Wamadhet amel
37
ومضات أمل
مدير عام خديجة غربي
رئيس التحرير خليفة عبد السلام

أضواء على مسرح الطفل

MAGAZINE

فن التهريج

ISSN 2830-9081 L

ملف أعرته : أمينة قالاليز

مجلة ومضات أمل

Wamadhet amel- MAGAZINE

ومضات أمل بنسختها الدورية السابعة والثلاثين لشهر ماي 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 ، 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 السابع 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 والهيئة 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
www.wamadhetamel.com

في هذا العـــــــدد..

فلسفة وفكر

- هل "الإنسان" ممكن عربيا؟ ..... لونيس بن علي
- المثقف الرقمي صوت بلا عمق..... زكريا نمر
- الفقر الإيديولوجي..... أمين داني

أدبيات

- قراءة نقدية في "أنثى مثل حبة التوت".....كرم الصباغ
- تشريح بنيوي لأزمة النقد العربي..... عبد العالي لعجايلية
- في وجع كان!.....مروة يونس حرب
- رسائل خارج الصندوق.....كنزة لخلوفي

فنون

- الإيحاء بوصفه معرفة بصرية---------- د. قيس بن عيسى

حوارات

- حوار مع الكاتبة شهيناز كرفاح..... خليفة عبد السلام

سياحة

- بومباي الشرق..... أترجة ريتاج الدين

رؤى العـــــدد

حين يتحوّل الأدب إلى قناع..... خليفة عبد السلام
كبار قوم الثقافة!..... إبراهيم جزار

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

التوزيـــــع

الموقع الرسمي للمجلة
الأعداد الورقية و الالكترونية
مكتبة إباي eBay
الأعداد الورقية و الالكترونية

فرنســا

فالونسيان/ كشك لوسكور le score
الكائن بالحدود الفرونكوبلجيكية

مارسيليا/ مكتبة Librairie l'île aux mots
Rue urbainV7, Marseille 13002
TEL- 0422910612

فكر وفلسفة...

هل "الإنسان" ممكن عربيا؟

بقلم أ.د لونيس بن علي - الجزائر

هل بات التفكير في "الإنسان" اليوم ممكنًا أو ذا دلالة، على الأقل في واقعنا العربي؟

انشغل الكثير من المفكرين العرب المعاصرين بهذا السؤال عبر مقاربات متباينة، ومن أبرزهم الراحل محمد أركون، الذي حلل في مؤلفاته أزمة "النزعة الإنسانية" في الثقافة العربية والإسلامية، معتبرًا أنها تعطلت منذ دخول هذه الثقافة عصر الانحطاط ونهاية ما سماه "العصر الكلاسيكي".

هل بات التفكير في "الإنسان" اليوم ممكنًا أو ذا دلالة، على الأقل في واقعنا العربي؟

انشغل الكثير من المفكرين العرب المعاصرين بهذا السؤال عبر مقاربات متباينة، ومن أبرزهم الراحل محمد أركون، الذي حلل في مؤلفاته أزمة "النزعة الإنسانية" في الثقافة العربية والإسلامية، معتبرًا أنها تعطلت منذ دخول هذه الثقافة عصر الانحطاط ونهاية ما سماه "العصر الكلاسيكي".

يرى أركون أن ملامح النزعة الإنسانية في أي ثقافة تتجسد في انتشار المعرفة، والأدب، والفلسفة، وانفتاح العقل على قضايا الإنسان، مؤكدًا أن "انتشار النزعة الإنسانية مرتبط عضويًّا بازدهار النزعة العقلية". ومن هنا، فإن التأريخ لنهاية هذه النزعة في الحضارة الإسلامية بدأ بلحظة محاربة العقل وتهميش الفلسفة. لذا، انصبّ مشروعه على تأسيس علم سوسيولوجي يبحث في أسباب فشل "النزعة الإنسانية" في الثقافة العربية الإسلامية عبر دراسة العلاقات الكامنة بين السلطة والأطر الاجتماعية للمعرفة.

اليوم، لا تقتصر هذه الأزمة على العالم العربي، بل تشهد النزعة الإنسانية انحسارًا عالميًّا بسبب وقوع العلوم الإنسانية في فخ "النزعة الوضعية" والتخصص الضيق، مما حول المعرفة إلى شظايا متناثرة بين أيدي الخبراء، مفتقدة لجوهرها الكلي. بالإضافة إلى ذلك، ما يعانيه الإنسان من استلاب بسبب نظام ليبرالي متوحش، أعاد ترتيب القيم، لتكون الثروة أسبق من الإنسان.

وبالعودة إلى واقعنا العربي المعاصر، لا يمكن طمس آثار حقب طويلة من الاستبداد الذي نال من كرامة الإنسان العربي؛ وهي وقائع ترسم لوحة قاتمة عن قيمته في مجتمعه.

إن مناقشة مفهوم "الإنسان" عربيًّا تواجه موازنة صعبة بين الفكر والسياسة. فالعربي يُنظر إليه غالبًا من زاوية "المواطنة" الضيقة، أي حقوقه وواجباته تجاه الحاكم، لا تجاه نفسه أو غيره. وبذلك، يصبح "المواطن" هو الكائن السياسي الذي تصنعه الأنظمة ليكون مطيعًا، وتُقاس جودة مواطنته بمدى ولائه.

لكن، هل يفقد الفرد هويته كمواطن إذا قرر التمرد؟

هذا التساؤل طرحه الفيلسوف التونسي فتحي المسكيني في كتابه "الثورات العربية... سيرة غير ذاتية"؛ حيث وضع سؤال الإنسان أمام اختبار التاريخ في تجربة "الثورة التونسية" وما تلاها.

يقدم المسكيني في الكتاب الذي ألفه بالاشتراك مع زوجته الفيلسوفة أم الزين بنشيخة تأملات عميقة في دلالة الثورة كحدث أنتجه إنسان اكتسب الشجاعة للخروج مما سماه بـ "عصر السكوت الكبير". هي تأملات تتحرك على أرضية زلقة، تبحث في معنى الثورة كفعل إنساني استعاديّ للذات، وليس مجرد ردة فعل سياسية عابرة. لقد كانت ثورات "الربيع العربي" فرصة لإعادة النقاش حول الإنسان العربي كذات فاعلة لا مفعول بها.

يرى المسكيني أن الثورة ليست "مزحة فلسفية"، بل هي مشكلة في صميم الفلسفة المعاصرة، فهي تمثل العتبة الإشكالية للتفكير في مفاهيم الحرية، والكرامة، والوجود. الثورة هي عطش الشعوب لحياة كريمة بعد تراكمات من القمع والظلم، وهي باختصار: عملية انتقال الشعوب من خانة (المفعول به) إلى مقام (الفاعل).

لقد استعادت الثورة حق المصير الذي صادرته الدولة المتسلطة، والتي كانت قد حولت الشعوب -بتعبير المسكيني- إلى "كتل سكانية مفرغة من التاريخ، وشتات أخلاقي وذرات شخصية تسجلها السلطة في شكل أرقام وبصمات".

تأمل المسكيني -أيضًا- مآلات هذه الثورات، متسائلًا عن أسباب فشلها في تحقيق أحلام الشعوب. لقد حذر من "اختطاف الثورات" على يد حراس النظام القديم، مما أدى إلى الإطاحة بالديكتاتور مع بقاء "جذور الديكتاتورية" حية.

الأنكى من ذلك، أن الثورة أحيانًا "أكلت أبناءها" وتحولت إلى عمل ثأري، بل وفضحت زيف النخب. كما أنها، في مفارقة حزينة، حررت وحش التعصب الديني الذي نجح في احتلال الساحات واستخدام العنف للوصول للسلطة.

وضحات أمل
دولية ثقافية إعلامية
Wamadhet amel
العـــــدد رقم 37 مـــــــاي 2026

حين تفقد المرآة صدقها

تشريح بنيوي لأزمة النقد الأدبي العربي

بقلم أ. عبد العالي لعجايلية- الجزائر

ليس أخطر على الأدب من نصٍّ ضعيف، بل من منظومة نقدية تمنحه شرعية لا يستحقها. فالنص الرديء يموت في حدود تجربته، أما النقد المختل فيمنحه حياة رمزية زائفة، ويحوّل ضعفه إلى قيمة متداولة. وهنا تبدأ الأزمة: حين يفقد معيار الحكم استقلاله، لا يعود الخلل في النصوص، بل في البنية التي تنتج معنى "الجودة" وتعيد توزيعه.

النقد من الفعل إلى الوساطة

النقد الأدبي، في أصله، فعل مساءلة. لا فعل توصيف؛ أي أنه يقف داخل النص ليكشف آليات اشتغاله لا ليصف مظهره الخارجي. لكنه في كثير من السياقات العربية المعاصرة انزاح تدريجيًا من وظيفة الكشف إلى وظيفة الوساطة.

هذا التحول لم يحدث فجأة، بل عبر ثلاث آليات متداخلة: أولها: تَشَكُّل علاقة غير مباشرة بين النقد والمؤسسة الثقافية (نشر، جوائز، مهرجانات)، حيث صار الاعتراف النقدي جزءًا من دورة تراتبية للقبول الرمزي.

ثانيها: صعود اقتصاد ثقافي قائم على الظهور السريع، جعل من المقال النقدي أداة مواكبة لا أداة تفكيك.

ثالثها: تراجع استقلال الناقد لصالح موقع اجتماعي هشّ، يُدار فيه النقد أحيانًا بمنطق المجاملة أو تجنب الصدام.

بهذا المعنى، لم يعد النقد يشتبك مع النص بوصفه موضوعًا معرفيًا، بل يفاوضه بوصفه منتجًا داخل سوق رمزي.

المصطلح كقناع معرفي

في هذا السياق، اكتسبت اللغة النقدية كثافة ظاهرية دون عمق حقيقي. إذ تحوّلت بعض المفاهيم المنهجية (البنيوية، التفكيك، السيميائيات...) إلى ما يشبه "الزينة المفهومية"، تُستدعى لإضفاء شرعية خطابية أكثر من كونها أدوات تحليل فعلي.

المشكلة ليست في المناهج نفسها، بل في طريقة تشغيلها: حين تُستخدم المفاهيم كمعجم جاهز، تنفصل عن وظيفتها الأصلية كأدوات تفكيك للمعنى، وتتحول إلى طبقة لغوية تحجب النص بدل أن تكشفه.

المبدع والناقد: توتر غير محسوم

لا يمكن فهم اختلال النقد دون النظر إلى الطرف الآخر من المعادلة: علاقة المبدع بالنقد. في كثير من الحالات، يتعامل المبدع مع النقد بوصفه آلية اعتراف لا آلية مساءلة. وعندما لا يؤدي النقد وظيفة التمجيد، يُقرأ بوصفه موقفًا شخصيًا لا قراءة معرفية.

هذا التوتر يخلق منطقة ضغط على الناقد، تجعله بين خيارين:

إما المجابهة. وما تحمله. من كلفة. اجتماعية. ورمزية،

أو التخفيف والتلطيف. بما يحفظ العلاقات داخل الحقل الثقافي.

وهكذا ينزاح النقد من وظيفته المعرفية. إلى وظيفة توافقية.

المؤسسة الثقافية وإعادة تشكيل الذوق

لا تعمل المؤسسة الثقافية بوصفها جهة محايدة، بل بوصفها آلية إنتاج. للشرعية. عبر شبكات النشر والجوائز والبرامج. الثقافية، يتم ترسيم ما يُعتبر "نصًا جديرًا بالاهتمام"، وما يُدفع إلى الهامش.

لكن هذا لا يعني وجود مؤامرة مباشرة، بقدر ما يعني وجود نظام. ترجيح. غير معلن:

النصوص التي تتماشى مع اللغة السائدة في التلقي، أو التي يمكن تسويقها بسهولة، تحظى بفرص أعلى في التداول النقدي. أما النصوص التي تقترح. أشكالًا جمالية أو فكرية مغايرة، فتظل غالبًا خارج. دائرة الضوء. النقدي الفعّال.

أزمة التزامن: الإبداع يسبق النقد

من الملامح اللافتة في المشهد العربي أن الإبداع، في كثير من تجلياته، يتقدم على النقد خطوة أو أكثر. النصوص تجرّب وتكسر أنماط الكتابة، بينما النقد يظل في موقع التتبع.

هذه الفجوة لا تعني غياب النقد، بل تعني اختلال زمنه: فهو يأتي أحيانًا بعد أن يكون النص قد استنفد أثره، أو قبل أن يمتلك أدواته. المفهومية الكافية لقراءته.

نحو إعادة تعريف وظيفة النقد

السؤال الجوهري ليس: أين النقد الجيد؟

بل: ما الشروط التي. تجعل النقد ممكنًا بوصفه معرفة مستقلة؟

إن إعادة بناء النقد تمر عبر ثلاث ضرورات:

استقلال معرفي يعيد للناقد موقعه كقارئ منتج للمعنى لا وسيط للقبول.

وعي منهجي يُخرج. الأدوات من كونها شعارات إلى كونها آليات تحليل قابلة. للتطبيق.

وشجاعة في القراءة تُعيد للنقد وظيفته الأصلية: تفكيك النص لا تجميله.

المرآة والمنظومة

النقد في جوهره مرآة، لكن المرآة لا تختل وحدها. إنها تعكس بنية النظر إليها، لا الصورة فقط. فإذا فقدت المرآة صدقها، فليس القبح في الوجود وحدها، بل في النظام. الذي أعاد تشكيل معنى الجمال نفسه.

في النهاية، لا يُقاس الأدب بكمّ ما يُكتب عنه من قراءات، بل بنوعية. السؤال الذي يفرضه. على قارئه.

والنقد الذي لا يعيد مساءلة معايير الفهم، لا يضيء النص... بل يعيد إنتاج العتمة بشكل أكثر أناقة.

حين يتحوّل الأدب إلى قناع:

في انصهار العربية داخل المرآة الغربية

وسقوط النخبة

بقلم خليفة عبد السلام- فرنسا

ليس أخطر على الأدب من أن يفقد صوته وهو يظن أنه يتكلم. ما يحدث اليوم في المشهد الأدبي العربي لا يمكن اختزاله في "تأثر" أو "تفاعل ثقافي"؛ بل هو تحول وجودي عميق وأشبه بعملية ذوبان بطيئة للذات داخل قالب مُسبق الصنع ..لم يعد الأدب العربي يسير نحو العالم، بل يُعاد تشكيله ليُرضي صورة العالم عنه.

المسألة هنا ليست صراعا ساذجا بين "شرق" و"غرب"، بل أزمة وعي بالذات. فحين يكتب الكاتب العربي نصه بعين تتخيّل القارئ الغربي قبل قارئه المحلي فهو لا يترجم تجربته، بل يُعيد تأليفها وفق شروط خارجية.. اللغة تبقى عربية، نعم- لكن الروح تُستبدل.. المفردة تُكتب لكن دلالتها تُستورد وهنا يولد نصٌ بلا جذور- يبدو حيًا، لكنه مُعلّق في فراغ.

هذا الانصهار لا ينتج فقط نصوصًا باهتة، بل يُنتج كاتبًا مُرتبكًا وجوديًا.. الكاتب الذي كان يوما شاهدًا على عصره أصبح الآن وسيطا ثقافيا يعيد تغليف ذاته لتناسب "السوق العالمي" لم يعد يسعى إلى قول الحقيقة- بل إلى قابلية الترجمة، لم يعد يكتب ليُفهم- بل ليُعترف به.وهنا تنقلب الوظيفة الأصلية للأدب: من كشفٍ للواقع إلى عرضٍ له

لكن الكارثة الحقيقية لا تكمن في الكاتب وحده، بل في البنية التي تُكافئ هذا التحوّل.. النخبة الثقافية التي يُفترض أن تُنتج المعايير، أصبحت أسيرة لمنطق الاستهلاك الثقافي، ولم تعد القيمة تُقاس بعمق التجربة أو جدة الرؤية، بل بمدى توافق النص مع "الذوق السائد" عالميّا ..وهكذا، يتحول النقد إلى أداة ترويج، وتتحوّل الجوائز إلى آلية ضبط، ويصبح الاحتفاء فعلًا فارغا من أي مساءلة.

إننا لا نعيش فقط أزمة إنتاج، بل أزمة معيار، ولم يعد هناك سؤال جاد حول: ما الأدب؟ بل فقط- ما الذي يُسوَّق كأدب؟ وبين السؤالين هوّة هائلة، تُبتلع فيها النصوص الأصيلة لصالح نصوص "قابلة للتداول" و التفاهة.هنا ليست ضعفا عرضيًا، بل نتيجة منطقية لنظام يُكافئ السطح ويُعاقب العمق.

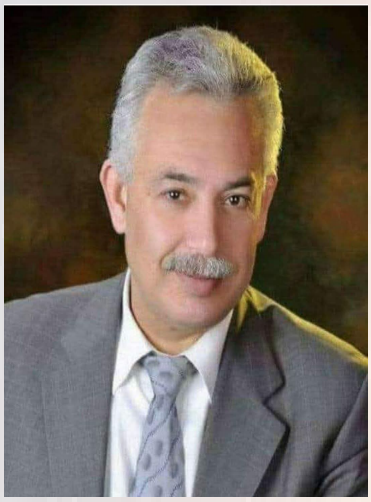
فلسفيًا، يمكن القول إن الأدب العربي يعيش حالة "اغتراب مضاعف".. اغتراب عن ذاته حين يتخلى عن جذوره، واغتراب عن الآخر حين يفشل في أن يكون امتدادًا حقيقيا له..هو لا ينتمي بالكامل إلى ثقافته الأصلية، ولا يُعترف به كجزء أصيل من الثقافة التي يُحاكيها.. إنه نصٌ في المنفى، حتى وهو مكتوب في لغته.

السؤال الذي يجب أن يطرح بجرأة ليس: كيف نُنافس الغرب؟ بل..لماذا فقدنا القدرة على تعريف أنفسنا خارج معاييره؟ فالأدب، في جوهره ليس سباقًا، بل فعل وجود وإذا تحول إلى مجرد محاولة للحاق، فإنه يفقد معناه قبل أن يفقد قيمته!

ربما يكون الطريق الأصعب، لكنه الوحيد، هو إعادة تأسيس العلاقة مع اللغة لا بوصفها أداة، بل بوصفها كينونة.. أن يكتب الكاتب العربي من داخل تجربته لا من خارجها، وأن تُستعاد وظيفة النقد كفعل تفكيك لا كفعل تزيين؛ فالأدب لا يُنقذ بالشعارات.. بل بإعادة طرح الأسئلة التي تم إخمادها طويلًا.

الخطر ليس أن يختفي الأدب العربي، بل أن يستمر في الوجود كنسخة مُفرغة من ذاته..والموت الحقيقي للأدب لا يحدث حين يتوقف عن الكتابة، بل حين يفقد قدرته على أن يكون ضرورة.

إشكالية العقل العربي: بين مأزق المضاهاة وإمكان المثاقفة الخلّاقة



بقلم: عماد خالد رحمة - برلين

ليس من اليسير مقاربة ما اصطلح عليه بـ إشكالية العقل العربي من دون استحضار السياق التاريخي والنفسي الذي تشكّلت فيه هذه الإشكالية. فالعقل، في جوهره، ليس جهازاً معرفياً معزولاً عن التاريخ، بل هو بنية تتكوّن تحت ضغط الشروط الحضارية والسياسية والثقافية التي تحيط بها. ومن هنا فإنّ السؤال عن العقل العربي ليس سؤالاً تقنياً في طرائق التفكير فحسب، بل هو في العمق سؤالٌ عن الوعي التاريخي، وعن الكيفية التي يتصوّر بها هذا العقل ذاته وعلاقته بالعالم.

لقد وجد العقل العربي نفسه، منذ لحظة الاحتكاك العنيف بالحداثة الغربية في القرن التاسع عشر، تحت وطأة مفارقة عميقة: مفارقة الذات المستضعفة التي تقف بإزاء الآخر المتفوق علمياً وتقنياً وسياسياً. وفي مثل هذا السياق المختلّ في ميزان القوة، لا تتوافر عادةً فسحة معرفية هادئة تسمح للعقل بأن يتأمل نفسه بوصفه موضوعاً للنقد والفحص. فالمجتمعات التي تواجه تهديداً وجودياً أو صدمة حضارية كبرى تنشغل غالباً بردّ الفعل المباشر أكثر من انشغالها بالتفكير في شروط إنتاج المعرفة نفسها.

لهذا السبب، لم تتجه مشاريع النهضة العربية الأولى إلى مساءلة بنية العقل العربي في حدّ ذاتها، بقدر ما انصرفت إلى البحث عن وسائل سريعة للحاق بركب الحضارة الغربية. وهكذا تشكّلت ما يمكن تسميته بثقافة المضاهاة؛ أي تلك النزعة التي ترى في التقدم الغربي نموذجاً جاهزاً ينبغي تقليده أو محاكاته. فبدلاً من أن يصبح العقل العربي موضوعاً مركزياً لاستفهامه الذاتي، تحوّل إلى أداة تحاول إعادة إنتاج منجزات الآخر ضمن شروطها الخاصة.

غير أنّ المضاهاة، مهما بلغت من الدقة والحرص، تبقى في النهاية فعلاً سطحياً لا يطال البنية العميقة للفكر. فالمشاكلة تحاكي الأشكال ولا تستوعب الشروط التي أنتجتها. ولهذا ظلّت محاولات التحديث في كثير من الأحيان تدور في حلقة مفرغة: استيراد للنماذج والمؤسسات والأفكار، من دون امتلاك القدرة على إعادة إنتاجها في سياق معرفي وثقافي مختلف.

لقد أدّت هذه الآلية إلى نشوء سلسلة متوالية من الحلقات الثقافية المتشابهة، التي تعيد إنتاج الخطاب ذاته بأسماء وشعارات مختلفة. ففالنهضة التي أرادت أن تلحق بالغرب، ثم الإصلاح الذي سعى إلى التوفيق بين التراث والحداثة، ثم الأيديولوجيات القومية أو الاشتراكية أو الدينية التي حاولت تقديم بدائل شاملة، كلها ظلت أسيرة السؤال ذاته: كيف نكون مثل الآخر أو في مواجهته؟

وهنا تتجلّى المفارقة الكبرى: فالثنائية التي حكمت التفكير العربي الحديث — الشرق والغرب — لم تكن ثنائية جدلية بالمعنى الفلسفي، بل كانت ثنائية جامدة تحكمها علاقة تضاد لا علاقة حوار. إذ لم يُنظر إلى الغرب بوصفه تجربة تاريخية يمكن تحليلها ونقدها، بل إما بوصفه نموذجاً كاملاً ينبغي الاقتداء به، أو خصماً حضارياً ينبغي رفضه جملةً وتفصيلاً.

ومن ثمّ انقسم الخطاب الثقافي إلى موقفين متقابلين:

الأول موقف التماهي الذي يسلم بتفوق الآخر، ويسعى إلى الذوبان في نموذجه إلى حدّ الانمحاء الثقافي.

والثاني موقف الانكفاء الذي يرفض الآخر رفضاً مطلقاً، فيضاعف التماهي مع الذات التراثية بوصفها ملاذاً هوياتياً خارج الزمن.

كلا الموقفين، على اختلاف ظاهرهما، يصدران عن البنية الذهنية نفسها. فهما يعجزان معاً عن بناء مسافة نقدية تسمح بإعادة تأسيس الذات على نحو اختلافي. فالتماهي يلغي الذات، والانغلاق يجمدها في صورة ماضوية متحجرة. وفي الحالتين معاً يفقد العقل قدرته على الخلق والتجديد.

إنّ الأزمة الحقيقية لا تكمن في التراث ولا في الحداثة بحدّ ذاتهما، بل في طريقة تعاطي العقل معهما. فالتراث يتحوّل إلى عبء عندما يُستعاد بوصفه نموذجاً كاملاً مغلقاً، والحداثة تتحول إلى قناع فارغ عندما تُستعار أشكالها من دون إدراك شروطها المعرفية. وهكذا يبقى العقل العربي عالقاً بين ميراث مكرور ونموذج مستعار، في دورة أيديولوجية لا تنتهي.

والحال أنّ الخروج من هذا المأزق لا يمكن أن يتحقق إلا عبر الانتقال من ثقافة المضاهاة إلى ثقافة المثاقفة. فالمثاقفة ليست تقليداً ولا رفضاً، بل هي فعلٌ معرفي يقوم على الحوار النقدي بين التجارب الحضارية المختلفة. إنها عملية تبادل وتفاعل تسمح لكل طرف بأن يعيد اكتشاف ذاته في ضوء الآخر، من دون أن يفقد خصوصيته.

إنّ العقل الغربي نفسه لم يبلغ ما بلغه من تطور إلا لأنه مارس هذا الفعل المثاقف عبر التاريخ. فقد استوعب الفلسفة اليونانية، وترجم العلوم العربية، وتفاعل مع الفكر الآسيوي، ثم أعاد صياغة هذه العناصر في منظومة معرفية جديدة. فالحضارات الكبرى لا تنمو بالانغلاق، بل بقدرتها على تحويل الاختلاف إلى طاقة إبداعية.

