38
Wamadhet amel

مدير عام : خديجة غبريني
رئيس التحرير : خليفة عبد السلام

خولة بن ساسي

مهنةٌ ترشد إلى الطريق..
وروايةٌ تشكّك في كلّ الطرق!

ISSN 2830-9081 L
دورية إعلامية ثقافية
MAGAZINE

مجلة ومضات أمل

Wamadhet amel- MAGAZINE

ومضات أمل بنسختها الدورية الثامنة والثلاثين لشهر سبتمبر 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 الثامن 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

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

في هذا العـــــــدد..

فلسفة وفكر

- سجن الأفكار ..... عبد العالي لعجايلية
- الإنسان بين الطبيعة والثقافة؟ ..... د.آمال بوحرب
- كيف أنتجت الثقافة العربية كتّابا بلا مشاريع فكرية؟..... زكريا نمر

أدبيات

- الكتابة من المنفى..... هديل كشرود
- قراءة انطباعية في رواية "هيفاء"..... جليلة المازني

فنون

- في النقد الفني..... د. قيس بن عيسى
- « الواي واي » أغنية الراي الجديد..... ليلى تبيب

اجتماعيات

- حين تتحول المدينة إلى حق إنساني.....أسامة عكاشة

حوارات

- حوار مع الكاتبة خولة بن ساسي..... خليفة عبد السلام

سياحة

- نافبليو اليونانية..... أترجة ريتاج الدين

رؤى العـــــدد

إشكالية الإبداع في الأدب و الفنون..... خليفة عبد السلام
في مديح الفشل!..... عبد الكريم خلفاوي

توزيـــــع

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

الصورة ولعبة المعنى..

تجربة في التأمل

لماذا نحب التقاط الصور؟

بقلم أ.د لونيس بن علي - الجزائر

يتحول الحب أحيانًا إلى هوس، والحقيقة أننا خلقنا معادلاً للعالم يتمثل في ملايين الصور التي التقطها البشر منذ ظهور آلة التصوير الفوتوغرافي.

نعتقد أننا نلتقط الصور لأجل تخليد الذكريات، وهذا ليس خاطئًا، لأنه توجد علاقة بين الصورة والزمن. الصورة تمثل توقيفًا للزمن في لحظة معينة. نختار لحظات محددة لنخلدها في الصور التي نلتقطها. ما نحرره من الزمن يتحول إلى أسطورة.

كل شيء يمضي في الزمن، باستثناء اللحظات التي اقتنصتها عدسة آلة التصوير. الذين صورناهم ثم غادروا الحياة، لم يموتوا تمامًا، لأننا مازلنا نحتفظ لهم بصور وهم أحياء. انظروا إلى وجهه المبتسم. لكن هل كان يدري أن تلك الصورة ستخلده بعد موته؟ عندما نأخذ صورًا لأنفسنا، فنحن نتهيأ للحظة الموت.

يقول رولان بارت في كتابه (الغرفة المضيئة): إن ما تستنسخه الصورة الفوتوغرافية إلى ما لا نهاية لم يحدث إلا مرة واحدة. إنها تكرر ميكانيكيًا ما لا يمكن أن يتكرر وجوديًا.

كل موضوع للصورة هو حادث فريد من نوعه. لحظة وجودية لا تتكرر. تلك البسمة على وجه ذلك الشخص العزيز هي واقعة نادرة ومتفردة. هل يمكن أن نلتقط صورة أخرى للحادثة نفسها؟ هذا يشبه أن تضع رجلك مرتين في النهر نفسه. الزمن لا يكرر نفسه. الصورة تستنسخ ما لا يمكن تكراره. إنها حالة تعبيرية قابلة للاستنساخ على حالة وجودية غير قابلة للتكرار.

مع تطور التقنية، أصبحت آلة التصوير متاحة للجميع في هواتفهم الذكية، وأصبحت منصات التواصل الاجتماعي منصات للصورة. أي أصبحنا نتكلم عبر الصور. لكن ما يميز الصورة هو أنها تنطق أكثر من اللزوم، إنها لا تقول فقط بل تقول كثيرًا. عندما ننظر إلى صورة شخص، فنحن لا ننظر إلى صورة شخص، بل نحن نرى أكثر من ذلك. عندما نضع صورًا على صفحاتنا، فنحن نتكلم أيضًا. نقول: نحن هنا، لكن نحن في كل مكان، طالما أن الذين سيتلقون صورتنا موجودين في كل مكان. توفر الصورة القدرة على الانتشار والتحرر من المكان. لكن هل ينظر الجميع إلى نفس الصورة؟

ما علاقة الصورة بالحقيقة؟ يبدو السؤال إشكاليًا جدًا، لأننا إن قلنا بأن الصورة تنقل الحقيقة، فهذا يثير اللبس، لاسيما في مفهوم الحقيقة نفسها. يقولون: إننا سنصدق ما نراه ولا نصدق ما نسمعه. بمعنى أن الصورة مبدئيًا أكثر التصاقًا بالحقيقة. ما تراه العين هو ما يمكن تصديقه. الأدلة البصرية لا يمكن الطعن في صدقيتها. لكن هل أصبح الأمر كذلك في زمن تعديل الصورة؟ في زمن الواقع المدعم، والواقع المعدل، والواقع الذي يعاد تشكيله أكثر من مرة.

تمنحنا التكنولوجيا القدرة على تعديل ملامحنا، مسح الخلفيات واستبدالها، مسح أشخاص لا نريد أن يظلوا معنا في الصورة... كيف سنسمي كل هذا؟

تعديل الصورة هو تشويه للحقيقة مهما كانت درجة التعديل.

الفلتر هو بمثابة بلاغة الصورة. بلاغة التزييف بحثًا عن جمالية مخادعة، توهم أننا نشبه من في الصورة وليس العكس. هو التحول الخطير في علاقتنا بالصورة، بحيث أصبحت الصورة هي المرجع، وأصبحنا نحن حالة تمثيلية فقط، أطيافًا للصورة فقط.

فكر وفلسفة...
سجن الأفكار

بقلم أ. عبد العالي لعجايلية- الجزائر

ليس كل سجنٍ يعلو على الأرض بجدرانٍ وأسلاك، فثمة سجون لا تراها العين، لأن الإنسان هو الذي يشيدها في أعماقه قبل أن يشيدها في و اقعه. هناك، في ذلك الركن الخفي من الوعي، تنشأ الزنازين الأكثر إحكامًا؛ لا يحرسها جلاد، ولا تغلقها أقفال، و إنما يسهر عليها الخوف، ويغذيها الاعتياد، ويزينها الوهم حتى يغدو القيد مألوفًا، ويغدو المألوف حقيقة لا تقبل المراجعة.

إن الإنسان لا يُستعبد دائمًا بالقوة، بل قد يُستعبد بفكرة. غير أن الفكرة لا تصبح خطيرة لأنها خاطئة، وإنما لأنها تتوقف عن الاعتراف بإمكان خطئها، فتتحول من وسيلة للاقتراب من الحقيقة إلى سلطة تحتكرها. ومنذ تلك اللحظة، لا يعود العقل يبحث عن المعرفة، بل ينشغل بالدفاع عن يقيناته، فيرى من الأدلة ما يؤيدها، ويتغافل عما يناقضها، وكأن الخوف من اهتزاز الفكرة أشد من الخوف من ضياع الحقيقة نفسها.

ولعل علم النفس لم يخطئ حين كشف أن الإنسان لا يرى العالم كما هو، بل كما تسمح له مخاوفه ورغباته. وذكرياته أن يراه. فالعقل لا يكتفي بإدراك الواقع، بل يعيد تشكيله ليحافظ على توازنه الداخلي، ولذلك كثيرًا ما يختار الطمأنينة على الصدق، ويؤثر الوهم المريح على الحقيقة المقلقة. ومن هنا، يصبح السجن حالة نفسية قبل أن يكون واقعًا خارجيًا؛ إذ قد يحمل المرء مفاتيح حريته، لكنه يعجز عن استخدامها لأنه ألف باب الزنزانة حتى ظنه جزءًا من تكوينه.

غير أن الأفكار لا تولد في الفراغ، ولا تنمو بمعزل عن المجتمع. فالإنسان يرث لغته قبل أن يرث أفكاره، ويتعلم الانتماء قبل أن يتعلم البرهان. وما نسميه "رأيًا شخصيًا" ليس دائمًا ثمرة تفكير مستقل، بل قد يكون الصدى الأخير لأصوات الأسرة، والمدرسة، والجماعة، والإعلام، والموروث الثقافي، وقد استقرت في أعماق الوعي حتى حسبناها أصواتنا نحن. وهكذا تتحول الجماعة، من حيث لا تشعر، إلى مرآة تعيد تشكيل الفرد، فيصبح الخروج عن المألوف أقرب إلى خيانة للهوية منه إلى اجتهاد في البحث عن الحقيقة.

ومن هنا، لا تكتفي المجتمعات بصناعة الأفكار، بل تصنع الحراس الذين يدافعون عنها. فهي كثيرًا ما تكافئ المطيع، لا لأنه أكثر فهمًا، بل لأنه أكثر انسجامًا مع النسق السائد، وتعاقب المختلف بالسخرية أو العزلة أو التخوين، حتى يتعلم الناس أن الصمت أكثر أمانًا من السؤال، وأن التكرار أكثر قبولًا من التفكير. وهكذا تُعاد صناعة السجن في كل جيل، لا بالحديد، بل بالتربية، والعادة، والخوف من الخروج عن الصف.

ومن أغرب مفارقات النفس أن الإنسان قد يدافع عن القيد إذا صار جزءًا من هويته. فليست كل مقاومة دفاعًا عن الحقيقة، بل قد تكون دفاعًا عن الذات كما يتصورها صاحبها. لذلك يغضب بعض الناس حين تُناقش أفكارهم، لا لأن البرهان هُزم، بل لأنهم يشعرون، في أعماقهم، أن هويتهم هي التي تتعرض للاهتزاز. وحين تمتزج الفكرة بالهوية، يصبح الحوار معركة وجود، لا رحلة مشتركة نحو الحقيقة.

وهنا تتجلى المعضلة التاريخية: هل تبدأ نهضة الأمم بتغيير أنظمتها، أم بتغيير طرائق تفكيرها؟ والواقع أن الاستبداد السياسي والجمود الفكري لا يعيش أحدهما بعيدًا عن الآخر؛ فالأول يفرض الحصار من الخارج، والثاني يحرسه من الداخل. وما أكثر الثورات التي بدلت الوجوه، لكنها أبقت البنية الذهنية كما هي، فعاد الاستبداد مرتديًا قناعًا جديدًا، لأن السجن الذي تهدم في الشارع ظل قائمًا في العقول.

للهذا لم يكن الوعي ترفًا فكريًا، بل كان أشق الثورات جميعًا؛ لأنه يبدأ من مواجهة الذات قبل مواجهة العالم. إنها اللحظة التي يكتشف فيها الإنسان أن كثيرًا من الأسوار لم تكن من حجر، بل من خوف، وأن كثيرًا من القيود لم تكن في معصمه، بل في تصوره عن نفسه وعن الآخرين.

ولعل أكثر السجون إحكامًا ليست تلك التي تمنع الإنسان من الخروج، بل تلك التي تقنعه بأنه قد وصل. فمن يظن أنه امتلك الحقيقة كاملة، يغلق باب الرحلة قبل أن تبدأ، ويحوّل عقله إلى زنزانة تتزين باسم اليقين. أما الحقيقة فلا تقيم في العقول المكتفية، بل ترافق الذين يدركون أن كل يقين قابل للمراجعة، وأن السؤال ليس نقيض الإيمان بالحقيقة، بل شرطها الأول.

فالحرية ليست حدثًا سياسيًا فحسب، ولا شعارًا ثقافيًا، بل فعلًا يوميًا من أفعال الوعي؛ تبدأ حين يجرؤ الإنسان على مساءلة ما ورثه، وما اعتاده، وما يخشاه، دون أن يفقد تواضعه أمام اتساع المجهول. فإذا تحرر الفكر، لم تعد الجدران سوى حجارة، ولم يعد السجن سوى ذكرى. أما إذا استُعبد العقل، فإن الإنسان يحمل زنزانته معه أينما ذهب، ويورث مفاتيحها لأبنائه، جيلًا بعد جيل، وهو يظن أنه يورثهم الحكمة.

إشكالية الإبداع في الأدب و الفنون:

بين العصامية والأكاديمية

بقلم خليفة عبد السلام- فرنسا

ظل سؤال الإبداع دومًا واحدًا من أكثر الأسئلة تعقيدًا في تاريخ الأدب والفنون؛ فمن أين يولد المبدع الحقيقي؟ وهل تصنعه الجامعات والمعاهد الأكاديمية، أم أن التجربة الحرة والعصامية هما الطريق الأصدق إلى الابتكار؟

لقد شهد التاريخ الثقافي والإنساني صراعًا طويلًا بين المؤسسة الأكاديمية التي تؤمن بالقواعد والمناهج والتقاليد، وبين المبدعين العصاميين الذين خرجوا من خارج الأسوار التعليمية ليقلبوا المفاهيم السائدة ويؤسسوا مدارس فنية وأدبية جديدة. ولا يمكن إنكار أن الأكاديمية لعبت دورًا مهمًا في حفظ المعارف وتنظيمها ونقلها بين الأجيال، لكن الإشكالية تبدأ حين تتحول المعرفة إلى قوالب جامدة، وحين يصبح التعليم مجرد إعادة إنتاج للمألوف، ويعجز عن خلق مساحة للمغامرة الفكرية أو الخروج عن السائد. وهنا يظهر المبدع العصامي بوصفه حالة تمرد على التقليد، وصوتًا يرفض النسخ والتكرار، ويتحوّل نفسه إلى قوة تكسر القواعد وتعيد التأسيس.

تعتمد معظم المؤسسات الأكاديمية على التدرج المنهجي والانضباط الفكري، وهي أمور ضرورية في مجالات كثيرة، لكنها قد تتحول في الفنون والآداب إلى قيود تكبّل الخيال. فالطالب في كثير من المعاهد الفنية يتعلم كيف يرسم مثل الأساتذة السابقين، وليس كيف يرى العالم بعينه الخاصة، ويتعلم الكاتب الشاب تقنيات السرد والقواعد النقدية، لكنه نادرًا ما يُدفع إلى تحطيمها أو تجاوزها.

إن الإبداع الحقيقي يبدأ غالبًا من الشك، ومن التمرد على الجاهز، ومن الجرأة على اقتراح رؤية مختلفة. وهذه الروح لا تنمو دائمًا في البيئات الأكاديمية المغلقة؛ لأنها تقوم أساسًا على احترام المرجعيات والامتثال للمناهج. ولهذا نلاحظ أن كثيرًا من الأكاديميين يتحولون مع الزمن إلى حراس للتقاليد أكثر منهم صانعين للثورات الفنية.

وفي المقابل، يمتلك العصامي حرية أكبر في التجريب؛ لأنه غير مقيد بخوف الرسوب الفكري أو الخروج عن المدرسة السائدة. إنه يتعلم من الحياة مباشرة، من التجربة والاحتكاك والمعاناة، وليس من الكتب وحدها.

حين نتأمل تاريخ الأدب والفنون، نجد أن عددًا كبيرًا من أعظم المبدعين لم يكونوا أبناء المؤسسات الأكاديمية التقليدية، وإنما خرجوا من مسارات مختلفة تمامًا.

ففي الأدب العالمي، لم يكن الروائي الروسي فيودور دوستويفسكي مجرد نتاج تعليم أكاديمي، بل كان ابن تجربة إنسانية قاسية شكّلت رؤيته العميقة للنفس البشرية. وكذلك الشاعر الفرنسي آرثر رامبو، الذي أحدث ثورة شعرية وهو في سن مبكرة، بعيدًا عن النمط الأكاديمي الكلاسيكي.

وفي الفن التشكيلي، رفض كثير من الفنانين القواعد الأكاديمية الصارمة التي كانت تفرضها مدارس الرسم الأوروبية في القرن التاسع عشر، وقد تعرض الرسامون الانطباعيون للسخرية والرفض؛ لأنهم كسروا القواعد التقليدية في اللون والمنظور، لكن التاريخ أثبت لاحقًا أنهم غيّروا مسار الفن الحديث.

أما في الموسيقى، فقد خرجت أعظم التحولات من التجريب الحر، لا من الالتزام الجامد بالقواعد؛ فالفن يتطور عندما يجرؤ أحدهم على كسر النمط السائد.

ولعل التجربة العربية أيضًا تؤكد هذه الحقيقة؛ فعدد من كبار الشعراء والروائيين العرب صنعوا أنفسهم بأنفسهم، معتمدين على القراءة الحرة والتجربة الشخصية، وليس على المسار الأكاديمي الصارم، وقد استطاعوا أن يؤسسوا لغتهم الخاصة؛ لأنهم لم يكونوا أسرى للتكرار.

ليس المقصود من هذا النقد التقليل من قيمة الأكاديمية أو إنكار دورها؛ فالمؤسسات التعليمية ضرورية لصقل المهارات وتوفير أدوات المعرفة. غير أن الأزمة تكمن حين تتحول الأكاديمية إلى سلطة مغلقة تعيد إنتاج النماذج القديمة وتخشى المختلف.

فكثير من المشاريع الإبداعية الكبرى رُفضت في بداياتها من قبل النقاد والأكاديميين؛ لأنها لم تنسجم مع المعايير السائدة. والتاريخ مليء بأعمال فنية وأدبية لم تُفهم في زمنها، ثم أصبحت لاحقًا علامات فارقة في الحضارة الإنسانية.

إن العقل الأكاديمي التقليدي يميل غالبًا إلى التحليل والتصنيف والتفسير، بينما يحتاج الإبداع إلى المغامرة والحدس والخيال. ولهذا تظهر أحيانًا فجوة بين الناقد الأكاديمي والمبدع الحقيقي؛ فالأول يبحث عن الانسجام مع القواعد، بينما يسعى الثاني إلى خلق قواعد جديدة.

تكمن أشد أزمات المشهد الثقافي المعاصر خطورة في تحوّل كثير من الإنتاج الأدبي والفني إلى نسخ متكررة من نماذج ناجحة سابقة. فالكاتب يقلد كاتبًا مشهورًا، والفنان يكرر أسلوبًا رائجًا، والمؤسسات الثقافية تكافئ الأعمال الآمنة التي لا تثير الجدل. وهكذا يصبح الإبداع الحقيقي مخاطرة غير مرغوب فيها، بينما يحظى التقليد بالقبول؛ لأنه أكثر سهولة وأقل صدامًا مع الذوق العام. ومع مرور الوقت، تتشكل بيئة ثقافية فقيرة تعتمد على إعادة تدوير الأفكار بدل إنتاج رؤى جديدة.

إن المبدع العصامي غالبًا ما يكون أكثر قدرة على مقاومة هذا الاستنساخ؛ لأنه لم يتكوّن داخل منظومة تعليمية تفرض عليه نماذج جاهزة. ولذلك نلاحظ أن التحولات الكبرى في الفنون تأتي عادة من الأطراف، لا من المركز، ومن الهامش، لا من المؤسسة.

لا يمكن اختزال القضية في صراع مطلق بين العصامية والأكاديمية؛ فالإبداع الحقيقي قد يولد في الحالتين معًا. غير أن التجربة التاريخية تثبت أن الموهبة وحدها لا تكفي، كما أن الشهادة وحدها لا تصنع مبدعًا.

المطلوب اليوم هو إعادة بناء العلاقة بين التعليم والإبداع؛ بحيث تصبح الأكاديمية فضاءً مفتوحًا للتفكير الحر، لا مصنعًا للتكرار. فالمبدع لا يحتاج فقط إلى المعرفة، وإنما يحتاج قبل ذلك إلى الحرية: حرية الشك، وحرية التجريب، وحرية الفشل أيضًا.

إن الأمم التي تشجع التفكير خارج الأطر التقليدية هي القادرة على صناعة نهضتها الثقافية والفنية، أما التي تكتفي بإعادة إنتاج القديم، فلن تخرج من دائرة التقليد مهما امتلكت من شهادات ومؤسسات.

لقد أثبت التاريخ أن الإبداع الحقيقي لا يخضع دائمًا للقواعد الأكاديمية، وأن كثيرًا من الثورات الأدبية والفنية الكبرى جاءت من أفراد امتلكوا الجرأة على كسر المألوف. وبينما تبقى الأكاديمية ضرورة معرفية لا غنى عنها، فإنها تفقد قيمتها حين تتحول إلى سلطة تمنع الاختلاف.

إن الإبداع في جوهره فعل حرية، وكلما تحرر الإنسان من الخوف والتقليد، اقترب أكثر من إنتاج فن وأدب قادرين على تغيير العالم. ولذلك سيظل العصاميون في الأغلب أكثر قدرة على فتح الأبواب المغلقة؛ لأنهم ببساطة لا يعترفون بالجدران التي يخشاها الآخرون.

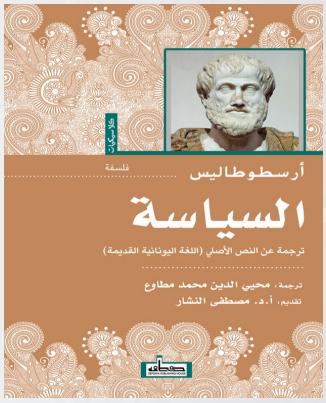
الإنسان بين الطبيعة والثقافة: سؤال التكوين والمعنى

بقلم الباحثة د. آمال بوحرب – تونس

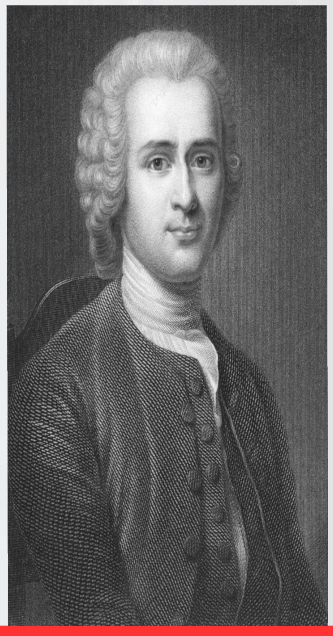
يحتل سؤال الإنسان مكانة مركزية في الفلسفة؛ لأنه سؤال عن الأصل والمعنى والمصير في آن واحد. ومن ثم، لا يمكن فهم الإنسان فهمًا دقيقًا ما لم نسأل: هل يتحدد أولًا بما هو طبيعي فيه، أم بما هو ثقافي واجتماعي؟ فهل يبدأ من الجسد والغريزة والحاجة، أم من اللغة والقيم والتربية والمؤسسات؟ وهكذا يضعنا هذا السؤال أمام ثنائية كبرى شغلت الفلاسفة والأنثروبولوجيين، وأثارت نقاشًا واسعًا حول ما إذا كانت الطبيعة أساس الإنسان، أو أن الثقافة هي التي تصوغه وتمنحه صورته النهائية.

وبناءً على ذلك، تنبثق الإشكالية التالية: هل الإنسان كائن طبيعي تتفرع عنه الثقافة، أم كائن ثقافي يعيد تشكيل الطبيعة داخله؟ وكيف يمكن فهم العلاقة بين هذين البعدين دون الوقوع في الفصل الحاد أو التبسيط؟ إن هذه الإشكالية تتعلق بأصل الإنسان، وبكيفية تشكله داخل العالم، وبالأساس الذي يمنحه إنسانيته، وبالحدود التي ترسمها الثقافة أمام رغباته الطبيعية.

ترى المدرسة الطبيعية الكلاسيكية، ممثلة في أفلاطون وأرسطو، أن الإنسان يمتلك طبيعة سابقة على التشكّل الاجتماعي، وأن فهمه يقتضي الرجوع إلى ماهيته الأولى. ويذهب أرسطو في كتابه «السياسة» إلى أن الإنسان مدني بالطبع، أي إن الميل إلى الاجتماع والتعاون جزء من تكوينه الأصلي. وعليه، يدخل الإنسان المجتمع حاملًا استعدادًا للاجتماع والحياة المشتركة. ومن هنا تمنح الطبيعة قيمة تأسيسية؛ لأن اللغة والعقل والجسد والقدرة على التعلم كلها عناصر طبيعية تسبق كل بناء ثقافي.



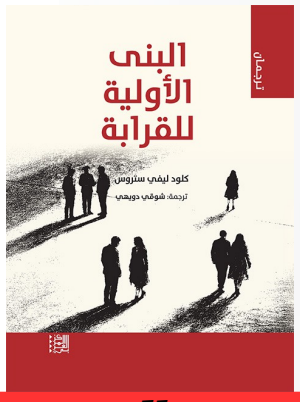
وعلى هذا الأساس، تصبح الثقافة امتدادًا للطبيعة. فالجسد هو موضع القابلية الأولى، والعقل هو أداة الفهم، واللغة هي الوسيط الذي يسمح بالتداول والتواصل. كما أن كل سلوك مكتسب يفترض استعدادًا فطريًا يهيئ له. لذلك يمكن القول إن الإنسان يطوّر طبيعته ويعيد تشكيلها في أفق أوسع. فطبيعته تمنحه البذرة الأولى، فيما تمنح الثقافة هذه البذرة شكلها التاريخي والاجتماعي. وهكذا يصبح الإنسان كائنًا مفتوحًا على التكوّن؛ لأن طبيعته نفسها تحمل إمكان التحول إلى أفعال ومؤسسات وعلاقات. ولهذا يمكن فهم المدينة باعتبارها صورة متقدمة للطبع الإنساني.


جان جاك روسو

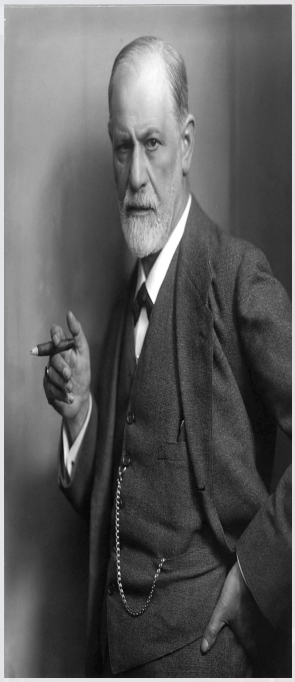
وفي الاتجاه المقابل، تمثل أفكار جان جاك روسو المدرسة النقدية الحديثة؛ إذ ينظر إلى الإنسان في حالته الطبيعية على أنه أقرب إلى البساطة والخير، بينما أدخلت عليه الحضارة التفاوت والفساد والتملك. وعليه، ينقل روسو النقاش من فكرة الطبيعة بوصفها أصلًا ثابتًا إلى فكرة الثقافة بوصفها مجالًا مزدوجًا؛ فهي تنظّم الحياة البشرية، وتنتج الاغتراب والتفاوت والصراع حين تنحرف عن التوازن الأول. وبذلك تعيد الثقافة صياغة ميول الإنسان ورغباته وعلاقاته بالآخرين.

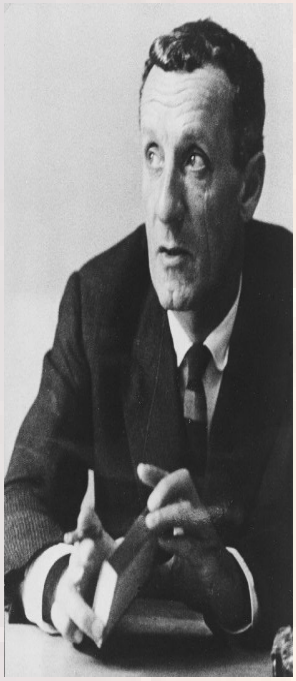
ويميز روسو بين نوعين من التفاوت: تفاوت طبيعي أو فيزيائي يتمثل في اختلاف الأجساد والأعمار والصحة، وتفاوت أخلاقي أو سياسي ينشأ من الامتيازات الاجتماعية والاقتصادية. ومن هنا يظهر الإنسان المدني وقد ابتعد عن براءته الأولى؛ لأن الملكية الخاصة وتقسيم العمل والتفاوت في الثروة كلها عوامل حوّلت العلاقات بين البشر إلى علاقات سيطرة وخضوع. لذلك تصبح الثقافة، حين تنفصل عن العدالة، مجالًا لإعادة إنتاج اللامساواة بدل تهذيبها. وهنا يتضح أن الثقافة في المنظور الروسي تحمل وجهًا إصلاحيًا ووجهًا مفسدًا في آن واحد.

أما المدرسة الأنثروبولوجية، فتتجلى في إدوارد تايلور وكلود ليفي-ستروس. فقد قدّم تايلور في كتابه «الثقافة البدائية» تعريفًا مشهورًا للثقافة باعتبارها «الكل المركب» الذي يضم المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع. وهكذا يكشف هذا التعريف أن الثقافة نسق شامل يتداخل فيه الرمزي والاجتماعي والقيمي والسلوكي. ومن ثم يصبح الإنسان داخل الثقافة كائنًا يُصاغ عبر التنشئة واللغة والذاكرة الجماعية، لا مجرد كائن بيولوجي يعيش وفق الحاجة فقط. وبهذا المعنى، تمنح الثقافة الإنسان معنى حضوره بين الآخرين.



إدوارد تايلور


سيغموند فرويد


موريس ميرلوبونتي

ويقدّم كلود ليفي-ستروس في كتابه «البنى الأولية للقرابة» تصورًا دقيقًا لمسألة الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة. فهو يرى أن التمييز بين الطبيعة والثقافة يقوم على معيار أساس: ما هو طبيعي يتصف بالعمومية والكونية،

أما ما هو ثقافي فيخضع للقاعدة والتنظيم والمؤسسة. ومن ثم تصبح القاعدة العلامة الفارقة للثقافة؛ لأنها تنقل السلوك من مجرد الميل الفطري إلى شكل اجتماعي منظم.

وفي هذا السياق، يبلغ التمييز ذروته في قاعدة تبادل الهدايا والضيافة بين الجماعات، إذ تتحول العلاقة المباشرة إلى علاقة منظمة تحكمها الأعراف والقواعد. فالميل الفطري إلى القرب أو الامتلاك لا يبقى في صورته الأولى، وإنما يعاد تشكيله داخل نسق اجتماعي يربط الأفراد والجماعات بروابط التبادل والاعتراف. وعند هذه النقطة يحدث العبور الحاسم: تتحول العفوية إلى قانون، والرغبة إلى مؤسسة، والطبيعة إلى نظام رمزي. ولهذا فإن هذا المثال يمثل لحظة تأسيسية تجعل الإنسان يدخل عالم التبادل والتقاسم والقانون.

كما يوضح ليفي-ستروس أن هذا التنظيم يجمع بين الطابع الطبيعي والطابع الاجتماعي معًا؛ لأنه ينطلق من حاجات بشرية أولية، ثم يعيد صياغتها داخل قاعدة عامة تفرضها الجماعة على أعضائها. ومن ثم يكشف هذا المثال أن الثقافة تنبثق حين تُنظَّم الطبيعة بقانون. وبالتالي يكون الإنسان ثقافيًا؛ لأنه يمر عبر تنظيم الطبيعة وتحويلها إلى علاقات قائمة على القاعدة. وعلى هذا الأساس، تصبح القرابة والتبادل والضيافة مجالات أساسية يظهر فيها التحول من الفطرة إلى النظام، ومن الدافع إلى العرف.

