد سنة، دون أن يترك أثرًا لا جيدًا ولا سيئًا، ودون أن يترك فيه شيء أثرًا. لتكون هذه معادلة الحياة الجديدة ومهمته، ليكون أكثر نضجًا، كأنه اختار بناء ذلك السياج للحفاظ على ما تبقى منه آمنًا.

وفي مكان ما، عميقًا جدًا داخل عقله، وبشعور ينبض من تلك القطعة يسار صدره، يبقى سؤال واحد صغير لكنه ثقيل، بلا إجابة:

هل نحن اليوم وحدنا حقًا... أم أننا فقط لم نعد نعرف السبيل كي نصل إلى بعضنا، أم أنه هروب من مواجهة وحدتنا والاعتراف بها؟

لنكون نحن جيل زحمة الشاشات والقلوب الصامتة.

نموذج من الفنان

بينما كانت روما تضج بصخب الفن الباروكي ومسرحيته، قرر النحات الشاب "جيان لورينزو برنيني" في مطلع القرن السابع عشر أن يخوض مغامرة فنية جريئة يتجاوز بها إرث عمالقة النهضة السابقين. فبدلاً من تكرار رؤية دوناتيلو لـ "دافيد" المنتصر الواقف ببرود فوق رأس عدوه جالوت، أو محاكاة سكون "دافيد" مايكل أنجلو المتأمل قبل المعركة، اختار برنيني أن يقتنص الزمن في أشد لحظاته توتراً وانفجاراً، ماسكاً بإزميله ليحيل كتلة الرخام الصماء إلى جسد يفور بالحركة والعنفوان، مجسداً المحارب دافيد في الجزء من الثانية الذي يسبق إطلاق الحجر من المقلاع، حيث تلتوي العضلات بجهد قصي، وتنشنج أصابع القدم لتثبيت التوازن على الأرض، خالقاً عملاً فنياً كسر حاجز الجمود لدرجة تجعل المشاهد يشعر غريزياً بالرغبة في الانحناء جانباً تفادياً للحجر الذي يوشك أن يغادر يد التمثال.

تجاوز إبداع برنيني حدود الجسد الملتوي، ليتركز سحره الحقيقي في تفاصيل الوجه التي عكست دراما نفسية وكفاحاً إنسانياً هائلاً. فقد نحت "دافيد" وهو يعض على شفته السفلى بتركيز تام، ويقطب جبينه في نظرة ثاقبة تحدق في "جالوت" غير المرئي، وتروي السجلات التاريخية أن هذا الوجه المفعم بالانفعال لم يكن سوى انعكاس لتعابير برنيني نفسه، إذ كان الكاردينال "مافيو باربيريني" (الذي صار لاحقاً البابا أوربان الثامن) يمسك له المرآة لساعات طويلة أثناء العمل، لينقل النحات ملامح وجهه وتوتره الشخصي مباشرة إلى صلب الحجر، دافعاً بالنحت إلى مساحات غير مسبوقة من الواقعية

الأديب اسم على مسمى والثقافة ميلاد الحياة

2830-9081

MAGAZINE