من هنا يصبح السؤال الحقيقي ليس: كيف نقلّد الغرب؟ ولا كيف نرفضه؟ بل كيف نفهمه ونفهم أنفسنا في آن واحد. فالفهم النقدي للتجربة الغربية يكشف أنها ليست نموذجاً متعالياً خارج التاريخ، بل تجربة بشرية لها شروطها وسياقاتها وحدودها. وفي المقابل، فإن إعادة قراءة التراث العربي قراءة تاريخية نقدية تتيح اكتشاف ما فيه من طاقات عقلانية وإبداعية يمكن أن تسهم في بناء حداثة مختلفة.

إنّ إعادة تأسيس العقل العربي لا تعني القطع مع الماضي ولا الارتهان للحاضر المستورد، بل تعني بناء أفق معرفي ثالث يتجاوز ثنائية التقليد والرفض. ففي هذا الأفق يصبح التراث مادة للتفكير لا سلطة مقدسة، وتصبح الحداثة أفقاً مفتوحاً لا نموذجاً جاهزاً.

عندئذ فقط يمكن للعقل العربي أن يتحرر من مأزق المضاهاة، وأن يستعيد قدرته على الإبداع بوصفه عقلاً تاريخياً حيّاً، لا مجرد صدى لماضٍ منغلق أو انعكاسٍ لحداثة مستعارة. فالحضارة لا تُستورد، بل تُبنى حين يمتلك العقل شجاعة مساءلة ذاته، والقدرة على تحويل الاختلاف إلى مصدرٍ دائمٍ للخلق والتجدد.

الحرية عند كانط:

من استقلال الإرادة إلى تأسيس الأخلاق

بقلم الباحثة د. آمال بوحرب – تونس

تحتل الحرية موقعًا مركزيًا في فلسفة إيمانويل كانط، متجاوزةً كونها مفهومًا سياسيًا كما عند جون لوك أو جان جاك روسو، اللذين ركزا على الحقوق المدنية، أو نفسيًا كما في التبعية للرغبات عند توماس هوبز، لتصبح شرطًا متعاليًا للأخلاق ذاتها. بخلاف أرسطو، الذي ربط الحرية بالفضيلة كاختيار عاقل، يرى كانط أن الإنسان لا يكون أخلاقيًا إلا إذا شرّع لنفسه من داخل عقله العملي، متجاوزًا خضوعه للميول الحسية والمصالح الذاتية والضرورات الطبيعية التجريبية. الحرية هنا نقيض الإكراه الخارجي، كالقوانين الاستبدادية، والعبودية الداخلية للهوى، كالشهوات الحيوانية؛ أي القدرة على الطاعة الذاتية لقانون عقلي مطلق يصدر عن العقل العملي. هكذا تتحول الحرية من مجرد إمكانية نفسية إلى ضرورة وجودية لأي مساءلة أخلاقية حقيقية، كما يُظهر في نقد العقل الخالص، حيث يربطها باستقلالية الإرادة عن الدوافع الحسية، مما يميزها جذريًا عن الحرية الليبرالية الحديثة التي تراها في الاختيار الاستهلاكي.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تكون الحرية ممكنة في عالم يحكمه الحتم؟ أي إذا كان كل شيء في الطبيعة خاضعًا للسببية الحتمية، كما في ميكانيكية إسحاق نيوتن أو حتمية باروخ سبينوزا، فكيف يمكن للإنسان أن يكون حرًا ومسؤولًا أخلاقيًا؟ هذا السؤال الأساسي، الذي يواجه كانط، يبدو غير قابل للحل داخل الإطار التجريبي الذي يؤكد الحتمية الطبيعية، كما عند ديفيد هيوم، أو الميتافيزيقي التقليدي الذي يلجأ إلى إرادة إلهية، كما عند رينيه ديكارت، إذ يظهر تناقضًا عميقًا بين قوانين الطبيعة في عالم الظواهر والحرية الأخلاقية في عالم الشيء في ذاته. بخلاف هيوم، الذي يرى المسؤولية عادةً اجتماعية، يضع كانط الحرية كافتراض ضروري للعقل العملي، مما يجعلها شرطًا لكل حكم أخلاقي.

حل كانط الثوري: التمييز بين عالمين متمايزين

قبل كانط، دار النقاش حول الحرية بين حتمية الطبيعة، كما عند سبينوزا، حيث كل شيء علة ومعلول، واستقلال الإرادة، كما عند ديكارت، الذي يرى الإرادة حرة بطبيعتها. فإذا كان كل حدث محكومًا بالسببية، يصبح الإنسان دمية كونية. يجيب كانط بتمييز ثوري بين عالمين: عالم الظواهر، حيث تسود قوانين الطبيعة السببية، كالجاذبية أو الدفع الميكانيكي، وعالم الشيء في ذاته، حيث يصبح الإنسان كائنًا عاقلًا مبدئيًا غير مشروط. هذا التمييز لا يقسم الوجود ماديًا، كما في الثنائية الديكارتية، ولكنه يفصل بين الوصف الطبيعي، كالإنسان كجسم في الزمن، والفهم الأخلاقي، كالإنسان كذات تشريعية. فالإنسان، كظاهرة، يخضع للزمن والعلة، أما كذات عاقلة فتُفترض فيه القدرة على البدء من نفسه، كما يُظهر في نقد العقل الخالص، حيث يحل التناقض بين السببية الطبيعية، كسلسلة لا نهائية، والحرية كسببية مطلقة، مما يفوق حلول غوتفريد لايبنتز، حيث الحرية متوافقة مع القدرة الإلهية، أو هيوم، حيث الحرية وهم اجتماعي.

السببية الأخلاقية

لم ينكر كانط السببية الطبيعية، كما فعل بعض الرومانسيين، ولا جعل الحرية استثناءً غامضًا، كما في الليبرتارية. يبيّن أن سببية الطبيعة، كحتمية ميكانيكية تحكم الحوادث الجسدية، تختلف جذريًا عن السببية الأخلاقية، كإرادة تعي القانون العقلي وتستجيب له طواعية. الحرية لا تعني غياب الأسباب، كما في جان بول سارتر، الذي يرى الإنسان حرًا بدون سبب، بل أن تكون الإرادة قادرة على جعل القانون العقلي سبب الفعل الأول. الإنسان الحر يختار ما ينبغي وفق الكونية، لا ما يشاء كيفما اتفق، كالرغبة العشوائية. هكذا ينقلب التصور الشائع للحرية كفعل ما أريد، على طريقة جون ستيوارت ميل، إذ تجعل الرغبة الإنسان تابعًا لما خارج عقله، كالغرائز، كما في نقد العقل العملي، حيث تُصبح الحرية عفوية مطلقة.

الحرية عند كانط هي الاستقلالية؛ أي قدرة الإرادة على التشريع لنفسها دون تدخل خارجي، وهذه الفكرة قلب أخلاقيته كلها، بخلاف التبعية للدوافع الحسية. القانون الأخلاقي ينبع من العقل العملي ذاته، لا يُفرض من خارج، كالشريعة الدينية عند أوغسطينوس، ولا يستند إلى سلطة اجتماعية، كما عند هوبز، أو نفعية، كما عند جيريمي بنثام. الإنسان أخلاقي حين يعمل احترامًا للقانون لذاته، من احترام الواجب، لا من أجل الواجب، كما يبرز في أسس ميتافيزيقا الأخلاق، حيث يساوي بين الإرادة الحرة والإرادة الخاضعة للقوانين الأخلاقية، باعتبارهما شيئًا واحدًا، مما يفوق الأخلاق الأرسطية، كالفضيلة كعادة، والمصلحية، كالسعادة كغاية.

ويبرز معيار الكونية بالأمر القطعي: «افعل بحيث يمكن أن تصبح قاعدتك قانونًا عامًا». فالفعل الأخلاقي قابل للتعميم، ويحترم كرامة الإنسان كغاية في ذاته لا كوسيلة. بخلاف الواجب الشرطي المبني على الرغبة: «إذا أردت السعادة فافعل كذا»، يفرض الأمر القطعي واجبًا مطلقًا، مما يجعل الحرية خضوعًا لقانون عقلي عام يُطبق على الجميع، كما يُفصّل في أسس ميتافيزيقا الأخلاق، مقارنةً بأخلاق سورين كيركغور، الذي يرى الواجب فرديًا وجوديًا.

الحرية والواجب والوحدة الأخلاقية

لا نستطيع فهم الحرية الكانطية دون علاقتها بالواجب؛ فالواجب شكلها الأسمى، لا قيدًا كما في الفهم الشائع. من ينقاد للميل يظن حريته، لكنه تابع لظروف نفسية أو منفعية، كالأخلاق النفعية عند ميل، أما من يختار احترام القانون الأخلاقي فيبرهن على استقلاله الداخلي. هذا البعد يظهر في صيغته الشهيرة: «عامل الإنسان دائمًا كغاية في ذاته». فكرامته تقوم على قدرته على التشريع الأخلاقي، لا على مكاسب، كما في نقد العقل العملي، الذي يثبت الحرية شرطًا للحكمة العملية، متفوقًا على أخلاق أفلاطون، كالفضيلة كمعرفة.

يظهر الصراع الداخلي عند كانط كجوهر التجربة الأخلاقية الحية؛ فالإنسان يعيش دائمًا توترًا بين «الميل الحسي»، الذي يسحبه نحو الرغبة الشخصية والمنفعة الذاتية، وبين «الاحترام للقانون»، الذي يرفعه إلى مستوى الواجب المطلق. هذه المجاهدة هي الدليل على الحرية الحقيقية؛ فالإرادة لا تكون حرة إلا حين تتغلب على الدوافع الطبيعية وتختار الطاعة الذاتية للعقل، مجاهدةً عقلية هادئة تثبت أن الحرية هي تلك القدرة على فرض القيد الأخلاقي على النفس ذاتها. بهذا يصبح الإنسان الكانطي بطلًا أخلاقيًا داخليًا، يخوض كل يوم معركة الاستقلال عن نفسه الظاهرية ليؤكد ذاته المتعالية.

إيمانويل كانط

جورج فريدريش هيجل

مقارنة بين كانط وهيجل في مفهوم الحرية

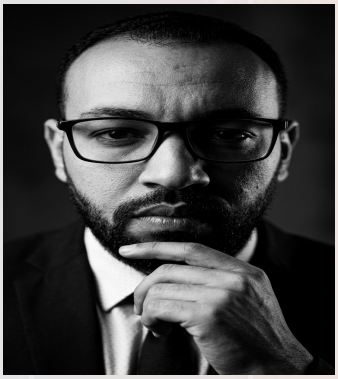
يختلف غيورغ فيلهلم فريدريش هيجل اختلافًا جذريًا مع كانط في فهم الحرية، رغم اعترافه بأهمية فلسفته. فبينما يرى كانط الحرية استقلالية فردية مطلقة داخل الإرادة الذاتية، أي ذات عاقلة تشرّع لنفسها قانونًا كونيًا، ينتقد هيجل هذا التصور باعتباره شكليًا ومجردًا. عند هيجل، الحرية تحقق حقيقي وملموس في العالم من خلال الروح الذي يتطور تاريخيًا. الحرية عند هيجل هي «الضرورة المفهومة» أو «الوجود مع الذات في الآخر»، أي إن الإنسان لا يصبح حرًا إلا داخل مؤسسات اجتماعية وعقلية موضوعية، مثل الأسرة والمجتمع المدني والدولة الحديثة. بينما يضع كانط الحرية في عالم الشيء في ذاته (النومينال)، يرى هيجل أن الحرية تتحقق فعليًا في عالم الظواهر نفسه عبر الجدل التاريخي، حيث يتجاوز الفرد ذاته الشكلية ويندمج في الكلية العقلية. إن حرية كانط فردية وصورية، أما حرية هيجل فهي موضوعية وتاريخية ومؤسسية، مما يجعل فلسفة هيجل نقدًا لـ«الأخلاقية» الكانطية.

وتجاوزًا لها نحو «الأخلاقية الموضوعية». هذا الاختلاف يعكس تحولًا من فردانية العقل الكانطية إلى روحانية تاريخية جماعية عند هيجل.

الخاتمة: الحرية الكانطية وإرثها في عصرنا

في عصر يغلب فيه الاستهلاك والتكنولوجيا والضغوط الاجتماعية، تبقى الحرية الكانطية دعوةً للمجاهدة الداخلية لنكون أحرارًا، ولنشرّع لأنفسنا ما يليق بكرامتنا كعقلاء، مشروعًا أخلاقيًا حيًا يدعونا إلى أن نعيش كأشخاص لا كتوابع. وبهذا، فهي نقلة نوعية في تاريخ الفكر الأخلاقي؛ فمن كونها مجرد «إمكانية» أو «حق سياسي»، تحولت إلى «شرط وجودي» لكل أخلاق ممكنة. بتمييزه بين عالمي الظواهر والشيء في ذاته، وبجعله الاستقلالية جوهر الإرادة، لم يحل كانط تناقض الحتمية والحرية فقط، وإنما أرسى أساسًا متينًا لكرامة الإنسان ككائن تشريعي. هذا التصور يظل عميق التأثير حتى اليوم، فهو يواجهنا بتحدٍ دائم: هل نعيش كأدوات للرغبات والظروف، أم نختار أن نكون مصدر القانون الأخلاقي الذي نحن أنفسنا؟

الفقر الإيديولوجي: حين يجفّ المعنى في العقول



بقلم أمين داني- الجزائر

ليس الفقر دائمًا ذاك الذي يُرى في جيوب الناس أو يُقاس بعدد ما يملكونه من مالٍ ومتاع، بل ثمة فقرٌ أشد قسوةً وخطورة، فقرٌ يتسلل بصمت إلى العقول والقلوب، فيُفرغها من المعنى، ويجعلها عاجزة عن إنتاج فكرة، أو الدفاع عن مبدأ، أو حتى فهم ذاتها. ذلك هو الفقر الإيديولوجي؛ حين يعيش الإنسان بلا رؤية، بلا منظومة فكرية واضحة، بلا انتماءٍ حقيقي لقيمٍ تؤطر وجوده وتمنحه معنى.

الفقر الإيديولوجي ليس مجرد غياب للثقافة، بل هو فراغٌ داخلي يبتلع القدرة على التمييز بين الحق والباطل، بين العدل والظلم، بين الحرية والاستلاب. هو حالة من التيه، حيث يصبح الإنسان قابلًا للتشكيل من الخارج، تُحرّكه الشعارات كما تُحرّك الرياح أوراق الخريف، دون أن يمتلك جذورًا فكرية تثبته في أرض القناعة.

في مجتمعاتٍ تعاني هذا النوع من الفقر، يتحول النقاش إلى صراخ، والفكر إلى تقليد، والمواقف إلى ردود فعل عاطفية. يغيب التحليل العميق، ويُستبدل بالانبهار السطحي أو الرفض المطلق. يصبح الإنسان إما تابعًا بلا وعي، أو معارضًا بلا فهم، وكلاهما وجهان لعملة واحدة: العجز عن التفكير الحر.

ولعل أخطر ما في الفقر الإيديولوجي أنه يخلق إنسانًا بلا مناعة فكرية. فكما أن الجسد الضعيف عرضة للأمراض، فإن العقل الفارغ عرضة للتطرف، أو الانغلاق، أو الذوبان في أفكار الآخرين دون تمحيص. في هذا الفراغ، تنمو الأوهام، وتُصنع القناعات الجاهزة، ويُختزل العالم في ثنائيات بسيطة لا تعكس تعقيده الحقيقي.

غير أن الفقر الإيديولوجي ليس قدرًا محتومًا، بل هو نتيجة لغياب التربية الفكرية، وضعف التعليم النقدي، وانعدام المساحات الحرة للحوار. حين يُربّى الإنسان على الحفظ لا الفهم، وعلى التلقين لا السؤال، فإنه يُحرم من أهم أدواته: التفكير.

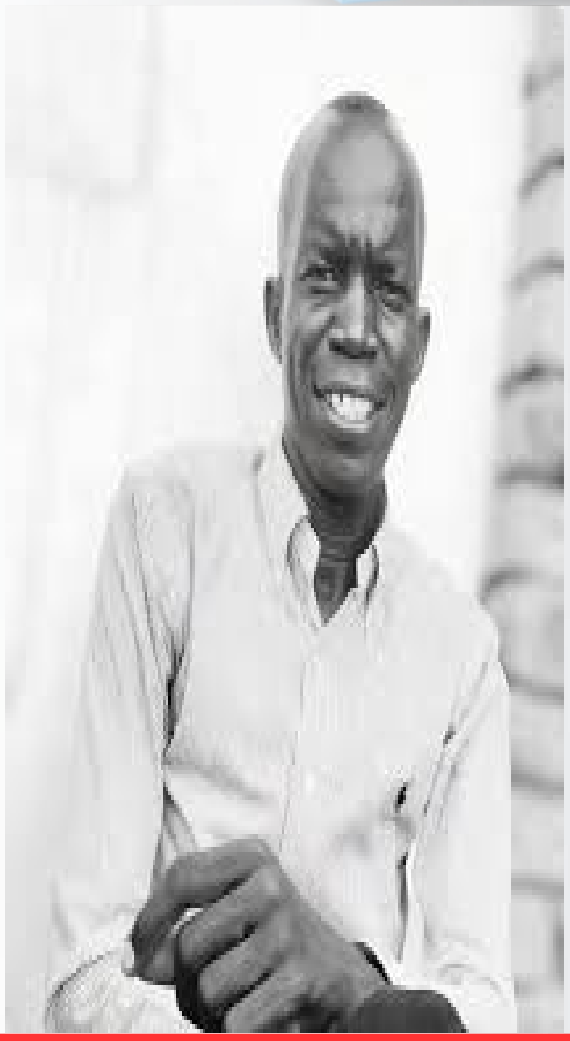
إن الخروج من هذا الفقر يبدأ بإعادة الاعتبار للفكر، لا بوصفه ترفًا نخبويًا، بل ضرورة إنسانية. يبدأ بتشجيع السؤال بدل قمعه، وبفتح أبواب النقاش بدل إغلاقها، وبترسيخ ثقافة الاختلاف بدل الخوف منه. فالإيديولوجيا، في جوهرها، ليست قيدًا، بل إطارًا يمنح الإنسان القدرة على فهم العالم واتخاذ موقفٍ منه.

في النهاية، قد يستطيع الإنسان أن يعيش فقيرًا في المال، لكنه لا يستطيع أن يحيا إنسانًا كاملًا وهو فقير في الفكر. لأن المعنى هو ما يصنع الإنسان، وما يمنحه القدرة على أن يكون أكثر من مجرد كائنٍ يعيش... بل كائنٍ يفهم، ويختار، ويصنع مصيره.

المثقف الرقمي صوت بلا عمق

بقلم زكريا نمر- السودان

المثقف الرقمي هو نتاج العصر الحديث، حيث صارت المنصات الاجتماعية نافذة أولى لتبادل الأفكار ونشر التحليلات والآراء. في دول أفريقيا والعالم العربي، ظهر هذا النمط من المثقف بسرعة، مستفيدا من تو افر الإنترنت و انتشار الهو اتف الذكية، ليصبح كل فرد قادرا على الوصول إلى جمهور واسع بضغطة زر. لكن المفارقة أن الوصول السهل لم يأت مع العمق المعرفي، فالأغلبية غالبا ما تختزل المعرفة في جمل قصيرة أو شعارات عاطفية، ويصبح التركيز على الظهور والتأثير السريع بدل التحليل النقدي العميق.



الخطورة الحقيقية أن المثقف الرقمي يعتمد على مظاهر الذكاء والوعي أكثر من الجوهر، ويغذي هذه المظاهر بصياغات قصيرة عاطفية وجاذبة للترند، بدل أن يقدم تحليلًا مستنيرًا. كثيرون يعتقدون أن كثرة المتابعين أو الإعجابات مؤشر على الفكر أو المعرفة، وهذا وهم كبير. بعض المثقفين الرقميين يختصرون الواقع المعقد في شعارات عاطفية أو عبارات مثيرة، ما يجعل تأثيرهم سطحيًا ومؤقتًا ولا يترك أثرًا حقيقيًا على الثقافة أو الفكر النقدي في المجتمع.

المثقف الرقمي في دول أفريقيا والعالم العربي يعيش حالة مزدوجة من التبعية للجمهور الرقمي والشهرة. أغلبهم يقيس نجاحه بعدد التعليقات والإعجابات وليس بمدى تأثير فكره أو تحفيزه على النقد والتحليل. كثير منهم يضطر إلى تبني آراء شعبية أو مثيرة للجدل ليضمن انتشار منشوراته، ويتحول بذلك من مفكر مستقل إلى ناشر محتوى مصمم لجذب الانتباه، وهذا يضعفه أمام أي نقاش حقيقي. أن المثقف الرقمي غالبًا ما يصبح صوتًا للسطحية والفكر الجاهز، فهو لا ينتج المعرفة بنفسه بل يكرر ما سمع أو قرأ ويضخم أخطاءه تحت شعار حرية التعبير. في الوقت نفسه يختبئ خلف مصطلحات رنانة أو شعارات مألوفة ليبدو واعيًا، بينما يفتقد القدرة على التفكير النقدي المنهجي. هذه الظاهرة تكشف عن هشاشة المثقف الرقمي نفسه قبل أي نقد للمجتمع، فهو في كثير من الأحيان أكثر أسيرًا للترند والجمهور من كونه مفكرًا مستقلًا.

في دول أفريقيا والعالم العربي، ظهرت أمثلة عديدة للمثقف الرقمي الذي يسيطر على النقاش العام على المنصات الاجتماعية ويصبح مرجعا للكثيرين رغم محدودية عمقه المعرفي. بعض هؤلاء الأشخاص يركز على المظاهر أكثر من الجوهر، فينشر تحليلات مختصرة عن السياسة أو الاقتصاد أو الثقافة تعتمد على العاطفة والانطباع اللحظي بدل البيانات والتحليل النقدي المستند إلى الأدلة. في بعض البلدان العربية أصبح المثقف الرقمي شخصية مؤثرة في السياسة الاجتماعية لكنه يكرر مقولات الجموع أو يروج لأفكار شائعة معتمداً على صياغة جذابة أكثر من محتوى عميق، ما يخلق ثقافة صوتية سطحية حيث يكتفي المتابعون بالتفاعل العاطفي مع المنشورات دون فهم حقيقي للقضية. وفي أفريقيا كثير من المثقفين الرقميين يسعون لزيادة التأثير عبر نشر محتوى مثير للجدل أو استفزازي بدلاً من تقديم مقاربات تحليلية متعمقة للقضايا الوطنية والاجتماعية، وهذه السلوكيات تكشف اعتمادهم على التفاعل العاطفي والجماهيري أكثر من الاعتماد على التفكير النقدي المستقل.

الجانب النفسي للمثقف الرقمي يظهر بوضوح في رغبة الكثيـــر منهـــم فـــي إثبات الذات والشعور بالقوة أمام جمهورهـم، بعضهـم يسـتخدم لغـة التعالي الفكري أو الرموز الثقافيـة لإظهار السـيطرة على الحوار بينمـا في الواقـع يعتمـد على إعادة إنتاج آراء الآخريـن لتدعيـم موقعـه الاجتماعي. هذا النمـط النفسـي يعكـس هشاشـة ثقته الذاتيـة حيث يصبح النجاح الرقمي مرتبطًا بمدى تفاعـل الجمهور لا بمسـتوى وعيـه أو عمـق تحليله. الجانب الاجتماعي للمثقف الرقمي يوضح أبعاد الأزمة فالجمهور في هذه الدول يعتمـد بشكـل متزايـد على المنصـات الرقميـة لتلقي الأخبار والتحليلات مـا يمنـح المثقف الرقمي قوة غير متناسبة مع خبرته أو قدرته على التحليل الموضوعي، والنتيجة أن بعض المثقفين الرقميين يصـبحون أداة لتعزيـز الانقسـامات الاجتماعيـة والسـياسية والثقافيـة خاصـة عندمـا يسـتغلون شعور الجمهور بالعاطفة والانتماء القبلي أو القومي أو الديني بدل التركيز على البحث النقدي والتحليل الموضوعي.

مع ذلك يمتلك المثقف الرقمي القدرة على أن يكون قوة إيجابية إذا توفرت له شروط العمق والمعرفة المسؤولة، الناجح منهم هو الذي يتجاوز الرغبة في الوصول والشهرة ويضع نفسه تحت مراجعة مستمرة ويستخدم منصاته الرقميـة لتقديـم تحليـل متعمـق وتحفيز الجمهور على التفكير النقدي المسـتقل. المثقـف الرقمي الفاعـل يحول المنصة الرقمية من مجرد مكان للانطباعات السريعة إلى أداة لبناء وعي معرفي حقيقي وتعليـم المتابعين كيفيـة التمييز بين المعلومة الصحيحة والتحليل السـطحي، وهو ما يخلق تأثيرًا مستدامًا في المجتمع.

تحليـل السـلوكيات النفسـية والاجتماعيـة يوضـح أن المثقف الرقمي غالبًا ما يكون أسيرًا للترندات والانفعالات الرقميـة، كل منشور يجـب أن يحقـق تفاعلًا وكل رأي يخضـــع لمدى قبول الجمهور، مـــا يؤدي إلـــى تراجـــع اسـتقلالية الفكـر ويجعلـه عرضـة للتأثير الخارجي سـواء من الإعلام التقليدي أو النخب الاجتماعية أو الانتماءات القبليـة والدينيـة والسـياسية، ويضعـف دوره كناقـد مستقل قادر على صياغة رؤية واضحة ومعمقة.