ويكتسب موريس ميرلوبونتي أهمية خاصة داخل المدرسة الفينومينولوجية؛ لأنه يرفض النظر إلى الإنسان بوصفه انقسامًا بين طبيعة وثقافة. فالجسد في الفينومينولوجيا الميرلوبونتية هو الجسد المعيش الذي تنفتح من خلاله العلاقة بالعالم. ومن هنا، فالجسد عنده هو الطريقة التي نوجد بها في العالم، ومن خلاله ندرك. ونتحرك. ونتواصل ونبني المعنى.

ويؤكد ميرلوبونتي أن الإدراك نفسه تجربة جسدية-معيشية يشارك فيها الجسد في تشكيل المعنى. فالنظر واللمس والحركة والانتباه كلها أفعال تتداخل فيها الطبيعة والثقافة داخل تجربة واحدة.

كما أن العادة ترسيخ للمعنى في الجسد، واللغة امتداد للتجربة الحية. وبالتالي، يعلّمنا ميرلوبونتي أن الإنسان يبدأ من جسد منغمس في العالم، يحمل في داخله إمكانات الطبيعة وأثر الثقافة معًا. وهذا ما يفسر كيف يصبح الجسد أساسًا للمعنى، لا مجرد وعاء للمادة؛ فالمعنى يخرج من داخل الجسد حين يلتقي العالم بالخبرة الحية.

أما فرويد، فيمثّل المدرسة النفسية التحليلية، وفي كتابه «قلق في الحضارة» يقدم رؤية نفسية عميقة للعلاقة بين الإنسان والثقافة. فهو يرى أن الحضارة تقوم على كبح الدوافع الغريزية وإعادة توجيهها؛ لأن الإنسان يعيش داخل الجماعة حين يخضع لقواعد تحد من اندفاعه الأول. ومن ثم تصبح الثقافة مجالًا للتنظيم الداخلي؛ إذ تعيد تشكيل الرغبة وتوجيهها نحو صور مقبولة اجتماعيًا. وهذا ما يجعل الإنسان المتحضر يحمل داخله أثر التأجيل والكبح والتنازل.

لكن فرويد يعرض الثقافة بوصفها ثمنًا ضروريًا للحياة المشتركة. فمن جهة، تحفظ الحضارة الجماعة من الفوضى، وتمنحها الاستقرار والنظام والمعنى، ومن جهة أخرى، تفرض على الإنسان أن يعيد بناء علاقته بذاته وبالآخرين. وهنا تتضح العلاقة المعقدة بين الطبيعة والثقافة: فطبيعة الإنسان تمنح الدافع، والثقافة تمنح التوجيه، والإنسان يعيش بين الرغبة والنظام، وبين الحاجة والقانون. ولذلك تبدو الحضارة مجالًا لاختبار التوازن بين ما يطلبه الجسد وما تفرضه الجماعة. فكل مجتمع ينجح في تهذيب الدوافع ينجح في بناء تاريخه، أما كل ثقافة تهمل البعد النفسي فتتحول إلى ساحة توتر واضطراب.

وفي الزمن المعاصر، لم يعد السؤال متعلقًا فقط بأصل الإنسان، بل أيضًا بمصيره داخل عالم تقني يزداد ابتعادًا عن شروط الحياة الطبيعية. فالإنسان الحديث، مع توسع سلطته على الطبيعة، يواجه أزمة بيئية وأخلاقية في آن واحد. فقد تحولت الطبيعة في كثير من السياقات إلى موضوع للاستغلال، وأصبحت الثقافة نفسها مهددة حين تفقد صلتها بالمسؤولية. ولهذا تظهر الحاجة إلى إعادة التفكير في الإنسان باعتباره كائنًا مسؤولًا عن العالم الذي يسكنه، لا مجرد مستهلك له.

ومن ثم يكشف هذا الوضع أن الإنسان المعاصر في حاجة إلى توازن جديد بين الطبيعة والثقافة. فالثقافة الحقة تهذب الطبيعة وتمنحها معنى، والطبيعة الحية تمنح الإنسان جذره الأول وطاقة انفتاحه. لذلك فإن الأزمة المعاصرة هي أزمة العلاقة بينهما حين تختل وتفقد انسجامها. وعليه، يتجه التفكير الفلسفي في الإنسان اليوم إلى إعادة بناء هذا الجسر بين الأصل والتاريخ، وبين الحيوي والرمزي. فالإنسان الذي يسيء فهم الطبيعة يسيء فهم نفسه، والإنسان الذي يقطع صلته بالثقافة يفقد أفقه التاريخي.

إذا جمعنا هذه المواقف، يتبين أن الإنسان يتكون في المسافة بين الطبيعة والثقافة. فالجسد يمنحه القابلية، واللغة تمنحه الانفتاح، والتربية تمنحه الصياغة، والتاريخ يمنحه العمق. ومن هنا، لا يبدأ الإنسان من طبيعة صامتة، وإنما من تفاعل مستمر بين الأصل والتشكل، وبين المعطى والمكتسب، وبين الحاجة والمعنى. وهذا التفاعل هو الذي يمنح الإنسان خصوصيته؛ لأنه يجعله قادرًا على تجاوز ما هو مباشر وبناء عالم رمزي واجتماعي خاص به.

لقد أظهرت المدارس الفلسفية والأنثروبولوجية والنفسية أن الإنسان لا يُفهم من خلال عنصر واحد، وإنما من خلال شبكة علاقات تجعل منه كائنًا طبيعيًا ومجتمعيًا ورمزيًا في الآن نفسه. فطبيعته تعطيه الإمكان، وثقافته تمنحه التحقق، وجسده يفتحه على العالم، ولغته تمنحه الأفق، وتاريخه يرسخ وجوده داخل الجماعة. وهكذا تتكامل هذه المستويات لتصنع الإنسان بوصفه كائنًا مفتوحًا على التحول والتجاوز، وكائنًا لا يستقر على صورة واحدة؛ لأن إنسانيته نفسها مشروع دائم التكوين.

يتضح من خلال هذا التحليل أن الإنسان كائن طبيعي وثقافي في الآن نفسه. فطبيعته تمنحه الجسد والاستعداد، وثقافته تمنحه اللغة والقيم والذاكرة والمعنى. لذلك لا يصح أن نفصل بين البعدين؛ لأن الإنسان يتشكل في نقطة التماس بينهما. ومن ثم، فالسؤال عن البداية لا يطلب جوابًا أحاديًا، وإنما فهمًا عميقًا لمسار التكوين الإنساني. إن الإنسان يبدأ من الطبيعة، ثم يعبر إلى الثقافة، وفي هذا العبور نفسه يصنع إنسانيته. ولهذا يبقى مشروعًا مفتوحًا يربح كلما نجح في وصل ما بدا متباعدًا، وفي تحويل هذا التوتر إلى أفق للمعنى والحرية.

ولكن، هل تكفي هذه المعرفة لتجعل الإنسان ذاتًا فاعلة، أم أنها تظل ناقصة ما لم تتجسد في الوعي والمسؤولية والقدرة على الاختيار؟

مالك بن نبي .. مفتاح النهضة

بقلم كنزة لخلوفي - الجزائر

في قسنطينة سنة 1905، وُلد فيلسوف العصر مالك بن نبي وفي سج لّ ال ن هضة الفكرية العربيةوالإسلامية، تر بع اسمه على قائمة أعلام الفكر الذين حملوا همَّ الأمة وأسباب تقهقرها، ومض ى يٍّف صصُ حالها ويكشف أسباب وخفايا العطل العام الذي ح ل بها، لم يكتفِّ بوصف الواقع المعاش فحس بُ، بل ذهب الى استشراف ح لّ ٍ ينقلُ الأم ة إلى مصا ف ال د ول المتط ورة على ك لالأصعدة و خير دليل على ذلك ما حد ث في دولة ماليزيا ،إ ذ ع مّل تأ ثرُ رئيس وزرائها السابق "مح مد مهاتير" بفكر مالك بن نبي على تط و رها بشكل واضح وسريع، فكان مهاتير القطب التطبيقي لكل نظر يات الحضارة التي وضعها بن نبي، اذ اقتحم عقبة الأزمة المالية الآسيوية، بنى قاعدة صناعية متينة عوض ا لإعتماد على ال زراعة فقط م ما أدى الى ارتفاع الاحتياط النقدي للبلاد، كما أصلح التعليم والسياسة والدستور وط ور من السياسة الخارجية للبلاد .

آمن مالك بن نبي بأ ن تحسين جودة حياة الإنسان هو الأساس الذي تُبنى عليه الحضاراتوتُصنع به الأمم، ومن خلال مؤ ل فاته العميقة ورؤيته ال ثاقبة، استطاع أن يترك بصمة خالدة في الفكر المعاصر، وأن يفتح آفاقًا جديدة للتأمل في قضايا الحضارة والثقافة والتنمية، مما جعله رمزًا فكريًا بارزًا ومفخرةً للجزائر والعالم الإسلامي.

تو غل ا لإبن البا ر للجزائ ر في قضايا العالم الإسلامي بمنهج علم ي ، فخرج بكتاب "الظاهرة القرآنية" و"شروط النهض ة" و"مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي" وغير ذلك من الكتب الق ي مة التي كان من المفترض أن ت ط رُ ق با ب كل عرب ي ح تى تنشر الوعي بين الك ل ولكن وللأسف غاب فكر مالك بن نبي عن المنهاج الدراس ي العربي فلا يعرفه إ لا من تخ ص ص أو ا ط ل ع على الحضارة العربية الإسلامية عن كثب، مع أن منهاجه أ ول ى بال دخول إل ى مدار سِنا وثانو ي اتنا إ ذ يكفينا شر ف ا أ ن هصاحب الأفكار والمؤلفا ت ال ن ادرة .

تك لّم فيلسوف العصر كثيرا عن الحضارة ومشكلاتها عن طريق سلسلة كتب بدأ كتابتها فيباريس ليتابع حلقاتها في مصر والجزائر واهتم كثيرا بشروط ال نهضة من أجل ال ن هوض بالعالم الإسلامي بعدما شرب الكسل دهرا طويلا من ج راء عوامل كثيرة ومن أبرزها الاستعمار المد م ر.

وبين صراع تيا ر ي العودة إلى الأصو ل وال ت يار الحداثي الذي نعيشه، على أفكارنا ال ت نموية أ ن ت س تنّ د على أفكارِ هذا الإنسان الرائع الذي عرف كيف يحيا بأفكاره المذهلة ويُحيي أ مما معهوذلك ح تى نحافظ على كينونتنا كأ مة عربية تملك ماض عريق وواقع لا يسعنا إ لا ال ت ح ف ظ عنوصفه لأ ن ه يحتاج إلى اهتمام كبير من ص ن اع القرار القادرين عل ى صُ ن عّ عال م عربي يهابه الغير ،فأفكارُه بنّاءة من مالك بن نبي لا يس عُها إ لا أ نتمض ي بنا قُدم ا وتُح و ط العالم العربي بحص ن منيع لا يُمكنُ اعتلاؤه.

فالعبقري مالك بن نبي رحمه الله أراد بناء أ مة عرب ية متماسكة بأفكاره، ولك ن نا لم نعطه ح قه وق ص رنا معه كثيرا بعدما أم دنا بما يمكن أن نعيش به حياة كريمة غنية بالقواعد العربية الإسلامية المتينة.

على أ متنا أن تعي بأ ن فكرنا هو سلاحنا الذي نقاوم به م ن يكيدوا لنا ولا يمكننا أن نخلق التوازن المثالي في أ م تنا إ لا إذا مز ج نا بين ماضينا وحاضرنا لنصل إلى مستقبل زاهر ونتجاوز مشكلات أخذ ت م نا عمرا دون أدنى نتيجة إيجابية تُذك ر...أ ب قّ ي في عُ مرِ أ متنا عمرٌ يكفي لإعادة ا لإنماءفي أحشائها؟!

كيف أُنتجت الثقافة العربية كتّابًا بلا مشاريع فكرية؟

بقلم زكريا نمر- السودان

لم تعد أزمة الثقافة العربية اليوم مرتبطة بغياب الكتاب، بل أصبحت مرتبطة بغياب المشروع الفكري الذي يجعل من الكتابة فعلًا معرفيًا له قيمة تتجاوز لحظة النشر. فنحن نعيش زمنًا غير مسبوق من حيث سهولة إنتاج النصوص، لكننا نعيش في الوقت نفسه أزمة عميقة في إنتاج الأفكار. أصبحت الكلمات أكثر من المعاني، وأصبح النشر أكثر من القراءة، وأصبح الظهور أكثر أهمية من التأثير.

لقد تحول لقب «كاتب» من نتيجة طبيعية لمسار طويل من القراءة والتجربة والتأمل إلى هوية سهلة يمكن اكتسابها بمجرد نشر بعض النصوص أو جمع عدد من المتابعين. ولم تعد المشكلة في أن يكتب الإنسان، فالكتابة حق للجميع، وإنما المشكلة في أن تتحول الكتابة إلى وهم ثقافي يمنح صاحبه شعورًا بالإنجاز قبل أن يمتلك الأدوات التي تجعله قادرًا على تقديم إضافة حقيقية.

فالكاتب ليس شخصًا يجيد ترتيب الجمل فقط، وليس من يملك قدرة على صناعة العبارات الجميلة، بل هو، قبل كل شيء، إنسان يحمل رؤية للعالم. الكتابة الحقيقية ليست زخرفة لغوية، وإنما موقف فكري من الإنسان والتاريخ والمجتمع والسلطة والقيم. ولهذا فإن كل نص عظيم يقف خلفه عقل تدرّب على السؤال، وتجربة إنسانية عميقة، وقراءة واسعة جعلت صاحبه يرى ما لا يراه الآخرون.

لكن المشكلة الكبرى أن الثقافة العربية الحديثة أنتجت، في كثير من الأحيان، علاقة مضطربة بين الكتابة والمعرفة. أصبح بالإمكان أن يكتب الإنسان دون أن يقرأ بعمق، وأن يقدم نفسه بوصفه مثقفًا دون أن يخوض رحلة حقيقية داخل عالم الأفكار. فهناك من يريد أن يكون كاتبًا قبل أن يكون قارئًا، ويريد أن يشرح العالم قبل أن يحاول فهمه، ويريد أن يؤثر في الآخرين قبل أن يسمح للمعرفة بأن تغيره هو.

وإحدى أكبر أزمات العصر انفصال الكتابة عن التكوين. فالكاتب الذي لا يقرأ ليس لديه سوى تجربته المحدودة، وتجربة الإنسان، مهما كانت غنية، تبقى ضيقة إذا لم تتصل بتجارب الآخرين عبر التاريخ والفكر والأدب. ومن لا يقرأ يعيش داخل حدود زمنه ومكانه، بينما القراءة تمنح الإنسان القدرة على تجاوز نفسه ورؤية العالم من زوايا متعددة.

إن الأمم لا تُبنى بكثرة من يكتبون، بل بعمق من يفكرون. فهناك مجتمعات تنتج ملايين النصوص، لكنها لا تنتج فكرة واحدة تغير مسارها، وهناك مجتمعات قليلة الإنتاج الأدبي، لكنها تصنع تحولات فكرية كبرى؛ لأن الكتابة فيها مرتبطة بمشروع حضاري، وليس بمجرد التعبير الشخصي.

لقد أصبح جزء كبير من الكتابة المعاصرة أسيرًا للذاتية المفرطة. يكتب البعض عن مشاعرهم وتجاربهم الخاصة، وكأن العالم كله يدور حول الفرد، بينما تغيب الأسئلة الكبرى المتعلقة بالمجتمع والعدالة والسلطة والإنسان. ليست المشكلة أن يكتب الكاتب عن نفسه، فكل أدب يبدأ من تجربة شخصية، لكن الكاتب الحقيقي يحول تجربته الخاصة إلى سؤال إنساني عام، بينما يبقى الكاتب الضعيف أسيرًا لسيرته الذاتية.

إن الأدب العظيم لم يكن عظيمًا لأنه تحدث عن صاحبه فقط، بل لأنه استطاع أن يجعل القارئ يرى نفسه والعالم من خلاله. فالكاتب لا يكتب لكي يقول: «أنا موجود»، بل لكي يضيف شيئًا إلى فهم الإنسان لوجوده.

وتظهر أزمة القراءة؛ لأن القارئ هو البيئة التي يصنع فيها الكاتب نفسه. فالمجتمعات التي لا تقرأ لا يمكن أن تنتج ثقافة عميقة؛ لأن الكتابة والقراءة وجهان لعملية واحدة. الكاتب الجيد يحتاج إلى قارئ ناقد، والقارئ الواعي يحتاج إلى كتاب حقيقيين.

لكن واقع القراءة اليوم يكشف عن مشكلة أكثر تعقيدًا؛ فالكثيرون لا يقرؤون من أجل المعرفة، بل من أجل امتلاك صورة المثقف. أصبح الكتاب أحيانًا جزءًا من المظهر الاجتماعي، وليس أداة لتغيير العقل. قد تجد شخصًا يملك مكتبة ضخمة، لكنه لا يملك سؤالًا واحدًا، وقد تجد آخر يحفظ أسماء المفكرين، لكنه لم يدخل فعلًا في أفكارهم.

القراءة ليست عدد الكتب التي تمر أمام العين، بل مقدار التحول الذي يحدث داخل العقل. فالكتاب الحقيقي لا ينتهي عند الصفحة الأخيرة، بل يبدأ هناك، عندما يبدأ القارئ في محاورة الأفكار، ومراجعة قناعاته، وإعادة النظر في العالم.

إن أخطر ما يمكن أن يحدث للثقافة هو أن تتحول القراءة إلى استهلاك، والكتابة إلى إنتاج سريع، والمعرفة إلى معلومات متناثرة؛ لأن الإنسان الذي يمتلك معلومات كثيرة دون قدرة على تحليلها ليس مثقفًا بالضرورة، بل قد يكون مجرد مخزن للبيانات.

إن أزمة الكاتب تبدأ غالبًا قبل أن يمسك القلم. تبدأ في المدرسة التي تعلم الطالب كيف يحفظ، لا كيف يفكر، وكيف يكرر الإجابة الصحيحة، لا كيف يطرح السؤال الصحيح. إن النظام التعليمي الذي يخاف من السؤال ينتج مواطنين يخافون من الاختلاف، وينتج كتابًا يكررون ولا يبدعون.

إن الإبداع يحتاج إلى عقل حر، والعقل الحر يحتاج إلى بيئة تحترم النقد. فالكاتب الذي تربى على الخوف من الخطأ سيخاف من التجريب، والكاتب الذي تربى على تقديس الإجابات الجاهزة سيعجز عن إنتاج أسئلة جديدة.

ولهذا فإن أزمة الكتابة ليست أزمة موهبة فقط، بل أزمة بنية كاملة تبدأ من التعليم وتمتد إلى المؤسسات الثقافية والإعلامية والاجتماعية.

لقد أدرك المفكرون أن أزمة الثقافة لا يمكن فصلها عن علاقة المعرفة بالسلطة. فالأفكار لا تعيش في فراغ، بل تتحرك داخل مجتمع له مؤسسات وقوانين ومصالح وصراعات. ولهذا فإن الكاتب الحقيقي لا يكتفي بوصف الواقع، بل يحاول فهم القوى التي تصنع هذا الواقع، ويسأل عن الأسباب العميقة التي تجعل بعض الأفكار تنتشر، بينما يتم تهميش أفكار أخرى.

لقد أشار ميشيل فوكو إلى أن السلطة لا تعمل فقط من خلال القمع المباشر، بل أيضًا من خلال إنتاج الخطابات التي تحدد ما يُعتبر مقبولًا وما يُعتبر مرفوضًا. وفي المجتمعات التي تضعف فيها حرية التفكير، تصبح الثقافة أحيانًا وسيلة لإعادة إنتاج النظام القائم بدل أن تكون أداة لنقده.

وتظهر أزمة الكاتب العربي الذي يجد نفسه في مواجهة سؤال صعب: هل يكتب لإرضاء المؤسسات، أم يكتب لمواجهة الحقيقة؟ هل يبحث عن القبول الاجتماعي، أم يختار طريق النقد الذي قد يجعله في مواجهة مع السائد؟ فالكتابة التي لا تملك شجاعة النقد تتحول إلى مجرد تزيين للواقع. والكاتب الذي يخشى الاقتراب من الأسئلة الحساسة يصبح جزءًا من المشكلة؛ لأنه يساهم في استمرار الصمت حول القضايا التي تحتاج إلى مواجهة. فوظيفة الكاتب ليست أن يكون صدى لما يقوله المجتمع، بل أن يكون مرآة تكشف ما يحاول المجتمع إخفاءه.

لكن كثيرًا من المثقفين فقدوا هذا الدور التاريخي، وتحول بعضهم من أصحاب مشاريع فكرية إلى مجرد أسماء تبحث عن الحضور الإعلامي. لم يعد السؤال عند البعض: «ماذا أقدم من أفكار؟» بل أصبح: «كيف أحافظ على صورتي؟ وكيف أحصل على مزيد من الظهور؟»

لقد ساهم عصر وسائل التواصل الاجتماعي في تعميق هذه الأزمة. فهذه المنصات منحت الجميع فرصة التعبير، وهذا أمر إيجابي من حيث المبدأ، لكنها في الوقت نفسه غيّرت معايير القيمة. أصبح الانتشار معيارًا، وأصبح عدد المتابعين مقياسًا للنجاح، حتى لو كان المحتوى سطحيًا أو مؤقتًا.

إن الخوارزميات لا تهتم بعمق الفكرة، بل بسرعة انتشارها. ولا تكافئ دائمًا النص الذي يحتاج إلى تأمل، بل النص الذي يثير رد فعل سريع. ولهذا أصبح كثير من الكتاب يكتبون بعقلية صناعة المحتوى، لا بعقلية بناء المعرفة. يختارون العناوين الصادمة، والأفكار التي تثير الجدل، والعبارات التي تحقق تفاعلًا، حتى لو كانت فارغة من القيمة.

وتكمن خطورة تحول الكاتب إلى تابع للجمهور في أن الكاتب الذي يجعل ردود الأفعال معيارًا وحيدًا لكتابته يفقد استقلاله؛ لأن مهمة الكاتب ليست فقط أن يقول ما يريد الناس سماعه، بل أحيانًا أن يقول ما يحتاجون إلى سماعه، حتى لو كان صعبًا.

لقد كان كبار الكتاب عبر التاريخ أصحاب مواقف قد لا تحظى بالقبول في لحظتها. فكثير من الأفكار التي غيرت البشرية واجهت الرفض والسخرية في بداياتها؛ لأن المجتمع غالبًا يقاوم الأفكار التي تهز عاداته ومصالحه.

إن الثقافة التي تبحث دائمًا عن التصفيق تفقد قدرتها على التغيير. فالفكر الحقيقي لا يولد من الرضا الكامل، بل من التوتر بين الواقع وما يجب أن يكون ومن أكبر المشكلات التي تواجه الثقافة العربية أيضًا ضعف النقد الجاد. فالمجتمع الثقافي الذي لا يمتلك حركة نقدية قوية يصبح عاجزًا عن التمييز بين النص الجيد والنص الضعيف. وعندما يغيب النقد، يصبح كل شيء قابلًا للمدح، وتتحول المجاملات إلى بديل عن التقييم.

النقد ليس عداءً للكاتب، بل هو الوسيلة التي تساعده على التطور. فالكاتب الذي يرفض النقد يشبه العالم الذي يرفض التجربة؛ لأنه يريد نتيجة دون أن يمر بمرحلة التصحيح والمراجعة.

لكن بعض البيئات الثقافية العربية حولت النقد إلى صراع شخصي، فأصبح تقييم النص مرتبطًا بالعلاقات والمكانة الاجتماعية أكثر من ارتباطه بالقيمة الفنية والفكرية. وهكذا يجد الكاتب الجاد نفسه أحيانًا في مواجهة منظومة لا تسأل عن جودة العمل بقدر ما تسأل عن اسم صاحبه.

كما أن أزمة الترجمة لعبت دورًا كبيرًا في ضعف الانفتاح الفكري. فالثقافات لا تتطور من خلال الانغلاق، بل من خلال الحوار مع تجارب الآخرين. والترجمة ليست نقل كلمات فقط، وإنما نقل أسئلة ومناهج ورؤى جديدة.

إن الكاتب الذي يعيش داخل دائرة ثقافية مغلقة يعيد إنتاج الأفكار نفسها، بينما الكاتب الذي ينفتح على الفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية والأدب العالمي يوسع أدواته وقدرته على فهم الإنسان.

فالكاتب لا يحتاج إلى الأدب وحده. يحتاج إلى الفلسفة حتى يتعلم طرح الأسئلة، وإلى التاريخ حتى يفهم حركة المجتمعات، وإلى علم الاجتماع حتى يدرك بنية العلاقات الإنسانية، وإلى السياسة حتى يفهم السلطة، وإلى الاقتصاد حتى يرى المصالح التي تحرك العالم.

إن الكاتب الذي يقرأ في مجال واحد فقط قد يصبح ماهرًا في الأسلوب، لكنه محدود في الرؤية. أما الكاتب الذي يبني ثقافة متعددة المجالات، فإنه يمتلك قدرة أكبر على إنتاج نصوص تتجاوز اللحظة العابرة.

إن أزمة الكتابة العربية اليوم ليست في غياب المواهب؛ فهناك الكثير من الطاقات الشابة القادرة على الإبداع، لكنها

تحتاج إلى بيئة مختلفة: تعليم يحرر العقل، ومؤسسات تحترم الجودة، ونقد لا يخاف من الحقيقة، وثقافة لا تختزل النجاح في الشهرة.

فالكاتب لا يحتاج فقط إلى قلم، بل يحتاج إلى مشروع. والمشروع لا يولد من الرغبة في الظهور، بل من علاقة عميقة بالمعرفة والإنسان والتاريخ.

إن أخطر ما أنتجته الثقافة الحديثة هو الخلط بين الشهرة والقيمة. فقد أصبح الوصول إلى الجمهور أسهل من أي وقت مضى، لكن الوصول إلى الحقيقة أصبح أكثر صعوبة. لم تعد المشكلة في غياب المنابر، بل في كثرة الضجيج الذي يجعل الصوت العميق يضيع وسط أصوات كثيرة لا تحمل مشروعًا واضحًا.

لقد أصبح بعض الكتاب يتعاملون مع الكتابة بوصفها طريقًا للظهور الاجتماعي، لا بوصفها مسؤولية معرفية. يكتبون لأنهم يريدون الاعتراف بهم، لا لأن لديهم ما يقولونه. يبحثون عن الصورة قبل بناء الجوهر، وعن اللقب قبل امتلاك المعرفة التي تمنحه المعنى.

لكن التاريخ لا يتذكر من كان أكثر حضورًا في لحظته، بل من ترك أثرًا في وعي الإنسان. فكثير من الأسماء التي ملأت الصحف والمنابر اختفت مع الزمن، بينما بقيت أعمال كُتبت في ظروف صعبة؛ لأنها حملت فكرة حقيقية ورؤية عميقة.

فالشهرة ظاهرة مؤقتة، أما المعرفة فهي بناء طويل. الكاتب الذي يجعل هدفه الوحيد أن يكون معروفًا قد يصل إلى الناس بسرعة، لكنه غالبًا لا يبقى في ذاكرتهم. أما الكاتب الذي يبني فكره بصبر، فقد لا يحصل على الاعتراف السريع، لكنه يملك فرصة أن يصبح جزءًا من التاريخ الثقافي.

إن الكتابة الجادة تحتاج إلى نوع من العزلة الفكرية. ليس المقصود الانفصال عن المجتمع، بل القدرة على الابتعاد قليلًا عن الضجيج حتى يسمع الكاتب صوته الداخلي. فالكاتب الذي يعيش دائمًا تحت ضغط ردود الأفعال يفقد القدرة على التأمل، ويصبح أسيرًا للحظة.

لقد كانت العزلة بالنسبة لكثير من المفكرين والكتاب مساحة لإنتاج الأفكار؛ لأن الأفكار الكبيرة تحتاج إلى وقت للنضج. أما ثقافة السرعة التي نعيشها اليوم فتريد نتائج فورية، ونصوصًا قصيرة، وأفكارًا جاهزة للاستهلاك. وهذا يتعارض مع طبيعة الفكر العميق؛ لأن المعرفة لا تنمو بسرعة السوق.

إن الكاتب الحقيقي لا يخاف من البطء؛ لأنه يدرك أن الكتابة ليست سباقًا. بعض النصوص تحتاج إلى سنوات من التجربة والتأمل قبل أن تجد شكلها النهائي. فالنص العظيم لا يولد من الرغبة في النشر، بل من ضرورة داخلية تجعل الكاتب يشعر بأنه لا يستطيع الصمت.

ولهذا فإن أول سؤال يجب أن يطرحه من يريد أن يصبح كاتبًا ليس: «كيف أجعل الناس يقرأونني؟» بل: «لماذا يجب أن يقرأني الناس؟ ما الإضافة التي أقدمها؟ ما السؤال الذي أحاول الإجابة عنه؟ وما الفكرة التي تستحق أن أكرس لها وقتي وجهدي؟»

فالكاتب الذي لا يملك قضية يتحول إلى مجرد منتج للنصوص، أما الكاتب الذي يحمل رؤية، فإنه يحول الكتابة إلى مشروع حياة. قد يكتب عن الحب أو السياسة أو الإنسان أو المجتمع، لكنه في العمق يبحث دائمًا عن فهم أعمق للوجود.

إن مستقبل الكتابة العربية لن يصنعه العدد الكبير من الكتب، بل نوعية العقول التي تقف خلفها. لن يصنعه من يكتبون أكثر، بل من يقرؤون أكثر، ويفكرون أكثر، ويملكون الجرأة على تجاوز المألوف.

فالنهضة الثقافية لا تبدأ من المطابع، بل من العقل. ولا تبدأ من كثرة المؤلفين، بل من بناء الإنسان القادر على التفكير الحر. لأن المجتمع الذي لا يحترم المعرفة سينتج ثقافة سطحية مهما كثرت كتبه، أما المجتمع الذي يجعل السؤال قيمة، فسوف ينتج كتابًا قادرين على تغيير الوعي.

إن الكاتب الحقيقي ليس من يملك لغة جميلة فقط، بل من يملك رؤية واضحة للعالم. وليس من يجمع المتابعين، بل من يترك أثرًا. وليس من يكرر ما يقوله الآخرون، بل من يضيف شيئًا جديدًا إلى الحوار الإنساني.

فالكتابة في جوهرها مقاومة: مقاومة للجهل، ولموت الأسئلة، وللاستسلام للأفكار الجاهزة. الكاتب الحقيقي لا يكتب لكي يثبت أنه موجود، بل لأنه يريد أن يجعل العالم أكثر قابلية للفهم.

فإن أزمة الثقافة العربية ليست أزمة كتب، بل أزمة تكوين. ليست أزمة أقلام، بل أزمة عقول. ولن تنتهي هذه الأزمة بمجرد زيادة عدد الكتب أو إقامة المزيد من الفعاليات الثقافية، بل عندما ندرك أن الكاتب لا يصنعه القلم وحده، وإنما تصنعه القراءة، والحرية، والتجربة، والقدرة على التفكير النقدي.

فالكاتب الذي لا يقرأ سيظل أسير نفسه، والكاتب الذي لا يسأل سيظل أسير عصره، والكاتب الذي لا يملك شجاعة مواجهة الحقيقة سيظل يكتب حولها دون أن يصل إليها.

أما الكاتب الحقيقي، فهو من يجعل من المعرفة طريقًا، ومن السؤال منهجًا، ومن الكتابة شهادة على عصره، لا مجرد انعكاس له.