لتحويـل المثقـف الرقمي مـن صـوت سـطحي إلى فاعـل حقيقي وملهم يجب أن يمر بعدة مراحل واضحة تبدأ بالوعي الذاتي وتنتهي بتطبيق استراتيجيات عملية تضمن تأثيرا طويل الأمد. أول خطوة هي الوعي بالحدود النفسية والاجتماعية للفكر الرقمي، على المثقف الرقمي أن يدرك أن الاعتماد على التفاعـل العاطفي للجمهور أو شعور الشهرة اللحظي قـد يضللـه عـن الهدف الحقيقي وهـو إنتاج معرفة واعية وتحليل مستنير.

ثانيا يجب تعميق المعرفة والتخصص فالسطحية تنتج من محاولة التعامل مع كل قضية بسرعة أو الاكتفاء بمعلومات عامة غير دقيقة، المثقف الرقمي الناجح يستثمر وقته في البحث والتحليل ويعتمد على مصادر موثوقة ويصيغ أفكاره بأسلوب نقدي مستقل، وهذا يزيد من مصداقيته ويمكّنه من التأثير على جمهور واسع بطريقة عقلانية ومستقرة.

ثالثا ينبغي تطوير استراتيجيات التفاعل الرقمي الذكي المثقف الرقمي لا يمكن أن يعمل بمعزل عن الجمهور لكنه يستطيع استخدام التفاعل كأداة للتثقيف بدل التسلية أو الشهرة فقط، من خلال طرح أسئلة نقدية وتقديم تحليلات عميقة ومفيدة ومشاركة محتوى يوجه المتابعين للتفكير النقدي يتحول الجمهور من متلقٍ سلبي إلى شريك في الحوار ويصبح تأثير المثقف الرقمي مستدامًا.

رابعًا يجب مواجهة الترندات والانفعالات الرقمية بعقلانية القدرة على التمييز بين المواضيع العابرة والقضايا الجوهرية وعدم الانجرار وراء أي قضية فقط لأنها مثيرة للجدل هو ما يميز المثقف الرقمي الفاعل عن الصوت السطحي وهذه المهارة تحتاج تدريبًا مستمرًا على النقد الذاتي ومراجعة المحتوى قبل النشر والتفكير في النتائج الاجتماعية والثقافية لكل منشور.

خامسا تعزيز استقلالية الفكر الرقمي يتطلب مقاومة التأثير الخارجي سواء من الإعلام التقليدي أو النخب الاجتماعية أو الانتماءات القبلية والدينية والسياسية المثقف الرقمي الناجح هو الذي يقدم أفكارًا متوازنة ومستقلة لا يخضع للضغوط الجماهيرية أو الانفعالات السريعة واستقلالية الفكر تعني أن المحتوى الرقمي يعكس رؤية فكرية واضحة وليس مجرد انعكاس لما يتوقعه الجمهور أو المنصات. سادسًا يحتاج المثقف الرقمي إلى تطوير مهارات التحليل النفسي والاجتماعي للجمهور فهم دوافع التفاعل والاهتمامات والانقسامات الثقافية والاجتماعية يمكن أن يحسن طريقة عرض المحتوى ويزيد من فرص التأثير الإيجابي، هذا لا يعني التلاعب بالعواطف بل استخدام هذه المعرفة لتوجيه الحوار بطريقة بناءة.

يجب أن يكون لدى المثقف الرقمي رؤية استراتيجية للتغيير المجتمعي كل منشور وكل تحليل وكل نقاش يجب أن يسهم في تعزيز الوعي وتحفيز النقد وتطوير قدرات التفكير المستقل لدى المجتمع المثقف الرقمي الفاعل يتحول من مجرد صوت إلى محرك للتغيير الثقافي والفكري قادر على تحدي السطحية وكسر الانقسامات وبناء مجتمع رقمي واعٍ يستطيع التعامل مع التعقيدات الفكرية والسياسية والاجتماعية بطريقة مستنيرة. الفشل في هذه المهمة يعني استمرار انتشار الأصوات السطحية والجاهزة والانجرار وراء الشهرة والترند بينما النجاح فيه يعكس قدرة المثقف الرقمي على بناء وعي حقيقي ومستدام وتحويل منصاته إلى أدوات للتغيير والتحليل المستنير، وهو ما يحتاج إلى الانضباط الذاتي والبحث العميق والقدرة على مواجهة الترندات والانفعالات الرقمية بالوعي النقدي.

أدبيات . .

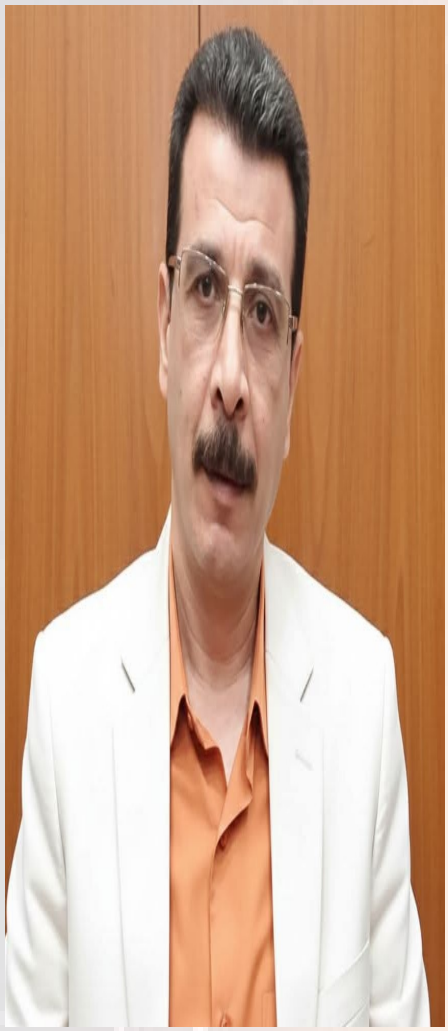
الزمن النفسي في مجموعة "أنثى مثل حبة التوت"

للقاص "سمير لوبه"

بقلم الأستاذ كرم الصباغ - مصر

" بالقراءة المتأنية سوف يضع القارئ يديه على أهم سمات المجموعة القصصية " أنثى مثل حبة التوت"، المتمثلة في احتفائها بالحياة الداخلية للشخصيات، واحتفائها بالمهمشين، ورصد معاناتهم، ونقل بؤرة اهتمامها إلى الهامش لا المركز، وتفتيت المكان وإعادة إنتاجه من خلال الإزاحة، وتحقيق ما يطلق عليه الشعرية المجالية، وجعل المكان كائنًا حيًّا وبطلًا رئيسًا يؤثر في ذوات الشخصيات ويتأثر بها، لا مجرد خلفية للأحداث؛ فثمة حضورٌ طاغٍ للمناطق الشعبية والأزقة والدكاكين والقرى والحقول والمساجد القديمة الشهيرة والبحر وأحياء الإسكندرية وحدائقها، وثمة حنينٌ إلى كوزموبوليتانية المدينة، وتحسر ونقد ورفض لما أصابها من تدهور، تلك الحالة من الشجن التي تؤنسن المدينة وتراها فتاة بارعة الجمال، قهرها الزمن، واعتراها الذبول، وطالتها يد القبح؛ ففقدت هويتها التي ميزتها عبر قرونٍ.

ولقد استعنت بمنهج رولان بارت السيميائي عند تحليلي قصص " أنثى مثل حبة التوت" مما مكني من رصد شبكاتٍ من العلامات، التي تحيل إلى دلالاتٍ لا حصر لها، تؤكد على ما في تلك القصص من ثراءٍ وجمالٍ وعمق رؤية، وقد احتاج الأمر مني عدم قراءة عناصر القصص السردية قراءة مباشرة، بل تتطلب أن اقرأها بوصفها أنظمة دلالية تنتج المعنى عبر علاقاتها الداخلية وسياقاتها الثقافية والنفسية المحيط بها.


القاص سمير لوبه

أولًا: العنوان

يرى أصحاب علم العتبات وعلى رأسهم جيرار جينت أن العنوان نصٌّ كاملٌ يختزن داخله الدلالة الكبرى. كما يرون أن للعنوان وظيفة تحفيزية بما يثيره من تساؤلات تتبادر إلى ذهن القارئ، تبحث عن إجابات، لن يصل إليها القارئ إلا من خلال الولوج إلى العمارة النصيّة /قصص المجموعة، أي قراءة نصوص العمل قراءة عميقة للوصول إلى العلاقات المضمرة، وتلك العملية التفاعلية هي غاية كل كاتب..وبالرجوع إلى عنوان المجموعة أنثى مثل حبة التوت..الذي صيغ وفق البلاغة القديمة على هيئة تشبيه مجمل حذف منه وجه الشبه، أنثى مشبه مثل أداة تشبيه اسمية، حبة التوت مشبه به، والسؤال التلقائي هو ما وجه الشبه؟ أو بطريقة أخرى: فيما تشبه تلك الأنثى حبة التوت؟ وما العلاقة بين طرفي التشبيه الرئيسين المشبه والمشبه؟ ربما يتضح وجه الشبه الظاهري أو الصفة المشتركة والتي وفق البلاغة العربية القديمة توجد في المشبة به بصورة أقوى فالتوت صفته المميزة الحلاوة.والجمال إذن نحن نشبه تلك الأنثى بأنها تسبه حبة التوت في حلاوتها وما تتركه في النفس من شعور باللذة.. ولكن بعد تأملٍ سوف نكتشف أن الأمر أعمق من ذلك؛ فعنوان المجموعة "أنثى مثل حبة التوت" يحمل شحنة رمزية مزدوجة؛ فالأنثى تحيل إلى الحياة والعاطفة والخصوبة، بينما تحيل 'حبة التوت" إلى الطراوة واللون واللذة السريعة الزوال؛ ومن ثمّ يؤسس العنوان لثنائية دلالية مركزية: الجمال والفناء، الحضور والغياب، وهي ثنائية تتردد في معظم نصوص المجموعة.

ثانيا: الزمن والذاكرة وعلاقتها بالسرد النفسيّ

يُعد الزمن من أكثر العلامات حضورًا في المجموعة، وغالبًا ما يتجسد بوصفه كيانًا حيًا أو قوة قاهرة. والزمن في كثير من قصص "أنثى مثل حبة التوت" زمن نفسي وليس تسلسلًا كرونولوجيًا خطيًّا، بل حالة نفسية تتولد بفعل الفقد أو الحرمان أو الحزن والألم والمعاناة؛ ما يولد تأثيرًا عاطفيًا عميقًا لدى المتلقي، ويطلق على الزمن النفسي عادة (الزمن الذاتي) لأن الذاتي مناقض للموضوعي؛ فخبراتنا الخاصة تشكل أساسا ضعيفا لقياس الزمن بموضوعية، فهو تارة يمر بسرعة وطورا يمر ببطء، ويطلق عليه أيضا الزمن الداخلي الذي يقابل الزمن الخارجي؛ فالزمن النفسي في السرد زمنٌ ذاتيٌّ داخليٌّ، يرتبط بإدراك الشخصية للأحداث وتأثرها بها، بعيدًا عن القياس الخطي الموضوعي، ومن ثمّ يتمدد أو يتقلص حسب حالة الشخصية النفسية (فرح، خوف، يأس، تفاؤل، شجن، حنين..." الأمر الذي يؤثر على تسريع أو تبطيئ وتيرة السرد.

علاقة الزمن النفسي بالسرد النفسي

يتجلى الزمن النفسي في مجموعة أنثى مثل حبة التوت في المواضع التي ركن فيها سمير لوبة إلى السرد النفسي، بنوعيه: السرد النفسي المشترك. والسرد النفسي الخاص، ويعرّف السَّرد النَّفسيّ المشترك بأنَّه " أسلوبٌ للكشف عن العالم الدَّاخليّ للشخصيَّة، وحكاية باطنها وتحليله بعدّة وسائل. ويعتبر مشتركًا لأنَّ مجالاته من الممكن أن تُحكّي وتُؤدَّى بطريقةٍ أخرى كالحوار الدَّاخليّ المباشر أو التَّحليل الدَّاخلي أو المناجاة النَّفسيَّة. ويظلُّ الاختيار منوطًا بأهداف الرَّاوي الذَّاتيَّة والجماعيَّة، وغاياته الموضوعيَّة وتوجهاته الفنيَّة وفق احتياجات عمله السَّرديّ، وعادة ما يكون السرد النفسي المشترك بضمير المتكلم، ومن أشهر تقنياته الاسترجاع أو الفلاش باك (التذكر)، الاستباق (التوقع)، وأحلام اليقظة والهذيان والمونولوج الداخلي، وتجلى هذا السرد النفسي المشترك عدة قصص من قصص المجموعة مقترنا بالزمن النفسي؛ فعلى سبيل المثال يقول الكاتب في قصة "رحلة لم تنته": " مضى، وتركني تتصارع في رأسي كل علامات الاستفهام، لم يكن لدي خيار آخر سوى السير في الطريق المجهول، بدأت في التقدم، ينتابني شعورٌ يجرني جرًا نحو شيءٍ أجهله، شيء افتقدته منذ زمنٍ بعيدٍ" وفي قصة ضحكت بصوت عالٍ يقول: " احتفاءً بهذا اليوم الذي يمنحني شيئًا من الاطمئنان بعد شهرٍ طويلٍ من الجهد والتعب متكئًا على الكرسي أطقطق أصابعي ببطءٍ ، كوبٌ قهوةٍ أسودُ أمامي؛ استعدادًا ليومي المنتظر". ويقول في القصة ذاتها: " وأنا أشعر أنني فقدت جزءا من نفسي مع ذلك المال، وجدت نفسي واقفا في الشارع متجمدا وسط الضجيج، الشوارع المزدحمة بدت لي فارغةً، صار العالمُ كلُّه بلا معنى، المدينة تمضي غيرَ عابئةٍ بي، بينما أنا غارقٌ في صمتي، أتساءل كيف أبدأ بعدما انسلخ مني شيءٌ سيجعل أيامي القادمة.ماراثون من التدبير والاختزال"..

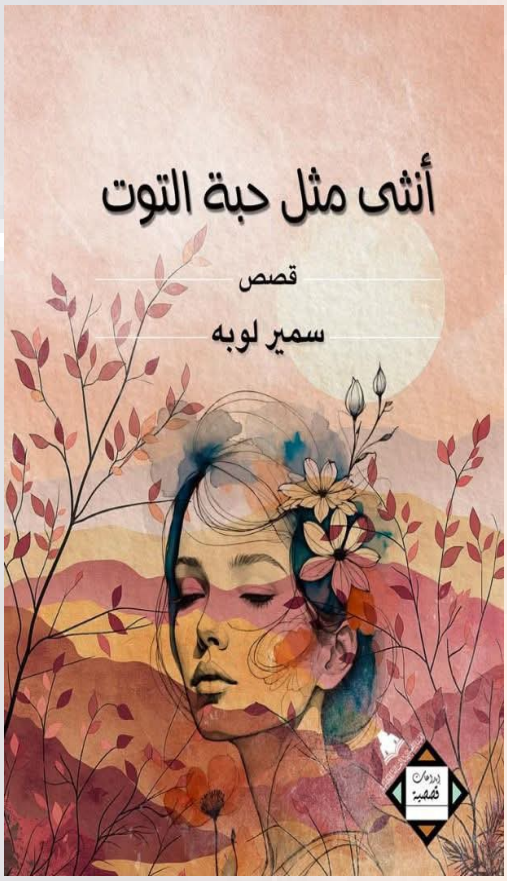
أمَّا السَّرد النفسيّ الخاص فإنَّه تسمى بذلك الاسم كونه غير قابل للتشارك.مع وسائل حكاية الباطن الأخرى، وعادةً ما يعبر عنه بصوت الرَّاوي العليم في حالة عدم استطاعة الشَّخصيَّة كشف باطنها عبر الحوار الدَّاخلي المباشر؛ ففي بعض الحالات والمواقف قد تبدو الشَّخصيَّة عاجزةً، وغير مؤهلةٍ لقصّ دواخلها بسبب عدم الرغبة، أو العجز بمختلف أشكاله، وعدم القدرة عن البوح.عمّا بداخلها، وهنا يتولّى الرَّاوي حكاية باطنها وتحليله وتفسيره، ويوظف كلّ ذلك بالطَّبع بما يتفق مع غايات الرَّوائي وأهدافه، الَّتي في ضوئها يرسم الشَّخصيَّة، ويشكّلها، وينقلها في الهيئة المطلوبة إلى القارئ" وقد اعتمد الكاتب على هذا النوع من السرد الذي يقترن بدوره بالزمن النفسي ففي قصة " حذاء أمل الممزق" يقول الكاتب: " تحاول أمل إخفاء دموعها خلف ابتسامة يغلفها خجل جم، استدارت، ووجهت نظراتها إلى الخارج، بينما يتساقط المطر ببطءٍ ، الحذاء في يدها، تنظر إلى الإسكافي نظرة تحمل علامات الضعف، يسود الصمت المطبق، ينظر الإسكافي إلى أمل نظرة يغلفها اليأس، ينبعث من قلبها نذير إحباط... تركت أمل الدكان بقلب مشبع بالحسرة، تسير حافية في صمتٍ، تنظر إلى الحذاء متمنية أن تجد أملها في مكان ما" وفي قصة " حلقة مفرغة" يقول: على صوت منبه يصرخ دون رحمة استيقظت سلمى تدور عيناها كما رأسها في غرفة تحمل جدرانها ندوب الزمن... بصمتٍ تخطو سلمى وبجسد مرهق وجروح.لم تلتئم جراء سنوات عمل شاق لا تزال تلاحقها.. تكدح ساعات طويلة دون أن يلتفت إليها أحد .. الحياة تسير بغضبٍ وهي مجبرة على السير خلفها". ويقول" لم تعد قادرة ولا يمكنها الاستسلام الآن، لا يمكنها أن تدع اليأس يقيدها" وفي قصة " شراء حلم" يقول: " ينظر إلى البدلة الأنيقة التي تعرض في فترينة المتجر، يتأملها بعمقٍ ، البدلة تتلألأ تحت الأضواء، تحمل في طياتها أحلامه وآماله، في كل ليلة يتسمر عامر أمامها يحدق فيها، وينسى كلّ شيء حوله، يعيش لحظاتٍ مفعمة بشعور الارتباط، تتحدث عيناه لغة لا تفهمها سوى روحه"..

أما في قصة "دكان الزمن" ؛ فيمزج الكاتب بين الزمن الخارجي المتعارف عليه الذي تشير إليه عقارب الساعات والزمن النفسي الداخلي من خلال أنسنة ساعات اليد في دكان عم حامد صابر الذي يصغي إلى حديثها، فتنتابه الشجون ويسلم روحه إلى الذكريات، يقول الكاتب: " وبينما الساعات تتبادل الحديث الخافت، يتابع عم حامد حديثها وكأنها عائلته التي رحلت وخلفته وحيدا في دكان الزمن، يتذكر الساعة التي تزوج فيها حبيبته، وتلك اللحظات التي عاش فيها الفرحة عند إنجاب أبنائه، وقتها كانت دقات الساعة تدق بتوقيت السعادة، ومع غروب الشمس ترك عم حامد الدكان متمسكا بأحلام عالقة في عباءة الماضي".

ثالثا: المكان

لا يؤدي المكان في المجموعة وظيفته كمجرد خلفية للأحداث، بل يتحول إلى ذاكرة جمعية تنطق بما عجزت الشخصيات عن قوله..وكما يقول جاستون باشلار: المكان ليس مستودع الذكريات بل مرآة الأحزان والأفراح..فالمكان وفق مفهوم باشلار ليس مجرد خلفية دارت فيها الأحداث أو مجرد ذاكرة صامتة تحوي الذكريات الغابرة، تتسم بالهشاشة، وسرعان ما تتعاورها عوامل النسيان؛ فتتآكل شيئًا، فشيئًا إلى أن تتلاشى تمامًا؛ ومن ثم تسقط من ذاكرة البشر، بل المكان وفق مفهومه يمثل كيانًا حيًا طاغي الحضور، له أبعادٌ إنسانيةٌ، يسجل تأثيره في كلّ لحظةٍ في ذوات من يحيون فيه، يؤثر في توجهاتهم وسلوكياتهم، وفي الوقت ذاته يأخذ منهم بقدر ما يعطيهم.

وقد أدى المكان وظيفته السيميائية في المجموعة بامتيازٍ فثمة حضور طاغٍ لكلٍّ من:



1.الأماكن الشعبية والأماكن الحيوية المألوفة

حيث تتكرر (الأزقة، الدكاكين، المقاهي، والمساجد، محطات القطار، الحقول، القرى) بوصفها علامات اجتماعية على التهميش والمعاناة والحنين وطلب الخلاص.

ففي قصة " على باب الحسين" يقول الكاتب: " في قلب القاهرة حيث تتعانق الأزقة القديمة مع ضجيج الحياة الحديثة، وفي شارع ضيق يضجُّ بالناس، في هذا الشارع المزدحم ركنٌ صغيرٌ يملؤه العطر التاريخي ونسائم المدينة التي تحمل عبق الماضي، تتشابك الخطوات المسرعة نحو ساحة الجامع الكبرى محملة بذكريات العطر المعتق من ضريح الحسين".

وفي قصة " نهاية المضمار" يقول: " لحظات تفصل بينه وبين العودة إلى مكانٍ يعتقد أنه لم يكن له سوى ذكرياتٍ بعيدةٍ عاطلةٍ عن أي معنى، عبر نافذة القطار يراقب الأرض التي بدت قاحلة، والحقول التي ابتلعتها البنايات الحديثة، كل المشاهد تسقيه مرَّ الزمن الذي مرّ على المكان فعكره، أجواء المحطة تفتقر للحركة، لا أحد ينتظر القطار، البنايات المحيطة متهدمة، وكأنها جزء من حلم قديم " ويقول في القصة ذاتها: " يقف أمام عتبة الباب، يجذبه شيءٌ غير مرئي للمكان، ربما الروائح القديمة هي ما تبقى، رائحة الخشب المحترق، ورائحة العشب الذي لا يلبث أن يذبل، ورائحة الحقول التي تشتم كل صباح" ويقول: " فالزمن قد ابتلع المكان وتركه في خلاء يواجه المجهول" ويقول: " ابتسم المرسي بمرارة، ثم أشار إلى الحقول أمام المنزل: المكان لم يعد كما كان، كل شيء قد تغير، فهل تغيرنا نحن أيضا؟ - ربما فنحن مجرد أصداء تائهة في هذه القرية التي تموت ببطءٍ"..

2. البحر

يشغل البحر مكانةً مركزية في أكثر من قصة، بوصفه علامة كونية و شاهدًا على الأسرار وملاذًا للذاكرة، وهنا يحل البحر محل الإنسان، ليصبح حاملًا للمعرفة والصمت معًا.

يقول الكاتب في قصة: " وكأن البحر جزءٌ من روحه؛ فالصياد ليس مجرد شخصٌ يحيا على اليابسة بل جزء يعيش فيه كما تعيش الأسماك" و يقول في القصة ذاتها: " وفي لحظة توقف كلُّ شيءٍ ، فإذا بأمواج البحر تحتضن الجنازة؛ فيختفي النعش، واختفى معه جدي الصياد، في حين ظل الشاطئ صامتا، كما لو أن البحر قد ابتلع كلّ الذكريات، وكلّ الحكايات، وكلّ الأحلام التي غاصت في أعماقه". وفي قصة: " أحمد أفندي عبد الباقي" يقول: " تساءل الجميع: من تكون ليلى؟ وأين هي الآن؟ لكن لم يكن هناك أحد ليجيب، بينما البحر وحده يعرف القصة كاملة، وظل صامتا كعادته"

الشعرية المجالية: ومن المقاطع السابقة يتضح لنا أن" العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني ليست بذي أهمية كبيرة لأن وظيفتها تنحصر في تحديد المكان فحسب، وإنما الأمر المهم بخصوص المكان هو تعريضه لآليات الانزياح والانكسار (Refraction) وتلك استراتيجية القاص في تفتيت المكان الواقعي / الثقافي ، وامتصاصه وإنتاجه بصورة متغايرة حتى تتحقق الوظيفة الشعرية المجالية (.Roetic function)"

وهذا ما نجح فيه القاص سمير لوبة، حيث تشابكت في قصص مجموعته "أنثى مثل حبة التوت" الأبعاد البنيوية الدلالية والرمزية مع الأبعاد الأيديولوجية، فضلا عن الأبعاد الجغرافية الأمر الذي فجَّر الطاقات الكامنة في الأماكن التي أعاد إنتاجها وتقديمها إلى القارئ بصورٍ مغايرة تتماهى مع حالته الشعورية، ومقاصده السردية وما تضمره طيات نصوصه من رسائل ضمنية.

في وجع «كان»!

بقلم مروة يونس حرب

"كان" كلمةٌ صغيرة، لكنها حين تُقال، تفتح في القلب بابًا لا يُغلق...

"كان" ليست فعلًا ناقصًا كما تُعرَّف، بل وجعٌ كامل يجتاحنا حين نفقد؛ يملؤنا بالغياب، وبالذاكرة، وبذلك الثقل الذي يتركه من رحل عنا، دون أن يرحل فعلًا من داخلنا.

"كان" زمنٌ لا ينتهي، لكنه يعلّقنا عند حافته إلى الأبد.

كيف لثلاثة حروف أن تحمل كلّ هذا الثقل؟! وكيف يمكن للغة أن تكون قاسية إلى هذا الحد؟! أن تُحوّل إنسانًا من حضورٍ يملأ المكان إلى فعلٍ ماضٍ يُختصر في كلمة؟!

***

و"كان أبي..."!

"كان أبي" ليست جملة عادية، بل زلزالٌ لا يُسمع، وانهيارٌ لا يُرى، وصمتٌ يصرخ حتى الاختناق!

حين أقولها، لا أشعر أنني أصف الماضي، بل أُجبر على الاعتراف بالانكسار، كأنني أوقّع على حقيقةٍ لا أريدها: "من كان سندًا أصبح الآن ذكرى... ومن كان حضورًا صار وجعًا"!

كأنّها لا تنقل الحكاية، بل تنتزع الحاضر من بين يديّ، وتُلقي بي في هاويةٍ لا قرار لها، أواجه فيها فراغًا لا اسم له!

أنا الآن، كلّما أردت أن أذكرك، عليّ أن أمرّ من بوابة الغياب، وأن أُذكّر نفسي بأنك لست هنا، وأن النداء لن يُجاب، ولن يعود إليه صدى.

ومع ذلك...

أقولها مُكرهة... منكسرة... وفي أعماقي مقاومةٌ خفيّة!

أحاول أن أبدّلها، أن أقول: "هو"، لا "كان"... أن أُبقيك في الحاضر، ولو كذبت اللغة قليلًا! فبعض الأحبة يا أبي لا يليق بهم الماضي، ولا تختصرهم "كان"، لأنهم أكبر من اللغة، وأوسع من الزمن، وأكثر حضورًا من كل ما هو حاضر.

***

يُقال إن الفتى ليس من قال: "كان أبي"، بل من وقف في وجه الحياة وقال: "ها أنا ذا..."!

لكن الحقيقة التي لا أقولها بصوتٍ عالٍ، أنني حين حاولت فعل ذلك، لم أكن أنا كما كنت!

شيءٌ ما في داخلي انكسر بصمت، وتبدّل دون إذن؛ كأن الفقد لم يأخذك وحدك، بل أخذني معك، وأعادني شخصًا لا أعرفه تمامًا!

أحمل اسمك حيًّا في زمنٍ يحاول أن ينسى! أمشي بملامحي، لكن بروحٍ ناقصة، وبصوتٍ يشبهني، لكنه لا يخرج مني كما كان!

***

في وجع "كان..." يا أبي، أدركت أن الحب لا يموت، لكنه يتحوّل إلى اشتياقٍ لا يُشفى، وإلى حياةٍ ناقصة نُجبر على عيشها كاملة. يتحوّل إلى قوةٍ مشروخة، تسندني وأنا أترنّح، لأحمل ما تركته لي من أثر، وما زرعته في من معنى، وأُكمل الطريق وأنا أتجرّع مرارة الفقد بكل قسوته، وأقنع نفسي بما يردّده من حولي: "إن الفقد لا يصنعنا فقط، بل يعيد تشكيلنا"؛ لكن الحقيقة أنّه ينتزعنا من أنفسنا، ويتركنا في مواجهة ملامحنا الجديدة...

غرباء داخلنا...

نسخةٌ أخرى تشبهنا، نعم، لكنها ليست نحن تمامًا...

نسخةٌ تمشي، لكنها كلما ابتعدت خطوة، أدركت أن شيئًا منها بقي هناك، عند تلك الكلمة الصغيرة التي اسمها: "كان".

***

أيُّ "أنا" هذه التي تقف؟!

وأيّ صوتٍ هذا الذي يدّعي الثبات؟!

أنا بعدك... لست أنا!

أنا ذلك الفراغ الذي خلّفته! أنا الصمت الذي يبتلع اسمي كلّما ناديتُ نفسي! أنا الظلّ الذي يمشي ولا يجد جسده!

وفي كلّ مرّة أقول "كان أبي"، أشعر كأنني أُعيد طعن ذاكرة تأبى أن تندمل، فأنهار كما لو أن الرحيل حدث للتوّ! وفي كلّ مرة، يسقط شيءٌ آخر داخلي دون صوت.

أبي...

لم يأخذك الموت وحدك، بل أخذ نصفًا مني، وترك النصف الآخر يجرّ أيامه بثقلٍ لا يُحتمل، كمن نجا... لكنه لم ينجُ حقًا.

أنا الآن...

لست سوى بقاياك فيّ، وبقاياي بعدك!

النقد الثقافي
حين يصير النص مرآة للسلطة الخفية

بقلم د. محمد عبدالله الخولي - مصر

ليس النقد الثقافي قراءةً للنصوص بقدر ما هو قراءةٌ للعالم الذي شكلها؛ إذ لا ينظر إلى الأدب بوصفه جمالياتٍ لغويةً مكتفيةً بذاتها، بل باعتباره بنيةً رمزيةً تتخفّى داخلها أنساقُ القوة، وتمثّلاتُ الهوية، وصراعاتُ المعنى التي تشكّل الوعي الجمعي دون أن تعلن عن نفسها صراحة. فالنص، من منظور النقد الثقافي، يفتش في طبقات اللغة؛ إنه أثرٌ ثقافيّ يحمل في مستوياته العميقة تاريخًا من القيم المضمرة، والانحيازات غير المرئية، والسلطات التي تتكلم عبر اللغة أكثر مما يتكلم الكاتب نفسه.

لقد نشأ النقد الأدبي طويلًا وهو يحتفي بالشكل والجمال والأسلوب، وكأن الأدب جزيرةٌ منعزلة عن المجتمع، غير أن النقد الثقافي جاء ليكسر هذه العزلة، معلنًا أن البلاغة ليست مجرد زينة لغوية، بل ممارسةٌ ثقافية قد تُعيد إنتاج الهيمنة بقدر ما تمنح المتعة. فالصورة الشعرية، والسرد الروائي، وحتى الصمت بين الجمل، قد تكون حوامل لأيديولوجيا كامنة، تُرسّخ تصورًا معينًا عن الإنسان والمرأة والسلطة والآخر.

ومن هنا يتحول الناقد الثقافي إلى مُنقّبٍ في طبقات المعنى؛ لا يسأل: كيف كُتب النص؟ بل لماذا كُتب هكذا؟ ومن المستفيد من هذا الشكل دون غيره؟ وما الذي تم إخفاؤه كي يظهر المعنى على هذه الصورة؟ إن القراءة الثقافية لا تكتفي بما يقوله النص، بل تلاحق ما يخفيه، لأن الثقافة — في جوهرها — تعمل غالبًا عبر ما يبدو طبيعيًا ومألوفًا، بينما هو في الحقيقة نتاج تاريخ طويل من التشكيل الرمزي.

النقد الثقافي، إذن، يحرّر الأدب من قداسته الشكلية دون أن ينفي جماله؛ فهو لا يهدم النص، بل يعيد وضعه داخل شبكة الحياة الكبرى، حيث تتداخل السياسة بالخيال، والاقتصاد بالاستعارة، والهوية بالإيقاع. وبهذا المعنى يصبح الأدب وثيقةً حضارية لا تقل أهمية عن التاريخ، لأنه يسجل ما يشعر به المجتمع لا ما يعلنه فقط.

وفي زمن تتكاثر فيه الخطابات وتتنازع فيه السرديات على تشكيل الحقيقة، يغدو النقد الثقافي ضرورةً معرفية، لا ترفًا نظريًا؛ فهو الوعي الذي يكشف كيف تُصنع المعاني قبل أن تتحول إلى مسلّمات، وكيف تتسلل السلطة إلى اللغة حتى تبدو رأيًا شخصيًا أو ذوقًا جماليًا. إنه فعلٌ يقظةٍ ضد العادة، ومحاولةٌ دائمة لإعادة السؤال إلى الأشياء التي اعتدنا قبولها دون سؤال.

وهكذا لا يعود النقد الثقافي مجرد منهج نقدي، بل موقفًا فكريًا من العالم: أن نقرأ الثقافة بوصفها نصًا مفتوحًا، وأن ندرك أن كل نصٍ، مهما بدا فرديًا، إنما هو صوتٌ ضمن جوقةٍ كبرى تتكلم باسم عصرها، حتى حين تظن أنها تتكلم باسم نفسها فقط.

حكاياتي مع جدي الحاج جيلالي

المشهد الثاني: رغيف في زمن الجوع

بقلم د- جبران لعرج- الجزائر

كان شتاء ذلك العام قاسيًا، كأن البرد قرّر أن يختبر صبر القلوب قبل الأجساد. المطر لم يتوقف منذ أيام، والريح كانت تطرق أبواب الحي كضيفٍ ثقيلٍ لا يُريد الرحيل. في ذلك الصباح، كنت أرتجف قرب الموقد الصغير في دكان جدي، بينما كانت رائحة الخبز الطازج تنبعث من المخبزة التقليدية المجاورة فتملأ المكان دفئًا وهمسًا من الحنين.

فتح جدي الباب ببطء، ومسح البخار عن زجاج الواجهة، ثم جلس على كرسيه الخشبي العتيق. لم تمضِ لحظات حتى دخل رجلٌ نحيلٌ يلفّ جسده بمعطفٍ مبلل، وعلى وجهه مزيج من الخجل والجوع. رفع بصره بخفوت وقال بصوتٍ متهدّج: "يا الحاج... هل يمكن أن تعطيني رغيفًا واحدًا؟ أطفالي لم يذوقوا الخبز منذ يومين."

نظرت إلى جدي أترقّب جوابه. لم يسأله عن اسمه، ولا عن عنوانه، ولا عن ماله. مدّ يده إلى الرفّ، وأخرج رغيفًا لا يزال بخاره يصعد كأنّه صلاة دافئة. وضعه في كيسٍ نظيفٍ، وقدّمه إليه قائلاً بصوتٍ حنونٍ يقطر حكمة: "الخبز يا ولدي لا يُباع لمن جاع، بل يُهدى إليه، لأن الجوع لا ينتظر الحساب."

تردّد الرجل لحظة، ثم مدّ يده المرتعشة وأخذ الرغيف كأنّه يمسك بالحياة نفسها. خرج. وهو يتمتم بالدعاء، بينما ظلت عيناي تتابعانه حتى غاب بين زخات المطر. التفتّ إلى جدي، فوجدته ينظر إلى الميزان في صمت، ثم قال لي وكأنه يحدّث نفسه: «هناك أوزان لا تُقاس بالحديد، بل بالقلب."

في المساء، دخل إلى الدكان رجلٌ آخر بثيابٍ أنيقة، تفوح منه رائحة العطر الباهظ، وطلب كمية كبيرة من الدقيق. كان السوق في أزمة، والأسعار ترتفع كل يوم. عرض على جدي مبلغًا مضاعفًا مقابل تزويده بالدقيق لاحتكاره. نظر إليه جدي بعينٍ ثابتةٍ وقال: "نبيع قوت الناس بعدلٍ لا بطمع. من أراد أن يربح من جوع الناس، خسر أمام الله. قبل أن يربح أمام السوق."

غادر الرجل غاضبًا، تاركًا وراءه صدى خطواتٍ متعجرفة.

عندما خيّم الليل، أغلق جدي الدكان، ثم جلس إلى جانبي وهو يُقلّب حبات القمح بين يديه. قال لي بصوتٍ خافت: "القمح يا ولدي لا يثمر إلا إذا لامس أرضًا طيبة. وكذلك الخير، لا يُثمر إلا في قلبٍ رحيم." هزّ رأسه وهو ينظر إلى الميزان ثم أضاف: "العدل والكرم توأمان لا يفترقان، ومن فقد أحدهما فقد الآخر." ما أحوجنا اليوم إلى تطبيق مثل هذه الحكم في حياتنا اليومية!

مرت أسابيع، وعاد الرجل النحيل من جديد، وقد بدت على وجهه علامات العافية. في يده كيس صغير من النقود جمعه بجهده. وضعه على الطاولة وقال: "جئت لأردّ ما كان ديناً في عنقي." ابتسم جدي ومسح على كتفه قائلاً: "احتفظ بالنقود لأطفالك، فالخبز الذي يُعطى في الجوع لا يُشترى بالدنانير، بل يُردّ بالدعاء." حاول الرجل الإصرار، لكن جدي أشار إلى السماء وقال: "دينك مسدود عند من لا ينسى المعروف." ثم ناوله حفنة من القمح وأضاف: "ازرعها، لتتذكّر أن من يعطي حبة اليوم، يحصد سنابل الغد."

خرج الرجل والدموع تبلل عينيه، بينما ظلّ جدي يلمّ فتات الدقيق عن الطاولة كأنه يجمع بركة اليوم. سألته وأنا أتأمل ابتسامته الهادئة: "جدي، أما تخشى أن ينقص رزقنا؟" فابتسم وقال: "الرزق يا بني لا ينقص بالعطاء، بل يزيد به. إننا نزرع في قلوب الناس قبل أن نزرع في الأرض."

ومنذ ذلك اليوم، كلما رأيت رغيفًا على مائدةٍ عامرة، تذكّرت يد جدي الحاج جيلالي وهي تمتدّ بالعطاء دون انتظار المقابل. ومن يقرأ هذه الحكاية، فليعلم أن الكرم ليس في كثرة ما نملك، بل في صدق ما نعطي. فتابعوا معي ما تبقى من الحكايات، ففي كل رغيفٍ يخبزه الصباح، قصةٌ تُروى من دكان جدي.

مزرعة الحرية

قصر موتو

بقلم فايل المطاعنـــــــــي- عمان

لم يتزحزح من مكانه، ولم يرد على تحيتي، فقط رمقني بتلك النظرة الحائرة، ولا أدري لماذا أحسست أن وراء هذا الحارس سرًا كبيرًا.

وبعد دقائق من حوار النظرات، فُتحت البوابة، ومن شدة فرحتي لم أفطن أن وراء الحارس رجلًا، رمق الحارس بنظرة كانت بمثابة علامة الدخول إلى المزرعة.

من قسوة الطريق وشدة الحرارة، تخيلت أن ذلك الحارس ما هو إلا رضوان حارس الجنة، وما أنا إلا مؤمن كتم إيمانه. فأُذن له بالدخول.

قبل أن تُغلق البوابة بثوانٍ، جاء وافد آسيوي مرحبًا بي.

(محمد كاشف) هذا اسمه، شاب لطيف، ذو بنية قوية، وبشرة بيضاء، وعينان عسليتان، تظنه للوهلة الأولى نجمًا من نجوم السينما. يتكلم الإنجليزية بطلاقة على غير عادة الباكستانيين، وعلمت منه أنه مهندس ميكانيكا قدم إلى عُمان بتأشيرة عمال!

فرح. عندما أخبرته أنني من محبي عمران خان، رئيس وزراء باكستان السابق، الذي أصبح بطلًا قوميًا في بلاده، وقد أصبحنا أصدقاء فيما بعد.

وعلى بعد أمتار قليلة، على يمين البوابة، توجد فيلتان صغيرتان تمتازان بجمال ملفت وأناقة تصميم تلفت الأنظار. قال لي محمد كاشف إن هذه الفلل مخصصة للموظفين العُمانيين من مهندسين ومشرفين ومراقبي عمال.

وحتى تلك اللحظة، لم أعلم من الذي وجه لي الدعوة لزيارة مزرعة السعادة، ولم أرغب أن أسأل صديقي محمد كاشف، فالأكيد أنني سأحظى برؤية من أتى بي إلى هنا.

من البوابة إلى مسافة خمسمائة متر، الطريق مرصوف بشكل أنيق وجميل، زرعت على جانبيه أشجار النخيل والغاف وشجر المانجروف (المسمى بالكويتي).

وقد غمرني شعور بالسعادة عند رؤية تلك المناظر الجميلة وأصوات العصافير، فشعرت براحة تسري في قلبي... وكأنني في مزرعة السعادة.

بعد المدخل بنحو ستمائة متر تقريبًا، وعلى اليمين، تقبع بيوت جاهزة (كرفانات) وضعت بشكل غير متناسق، وكأن من جلبها استاء من الطريق المتعب، فصب غضبه عليها، فنثرها هنا وهناك، كما تتناثر قطع الأكسسوارات من جيد حسناء سقطت سهوًا.

أما على الجهة اليسرى من البوابة، فالوضع مختلف تمامًا.

رأيت فيلا أكاد أجزم أنها أجمل فيلا يمكن أن يجدها المرء في هذه الصحراء!

مبنى يحاكي مدينة البندقية الإيطالية، تحيط به من جهاته الأربع بحيرة اصطناعية، ولا يمكن الوصول إليه إلا عبر جسر صغير معلق، يُفتح عند قرع الجرس الضخم القريب من البحيرة.

المبنى مزين بالقرميد الأحمر، وسقفه على شكل مثلث حاد الزوايا، وتحيط به أشجار المانجو والليمون وزهور السوسن إحاطة السوار بالمعصم، حتى لا يكاد يُرى منه إلا سقفه الأحمر.

وعندما سألت مرافقي، قال لي:

- هذا بيت الضيافة.

ثم أضاف ضاحكًا:

- (قصر موتو)...

فلما سألته عن المعنى، قال بعد أن اطمأن لي:

- موتو تعني "السمين" في لغتنا، والمشرف هو من يسكن هذا البيت.

وهنا أدركت بحسي الصحفي أن لهذا البيت حكاية...

فهل يُعقل أن تُصرف كل هذه المبالغ من أجل أن يسكن "السمين" هذا القصر؟

لاحقًا... سنعرف بقية الحكاية.

يوميات رجال في مزرعة الحرية.

من شعر العامية

محمد خميس.. صوت الشارع ونبض التراث في المهجر

من قلب الشارع يولد شعر العامية، من ضحكة عابرة بين صديقين، ومن تنهيدة عجوز تستعيد زمناً لا يعود. هو ليس مجرد كلمات بسيطة تُقال بلغة الناس اليومية، بل هو سجل حيّ لذاكرة جمعية، يحمل في طياته تفاصيل الحياة التي قد تعجز الفصحى أحيانا عن التقاط نبضها العفوي.

في العامية، تصبح الكلمات أكثر دفئا وقربا، كأنها تُقال همسا لا خطابا. الشاعر هنا لا يتعالى على جمهوره، بل يجلس بينهم، ويتكلم بلسانهم، ويعبر عن همومهم ليصبح صوتهم؛ ولذلك، ينجح شعر العامية في التسلل مباشرة إلى القلب، دون استئذان، ليتحوّل هذا الشعر عبر الأجيال إلى موروث حي ينتقل من فم إلى آخر، ومن مقهى شعبي إلى مسرح، ومن أغنية بسيطة إلى نشيد يردده الآلاف. هو مرآة المجتمع حين يفرح، وحين يغضب، وحين يحلم أيضا. وفي بساطته الظاهرة تكمن قوته الحقيقية- أنه صادق، غير متكلف، يشبه الناس؛ ولذلك يبقى ويخلد.

في هذا العدد نفتح صفحات من أشعار محمد خميس الذي ينبض بصوت الشارع المصري والتراث في بلاد المهجر...

بقلم خليفة عبد السلام

رُفِعَ القَلَمْ.. وِاحْتَلّ قَلْبِي بِالْحَنِينْ..
بَنّوتَة بَشْهَد لَهَا.. وِبِشْهَد لَهَا إِحْسَاسِي
وِشُعُورِي الْحَزِينْ
خَطَفِتْنِي وِمِن غِير ارْتِجَالْ
شَدِّت خِيُوط الْقَلْب مِ الْحِتَّة الشِّمَالْ
وَهَبِتْنِي دُنْيَا.. لَكِنَّهَا
دُنْيَا وِفِيهَا الاكْتِمَالْ
أَجْمَل بَنَات الأَرْض مِش بِجَمَال وِمَالْ
أَجْمَل بَنَات الأَرْض
لِكُونْهَا بِنْت بَسِيطَة جِدّاً
هَمْسَهَا وِحُبَّهَا دَايْماً حَقِيقَة وِمِش خَيَالْ
فِيهَا الْحَنَانْ.. فِيهَا الْجَنَانْ
فِيهَا الأَمَلْ.. فِيهَا الأَمَانْ
فِيهَا كُلّ حَاجَة فِيهَا.. وِمِش فِي مَلِكَة لِلْجَمَالْ
رُفِعَ القَلَمْ وِعَجِزْت أَعَبَّر عَن هَوَى وِعَن شُعُورْ
عَن بِنْت عَمَلِت مُعْجِزَة
قِدْرِت تِسَيْطَر عَلَى الأُمُورْ
وِتْخَلِّي شَاعِر يِكْتِب لَهَا وِعَنْهَا
وِيِزْهَد كُلّ النَّاس لأَجْلَهَا
وِيِقُول بِعِلْوِ الصُّوت
لِلْعَالَم بِحَالُه.. بَحِبَّهَا.. بَحِبَّهَا!

لِسَّه جَاي جِدِيد فِي غُربة .. وَقَلبي أَهوه أَخضَر شَبَاب
جَاي هَربَان مِن مَصِيري ..وَعِندي مِليون أَلف بَاب
جُوَّه مِنِّي فَرحَة يَا مَا .. وَالغُربة فِيهَا كِتِير صِعَاب
بِاجري عَلَى الحِلم اللِي جَابني وَاللِي شَايفُه فِي المَرَايَة
مِين يِحِسّ بِحَدّ مِتغَرِّب وِسَاب بِيتُه وِحَيَاتُه
مِين يِحِسّ بِحَدّ مِتعلِّق بِشَنطَة ذِكرَيَات
فِيه طَرِيق هَيكون طَوِيل .. بَسّ مِش صَعب الوُصُول
فِيه أَمَل دَايماً فِي بُكرَة .. إِحكي .. عَبّر .. عَنهُ قُول ..
بَاب هَيِيجي فِي فُرصَة وَاحدَة .. فِي لَحظَة تِستَاهِل بَجَدّ ..
بَاب هَيِيجي وِ إِنتَ وَ اقِف .. ضِد كُل الحُزن سَدّ

مِن بَارِيس وِالتَّلج نَازِل
وِالبَرَاد مَحتُوم عَلينَا
كُل أَشوَاقِي وِسَلامِي
لِلِّي سَاب فِ القَلب زِينَة
وِاللِّي جَرَّب بَسّ يِسأَل
أَو يِقَدَّر..
المُقَدَّر إِنَّنَا نِبعِد وِنِنسَى
أَو نِعِيش وِهَنفتِكِر
مَجّ قَهوَة بِوشّ غَامِق
فِ الحَيَاة عَابِر سَبِيل
هُوَ دَه سِرّك وِصَاحبَك
بِالنَّهَارُوف أَيّ لِيل

رسالة خارج الصندوق!

إلى الغالية جنات بومنجل . . .

بقلم كنزة لخلوفي

أمّا بعدُ ...

لا أعلم بالضبط كيف أستهل رسالتي؛ أبكلمة «يُسعدني» أم «يؤسفني»؟ أأخاطبكِ بـ«أم حنين»، أم بـ«يا بنت سوق أهراس»، أم بـ«يا بنت الجزائر»؟ أم أنكِ لن ترضي بالجزء، وتطالبيني بكل هذه الألقاب وألقاب أخرى، وهو حقكِ؟

أعلم أنكِ لا تحبين أنصاف الأشواق والحكايا والقلوب، وقد قلتِ لنا ذلك ذات يوم.

كل ما أعلمه أنني أريد أن أبعث رسالة حب وتقدير واحترام إلى امرأة عاشرت الفقر والفقراء بكل رضًا، وافترشت العوز بأطياف الألوان السبعة، لكنها ترجّلت ورمت كل المعاناة وراءها، لتركد خلف حلم طالما راودها، وتكون صوتًا للمقهورين في كل مكان. فنقشت على الحجر بمطرقة وقلم، وحملت راية الجزائر عاليًا، واستقرّت في أبو ظبي لتبدع في مركز سلطان بن زايد، وتحاور كبار الأدباء مثل غادة السمان وواسيني الأعرج. وزهور ونيسي، وتكتب بشغف عن مرافئ الطفولة وحكايا الصبا، وتغازل حي ابن رشد 108، وتجعل منه حيًّا مشهورًا كما وعدت بذلك في مقدمة كتاب "صندوق وريد 108 وأشياء أخرى".

عزيزتي جنينة، كما يناديكِ الأقربون، أعلم جيدًا أنكِ حملتِ قلبك بكلتا يديكِ لتفارقِ الوالدين والوطن..وأتذكر جيدًا أنكِ وضعتِ منشورًا منذ سنوات تحدثتِ فيه عن كل من ساعدكِ في مشوارك، انطلاقًا من مسقط رأسكِ في سوق أهراس إلى غاية استقراركِ في أبو ظبي، فعرفتِ من خلال ذلك أنكِ أصيلة؛ تأكلين ولا تنكرين، تعملين ولا تجحدين فضل الناس عليكِ ، فكما قلتِ يومًا: «الإنسان يكبر ويسعد ويعيش أكثر بالناس الذين يحبهم ويحبونه».