حكاياتي مع جدي الحاج جيلالي

المشهد الثالث: حكمة في ثمن الزيت

بقلم د- جبران لعرج- الجزائر

كان المساء يهبط ببطء على الحيّ العتيق، والريح تحمل معها رائحة الزيتون من المعاصر البعيدة. جلست إلى جدي في دكانه، نرتّب القوارير الزجاجية التي تلمع تحت ضوء المصباح. قال لي مبتسمًا: "الزيت يا بني مثل الصدق، صافٍ لا يختلط بالكدر، ومن غشّ فيه، كدّر ماء وجهه قبل تجارته."

بينما كنا منهمكين في الترتيب، دخلت امرأةٌ مسنّة، تحمل فوق رأسها سلة صغيرة مغطاة بمنديلٍ بسيط. حيّاها جدي بحرارة وسألها عن حالها. أجابت بصوتٍ متعب: "يا حاج، أريد لترًا من الزيت، لكني لا أملك سوى نصف الثمن." أطرق جدي برهة، ثم قال بلطف: "نصف الثمن عندك، والنصف الآخر عند الله." وملأ القارورة حتى فاضت، ثم لفّها بعناية، ووضعها بين يديها كما توضع الأمانة بين الكفوف.

غادرت وهي تلهج بالدعاء، بينما ابتسم جدي وقال لي: "من باع الزيت دون رحمة، لن يجد بركته في بيته. الزيوت مثل القلوب، لا تضيء إلا إذا بقيت طاهرة."

بعد أيام، جاء إلى الدكان تاجرٌ غريب من بلدةٍ مجاورة. كان يرتدي جبة أنيقة وعمامةً تفوح منها رائحة العطر الشرقي. قال لجدي: "سمعت أنك تبيع زيتًا صافياً لا مثيل له، وأريد شراء كل مخزونك بسعرٍ مرتفع." نظر إليه جدي بتمعّنٍ وقال بهدوء: "الزيت الذي عندي يكفي الناس هنا، ولا يُباع كله لمن أراد الربح. الخير يا بني لا يُحتكر، كما لا يُخزّن الضوء في زجاجة."

حاول التاجر إقناعه، لكنه فشل. خرج غاضبًا وهو يقول: "ستخسر تجارتك بهذه الطيبة الزائدة!" فردّ جدي بابتسامةٍ مطمئنة: "الطيبة لا تُفلس، يا هذا، لأنها رأس المال الحقيقي."

في تلك الليلة، هبّت عاصفة قوية اجتاحت البلدة. وفي الصباح، علمنا أن مستودع التاجر الغريب قد تسرّب إليه الماء، فتلف كل ما فيه من زيت. نظر جدي إليّ بعينٍ يملؤها الحنان وقال: "هكذا يُنجي الله من حفظ النية، ويُعلّم من باعها أن الخير لا يُشترى."

في مساء اليوم التالي، عادت العجوز نفسها، تحمل في يدها سلةً صغيرة فيها زجاجة زيتٍ جديدة. قالت بابتسامةٍ خجولة: "هذا من أحد المعاصر الجيدة، أردت أن أردّ الجميل." أخذ جدي الزجاجة ووضعها على الرفّ دون أن يفتحها، ثم قال لي: "انظر يا بني، هذا هو الربح الحقيقي، بركة الدعاء قبل المال."

جلستُ أتأمل تلك الزجاجة الصغيرة، وكنت أرى في صفائها انعكاس وجه جدي، وكنت أسمع في صمته دروسًا لا تُقال. ثم قال وهو يغلق الدكان: "الزيت لا يُضيء إلا إذا سُكِب، وكذلك الخير لا يُثمر إلا إذا أُعطي."

ومنذ ذلك اليوم، كلما رأيت ضوء مصباحٍ في ليلٍ بارد، تذكّرت زيت جدي الذي لا يبهت، ووصيته التي لا تنطفئ أبدا : "حافظ على نقاء قلبك كما تحافظ على صفاء الزيت، فبه وحده يُضاء طريقك."

عزيزي القارئ انتظرني في العدد القادم مع حكاية جديدة من حكايات جدي الحاج جيلالي، وإلى ذلكم الحين أستودعك الله الذي لا تضيع عنده الودائع.

مزرعة الحرية

المفاجأة

بقلم فايل المطاعنـــــــــي- عمان

وحينها خطر على بالي سؤال، فقلت لرفيقي:

– وهل يعلم موتو بمجيئي إلى المزرعة؟

فأجاب محمد بسرعة، وكأنه كان يتوقع السؤال مسبقًا:

لا يعلم طبعًا، فهو في إجازة. ثم أضاف: لا يأتي إلا إذا كان هناك ضيوف من ذوي الوزن الثقيل.

وأشرت إلى البيت القريب وسألته:

ومن يسكن فيه؟

أجاب محمد باختصار:

الغربان يا سيدي!

ثم اتجهنا نحو المطعم المجاور للمسجد، أو الملاصق له تقريبًا. لكن هيئة المسجد أثارت استغرابي؛ فالمبنى لا يوحي بأنه مسجد، إذ بدا مهملًا على نحوٍ لافت.

فسألته:

– ألا تصلّون فيه؟

أجاب محمد بحزن:

– بلى، لكنه هكذا منذ زمن. لقد حرص موتو على تزيين بيت الضيافة الفخم، لكنه أهمل المسجد. وخلال إقامتي هنا لم أره يصلي فيه ركعة واحدة، بل إن أغلب من يأتون إلى المزرعة لا يهتمون بأمره. أما نحن العمال، فنشتري الكتب والسجاد على نفقتنا الخاصة، ونقوم كل يوم جمعة بتنظيف المسجد وترتيبه.

ثم استدرك بسرعة:

– أقصد نحن العمال الأجانب يا سيدي!

بعد المسجد يأتي المطعم؛ مبنى جميل التصميم، وعلى بعد نحو خمسة عشر مترًا تقع فيلا صغيرة هي مقر إقامتي. كانت تتوسط المسافة بين المسجد والمطعم، وخلفها بقليل فلل الموظفين العُمانيين. ومن هناك يمكن رؤية مبنى الضيافة ذي القرميد الأحمر، يتباهى في الأفق كعروس خضبت يديها بالحناء ليلة زفافها.

وضعت أمتعتي، وغادر مرافقي محمد كاشفًا عن أمله بأن نلتقي لاحقًا في المطعم لتناول وجبة العشاء.

وبقي سؤال يدور في خلدي:

من الذي أتى بي إلى هنا؟ ولماذا؟

وقبل أن أسترسل في تساؤلاتي، طُرق الباب برفق.

فقلت:

– تفضل، الباب غير مقفل.

وما إن فُتح الباب حتى فوجئت بصديقي هاني.

ففزت فرحًا وقلت:

– هاني! أأنت من فعلها؟ أأنت صاحب هذه المفاجأة؟

فعانقني بحرارة، إذ لم ألتقِ به منذ زواجه.

فسألته مباشرة:

– هل تعمل هنا؟ ولماذا لم تخبرني أنك أنت من أرسل يستدعيني إلى هذا المكان؟

كان يضحك وهو يقول:

– لا تستعجل أيها الحاذق. أردتك أن تأتي دون أن تعلم أنني وراء الدعوة. أحببت أن تستمتع بالمفاجأة، وأن ترى كل شيء بعين الكاتب لا بعين الصديق.

ثم أضاف ساخرًا:

– لا تقتل المتعة أيها المسلم! هيا بدّل ملابسك وتعال لأعرّفك على أول الضحايا... أقصد أول سكان مزرعة السعادة، أو كما نسميها نحن: «مزرعة الحرية».

فقلت له والفضول يكاد يفتك بي:

– وما سر هذا الاسم؟

ابتسم وقال:

– هنا لدينا دستور خاص... دستورنا يقول: أنت حر. لك مطلق الحرية في التعبير عن أفكارك، لذلك قد ترى المتدين يجلس إلى جوار الفيلسوف، ويتناقشان بهدوء في قضية فكرية أو فلسفية. وستشاهد هنا ما لم تشاهده خارج أسوار المزرعة، فلا تستغرب شيئًا. وكما يقول المثل: «عِشْ رجبًا ترَ عجبًا».

فقلت مستغربًا:

– يا سبحان الله... إنها حقًا مزرعة الحرية!

ثم سألته:

– والآن، إلى أين سنذهب؟

فقال مستعجلًا:

– لا وقت لدينا. ربما يأتي موتو في أية لحظة، وعندها لن تخرج من هنا إلا إلى سمائل، وأظنك لا ترغب في أن تتذوق "دال" في سمائل!

فهوى قلبي إلى قدميّ، والتقطت قلمي وكاميرتي، ثم اندفعت أركض خلفه محاولًا اللحاق به، ليريني أول قاطني مزرعة الحرية.

لم أكن أعلم أن أول رجل سألتقيه في مزرعة الحرية يحمل قصةً نجا فيها من الموت بأعجوبة، وأن حكايته ستكون بداية سلسلة من الأسرار والوجوه والحكايات التي لم أتوقعها قط.

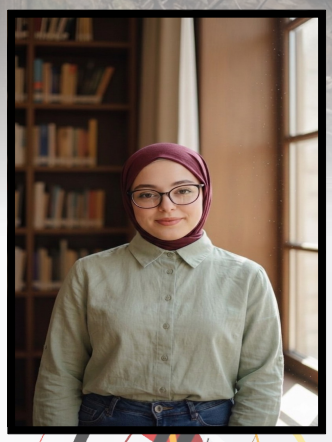
الصعيدي محمود

حارس البوابة (الهارب من الموت)

تابعونا ...

الكتابة من المنفى: كيف يصنع البعد أدبا مختلفا؟!

بقلم : هديل كشرود



ليست الكتابة في المنفى مجرد ممارسة أدبية تحدث في مكان بعيد عن الوطن، بل هي تجربة وجودية كاملة يُعاد فيها تشكيل الإنسان نفسه. قبل أن يُعاد تشكيل النص. فالمنفى ليس فقط غيابًا عن الأرض الأولى، بل هو حضور مكثف للأسئلة: من أنا بعيدًا عن المكان الذي صنع ذاكرتي؟ ماذا يبقى من الهوية حين تتغير اللغة اليومية، والوجوه، والإيقاع العام للحياة؟ ومن هنا تبدأ الكتابة. من المنفى بوصفها محاولة لفهم الذات عبر المسافة، ولإعادة بناء العالم من زاوية الغياب لا الحضور.

في هذا السياق، يصبح الأدب المنفي أدبًا مزدوج الصوت: صوت يحن إلى الماضي، وصوت يحاول التكيّف مع الحاضر الجديد. وبين هذين الصوتين تتشكل كتابة مختلفة، لا تنتمي بالكامل إلى هنا ولا هناك، بل تعيش في منطقة رمادية بين الذاكرة والتجربة، وبين الفقد والاكتشاف، وبين الوطن المتخيل والوطن الملموس.

المنفى كتحول في الوعي لا في المكان فقط:

المنفى ليس انتقالًا مكانيًا فحسب، بل هو تحول عميق في الوعي. فالكاتب حين يغادر وطنه لا يترك خلفه الجغرافيا فقط، بل يترك أيضًا شبكة العلاقات الاجتماعية، واللغة اليومية، والرموز الثقافية التي كانت تشكّل رؤيته للعالم.

في المنفى، يبدأ الإنسان بإعادة تعريف الأشياء من جديد: اللغة تصبح أداة اختبار، والذكريات تتحول إلى مادة للكتابة، والمكان الجديد يصبح مرآة تقارن باستمرار مع المكان الغائب. هذا التحول يخلق نوعًا من الازدواجية الداخلية التي تنعكس مباشرة على النص الأدبي.

وهكذا لا يكتب المنفي من موقع مستقر، بل من موقع قلق دائم، وهذا القلق هو ما يمنح كتابته طاقتها الخاصة وعمقها المختلف.

الذاكرة بوصفها وطنًا بديلًا:

في غياب الوطن الحقيقي، تصبح الذاكرة وطنًا بديلًا يعيش فيه الكاتب. فالمنفي لا يتوقف عن استدعاء الأماكن الأولى: البيت، الشارع، الأصوات، الروائح، وحتى التفاصيل الصغيرة التي لم يكن ينتبه إليها سابقًا.

لكن هذه الذاكرة ليست ثابتة، بل تتغير مع الزمن. فهي لا تعيد الماضي كما كان، بل تعيد تشكيله وفق الحاجة العاطفية الحالية. لذلك نجد أن أدب المنفى غالبًا ما يحمل طابعًا حنينيًا، لكنه حنين مشحون بالتأمل وإعادة التفسير، وليس مجرد استرجاع بسيط.

ومن خلال هذه الذاكرة، تتحول الكتابة إلى محاولة لحفظ ما يخشى الكاتب فقدانه نهائيًا، وكأن النص الأدبي يصبح وسيلة لمقاومة النسيان.

اللغة بين الفقد والتجديد:

تتعرض اللغة في المنفى لتحولات دقيقة. فالمهاجر أو المنفي يعيش غالبًا بين لغتين: لغة الأصل ولغة البلد الجديد. هذا التداخل اللغوي يخلق توترًا داخليًا ينعكس على الأسلوب الأدبي.

في بعض الحالات، تصبح اللغة أكثر بساطة وشفافية، لأنها تحاول أن تشرح العالم الجديد. وفي حالات أخرى، تصبح أكثر كثافة وشاعرية، لأنها تحاول تعويض فقدان المعنى المستقر في الوطن.

كما أن الاحتكاك بلغات أخرى يفتح المجال أمام تجديد الأساليب والتراكيب، مما يجعل أدب المنفى أكثر انفتاحًا على التجريب، وأكثر قدرة على كسر القوالب التقليدية.

الغربة كمساحة للإبداع:

رغم ما يحمله المنفى من ألم، فإنه يخلق أيضًا مساحة واسعة للإبداع. فالغربة تدفع الكاتب إلى النظر إلى نفسه والعالم من زاوية مختلفة، بعيدًا عن المألوف والاعتيادي.

في هذا الفراغ الناتج عن الابتعاد، تنمو الأسئلة الكبرى: معنى الانتماء، معنى الهوية، معنى الوطن، ومعنى أن يكون الإنسان «هنا» بينما روحه ما تزال هناك. هذه الأسئلة تصبح مادة أساسية للكتابة الأدبية.

ولهذا، فإن كثيرًا من النصوص العظيمة في الأدب العالمي وُلدت في المنفى، لأن الغياب أحيانًا يكشف ما لا يكشفه الحضور.

حوار وكتاب...

خولة بن ساسي..

مهنة ترشد إلى الطريق..

ورواية تشكّك في كلّ الطرق

حوار أجراه خليفة عبد السلام

في الثامنة والعشرين من عمرها، المبدعة "خولة بن ساسي" تشقّ طريقها بين التربية والأدب بهدوءٍ لا يخلو من الطموح. ابنة الجنوب الجزائري مدينة بسكرة، متخرجة من جامعة محمد خيضر بشهادة ماستر في الإرشاد والتوجيه، وتعمل مستشارة للتوجيه والإرشاد المدرسي والمهني في الطور المتوسط؛ مهنة تضعها يوميًا في تماس مباشر مع أسئلة الإنسان، واختياراته، وقلقه تجاه المستقبل.

بموازاة هذا المسار وجدت في الكتابة فضاءً آخر للإنصات والتعبير، فأصدرت عن دار إدليس للنشر والتوزيع روايتها الأولى "المسرحية الملعونة" سنة 2020، ثم "العاطلون" سنة 2024.

بين الإصغاء إلى انشغالات الناشئة والبحث عن الإنسان داخل النص، تتشكل تجربة تجمع بين الممارسة المهنية والشغف الأدبي؛ ومنها ننطلق في هذا الحوار للاقتراب أكثر من رؤيتها للكتابة، وتجربتها مع الرواية، والأسئلة التي تقودها إلى الأدب.

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

- بين مستشارة التوجيه التي تصغي يوميًا إلى أسئلة المراهقين وقلقهم، والروائية التي تنصت إلى شخصياتها، أين تنتهي المهنة وتبدأ الكتابة؟

الكتابة بالنسبة لي استمرارية دائمة داخل اليوم. قد نعتقد أننا سنرى الكاتب يمارس كتاباته فقط حين ينعزل داخل غرفته، ويضع أمامه حاسوبه أو أوراقه وقهوته الساخنة، ويبدأ في تدوين عالم مختلف ومميز عن الذي يعيش فيه. لكن الحقيقة التي لا نراها عادةً أننا نكتب كذلك حتى بدون أقلام، داخل ذاكرتنا وداخل أحاديثنا الداخلية، أثناء رحلاتنا الروتينية إلى مراكز العمل، أو أثناء قيامنا بأي شأن آخر.

أرى أن وظيفتي مناسبة جدًا لي كروائية؛ لأنها تتخللها كثير من فترات العزلة والصمت أو الوحدة في الحقيقة، وظيفتي تأخذ جانبًا صغيرًا جدًا من المشاعر، مثل كل تلك الأشياء الأخرى الموجودة في حياتي البسيطة.

الكتابة تحاصر كل نشاطاتي الأخرى، وتستنزف شغفي للمسؤوليات المختلفة، مسؤوليات ضخمة قد تتوقف حياتنا عليها أحيانًا. تبدأ الوظيفة أين تبدأ الوظيفة، تمامًا مثل كل شخص قرر أن يحصل على مكتب ويلتزم بمنشورات وزارية ومؤسساتية، في حين أن الكتابة فعل مستمر ومتطفل جدًا داخل حياة الإنسان.

- العمل في الوسط المدرسي يضعك أمام الإنسان في واحدة من أكثر مراحل حياته هشاشة وتشكّلًا؛ هل غيّر ذلك تصورك للشخصية الروائية وللدوافع الخفية التي تحركها؟

لأكون أكثر صراحة، لم أستطع أبدًا أن أكتب شخصية مراهق أو طفل إلا بعد عملي في هذا المجال. كنت أخاطر أحيانًا في إضافة شخصيات كهذه، لكن عقلي كان يفشل كل مرة في كتابة هذا الجانب من الإنسان، أعني المراهق، هذا الجزء المعقد وصعب الفهم، الذي يجب أن نحذر في برمجته بشكل غير مناسب، أو إعطائه مفاهيم خاطئة عن نفسه وعن العالم. أن تكون قريبًا من الإنسان في أكثر مراحل نموه تعقيدًا، أعتقد أنه تحدٍّ وعر نوعًا ما وممتع أيضًا.

مشكلات المراهقين مؤلمة، لذلك تعلمت كثيرًا من هذا المجال أن أفهم ألم الإنسان، وكيف أنه مسؤول بشكل مرعب في تكوين مخاوفه واعتقاداته حول نفسه. لذلك، أنا مدينة للإرشاد بهذا الشيء المهم.

- درستِ الإرشاد والتوجيه، وهو مجال يقوم على فهم الإنسان ومساعدته في اكتشاف مساره. هل ترين الرواية أيضًا نوعًا آخر من البحث عن الإنسان، ولكن من دون إجابات جاهزة؟

سأفاجئك لأقول لك إن الإرشاد أيضًا لا يطرح إجابات جاهزة، إنما يمدك بخطوات تقودك إلى اتخاذ قرار تتحمل مسؤوليته بنفسك. قد تشترك الرواية مع الإرشاد النفسي في هذا الجانب الجوهري؛ لأن لديها كذلك وظيفة تفكيكية لحيوات الناس ومعاركهم اليومية وصدماتهم، وهي تعمل عمل المرشد في الكثير من الأحيان.

بل لدينا علاجات نُشرك فيها القراءة لكي تكون فانوسًا ينير ظلمة موحشة في عقل الشخص، ونُسمي هذه الاستراتيجية الإرشاد القرائي.

ندرس حالة المسترشد، ثم نقترح عليه رواية تعبّر عن ألمه، وننتظر بعد ذلك أن تقوم الرواية بسحرها تجاهه. هذا لأن الرواية تلمس المواضع التي قد يعجز عقلك الواعي عن إدراكها ورؤيتها لأجل حمايتك من الألم. لنقل إن الرواية هي عبارة عن أداة استشعار مميزة، تعرّفك إلى دواخلك، وتكسبك نوعًا من التعاطف الذي ننسى العالم أن يعلّمك إياه تجاه نفسك.

- صدرت روايتك الأولى «المسرحية الملعونة» سنة 2020، ثم «العاطلون» سنة 2024؛ ماذا تغير في رؤيتك للكتابة بين العملين، بعيدًا عن مسألة النضج التقني؟

كتبت كثيرًا قبل روايتي «المسرحية»، وقرأت كثيرًا أيضًا؛ لذلك كان هدفي الأول ليس أن أكون أفضل كاتبة، إنما كان هدفي هو أن أظهر للجميع، أن أبدأ فقط، وأن أضع قدمي داخل الرمال المتحركة وأشاهدها وهي تبتلعني دفعة واحدة. أعترف أنني تخلصت بعد «المسرحية» من أصوات الشارع الثقافي، وبدأت أكتب بشكل حر.

داخل رواية «المسرحية»، ستشاهد التردد والخوف وعدم الثقة، وستلاحظ كل الأفكار التي حرمتني من أن أمتد أكثر في كتابتها.

لكن في «العاطلون»، أظن أنني كنت أكثر شجاعة وأكثر صدقًا مع نفسي. استطعت كتابة مخاوفي، والتحدث عن أدوار مختلفة، وصناعة الشر كما أراه بشكله الجديد، وليس بشكل ساذج قليلًا كما حدث في النص الأول («المسرحية»). بين «المسرحية» و«العاطلون» تغير كل شيء تقريبًا. التغير لم يحصل بسبب دراسة تقنيات كتابية جديدة، أو اكتساب روتين كتابة جديد، أو حتى استحضار أشباح كُتّاب آخرين لكي أسير على خطواتهم الشهيرة في الكتابة، إنما حدث ذلك فقط لأنني لم أعد خائفة من أن أكتب. كنت واثقة. وأتمتع بشيء من الجاهزية.

- يحمل عنوان «العاطلون» دلالة اجتماعية مباشرة، لكن البطالة قد تكون أوسع من غياب الوظيفة؛ هل كنت تكتبين عن البطالة الاقتصادية فقط، أم عن شكل من أشكال التعطل النفسي والاجتماعي والوجودي؟

كل من يقرأ العنوان يختار بنفسه ألا يفهمه. إن العطالة عن العمل هي بالنسبة لي أمر أقل خطورة من أن يحتجز الإنسان ذاته داخل أدوار لم يخترها لنفسه. هذا لأن عكس البطالة الاقتصادية قد يختفي حين تأتي الوظيفة، وقد يكون لها جانب يمثل الاستقلالية، لكنها كذلك نوع آخر من الحبس أو الاستعباد.

«العاطلون» تتحدث عن القوالب الاجتماعية التي يُحبس فيها كائن مهم مثل (الإنسان). أحيانًا يظهر لي المجتمع الذي نعيش فيه مثل جحيم مصغر، أو مثل جزء من عذاب محتّم يصعب الهرب منه. لماذا يجب أن أتصرف حسب سيناريو مقيت لم أصادق على كتابته؟ قد كتبه لي الأولون، وقرروا في مكاني أن أعيشه؛ لأنهم اعتادوا على أن يولد الإنسان ويموت بهذا الشكل، كأننا محبوسون جميعًا داخل The Truman Show.

أنا كتبت «العاطلون» لكي أدعم نظرية أن الإنسان مُخيّر، وأنه حر في اختيار قيوده، وحر في العيش داخل الدائرة التي تناسبه حسب درجات النضج التي وصل إليها:

- شخصية مروان (محبوسة داخل الأمل الزائف).
- شخصية بثينة (محبوسة داخل المعتقدات).
- شخصية مقداد وكلثوم (محبوستان داخل تعلق مرضي).
- شخصية عثمان (محبوسة داخل الماضي والذكريات).
- شخصية لالة عيشة (محبوسة داخل شعورها بالذنب).
- شخصية عمار (محبوسة داخل الغرور).

وهؤلاء هم العاطلون عن الحياة.

«العاطلون» يحاول أن يقول بشكله هذا إننا عالقون ومراقبون، ونعيش في سلسلة لا تنقطع من الأوهام المستوردة من الآخرين.

- إلى أي حد تستطيع الرواية أن تدخل إلى المناطق التي تعجز الدراسات الاجتماعية والإحصاءات عن الوصول إليها حين تتناول البطالة والتهميش والانتظار؟

دائمًا ما أقول هنا إن للرواية صلاحيات أكثر جرأة من الدراسات، دون أن نقلل من أدوار الدراسات الاجتماعية التي قد تعجز في عالمنا العربي الإسلامي عن الوصول إلى أعماق الجرح الإنساني أحيانًا. تستطيع الدراسات أن تحسب لنا حجم الدمار وعدد الضحايا في حرب أفغانستان أو العراق أو حرب فلسطين، لكن العقل البشري المتعاطف، المتعطش لمعرفة ألم الآخرين، يتوق لكي يقرأ ما ترويه الذاكرة البشرية. روايات مثل «حدائق الرئيس» أو «الطنطورية» التي توثق الدم، وتحاكم العالم، وتتحدى جبروت (الدكتاتور)، هذا ما قد تعجز دراسة عن تحقيقه؛ قد تقزّم حجم المعاناة لتجعلها مجرد رقم قد يضعه الناس مع بقية الأرقام الأخرى الموجودة داخل ذاكرتهم القصيرة.

لكن القصة (الرواية) شكل مختلف من النحيب والبكاء والصراخ، إنها أداة مزعجة للضمير الإنساني الذي يختار في كل مرة من الزمن أن يموت أو أن يتجاهل. أظن أنه في هذا الزمن الذي تتعرض فيه الدراسات الأكاديمية لمراقبات وتعطيلات بسبب عدم الخوض في المحظور، أو العجز الذي يصيبها بسبب عدم الدخول في طابوهات المجتمع، فإن الرواية هي أنجع وسيلة لكي نُخبر القارئ بالحقيقة.

- عندما يكتب الروائي عن الفئات الهشة أو المأزومة، كيف يتجنب تحويل معاناتها إلى مادة سردية جميلة فقط؟

في نظري، يجب على الكاتب أن يحمل نفسه مسؤولية واحدة: أن يتوقف عن انتزاع إنسانية الشخصيات. يعتقد جل هؤلاء الكُتّاب أنهم ينجحون كمؤلفين حين يتمكنون من استفزاز مدامع القارئ بسبب الوصف والجمالية السردية، وهو يحكي عن جوع الأطفال ويُتمهم وعن عوالمهم المتأزمة. إنه يرمي بنفسه لاستعطاف القارئ لأجل شراء انتباهه، في حين أن هؤلاء المزيفين لا يبكون حقًا، إنما يسعون لجعل القارئ يشيد بقدراتهم الخارقة في التصوير. سيظهر ذلك جليًا لكل قارئ محلل حقيقي. إذا قررنا الكتابة عن الألم، يجب علينا أن نكتب أيضًا عن القوة، وعن الطمع، وعن الانتقام، وأن نكتب بذلك النبل الذي يقودنا في الأخير إلى كتابة الإنسان الحقيقي داخل المعاناة؛ الإنسان الخائف، المغرور، واليائس أيضًا.

هل تعتقدين أن الكاتب مطالب بأن يحمل موقفًا من المجتمع، أم أن مهمته الأساسية هي كشف تناقضاته وترك الحكم للقارئ؟

أظن أنني أقرب كاتبة قد اتخذت موقفًا من المجتمع. قد يصعب عليك، يا سيدي، ألّا تتخذ موقفًا من المجتمع وقد كُتب عليك أن تعيش فيه وأنت (امرأة). مع أنني أكره أن أُختزل داخل دور الضحية، إلا أننا مفجوعات طوال الوقت في أبسط الحقوق، ومحاصرات داخل أقسى الأدوار، ومنقادات إلى تحمّل عبء لم يُكتب علينا، إنما ابتدعوه لنا لكي يتنصلوا هم بدورهم من مسؤوليات ثقُلت عليهم.

هذا وضع لا يساعدني لكي أكشف تناقضات معينة للقارئ العربي؛ لأنني أعتقد أنه قد تعرض لزمن طويل إلى مصادرة ممنهجة، لذلك أحب استعمال جملة: (العقل المُصادَر) في وصفه. إنه مُصادَر من مؤسسات وجهات معينة، ومن وسائل الإعلام والقنوات الممولة التي تنشر فكرة واحدة: (كيف تصبح جاهلًا؟). يعيش عقله داخل قضبان حديدية أحيانًا يصعب التخلص منها. لا أدعي أن هذا هو الحكم العام، ولكننا جميعًا بدأنا هكذا، وكدنا أن نصبح نسخًا مكررة من الآخرين. لذلك أتمنى أن نحصل في المستقبل على قارئ مخلص وحر.

-عنوان «المسرحية الملعونة» يوحي بوجود عالم تحكمه الأقنعة والأدوار. هل تنظرين إلى المجتمع نفسه باعتباره مسرحًا كبيرًا يتعلم فيه الإنسان تمثيل الشخصية التي يُطلب منه أن يكونها؟

خاصة في العالم العربي، الإنسان يولد لكي تكون لديه مهمة واحدة: هو تحقيق توقعات الآخرين وارتداء الأفكار التي تريحه دائمًا وتضمن له الانضمام إلى أكبر فئة آمنة تصادفه. هو لا يتعلم عادةً شجاعة الاختلاف والحفاظ على تميزه، وإنما يفضل التفكير كما وصّاه أسلافه، كأنما الفكرة تحولت إلى إرث ثمين يصعب اجتثاثه. الإنسان العربي تعلم أن يطمس وجهه ويخفي حقيقته؛ لأنه معرض للإدانة (بأنه شخص غير صالح).

في «المسرحية الملعونة» تتحدث عن شخصيات مرضية تمر بتغيرات قد تكشف لها أسوأ ما فيها.

ما الذي يعنيه لك أن تصدر كاتبة شابة من بسكرة رواياتين؟ هل ما تزال الجغرافيا الثقافية في الجزائر تؤثر في فرص الكاتب وحضوره؟

أنا شخصيًا، رغم كل السلبيات التي أجدها في السوشيال ميديا، إلا أنني ممتنة جدًا لوجودها. أعتمد على حضوري في مواقع التواصل حتى أسوّق لوجهي ونصي بشكل أكثر حرية.

أما مشاركتي الشخصية في الملتقيات الأدبية، فأتعمد كليًا أن أُبقيها نادرة جدًا، أو حين يكون الملتقى متعلقًا بموضوع (الرواية). وهذه أيضًا ندوات وملتقيات نادرة الوجود في ولاية بسكرة، حيث إن المؤسسات الثقافية داخل الولاية تُعنى باستدعاء فئة واحدة مكررة في كل تظاهرة ثقافية، وهي مجموعة من مثقفي الولاية الذين يمثلون أساتذة ومذيعين ونقادًا، يتكرر حضورهم وتكريمهم وبروزهم في كل مرة أذهب فيها إلى ملتقى معين. وتكون مشاركاتهم مكررة، وأسمع في كل مرة أيضًا نفس المديح لبعضهم البعض. وهذا ما يجعل الثقافة في هذه الولاية تشبه ساعة معطلة متوقفة في الزمن ولا تتحرك على الإطلاق.

شباب هذه الولاية مهمش؛ لأن المؤسسات تنظم تظاهرات على مقاساتها وعلى مقاسات ضيوفها الدائمين، الذين قد جمعوا جبلًا من أوراق الشهادات المطبوعة بأسمائهم.