أم حنين يا لوخيّة،

تابعتُ عن كثب كل الذين كتبوا على صفحتكِ الفيسبوكية... أيُّ حب هذا الذي جعل المئات من الأشخاص يدعون لكِ من مشارق الأرض ومغاربها؟ أيُّ بذرة هذه التي سقيتِها ليبلغ ساقها وأزهارها عنان السماء؟ أيُّ دعاء واظبتِ عليه ليزرع الله محبتكِ في قلوبنا، وتكون جنازتكِ في أبو ظبي مهيبة، تحضرها الجالية العربية وحتى التلاميذ وأولياؤهم من المدارس التي كنتِ تشرفين فيها على ورشات الكتابة؟

سألتُ أختكِ الصغرى، التي كتبتِ عنها في صندوق وريد 108 وأشياء أخرى، فقالت لي إنها تُدين لكِ بالكثير..قالت لي إنها درست بفضلكِ من الإكمالية إلى غاية الجامعة، وأضافت: «كانت أختي هيّنة، ليّنة، طيبة اللسان والمعشر، ذاكرة لله، مصلية، قارئة للقرآن، بارّة بوالديها...»

جنات العزيزة، «اللي خلّف ما ماتش» على حد قول إخوتنا المصريين، وابنتكِ المصرية الجزائرية ستفي بالغرض..وإذا كان آخر مؤلفاتكِ، صندوق وريد 108 وأشياء أخرى، يحمل اسمكِ على الغلاف، واسم ابنتكِ حنين تحت الهوامش التي خصصتها لشعرها داخل الكتاب، فتأكدي أنها ستنقش اسمها على غلاف بمفردها؛ لأنها تعلمت منكِ أن في الكتابة حياة أخرى نعيشها أو نقرؤها.

أظنها ستكتب عنكِ الكثير بعيون شابة رضعت شغف الكتابة من أمها، أو ربما ستحكي لنا عن حي ابن رشد بطريقتها الخاصة، تمامًا كما نفعل نحن مع والدينا، نحكي قصصهم بحب تارة وبضحك تارة أخرى..وأظنها ستحكي لنا أيضًا عن أم قررت ترك عملها مؤخرًا لتتفرغ وتمنح حبها الكامل غير المشروط لبناتها وزوجها.

جنات، كأنكِ روحٌ منّا.

فجائع شمس وصندوق وريد 108 وأشياء أخرى قليلان علينا جدًا، لكن كما قال محمود درويش:

«نحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلًا».

لا بُعد قبركِ عنا سيمنعنا من الدعاء لكِ، ولا موت المنافي سيمحوكِ من ذاكرتنا يا غالية..وسواء دُفنتِ هنا أو هناك، فعلى حد قول الجزائريين: «تراب ربي بكّل يرحم». وعلى هذا لا نقول إلا ما يرضي الله؛ فله المآب والمتاب، وإنّا لله وإنّا إليه راجعون.

أتعلمين شيئًا؟

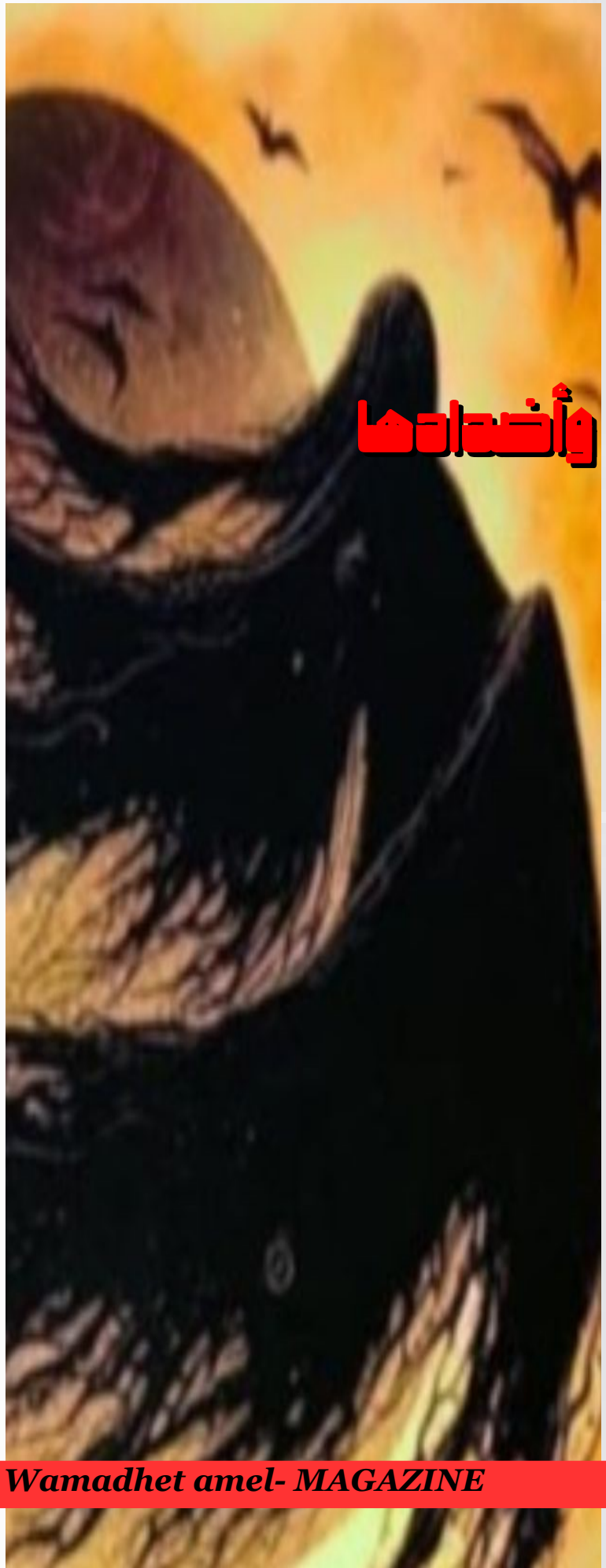
أعلم ذلك منذ سنة 2014، عندما التقيتُ بها في أبو ظبي..أظنها نسيت ما قالته لي عن البطلة جنات... نعم، عزيزتي، وصلني برّكِ بوالديكِ، ووصلتني تضحياتكِ دون اكتراث بحجم الحمل الثقيل، ووصلتني صلتكِ لرحمكِ ، وحبكِ لعائلتكِ ، وعملكِ الدؤوب منذ سن الثامنة عشرة حتى تُسعدي كل أفراد عائلتكِ.. ووصلني أيضًا أنكِ توقفتِ عن العمل في السنوات الأخيرة لتتفرغي لتربية بناتكِ الثلاث: حنين وآلاء ونغم..

أيُّ قوة كنتِ تحملينها يا غالية حتى تكافحي كل هذا الكفاح؟ أيُّ إحساس مرهف كنتِ تحملينه في قلبكِ حتى نحبكِ أثيريًا دون مصالح، ونبيّن لخلق الله أن «الحب اللامشروط» ما زال في أمة محمد صلى الله عليه وسلم؟

أيتها المرهفة التي تحسّ بالعيون قبل الأفواه، أعلم أنكِ كنتِ تحبين الجزائر، وتترقبين أخبارها كطفلة تشمشم عطر أمها؛ تفرحين لفرحها ويوجعكِ وجعها، تعيشين فرح إخوتكِ وحزنهم، وتسارعين إلى نشر التعازي والتهاني، خاصة عندما يتعلق الأمر بأبناء وطنكِ..حتى إيمان خليف وقفتِ معها بكلمة جبر خاطر، وساندتِ القضية الفلسطينية وكتبتِ عنها في مرات عديدة.. أعلم، عزيزتي، أن كل ذلك كان بمثابة عوض لروحكِ عن وجع الغربة وقساوتها، وأنتِ التي ترعرعتِ بين الحقول وعشتِ حلاوة الفقر والسعادة في حي ابن رشد..

أتذكر شغفكِ بالقراءة، وكمية الكتب التي كنتِ تشترينها في كل مرة...وفي إحدى المرات بحتِ لنا بسر قراءتكِ لثلاثة كتب في الفترة نفسها، وكأنكِ كنتِ تسابقين الزمن..وأتذكر شكركِ للأديبة بثينة العيسى عن كتاب عائشة تنزل إلى العالم السفلي، حين قلتِ لها:

«لأول مرة أقرأ عن الموت بكل هذه الحياة في داخلي».



حوار وكتاب...

أوركسترا الموت..

عزف أدبي بين الحياة وأضدادها

حوار أجراه خليفة عبد السلام

واحدة من الأصوات الأدبية الشابة الصاعدة والمتألقة في الجزائر، شهيناز كرفاح، من الشرق، تنحدر من ولاية البويرة، وخريجة قسم اللغة والأدب العربي (ماستر2)، وتتقن الإسبانية والإنجليزية.. برزت من خلال كتابها "أوركسترا الموت"، الذي تفردت فيه بأفكارها، فكانت نظرتها مختلفة ومن زاوية مغايرة، وحققت حضورًا لافتًا في المعرض الدولي للكتاب بالجزائر، إلى جانب تتويجها بعدة جوائز أدبية، ما يعكس مسيرة واعدة لكاتبة تشقّ طريقها بثبات في الساحة الثقافية.

اقترب فريق عمل "ومضات أمل" منها، وجمعنا معها لقاء في هذا الحوار.

– هل الكتابة من وجدتك أم أنتِ من توجهتِ نحوها؟

الكتابة بالنسبة لي لم تكن قرارًا ولا اختيارًا بقدر ما كانت قدرًا، ولم نجد بعضنا صدفة، بل قُدِّر لنا أن نلتقي في نقطة واحدة؛ النقطة التي نضج فيها الألم وتراكمت المشاعر، وفاض صمت أعماقي بما لا يُقال، فكانت الكتابة ملجئي الوحيد.

– ماذا عن "أوركسترا الموت"؟

الكتاب عبارة عن قصائد نثرية طويلة ذات بُعد سردي، صدر عن دار تحفة للنشر والتوزيع سنة 2024. يعالج الكتاب العديد من القضايا السياسية والاجتماعية بأسلوب فانتازي وعبثي.

– لماذا في هذا التوقيت؟

قد يكون السبب راجعًا لكوني كنت في مرحلة حساسة نوعًا ما آنذاك، وانعكس هذا على عملي الأدبي. ومن ناحية أخرى، كانت تلك المرحلة التي نضجت فيها بما يكفي، واكتسبت تراكمًا ثقافيًا ومعرفيًا لا بأس به، سمح لي بالتأليف ومشاركة عملي مع القراء.

– ما الأسباب أو الدوافع التي جعلت شهيناز تعطي صوتًا للأموات؟

في "أوركسترا الموت" حاولت أن أكتب الحياة كما تراها الأرواح بعد الرحيل، ومنحت حق الكلام لمن لا صوت له؛ ذلك أن الموتى في "المتخيل الأدبي" لا يخشون شيئًا، بل يتحررون من كل القيود وينطقون بالحق.

والدافع الأساسي كان رغبتي في كسر الصمت ومخالفة السائد، وكذا إعطاء مساحة للأصوات المهمّشة، ولتلك المشاعر التي تُدفن داخل الإنسان قبل أن يُدفن جسده. والموت في "أوركسترا الموت" لا يعني بالضرورة الغياب بقدر ما هو حالة وعي مختلفة تسمح برؤية الحقيقة من زاوية مخالفة لما عهدناه.

– هل يمكن أن تخبرينا أكثر عن أفكار الكتاب وعلاقتها بالواقع؟

بطبيعة الحال، فإن أي عمل أدبي مستمد من الواقع وينطلق منه، فالروائي أو الكاتب يعالج الفكرة العادية بأسلوبه الخاص ويشكّلها بروح الخيال لترتقي من كونها فكرة عادية إلى فن أدبي ناضج، وهذا ما حدث بالفعل؛ إذ عالجتُ أفكارًا واقعية بطريقة فنية وأدبية.

وانطلاقًا من الواقع، تطرقتُ للحديث عن شريحة معينة في مجتمعنا العربي، وسلّطتُ الضوء على الفئة المكتئبة واليائسة، الفئة المهمشة التي لا صوت لها، وبتعبير أدق يمكن القول إنها "أموات على قيد الحياة".

تتسم هذه الفئة بنظرة سوداوية كئيبة تمتزج بالعبثية المفرطة.

حاولت تجسيد هذه الأفكار وهذا الكم الهائل من المشاعر السلبية والسوداوية في الكتاب من خلال شخصية البطل والراوي في الوقت نفسه "الجثة"، التي تسرد لنا أحداثًا وحقائق ووقائع صادمة في زمن غير زمننا.

تم النصف الأول من السرد داخل تابوت خشبي، حيث يكون السارد "الجثة" محمولًا على الأكتاف لينقل إلى مثواه الأخير.

أما النصف الثاني والأخير من السرد، فكان داخل القبر، حيث يكون الراوي في مكان بارد، رطب وضيق لا يتجاوز الشبر الواحد، محاطًا بظلمة القبر. وهنا، أثناء السرد، أفرطتُ نوعًا ما في التلاعب بالمفردات والمصطلحات لإعطاء جرعة سوداوية تلائم الزمان والمكان في كنف ظلمة القبر.

كما عالجتُ عدة قضايا أخرى، كالقضايا السياسية والاجتماعية وقضية العروبة، بأسلوب هزلي ساخر وعبثي.

– هل النتيجة في عملك في الأخير كانت مرضية أم لا؟

الحمد لله، كانت النتيجة أكثر من مرضية، فقد نجحت في خلق نوع من التفاعل والتأويل فيما يخص نصوصي، وهذا في حد ذاته مكسب مهم بالنسبة لي، إضافة إلى نسبة المبيعات المرتفعة التي تجاوزت كل توقعاتي.

– كيف تقيمين تجربتك في النشر؟

واجهت في البداية بعض الصعوبات، خاصة فيما يتعلق بإيجاد المساحة المناسبة التي تلائمني، وبالخصوص كوني صارمة فيما يتعلق بالحفاظ على حقوقي كافة كمؤلفة جزائرية.

ومن جهة أخرى، كانت هناك صعوبة في إيجاد دار نشر ملائمة تمتلك الإمكانيات اللازمة لمجارات أفكاري وتجسيدها على أرض الواقع، خاصة أن صفحات الكتاب لم تكن عادية، بل خضعت لقالب معين، فتبدو كأنها تحترق عند الحواف مع نهاية كل حكاية.

وأعترف أن هذا لم يكن هينًا، إذ استوجب الأمر وجود شخص محترف وذو كفاءة عالية لإخراج الكتاب كما هو عليه الآن.

وبشكل عام، أرى أن النشر خطوة ضرورية في مسار أي كاتب أو روائي، لأنه يمنح النص شرعيته الوجودية ويخلق صلة وصل بين الكاتب والقارئ.

– هل تعتبر شهيناز ككاتبة حداثية؟

لا أحب أن أضع نفسي داخل تصنيف جاهز، بقدر ما أؤمن بأن النص هو الذي يحدد انتماءه. قد تُلامس كتابتي بعض ملامح الحداثة، سواء في كسر القوالب التقليدية أو الميل إلى التجريب والرمزية، لكنني لا أتعمد الانتماء إلى تيار بعينه. أكثر ما يهمني هو أن أخلق نصًا يحمل رؤيتي الخاصة، حتى وإن تقاطع ذلك مع الحداثة أو تجاوزها. كما أن الكاتب لا يعرّف نفسه بقدر ما يترك نصوصه تقوم بهذه المهمة.

– هل أنتِ كاتبة أم قارئة وكاتبة؟ وما هي ميولاتك؟ الأدب العربي أم الغربي؟

لو لم أكن قارئة لما استطعت أن أكون كاتبة، فالقراءة هي التي تشكّل الوعي وتفتح آفاق التعبير.

أما عن ميولاتي، فأنا لا أنحاز إلى أدب بعينه بقدر ما أنجذب إلى النص الممتاز ذي الجودة العالية أينما كان. أنا على اطلاع دائم ومستمر بكل ما يُنشر، سواء أكانت أعمالًا أدبية عربية أم أجنبية.

لكن أكثر ما يستهويني في الأدب العالمي هو ما يُكتب باللغة الإسبانية والإنجليزية.

– كيف تجدين الطرح في الساحة العربية من خلال الأعمال ككل؟

أرى أن الطرح في الساحة العربية اليوم متنوع وحيوي إلى حدّ كبير، حيث بدأت تتشكل ملامح أصوات وأقلام جديدة في الساحة الأدبية.

– كيف تجدين انسياق الكثير من الممارسين إلى الرواية؟ هل ذلك وفق أيديولوجية؟

لا يمكن اختزال انسياق الكتّاب نحو الرواية في بُعد أيديولوجي واحد، فالرواية اليوم تُعدّ الجنس الأدبي الأكثر حضورًا وانتشارًا، سواء من حيث النشر أو التلقي، كما أنها جنس مرن ومنفتح على غيره من الأجناس الأدبية، ما يجعلها خيارًا مغريًا للكثير من الكتّاب.

فهناك من ينجذب إليها لأنها تمنح مساحة أوسع للسرد والتفصيل وبناء العوالم، وهناك من يتجه إليها بدافع الرواج والانتشار، خاصة في ظل اهتمام دور النشر والجوائز بهذا الجنس الأدبي أكثر من غيره.

لذلك، قد يكون الدافع أحيانًا عمليًا أو مرتبطًا بسوق الكتاب أكثر منه التزامًا أيديولوجيًا.

ومع ذلك، لا يمكن تعميم الحكم، لأن هناك من يكتب الرواية عن قناعة فنية تامة، ويرى فيها الشكل الأنسب للتعبير عن رؤيته.

والمشكلة لا تكمن في اختيار الجنس الأدبي، بل في مدى صدق التجربة وعمقها، لأن النص الحقيقي يفرض نفسه مهما كان شكله.

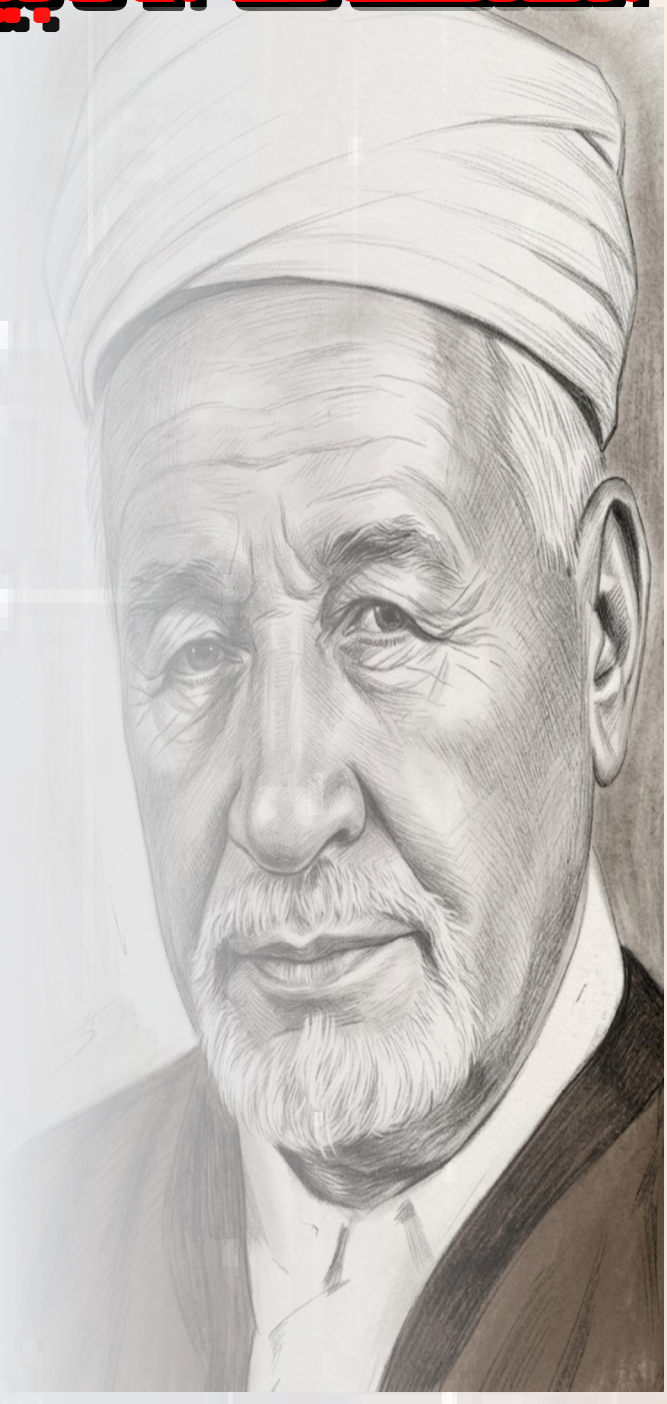
– كلمة أخيرة للجمهور وللمجلة

أشكر الجمهور الداعم لي، وعلى رأسهم عائلتي: أمي وأبي وإخوتي، فقد كانوا الداعم الأول لي منذ اللحظة الأولى، حتى قبل صدور الكتاب. كما أشكر كل من ساندني في مسيرتي وشجعني على مواصلة الدرب الذي بدأته.

وأشكر جمهوري من القراء، من دكاترة وأساتذة وطلبة وتلاميذ، على تشريفهم لي بحضورهم من أجل الحصول على النسخ التي تحمل توقيعي، خاصة في المحافل الدولية والوطنية، وعلى كل الرسائل الطيبة والمشجعة التي تلقيتها وما زلت أتلقاها.

وفي الأخير، أتقدم بجزيل الشكر للمجلة على هذه الاستضافة الكريمة، وكذا الطاقم الصحفي والإداري. بارك الله في جهودكم المبذولة، وأتمنى لكم مزيدًا من التألق والاستمرارية.

الملكات الأدبية



بقلم الأستاذ أسامة عكاشــة

يس الأدبُ ومضةَ طبعٍ عارية، ولا القريحةُ فيه مكتفيةً بنفسها، حتى تُرفَدَ بصنعةٍ واعيةٍ تُقوِّم عوجها، وتُحكِم مبناها، وتُخرِج ما فيها من القوة من حدِّ الإمكان إلى فعل التحقّق. فأولُ ما تُبتغى به الملكةُ الأدبية متنُ اللغة، لا كما تُلتقط من بطون المعاجم التقاطَ الغريب، ولا كما تُحشى حشوَ الألفاظ؛ فإن القواميس خزائنُ مفردات، لا معاملُ ملكات، ومن اقتصر عليها خرج حافظَ أسماءٍ لا صانعَ بيان.

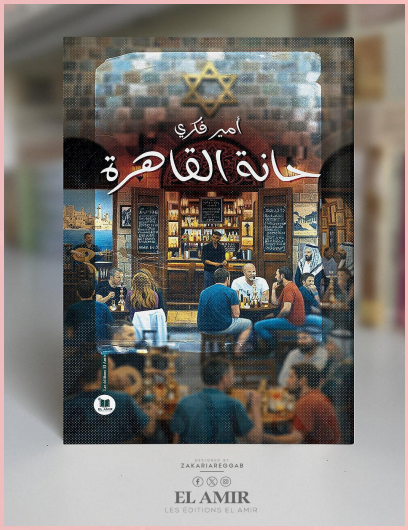
وإنما الطريقُ القاصد أن تُؤخذ اللغةُ من مواردها الأولى: من منثور العرب حيث يُدار المعنى على سوق العقل، ومن منظومهم حيث تُشحَذ العبارة وتُسبك سبكًا تُذيب فيه النفسُ المعنى في اللفظ. فهناك يُنال الأمران معًا: تُدرك الكلمة في حقيقتها، وتُبصر في موضعها، وتُشاهَد وهي تعمل في التركيب عملَ الروح في الجسد، فتؤثِّر في النفس تأثيرها، وتبلغ من السمع والقلب مبلغها.

وحسنُ التركيب — لا غرابةُ اللفظ ولا نُدرةُ المعجم — هو سرُّ العربية، وبه تفاضَلَت طبقاتُ البلغاء، وبه افترق البيانُ الحيّ من البيان المصنوع. فمن عرف مواقع الألفاظ، وأحسن مراعاة أنساب المعاني، ووازن بين مقتضى الحال وصيغة المقال، نشأت له ملكةٌ لا تُستعار ولا تُدَّعى، بل تُنال بالمراس الطويل، وكثرة المخالطة، وصبرِ التتلمذ للنصوص العتيقة، حتى تُفصح له عن أسرارها.

قال البشير الإبراهيمي:

"الملكات الأدبية لا تكفي فيها القريحة والطبع حتى تمدها الصنعة بأمدادها، وأولها متن اللغة غير مأخوذ من القواميس اللغوية؛ لأنها لا تنتهي بصاحبها إلى ملكات لغوية ولا أدبية، وإنما يجب على من أراد أن يربي ملكته على أساس متين أن يأخذ اللغة من منثور العرب ومنظومهم، فيستفيد بذلك فائدتين الأولى: الكلمة ومعناها، والثانية وضعها في التركيب وموقعها منه وموقعه من النفوس، وحسن التركيب هو سر العربية".

آثار البشير الإبراهيمي، (١٥٩/٤).



حانة القاهرة

صدر مؤخرا عن دار الأمير للنشر بفرنسا رواية تحمل عنوان حانة القاهرة لكاتبها أمير فكري من مصر والتي كانت من بين أهم الإصدارات التي شاركت في مهرجان الكتاب بباريس الذي شهدته العاصمة الفرنسية باريس بالقصر الكبير أيام 17/18/19 أبريل الماضي في جناح دار الأمير .

تتناول الرواية ذلك الزخم من التحولات القاسية التي شهدتها مدينة يافا بعد سيطرة الصهاينة وتعتبر الحانة محطة رئيسية تجري فيها العديد من الأحداث ، حانة "رحاميم" في يافا تمثل نموذجاً حياً للصراع على "الحجر" و"الهوية". هي مكان يسكنه الحنين إلى القاهرة، وتملكه القوانين الإسرائيلية، وتؤرقه بقايا الآيات القرآنية التي ترفض أن تمحى تماماً من فوق الجدران، لتظل شاهدة على تاريخٍ يأبى النسيان رغم كل محاولات التزييف.

تأنق الحانة بطابعها الشرقي الأصيل عند مفترق الطرق المطلة على بحر يافا، حيث تتعانق زرقة الماء مع ذاكرة مدينة مثقلة بالحكايات. في زمن غير بعيد، كان المبنى مسجدًا عتيقًا يعود إلى عهد المماليك، شاهدًا على قرون من الصلاة والخشوع، قبل أن تعصف به تحولات دامية. مع اجتياح عصابات «الهاغاناه» تحصّن المسلحون بين جدرانه، واتخذوا من قبوه مقرًا لتعذيب المقاومين. وتناقلت الألسن قصة ذلك القبو الذي كان، في زمن أقدم، ملاذًا لليافيين الهاربين من المذبحة التي ارتكبها نابليون.

توالت التحولات القاسية؛ فبعد سيطرة الصهاينة على المدينة، انحدر المكان إلى ماخور، ثم أطبق عليه الإهمال سنوات طويلة. إلى أن ابتاعه رولو رحاميم، فأعاد إليه نبضًا مختلفًا، وحوّله إلى حانة تعجّ بحفلات الموسيقى الشرقية. زيّن جدرانه بلوحات عن القاهرة، كأنما يستحضر في ألوانها فيض حبٍ دفين لمسقط رأسه. أما القبو، فقد رمّمه ليغدو مقرًا لاجتماع أعضاء منظمة «إيهوت»، التي تعلن سعيها إلى "تطهير" يافا، في مفارقةٍ تفتح أبواب الأسئلة على مصاريعها. بين قداسة الأمس وصخب الحاضر، وبين الذاكرة والجراح، يقف المكان شاهدًا على مدينة لا تكفّ عن التحوّل... وعلى أسرارٍ لم تقل كلمتها الأخيرة بعد.

وقد أهدى الكاتب روايته التي تتكون من حوالي 618 صفحة إلى أهل غزة قائلا :

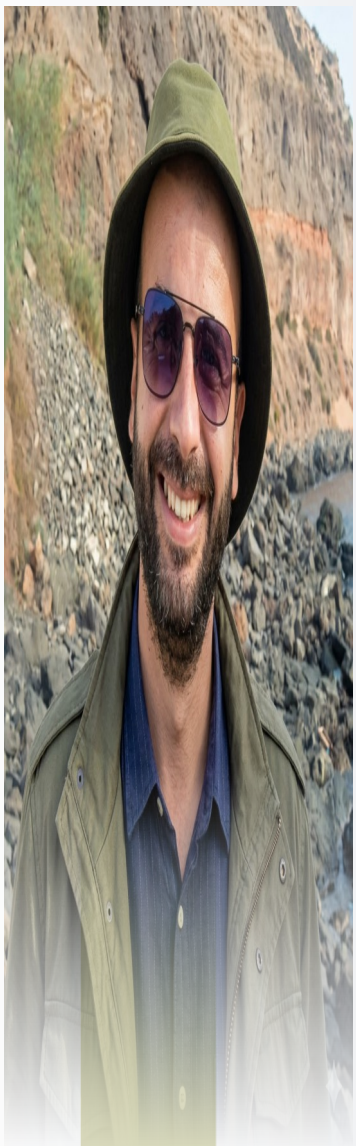
إلى أهلنا الصامدين في غزة.

وإن طال ليل الظلم، فله فجر انجلاء يقترب

إعلاميات . .

تحيينات

بقلم إبراهيم جزار



يتجه مجتمع العارفين والمنشغلين بالشأن الثقافي اليوم إلى طرح مجموعة من التساؤلات المشروعة والطارئة حول كينونة المثقف وسيرورته وماهيته، في ظل المستجدات المتواترة لتكنولوجيا العصر وتغيّر مفاهيم العالم.

وقد شدّني عنوان مهم لطرح هذا التساؤل، إذ لمحتُ بالصدفة عنوانًا صحفيًا عريضًا يقول: «ترامب يزف شهادة وفاة للقانون الدولي». والعارفون بخبايا الصحافة يدركون أن العنوان، في أحيان كثيرة، أهم من المضمون نفسه، وهذا كناية عن السياسة الجديدة لـ دونالد ترامب في التوسعات، والمطالبة بجزيرة غرينلاند وغيرها.

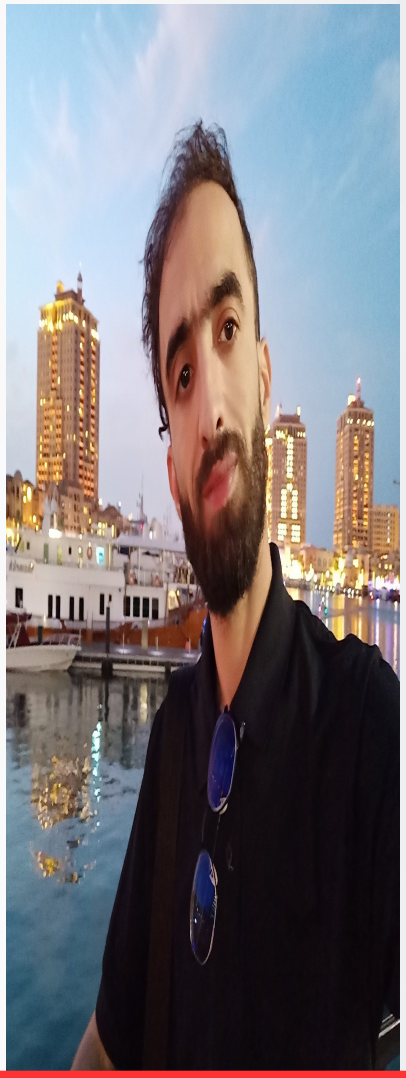
والمقام هنا لا يتعلق بالسياسة أو الإعلام، بل بكيفية انقلاب المفاهيم واضمحلالها وبروز أخرى جديدة. وأتذكر هنا أني، قبل عقد ونصف من الزمن، قدمت ورقة بحثية في سنواتي الأولى بالجامعة حول حماية الصحفيين على ضوء قواعد القانون الدولي الإنساني، ونلت إشادة واسعة من أستاذ المقياس آنذاك حول ما اعتبره «اجتهادًا نوعيًا واستثنائيًا» لطالب في السنة الثانية. وها نحن اليوم، بعد مراجعة العمل، نجد أن القانون الدولي ككل، الذي صُدّعت به أذهان الطلبة في الجامعات العربية لعقود، أصبح في حكم المنتهي، أو المُكفَّن إن جاز الوصف والتعبير.

و الملام والكلام نفسه ينطبق على الثقافة والفنون وما يتغذى به المجتمع من أفكار وإيديولوجيات؛ فاليسار، بمفهومه المتداول والمستشعر، صار شعارًا من الماضي، والعالم ينضح اليوم باليمينية المتطرفة وأصناف مستجدة من التفكير والإدراك المبني على الذرائعية المحضة. وحتى لوائح القوانين والتنظيمات، التي كانت في وقت مضى تأطيرًا للسلوك المجتمعي العام، صارت عمليًا اليوم في حكم المنتهي أو المتروك، أو سمّه ما شئت.

وحتى المثقف، أو المنتج للفعل الثقافي، صار يزاحمه اليوم صانع المحتوى، وأدوات الذكاء الاصطناعي، وعدد من المظاهر المستجدة، ما يستدعي حتمًا، وليس اختيارًا، إعادة تحيين لكل ما يتعلق بالمرجعيات، والبحث عن مدى مطابقتها للواقع المعاش في هذا السياق المتشعب والمتغير، وإلا فإنها ستندثر أو تجد نفسها في خانة التسلل.

شجـــرة سبـــاغيتـــي داخل كهف أفلاطون !

بقلم د- خليـــل بن عزة



لـم يكـن الإعلامُ يومًـا وسـيلةً موضوعيةً لنقلِ المعلوماتِ والأخبارِ كمرآةٍ للواقعِ كما تتصوّر الجماهيرِ العريضة والسّاذجة، بل ظلّ دومًا آلـةً معقّدةً لإنتاجِ الرّأيِ العـام وتوجيهِه، وصياغةِ الخيالِ الجمعيِ بما يخدمُ منطقَ السّلطةِ ويعززهيمنتِها؛ وهنا بالذّات.نفهم أطروحةَ المفكر"نعوم تشومسكي" في كتابه الشّهير"صناعة القبول" (Manufacturing Consent)، فالرّجل ذكّرقائلاً: "إنّ ما يصل إلى وعيِ النّاس ليس الحقيقة، بل الحقيقة كما يريدها الأقوياء".

تأسيسًا على ذلك، دعونا نؤكد أنّ اللعبةَ كانت وماتزال تُدار عبر أربع تقنياتٍ كلاسيكيةٍ واضحةٍ، أقول ذلك و أنا أفكر في التّكرار والتّهويل أو الإستثارة والإلهاء والإنتقائية في التّغطية؛ والنّتيجة أنّ العين الجماعية لا ترى العالمَ كما هو في حقيقتِه، بل كما أُعيد إنتاجُه داخلَ ماكينةِ الخطابِ. فالميديا بمختلفِ وسائلِها وتقنياتِها وأساليبِها، ليست وسيطاً بريئاً؛ إنها فضاء للهيمنةِ ولتطبيعِ الخضوعِ عبرما يسميه "تشومسكي" بـ"التّصنيع المنظّم والممنهج للموافقة".

ولعل من أكثرِ الأمثلةِ دلالةً على عبثيةِ هذا الجهازِ الآيديولوجي الخطيرِ، هو ما عُرف بـ"خدعة شجرة السّباغيتي" (Spaghetti Tree Hoax)، تلك التي بثتها قناة الـ BBC عام 1957.فمشهد فتاةٍ من عائلةٍ جنوب سويسرية تقطفُ معكرونةَ السّباغيتي من شجرةٍ في ضيعةٍ عائليةٍ كان كافياً لإرباك المتلقّي! ذلك أنّ آلاف المشاهدين اتصلوا بالقناةِ طالبين نصائحَ حول كيفيةِ زراعةِ "شجرتهم" الخاصة؛ المسألة هنا ليست سذاجة يا سادة، بقدرِ ما تتعلق بقابليةِ التّصديق، تلك القابلية التي تُصنع سلفاً بواسطة الخطاب المهيمن.

إنّ الدّرسَ الذّي يمرّ عبر هذه الحادثةِ الإعلاميةِ هو أنّ الصّورة لا تُرى في براءتِها، بل ضمن شبكةٍ من الرّموزِ والإشاراتِ التّي تمنحُها الميديا سلطةَ الحقيقةِ. أما المتلقي -وهو أسيرِ الشّاشةِ- لا يملك سوى الإستسلام لمفعولِ ما يشاهدِه حتى وإن كان مخالفًا للعقلِ أو قواعدِ العلمِ أو سنن الطبيعةِ أو حتى مقتضياتِ الفطرة. هكذا تُنتِج الميديا المحاكاةَ أو التّمثيلَ الزّائف، وهكذا يصبحُ الوهمُ أكثرَ واقعيةٍ من الواقعِ في حدّ ذاتِه؛ وهنا تتمظهر خطورةُ ما أسميه بـ"اقتصاد الوهم"، فالإعلام لا يقدّم المعرفةَ بل الأيديولوجيا في أنقى صورها، وذلك لأنه بارع في إخفاءِ علاقاتِ القوةِ خلف ستارِ الموضوعية، والعنف الرّمزي خلف الخدمةِ العموميةِ، وهنا أعتبرُ دومًا كل "ترينـد" بمثابة آليةِ ضبطٍ، وكل "خبر عاجل" ليس سوى استدعاء للإنتباه الجماعي نحو ما يخدم النّظامَ الرّمزي للسّلطةِ المهيمنةِ أو الرّاغبةِ في مزيدٍ من الهيمنةِ؛ وما خدعة شجرة السّباغيتي سوى مجاز كثيف يلخص واقعَ أنّ ما نراه ونبتلعهُ يوميًا من محتوياتٍ إعلاميةٍ ومضامين سمعيةٍ وبصريةٍ ليست سوى "معكرونة رمزية" مزروعة على أشجارِ الوهمِ والتّزييف، نحصدها كل يومٍ مبتسمين وطائعين.. بل ومعتقدين كذلك بأنّها الحقيقةَ المطلقةَ وربّما الوحيدة.

الحق أنّ وظيفتَنا في مدرسةِ الدّراساتِ الثقافيةِ ليست التّسليم بهذه البنيةِ الفارغة، بل محاولة فهمها ثم نقدِها من أجلِ فضحِها، فتحليل الخطاب هنا ليس ترفاً أكاديمياً نبيلاً، بل فعلُ مقاومةٍ قادرٍ اليوم على تعريةِ الخدع والألاعيب الخطيرةِ كالبروباغندا السّياسية والآيديولوجية عمومًا والأخبار الزّائفة مهما كان حجم تأثيرها محدودًا أو واسعًا، والإستثمار في الخوفِ وتسليع الوعي.

في الأخيرِ، دعوني أؤكد لكم بأنّ الإعلامَ ليس بريئاً، ولم يكن يومًا كذلك، وكل من لم يكن ر وهمَ الحيادِ، ويمزّق ستارَ القداسةِ والموضوعيةِ، سيبقى مقتنعًا أنّ العالم هو ما يُعرض له، والحقيقة هي فقط ما يراد له أن يعرف.. بأسلوبٍ آخر، سيبقى يحصدُ ثمارَ معكرونة السّباغيتي داخل كهفِ أفلاطون.

عبودية صامتة !

بقلم إيمان كحول

لاضجيج يُسمع ، لاقيود تُرى، ولا أوامر تُقال...
فقط تغيير بطيئ لا يكاد يُعرف ولا يُحس به، يتسلل شيئاً فشيئاً إلى كل شيء، ذلك الخيط الخفي الذي يشدنا كل ساعة ويوم أكثر مما نشدّه ، نظن أننا نملأ الوقت، لكن الحقيقة المرة هي أنه هو من يمتص وقتنا دون أن نشعر، ليس لأننا أجبرنا أو ألزمنا بذلك، بل لأننا لم نعد نأبى ونعارض.
نظرة سريعة ، تمريرة خاطفة ،بمرور الوقت أصبحت عادة وتلك العادة الصغيرة تحولت إلى ضرورة، معادلة خطيرة أفقدتنا أنفسنا على نحو ما ، وتحت سقف الألفة لم نعد كما كنا ، شيئا ما سُلب منا لكن لا أحد يعلم ما هو؟

لم يعد اليوم السؤال المهم هل نستخدم هواتفنا؟ تلك الأداة الصغيرة التي نحملها بين أيدينا ،بل إن كنا حقاً ما زلنا تحت سيادة أنفسنا، لا تحت قيادتها ، الحقيقة التي لطالما حاولنا الهروب منها هي أن الهاتف لم يعد أداة فقط ،بل عبودية من نوع آخر لا شيئ ملموس لا سلاسل ولا أغلال ولا حتى أشخاص ،إنما سُلطة خفية عنا تمارس نفوذها علينا في كل دقيقة تحت خضوع واستسلام كامل منا لكن دون الإعلان عنه، والأكثر من هذا أننا أصبحنا نقيس سعادتنا بعدد الرسائل و الاشعارات التي تصلنا ،بل وصل بنا الأمر أن نستيقظ على رنينه وننام على ضوءه حتى أننا نتحرك وفق ما يفرضه هو لتبدأ الحكاية الجدلية هنا، هل نحن من يتصفح الهاتف أم أنه هو الذي ينادينا ؟ هنا نجد أننا دخلنا في دوامة كبيرة من التفاعل المستمر دون أن نملك الزر السحري لايقافها ،فهو أعاد تعريف الزمن و أسلوب الحياة بصيغة مغايرة من خلال التنقل دون وعي من فكرة إلى أخرى قبل إنتهاءها ، كأن نقرأ سريعا نلتقط بعض المعاني لا كلها ، كل هذا التشتت والقفز جعل العقل مدربا باحكام ليصبح ما نراه هو ما يشكلنا .

أصبح الصمت الرقمي أكثر حضورا في حياتنا اليومية ، هناك في البيت العائلة مجتمعة لكن كل فرد غارق في ذلك المستنقع منفردا ، في المحلات و الطرقات وحتى المقاهي التي أصبحت طاولاتها تجمع الوجوه والاجساد في غياب تام للعقول حتى الحافلات وقاعات الانتظار ترى الأشخاص منحنون فوق شاشات هواتفهم باهتمام كأنهم يديرون أكبر الشركات متصلون بالعالم منفصلون عن الواقع ، هنا ندرك أن الوضع فقد السيطرة وأن هذا السرطان الذي بدأ ينخر العقول امتد إلى الوعي بواسطة خوارزميات تحدد أهدافها ببساطة ، تختار لنا ما نتابع وما نسمع في حين أننا نعتقد العكس ، تعيد بناء شخصياتنا وتهدم أفكارا وتبني أخرى حسب حاجتها وتطبع أذواقنا دون أدنى رفض منا هذا الذي يعتبر ضرورة من ضروريات هذا العصر التكنولوجي رغم أنه وسيلة للتعلم والترفيه و التواصل لكن يبقى كسلاح دو حدين، مرة يساهم في توسيع وعينا ومرة أخرى في تسطيحه ، مفارقة عجيبة لكنها تستدعي الاهتمام ، فهي تجاوزت السلوكات الفردية بل أصبح تأثيره ثقافي عالمي يعمل وفق تتبع الومضات السريعة ، لا صبر ،لا تركيز ،لا تأمل بل قنبلة زرعت برغبة منا تجعلنا في عبودية مُقنعة.

قضيتنا اليوم ليست الهاتف بل طريقة الفصل بين الاستخدام المتزن والسيطرة التقنية ، حيث لا يقاس بعدد الساعات التي تقضيها مع الهاتف بل بالقدرة على الابتعاد عنه دون ضغط وقلق ، وأن نعيش واقعنا دون الحاجة له، كأنه وسيط دائم لا يمكننا الاستغناء عنه برغبة منا ، صحيح أنه لا يملك عقلا ولا وعيا كالانسان لكن جاذبيته كفيلة بتدميرنا عن طريق النداء الذي يأتي من إشعار صغير ...والاستجابة التي تأتي بتمرير شاشة ، هنا نرفع راية البداية لحياة جديدة فيها نحن سادة اختياراتنا لا مخلوقات تُقاد من وراء الشاشة باصبع صغير .

فنون...

الإيحاء بوصفه معرفة بصرية

في معالجات السطح التصويري

عند أنطونيو مانشيني

لا يبدو الاشتغال التصويري عند أنطونيو مانشيني معنياً بإعادة إنتاج صورة الشخصية بوصفها كياناً اجتماعياً أو تاريخياً، بقدر ما ينصرف إلى بناء رؤية إيحائية تنتمي إلى حقل الرسم بوصفه معرفة بصرية مستقلة. فالشخصية، على أهميتها الظاهرية، ليست سوى وسيطٍ إجرائيّ، تُستَخدم لتفعيل اشتغال الفنان على السطح، وعلى المادة، وعلى أثر الفعل التشكيلي ذاته. بهذا المعنى، تتراجع الطبقة التأريخية-الاجتماعية للصورة إلى الخلف، لتفسح المجال أمام طبقة أعمق وأكثر فاعلية: طبقة الفن.

بقلم د. قيس عيسى- العراق

إن قراءة أعمال مانشيني من منظور تاريخي اجتماعي قد تفتح باباً لبحثٍ سوسيولوجي أو أنثروبولوجي يتعلّق بالشخصيات المصوَّرة، أو بسياقاتها الطبقية والنفسية، غير أن هذا المسار – على أهميته – لا يمسّ جوهر التجربة الفنية. ففي حقل الفن التخصّصي، لا تُقاس قيمة العمل بما يحمله من معلومات عن الشخصية، بل بما يقدّمه من كشفٍ بصريّ، ومن اقتراحٍ معرفيّ حول ماهية الرسم ذاته.

أولًا: الألم بين الإحساس والحدث الوجودي

يتأسس منطق مانشيني التشكيلي على الإيحاء لا الوصف. فالعيون لا تُرسم بوصفها تفاصيل مكتملة، والملامح لا تُصقل لتبلغ حدّ التشخيص الأكاديمي، بل تُقترَح اقتراحاً. هذا الاقتراح هو ما يفتح المجال أمام المتلقي للدخول في علاقة فكرية-حسية مع العمل، علاقة لا تقوم على التعرّف، بل على الاكتشاف. إن الإيحاء هنا ليس نقصاً في الإنجاز، بل موقفاً معرفياً واعياً، يرفض الاكتمال السردي لصالح كثافة الرؤية.

السطح بوصفه حقل كتابة

تتجلّى براعة مانشيني على نحوٍ خاص في معالجته للسطح التصويري. فالسطح ليس حاملاً للصورة، بل هو موضوع العمل نفسه. الضربات اللونية الثقيلة، المناطق المكشوطة، التراكمات المادية، والتجاورات الخشنة بين المحمّل والممحيّ، كلها تشكّل نظاماً بصرياً قائماً بذاته. هنا، يتحوّل السطح إلى طبقة كتابية، تُسجَّل فيها أفعال الفنان، وتبقى آثارها ظاهرة بوصفها شواهد على زمن العمل، وعلى صراعه مع المادة.

هذا الاشتغال لا يسعى إلى الإبهار التقني، بل إلى إبقاء السطح في حالة توتّر حيّ. فالمناطق غير المحسومة، والفراغات المقترَحة، تمنح اللوحة طاقة استمرارية، كأنها ما تزال قيد التشكّل، حتى بعد اكتمالها المادي.

تراجع التاريخ لصالح الفن

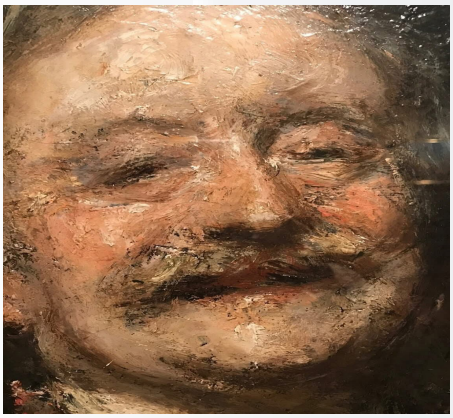
في هذا السياق، يمكن القول إن الطبقة التأريخية للصورة – أي ما يتعلّق بهوية الشخصية أو زمنها أو موقعها الاجتماعي – تتراجع خلف طبقة الفن. لا لأن مانشيني يتجاهل التاريخ، بل لأنه يعيد ترتيبه داخل بنية العمل. فالتاريخ هنا لا يُلغى، بل يُعاد امتصاصه داخل المعالجة التشكيلية، ليصبح عنصراً ثانوياً أمام حضور السطح، والمادة، والإيحاء.