أنا شخصيًا أتفاجأ أن مثقفي ولايتي لا يعرفونني، لكن مثقفي ولايات أخرى يعرفون نصي ووجهي، ويحتكمون لرأيي، ويتمنون حضوري، وتُقدَّم لي دعوات من مختلف الولايات إلا في ولايتي. لذلك، إجابةٌ على سؤالك، قد تؤثر جغرافيا المكان على بروز شخص ما، كما يؤثر منصبه أو حتى جمال مظهره في هذا الزمن الهش الذي نعيش فيه.

لكنني أنا أقول إنه لم يعد هذا يمثل مشكلة بالنسبة لي بعد الآن، ولست أدري إن كان سيؤثر في المستقبل.

هل يشعر الكاتب القادم من مدينة خارج المركز الثقافي بأنه مطالب ببذل جهد مضاعف كي يُسمع صوته، أم أن وسائل النشر الحديثة بدأت تكسر هذه المركزية؟

أحيانًا أنتقد هذا الأمر: أن تكون مطالبًا ببذل جهد عظيم لتصبح في الأخير صياد (الفالورز) بدلًا من كاتب أو مثقف، أن يصبح الإنسان المفكر يتحدث إلى أرقام بدلًا من العقول. لكن، كما يقولون، لكل زمن مقاساته. يجب على الكاتب أن يزامن الوقت الذي يعيش فيه.

لقد كان الكُتّاب الذين عاشوا في وقت دوستويفسكي، مثلًا، يلجؤون للجرائد حتى يتبارزوا فكريًا، وقد كانت الجرائد في ذلك الوقت عبارة عن أحدث وسيلة إعلام توصل إليها الإنسان، بل الوسيلة الأشهر والأمتع والأكثر خطورة وإغراءً للكتاب والصحفيين.

لا أُجرّم أن يكون للكاتب حضور مضاعف؛ فهو فرد يعيش في زمن معقد وسريع، لذلك فمن البديهي أن يُرى ويُسمع ويبرز، غير أنه يجب أن يكون حذرًا من أن يؤثر بروزه على عزلته ووقته الذي يجب أن يقضيه في التزود والمطالعة.

- بحكم عملك مع التلاميذ، هل تلاحظين أن المدرسة اليوم تساعد الشاب على اكتشاف ذاته، أم أنها تدفعه غالبًا إلى البحث عن مكان داخل منظومة جاهزة؟

لنعد قليلًا إلى الماضي. هل كانت المدرسة مكانًا آمنًا لمواهبنا ومشاعرنا تجاه أنفسنا في وقت مضى؟ لا أعتقد ذلك. تُعلّمك المدرسة كيف تكتب وتقرأ وتحفظ الدروس، قد تدرّب لك عضلة المخ أحيانًا، وتكسبك نوعًا من الالتزام، لكنها تُعلّمك أشياء خاطئة حول نفسك. مثال على ذلك: قد تعلّمك أنك مجرد تحصيل دراسي، وتعلّمك أنك غبي أو أنك أقل من الآخرين. قد تنتج لنا المدرسة أفرادًا مساعدين للموافقة على ديكتاتور آخر في المستقبل. هذا ما قد ينتجه لنا التعليم اليوم؛ إنه يأخذ بالتلميذ إلى هاوية مثيرة للخوف. قد أقول إن المدرسة اليوم مسؤولة بشكل ما عن صناعة ضياع مخرجاتها، ضياعهم فكريًا ووظيفيًا وحتى نفسيًا، فهم

يخرجون منها لا يملكون الإجابات الكافية عن أنفسهم وعن العالم. المدارس الجزائرية خالية من ثقافة النوادي والمسابقات الثقافية الأدبية أو الرياضية، والإشارة إلى هذه النقاط قد تساعد في الانتباه لها ومحاولة تداركها؛ لأننا نهتم بصناعة الفرد وتميّزه.

- هل منحتك دراسة الإرشاد النفسي أدوات إضافية في بناء الشخصيات، أم أنك تتعمدين نسيان المعرفة الأكاديمية عندما تدخلين إلى فضاء الرواية؟

من اليوم الأول الذي دخلت فيه أبواب كلية التربية في بسكرة، تغيّرت نظرتي للمجتمع وللأفراد في كل مراحل النمو الخاصة التي يمرون بها.

العلم، أنا أعتبره بوابة ثمينة للحصول على أكثر الشخصيات تأثيرًا، وأكثر الموضوعات التي قد تصنع أثرًا في حياة القارئ. سيعجز أي كاتب عن فرز أدواته أثناء الكتابة. ربما قد اكتسبت قدرات خارقة في فهم الآخرين والإنصات إليهم، وتحليل حركات أعينهم، وقياس حجم التعرق الذي يصيبهم أثناء الكذب والتهرب. ربما عالج الإرشاد مشكلة أو فراغًا معرفيًا لم أكن قد تفطنت له في السابق عن (الإنسان أثناء الأزمات). النفسية والوجودية التي تصيبه.

لكي أختصر الأمر، الإرشاد عبارة عن بُعد آخر تتعلم فيه كيف تتعاطف مع الآخرين، والرواية، أحيانًا، أراها كأن إنجازها بشكل جيد يحتم عليك العيش في أحذية كل تلك الشخصيات التي خلقتها داخل النص. هذا نوع آخر وجانب مختلف من التعاطف أيضًا.

إن الروائي الجيد لن ينجز شخصيات عملاقة تمثل الشر إلا أن يضع لها ماضيًا قادها لكي تبطش وتعادي المجتمع، بداية من موريارتي الذي كان ساخطًا على المجتمع، إلى إدموند دانتيس في العملاقة «الكونت دي مونتي كريستو». نحن جميعًا نريد أن نعالج أنفسنا داخل هذه النصوص.

أن نكتب عالمًا نشفي داخله، أو أن نتحدث إلى ذلك الأخصائي الذي يريد أن يساعدنا على كتابة بدايات جديدة لأنفسنا، هل تجد هناك فرقًا؟ لا أعتقد ذلك.

- هناك فارق بين أن «نفهم» الشخصية نفسيًا وأن نجعلها حية أدبيًا. كيف تتعاملين مع هذا الفارق أثناء الكتابة؟

هنا قد نكون في مواجهة الذاكرة الإنسانية. لا يموت الإنسان حقًا إذا بقي حيًا داخل ذاكرة من يحبونه دائمًا. وكيف ذلك حسب رأيك؟ نحن نتذكر كلماتهم وحتى أصوات مشيتهم، نتذكر نبرات الضحك والبكاء، وحتى أصوات الغطيط التي كانت تصدر منهم في الأيام التي غفوت فيها إلى جانبهم.

ما أريد أن أقوله هو أننا، ككتّاب، يصعب علينا ترجمة فكرة معينة إلى شخص يكاد ينبعث من الورق حتى يصبح من لحم ودم. لذلك نحاول دائمًا أن نجعل الشخصية قريبة جدًا من جراحنا ولحظاتنا المحرجة، وأن نجعل لها حرية تدخلها في أخطائها الصبيانية والطفولية، ونجعل لها عيوبًا وعِلّة أو شهوة.

أنا، على سبيل المثال، أعتمد كثيرًا على السؤال والدهشة داخل النص. غيري قد يعتمد على أمراض شخصياته وهوسهم وكوابيسهم، مثل دوستويفسكي وإرفين يالوم. ربما شخص آخر قد يعتمد على تشوهات النفس مثل كافكا. كاتب آخر قد يعتمد على غباء شخصياته وحماقتهم حتى يقرّب الشخصية من مشكلات الإنسان (القارئ).

أن ينتقل الكاتب من مرحلة التشخيص إلى مرحلة التجسيد يعني أن ينتقل من الهامش إلى وسط الحلبة. أن تقول مثلًا إن شخصيتي تمتلك طبعًا حادًا هو أمر واحد.

لكن أن تجعلها تبدو كذلك داخل النص، يضعك داخل معضلة كتابة الحركة والصوت واللون والرائحة، وهذا بالتأكيد هو شيء آخر تمامًا.

- بعد رو ايتين، ما الذي أصبح يقلقك أكثر: العثور على الحكاية، أم العثور على الطريقة التي ينبغي أن تُحكى بها؟

لا أظن أن عقل الإنسان الذي قُدّر له أن يصبح كاتبًا هو عقل راكد وخالٍ من الأفكار الجديدة. قد تقتحم الأفكار الأخرى عالمك وأنت منهار أمام نصك الذي لم يكتمل بعد. الأفكار الجديدة قد تلاحق الكاتب أحيانًا مثل بائع متجول مزعج، أو نحلة عنيدة تحوم حول رأسك طوال اليوم، وخاصة أثناء انشغالك الشديد في معارك الحياة.

ولن تصمت هذه الأصوات إلا بعد أن تبدأ في وضع المشروع الكتابي الجديد. التحدي الأكبر بالنسبة لي هو ألّا أكرر نفس الرواية في نصوصي الأخرى، وألّا أكرر نفس النهايات ونفس السقطات أو نفس الثيمة.

ألّا أكتب أبدًا نفس الجراح، لذلك أعتقد أن إيجاد طرق جديدة لسرد الفكرة والتأثيث لها يعد أحيانًا مستحيلًا. تجد الكثير من الكُتّاب الذين يكررون نفس الشخصيات وطريقة تفكيرهم في نصوصهم الجديدة، كأنهم لا يستطيعون إخراج النص الأول من أرواحهم أبدًا، لشدة انغماسهم في فكرته وأسلوبه السردي.

قد يقع الكاتب حينها في فخ التكرار، ويحتجز نفسه داخل دائرة واحدة لا يهرب منها أبدًا إلا إذا كسرها بنفسه.

قد تبدو لي أن الفكرة تمثل الجسد، لكن طرق الحكي هي الروح، التي إذا لم تكن، قد تتحول لنا أجمل الأفكار إلى مجرد مقالات سيئة لا روح فيها..

- هل تكتبين لأن لديك ما تريدين قوله، أم لأن هناك أسئلة لم تستطيعي العثور لها على إجابات خارج الأدب؟

السؤال في الكتابة ليس دائمًا هو محاولة إيجاد إجابة معينة، أحيانًا هو وسيلة أخرى للتعبير. فبمجرد أن تطرح سؤالًا: (لماذا يحدث هذا؟) فقد يبدأ الكثيرون في تفقد أنفسهم وضمائرهم. إنه الطريقة الأمثل لكي يندفع الإنسان إلى مساءلة نفسه والعالم الذي من حوله. لهذا السبب قد أعتمد على السؤال لقيادة القارئ لكي يفهم ما الذي أريد أن أقوله.

لا توجد إجابة واحدة لكل تلك الأسئلة. أظن أنها عملية شديدة التعقيد، كونك موضوع داخل مجال لا توجد فيه إجابات قاطعة. أحيانًا أعتقد أن مهمة الأدب لم تكن أبدًا أن نجد الحل، بل يمنحنا مساحة أكبر للتأمل والفهم، أو محاولة الفهم. لهذا السبب قد يحدث في حياة كل كاتب أنه يقضي مدة من الزمن وهو يبحث في نصوصه عن المعنى.

- ما الذي تخشينه على تجربتك أكثر: التكرار، إرضاء القارئ، أم الوقوع في صورة مسبقة لما يجب أن تكون عليه «الكاتبة الشابة»؟

أظن أنني قد مررت على كل هذه التجارب التي وقعت فيها نتيجة لنقص النضج الأدبي والتوجيه الصحيح. أستطيع أن أتفادى التكرار، على سبيل المثال، لكنني لا أستطيع أن أتخلص من ذلك القارئ الشرس الذي يسكن داخل مخيلتي، الذي يسخر من كل جملة أكتبها ومن كل حرف أفكر في وضعه، والذي يحتجزني في كل مرة داخل عالمه المثالي، الذي يمنعني من الكتابة بالحرية التي أقرأها في كتب الآخرين.

في الجانب الآخر من السؤال:

حين قلت لي إنني قد أخاف من الوقوع في الصورة المسبقة لما يجب أن تكون عليه كاتبة شابة، فإن هذا السؤال مصاغ بشكل دقيق، لكنه يرمي بي للإجابة عنه بشكل أكثر توسعًا.

نحن هنا في هذا العالم العربي الذي نعيش فيه، نخاف كثيرًا من أن نكون نسخًا حقيقية عن أنفسنا، بسبب أن المجتمع يكشر عن أنيابه لكل شخص يمثل الاختلاف، أو يمثل عدم التوازن المطلوب الذي يرونه صحيحًا.

قد يلمس هذا الخوف كل الجوانب الرائعة التي فينا. أعلم أنني أستطيع أن أكون شخصًا مميزًا، كاتبة مميزة، لكن القيود أحيانًا تكون أضيق مما نظن.

إننا لا نستطيع أن نُخرج كل تلك النُسخ المشوهة من أنفسنا بهذه السهولة. سيتطلب الأمر تضحيات وخسارات ومعارك فاشلة. أنا كاتبة غاضبة، هذه هي الصورة التي أراها عن نفسي طوال الوقت؛ كاتبة غاضبة جدًا، ولها عقد لا نهاية له مع البكاء على ما يحل بهذا العالم. لكن العالم يفضل المثقفين الصامتين والبراغماتيين والخائفين الذين يوالون الناس ويلعقون أحذيتهم.

أظن أن العالم أصبح ينفي مفهوم جوليان بيندا للمثقفين، وينفي ما كان يعتقده مالك بن نبي وإدوارد سعيد عن المثقفين.

أنا أتمنى أن يسمح لي مجتمعي بأن أكون كاتبة شجاعة، وألّا ينقلوا لي مخاوفهم طوال الوقت، وتشوهاتهم الفكرية كأنها مرض معدٍ أو لعنة متوارثة.

- هل تعتبرين النجاح الأدبي مرتبطًا بالانتشار والجوائز، أم بقدرة النص على أن يترك، بعد انتهائه، سؤالًا لا يستطيع القارئ التخلص منه؟

نحن نتذكر الكتب الرائعة بسبب القراء الرائعين الذين يرشحون لنا أجود ما قرؤوا.

ولا نتذكر الجوائز التي فازت بها تلك النصوص على الإطلاق. مثلًا، إذا سألتك: كم جائزة أدبية قد حصلت عليها رواية البؤساء؟! كم جائزة أدبية حصل عليها نص العمى لخوسيه ساراماغو؟! هل سوف نتذكر الوهج الذي يخفت في أسبوع واحد بعد نيل الجائزة؟

موقفي من الجوائز ليس عدائيًا بدرجة كبيرة، إنما أنا أعادي النظرة المهووسة التي تسيطر على كُتّاب اليوم. أعتقد أن المثقف الذي يكتب هو شخص يستطيع مخاطبة الطلبة والأطباء والمعلمين والمدراء والعاملين، يستطيع مخاطبة الطبقة الوسطى، تلك التي تمتلك قوة تحديد مصير الدولة. لذلك كان من الواجب عليه أن يتحرر من هوس الجائزة التي تحبسه داخل معايير يجب أن يحيد عنها، وأن يولي كل ولائه للفكرة والإنسان والقضية الإنسانية. أحيانًا أعتقد أن الجائزة هي أداة سيطرة، خاصة تلك الجوائز المفضوحة، التي تخضع للكولسة والاستغلال المثير للشفقة للكُتّاب الجدد أو ذوي الشخصيات الهشة والرؤى المريضة.

أدعم فكرة الجائزة، لكنني أنبذ فكرة أن تكون معيارًا للجودة أو للأفضلية. إن القارئ وحده هو المسؤول عن تحديد هذا الشيء؛ هو وحده المسؤول عن إحياء الكتب أو قتلها. لكن كُتّاب هذا الزمن لا يتعلمون الصبر، لا يصبرون على فنونهم، إنهم يريدون العظمة في أول لحظات بزوغهم الكتابي، ويفضلون أسبوع الشهرة الذي يأتي بعد نيلهم الجائزة، التي عادةً ما يكون تتويجهم بها مزيفًا ومخدوعًا.

حين ينظر كُتّاب اليوم إلى رأيي، فقد يتزعجون من الأخلاق الأفلاطونية التي أرهقتهم بها طوال الوقت، ومن البنود القاسية التي قد أضعها حول أهدافهم الربحية، لكن نظرتي لفعل الكتابة تكاد أن تكون مقدسة ومنزّهة، ربما قد يحدث ذلك لتصادم الغايات فحسب.

قد تضمن لك الجائزة اسمًا لبعض الوقت، لكنك قد تموت في النهاية، وتنقلك نصوصك إلى مقبرة الكتب المنسية، ولن يكون لك دانييل سيمبيري لكي ينقذها من النسيان.

لكن الأجيال المتعاقبة من القراء، الذين يتوارثون نصك مثلما يتوارثون أثمن القلائد والأملاك، هم وحدهم القادرون على تحقيق نجاحك الذي تستحقه.

- في زمن تتسارع فيه الكتابة والنشر والاستهلاك، كيف يمكن للروائي الشاب أن يحمي تجربته من الاستعجال ومن إغراء الحضور المستمر؟

حماية التجربة الروائية من السطحية قد تحتاج في بعض الأحيان إلى بعض الترتيبات المهمة في حياة الكاتب. يجب عليه أن يتعلم كيفية الضفر بعزلته والاحتفاظ بها لأبعد وقت ممكن، حتى يستطيع أن ينال النص أكبر وقت من النضج والوضوح. أما النصوص الاستعجالية، فهي تفتقر إلى التراكم الشعوري والمعرفي، وإلى الفكرة المميزة والمختلفة والمنفصلة. ربما سيقع الكاتب في فخ التكرار والرداءة، وقد تكون نصوصه جافة وميتة. هذا ما ينتج حين لا يُفرغ الكاتب ذلك الكم الهائل من الناس من رأسه قبل الشروع في كتابة نصوصه.

ولكي نتفق في شيء، فإن الحضور المستمر له سحر خاص وجاذبية فريدة، لذلك قد يُبطئ هذا من حركة يد الكاتب خلال الكتابة؛ لأنه يتغذى من استحقاقية سريعة وزائفة، وتنتهي بمجرد خروج الكاتب من صفحته الشخصية. لكن إذا نظر في أرض الواقع، فقد يجد نفسه أمام مسوداته ونصوصه غير المكتملة وشخصياته الناقصة.

- كيف تنظرين إلى واقع المقروئية اليوم، في ظل تراجع حضور الكتاب أمام وسائط أكثر سرعة وجاذبية، وهل ما يزال الكتاب يحتفظ بمكانته داخل الساحة الثقافية، أم أنه أصبح هامشًا داخل مشهد يستهلك المحتوى أكثر مما يصنع علاقة حقيقية بالقراءة؟

أستطيع أن أتعصب للكتاب مثل كل تلك المرات التي طُرح فيها عليّ هذا السؤال، لكنني تراجعت عن هذا المعتقد مؤخرًا؛ لأنني لاحظت أننا نعيش في زمن الرجل الكادح الذي لا يملك متسعًا من الوقت لكي يحك ذقنه، والقراءة، إنها فعل يحتاج إلى عقل يعرف ما يعنيه أن تعيش هذه الحياة على مهل. إن تقليب صفحة ما

لتتعرف على شخصية أخرى في مدينة أخرى هو عمل شاق على عقل تعود على دوبامين كثيف من مقاطع الفيديو أو من الأفلام القصيرة. قد يتعلق حجم المقروئية كذلك بحجم القدرة المالية لمجتمع ما. أظن أن المجتمع الجزائري ينظر إلى وجود الكتب في المنزل مثل وجود كماليات الديكور الأخرى؛ إنه يفضل أن يصرف أمواله على الأشياء التي تضمن له الاستمرار في العيش ليوم آخر. قد يجعله هذا في صراع كئيب بين: «هل أريد أن آكل اليوم، أم هل أريد أن أقرأ؟».

نذهب كذلك للتأمل في وضعية الكاتب في المحيط الثقافي اليوم، الذي أصبح بشكل ما يكاد يكون مهرجًا حزينًا يرتدي زيه المضحك بالأبيض والأسود، بوجهه الجامد وروحه المنسحبة وعالمه الرمادي، بموسيقاه القديمة والتالفة. هذا الكاتب الذي يعيش نزالات جديدة وتحديات لم يسبق للكُتّاب من عصور أخرى أن واجهوها. إنه في صراع وجودي للحفاظ على بقائه أمام مجتمع بشري يفضل مشاهدة نتفليكس، مشاهدة «صراع العروش»، ولا يريد قراءة أربعة أو خمسة كتب تحمل عناوين مختلفة من سلسلة «النار والجليد»، رغم أن الرواية أجمل بكثير. كانت الكتابة فيما سبق فعلًا حضاريًا وطعنة يفتعلها الكاتب على جسد التاريخ.

أما اليوم، فأرى أنها أصبحت أقرب إلى الطقوس الهوجاء لبعض الأشخاص الضائعين الذين يرغبون بتجربة كل شيء، ويبحثون عن التقبل والإشادة على كل خرافة يكتبونها.

- بعد «المسرحية الملعونة» و«العاطلون»، هل بدأت تتشكل لديك هوية روائية واضحة، أم أنك تفضلين أن يبقى كل عمل مغامرة تنقض ما سبقه؟

أحب أن أكون تلك الروائية التي تكتب عن الإنسان، في أظلم أوقات حياته، وأكرس هذا الفعل لتفكيك المأساة الإنسانية. لا أريد أن يموت في داخلي ذلك الطفل الصغير الذي لا يزال يحلم بالكتابة عن الجنيات السحرية والشخصيات الغرائبية. آمل ألّا تموت قدرتي على الإيمان بذلك. كمستشارة وككاتبة، بدأت رحلة تأليف القصص منذ الثامنة من عمري. تعلمت كيف أقرأ الناس من حولي وأعرف أسباب قلقهم، وحتى العوامل التي قادتهم لاتخاذ أغبى القرارات والتصرف بطرق غير متوقعة. لذلك أريد أن أكون تلك الكاتبة التي تحول الأفعال الصغيرة التي لا يراها إلا أشخاص يشهونني إلى رواية تُقرأ وتُفهم وتطرح الأسئلة.

- لو أردنا اختزال مشروعك الروائي حتى الآن في سؤال واحد، فما السؤال الذي تشعرين أنك تكتبين الروايات من أجل الاقتراب منه؟

هل يجب عليّ أن أكتفي بسؤال واحد؟ لا أعتقد ذلك. بسبب الأوضاع التي نعيشها اليوم في العالم العربي والعالم الإسلامي، وبسبب المجتمع المتكون عبر هذه الأزمنة بمختلف الصدمات المأساوية من تمزقات وحروب، وجدت نفسي أستيقظ كل يوم بأسئلة جديدة. لقد طرحت كل سؤال متاح خلال محاولتي كتابة نص معين. عن نفسي، أولًا أبدأ دائمًا بسؤال وجيه: لماذا أفكر بهذا الشكل؟ وكيف يمكنني أن أفكر بشكل أحسن؟

ثم أسأل: لماذا يتصرف العالم بهذا الشكل؟ علمتنا رواية «انقطاعات الموت» مثلًا كيف نسأل سؤالًا جديدًا: «ماذا لو؟».

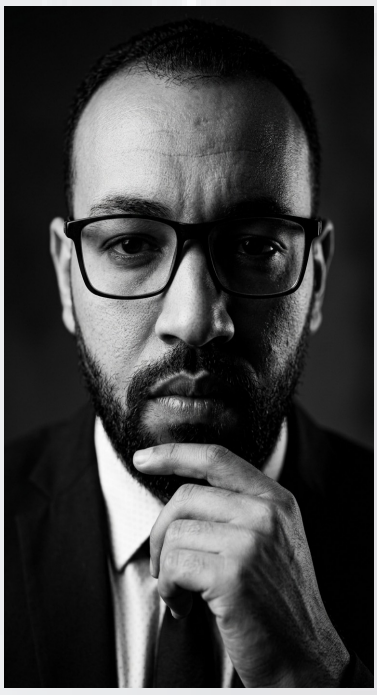
ماذا لو انقطع الموت؟! هل سوف يتمنى الإنسان الموت أخيرًا بعد أن هرب منه بشتى الطرق؟! إنني أسأل عشر أسئلة عن كل شيء كل يوم. أحيانًا أجد جوابًا، وأحيانًا أخرى يبقى كل شيء مهمًا وغريبًا. الأمر هو أنني أشعر بأنني أزداد غباءً مع كل سؤال جديد أطرحه، وأزداد غربة بعد كل جواب أتعرف عليه.

وكذلك في هذه الحياة، أعتقد أن محاولة إيجاد الحقيقة شيء خرافي، خاصة الحقيقة السياسية. أظن أنني إذا أردت أن أعرف الحقائق السياسية، فيجب عليّ أن أكون مرافقة رئيس الجمهورية أو خازنة أسراره، لكي أتمكن من معرفة أين نحن حقًا، وبالأحرى، من نحن؟!.

- وأخيرًا، بعد سنوات من الإصغاء إلى الآخرين بحكم مهنتك والكتابة عن الإنسان بحكم شغفك، ما الذي اكتشفته في الإنسان وجعلك أقل يقينًا مما كنت عليه من قبل؟

ممتنة كثيرًا للقراءة التي علمتني كيف أكون متعاطفة مع الآخرين، وللكتابة التي علمتني كيف أحمل قضاياهم. أظن أن كل هذا أوصلني إلى نتائج مختلفة: أن الإنسان كائن معذب عيشه وساقط في جب لا قعر له. إنه لا يموت، لكنه قلق ومحزون ويصرخ طوال الوقت. أعتقد أنه كائن ضعيف ومتعصب لأفكاره وشروره.

الأدب العربي ومرآة الواقع



بقلم أمين داني- الجزائر

الأدب العربي لم يكن يومًا مجرد كلمات جميلة، بل كان دائمًا مرآة تعكس حياة الإنسان وهمومه وطموحاته. فمن الشعر الجاهلي الذي صوّر الشجاعة والفخر بالأنساب، إلى الروايات والمسرحيات الحديثة التي تناولت الاستعمار والفقر والبحث عن الهوية، ظل الأدب أداةً لفهم الواقع وتحليله بأسلوب فني يلامس وجدان القارئ.

في الشعر الجاهلي، نجد المعلقات التي توثّق الحياة القبلية، من الحروب إلى الكرم والشجاعة، فتصبح القصيدة سجلًا حيًا للمجتمع وقيمه. ومع العصر العباسي، امتد الأدب ليصوّر الحياة اليومية في المدن الكبيرة مثل بغداد، حيث مزج بين الملاحظة الدقيقة والخيال الفني، كما في ألف ليلة وليلة.

مع القرن العشرين، اتخذ الأدب دورًا نقديًا واضحًا. فالروايات والمسرحيات، كما في أعمال نجيب محفوظ، تعكس الصراعات الاجتماعية والسياسية، بينما يعبّر شعر محمود درويش عن تجربة الفلسطينيين، ويجسّد الألم والأمل والصمود في مواجهة التحديات.

حتى الأعمال الرمزية والخيالية، مثل كتابات جبران خليل جبران، تنقل الواقع بطريقة غير مباشرة، مستعينةً بالخيال والرمزية لتسليط الضوء على الصراعات الإنسانية والقيم الاجتماعية.

الأدب العربي، إذن، ليس مجرد فن، بل جسر بين الواقع والخيال، وبين الماضي والحاضر، وبين الفرد والمجتمع. إنه يمنح القارئ فرصة لفهم الإنسان ومجتمعه، ويحوّل الملاحظة اليومية إلى تجربة فنية خالدة، تثري الوعي الثقافي والاجتماعي وتبقى حية عبر الزمن

أدبيات . .

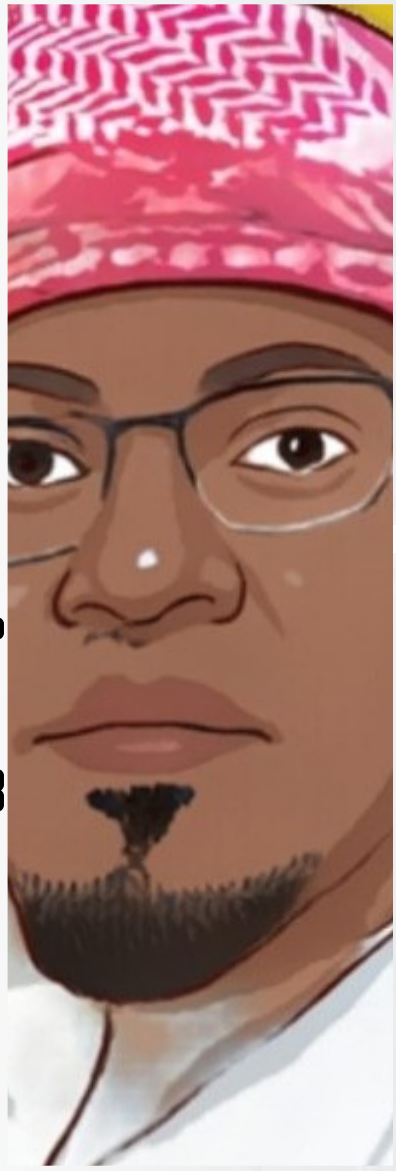
الواقع بين لعبة الفانتازيا والجرأة الابداعية

في رواية « هيفاء »

للكاتب فايل بن سعيد المطاعني

بقلم الأستاذة جليلة المازني - تونس

قراءة انطباعية



أولا: التقديم المادي لرواية «هيفاء»

إن رواية «هيفاء» للكاتب فايل بن سعيد المطاعني وردت في سبعة عشر فصلًا، وقد أسند عنوانًا لكل فصل كمحتوى مصغر للفصل، وبعض الفصول قُدّمت بتصدير يوحي بجوهرها.

أ- في قراءة العنوان

لقد أسند الكاتب لروايته عنوانًا يحمل اسم فتاة (هيفاء)، وهو في ذلك يتناص مع العديد من المبدعين.

يُعد عنوان الرواية باسم فتاة عتبةً نصية مركزية تختزل دلالات عميقة:

***.مركزية الشخصية**

- **المتمحور حول البطلة:** يرفع العنوان من شأن الفتاة ليجعلها محور السرد وموجّهة الأحداث.
- **إثبات الكيان:** يعكس إبراز اسم الأنثى في العتبة الأولى للنص هويتها المستقلة.
- **الخصوصية الإنسانية:** يضفي طابعًا حميميًا وشخصيًا يجعل القارئ يرتبط وجدانيًا بصوت البطلة منذ اللحظة الأولى.

* الدلالات الرمزية والاجتماعية

- **رمزية المعاناة والقهر:** قد يرمز اسم الفتاة إلى واقع مجتمعي قاسٍ تقع الأنثى ضحيته أو رهينةً للعادات والتقاليد.
- **التمرد والرفض:** يعبّر العنوان عن صوت الخرق والاحتجاج ضد الأنساق السائدة والتهميش في المجتمعات الذكورية.
- **معاني النقاء أو الأمل:** تحمل بعض الأسماء دلالات لغوية شفافة ترمز إلى الخلاص أو الإشراق وسط عتمة الواقع.

ب- في قراءة صورة الغلاف

وضع مصمّم الغلاف صورة فتاة ذات بشرة سمراء وملامح جميلة، ولعلها صورة «هيفاء» وهي في حالة تفكير وتأمل. فيما تفكر وتتأمل؟

ج- التصدير

يقول الكاتب فايل المطاعني في تصدير الرواية: «نمضي في هذه الحياة ولا نعلم ما كُتب لنا في صحائف الأقدار، فكثيرًا ما نكون ضحايا ما نظن أننا نسعى إليه، ولا نملك حينها إلا الرضا... أو الانكسار».

ثانيا: التحليل

الو اقع بين لعبة الفانتازيا والجرأة

استهل الكاتب الفصل الأول من الرواية بمفاجأة للشخصية الرئيسية هيفاء، تتمثل في باقة ورود قد أرسلها إليها حبيبها «محمد» المتخلي عنها.

وفي هذا الإطار، فإن هيفاء، لتشد القارئ، دخلت في سلسلة من حديث النفس يشي بصراعها بين قلبها الذي ما زال يحبه، وعقلها الذي يرفضه؛ لأنه تخلى عنها، لأن والدته ترفض لون هيفاء الأسمر.

ومن خلال حديث النفس المتتالي حول الماضي والذكريات الجميلة التي عاشتها هيفاء مع محمد، يغوص الكاتب في تحليل نفسي لهيفاء، وهي بين حنين وشوق، وبين قلبها وعقلها، وأخيرًا انتصرت لعقلها برمي باقة الورود في سلة المهملات.

والكاتب هنا يتقاطع مع الكاتب الروسي الشهير دوستويفسكي، المحسوب على الواقعية، لكنه يغوص في تحليل النفس البشرية.

إن هذا الاستهلال بالفصل الأول، وما تبعه من الفصل الثاني والثالث والرابع، يجعل أفق انتظار القارئ يتوقع الحديث عن علاقة حب وفراق بين هيفاء ومحمد، وما قد يتخللها من حنين وشوق ومفاجآت في هذه العلاقة.

بيد أن الفصول المتعاقبة الأخرى تكسر أفق انتظار القارئ، ويجعل الكاتب «مسافة جمالية» بين أفق انتظار القارئ وأفق النص.

وكلما ازدادت هذه «المسافة الجمالية» بين الأفقين، كانت متعة النص، حسب نظرية التلقي الألمانية لياوس وآيزر، أكبر.

إن الكاتب نقلنا من عالم الواقع إلى عالم الفانتازيا بدايةً من الفصل الخامس، وما تلاه من فصول إلى الفصل السادس عشر.

وفي هذا الإطار، ما علاقة الفانتازيا بالواقع؟

يرى بعض النقاد أن: «الفانتازيا والواقع وجهان لعملة واحدة في الأدب والفن، فالقاص يسبح في عوالم الخيال والسحر ليهرب من قيود المادة، لكنه يظل يغرف من آلام الواقع ومخاوفه وتطلعاته ليمنح خياله المعنى والعمق» (1)

*. طبيعة العلاقة بين الو اقع والفانتازيا

- **الانفصال الظاهري:** تبني الفانتازيا عوالم وهمية لا تنتمي إلى قوانين الطبيعة.
- **الارتباط الجذري:** تستمد الفانتازيا رموزها من صراعات البشر الحقيقية، كالظلم والحرية...
- **أداة نقد:** يُستخدم الخيال كمرآة فاضحة لعيوب المجتمع دون تصريح مباشر.

*. الوظائف الأدبية

- **الهروب الآمن:** تمنح الفانتازيا القارئ مساحة التحرر المؤقت من ضغط الحياة.
- **التجسيد الرمزي:** تحويل الأفكار المجردة إلى كائنات أو عوالم محسوسة.
- **توسيع الأفق:** كسر رتابة الواقع وتحفيز التفكير الإبداعي.

ثالثا: تجليات الفانتازيا في تصوير معاناة الو اقع

لقد استخدم الكاتب تقنية الحكاية الأم والحكاية المُضمّنة، وهو أسلوب ابن المقفع في قصة «كليلة ودمنة».

لقد كانت حكاية هيفاء الحكاية الأم، وقد ضمّنها حكاية «مزون» وحكاية «علي بن مسلم وأخوه أحمد بن مسلم».

كما أن رواية «هيفاء» تتحرك وفق تقنية الثنائيات الضدية التي تعكس الواقع الأليم، من ذلك:

- العلم والشعوذة.
- الخير والشر.
- الإيمان والكفر.
- الحب والعادات.

أ- ثنائية العلم والشعوذة

منذ الفصل الخامس، والحلم الذي أقضّ مضجع العروس «مزون»، ابنة خالة هيفاء، ثم النذر الذي فُرض على نصراء، أم «مزون»، ولم تفِ به، وحدث ما حدث للعروس مزون، يقول الكاتب:

«كانت الوالدة نصراء تحاول أن تكون هذه الليلة ليلة العمر لابنتها... لم تكن خائفة إلا من شيء واحد: إنها لم تفِ بالنذر الذي عليها... وأخذت تتذكر ما قاله لها المطوع سالم: عندما تكبر ابنتك وتصبح عروسًا، يجب أن تذبحي عنها وتتركي اللحم والدم عند باب البيت ثلاثة أيام دون أن يأكل منه أحد...».

وفي الفصل الثامن، وحديث العريس «حمد» مع أمه حول دفع المال، حين قال:

«يا أمي، هذه خرافات ودجل.. نحن مسلمون، والله وحده هو الحامي، لا هؤلاء المشعوذون».

ثم قال:

«يا أمي، الناس وصلت إلى القمر ونحن ما زلنا نعيش في هذه الخرافات؟ أأعطيهم المال من أجل الحماية؟».

وفي الفصل الخامس عشر، قال مسلم لزوجته نصراء:

«هل تذكرين عندما مرضت ابنتنا ولم نجد لها علاجًا بالمستشفى، ماذا قال لنا والدي يومها؟».

قال لي:

«يا مسلم، لا تعد بنذر ثم لا تفي به، فهؤلاء القوم سيطالبون بنذرهم ولو طال الأمد».

ثم في الفصل نفسه، حين طلب مسلم من صديقه أن يدله على رجل دين يعالج بالرقية الشرعية، رد عليه الصديق:

«سبحان الله، يا أبا علي... وأنت لديك من العلم ما ورثته عن والدك، رحمه الله».

وفي هذا الإطار، فالكاتب فايل المطاعني يبدو منددًا بالشعوذة والخرافات ومنتصرًا للعلم. وكأني به يستحضر الآية الكريمة: «قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون» (سورة الزمر، 9).

ب- ثنائية الخير والشر

يستخدم الكاتب تقنية الحكي داخل الحكي ليروي للقارئ قصة الأخوين علي بن مسلم وأحمد بن مسلم، ويستحضر قصة قابيل وهابيل لتجسيد ثنائية الخير والشر بين الأخوين، فيقول الكاتب في الفصل الثالث عشر:

«أما هذه (جميلة)، فاتركها لنا، سنعلمها من السحر ما يزرع الفرقة بين الأحبة ويشعل الحقد بين القلوب».

«ومع مرور السنوات، تحول حقد جميلة إلى لعنة سوداء تلاحق العائلة بأكملها».

تقول مزون لابنة خالتها هيفاء في الفصل الخامس عشر:

«عندما كنت في ضيافتهم، رأيت خالتي جميلة... هي أصل المصائب كلها... كل ما حدث لنا كان من تحت تلك المرأة».

ج- ثنائية الإيمان والكفر

إن الكاتب استخدم الفانتازيا تنديدًا بالكفر الذي تفشى في المجتمع الإسلامي، ولعل تحديد الزمن، في منتصف ستينيات القرن الماضي، يشي بواقعية حكايته حول الأخوين علي بن مسلم وأحمد بن مسلم، وكيف أن علي بن مسلم لم يكن مقصودًا من الإنس فحسب، بل حتى بعض الجن المسلمين الذين وجدوا في علمه «نورًا وهداية». يقول الكاتب:

«وفي ليلة عصيبة اندلعت حرب شرسة بين عشائر الجن المسلمين والجن الكافرين، وانتهت بأسر ملك الجن المسلم، وقبل أسره أرسل بعض أتباعه إلى علي بن مسلم حاملًا قلادة غامضة، وأوصاه أن يخفيها ويحافظ عليها؛ لأنها قادرة على إخضاع كثير من قبائل الجن وقياداتهم».

إن لعبة الفانتازيا، بما فيها من سحر وجن وغرائب، لم تكن غاية في حد ذاتها في الرواية، بل استخدمها الكاتب كوسيلة تعكس واقعًا مريرًا بكل متناقضاته.

وهي نوع من «التقية» استخدمها الكاتب ليتقي شر السلطة والسياسيين.

بيد أن الكاتب فايل المطاعني، وفي المقابل، قد عمد إلى تعرية الواقع بكل جرأة دون الالتجاء إلى استخدام الفانتازيا.

رابعا: تجليات جرأة الكاتب في تصوير معاناة الواقع

لقد تجلت جرأة الكاتب في تصوير الواقع المرّ من خلال:

أ- خطاب الكراهية حسب اللون (2)

وخطاب الكراهية على أساس اللون «هو كلام أو كتابة أو فعل يستهزئ أو يحط من قدر شخص أو مجموعة بسبب لون بشرتهم. يُعد هذا النوع شكلًا أساسيًا من أشكال العنصرية والتمييز الذي يجرّمه القانون الدولي وحقوق الإنسان؛ لأنه يؤدي إلى الأذى والعداء».

يقول الكاتب في الفصل الرابع من خلال حديث الراوي الذي كان عليمًا بما يجول بنفس هيفاء:

«وهي تحاول أن تتحرر من جسد أتعبه جمال تفاصيله وسمرة لونه التي لم تكن يومًا راضية عنها».

ويقول الكاتب في الفصل نفسه من خلال حديث النفس لهيفاء:

«وقعت عيناها على مرآة، فالتقطتها بسرعة وحدقت في وجهها طويلًا... ثم تمتمت: لم أكن يومًا أحب سمار وجهي... ولا هذه الملامح الدقيقة».

وفي هذا الإطار، فإن ما يُسِرّ به الراوي للقارئ، وما تتحدث به هيفاء مع نفسها حول سمرة لونها، يشي بعقدة نقص من لونها الذي قد يكون سببًا في رحيل حبيبها محمد عنها؛ لأن أمه رفضتها.

وكأني بالكاتب أراد أن ينتشلها من هذه العقدة حين عاد إليها حبيبها متوددًا بباقة الورود الصفراء التي تحبها.

ب- ثنائية الهامش والمركز (3)

تمثل ثنائية الهامش والمركز والمرأة مفهومًا نقديًا واجتماعيًا يعبر عن إقصاء المرأة تاريخيًا إلى الهامش الاجتماعي والثقافي والسياسي، بينما يستحوذ الرجل أو السلطة الأبوية على «المركز» المهيمن، وتسعى الدراسات النسوية والثقافية إلى تفكيك هذه التراتبية ونقل المرأة من الهامش إلى المركز.

***. أبعاد الثنائية وعلاقتها بالمرأة**

التموضع الاجتماعي: احتل الرجل المركز بوصفه صانع القرار والمسيطر، وبقيت المرأة في الهامش كصوت ممهد للصوت الأبوي.

النضال الفكري والثقافي: برزت كتابات نقدية مهمة، مثل أعمال المفكرة بيل هوكس، «النسوية من الهامش إلى المركز»، تدعو لرفض هذا التهميش وجعل تجربة المرأة منطلقًا لبناء وعي بديل.

التجسيد الأدبي والروائي: تعكس الروايات والنصوص الأدبية صراع الشخصية النسوية للتحرر من قيود الهامش نحو فضاءات المركز والتأثير.

في هذا الإطار، قد يعتبر القارئ أن رواية «هيفاء» تندرج ضمن الأدب النسوي بجعل عنوان الرواية باسم فتاة، بما تحمله الفتاة من رمزية المعاناة والقهر، من واقع مجتمعي قاسٍ تقع الأنثى ضحيته أو رهينةً للعادات والتقاليد.

ومن تمرد ورفض: يعبّر العنوان عن صوت الخرق والاحتجاج ضد الأنساق السائدة والتهميش في المجتمعات الذكورية.

وقد حرص الكاتب على انتشال هيفاء من الهامش لتتحرر من قيوده، ويصبح القرار بيدها، وذلك مرتين:

في الفصل الثالث: حين لم تضعف هيفاء أمام ورود حبيبها الصفراء، وعاشت صراعًا بين قلبها وعقلها، ثم حسمت أمرها وألقت بالورود في سلة المهملات. يقول الكاتب:

«وقبل أن تخرج... توقفت... التفتت إلى باقة الورد ثم... رمتها في سلة المهملات».

إن الكاتب قد جعلها تحتل مركز القرار، لترفض إمكانية عودة هذا الحبيب متى يحلو له، ورحيله متى يريد.

في الفصل الأخير: حين أخبر محمد هيفاء بموافقة أمه، وهو ما زال ينتظر موافقة أبيه وكل العائلة، وفي الأثناء يرغب أن يستمتع بالخروج معها، كما كانا في السابق.

وهنا حسمت هيفاء أمرها قائلة:

«لست مستعدة لأن أرتبط برجل لا يستطيع أن يحميني بقراره».

«لا... وألف لا».

ثم أردفت بنبرة أكثر هدوءًا:

«هيفاء: بالتأكيد هناك في الأفق من يستحق هيفاء أكثر منك».

ثم التفتت إلى صديقتها «العنود» وقالت بابتسامة خفيفة:

«هيفاء: الليلة يُعرض فيلم للممثل جيسون ستاثام بعنوان "لن أنتظر طويلًا"، هيا بنا نشاهده».

ولعل الكاتب يدعم هنا اختيار عنوان روايته باسم أنثى (هيفاء)، وما تحمله من تمرد ورفض.

فالعنوان يعبّر عن صوت الخرق والاحتجاج ضد الأنساق السائدة والتهميش في المجتمعات الذكورية.

وفي هذا الإطار، يثير الكاتب بجرأة ثنائية الحب والتقاليد:

ج- ثنائية الحب والتقاليد

إن الكاتب، بانتشال هيفاء من الهامش ليصبح القرار بيدها، هو ينتصر بامتياز للحب دون شروط.

فالحب لا يقيده لون أو عرق أو دين أو انتماء أو عادات العائلة وتقاليدها التي تجعل الفتاة كالبضاعة، تقلها لتقبل بها أو ترفضها.

وفي هذا الإطار، تفطنت هيفاء للعبة محمد وعائلته، وحسمت أمرها ورفضت الحب المقيد بالتقاليد والعادات وبالشروط التي تفقده طعم الحب الحقيقي.

وكأني بها تردد المثل القائل:

«من عاد إليك بعد ما وضعك قيد الانتظار، قل له: فاتك القطار».

وكأني بها تردد أيضًا الحكمة العميقة القائلة:

«إياك أن تفتح صفحة جديدة مع من سبّب لك الوجع: من كسرك مرة سيكسرك ألف مرة... الرجوع ليس حنينًا، بل وجع جديد بثوب جديد».

والكاتب هنا، بقدر ما انتصر للمرأة، بقدر ما انتصر لها كإنسان له كرامته، ويرفض أن يكون في الهامش، بل يريد أن يكون بيده القرار.

الخاتمة

وخلاصة القول، لقد نجح الكاتب فايل بن سريد المطاعني في تصوير معاناة المجتمع مرتين:

+ مرة أولى: باستخدام الفانتازيا كتقيّة يتقي بها شر الساسة والسياسيين:

باعتبارها أداة نقد كمرآة فاضحة لعيوب المجتمع دون تصريح مباشر.

باعتبارها هروبًا آمنًا: تمنح الفانتازيا القارئ مساحة التحرر المؤقت من ضغط الحياة.

باعتبارها تجسيدًا رمزيًا: تحويل الأفكار المجردة إلى كائنات أو عوالم محسوسة.

باعتبارها توسيعًا للأفق: كسر رتابة الواقع وتحفيز التفكير الإبداعي.

+ مرة ثانية: بتعرية المجتمع بكل جرأة، إيمانًا منه بدور المبدع في التغيير.

سَلِمَ قلم المبدع فايل بن سريد المطاعني، هذا القلم المتمرد الذي حرّك المسكوت عنه في مجتمعه.

المراجع:

(1) الفانتازيا والواقع في القصة المعاصرة – دراسة نقدية في نماذج من اعمال "إنجار كيريت"- رشا عبد الحميد محمد محمود-15جوان 2021

(2) أشكال التميز العنصري وخطاب الكراهية في التشريع الجزائري حسب القانون 20-05 تاصيلا وتحليلا- الكاتب ضو خالد.مجلة الباحث الاكاديمي في العلوم القانونية والسياسية ASJP-CERIST Volume 5.Numero 2 .Pages 174- 191 -04-10-2022

(3) المراة بين المركز والهامش في رواية " بوابة الذكريات" لآسيا جبار-مذكرة التخرج. انيل شهادة ماستر(ل.م. د) السنة الجامعية 2021/ 2022 .

فنون...

في النقد الفني

بقلم د. قيس عيسى- العراق

الوقوف أمام العمل الفني ليس فعل مشاهدة فحسب، بل هو دخول في علاقة معرفية مع بنية تتجاوز ظاهرها الحسي. فالصورة أو المنحوتة لا تُعطي معناها مباشرة، بل تُخفي داخلها نظامًا من العلاقات والتوترات والإشارات التي تحتاج إلى من يكشفها ويُعيد تنظيمها في أفق الفهم. من هنا تتجلّى أهمية النقد، بوصفه ليس خطابًا تابعًا للفن، بل شرطًا من شروط اكتماله.

إن غياب النقد لا يُبقي العمل الفني في حالة حياد، بل يُنزله إلى مستوى الالتباس أو الاستهلاك البصري العابر، حيث تتحول الأعمال إلى أشبه بـ«أحجيات صامتة» أو مهارات يدوية فاقدة لعمقها المعرفي. فالنقد هو الذي ينتشل العمل من كونه أثرًا ماديًا إلى كونه كيانًا دلاليًا، ويمنحه موقعه داخل تاريخ الفن وسياقاته الفكرية والجمالية. وبدونه، يفقد العمل قدرته على أن يُقرأ بوصفه نتاجًا فكريًا، ويتحول إلى مجرد موضوع للذوق الشخصي أو الانطباع اللحظي.

الناقد، في هذا الإطار، ليس مفسرًا سطحيًا ولا وسيطًا بين العمل والجمهور، بل هو منتج للمعرفة، يعيد بناء العمل بوصفه «نظامًا إبستيميًا» قابلًا للفهم والتحليل. إنه يكشف البُنى العميقة التي لا تظهر في الرؤية المباشرة، ويُفعّل الإمكانات الكامنة في التكوين، ويضع العمل ضمن شبكة من المفاهيم التي تمنحه شرعيته الفنية. فالنقد لا يشرح العمل، بل يُعيد إنتاجه معرفيًا.

ومن هذا المنظور، يصبح النقد ضرورة وجودية للعمل الفني، لا ترفًا ثقافيًا. إذ إن العمل، مهما بلغ من التعقيد أو الجمال، يظل ناقص الاكتمال دون وعي نقدي يُفعّل حضوره ويُحدد موقعه. فالفن لا يُعبّر عن الوجود فحسب، بل يكتشفه؛ والنقد هو الأداة التي تُحوّل هذا الاكتشاف إلى معرفة قابلة للتداول.

وعليه، فإن العلاقة بين الفنان والناقد ليست علاقة صراع، بل علاقة تكامل معرفي. الفنان يُنتج الشكل بوصفه احتمالًا، والناقد يُفعّل هذا الاحتمال بوصفه معنى. وبين الاثنين يتأسس الفن كقيمة إنسانية عليا، تتجاوز حدود المادة إلى أفق الفكر، وتتحول من أثر بصري إلى كائن حي في الوعي.

قصة فنان
قصتي مع الفنان ماهود أحمد

أثناء دراستي في كلية الفنون الجميلة في بغداد، قسم الرسم، وفي السنة الثانية بعد اختياري تخصص الرسم أُدرج اسمي في شعبة الفنان ماهود أحمد. في و اقع الأمر، لم أكن أعرفه وقتها ولا علم لي بفنه ورسوماته، كل ما عرفته أنه درس في روسيا، و أنا لا أُميل إلى الفن الروسي في وقتها .

كنتُ حينها أهوى التجريب والتحليق خارج المألوف، فبعد أن رسمتُ كثيراً وفق المدرسة الو اقعية في السنة الأولى، بدأتُ في مرسم ماهود أحمد بالخروج عن السائد. كنتُ الوحيد الذي يرسم على الأرض، بينما يضع بقية الزملاء لوحاتهم على حامل الرسم.

شاهدني الأستاذ ماهود أحمد و أنا جالس على الأرض أغوص في تجربة جديدة، فسألني بنبرة حادة:"ما هذا الذي تفعله؟"، أجبته: "أجري تجارب فنية". فقال لي: "هذا لعبٌ وليس فناً"، وأمرني بترك ما أفعله والرسم كبقية زملائي، ثم خرج في فترة الاستراحة

لم أمتثل لأمره، وعند عودته وجدني أُكمل ما بدأت به: خامة خشبية (باليت) نحتُّ عليها يداً، وألبستُها قميصاً ملطخاً بالدماء. ما إن رأى العمل حتى استشاط غضباً وصرخ في وجهي: "لا أُريد مجانين في صفي!"، وطالبني بالخروج فوراً حاملاً لوحتي.

كنتُ يومها فخوراً بما أنجزته. وأراه عملاً فنياً بحق، فرفضتُ الخروج. حينها فقد الأستاذ سيطرته على أعصابه في موقف لم أشاهد من قبل، قفز فوق اللوحة الملقاة على الأرض ودهسها بحذائه حتى كسرها. تملكني الرعب والصمت، ولم أنطق بكلمة واحدة، لقد دمر لوحتي تحت قدميه، ثم حمل ما تبقى منها ورماها خارج القاعة، مجدداً رفضه لوجودي في صفه. كل هذا لانني رسمت ما بداخلي من مشاعر يومها كانت الحرب مستمرة.

جمعتُ أجزاء لوحتي المحطمة، وفي تلك الأثناء مرّ الفنان محمد صبري وسمع بما حدث. مدّ لي يد العون بمساعدة بعض الطلاب ومنهم زميلي في قسم النحت الفنان علي السماوي وبعدها أخذني الفنان محمد صبري إلى مرسمه في الطابق الثاني قائلاً "اجلس هنا وأكمل لوحتك". ثم توجه مباشرة إلى رئيس القسم الدكتور زهير صاحب آنذاك. يطلب نقلي رسمياً من شعبة ماهود أحمد إلى شعبته، وهو ما وافق عليه الدكتور زهير صاحب.

أثناء إكمالي للوحة، لاحظتُ أن آثار طبعات حذاء ماهود أحمد ما زالت قائمة عليها، فقررتُ إبقاءها كجزء أصيل من التكوين الفني. ولاحقاً، وجدتُ حدوة حصان في الشارع فأضفتها للعمل أيضاً. شاركتُ بهذه اللوحة في معرض مشترك مع الفنان علي المعمار، والذي افتتحه الفنان الكبير فائق حسن بحضور الدكتور زهير صاحب.

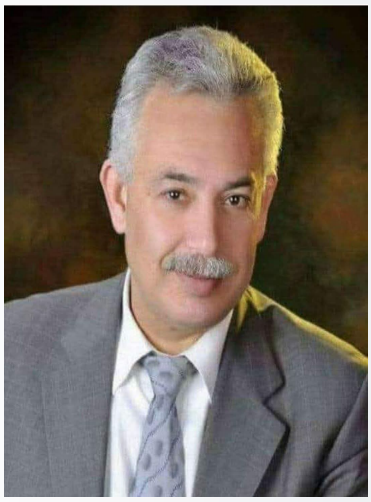
عند نهاية السنة الدراسية، كان علينا عرض أعمالنا أمام لجنة التقويم المكونة من الفنانين: فائق حسن، وليد شيت، محمد صبري، بالإضافة إلى ماهود أحمد. أحضرتُ نتاجي كاملاً من اللوحات الواقعية، والموديلات، والطبيعة، إلى جانب تجارب الفن الحديث ومنها تلك اللوحة.

عندما شاهدوا الأعمال، وقف الفنان الكبير فائق حسن وتقدم ليتأملها عن قرب، ثم أبدى إعجابه الشديد وقال لي: "أمنحك درجة ممتاز". وتبعه أستاذي محمد صبري، ثم الفنان وليد شيت. أما الفنان ماهود أحمد فقال لي بنص العبارة: "صحيحٌ أنني لا أحبك، لكن أعمالك جيدة"، وأعطاني درجة "جيد جداً".

مرت الأيام وتخرجنا وكبرنا. وبالصدفة، التقيتُ بالفنان ماهود أحمد في دبي خلال مشاركته في أحد المعارض هناك. سلمتُ عليه وقصصتُ عليه هذه الواقعة، لكنه لم يتذكر منها شيئاً، ربما لتقدمه في السن. أما أنا، فلم ولن أنسى هذا الحدث مهما حييت.

لاحقاً، بحثتُ عن أعماله على الإنترنيت ورأيتها لأول مرة، فوجدتها أعمالاً جيدة، ورغم أنها كانت مُسيَّسة ولحساب جهة معينة، إلا أنها من الناحية الفنية تُعد أعمالاً راقية. لم أستوعب قيمتها أثناء الدراسة، لكنني الآن أستطيع تقييمها .

قراءة نقدية في لوحة الفنانة التشكيلية ماتيلدا عواد



بقلم: عماد خالد رحمة - برلين

تهض هذه اللوحة على رؤية جمالية تنتمي إلى الرومانسية التعبيرية، حيث لا تُقدِّم الطبيعة بوصفها مشهدًا خارجيًا فحسب، بل بوصفها حالة وجدانية تتداخل فيها الذاكرة بالحلم، واللون بالإحساس، والحركة بالرمز. ومنذ النظرة الأولى، يتبدّى أن الفنانة ماتيلدا عواد لا تسعى إلى محاكاة الواقع، بل إلى إعادة صياغته وفق منطقها الشعوري، لتغدو اللوحة فضاءً تتعايش فيه البراءة مع الحرية، والسكون مع الانطلاق.

لقد اختارت الفنانة حصانين أبيضين يحتلان مركز البناء التشكيلي، وكأنهما البؤرة البصرية التي تتجمع عندها عناصر العمل كافة. فالخيل، في المخيال الإنساني والعربي خاصة، رمزٌ للعزة والنقاء والكبرياء والانعتاق، غير أن الفنانة لا تستثمر هذا الرمز في سياقه البطولي المباشر، وإنما تمنحه بُعدًا إنسانيًا رقيقًا، فتبدو حركة الحصانين هادئة، منسابة، أقرب إلى رقصة شعرية منها إلى عدوٍ صاخب. إنهما يسيران في تناغم يوحي بالألفة والتكامل، لا بالتنافس أو الصراع.

أما اللون الأبيض، فقد جاء مشعًا وسط بحرٍ من الألوان البنفسجية والوردية القانية، فحقق تباينًا لونيًا بالغ الذكاء. فالبياض هنا ليس مجرد لون، بل هو مركز إشعاع بصري وروحي، يختزن معاني الصفاء والطهر والأمل، بينما تحيط به طبيعة غارقة في ألوان الشفق، حيث يتماهى البنفسجي مع الوردي والأحمر القاتم في سيمفونية لونية تتسم بالغنائية والدفء.

وتكشف الأشجار الممتدة في عمق اللوحة عن وعيٍ واضح بقوانين المنظور، إذ تتراجع تدريجيًا نحو الأفق، فتمنح الفضاء عمقًا بصريًا دون الحاجة إلى تفاصيل واقعية دقيقة. وقد عالجت الفنانة جذوع الأشجار بخطوط عمودية داكنة، لتكون بمثابة إيقاع بصري يقابل الحركة الأفقية للحصانين، فينشأ توازن بين السكون والحركة، وبين الكتلة والفراغ.

ويُلاحظ كذلك أن الضوء في اللوحة ليس ضوءًا طبيعيًا بالمعنى الأكاديمي، وإنما هو ضوء داخلي، يتسلل من بين الألوان ليمنح المشهد مسحة حلمية. فلا يمكن تحديد مصدره بدقة؛ لأنه ينبثق من العلاقات اللونية ذاتها، وكأن الطبيعة كلها تشع من داخلها، لا من شمس خارجية. وهذه التقنية تمنح اللوحة بُعدًا تأمليًا يقترب من الرؤى الرمزية.

ومن الناحية التقنية، تبدو ضربات الفرشاة مرنة، تجمع بين التحديد والإيحاء، فلا تغرق في التفاصيل التشريحية الدقيقة للحصانين، ولا تذيب ملامحهما في التجريد الكامل، بل تقيم توازنًا دقيقًا بين الواقعية التعبيرية والانطباعية اللونية، وهو ما يضفي على العمل حيوية خاصة.

أما على المستوى الدلالي، فإن اللوحة تقترح خطابًا بصريًا عن الحرية والجمال بوصفهما قيمة وجودية. فالحصانان لا يهربان من شيء، ولا يركضان نحو هدف محدد، وإنما يتحركان داخل فضاء مفتوح، بما يوحي بأن الحرية ليست غاية تُنال، بل حالة يُعاش فيها. ولهذا تغدو الطبيعة هنا شريكًا في التعبير، لا مجرد خلفية للمشهد.

وتُحسب للفنانة قدرتها على ضبط الإيقاع اللوني؛ إذ لم تسمح لغزارة الألوان الزهرية والبنفسجية أن تتحول إلى فائض زخرفي، بل جعلتها تخدم وحدة العمل، فيما ظل الأبيض يحتفظ بسيادته البصرية، فحقق التوازن بين الدفء والبرودة، وبين الكثافة والشفافية.

إن هذه اللوحة تؤكد أن ماتيلدا عواد تمتلك حسًا لونيًا مرهفًا، ووعيًا بتكوين الفضاء التشكيلي، وقدرة على تحويل الطبيعة إلى قصيدة بصرية تنبض بالحياة. فهي لا ترسم الحصان بوصفه جسدًا، بل بوصفه فكرةً عن النقاء، ولا ترسم الغابة بوصفها مكانًا، بل بوصفها ذاكرةً للألوان ومسرحًا للحلم. ومن هنا تنتمي هذه التجربة إلى الفن الذي يجعل الجمال لغةً للتأمل، ويمنح المشاهد فرصةً لإعادة اكتشاف العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبين الحركة والسكينة، وبين الواقع والخيال.

"الواي واي"
أغنية الراي الجديد

يُعدّ الراي النمط الموسيقي العربي الأكثر شهرة على المستوى العالمي، ورمزًا من رموز الثقافة الموسيقية التي تمثّل الجزائر في الخارج، وأغنية الراي كغيرها من الأنماط الغنائية الشعبية المنضوية تحت التراث الشعبي الجزائري، لم تكن معطى ثابتًا، بل ظلّت خطابًا متحولًا عبر الزمن، يعيد إنتاج لغته وصياغة علاقته بالسلطة الاجتماعية والرمزية في كل مرحلة من مراحل تطوره. وإذا تتبعنا المسار الأنطولوجي لهذا الفن، نجده قد مرّ بأجيال موسيقية متعاقبة، بدءًا من الشعر البدوي، مرورًا بجيل الرواد الذي مثّل المدرسة الكلاسيكية وأسّس لخطاب غنائي منضبط نسبيًا في علاقته باللغة والمجتمع، وصولًا إلى نمط جديد أُطلق عليه "الراي الجديد" أو أغنية "الواي الواي"، الذي ظهر في الجزائر منذ سنة 2014 إلى يومنا هذا.