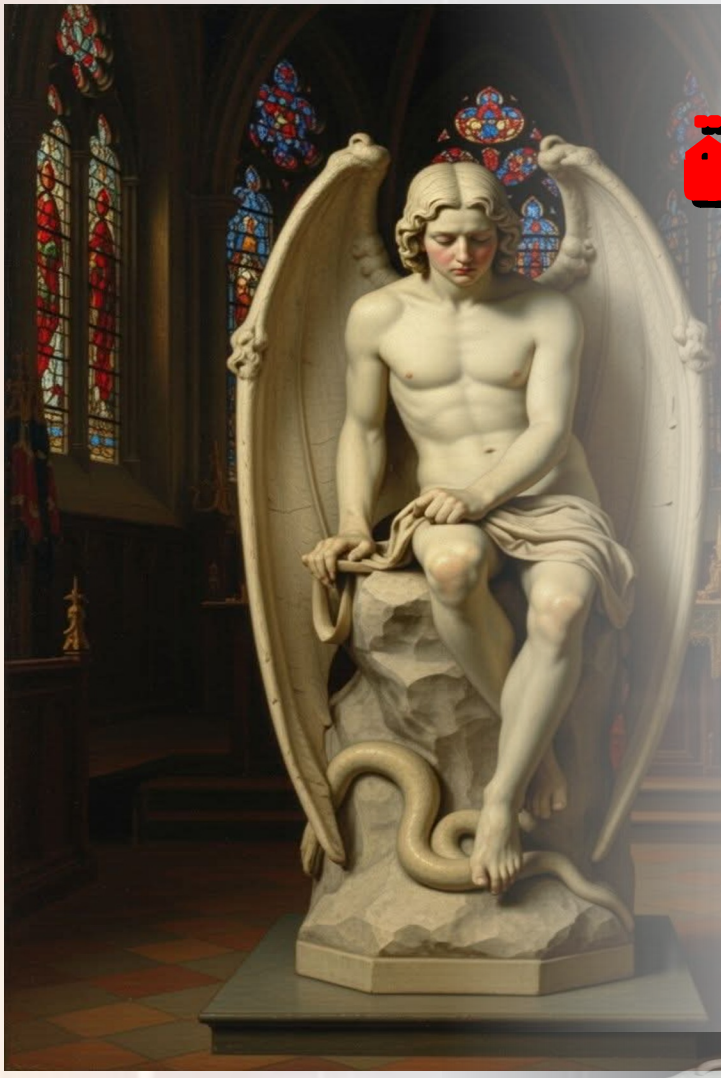
الإيحاء كقيمة معرفية

إن ما يقدّمه مانشيني هو درسٌ عميق في شجاعة الإبقاء على العمل مفتوحاً. فالإيحاء ليس فقط خياراً جمالياً، بل هو موقف معرفي يرفض إغلاق المعنى، ويدعو المتلقي إلى المشاركة في إنتاجه. بهذا المعنى، تصبح المعالجات السطحية عند مانشيني لغةً تفكيرية، لا تقل أهمية عن أي خطاب نظري مكتوب.

خاتمة

يؤكّد منجز أنطونيو مانشيني أن الفن، في مستواه العميق، لا يُعنى بتمثيل العالم بقدر ما يسعى إلى إعادة التفكير فيه. فبين الإيحاء والمعالجة، وبين الكشط والتراكم، تتشكّل رؤية تجعل من السطح التصويري كيانًا حيًّا، ومن اللوحة حدثاً معرفياً يتقدّم على أي قراءة تأريخية أو وصفية. هنا، لا نرى الشخصية بقدر ما نرى الرسم نفسه، وهو يبلغ ذروة حضوره.





بين الفتنة والخطيئة

حدود المقبول في تمثيل الشر

بقلم أ. عبد السلام خليفة

أزيح الستار عن تحفة فنية أثارت زوبعةً من الجدل تجاوزت حدود الفن إلى أروقة اللاهوت تحت سقف كاتدرائية القديس بولس في مدينة "ليج" البلجيكية عام 1843، كان النحات الشاب "جوزيف جيفز" قد تلقى تكليفا بنحت تمثال لـ "لوسيفر" (الشيطان) ليوضع أسفل المنبر فخرجت من تحت إزميله كتلة من الرخام الأبيض النقي جسدت الملاك الساقط في هيئة شاب يضج بالفتنة والجاذبية، بجسد رياضي متناسق وملامح حزينة تستدر العاطفة مديرا ظهره للقديسين في وضعية تعبر عن التمرد والألم.

وسرعان ما تحولت هذه الرؤية الفنية إلى معضلة دينية داخل أروقة الكاتدرائية، فقد وجد رجال الدين أنفسهم أمام "شيطان" يفتقر إلى البشاعة المعهودة.. بل يفيض بجمالٍ اعتبروه "ساميا ومفرطا" (Trop sublime).

تعالت الشكاوى بأن هذا التمثال بات مصدر تشتيت لنساء الرعية "الحساسات" اللواتي وجدن فيه إغراء بصريا يتعارض مع الخشوع الواجب، ورأى الأسقف أن هذا العمل يمجد الشر بدلاً من أن ينفّر منه فصدر القرار الحاسم بإقصاء التمثال من الكنيسة ليجده الملك الهولندي "فيلهلم الثاني" فرصة لا تعوض، فيشتريه ليضمه إلى مجموعته الخاصة..

وجدت الكاتدرائية نفسها بحاجة إلى "شيطان" جديد أكثر اتساقا مع فكرة الرعب والخطيئة، فاتجهت الأنظار هذه المرة إلى الشقيق الأكبر للنحات المبعد، وهو "غيوم جيفز" وجد غيوم نفسه في تحدٍ فني معقد.. عليه أن يصنع تمثالاً يتفوق على شقيقه فنياً وفي الوقت ذاته يرضي ذائقة رجال الدين المتشددة.. وفي عام 1848 كشف غيوم عن منحوتته التي حملت اسم "عبقرية الشر" (Le Génie du Mal)

احتفظ غيوم في نسخته بمسحة من الجمال الكلاسيكي لكنه أثقلها برموز السقوط والعذاب الأبدي.. فقد زاد من مساحة الغطاء القماشي على الجسد لتقليل العري ونحت العضلات بصرامة أكبر لتوحي بالقوة الخبيثة لا الجمال الناعم ولضمان عدم حدوث اللبس مجدداً، أضاف تفاصيل شيطانية لا تخطئها العين فظهرت قرون صغيرة تبرز من بين خصلات الشعر المجعد، وأظافر حادة في القدمين، وسلاسل غليظة تكبل كاحله، بينما وضع في يده تفاحة مقضومة وتاجا مكسورا عند قدميه كرموز للخطيئة وفقدان الجنة.

نجح الشقيق الأكبر في اجتياز الاختبار، حيث رأت الكنيسة في هذا "الشيطان المعدل" توازرا مقبولا بين الفن والعقيدة، فوافقت على تنصيبه في المكان ذاته. وهكذا استقر تمثال "عبقرية الشر" في الكاتدرائية حتى يومنا هذا، شاهداً على واقعة تاريخية طريفة ونادرة.

خالد عماد الدين: حين يتحول الأداء إلى اعتراف إنساني حي

بدايةً من قول (بيتر بروك): «أعطني مسرحًا فارغًا، ورجلًا يمشي عبره، وسأصنع عرضًا».

من هذه الجملة تبدأ الحكاية فعلًا، لا كمقدمة شكلية، بل كمدخل لفهم ما يفعله خالد عماد الدين على الخشبة؛ لأنه لا يملأ المسرح بحضوره، بل يعيد تعريف الحضور نفسه. كأن الجسد عنده ليس أداة أداء، بل مساحة عبور لكل ما هو إنساني ومخبوء؛ كأننا لا نشاهد ممثلًا يتحرك، بل نرى ذاكرة تمشي، وخوفًا يتنفس، وأسئلة تتجسد أمامنا دون أن تُقال صراحة.

في هذا التصور، نستطيع أن نرى كيف أنه لا يعود المسرح مكانًا للعرض، بل يصبح تجربة إدراك، لحظة كشف متبادلة بين من يقف ومن يشاهد. خالد لا يدخل الخشبة باعتباره "مؤديًا"، بل باعتباره حاملًا لحالة، وهذا ما يجعل حضوره غير تقليدي؛ لأنه لا يعتمد على الامتلاء الخارجي بقدر ما يعتمد على الفراغ الداخلي الذي يتركه مفتوحًا، ليملأه المتلقي بتجربته الخاصة. وهنا تحديدًا يتقاطع أداؤه مع فكرة أنطونين آرتو عن "مسرح القسوة"، ليس بمعناه الصادم المباشر، بل بمعناه الأعمق: أن يهزّ العرض مناطق السكون داخل الإنسان، وأن يجعله يرى ما يتجنبه.

لذا، ما يميز تجربة خالد ليس فقط قدرته على التقمص، بل قدرته على "الاقتصاد في التمثيل"، ذلك الاقتصاد الذي لا يعني الفقر، بل الكثافة؛ نظرة واحدة تُغني عن جملة، وصمت قصير يحمل ثقل مشهد كامل. هذا النوع من الأداء يقترب من مفهوم "الحد الأدنى" الذي لا يفرغ المعنى، بل يضغطه حتى يصبح أكثر حدّة وتأثيرًا. وكأننا أمام تطبيق حي لفكرة (جيرزي جروتوفسكي) عن "المسرح الفقير"، حيث لا يكون الغنى في الديكور أو الأدوات، بل في طاقة الممثل وقدرته على خلق عالم كامل من لا شيء.

د. هند محسن حلمي- مصر

لذا ما يميز تجربة خالد ليس فقط قدرته على التقمص، بل قدرته على "الاقتصاد في التمثيل"، ذلك الاقتصاد الذي لا يعني الفقر، بل الكثافة؛ نظرة واحدة تُغني عن جملة، وصمت قصير يحمل ثقل مشهد كامل. هذا النوع من الأداء يقترب من مفهوم "الحد الأدنى" الذي لا يفرغ المعنى، بل يضغطه حتى يصبح أكثر حدة وتأثيرًا. وكأننا أمام تطبيق حي لفكرة (جيرزي جروتوفسكي) عن "المسرح الفقير"، حيث لا يكون الغنى في الديكور أو الأدوات، بل في طاقة الممثل وقدرته على خلق عالم كامل من لا شيء.

وفي قلب هذا الأداء، يظهر وعي واضح بفكرة أن المسرح ليس ما يُقال، بل ما يُحسّ . خالد لا يفرض تفسيرًا على الشخصية، بل يتركها مفتوحة، متناقضة، إنسانية. إلى حد الإرباك. وهذا ما يجعل المتلقي في حالة توتر معرفي؛ لأنه لا يتلقى إجابة جاهزة، بل يُدفع للتفكير، لإعادة النظر، وربما لمراجعة ذاته. وهنا يتحقق أحد أهم أدوار المسرح كما رآه جان بول سارتر: أن يضع الإنسان أمام حريته، وأمام مسؤوليته في الاختيار.

لذلك من منظور نقدي، يمكن القول إن خالد ينتمي إلى ذلك النوع من الممثلين الذين يشتغلون على "ما بين السطور" أكثر من السطور نفسها. هو لا يقدّم الحدث، بل ما خلف الحدث؛ لا يعبّر عن الانفعال، بل عن أسبابه العميقة. لذلك يبدو أداؤه وكأنه يتشكل من الداخل إلى الخارج، لا العكس. وهذه نقطة فارقة، لأن كثيرًا من الأداءات تقع في فخ الشكل، بينما هو يذهب إلى الجوهر، إلى تلك المنطقة الرمادية التي لا يمكن الإمساك بها بسهولة.

فالمسرح في حضوره يتحول إلى مساحة اختبار: هل نستطيع أن نرى أنفسنا دون أقنعة؟ هل نتحمل هذا القدر من الصدق؟ في كل مرة يظهر فيها، يضعنا أمام هذا السؤال دون أن ينطقه، وهذه هي القوة الحقيقية؛ أن تجعل السؤال يعيش في المتلقي بعد انتهاء العرض.

إننا هنا لا نتحدث عن ممثل يؤدي أدوارًا ناجحة، بل عن وعي مسرحي يتشكل، عن فنان يدرك—ولو بشكل حدسي—أن المسرح ليس مهنة، بل موقف. موقف من الحياة، من الإنسان، من الألم، ومن المعنى نفسه. ولذلك، فإن تجربة خالد عماد الدين، في جوهرها، ليست مجرد تجربة صاعدة، بل محاولة جادة لاستعادة روح المسرح الأولى: تلك اللحظة العارية، الصادقة، التي يقف فيها إنسان أمام إنسان. ولا يحدث بينهما شيء، سوى الحقيقة.

فحين يعبر عن نفسه. قائلاً إنه "إنسان بسيط بيحاول يفهم نفسه"، فهو هنا لا يقدّم تعريفًا عابرًا، بل يفتح بابًا على مشروع وجودي كامل؛ لأن هذا "الفهم" لا يظل حبيس الداخل، بل يتحول على الخشبة إلى فعل بحث مستمر، لا عن دورٍ يُؤدَّى، بل عن حقيقةٍ تُكتشف. هنا تحديدًا يصبح التمثيل، كما صاغه كونستانتين ستانسلافسكي، فعلَ صدقٍ قبل أن يكون فعلَ تقمّص، ويغدو الممثل وسيطًا بين ما يشعر به وما لا. يستطيع قوله.. وهذا ما يتجلى بوضوح في أداء خالد عماد الدين، خاصةً في تجربته اللافتة في عرض "هنروح فين يا بابا" ضمن مهرجان إبداع 14 بجامعة أسيوط، حيث لا نشاهد أداءً بقدر ما نشهد حالة.

في هذا العرض، يتجاوز خالد الحدود التقليدية بين الممثل والشخصية؛ فلا تعود الشخصية شيئًا يُرتدى، بل كيانًا يُعاش. لم يكن هناك فصل واضح بين "هو" و"هي"، بل ذوبان تدريجي يجعلنا أمام حضور ملتبس: من الذي يتكلم الآن؟ الممثل أم الشخصية؟ هذا الالتباس ليس خللًا، بل قمة الوعي الأدائي؛ لأنه يخلق تلك المنطقة الرمادية التي أشار إليها جيرزي جروتوفسكي حين وصف التمثيل بأنه "فعل كشف"، حيث لا يضيف الممثل أقنعة، بل يجرؤ على خلعها. كل تفصيلة في الأداء بدت وكأنها نابعة من بناء داخلي صارم: نظرة لا تُلقى، بل تُولد؛ صمت لا يمر، بل يُثقل اللحظة؛ ارتعاشة لا تُفتعل، بل تحمل أثر ذاكرة غير منطوقة.

وفي اشتغاله على الصمت تحديدًا، يقترب خالد من جوهر ما يمكن تسميته "بلاغة الغياب". الصمت هنا ليس فراغًا بين جملتين، بل مساحة مشحونة تُعيد توزيع الانتباه داخل العرض. المتلقي لا يتلقى معنى جاهزًا، بل يُدفع دفعًا للمشاركة في إنتاجه، فيتحول من مشاهد إلى شريك. هذه العلاقة التفاعلية هي ما يمنح الأداء طابعه الخاص، وكأننا أمام تجسيد حي لدعوة أنطونين آرتو إلى مسرح لا يُكتفى فيه بالحكي، بل يُصدم فيه الوعي ويُستفزّ الإحساس، مسرح "يُقلق" بدل أن يُطمئن.

و الأكثر لفتًا أن خالد لا يقع في فخ تزيين الشخصية أو تبريرها أخلاقيًا، بل يقدّمها في عُريها الإنساني، بكل ما فيها من تناقض وهشاشة. هذا الاختيار ليس جماليًا فقط، بل أخلاقي أيضًا؛ لأنه يرفض اختزال الإنسان في صورة واحدة. ومن هنا يتحول الأداء من مجرد إقناع تقني إلى "أذى جميل" بالمعنى الجمالي: أثر يترك. ندبة خفيفة في الوعي، تدفعنا لإعادة التفكير. وهنا يتحقق ما يتجاوز فكرة الإمتاع إلى فكرة الأثر، حيث يصبح المسرح فعلًا يُعيد ترتيب الداخل.

وإذا تتبعنا جذور هذا العمق، سنجدها ممتدة في بدايات تبدو عادية: طفل يقلّد معلميه، وشاب ينفتح مبكرًا على السينما العالمية بدعم أبٍ لم يمنحه فقط فرصة المشاهدة، بل منحه زاوية نظر مختلفة. تلك الزاوية التي تحدّث عنها أندريه بازان حين رأى أن الفن لا يخلق العالم، بل يكشفه. وكأن خالد، دون تنظير مباشر، اختار أن يكون من هؤلاء الذين يكشفون. لا الذين يزيّنون.

فالمسرح عنده ليس مهربًا من الواقع، بل مواجهة معه، بل وربما مواجهة مع ما هو أعمق من الواقع: الذاكرة، الخوف، والأسئلة المؤجلة. وهذا ما يضعه في تماس مع رؤية جان بول سارتر، حيث يصبح الفن مسؤولية وجودية، لا مجرد ترف جمالي. لذلك لم تكن لحظة تحوّله الحقيقية على الخشبة، بل خارجها، حين أخبره أحد المتفرجين أن دوره غيّر شيئًا في حياته. هنا فقط يكتمل الفعل المسرحي؛ حين يخرج من حدوده الجمالية إلى أثره الإنساني.

لذلك بين الهندسة والمسرح، لا يعيش خالد انقسامًا بقدر ما يعيش تركيبًا معقدًا؛ عقلٌ يُنظّم، وروحٌ تنفلت، وفي المسافة بينهما يولد أداء قائم على توازن دقيق بين الصنعة والحدس. هذا التوتر هو ما يمنح حضوره تلك الكثافة؛ لأنه لا يعتمد على العفوية وحدها ولا على التقنية وحدها، بل على منطقة ثالثة نادرة، حيث يتحول الأداء إلى فعل واعٍ لكنه غير مصطنع.

ورغم مقاومة المجتمع، يظل متمسكًا بفكرة بسيطة لكنها حاسمة: أن الحب الحقيقي لشيء ما كفيل بأن يخلق له زمنه الخاص، حتى من "اللا شيء". وربما لهذا يختار أن يصف حياته بـ"سوء تفاهم"، لا بوصفه عائقًا، بل كدلالة على أن العمق غالبًا ما يُساء تأويله، وأن ما لا يُفهم بسهولة، ليس بالضرورة غامضًا، بل ربما صادق أكثر من اللازم.

اختياره لـ"ماكبث" كحلم تمثيلي ليس تفصيلة عابرة، بل إشارة إلى ميل واضح نحو الشخصيات المأزومة، تلك التي تقف على حافة الصراع بين الرغبة والضمير. شخصيات لا تمنح يقينًا، بل تفتح أبوابًا للأسئلة، وهو ما ينسجم تمامًا مع مشروعه الفني القائم على البحث لا الإجابة.

وحين يُطلب منه أن يختصر كل شيء، لا يتحدث عن الفن ولا عن المجد، بل عن الحياة: "الحياة أقصر بكتير أوي من أي صراعات وحروب ما بيننا.. فا بلاش نضيعها". جملة تبدو بسيطة، لكنها في سياق تجربته، هي خلاصة رؤية كاملة؛ لأن المسرح عنده ليس إلا محاولة لقول هذه الجملة بطرق مختلفة، عبر أجساد أخرى، وأصوات متعددة.

وهنا، تتجلى روح المسرح في أنقى صورها: ليس كنص يُقال، ولا كعرض يُصفّق له، بل كمساحة اعتراف جماعي، حيث يقف إنسان واحد ليكشف شيئًا منه، فنكتشف نحن أشياء لم نكن نعرف أننا نحملها. وخالد عماد الدين، في هذا السياق، لا يبدو كممثل يسعى إلى الاكتمال، بل كفنان يتشكل باستمرار.. ومع كل عرض، يترك جزءًا منه على الخشبة، ويأخذ منّا جزءًا لا ننتبه له إلا بعد أن ينطفئ الضوء.

ختامًا:

وفي النهاية، لا يمكن النظر إلى تجربة خالد عماد الدين باعتبارها مجرد موهبة صاعدة تبحث عن مكانها، بل كصوت يتكوّن في عمق التجربة، صوت يعرف أن المسرح ليس منصة للظهور، بل مساحة للاعتراف. هو لا يقف على الخشبة ليُرى، بل ليكشف، ولا يؤدي ليُصفّق له، بل ليترك أثرًا خفيًا يتسلل إلى داخلنا دون استئذان.

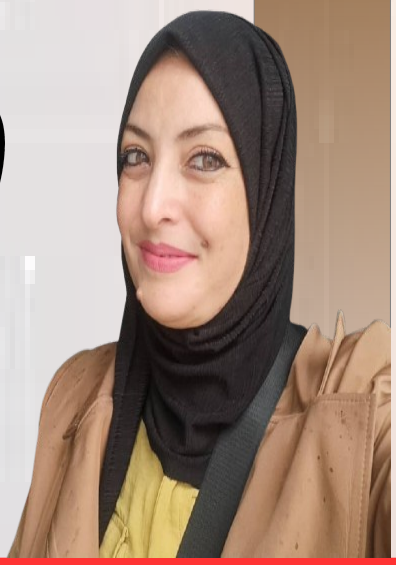
فخالد لا يقدّم إجابات، بل يتركنا مع أسئلة أثقل وأكثر صدقًا؛ لأن الفن الحقيقي، كما يبدو في تجربته، لا يطمئننا بل يوقظنا، لا يمنحنا يقينًا بل يدفعنا للبحث. ومع كل خطوة له على المسرح، لا يقترب من الاكتمال بقدر ما يقترب من الحقيقة... وتلك هي المفارقة الأجمل.

إنه لا يصعد الخشبة ليصبح شخصًا آخر، بل ليكون نفسه أكثر مما يحتمل، وأكثر مما نحتمل نحن أن نراه. وبين هذا وذاك، يولد ذلك الأثر النادر... الأثر الذي لا يُقاس بالتصفيق، بل بالمسافة التي يتركها داخلك بعد أن ينتهي كل شيء، وتبقى وحدك... تتساءل.

أضواء على مسرح الطفل

فن التهريج

ملف تفتحه أمينة قلاليز



في تاريخ الفنون الإنسانية، لم يكن المسرح مجرد خشبة وأضواء وممثلين، بل كان دائمًا مرآة للإنسان، وذاكرةً جمعية تحفظ القيم وتعيد صياغة العالم بلغة رمزية تجمع بين المتعة والمعنى. ومن بين أبرز أشكال هذا الفن، تبرز ثلاثة عناصر مترابطة في الجوهر، وإن اختلفت في الشكل: مسرح الطفل، وفن الماريونات، وشخصية المهرج.

هذه الفنون ليست ترفيهًا عابرًا، بل أنظمة ثقافية متكاملة تحمل أبعادًا تربوية واجتماعية ونفسية عميقة، وتمتلك القدرة على مخاطبة الإنسان في مختلف مراحله، من الطفولة إلى النضج، فتفتح له أبواب الفهم والتأمل من خلال الخيال والضحك والحكاية.

في هذا العدد تسلط مجلة "ومضات أمل" الضوء على هذه الفنون الكوميدية المسرحية، وتقترب من نماذج جزائرية ناجحة استطاعت -رغم صغرسنها- أن ترسم من خلال فن التهريج الضحكة على وجوه الصغاروالكبار.

مسرح الطفل: بناء الوعي عبر الخيال

يُعدّ مسرح الطفل أحد أهم الفنون التربوية المعاصرة، إذ لا يكتفي بتقديم عروض موجهة للصغار، بل يساهم في تشكيل وعيهم وبناء شخصياتهم. فهو ليس نسخة مبسطة من مسرح الكبار، بل عالم مستقل له لغته الخاصة، التي تعتمد على الصورة والحركة والإيقاع والرمز.

في هذا المسرح، تتحول الأفكار المجردة إلى مشاهد ملموسة؛ فالخير قد يظهر في هيئة شخصية مضيئة، والشر في شكل قناع أو ظل، والقيم الأخلاقية تُجسّد عبر أحداث وشخصيات قريبة من عالم الطفل. هذه المعالجة الفنية تساعد الطفل على الفهم بطريقة غير مباشرة، دون اللجوء إلى التلقين.

تكمن أهمية مسرح الطفل في قدرته على:

- تنمية الخيال والإبداع
- تعزيز مهارات اللغة والتعبير
- بناء الحس النقدي المبكر
- غرس القيم الاجتماعية بطريقة مرنة

كما يتميز هذا الفن باحترامه لذكاء الطفل، إذ يتعامل معه كمتلقٍ فاعل قادر على التأويل، لا كمستقبل سلبي للمعلومة. لذلك، فإن العروض الناجحة لا تقدّم إجابات جاهزة، بل تطرح أسئلة تثير الفضول وتدفع إلى التفكير.

فن الماريونات: حين ينبض الجماد بالحياة

يُعتبر فن الماريونات من أقدم أشكال التعبير المسرحي، حيث عرفته الحضارات القديمة واستخدمته في الطقوس الدينية والحكايات الشعبية. ومع تطوره، خاصة في أوروبا خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، أصبح فنًا شعبيًا حاضرًا في الساحات والأسواق.

تعتمد الماريونات على تحريك الدمى بواسطة خيوط أو آليات دقيقة، ما يمنحها وهم الحياة والحركة. غير أن هذا الفن لا يقتصر على الجانب التقني، بل يحمل دلالات رمزية عميقة.

فالدمية، رغم حركتها الظاهرة، تظل مرتبطة بخيوط خفية، ما يجعلها صورة رمزية للإنسان في علاقته بالقوى التي تؤثر في حياته، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو قدرية. أما المحرّك خلف الستار، فيمكن أن يُفهم كرمز للسلطة أو النظام أو حتى المصير.

ومن هنا، استُخدم هذا الفن في كثير من الأحيان كوسيلة للنقد غير المباشر، حيث تُمرر الرسائل الحساسة بأسلوب بسيط ومقبول، بعيدًا عن المواجهة الصريحة.