إعادة تشكيل الخطاب بين العصيان اللغوي والتمرد على السلطة الاجتماعية

بقلم ليلى تبيب

لم يكتفِ هذا النمط الجديد بإعادة إنتاج القوالب الموسيقية التقليدية، بل أسّس لخطاب غنائي مغاير، قائم على كسر معيارية اللغة المتداولة، واستبدالها بلغة هجينة، ومفردات صادمة، وصياغات تخرج عن السائد اللغوي والذوقي، في تعبيرواضح عمّا يمكن تسميته بـ"العصيان اللغوي"؛ هذا العصيان لم يكن معزولًا عن سياقه الاجتماعي، بل ارتبط بتمرد صريح على منظومة القيم والسلطة الاجتماعية التقليدية، إذ استحضرهذا الخطاب الغنائي ثيمات كانت إلى وقت قريب من المسكوت عنه أو المحصورفي الفضاءات الهامشية، كالجنس والمخدرات، لتنتقل من الحانات الليلية والاستوديوهات السرية إلى الأفراح الشعبية والأماكن العامة، بل وإلى المؤسسات التربوية، محققة انتشارًا جماهيريًّا واسعًا شمل مختلف شرائح المجتمع، من الأطفال إلى المثقفين.

إن هذا الانتقال اللافت لأغنية "الواي الواي"، وما رافقه من إعادة تشكيل جذري للخطاب الغنائي على مستويي اللغة والمضمون، يستدعي مساءلة سوسيوثقافية دقيقة لطبيعة هذا التحول وآلياته..ولمقاربة هذه القضية كان لزاما علينا أن نطرح أهم الإشكاليات التي يمكن أن تثارفي هذا الموضوع:

–كيف أعادت أغنية الراي الجديد تشكيل خطابها الغنائي من خلال العصيان اللغوي والتمرد على السلطة الاجتماعية؟

ظهر في السنوات الأخيرة بالجزائر نمط من الأغاني كسر كل التابوهات والأعراف، وتفشت موجة غناء وُصفت بالهابطة والمبتذلة، لأنّها تحمل كلمات خادشة للحياء، وتتضمّن مفردات يرى كثيرون أنّها تدعو علانية للفسق والدعارة ، والتحريض على تناول الممنوعات: " الواي الواي" نوع غنائي جديد بالساحة الفنية الجزائرية، يُسمى بهذا الاسم لاستعمال المغني كلمة " واي واي" بشكل متكرر خلال الأغنية كان أول من ردد هذه الأغنية هو نجل مطرب الأغنية الوهرانية " هواري بن شنّات " المدعو "محمد بن شنّات" أنتُقِد بحكم أنّه إبن فنّان يقدم فنا راقيا، وكيف له أن ينحرف عن مسار والده، ويخرج بأغنية باتت تنتشر بشكل متسارع ومخيف.

اللاّفت أنّ هذه النوعية من الأغاني ظلّت لبضع سنوات حبيسة الملاهي الليلية وبعض الفنادق، ثم خرجت من معقلها ليتم تداولها عبر الوسائط الالكترونية التي ساهمت بشكل كبير في تسربها إلى المجتمع.. يتساءل البعض عن سبب اهتمامنا بهذا النمط من الأغاني، الذي انتشر كالنار في الهشيم؛ لأنّه حاضر بقوة واجتاح كل الأماكن: في أروقة المدارس والجامعات، في وسائل النقل الجماعي، في الأعراس حيث باتت هذه الأغنية تنافس الأغنية الشعبية في عقر دارها، بل اللافت هو رقص النسوة الكبار على الأغنية الشبابية ومنافستهن لبناتهن في استعراض مهاراتهن في التمايل، في البيت أين لا يتحرج الأبناء في سماعها في حضور آبائهم، حين يردد طفل لا يتجاوز عمره الخمس سنوات " جيبولي ليريكا ".. كلّها أسباب تستدعينا للبحث في هذا النوع من الأغاني و التأصيل له ومعرفة إفرازاته ومصيره .

تأصل بعض الآراء المتفرقة لهذه الأغنية إلى فن الراي الذي عرفناه مع" الشيخة الريميتي" و"الشاب حسني وخالد"، وغيرهم من فناني الراي، ولكن سرعان ما انحرفت عن أصلها، مما دفع الكلاسيكيون إلى رفض هذه الأغنية، ويرفضون نسبها إلى الراي لأنّه راق بموضوعاته و موسيقاه، بريء من هذا النمط اللقيط، لذلك اعتبره البعض الابن غير الشرعي للراي؛ لذلك سميت بـ""الراي الجديد" أو " الراي المعاصر"..

وهناك من يؤصل للواي الواي تأثرا بظاهرة المهرجانات الشعبية في مصر(تكنو شعبي) هذه الموجة من الأغاني التي ظهرت في مصر بعد ثورة الربيع العربي، كاسرة للنموذج الكلاسيكي(أم كلثوم)؛ فنلحظ تشابها كبيرا بين النمطين في الموسيقى الصاخبة المتوسلة بالتكنولوجيات الحديثة، وفي الموضوعات (الممنوعات ، الجنس ، المرأة).

1.كيف اكتسح هذا النمط الساحة الغنائية في الجزائر

مع ثورة التكنولوجيا وظهور مواقع التواصل الاجتماعي، عرفت أغنية الواي الواي تحولات ساهمت في انتشارها بشكل رهيب، نتحدث عن انتشار سريع يكتسح منصات التواصل الاجتماعي، سواء من قبل مجهود المغني الذي يعلن عن اقتراب إصدار أغنيته في تاريخ معين، عن طريق تنزيل مقطع صغير من عمله على وسائط التواصل الاجتماعي، أو تزيل أغنيته الكاملة على قناته على اليوتيوب، وانتشار يساهم الجمهور في قسط كبير في حدوثه، أين نجد لكل مغني راي قاعدة جماهيرية، وتكتل من المعجبين يقومون بتداول أغانيه عبر الوسائط الالكترونية والسوشيل ميديا؛ ولعل أهم وسيط اجتماعي ساهم في اجتياح أغنية الواي الواي كالفيروس الذي ينخر

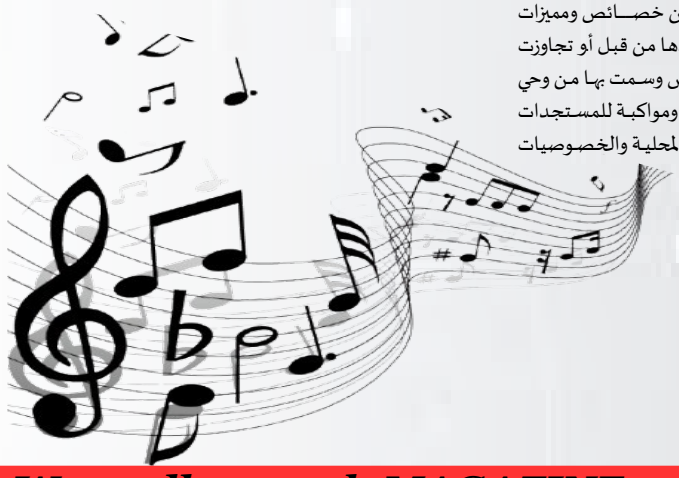
مغني الراي "ماميني"

المجتمع، هو تطبيق التيك توك الذي ظهر في السنوات الأخيرة.لمجموعة من الأشخاص أغلبهم مراهقين وشباب من كلا الفئتين ذكورا وإناثا، بل تعدت الظاهرة إلى الأطفال والشيوخ، أين يظهرون في مقاطع فيديو وهم يرقصون على أنغام الواي الواي بملابس خفيفة وأجساد عارية، وتسمى المقاطع المتكررة بكثرة التي تخص أغنية واحدة ب(الترند) نظرا لشهرتها وانتشارها على أوسع نطاق، ويأخذ الترند اسمه من اسم الأغنية..

إن هذا النمط محفوظ أكثر من غيره من الأنماط التي عاصرته أو التي ظهرت قبله فقط لأنه، ظهر في زمن معولم عرف ثورة تكنولوجية وتحولات في الميديا حيث استثمر واستفاد من وسائط العولمة، التي كانت لها مساهمة كبيرة في ذيوعه، والتي عجزت السلطة عن مراقبتها، وكسرت مركزية مؤسسات الإنتاج والموسيقى التي تحتكر الصناعة الفنية..وبالتالي انفتحت على الجماهيرية وألغت الخصوصية، صرنا نتحدث عن خصائص ومميزات مستجدة للأغنية الشعبية لم نعهدها من قبل أو تجاوزت السمات الكلاسيكية، هي خصائص وسمت بها من وحي الواقع ومن رحم المجتمع المعاصر ومواكبة للمستجدات التي طرأت على العالم وأثرت على المحلية والخصوصيات الثقافية..

وهذا التحرر في اللغة ليس غريبا أو جديدا على أغنية الراي فقد لمحناه وسمعناه عند فناني الجيل الأول ولعل أشهرهم الشيخة الريميتي، ولا نستطيع الجزم بأن كل الأغاني عرفت كسرا للغة سواء كان ذلك في الماضي أو في الحاضر، وهذا لا يمنع من وجود أنواع نظيفة كالراي الاجتماعي والعاطفي، ما أردنا التركيز عليه هو النوع الذي عرف انتهاكا للغة بتوظيفه لكلمات جارحة وألفاظ خادشة تساهم في ضرب المؤسسة الاجتماعية والأخلاقية وكسر سلطتها:« فحين تتحرر اللغة من المحاذير الأخلاقية تجيء وكأنه اعتداء شنيع على مقومات الأصالة مما يذكي بغض وازدراء لا متناهيين..واغلب الظن أن أغنية الراي وقعت في توظيفات جارحة لهذه اللغة الدارجة مما ترتب عنه اصطلاحا بالراي غير النظيف والذي اعتبر مسيئا وتهورا غنائيا وقد اشبع ذلك الثلاثي المحرم غناء ومدحا وتشهيرا.»(يسين بوغازي: الراي الأغنية الجريحة شجن الهامش، ص 199) ,

ولعل تصنيف أغنية الراي إلى نظيفة وغير نظيفة يشوبه بعض من الذاتية والأحكام المسبقة، ذلك أن المغني لا يشترط أن يكون مصلحا اجتماعيا أو خبيرا عاطفيا، أو محللا نفسيا، ففي نهاية المطاف يبقى مجرد مغني يقدم أغاني تبعث على البهجة والسرور لا أكثر، إضافة إلى تلقي الأغنية يختلف من منطقة إلى أخرى بسبب التنوع اللهجي؛ فإذا كانت غير نظيفة في الغرب فإنها نظيفة في الشرق والعكس صحيح.

أما بالنسبة لكلمات أغاني الواي الواي فمعظم كلماتها تتصف بأنها:«عشوائية غير منتظمة شعريا، لاترتبط بالنظم الكلامي للقوالب الكلامية المعروفة موسيقيا، كما أن كلمات الأغاني رديئة وهابطة وغير متناسقة، وتحتوي على كثير من الكلمات بها تورية غير مفهومة تماما وهو اللعب بالكلمات، وكأنها(سيم) بين الشباب وأغاني تحتوي وتحرض على العنف والتمرد الاجتماعي، وتحمل العديد من الكلمات البذيئة من سب وشتم وقذف»(مشيرة العشري: أغاني المهرجانات وتأثيراتها على الهوية الثقافية للشباب المصري، مجلة الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، ص 1460) فجل الأغنيات فارغة المحتوى، وإيقاعها عبارة عن ألحان ومقاطع مرقعة قوامها الصخب والضوضاء الموسيقية، فالمغني يغني لمجرد مواكبة هذا الإيقاع العشوائي حتى ولو الكلمات غير مفهومة ولا معنى لها.

3.التمرد على السلطة الاجتماعية في أغنية الراي الجديد.

من المواضيع الطاغية على أغنية الواي واي نجد في مقدمتها المخدرات، هذا الموضوع الذي قل ما لمحناه في أغنية الراي القديمة، أو ربما كانت موجودة ولكن السلطة الاجتماعية والدينية تحفظت عليه وحظرته، فإذا تمرد الراي الكلاسيكي على الأخلاق، فالأمر ليس بعسير على الراي المعاصر، وفي ظل التحولات الرقمية لم نعد نتحدث عن مخدرات طبيعية أو تقليدية التي كانت تيمة في النمط القديم للراي، ولو أنها حاضرة وبقوة في الراي المعاصر، تحت مسميات متنوعة على سبيل الذكر: الحلوى، الصاروخ، ليريكا، ميلكا... الأمر أخطر من مخدرات تقليدية، بل وصل بهذا النمط الغنائي أن يروج للمخدرات الالكترونية؛ أو ما يعرف أيضا بالمخدرات الرقمية(Digital Drugs) و:« هي نوع من أنواع الموسيقى الصاخبة، التي تحدث تأثيرا على الحالة المزاجية للإنسان، يحاكي تأثير " الماريجوانا والحشيش والكوكايين، وغيرها من أنواع المخدرات المعروفة ويتم الاستماع إليها من خلال سماعات الأذن أو مكبرات الصوت"(عادل محمد الصادق، مستوى الوعي بالذات فيما يتعلق بالمخدرات الرقمية لدى الشباب ودور الجامعة المقترح في مواجهتها، مجلة جامعة الفيوم للعلوم التربوية والنفسية، ص 325.).

والمستمع لأغنية الراي المعاصرة ولو على سبيل الصدفة سينتبه للنغمات الصاخبة والإيقاعات السريعة للأغنية، والتي تشكل النسبة الغالبة والمرتفعة في الأغنية أكثر من الكلمات؛ هذه الموسيقى المتوسلة بالتكنولوجيات الحديثة، وبالمؤثرات الصوتية التي تأثر على الخلايا العصبية للدماغ، مما يدفع مستمعها إلى الحركة والرقص بشكل لاواعي، يصل به الأمر إلى القيام بحركات غير مفهومة وغريبة؛ وتنقسم المخدرات الرقمية إلى العديد من الأصناف شأنها شأن المخدرات العادية أو الكيماوية، بل وتعتبر أكثر خطورة في تقدير بعض الباحثين والخبراء، فمنها ما يشمل على ملفات صوتية هادئة وبطيئة تبعث على الهدوء والاسترخاء والتأمل، ومنها ما يكون صاخبا وسريعا يبعث على الحماسة وفرط الحركة، وموسيقى الواي الواي تندرج ضمن الصنف الثاني.

لقد تفشت مؤخرا ظاهرة التنافس بين الموسيقيين حول صناعة أفضل موسيقى واي واي تعدل المزاج وتدفع مستمعها للرقص، وتنقل المستمع من منطقة الوعي إلى منطقة اللاوعي، وقد ظهرت أسماء كثيرة لعازف السانتي ولعل أشهرهم هو "ماينيي" الذي ارتبطت موسيقاه بالإدمان، ولقد أكد الكثير من المتلقين أن أنغامه لا تصلح إلا لتكون أحد العناصر المهمة لطقوس تعاطي المخدرات، حتى المغنون أنفسهم من يتخذ من المخدرات موضوعا لأغانيهم يختارون هذا العازف ليصنع ألحان أغانيهم، ليكتمل طقس الاستهلاك، والمتعاطين أنفسهم يختارون ألحانه وموسيقاه للتعاطي على إيقاعاتها، وأثناء جولتنا في اليوتيوب ونحن نبحث عن موسيقى (ماينيي) صادفتنا العديد من التعليقات لأشخاص يعترفون باستهلاكهم للصاروخ والحلوى على ألحان موسيقاه الصاخبة والمتداخلة والتي ترافق عملية التعاطي وتجمع

لورا مالفي

ناعومي وولف

بين الموسيقى والمخدرات، وتندرج موسيقى (ماينيي) ضمن نوع من أنواع المخدرات الرقمية.وهي الموجة العالية (Heavy metal).

من القضايا التي برزت إلى الواجهة بعد أن ظلت مطموسة ومكبوتة.لسنوات طويلة هي قضية الجسد، فقد انتقل من حالة الغياب إلى الحضور، ومن اللامرئية إلى المرئية، ليصبح جزءًا من المتن بدلاً من أن يظل على الهامش، كما تمت استعادته من اللاوعي إلى الوعي، وتحويله من نطاق المسكوت عنه إلى فضاء الإفصاح عن الحقيقة، وفي هذا السياق يُختزل وجود المرأة في جسدها، الذي يُنظر إليه بوصفه أحد أهم مصادر اللذة، ليصبح الهدف الأسمى خلال الفترة الزمنية المحدودة التي تفصل بين الحياة والموت هو السعي لتحقيق أقصى درجات التلذذ.فها هنا نجد المغني يتلذذ بقد المرأة فيقول:"نبغي لاطاي نضرب غير المامايّ/ جيبولي السلعة شحال نبغي السلعة/ جيبولي العريضة يانا نبغي غير العريضة/ ياك هي شابة في الزين هاربة/ جيبولي العريضة نموت على القصيرة/ جيبولي الطويلة/ نبغيها تكون عريضة وتكون كورفو/ لي ماعندهاش لاطاي تخلص Les Impôts".

تحمل هذه الأغنية دلالات رمزية متنوعة، مباشرة وغير مباشرة، تعكس أبعادًا إيديولوجية تتجلى في تسليع المرأة وحصرها في إطار البعد الشبقي، مما يحولها إلى أداة للمتعة مخصصة لخدمة الرجل؛ تُسهم أغنية الراي المعاصرة في تقليل مكانة المرأة، وإبقائها في مرتبة متدنية تُعامل فيها بازدراء، يصل إلى حدّ العهر؛ وذلك استجابة للرغبة الذكورية المهيمنة التي تسعى لتحقيق متعة بصرية، وهكذا يتم قولبة المرأة في إطار الجسد المثير، بناءً على معايير فرضتها سلطة ذكورية تسود المجال الثقافي والاجتماعي؛ تقول(لورا مالفي) في هذا الصدد:« إن المرأة تكونها الثقافة الأبوية من أجل الثقافة(...) فالمرأة تظل موضوعا للتحديق، لا الذات المحدقة، وجسدها يقدم بطريقة شهوانية مثيرة، وكثيرا ما يتعرض للابتذال»(حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص 297.)يتطلب الجسد المثالي وفق التصورات المجتمعية السائدة، أن يكون جسد فتاة شابة في أوج جمالها، خالٍ من مظاهر التقدم في العمر، حيث لا تظهر عليه التجاعيد، وتمتاز صاحبته بقوام ممشوق ومعايير محددة فرضها المجتمع على مفهوم الجمال الأنثوي؛ هذا النموذج المثالي يمكن وصفه بـ"الوثن"، الذي صاغته المنظومة الرأسمالية ليصبح الجسد الفاتن رمزًا للجمال المرغوب، وجوهر استراتيجيات التواصل في الفن الما بعد الحداثي.

وقد تناولت الكاتبة (ناعومي وولف) هذه الإشكالية بعمق في عملها الفكري "أسطورة الجمال: كيف تستخدم صور الجمال ضد النساء"، حيث أكدت أن المرأة تخضع لأشكال متعددة من القهر الثقافي الذي فرضه الرجل الساعي إلى امتلاك "الجمال الطاهر"، ولم تتخيل المرأة يومًا أن جمالها، الذي يُفترض أن يكون مصدرًا للفخر، سيتحول إلى نقمة وأداة شمولية للسيطرة الاجتماعية، تُستغل فيها وتُخدع وتُستعبد؛ فباتت ممزقة بين ما هي عليه فعليًا وما يُطلب منها أن تكون، لتتحول إلى مجرد تحفة جمالية تُعرض للأنظار وتُستخدم لإثارة الإعجاب والتأمل؛ فكانت المرأة أكبر ضحية لهذه السياط وقد أشار المغني لهذا الإجحاف في حقها بتعبير غير مباشر حين قال(لي ما عندهاش لاطاي تخلص Les Impôts)؛ أي أن المرأة إن لم تتمتع بمقاييس الجمال التي يفرضها الرجل المتطلب تدفع الضرائب، أقساها ضريبة نفور الرجل منها وتعرضها للسخرية من مجتمعها.

هناك ألفاظ من الأغنية ذاتها ساهمت في تسليع جسد المرأة: (لاطاي، السلعة، العريضة، كورفو)؛ كلها سوقت للوجود المادي للجسد وتغييبا للوجود الروحي؛ يُفسّر المفكر (عبد الوهاب المسيري) ظاهرة الهوس بالجسد، ولا سيما جسد المرأة ؛ حيث يرى أن تجريد المرأة من جانبها الروحي هو بمثابة عملية "علمنة الجسد"، حيث يتحرر الجسد من كل ما هو إنساني ومتعالٍ ، لينفصل عن مشاعره الإنسانية العميقة.

إن أغنية الواي الواي ساهمت في سقوط المركزيات وتحطيم للسلطات أهمها: السلطة الفنية، الاجتماعية، الأخلاقية، والإعلامية.في السياق نفسه شهدت صعودا للهامش واحتفاء به.سواء كان فضاء أو أغنية أو مغنيا.

لعل أهم الإشكاليات التي باتت تثيرها أغاني الواي الواي لم تعد مقتصرة على كيفية الظهور أو الانتشار بل أضحت ظاهرة حساسة كالفيروس ينخر المجتمع في ظل اكتساحها لمنصات التواصل الاجتماعي، يبقى أن نتساءل إلى متى ستظل هذه النوعية من الأغاني في البقاء والتواجد ومزاحمتها للأغاني الشعبية المتوارثة؟ هل هذه الأغنية لا تعدو أن تكون موجة من موجات العولمة وستختفي كغيرها من الموجات؟ هل يمكن اعتبار أغنية الواي الواي أغنية شعبية تعبر عن المجتمع الجزائري؟ هل يصح توارث هذا النمط من الأغاني عبر الأجيال؟ ماذا سنورث لأبنائنا مستقبلا؟ ما مصير هذه الأغنية في الجزائر مستقبلا؟ للإجابة عن كل هذه الأسئلة بات لزاما دراسة هذا النمط من الأغاني، واستنطاقه ومسائلته وفك عري نصوصه الذي يحتاج إلى يد ماكرة لكشف خباياه وكشف أقنعته وتفكيك خطابه والوقوف عند أهم الأنساق المضمرة التي يخفيها.

«تريفوجا»

بين مقصلة الزمن وقناع البدلة العسكرية

بقلم د/ هند محسن حلمي

يقول برتولت بريخت:

"المسرح ليس مرآةً تعكس الواقع، بل مطرقة تُشكّله."

ومنذ اللحظة الأولى في عرض «تريفوجا»، يدرك المتفرّج أنّه لا يدخل إلى خشبة مسرحٍ تقليدية، بل إلى متاهةٍ إنسانية خانقة؛ عالمٍ مكسوّ بالخوف والقلق والأسئلة الوجودية، حيث تبدو الشخصيات وكأنها تتحرك داخل كابوسٍ طويل لا تعرف كيف تستيقظ منه. حتى الاسم نفسه يحمل غموضًا مقصودًا، كأن "تريفوجا" ليست مجرد كلمة، بل حالة كاملة من الهروب والتيه والاغتراب. إنّه عنوان يتحوّل منذ البداية إلى مفتاحٍ فلسفي لقراءة العرض؛ فكل شخصية هنا تهرب من ذاتها قبل أن تهرب من الآخرين، وكل إنسان يبدو وكأنه فقد القدرة على التعرّف إلى وجهه الحقيقي.

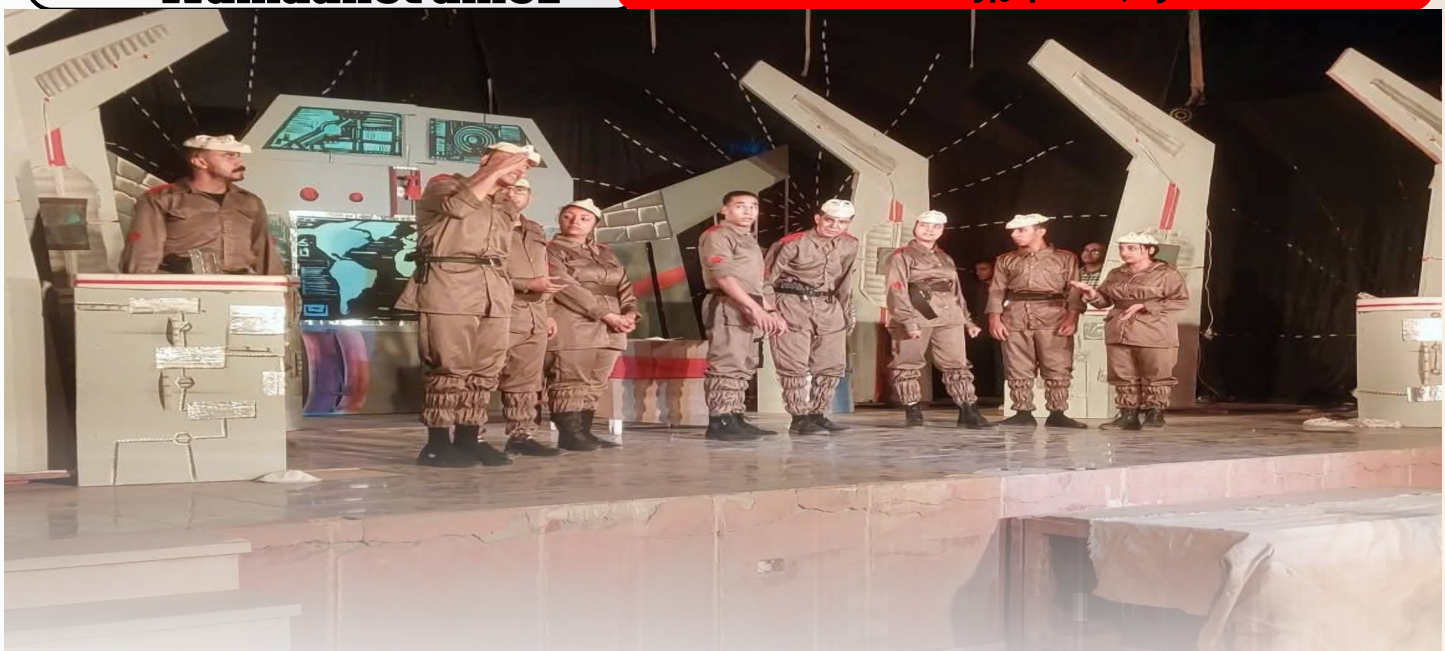
وقد نجح العرض بذكاءٍ شديد في تحويل "القناع" من عنصر بصري إلى فكرة وجودية كاملة. فالمسكات التي ظهرت في المشهد الافتتاحي لم تكن مجرد إكسسوارات مسرحية، بل كانت رمزًا للإنسان الذي فقد هويته تحت وطأة السلطة والخوف والطاعة العمياء. وحين بدأت الأقنعة تُنزَع تدريجيًا، بدا الأمر أكثر رعبًا؛ لأن الوجوه الحقيقية كانت أحيانًا أشدّ قسوة من القناع ذاته. هنا يطرح العرض سؤالًا بالغ الخطورة: ماذا يحدث للإنسان حين يطول خضوعه؟ هل يبقى إنسانًا فعلًا، أم يتحول هو نفسه إلى قناعٍ يمشي على قدمين؟

ومن هذه الفكرة تحديدًا، بنى العرض عالمه الرمزي بالكامل. فالقائد يرتدي قناع السلطة، والجنود يرتدون قناع الطاعة، والزوجة ترتدي قناع الاحتمال، وحتى الضحك نفسه بدا وكأنه قناعٌ هشّ يخفي خوفًا داخليًا عميقًا. وكأن «تريفوجا» يقدّم الإنسان المؤدلج بوصفه كائنًا منزوع الروح، يتحرك داخل منظومةٍ أكبر منه، لا يملك فيها سوى الامتثال.

وقد استدعى العرض — بوعيه الرمزي والعبثي — أجواء مسرح يوسف العاني، خصوصًا في طريقته التي تعتمد الرمز أداةً لتمرير خطاب سياسي وإنساني بعيدًا عن الشعارات المباشرة. كما بدت فيه روح عبثية واضحة تُذكّر بعالم توفيق الحكيم، حيث الشخصيات عالقة داخل لعبة كبرى لا تفهم قوانينها، وتتحرك وسط واقعٍ مرتبك تتآكل فيه المعاني باستمرار.

أما "الساعة"، فقد كانت واحدة من أذكى الرموز البصرية في العرض. لم تكن تشير إلى الزمن بوصفه وقتًا عابرًا، بل بوصفه سلطة عليا تحاصر الجميع. كانت عقاربها أقرب إلى عدٍّ تنازليّ لانهيار الشخصيات من الداخل، وكأن الزمن هنا لم يعد وسيلة للحياة، بل صار أداةً للتآكل النفسي والانتظار المرعب. وكل لحظة صمت في العرض كانت تبدو كأنها اقترابٌ جديد من الكارثة.

تريفوجا»... وأخطره أيضًا.



ولعلّ عبارة صمويل بيكيت الشهيرة:

"الانتظار أقسى أنواع العذاب."

تختصر روح «تريفوجا» بأكملها؛ فالشخصيات لا تفعل شيئًا سوى الانتظار: انتظار القرار، انتظار العقاب، انتظار الانهيار، انتظار الموت.. حتى الحركة فوق الخشبة بدت وكأنها دورانٌ داخل دائرة مغلقة لا مخرج منها.

ومن أبرز العناصر البصرية أيضًا "الخريطة" التي حضرت داخل التكوين المسرحي، لا بوصفها ديكورًا، بل باعتبارها رمزًا للدولة والحدود والسيطرة. لقد نجح العرض في تقديم إسقاطات سياسية حادة، دون أن يقع في فخ المباشرة أو الخطابة، معتمدًا على الكوميديا السوداء والسخرية العبثية التي تجعل الضحك نفسه فعلًا موجعًا.. فكل نكتة كانت تخفي خلفها شعورًا بالقهر، وكل لحظة ساخرة كانت تكشف عبث العالم ووحشيته.

ولهذا بدا المسرح أحيانًا وكأنه محكمة كبرى بلا قاضٍ واضح؛ الجميع متّهم، والجميع ضحية في الوقت نفسه.

وهي من أخطر الأفكار التي مرّرها العرض بهدوءٍ شديد: أن الأنظمة القمعية لا تكتفي بتحطيم البشر، بل تدفعهم أحيانًا للمشاركة في تحطيم بعضهم البعض.

أما الإضاءة، فقد كانت بطلًا حقيقيًا من أبطال العرض. اللون الأصفر بدا وكأنه تجسيدٌ بصري للذبول والخوف والتعب النفسي، بينما جاء الأبيض المرتعش أشبه بعالمٍ هشّ على وشك الانهيار.. لم تكن الإضاءة هنا مجرّد عنصر تقني، بل لغة موازية للحوار، تعبّر عمّا تعجز الشخصيات عن قوله، وتكشف التوتر الكامن خلف الكلمات.

وعلى مستوى البناء الدرامي، تُعدّ فكرة الرجل المدني الذي يتحول فجأة إلى قائد واحدة من أكثر أفكار العرض قسوة وذكاءً.. فالعرض يطرح سؤالًا مرعبًا: هل تحتاج السلطة إلى الكفاءة فعلًا، أم تكفي البدلة العسكرية والرتبة لصناعة قائد؟

جلسة "التهيئة" أو "الاعتراف" التي يخضع لها البطل بدت وكأنها عملية اقتلاعٍ تدريجي لذاكرته وإنسانيته، لتحويله إلى أداة تنفيذ خالصة.

وهنا تتجلّى بوضوح أفكار ميشيل فوكو حين قال:

"السلطة لا تغيّر الإنسان فقط... بل تكشف أكثر أجزائه خوفًا."

ومع تصاعد الأحداث، يبدأ البطل في خسارة ذاته بالتدريج.. يتآكل إنسانيًا تحت ضغط السلطة والعمل والطاعة، حتى تنهار علاقته بزوجته وابنته "روزة".

وكانت مشاهد "روزة" تحديدًا من أكثر لحظات العرض إنسانية وصدقًا؛ ففي وسط هذا العالم القاسي، ظهرت الطفلة بوصفها الضمير الأخير، والصوت الذي يذكّر البطل بأنه كان إنسانًا قبل أن يتحول إلى رتبة.

ومن هنا جاءت لحظة وفاة "روزة" بوصفها الذروة النفسية الأكثر إيلامًا في العرض.. اللون الأحمر، الضحك المختلط بالصدمة، البدلة العسكرية، برودة العالم المحيط... كلها عناصر صنعت مشهدًا عبثيًا موجعًا، بدا وكأن العرض يقول من خلاله إن السلطة تلتهم كل شيء، حتى الإنسان الكامن داخلنا.

لقد تحوّل الأحمر هنا من لونٍ للموت إلى انفجارٍ بصري لكل القمع المكبوت طوال العرض، وكأن الخشبة بأكملها صارت مساحةً للصراخ الصامت.

وعلى مستوى الأداء التمثيلي، قدّم محمد يسري أداءً شديد الوعي والاتزان، قائمًا على التفاصيل الدقيقة لا الانفعال الزائد. قوته الحقيقية لم تكن في الصراخ أو الاستعراض، بل في الصمت، والنظرات المرتبكة، والانهيار البطيء الذي كان يتسرّب من ملامحه تدريجيًا.

لقد نجح في تجسيد التحول النفسي للشخصية بعمقٍ نادر، دون حاجة إلى تفسير مباشر، وهي واحدة من أصعب مهارات الأداء المسرحي.

كما كان الصوت الأنثوي داخل العرض يحمل دلالة إنسانية شديدة الأهمية؛ فالزوجة لم تُقدَّم باعتبارها شخصية هامشية أو ضحية تقليدية، بل باعتبارها رمزًا للحياة الطبيعية، والدفء، والمقاومة الهادئة.. وجودها كان بمثابة آخر خيط يربط البطل بإنسانيته وسط هذا الخراب المتصاعد.

والأهم أن العرض لم يحاول تقديم إجابات جاهزة.. لقد كان يزرع الأسئلة أكثر مما يمنح الحلول، وهو ما يجعل المسرح فعلًا حيًّا لا ينتهي بانتهاء العرض. فالمتفرّج يخرج من القاعة حاملًا العرض داخله، لا بوصفه حكاية شاهدها، بل باعتباره تجربة نفسية وفكرية تستمر بعد إسدال الستار.

وكما يقول بيتر بروك:

"المسرح هو المكان الوحيد الذي يستطيع الإنسان أن يرى فيه خوفه وقفًا أمامه."

وفي النهاية، فإن «تريفوجا» ليس مجرد عرض سياسي، بل عرضٌ عن الإنسان حين تُسحب روحه منه بالتدريج. عرضٌ عن الأقنعة والزمن والسلطة والخوف.. وعن هشاشة البشر حين يتحولون إلى أدوات داخل منظومة قمعية لا ترحم. إنه عرض يراهن على وعي المتلقي، ويحترم عقله، ويترك له مساحةً واسعة ليكمل المعنى بنفسه.

ولعلّ هذا تحديدًا هو أجمل ما في «تريفوجا»... وأخطره أيضًا.

اجتماعيات...

حين تتحول المدينة إلى حق إنساني

بقلم الأستاذ أسامة عكاشـــة

في كثير من الأحيان، لا يُقاس احترام الدول لحقوق الأشخاص ذوي الإعاقة بعدد القوانين أو المؤتمرات أو الشعارات الرسمية، بل يُقاس بتفصيل بسيط للغاية: هل يستطيع الشخص ذو الإعاقة أن يتحرك داخل مدينته بحرية وكرامة واستقلال؟

فالإعاقة الحقيقية لا تبدأ دائمًا من الجسد، بل كثيرًا ما تبدأ من:

الرصيف، والحافلة، والدرج، والإشارة المرورية، والمبنى الحكومي، ونظرة المجتمع إلى من يختلف عن «النموذج التقليدي» للإنسان.

ومن هنا، تصبح «إتاحة الفضاء العام» واحدة من أكثر القضايا عملية وعمقًا في مقارنة قوانين ذوي الإعاقة بين مصر وفرنسا: لأنها تكشف الفرق بين: دولة تعتبر الإتاحة خدمة إضافية، ودولة تعتبرها حقًا مدنيًا أصيلًا لا يكتمل مفهوم المواطنة بدونه

الإعاقة ليست في الجسد فقط

في الفكر الحقوقي الفرنسي الحديث، لم تعد الإعاقة تُفهم باعتبارها مجرد قصور فردي يحتاج إلى رعاية أو شفقة، بل باعتبارها نتيجة مباشرة:

لعدم تهيئة المجتمع، وضعف الإتاحة، والعوائق العمرانية والثقافية.

ولهذا، قامت Loi du 11 février 2005 في فرنسا على فلسفة جوهرية مفادها:

أن المجتمع هو الذي يجب أن يتكيف مع الإنسان، لا العكس.

أما في مصر، فقد مثّل قانون حقوق الأشخاص ذوي الإعاقة رقم 10 لسنة 2018 تطورًا مهمًا في الاعتراف القانوني بحقوق الأشخاص ذوي الإعاقة، خصوصًا في:

الدمج، وعدم التمييز، والإتاحة، والحماية الاجتماعية.

لكن التحدي الأكبر لا يزال يتمثل في:

تحويل النصوص القانونية إلى واقع يومي داخل الشارع المصري.

المدينة التي تطرد الإنسان بصمت

قد يبدو الحديث عن الأرصفة والمواصلات والمباني أمرًا تقنيًا، لكنه في الحقيقة قضية إنسانية وسياسية عميقة.

ففي فرنسا، لا تُعامل الإتاحة باعتبارها رفاهية هندسية، بل باعتبارها:

جزءًا من حقوق المواطنة، وشرطًا أساسيًا للمشاركة في الحياة العامة.

ولهذا نجد أن:

وسائل النقل، والجامعات، والإدارات الحكومية، والمتاحف، وحتى المواقع الإلكترونية، تخضع لمعايير صارمة تتعلق بإمكانية الوصول.

أما في مصر، فرغم الجهود المتزايدة في:

إنشاء ممرات مخصصة، وتطوير بعض المرافق، وتحسين الخطاب الرسمي، لا تزال الإعاقة اليومية تبدأ أحيانًا منذ لحظة خروج الشخص من منزله.

فالمدينة غير المهيأة لا تمنع الحركة فقط، بل تنتج أشكالًا خفية من:

العزلة، والتبعية، والإقصاء النفسي والاجتماعي.

الفرق بين «المساعدة» و«الاستقلال»

وهنا يظهر الفارق الحضاري الأهم بين التجربتين.

في كثير من المجتمعات العربية، يُنظر إلى الشخص ذي الإعاقة غالبًا باعتباره:

شخصًا يحتاج إلى المساعدة الدائمة، أو الحماية المستمرة من الأسرة والمجتمع.

أما في النموذج الفرنسي، فالهدف الأساسي هو:

تمكين الإنسان من الاستقلال الكامل.

أي أن نجاح الدولة لا يُقاس بعدد المساعدات التي تقدمها، بل بقدرتها على جعل الشخص:

يتحرك وحده، ويعمل وحده، ويدرس وحده، ويعيش حياته دون اعتماد قهري على الآخرين.

ومن هنا تتحول الإتاحة من مجرد خدمة عامة إلى:

أداة لتحرير الإنسان.

الإعاقة واختبار العدالة الحقيقية

تكشف المقارنة بين مصر وفرنسا أن قضية ذوي الإعاقة ليست قضية فئة محددة فقط، بل اختبار حقيقي لفكرة العدالة داخل المجتمع.

فالمجتمع الذي يعجز عن:

تهيئة مدرسة، أو وسيلة نقل، أو رصيف آمن، هو مجتمع يعيد إنتاج الإقصاء، حتى لو امتلك أفضل النصوص القانونية.

وفي المقابل، فإن الدولة التي تجعل المدينة متاحة للجميع لا تخدم الأشخاص ذوي الإعاقة وحدهم، بل تبني فضاءً إنسانيًا أكثر عدلًا:

لكبار السن، والأطفال، والمرضى، وكل من قد يواجه هشاشة مؤقتة أو دائمة.

نحو مفهوم جديد للكرامة

إن الفرق الحقيقي بين التجربتين المصرية والفرنسية لا يكمن فقط في الإمكانات الاقتصادية أو تطور البنية التحتية، بل في طريقة فهم الكرامة الإنسانية نفسها.

فالكرامة لا تتحقق فقط عبر الاعتراف القانوني، بل عندما يصبح الإنسان قادرًا على:

الوصول، والحركة، والمشاركة، واتخاذ القرار، دون أن يشعر أنه عبء على المجتمع.

خاتمة

لقد دخلت قضايا الإعاقة اليوم مرحلة جديدة لم تعد فيها المشكلة الأساسية هي:

غياب النصوص، بل:

غياب البيئة القادرة على تحويل الحقوق إلى حياة يومية.

ومن هنا، فإن مستقبل قوانين ذوي الإعاقة في العالم العربي لن يتحدد فقط بسنّ القوانين، بل بقدرة المدن والمؤسسات والثقافة المجتمعية على:

إزالة الحواجز، وإعادة تصميم الفضاء العام، وبناء مجتمع لا يُقصي أحدًا بسبب اختلافه الجسدي أو الحسي.

لأن المجتمع الحقيقي لا يُقاس بطريقة تعامله مع الأقوياء فقط، بل بطريقة تصميمه للحياة كي تتسع للجميع.

في الثورة الصناعية الرابعة: القادم أغرب!!

بقلم د- خليـل بن عزة

يسألونكم عن الثورة الصناعية الرابعة، التي كثر الحديث عنها في سياقات تشهد تطورا وتعقيدا كبيرين في التقنيات والعلوم، وخاصة مجالات التكنولوجيا الرقمية والذكاء الاصطناعي والبيولوجيا. قل هي مرحلةٌ تاريخية جديدة من التحولات الحضارية والتكنولوجية بدأت ملامحها تتشكل مع بدايات القرن الحادي والعشرين، نقول ذلك ونحن نفكر في فترة التسارع الهائل في مجالات الذكاء الاصطناعي، والبيانات الضخمة والحوسبة السحابية والروبوتات الذكية. وقد برز المفهوم عالميًا منذ سنة 2016 بعد أن روّج له المنتدى الاقتصادي العالمي باعتباره انتقالًا من العصر الصناعي التقليدي إلى عصر الأنظمة الذكية المترابطة رقميًا.

غير أنّ هذه الثورة لا تقتصر على التطور التقني فقط، بل تتجاوز ذلك إلى اللعب في إعدادات الاقتصاد والثقافة والسياسة والعلاقات الإنسانية ذاتها. أي أنها مرحلة نعتقد أن الإنسان سيصبح فيها محاطًا بشبكات رقمية معقدة ومترابطة، وقادرة على جمع البيانات وتحليل السلوكيات والتأثير في القرارات اليومية. لذلك، نجزم بأن الثورة الصناعية الرابعة ستكون لحظةً مفصليةً في تاريخ البشرية، ذلك أنها ستنقل العالم من مجتمع الصناعة والإنتاج المادي إلى مجتمع البيانات والخوارزميات والذكاء الشبكي؛ ولعل ذلك لن يكون مجرد تحوّل تقني عابر في تاريخ البشرية، بل يمكن أن يتجاوز ذلك ليتمكن من إعادة تشكيل شاملة للإنسان نفسه؛ أي إعادة تشكيل وعيه وسلوكه وعلاقاته.. وحتى طبيعة وجوده داخل العالم؛ فنحن اليوم لا نعيش فقط عصر الآلة الذكية، بل عصر الإنسان المُرقمن الذي تحولت فيه الحياة اليومية تدريجيًا إلى بيانات، وتحولت فيه الذات الإنسانية إلى ملف معلوماتي ضخم قابل للتحليل والتوجيه والتنبؤ..

لاحظوا معي اليوم كيف أن العالم قد دخل بالفعل والإكراه إلى مرحلة جديدة لم تعد فيها التكنولوجيا مجرد أدوات خارجية يستخدمها الإنسان لقضاء حوائجه في الحياة اليومية، بل أصبحت بنية تحتية خفية تتحكم في تفاصيل حياته الدقيقة؛ فالهاتف الذكي لم يعد وسيلة اتصال فقط، بل أصبح امتدادًا للجسد والذاكرة والهوية، والمنصات الرقمية لم تعد فضاءات للتواصل، بل تحولت إلى مؤسسات فوق اجتماعية تهندس الإدراك والرغبات والاختيارات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

كل ذلك يجعلنا -كخبراء وباحثين- متأكدين من أننا نقترب شيئًا فشيئًا من لحظة تاريخية تصبح فيها الصحة، والمال والتعليم والعلاقات الاجتماعية.. وحتى المشاعر والأفكار، مرتبطةً بشبكة رقمية عالمية تعمل وفق منطق البيانات والخوارزميات، ما يجبرنا على طرح أسئلة وجودية وأخلاقية وثقافية في غاية الحذر عن مصيرنا نحن البشر عندما تتحول حياتنا كلها إلى بيانات قابلة للرصد والتحليل والتوجيه!

فإذا كانت الثورات الصناعية السابقة قد قامت بتغيير وسائل الإنتاج، فإن الثورة الصناعية الرابعة تعمل على إعادة إنتاج الإنسان ذاته، إنها -يا سادة- ثورة تقوم على الدمج بين الذكاء الاصطناعي، وإنترنت الأشياء، والبيانات الضخمة، والحوسبة السحابية، والروبوتات الذكية، والواقع المعزز، والبيوتكنولوجيا، في شبكة مترابطة تتجاوز الحدود التقليدية بين الإنسان والآلة.. وفي هذه المنظومة الجديدة فائقة التعقيد، تصبح البيانات هي الثروة الأغلى أو النفط الجديد، بل وقد تصبح أكثر أهمية من النفط نفسه. فالشركات الكبرى والدول لم تعد تتنافس فقط على الموارد الطبيعية، وإنما على البيانات البشرية مهما كانت درجات قيمتها ومستويات أهميتها؛ إنها تتنافس اليوم على معلومات البشر الصحية، وتفضيلاتهم الاستهلاكية، وتحركاتهم اليومية، وآرائهم السياسية، وعلاقاتهم الاجتماعية.. فالإنسان المعاصر يتحول تدريجيًا إلى "كائن بياني" يمكن اختزاله إلى سلسلة من الإشارات الرقمية القابلة للتخزين والمعالجة والتنبؤ؛ وذلك ما تفطنت إليه الرأسمالية الرقمية مبكرًا، مدركة بذكاء واستشراف أن السيطرة المستقبلية لن تقوم فقط على احتلال الأرض، بل على احتلال الوعي.. وهنا تحديدًا تظهر خطورة الاقتصاد القائم على المراقبة، أي السوق الذي تلعب فيه التطبيقات والمنصات دور الأدوات التي تجمع البيانات وتحلل السلوكيات بشكل دائم. وبذلك، يكون ما يبدو لنا خدمات مجانية ليس مجانيًا في الحقيقة؛ بل إن الإنسان نفسه أصبح هو السلعة، فهو لا يستخدم المنصات فقط، بل المنصات أيضًا تستخدمه وتدرسه، وتطوّعه نفسيًا وسلوكيا وثقافيًا..

لهذا، نظل نؤكد بأن وسائل التواصل الاجتماعي مثلا ليست بالفضاءات البريئة للتفاعل، وإنما هي كذلك مختبرات ضخمة لإدارة الانتباه بواسطة الخوارزميات التي تقترح المحتوى ثم تصنع الواقع الإدراكي الذي يراه الإنسان، لتصبح المحدد الرئيسي لما يتلقاه المتلقي من محتويات، وما الذي يسعده، وما الذي يُغضبه، وما الذي يُخيفه، وأهم من كل ذلك ما الذي يستهلكه، وما الذي يؤمن به سياسيًا وأخلاقيًا وثقافيا.. وبهذا، فإن أخطر ما في الثورة الصناعية الرابعة ليس الذكاء الاصطناعي نفسه، وإنما التحول التدريجي نحو "المجتمع الخوارزمي" الذي ترتبط القرارات الكبرى فيه بالحسابات الرقمية أكثر من ارتباطها بالقيم الإنسانية. ففي المستقبل القريب، قد لا يقرر الطبيب وحده علاجك، بل خوارزمية صحية مرتبطة بقاعدة بيانات عالمية هي من تقرر ذلك.. وقد لا يحدد البنك أهليتك المالية بناءً على دخلك فقط، بل بناءً على سلوكك الرقمي، وقد لا يتم تقييم الفرد اجتماعيًا وفق شخصيتك الحقيقية، بل وفق سمعته الرقمية. وهنا تبرز إشكالية الهوية الرقمية التي نوليها أهمية بحثية بالغة، فالإنسان المعاصر لم يعد يمتلك هوية واحدة، بل أصبح يمتلك نسخة رقمية موازية له تتحرك داخل الشبكات والمنصات وقواعد البيانات..

هذه الهوية قد تصبح مستقبلًا أكثر أهمية من الهوية الواقعية نفسها، لأنها ستكون مرتبطة بالخدمات البنكية، والرعاية الصحية، والتنقل، والعمل، والتعليم، وحتى بالمشاركة السياسية؛ أي أننا أمام انتقال حضاري خطير من المجتمع الصناعي إلى المجتمع الشبكي كبنية جديدة أساسية للحياة الإنسانية، نقول ذلك ونحن نؤكد كذلك أن الشبكات ليست محايدة كما يُروَّج لها؛ بل تحمل داخلها الكثير من منظومات القوة والهيمنة، فالخوارزمية ليست مجرد معادلة رياضية باردة، بل هي رؤية للعالم، وتصور للإنسان، وآلية لترتيب الأولويات والمصالح..

ومن هنا، تصبح الثورة الصناعية الرابعة جزءًا من السياسة الحيوية الجديدة، أي التحكم في البشر وإدارتهم من خلال البيانات والتكنولوجيا، والتحكم في الجسد البشري نفسه بواسطة مساحة رقمية مفتوحة، هذا مثلا ما يتم الحديث عنه إنتاجه من ساعات ذكية تقيس نبضات القلب، وتطبيقات تتابع النوم، ومنصات صحية ترصد الحالة النفسية، وكاميرات ذكية تراقب الحركة والسلوك. وحينها سيعيش الإنسان داخل نظام مراقبة ناعم، فهو لا يعتمد على القمع التقليدي بقدر ما يعتمد على الإغراء والراحة والخدمات الذكية، لتصبح بذلك الراحة الحديثة ثمنًا للتخلي التدريجي عن الخصوصية، وكلما ازدادت التكنولوجيا قربًا من الإنسان، ازدادت قدرتها على اختراق حياته الداخلية. إننا بالمختصر المفيد نعيش مفارقة حضارية غريبة وخطيرة، فالتكنولوجيا بقدر ما تمنح الإنسان قوة غير مسبوقة، بقدر ما تجعله -في الوقت نفسه- أكثر قابلية للمراقبة والتوجيه والتنبؤ.

كذلك، وفي المستقبل القريب، قد يتجاوز الأمر مجرد المراقبة التي تطرقنا إليها في معرض حديثنا، إلى الهندسة الاجتماعية الرقمية فتستطيع الأنظمة الذكية التأثير في السلوك الجمعي وصناعة الرأي العام بدقةٍ هائلةٍ، نقول ذلك ونحن نشير إلى الذكاء الاصطناعي الذي لا يتعلم فقط كيف يفكر الإنسان، بل يتعلم أيضًا كيف يؤثر عليه نفسيًا وعاطفيًا. وهنا يتحول الإنسان من فاعل حر إلى مستخدم قابل للتوجيه. وحينها، لا تصبح المسألة تقنية فحسب، بل تصبح كذلك سؤالًا فلسفيًا وأنثروبولوجيًا عميقًا عن مدى قدرة الإنسان على الحفاظ عن سيادته على ذاته داخل هذا العالم الشبكي، إذ نعتقد أنه يتجه نحو مرحلة يصبح فيها مجرد عقدة داخل منظومة رقمية كبرى تتحكم في تدفق المعلومات والمال والمعرفة. ففي هذا العالم الجديد، قد تصبح الحرية نفسها مفهومًا معقدًا، فالمراقبة الحديثة لم تعد تحتاج إلى رجال شرطة في الشوارع، لأن الإنسان يحمل جهاز التتبع بيده طوال الوقت، ويمنح بياناته طواعيةً مقابل الخدمات والمتعة والظهور الاجتماعي، ذلك أن السلطة الرقمية الجديدة أكثر ذكاءً من الأنظمة التقليدية لأنها لا تفرض السيطرة بالقوة فقط، بل تصنع القبول النفسي والثقافي بالسيطرة.

وهكذا، فإن الثورة الصناعية الرابعة لا تعني فقط تطور التكنولوجيا، بل هي لحظة تاريخية يتماهى فيها الواقعي بالافتراضي، والإنسان بالآلة، والحرية بالخوارزمية، بطريقة تجعل المستقبل مفتوحًا على احتمالات هائلة؛ بعضها يحمل وعودًا بالتقدم، وبعضها الآخر يفتح الباب أمام شكل جديد من الهيمنة الرقمية الشاملة.. والحديث في هذا المجال يطول ويتشعب.

الحق أن ما يجعل الثورة الصناعية الرابعة أكثر تعقيدًا من كل الثورات السابقة، هو أنها لا تعمل فقط على تغيير البنية الاقتصادية، بل تعمل كذلك على تشكيل البنية النفسية والثقافية للإنسان. فقد دخلنا عصر الإنسان القابل للبرمجة حيث أصبحت الخوارزميات قادرة على فهم العادات والانفعالات والميول بدرجة تتجاوز فهم الإنسان لنفسه. لاحظ معي مثلا أن الإنسان في الماضي كان يقرأ الصحيفة أو يشاهد التلفزيون ضمن فضاء إعلامي جماعي، أما اليوم فإن كل فرد يعيش داخل فقاعته الخوارزمية، أي داخل واقع رقمي مصمم خصيصًا له وفق اهتماماته ومخاوفه وتفضيلاته. وهنا تظهر خطورة ما يسمى بـ"التخصيص المفرط" الذي يجعل الإنسان محاصرًا داخل عالم رقمي يمنعه تدريجيًا من رؤية العالم خارج منظومته الإدراكية الخاصة.

والحق أن هذا التحول لا يغيّر فقط طريقة استهلاك المعلومات، بل يغير مفهوم الحقيقة نفسه عندما تصبح الحقيقة لا تُبنى عبر النقاش العمومي فقط، بل تُنتج عبر تدفق المعلومات والخوارزميات ومحركات التوصية. وهكذا، يصبح من يملك المنصة الرقمية قادرًا على التأثير في الوعي الجمعي، وصناعة الاتجاهات الثقافية والسياسية، وإدارة الإدراك الجماهيري على نطاق عالمي. وذلك بالضبط ما جعل الشركات التكنولوجية الكبرى تتحول إلى قوى جيواستراتيجية تتجاوز أحيانًا نفوذ الدول نفسها، فبعض المنصات الرقمية تمتلك بيانات عن البشر أكثر مما تمتلكه الحكومات، والإنسان المعاصر أصبح يعيش داخل رأسمالية البيانات التي حولت حياته اليومية وتجاربه الشخصية إلى مادة خام اقتصادية قابلة للاستثمار. لهذا، فإن الثورة الصناعية الرابعة ليست مجرد ثورة تقنية، بل نصفها من خلال باراديغم الدراسات الثقافية على أنها ثورة في أنماط السلطة.

ففي الماضي كانت السلطة تعتمد على السيطرة على الأرض والحدود والجيوش، أما اليوم فإن السيطرة تنتقل تدريجيًا نحو السيطرة على البيانات والبنية الرقمية والشبكات العالمية. ولا شك أن الدول التي تمتلك الذكاء الاصطناعي والحوسبة الكمية والبنية السحابية العملاقة ستكون قادرة على فرض نفوذها الاقتصادي والسياسي والثقافي بطريقة غير مسبوقة، وربما يدفعنا ذلك لنشير أيضا إلى ما يمكن تسميته بـ"الاستعمار الرقمي" الذي سيحول الدول الضعيفة تكنولوجيًا إلى مجرد مستهلك للمنصات والتطبيقات والأنظمة الأجنبية؛ لتصبح مستوردة للتكنولوجيا لكنها في الوقت نفسه مصدّرة لبيانات مواطنيها بشكل دائم. وهكذا، تصبح الدول الضعيفة جزءًا من منظومة تُستخرج منها البيانات كما كانت تُستخرج الموارد الطبيعية في عصور الاستعمار التقليدي.

ثم لاحظ معي أيضا أن أخطر ما في هذا الاستعمار الجديد هو أنه غير مرئي في أغلب الأحيان. فلا توجد جيوش تحتل المدن، بل توجد تطبيقات تحتل الحياة اليومية. ولا توجد حدود عسكرية فقط، بل توجد حدود رقمية تتحكم في الوصول إلى المعرفة والاقتصاد والتواصل. إنه استعمار يعتمد على الهيمنة التي تمر عبر الخوادم ومراكز البيانات، والبنى السحابية، والخوارزميات الذكية. لهذا، فلا الدول ستنجو بفعل هيمنة القوي، ولا الانسان الحر بتجاربه الذوقية والوجودية سينجو أمام منظومة معقدة ستجعله يعيش بين العزلة الرقمية والانكشاف الرقمي، منظومة ستغير أيضًا طبيعة العلاقات الإنسانية والاجتماعية التي لم تعد تُبنى فقط عبر الاحتكاك الواقعي، بل أصبحت تُدار عبر المنصات والتطبيقات والواجهات الذكية.

حتى الحب والصداقة والتفاعل العاطفي -يا سادة- سيصبح خاضعًا لمنطق الخوارزمية والاقتراحات الرقمية. ما سيدخل الإنسان تدريجيًا في مرحلة العلاقات المفلترة بسبب تدخل التكنولوجيا في اختيار الأشخاص وتوجيه التفاعلات وإعادة تشكيل الذوق الاجتماعي. وحتى الجسد نفسه ستتدخل الثورة الصناعية الرابعة في تعريفه وتحديده، فمع تطور البيوتكنولوجيا والشرائح الذكية والواجهات الدماغية الحاسوبية، قد يصبح الدمج بين الإنسان والآلة أكثر عمقًا. وهنا أحيل نفسي إلى مفهوم "ما بعد الإنسان"، أي تجاوز الحدود البيولوجية التقليدية عبر التكنولوجيا.

ثم إن الثورة الصناعية الرابعة قد تخلق شكلًا جديدًا من اللامساواة الرقمية، حيث لا يقتصر التفاوت حينئذٍ على المال والقيمة فقط، بل يمتد إلى الوصول إلى المعرفة والبيانات والتكنولوجيا والذكاء الاصطناعي. وفي هذه الحالة، لاحظوا جيدا كيف تتحول التكنولوجيا التي تعدنا بتحرير الإنسان، إلى أداة لإعادة إنتاج الهيمنة بشكل أكثر تعقيدًا ونعومة. نقول ذلك ونحن لا ننكر إيجابيات الثورة الصناعية الرابعة مع إمكانات هائلة للتقدم البشري، إذ نعلم أن الذكاء الاصطناعي يمكن أن يطور الطب والتعليم والطاقة والنقل بشكل غير مسبوق، تماما كما يمكن للتكنولوجيا أن تساهم في حل أزمات إنسانية معقدة. لكن المشكلة الحقيقية ليست في التكنولوجيا ذاتها، بل فيمن يتحكم بها، ولأي أهداف تُستخدم. ذلك أن السؤال المركزي في العقود القادمة هو أن المستقبل لن تحدده الآلات وحدها، بل ستحدده الفلسفات والقيم والنماذج الثقافية التي تتحكم في توجيه هذه الآلات.. أي الإيديولوجيا التي تنتجها التقنية.

ختاما، وتأسيسا على ما ذكرناه، تبدو لنا الثورة الصناعية الرابعة وكأنها لحظة انتقال حضاري كبرى، ينتقل فيها الإنسان من عالم مادي تقليدي إلى عالم شبكي ذكي، وتتحول فيه الحياة إلى تدفقات من البيانات، وتصبح فيها الخوارزميات جزءًا من البنية العميقة للواقع اليومي. إنها ليست مجرد ثورة تقنية كما قد يراها البعض، بل إعادة كتابة شاملة لمعنى الإنسان داخل العصر الرقمي. وربما يكون التحدي الأكبر أمام البشرية اليوم هو الحفاظ على إنسانيتها داخل عالمٍ مفرط في الرقمنة. فحين تصبح الهوية والصحة والمال والعلاقات والوعي.. مرتبطة بالشبكة الرقمية العالمية، سيتحول الإنسان تدريجيًا إلى مجرد عنصر داخل مصفوفةٍ رقمية ضخمة. وهذا ما نتوقعه في المستقبل القريب، نقول ذلك اليوم ونحن في العقد الثالث من القرن الواحد والعشرين بعد الميلاد، فدعونا نتطلع إلى المستقبل القريب.. ثم نرى ما سيحدث..

حين تكتب الخوارزمية المكان

الاقتصاد الإبداعي من صناعة القيمة إلى إعادة اكتشاف الإنسان

بقلم د. هند محسن حلمي

في البدايةِ لم يعد الذكاء الاصطناعي يقف عند حدود المختبرات التقنية أو التطبيقات الحسابية، بل أصبح يتسلل إلى أكثر المناطق حميمية في التجربة الإنسانية: اللغة، والصورة، والموسيقى، والكتابة، والتصميم، والذاكرة، والخيال. وهذه النقلة لا تثير سؤالًا تقنيًا بقدر ما تستدعي سؤالًا فلسفيًا وثقافيًا بالغ الحساسية: إذا أصبحت الآلة قادرة على محاكاة بعض أشكال الإبداع، فما الذي يبقى للإنسان بوصفه كائنًا مبدعًا؟

وربما يكون السؤال في ذاته بحاجة إلى إعادة صياغة؛ لأن الخطر الحقيقي لا يكمن في أن الآلة أصبحت قادرة على إنتاج النص والصورة والموسيقى، وإنما في أن الإنسان قد يبدأ تدريجيًا في النظر إلى الإبداع نفسه باعتباره مجرد عملية إنتاج يمكن اختصارها في أوامر وبيانات وخوارزميات.

وهنا تظهر المفارقة الكبرى: نحن نعيش في اللحظة التي أصبح فيها الإبداع أحد أهم موارد الاقتصاد الحديث، وفي اللحظة ذاتها التي أصبحت فيها التكنولوجيا قادرة على محاكاة عدد متزايد من مخرجاته.