كما يمتاز فن الماريونات بقدرته على:

- تبسيط القضايا المعقدة
- جذب مختلف الفئات العمرية
- الدمج بين الفن البصري والحركي والسردي

المهرج: الضحك كقناع للحقيقة

ليس المهرج مجرد وجه مطلي بالألوان أو جسد يتحرك بخفة، بل هو أثر قديم من آثار الإنسان وهو يحاول أن يفهم نفسه عبر السخرية منها. إنه فن يقف على الحد الفاصل بين الجد والهزل، بين الألم والابتسامة، بين الحقيقة وما يمكن احتماله منها. ذلك الكائن الذي يزيّن المسرح والسيرك بابتسامته العريضة وملابسه الملوّنة ليس مجرد فنان للترفيه، بل رمز فلسفي يعكس جوهر الحياة الإنسانية.

تعود جذور فن التهريج إلى عصور موغلة في القدم، حيث وُجدت أشكال أولية له في الحضارات القديمة مثل مصر الفرعونية واليونان وروما، قبل أن يتطوّر لاحقًا في العصور الوسطى الأوروبية. في تلك الأزمنة، لم يكن المهرج بالشكل الذي نعرفه اليوم، بل كان أقرب إلى "المضحك الحكيم" أو "المجنون المقدس"، الذي يُسمح له بقول ما لا يُقال، وكسر حدود الصمت الاجتماعي دون أن يُعاقب.

في القصور الملكية، خاصة خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، ظهر المهرج بشكل أكثر وضوحًا، وكان يُعرف باسم "مهرج البلاط". كان يرتدي أزياءً لافتة بألوان زاهية، وقبعة مزينة بالأجراس الصغيرة، وملامح ساخرة مرسومة على وجهه. كان يتحرك بخفة، ويستخدم الفكاهة والحركات الجسدية والتلاعب بالكلمات لإضحاك الملك والحاشية، لكنه في العمق كان يؤدي دورًا أعمق من الترفيه: دور الناقد غير المباشر. لقد كان المهرج هو الوحيد في القصر الذي يمكنه قول الحقيقة مغلّفة بالضحك، وفي زمن كانت فيه السلطة مطلقة، كان يمثل مساحة صغيرة تتنفس فيها فكرة الحرية على شكل نكتة.

ومن أوائل المهرجين الذين تركوا أثرًا في التاريخ المسرحي الحديث شخصيات مثل جوزيف غريمالدي في القرن الثامن عشر، الذي جمع بين الكوميديا والأداء المسرحي، وأسهم في ترسيخ ملامح المهرج كما نعرفه اليوم، ليصبح مرآة تعكس سخرية الإنسان من ذاته ومجتمعه، وتطرح أسئلة عميقة عن طبيعته وأخطائه بأسلوب مرح لكنه نافذ.

لم تكن عروض المهرج محصورة في المسارح فقط، بل امتدت إلى الساحات العامة والأسواق والمهرجانات الشعبية، حيث ساهمت في إدخال الفرحة إلى الحياة اليومية. ومع تطور المسرح الأوروبي، أصبح المهرج جزءًا من العروض الكوميدية، ولاحقًا من السيرك، حيث اكتسب شكله الأشهر: الوجه الأبيض، الأنف الأحمر، الملابس الواسعة، والحركات المبالغ فيها.

لكن خلف هذا الشكل الظاهري البسيط يكمن عالم أعمق بكثير؛ فالمهرج ليس مجرد وسيلة للضحك، بل كائن إنساني يخفي حزنه خلف ابتسامة مرسومة، ويحوّل الألم إلى حركة، والقلق إلى نكتة، والواقع إلى مشهد قابل للتحمل. ومن خلال حركاته وكلماته الظريفة، يكشف تناقضات الحياة، ويمنح الجمهور فرصة للتأمل مبتسمًا وسط مآسي الوجود اليومية.

تكمن أهمية فن التهريج في قدرته على تفكيك الجدية المفرطة في الحياة، وإعادة الإنسان إلى مساحة من الخفة والتأمل. فهو لا يقدّم الضحك فقط، بل يحرّر العقول، ويعيد للروح توازنها، ويؤكد أن الضحك لا يقل أهمية عن التفكير، وأن الفرح، رغم بساطته الظاهرة، يحمل قوة قادرة على تحويل الألم إلى تجربة إنسانية أعمق.

وفي الثقافات المختلفة، يتخذ المهرج أشكالًا متعددة؛ من المسرح الصيني التقليدي إلى السيرك الأوروبي، ومن الكوميديا اليابانية إلى المهرجيات الحديثة في السينما والفنون الرقمية. وفي كل هذه السياقات، يظهر المهرج كناقل للحكمة، قادر على اختزال التجربة الإنسانية في ضحكة واحدة تحمل في طياتها نقدًا للمجتمع وغصّة أخلاقية وتأملات فلسفية.

كما أن أهمية المهرج لا تقتصر على الترفيه، بل تمتد إلى أبعاد نفسية واجتماعية، حيث يساهم في تخفيف التوتر وإعادة التوازن النفسي، ويمنح الناس لحظات من البساطة والفرح بعيدًا عن ضغوط الحياة اليومية. وفي بعض الثقافات، يُنظر إليه كرمز للحرية، لأنه يتجاوز القواعد الاجتماعية، ويجرؤ على السخرية من الذات والسلطة، مما يمنحه دورًا فريدًا في النقد الاجتماعي.

وهكذا، يظل المهرج شخصية حاضرة في المسرح الحديث، وفي عروض الأطفال، وفي المهرجانات العالمية، وحتى في الفنون المعاصرة والسينما، مؤكدًا أن الفن الذي يولّد الابتسامة هو فن خالد، وأن الضحك لغة إنسانية تتجاوز حدود الزمان والمكان.

في النهاية، يمكن القول إن المهرج ليس شخصية ترفيهية فحسب، بل هو فلسفة قائمة بذاتها. فلسفة تقول إن الإنسان يحتاج أحيانًا إلى أن يضحك ليدرك عمق ألمه، وأن الجدية المطلقة قد تكون شكلًا آخر من العمى، وأن الحقيقة أحيانًا لا تُقال إلا وهي تبتسم.

بورتريه...

ادريس عبد اللاوي
فنان يضيء الخشبة والوجوه

بقلم أمينة قلاليز

في عالم لا يكف عن اختبار هشاشة الإنسان، يختار بعض الفنانين أن يكونوا ضوءًا خافتًا في العتمة، لا صخبًا عابرًا. هكذا يتجلى حضور الفنان إدريس عبد اللاوي، لا كمجرد مهرج، بل كصوت إنساني يتقن لغة الفرح، ويؤمن بأن الضحك فعل عميق لا سطحي.

منذ سنة 2013، حين انضم إلى جمعية "السكاملة"، بدأت تتشكل ملامح رحلته الفنية الأولى تحت تأطير مديرها مهدي قاصدي. هناك، لم تُكتشف موهبته فحسب، بل صُقلت وفُهمت. في ذلك الفضاء، أدرك إدريس أن التمثيل ليس تقمصًا، بل انكشافًا، وأن التنشيط فوق الخشبة ليس مجرد حركة، بل حوار خفي مع روح الجمهور.

وفي سنة 2014، اعتلى الخشبة لأول مرة، وكان حينها في الحادية عشرة من عمره، لكنه حمل وعيًا فنيًا يتجاوز سنه. لم يكن العرض مجرد تجربة، بل إعلانًا أوليًا عن فنان يرى في الابتسامة رسالة، وفي الضحك وسيلة لتحقيق التوازن الإنساني.

لم تتأخر ملامح التميز في الظهور؛ ففي سنة 2017 تُوّج بجائزة أفضل ممثل في الوطن العربي ضمن فعاليات مهرجان عمر خلفت بتطاوين في تونس. ولم يكن هذا التتويج مجرد جائزة، بل اعترافًا مبكرًا بمشروع فني يتشكل بثبات.

وفي سنة 2018، اتسع حضوره ليشمل الفضاء الإعلامي، حيث نشّط حصصًا تلفزيونية مثل "موزاييك" و"المصاغر"، مقدمًا محتوى ترفيهيًا مشبعًا بالعفوية والصدق، ومؤكدًا أن الشاشة يمكن أن تكون امتدادًا صادقًا لروح المسرح.

غير أن المسار الحقيقي لإدريس لا يُقاس فقط بالجوائز أو الظهور الإعلامي، بل بخياراته الإنسانية؛ فقد قدّم عروضًا في المستشفيات، ودور العجزة، ودور الأيتام، حيث لا يكون الضحك ترفًا، بل حاجة عميقة تُرمّم ما لا تراه العين. هناك، يتحول المهرج من مؤدٍ إلى رسالة، ومن فنان إلى عزاء جميل.

كما خاض تجربة الإشهار، مضيفًا بعدًا آخر لحضوره، دون أن يتخلى عن جوهره القائم على الإيمان بأن الفن الحقيقي هو ما يترك أثرًا في القلب، لا ما يمر سريعًا أمام العين.

وفي سنة 2017، خطا أولى خطواته في التمثيل التلفزيوني من خلال مشاركته في سلسلة رمضانية بعنوان "سي شريف"، إلى جانب نخبة من الفنانين الجزائريين، في تجربة شكّلت منعطفًا مهمًا في مسيرته.

إدريس عبد اللاوي هو ابن البدايات الصادقة، فنان تشكّل في حضن التجربة قبل الأضواء. أدرك مبكرًا أن الفن ليس استعراضًا، بل مسؤولية، وأن الضحك، في عالم مثقل بالهموم، قد يكون أصدق أشكال الحكمة.

دينا خليف
فنانة تتقن لغة العقول والقلوب

بقلم أمينة قلاليز

في تجربة يصعب فيها فصل الخشبة عن الكتابة، ولا الضحك عن المعرفة، تبرز دينا خليف كفنانة تنحت ملامحها بين عالمين: عالم أكاديمي دقيق، وآخر إبداعي نابض بالحياة.

نشأت دينا في بيئة ثقافية أصيلة، داخل عائلة جعلت من العمل الجمعوي رسالة يومية، حيث تدير والدتها وجدتها جمعيات ثقافية. هذا الامتداد العائلي لم يمنحها فقط فرصة الاحتكاك المبكر بالفن، بل زرع فيها وعيًا عميقًا بالدور الثقافي في بناء الإنسان. لذلك، اختارت أن تجمع بين الالتزام الفكري والتعبير الفني.

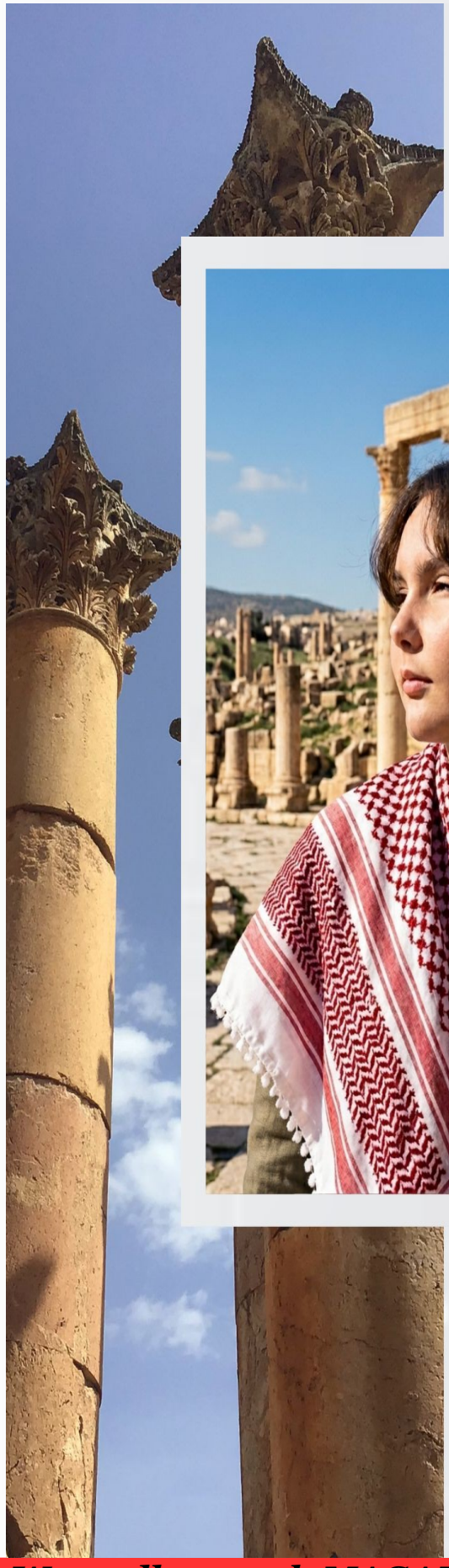
في مسارها الأكاديمي، برزت دينا كطالبة ذات توجه لغوي رصين، متخصصة في الترجمة المؤسساتية، ومتقنة لأربع لغات: العربية، والفرنسية، والألمانية، والإنجليزية. ولم يكن هذا التعدد مجرد مهارة تقنية، بل رؤية معرفية تسعى من خلالها إلى فهم العالم عبر لغاته المختلفة. وتعمل حاليًا على بحث تخرج يربط بين ثقافتين مختلفتين، في انعكاس واضح لشغفها بالتحليل اللغوي العميق.

كما خاضت تجربة التدريس، حيث عملت على تعليم اللغات الأجنبية، خاصة الفرنسية والألمانية، بأساليب حديثة تمزج بين التفاعل والمعرفة، مؤمنةً بأن اللغة تُكتسب بالحياة لا بالحفظ. إلى جانب ذلك، تمارس الترجمة الحرة، لتجعل من النصوص فضاءً للتلاقي الحضاري.

غير أن خصوصية دينا تتجلى في قدرتها على تحويل هذا الرصيد الأكاديمي إلى طاقة فنية. ففي فن التهريج لا تعتمد فقط على الأداء الجسدي، بل توظف ذكاءها اللغوي وفهمها العميق للإنسان في بناء شخصية قريبة من الطفل، قادرة على التواصل معه بما يتجاوز الكلمات. فالمهرج، بالنسبة لها، ليس مجرد شخصية، بل كيان مدروس يحمل في حركاته معنى، وفي صمته رسالة.

هكذا تتكامل في دينا خليف ملامح الفنانة والباحثة؛ حيث يدعم العلم الفن، ويمنح الفن للعلم روحًا. فهي لا تصنع الضحك فقط، بل تؤسس له، ولا تكتفي بالمعرفة، بل تحييها على خشبة المسرح. إنها نموذج لشابة جزائرية تكتب حضورها بلغة مزدوجة: لغة العقل ولغة القلب.

سياحة...



بومباي الشرق...

حكاية طبيعة تعانق التاريخ

رحلة مع أترجة ريتاج الدين

في شمال الأردن تقع إحدى أعرق المدن وأكثرها عراقةً تاريخية؛ جرش، أو كما سماها المؤرخون: "بومباي الشرق". مدينة استطاعت أن تحافظ على ملامحها بدقةٍ مرسومة، كأنها شمشليقٌ رفضت تجاعيدُ الزمان أن تمسَّه، تمامًا كما فعل البركان في بومباي الإيطالية.

تروي مدينة جرش في ثناياها حكاية الحضارات التي تعاقبت عليها؛ فمن العصر الحجري الذي كان الأساس، إلى الخطوط التي رسمها اليونان فأسسوا "جراسا"، ويُقال إن الإسكندر المقدوني أطلق عليها هذا الاسم، وهي كلمة تعني "الشيوخ"، إذ أسكن فيها كبار المحاربين تقديرًا لهم، وصولًا إلى العصر الروماني الذي ارتبط بعظمة الساحة البيضاوية وشارع الأعمدة، حيث امتزجت عبقرية الهندسة بجمال الأساطير الشعبية عن "الأعمدة الراقصة" وحراس المدينة الخفيين.

ولم تكتفِ جرش بذلك، بل تزيّنت بسجادِ حجارة الكنائس البيزنطية، ثم احتضنت الروح الإسلامية في أزقتها، لتبقى اليوم ـ بفضل كرم أهلها وتمسّكهم بأصلهم وعاداتهم ـ أيقونةً حيّة يعانق فيها شجر الصنوبر حجرَ التاريخ، ويعلن "مهرجان جرش" أن جمالها سرمدي لا يشيخ ولا يتجعد.

فتظهر اليوم مزدانةً بما حملته من عظمةٍ وحضاراتٍ عريقة تُترجمها شوارعها التي تروي قصص الأجيال التي مرّت عليها. إنها المدينة التي جمعت التاريخ والثقافة في مكانٍ واحد، فكوّنت بذلك لونًا مميزًا أعاد الحياة للأردنيين، لتصبح اليوم رمزًا للثقافة الهاشمية.

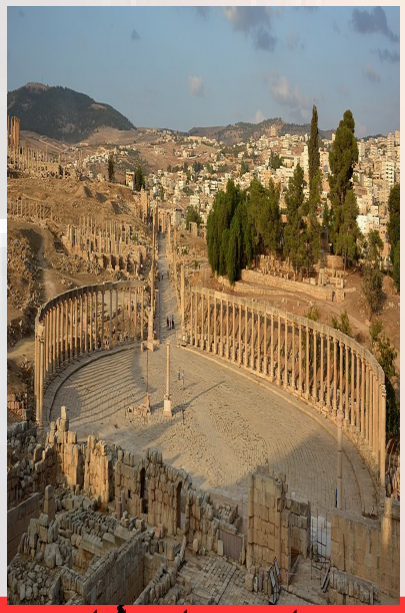
عند الوقوف في قلب الساحة البيضاوية، تحيط بك أعمدةٌ أيونية شاهقة، تيجانها اللولبية تبدو كحراسٍ يروون حكاية المكان. وهناك، يمتزج عبق الماضي بنسيم الجبال القادمة من الشمال، محمّلًا برائحة الصنوبر التي تضفي على المكان هدوءًا ساحرًا يخفف من صرامة التاريخ.

تتميز هذه الساحة بشكلها البيضاوي الفريد، الخارج عن النمط الروماني المعتاد ذي التخطيط المربع أو المستطيل. ويبلغ قطرها نحو 90 × 80 مترًا، وتحيط بها أعمدة تشكل رواقًا كان يستخدمه الناس قديمًا للوقاية من الشمس والمطر والبرد. وكانت تمثل قلب المدينة النابض، حيث يجتمع التجار والفلاسفة والسياسيون لتبادل الأفكار وإبرام الصفقات.

كلما توغلت في أزقة المدينة شعرت بهيبة التاريخ، وشارع الأعمدة هو عظمة التاريخ بذاتها. فهذا الشارع لم يكن مجرد ممرٍ عابر، بل كان قلب "جراسا" النابض، حيث تتحدث حجارته عن الحشود، وعن تجارٍ مرّوا، وفلاسفةً تحدّثوا. يمتد هذا الشارع لمسافة 800 متر، وتكسو الحجارة الأصلية أرضيته؛ تلك الحجارة التي لا تزال حتى اليوم تحمل الأخاديد العميقة التي حفرتها عجلات العربات الرومانية منذ قرون.

وبين جانبي هذا الشارع تتلألأ معالم أثرية تفوح بعبق الجمال، منها "الحوريات" أو "النمفيوم"، وهو بناء مزخرف بنقوش فنية دقيقة، يضم نوافير مياه تتدفق بلطف فتضفي لمساتٍ رقيقة على المشهد. وأنت تصعد المرتفعات يواجهك معبد أرتميس، الآلهة الحارسة للمدينة كما يقول أهلها، حيث تقف أعمدة ضخمة بتيجانها الكورنثية المزخرفة شاهدًا على فن النحت الروماني.

وتدور أساطير شعبية يتداولها السكان حول هذه "الأعمدة الراقصة"، فقد أخبرنا لقمان زكريا، أحد أبناء المنطقة، أن الأسطورة المتداولة تقول إن تحت الأعمدة كنوزًا مدفونة، وإن هذا الاهتزاز دليلٌ على وجود من يحرسها، وكأن العمود يتحرك ليُبعد من يحاول الاقتراب أو أخذ الكنز. وهناك روايات أخرى، إلا أن هذه تُعد الأشهر بينها.



وما يضفي على هذه المدينة طابعًا مميزًا أنها لا تزال تحافظ على عاداتها وتقاليدها، وحتى على أساطيرها القديمة. فقد أخبرنا أيضًا أن من عادات أهل جرش ترك البيوت مفتوحة، دليلًا على كرمهم، وأن القهوة العربية السادة هي سيدة الضيافة لديهم، فلا بد لكل زائر لبيتٍ جرشي أن يتذوقها. ومن عاداتهم صب القليل في الفنجان، كما أن صب القهوة ثلاث مرات دليلٌ على الترحيب.

ولا تكتمل مناسبة أو عزومة دون حضور المنسف الجرشي والمكمورة على المائدة. والأجمل من ذلك أنهم يفتخرون بلباسهم التقليدي، فما إن تظهر مناسبة حتى تراهم يتأنقون بلباسهم التقليدي؛ المدقة والشماغ المهدب. كما أن يدهم واحدة، فإذا أصابت أحدهم مصيبة هرع الباقون لمساعدته.

وأخيرًا، عندما تنتهي رحلتك في جرش، تكتشف أنها ليست مجرد حجرٍ أصم، بل صورةٌ حيّة تدخلت فيها ألوان الطبيعة؛ فخلف كل عمودٍ ضخم غاباتٌ صنوبر خضراء تحاول أن تخفف من جبروت المكان بجمالها الفطري، ورائحةٌ الزيتون الرومي التي تلتصق جذوره بالأرض كما التصق التاريخ بها.

إنها المكان الذي يعانق فيه النسيم الجبلي دفء الحنين إلى الماضي، وذلك القرص الأصفر الذي يغيب خلف "معبد أرتميس" ليرسم هدوءًا ذهبيًا يذكرنا بأن جرش جميلةٌ بطبيعتها وشعبها قبل آثارها، وأن حكايتها لم ولن تنتهي.

هي "بومباي الشرق" التي تحمل جمالين؛ جمال ما صنعه الإنسان القديم وتركه شاهدًا عليه، وسحر الخالق الذي صوّرها بطبيعةٍ أضفت على المكان حنانًا مميزًا. فجرش ليست حكاية كل يوم، بل تاريخٌ كُتب وشهدت عليه الآثار، وجُمّل بخضارٍ مميز ليقول لنا اليوم: أستحق لقب "بومباي الشرق".

جـــــــزاريات

كبراء قوم الثقافة

بقلم إبراهيم جـــــزار

مما جادت به ذاكرة الأجداد والقريحة الشعبية قولٌ مأثور عن ناس زمان: «اللي ما يقدرش يقعد مع الكبار، يلمّ الصغار ويولي كبيرهم».. أي إن من لا يستطيع مجالسة الكبار، فليصطنع حوله عددًا من الصغار ويتحول إلى كبيرهم. ويتدرج هذا القول بصيغ عدة في الثقافات العربية القُطرية، غير أن المعنى واحد.

وفي فضاءاتنا العربية الثقافية، العليلة بأمراض الفكر المزمنة والمتأزمة، أصبحت ظاهرة الزعامة الثقافية الوهمية بارزة ومائلة للعيان؛ إذ تحول بعض الأشخاص والموظفين، ممن عجزوا عن نسج إبداع حقيقي أو إنتاج نصوص ذات قيمة، إلى زعماء من ورق، تحيط بهم شلّة ممن يتخيرونهم من ضعاف الشخصية والفكر، لبناء مذهب ثقافي افتراضي ومزعوم.

والغريب في الأمر، والأشد أسفًا، هو محاولة شرعنة هذه اللوثة داخل عوالم ثقافتنا؛ إذ إن العرب، منذ بداية عهدهم بالحياة، لم يعتادوا مراعاة مقام من لا مقام له، بل كانت لهم ذائقة وتدبر في انتقاء الأجود والأفضل. وفي تقديري، فإن هذا المستجد الطارئ لا يعدو كونه جزءًا من أزمة نسقية وهيكلية في مسار استيراد الأفكار الغربية ومحاولة إلباسها اللبوس العربي الخاص.

قد لا يتسع المقام في هذه المساحة لمناكفة أهل هذه الظاهرة، لكن، ولأن حبل الكذب قصير كما يُقال، فإن أول امتحان أو مناظرة حقيقية كفيل بكشف جماعات الدجل الثقافي. ولذلك، يا قارئنا الكريم، ندعوك إلى تشديد روح التفكير النقدي والاستقصائي في تناولك لموضوع هؤلاء، وكلك فهمٌ ونظر.

قال شارلي شابلن نكتة أمام الجمهور فضحك الجميع ..
وأعادها للمرة الثانية ، فضحك البعض فقط...
وحين أعادها للمرة الثالثة ، لم يضحك أحد !
بعدها قال سطورا جميلة :

إذا لم تستطع أن تضحك، وتضحك على النكتة نفسها،
فلماذا تبكي وتبكي من الهم نفسه؟ !
عليك أن تستمتع بكل لحظة في حياتك.

ترك شابلن ثلاث جمل تلامس القلب:
- لا يوجد شيء دائم في هذه الحياة، ولا حتى مشاكلنا .
- أحب المشي تحت المطر ، كي لا يرى أحد دموعي .
- أكثر يوم تضيعه في حياتك، هو اليوم الذي لا تضحك فيه...

الأدب اسم على مسمى والثقافة سياق الحياة

2830-9081

MAGAZINE