لقد انتقل العالم من اقتصاد يعتمد أساسًا على المادة، إلى اقتصاد يقدّر المعرفة، ثم إلى اقتصاد يكتشف أن الفكرة نفسها يمكن أن تكون ثروة. ومن هذه النقطة ظهر الاقتصاد الإبداعي بوصفه مفهومًا يعيد تعريف القيمة، إذ لم تعد الثروة مرتبطة بما نمتلكه من موارد مادية فقط، وإنما بما نستطيع أن نبتكره من أفكار وصور وحكايات وتجارب ومعارف. وتقوم الصناعات الإبداعية على تحويل الطاقات البشرية، والقدرات الفنية، والمعرفة، والملكية الفكرية، والتكنولوجيا إلى منتجات وخدمات تحمل قيمة اقتصادية وثقافية في آن واحد.

لكن المشكلة تبدأ عندما ننسى أن الإبداع ليس منتجًا فقط. الإبداع قبل أن يكون منتجًا هو تجربة إنسانية.

فالعمل الفني قبل أن يكون سلعة هو أثر لوعي عاش، وتألم، وتذكر، وحلم، واختلف، ورفض، وأعاد ترتيب العالم من زاويته الخاصة.

ومن هنا فإن السؤال الأهم في زمن الذكاء الاصطناعي ليس: هل تستطيع الآلة أن تنتج؟ وإنما: هل تستطيع أن تمنح ما تنتجه تلك الضرورة الإنسانية التي تجعل الإبداع أكثر من مجرد شكل؟

وقد ظل الإبداع لفترات طويلة محصورًا في منطقة تبدو بعيدة عن الاقتصاد. كان الفنان مبدعًا، والكاتب كاتبًا، والموسيقي موسيقيًا، والحرفي صاحب مهارة، بينما كان الاقتصاد يُقاس بالمصانع، والتجارة، والاستثمار، والمواد الخام.

لكن الاقتصاد الحديث أعاد النظر في هذه الثنائية.

فقد أصبح واضحًا أن الأفكار يمكن أن تنتج قيمة، وأن الثقافة ليست مجرد نشاط رمزي يعيش على هامش المجتمع، وإنما يمكن أن تكون قطاعًا اقتصاديًا كاملًا قادرًا على خلق الوظائف، وتحريك الأسواق، وبناء العلامات، وفتح مجالات جديدة للاستثمار.

وفي هذا السياق ترى UNCTAD أن الاقتصاد الإبداعي مفهوم متطور يقوم على الأصول الإبداعية القادرة على توليد النمو والتنمية الاقتصادية، وهو ما يوسّع مفهوم رأس المال نفسه؛ إذ تصبح الملكية الفكرية والمهارات والمعرفة والخيال جزءًا من منظومة القيمة الاقتصادية.

لكن هذه النقلة، على أهميتها، تحتاج إلى مساءلة نقدية.

فحين يتحول الإبداع إلى «أصل اقتصادي»، ثمة احتمال أن نبدأ في تقييم الثقافة بمنطق السوق وحده. يصبح العمل الفني مهمًا لأنه قابل للتسويق، والحكاية مهمة لأنها قابلة للتحويل إلى محتوى، والتراث مهم لأنه يستطيع جذب السياح، والموهبة مهمة لأنها قادرة على تحقيق الأرباح.

وهنا ينبغي أن نسأل:

هل كل ما له قيمة ثقافية يجب أن يتحول بالضرورة إلى قيمة اقتصادية؟

الإجابة ليست بسيطة.

فالثقافة تستطيع أن تدخل السوق، لكن لا ينبغي أن يصبح السوق معيارها الوحيد. والإبداع يمكن أن يحقق الربح، لكن الربح لا ينبغي أن يكون الدليل الوحيد على قيمة الإبداع.

لأن هناك أعمالًا لا تحقق أرباحًا كبيرة، لكنها تغيّر وعي جيل كامل.

وهناك حكايات لا تصلح للإعلان، لكنها تحفظ ذاكرة مجتمع.

وهناك قصيدة قد لا تُباع، لكنها تنقذ إنسانًا من شعوره بأنه وحيد.

وهنا تكمن ضرورة أن يظل الاقتصاد الإبداعي قائمًا على التوازن بين القيمة الاقتصادية والقيمة الرمزية، لا على ابتلاع الثانية بواسطة الأولى.

لذا من الأخطاء الشائعة أن يُنظر إلى الثقافة باعتبارها نتيجة من نتائج التنمية، وكأن المجتمع يحتاج أولًا إلى الاقتصاد والبنية التحتية والتعليم والصحة، ثم يستطيع بعد ذلك أن يفكر في الثقافة والفن.

لكن الثقافة ليست رفاهية تأتي بعد اكتمال الضروريات.

الثقافة هي الطريقة التي يفهم بها الإنسان معنى ما يفعله.

فما قيمة بناء المدن إذا لم يكن الإنسان قادرًا على الشعور بالانتماء إليها؟

وما قيمة التكنولوجيا إذا لم تساعد الإنسان على أن يعيش حياة أكثر إنسانية؟

وما قيمة النمو الاقتصادي إذا أدى إلى إفقار الذاكرة، أو تهميش الهوية، أو تعميق الفجوات الاجتماعية؟

تؤكد اليونسكو في خطابها حول الثقافة والتنمية المستدامة أن التنمية لا يمكن أن تكون مستدامة من دون حضور ثقافي قوي.

وهذه العبارة تختصر تحولًا مهمًا في التفكير التنموي: لم تعد الثقافة مجرد «قطاع» منفصل عن الاقتصاد، وإنما أصبحت أحد مكونات الاستدامة ذاتها.

فالثقافة تستطيع أن تنتج فرص العمل، لكنها تستطيع كذلك أن تنتج الانتماء.

والفنون تستطيع أن تكون صناعة، لكنها تستطيع أيضًا أن تكون وسيلة للمقاومة الرمزية.

والتراث يستطيع أن يتحول إلى منتج سياحي، لكنه في الوقت نفسه ذاكرة جماعية لا يجوز اختزالها في سعر.

ومن هنا فإن التنمية المستدامة لا تعني فقط أن نستمر في الإنتاج، وإنما أن نسأل: ماذا ننتج؟ ولمن؟ وبأي ثمن إنساني وثقافي وبيئي؟

ومن هنا تدخل الخوارزمية إلى المشهد..

إن الذكاء الاصطناعي يمتلك قدرة هائلة على تحليل البيانات، وتوليد النصوص، وإنتاج الصور، ومحاكاة الأصوات، وصناعة المقترحات، وتحليل الأسواق، وتطوير التجارب الرقمية..وهذه القدرات يمكن أن تفتح أمام الاقتصاد الإبداعي أبوابًا لم تكن متاحة من قبل..

يمكن للفنان أن يستخدم الذكاء الاصطناعي لتوسيع احتمالات الصورة. ويمكن للكاتب أن يستعين به في البحث والعصف الذهني. ويمكن للمؤسسات الثقافية استخدامه في الأرشفة والفهرسة والترجمة..ويمكن للمتاحف أن تطور تجارب تفاعلية..ويمكن للتراث أن يتحول إلى مادة رقمية قابلة للوصول من جمهور عالمي..

لكن كل هذه الإمكانات لا تعني أن الخوارزمية أصبحت «مبدعًا» بالمعنى الإنساني..

فالخوارزمية تستطيع أن تتعامل مع آثار التجربة الإنسانية، لكنها لا تعيش التجربة نفسها..فقد تستطيع أن تتعلم من آلاف القصائد، لكنها لا تعرف ماذا يعني أن يكتب إنسان قصيدته الأولى وهو يخاف ألا يفهمه أحد..كما تستطيع أن تنتج صورة لبيت قديم، لكنها لا تعرف لماذا يستطيع هذا البيت أن يوقظ في إنسان ما طفولته كاملة..تستطيع أن تحاكي أغنية، لكنها لا تحمل الذاكرة التي تجعل الأغنية جزءًا من وجدان جماعة..

ومن هنا يصبح الفارق بين الإنسان والآلة أقل ارتباطًا بقدرة الإنتاج، وأكثر ارتباطًا بـ المعنى والسياق والذاكرة والمسؤولية..

فالآلة تستطيع أن تنتج محتوى..لكن الإنسان هو الذي يمنح المحتوى سببًا لأن يكون مهمًا..

ولهذا الخطر الأكثر عمقًا لا يتمثل في أن الذكاء الاصطناعي قادر على تقليد أنماط إبداعية، وإنما في أن الإنسان قد يبدأ في قبول التشابه باعتباره إبداعًا..

وهنا نصل إلى أزمة الأصالة..

في عصر كانت فيه عملية الإنتاج بطيئة، كان لكل عمل فني سياقه، ولكل كاتب صوته، ولكل فنان أثره..أما اليوم، فقد أصبح إنتاج مئات الاحتمالات في ثوانٍ أمرًا ممكنًا..وهذا يخلق وفرة هائلة..

لكن الوفرة ليست دائمًا ثراءً..أحيانًا تكون الوفرة شكلًا آخر من أشكال الفقر..

حين تصبح الصور بلا نهاية، قد تفقد الصورة دهشتها وحين تصبح النصوص متاحة بلا حدود، قد يصبح الصوت الشخصي أكثر ندرة..وحين تستطيع الآلة إنتاج آلاف المقترحات، قد تصبح المشكلة الحقيقية ليست في إنتاج الفكرة، وإنما في اختيار الفكرة التي تستحق أن تولد..

وهنا يعود الإنسان إلى مركز العملية..ليس لأنه أسرع من الآلة، وإنما لأنه يستطيع أن يقول:

هذا جميل، لكنه لا يشبهني.. هذا صحيح، لكنه لا يعبر عني.. هذا متقن، لكنه بلا روح..وهذه القدرة على الرفض لا تقل أهمية عن القدرة على الإنتاج..

وتأتي من أجمل إمكانات التكنولوجيا الحديثة قدرتها على حفظ الذاكرة الثقافية..لكن هناك فارقًا بين حفظ التراث وحفظه بوصفه مادة ميتة..فالرقمنة الحقيقية ليست مجرد تصوير المخطوطات، أو تسجيل الأغاني، أو أرشفة الحكايات.

إنها تحويل الذاكرة إلى مادة قابلة للتفاعل مع الأجيال الجديدة..

يمكن للذكاء الاصطناعي أن يساعد في تصنيف الأرشيفات، وتحليل اللهجات، وفهرسة المواد، وترجمة الوثائق، وربط العناصر الثقافية بعضها ببعض، وإعادة تقديم التراث في صور رقمية جديدة..

لكن يجب أن ننتبه إلى مفارقة خطيرة:

فمن يختار ما الذي يُحفظ؟ ومن يحدد ما الذي يمثل ثقافة مجتمع؟ ومن يملك البيانات؟ ومن يحق له استخدام صورة أو حكاية أو أغنية شعبية؟

ومن يحصل على العائد الاقتصادي عندما تتحول هذه المادة إلى منتج عالمي؟

هذه ليست أسئلة تقنية. إنها أسئلة أخلاقية وقانونية وثقافية..

ولهذا فإن مستقبل الاقتصاد الإبداعي يحتاج إلى تشريعات تحمي الملكية الفكرية، وإلى وعي يحمي الملكية الثقافية، وإلى سياسات تمنع أن تصبح ذاكرة المجتمعات مادة خامًا مجانية للشركات والمنصات. لذا لا يمكن الحديث عن التنمية المستدامة في زمن الذكاء الاصطناعي دون الحديث عن العدالة..فالتحول الرقمي قد يفتح فرصًا هائلة، لكنه قد يخلق في الوقت نفسه فجوة جديدة بين من يملك التكنولوجيا ومن لا يملكها.

ومن هنا فإن القضية ليست فقط توفير الأجهزة والمنصات، وإنما توفير القدرة على استخدامها.

الأمية الرقمية أصبحت شكلًا جديدًا من أشكال التهميش..

والفجوة في الوصول إلى الإنترنت يمكن أن تتحول إلى فجوة في التعليم والعمل والإبداع..

كما أن احتكار البيانات والتقنيات من جانب شركات قليلة قد يجعل الاقتصاد الإبداعي نفسه معرضًا لهيمنة جديدة، بحيث يصبح المبدع هو المنتج، بينما تكون المنصة هي المستفيد الأكبر..

وهذا يقود إلى سؤال بالغ الأهمية:

هل يمكن أن يكون لدينا اقتصاد إبداعي مستدام إذا لم يكن لدينا توزيع عادل للقيمة الإبداعية؟

الاستدامة هنا ليست استمرار الإنتاج فقط..

إنها عدالة في الفرص، وعدالة في الوصول، وعدالة في الملكية، وعدالة في توزيع العوائد.

ولذلك فإن الاستثمار في المبدع لا يعني فقط منحه منصة لعرض أعماله، بل منحه المعرفة القانونية، والمهارات الرقمية، والقدرة على حماية حقوقه، وإمكانية الوصول إلى الأسواق، والقدرة على تطوير أدواته.

حقيقةً ربما يكون الذكاء الاصطناعي بصدد تغيير تعريف المبدع نفسه..

ففي الماضي كان المبدع يُقاس بقدرته على صناعة المنتج من بدايته إلى نهايته..

أما الآن، فقد تصبح قيمة المبدع في قدرته على اختيار السؤال، وبناء الرؤية، وإدارة الاحتمالات، وتمييز الحقيقي من المتشابه، والضروري من الزائد..

وهذا لا يعني موت الحرفة، وإنما يعني أن الحرفة نفسها تعيد تشكيل أدواتها..

فالمصور الذي يستخدم أدوات الذكاء الاصطناعي لا يفقد بالضرورة صفته كمصور، كما أن الكاتب الذي يستعين بأداة رقمية لا يفقد تلقائيًا صفته ككاتب..

المسألة ليست في استخدام الأداة..

المسألة في مَن يقود مَن؟

إذا قادت الخوارزمية المبدع، أصبح الإنسان تابعًا لذوق الآلة..

أما إذا قاد الإنسان الخوارزمية، أصبحت التكنولوجيا امتدادًا للخيال..

وهذه هي النقطة التي يجب أن تحسمها التربية والثقافة والسياسة قبل أن تحسمها التكنولوجيا..

نحن لا نحتاج إلى أجيال تجيد الضغط على الأزرار فقط..

نحتاج إلى أجيال تعرف ماذا تريد أن تقول قبل أن تسأل الآلة كيف تقوله..

الخاتمة: لا تجعلوا الخوارزمية تكتب الإنسان

في النهاية، لا يبدو الصراع الحقيقي في عصر الذكاء الاصطناعي صراعًا بين الإنسان والآلة بقدر ما هو صراع بين تصورين للإنسان: التصور الأول يرى الإنسان مستخدمًا للتكنولوجيا، يطلب منها أن تنتج له ما يريد..أما التصور الثاني فيراه كائنًا قادرًا على إعادة توجيه التكنولوجيا نحو ما يمنح الحياة معنى..وبين التصورين يتحدد مستقبل الاقتصاد الإبداعي..

فإذا جعلنا الإبداع مجرد بيانات، فقد نفقد أكثر ما يميزه. وإذا جعلنا الثقافة مجرد منتج، فقد نربح السوق ونخسر الذاكرة. وإذا جعلنا الذكاء الاصطناعي بديلًا عن الإنسان، فقد نكسب السرعة ونخسر الصوت. أما إذا تعاملنا معه باعتباره أداة توسع قدرة الإنسان، فقد نصل إلى صيغة أكثر نضجًا: تكنولوجيا لا تلغي الخيال، وإنما تمنحه مدى أوسع..

إن أعظم ما يملكه الإنسان ليس قدرته على إنتاج شيء لم تنتجه الآلة بعد؛ لأن هذه المسافة تتقلص يومًا بعد يوم..إنما أعظم ما يملكه هو قدرته على أن يسأل: لماذا؟ ولمن؟ وبأي ثمن؟ وما الذي ينبغي ألا نفعله، حتى لو كنا نستطيع فعله؟

وهي أسئلة تجعل الإبداع فعلًا أخلاقيًا قبل أن يكون فعلًا اقتصاديًا..

لذلك فإن مستقبل الاقتصاد الإبداعي لن يتحدد بعدد الصور التي تستطيع الخوارزميات إنتاجها، ولا بعدد النصوص التي يمكن توليدها في الدقيقة، وإنما بقدرتنا على حماية الإنسان من أن يتحول إلى مجرد مستهلك لمخرجات الآلة. فالخوارزمية تستطيع أن تعيد ترتيب الكلمات، لكنها لا تستطيع أن تمنحها بالضرورة ضرورة إنسانية. وتستطيع أن تستدعي آلاف الصور، لكنها لا تعرف وحدها أي صورة ستظل في الذاكرة..

وتستطيع أن تحاكي التراث، لكنها لا تستطيع أن تكون صاحبة الذاكرة التي أنتجته..ولهذا ربما لا يكون السؤال الحقيقي: هل ستنتصر الآلة على الإنسان؟ بل: هل سينجح الإنسان في ألا يفقد نفسه وهو ينتصر بالتكنولوجيا؟

إننا لا نحتاج إلى مستقبل تنتج فيه الآلات كل شيء..نحتاج إلى مستقبل تعرف فيه الآلات كيف تساعد الإنسان على إنتاج ما لا يمكن أن يُقاس بثمن:

المعنى..وعند هذه النقطة تحديدًا، لا تعود الخوارزمية نهاية الحكاية..

بل تصبح مجرد أداة في يد الإنسان الذي ما زال يملك السؤال الأول، والأصعب، والأكثر مقاومة لكل الآلات:

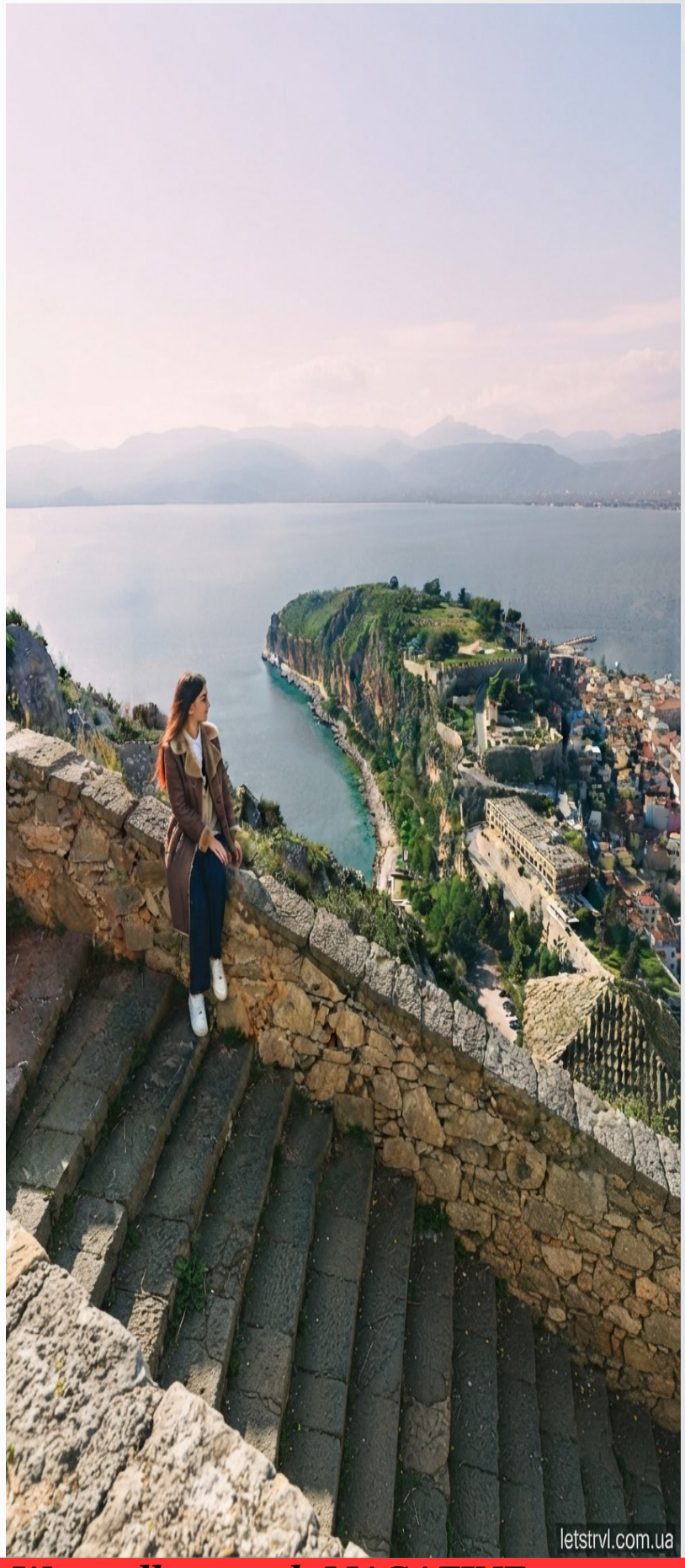
ماذا يعني أن نكون بشرًا؟

سياحة...

نافبليو...

مدينة رسمها التاريخ ولوَّنتها الرومانسية

رحلة مع أترجة ريتاج الدين



في شبه جزيرة بيلوبونيز، وعلى بُعد نحو 150 كيلومترًا من أثينا، تقع مدينة نافبليو اليونانية، مدينةٌ مرّت عليها حضارات عديدة، فتركت في أزقتها وقلاعها وشوارعها ذاكرةً لا تزال حاضرة حتى اليوم.

رحت أتجول فيها مشيًا، أراقب بدهشة جمالها الهادئ، وألتقط من تفاصيلها وسكانها حكاياتٍ تختلط فيها رائحة التاريخ بسحر المكان.

في نافبليو، يبدو التاريخ حاضرًا في كل زاوية؛ حديقةٌ تزيّنها الورود، وآثارٌ بقيت شاهدةً على عصور مضت، وأشجارٌ تتناثر فوقها عصافير الحب بزقزقتها، وكأن المدينة قررت أن تحتفظ لنفسها بنصيب من الرومانسية وسط كل هذا الثقل التاريخي.

إنها مدينة تجمع بين سحر البحر وهدوء الشوارع وعراقة القلاع، وتطل بموقعها الاستراتيجي على خليج أرغوليس.

ومن هنا بدأت رحلتي في اكتشاف مدينةٍ لا تكتفي بأن تُريك تاريخها، بل تجعلك تمشي داخله خطوةً بعد أخرى..

نافبليو مدينة الحياة الرومانسية، تتميز بموقعها الاستراتيجي المطل على خليج أرغوليس، ويعود اسم نافبليو إلى ابن إله البحر «بوسيدون» الذي يُدعى «نافبليوس».

أخذت قدمي خطوات قليلة إلى الأمام نحو قلاعها، فوجدت رجلًا كبيرًا مسنًا بعكازته، يمسك فنجان قهوة صغيرًا أبيض اللون، ويتكئ على حائط قديم لُوِّن بالأزرق. دنوت منه وسألته عن المكان، فوجدته يحكي لي عن تاريخها.

قال إنها أول عاصمة لليونان الحديثة، وقد توالت عليها حضارات كثيرة: البيزنطينية، والعثمانية، والبندقية.

أما عن تلك القلعة التي كنت أراها على بُعد قليل، فأخبرني أنها تُدعى «بالاميدي»، وتحمل سرًا غامضًا. ومن إحدى الأساطير الشعبية التي يتداولها السكان أنها تضم 999 درجة، وأن الدرجة الألف كُسرت بحافر حصان القائد كولوكوترونيس. لكن الحقيقة منافية لذلك، فهي تحمل أكثر من 890 درجة، وتتكون من ثمانية حصون مترابطة، صممها البنادقة بين عامي 1711 و1714، بغرض الدفاع عن القلعة التي كان يسكنها الملك، وقد استُخدمت كسجن في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وكان بطل حرب الاستقلال اليونانية، ثيودوروس كولوكوترونيس، أشهر نزلائها.

أكملت طريقي مع الشيخ بتمهل في القلعة، وما إن لمست أحد جدرانها حتى شعرت بحواف النقوش التي نُحتت بدقة. قال لي إنها نقوش لاتينية قديمة توثق أسماء الحكام والمهندسين البنادقة الذين أشرفوا على البناء، مثل الحاكم أوغستينو ساجريدو.

أما داخل الزنزانات، فوجدت نقوش السجناء؛ كانت كتاباتهم ورسائلهم التي تركوها وراءهم خلال القرن التاسع عشر.

أما عن تصميمها، فتتبع القلعة نمط العمارة الباروكية العسكرية، وتخزن جمالها في الممرات الحجرية السرية، والأقواس الضخمة، والأسوار المنحنية التي تتماشى بسلاسة مع تضاريس الجبال الصخرية.

وما إن وصلت إلى قلب القلعة حتى وجدت كنيسة القديس أندراوس، وهي كنيسة صغيرة مدمجة بطريقة ذكية تحت الأقواس الحجرية الكبيرة لدعم الأسوار.

ورغم كل هذا الوزن التاريخي والجمال المعماري، فإن جمالها الحقيقي لا يكتمل إن لم ترَ إطلالتها المميزة. فعندما وقفت على قمة الأسوار، رأيت تباينًا ساحرًا بين زرقة خليج أرغوليس الصافي والبيوت القديمة التقليدية ذات الأسطح القرميدية الحمراء لمدينة نافبليو القديمة في الأسفل. كما أن طبيعة المكان الذي شُيدت فيه القلعة صخرية جبلية، مما يعطي المكان طابعًا بريًا يمتزج برائحة البحر التي تقابلك.

فجأة، داهمنا غروب الشمس خلف الجبال المقابلة، لنشهد منظرًا مميزًا يحيي العين والروح: لون ذهبي ممزوج بالبرتقالي، وغيوم متناثرة بأشكال غريبة، وشمس تتلاشى خلف الجبال.

من هناك، خلف اللون الذهبي الساحر، تظهر قلعة بورتزي الصغيرة الغارقة وسط المياه كأنها لوحة فنية.

أخبرني الشيخ العجوز أنها شُيدت في الفترة ما بين 1471 و1477، وصممها المهندس المعماري الإيطالي أنطونيو غامبيلو. ويعود اسمها إلى أصول تركية، فكلمة «بورتزي» تعني البرج أو الحصن المنفصل.

أما الفينيسيون فقد أطلقوا عليها قديمًا اسم «كاستيلو ديلوسوغلو»، وتعني «قلعة الأحلام». وقد كان الحصن جزءًا من النظام الدفاعي، حيث كان يمتد حبل معدني كسلسلة ضخمة من الحصن وسط الماء وصولًا إلى قلعة «أكرونافبليا» على اليابسة، لإغلاق الميناء ليلًا وحمايته.

وقد لجأت إليه الحكومة اليونانية المؤقتة مرتين للاحتماء أثناء الاضطرابات الأهلية، وكذا استُخدم في القرن التاسع عشر مقرًا للجلادين نظرًا لطبيعة عملهم المنبوذ. وفي القرن العشرين تحول فجأة إلى فندق ضخم استقبل السياح لفترة معينة، قبل أن يصبح معلمًا ثقافيًا.

نزلت أنا والعجوز، ومشينا بخطوات ثابتة تحت ضوء القمر وأنوار متناثرة اصطناعية، ليأخذني إلى ميدان سينتاجما.

تلك الساحة التي شممت فيها رائحة التاريخ العظيم، الإغريقي والعثماني، وأخبرني أنها القلب النابض للمدينة، وقد يعرفها البعض باسم «ساحة الدستور». وتعتبر مركزًا سياسيًا وتاريخيًا وجغرافيًا لليونان الحديثة، وتضم معالم وأنشطة سياحية جميلة.

ومن الأنشطة الجميلة المميزة فيها تغيير الحراس، حيث يمكنك مراقبة مراسم تبديل الحراس التقليدية أمام البرلمان، والتي

تقام كل ساعة.

أكملنا طريقنا، وأنا أبحث عن جمال آخر لنافبليو. بدأت أراقب الطريق ونحن نمشي: أشجار الياسمين البيضاء، وورود وردية. اللون معلقة على الجدران، ورائحة الأعشاب الزاكية، وصوت الحيوانات الأليفة من النوافذ، وكثير من الحب والرومانسية في الشوارع.

فجأة وجدت نفسي أمام مكان قديم، بيوت عتيقة تقليدية، فسألت الشيخ عن المكان، فقال لي إنها البلدة القديمة، الوجه الثاني لنافبليو. هنا جزء آخر من التاريخ. الشعبي، وتُعرف أيضًا بحي الآلهة لقربها من جبل الأكروبوليس.

تتميز شوارعها الضيقة التي تشبه إلى حد ما الشوارع الدمشقية، بأنها مرصوفة بالحصى وممنوع دخول السيارات إليها، وتتميز منازلها بألوان الحياة، وتعود إلى القرن التاسع عشر.

داخلها قرية صغيرة بُنيت على طراز جزر سيكلاديز اليونانية، ببيوتها البيضاء وأبوابها الزرقاء، ويعود ذلك إلى معتقدات شعبية أكثر من كونه حقائق ثابتة.

وكلما مشيت أكثر، وجدت طاولات خارجية متناثرة بشكل عشوائي، تحمل ورودًا وأنوارًا خافتة على الدرجات الحجرية، وتقدم الأكل اليوناني التقليدي مع موسيقى حية تعيد لك أجواء الحب.

ثم جلست على إحدى الطاولات، أنا والرجل العجوز، لتنتهي رحلتي في البحث عن جمال هذه المدينة. وقد قال لي:

«نافبليو مدينة الرومانسية التاريخية، كل خطوة فيها تعيد للقلب نبضه».

حقيقةً، رأيت تاريخًا مرَّ، وتاريخًا آخر يُكتب.

اقرأ مع مكتبة الأمير...

صدر حديثا عن دار النشر الفرنسية الأمير للنشر والتوزيع والترجمة كتاب « التعبيرات الفنية في أعمال أسرى الحرية » : بحث في المفاهيم والمعاني. الكتاب للفنان الفلسطيني منير موسى الذي خاض هو نفسه تجربة الأسر، ينتظر أن يشارك في الطبعة 29 لصالون الجزائر الدولي للكتاب سيلا 2026 ، ضمن 160 عنوانا تشارك بها الدار في المعرض خلال الفترة من 28 أكتوبر إلى 7 نوفمبر 2026.

ماذا يبقى للإنسان حين تُختزل حريته في مساحة ضيقة، ويصبح الزمن ثقيلًا، والمكان جدارًا، والذاكرة ملاذًا؟

من هذه الفكرة ينطلق كتاب «التعبيرات الفنية في أعمال أسرى الحرية»، ليقترب من التجربة الفنية للأسرى الفلسطينيين لا باعتبارها مجرد إنتاج بصري، وإنما بوصفها فعلًا إنسانيًا وفلسفيًا في مواجهة القيد والغياب والنسيان. فالفن، داخل السجن، لا يأتي من فائض الحرية، بل يولد من نقصها. وكلما ضاقت المساحة اتسعت المخيلة، وكلما اشتد القيد بحث الإنسان عن منفذ آخر لوجوده. ومن هنا تصبح اللوحة، والمجسم، والتطريز، والرمز، أكثر من أعمال فنية؛ إنها آثار لذات تحاول أن تثبت حضورها في مكان يسعى إلى محو حضورها.

يتوزع الكتاب على خمسة فصول تتدرج في مقاربة الموضوع من سياقاته العامة إلى قراءة الأعمال الفنية، ثم إلى تجربة فنية خاصة.

يفتح الفصل الأول، «سياقات الإبداع البصري لدى الأسرى»، الباب أمام فهم البدايات الأولى للتعبير الفني داخل السجون، وظروف إنتاجه، وعلاقته بالإنسان والذاكرة والمكان والخيال، وصولًا إلى الفن بوصفه فعل مواجهة وتواصل وتحرر.

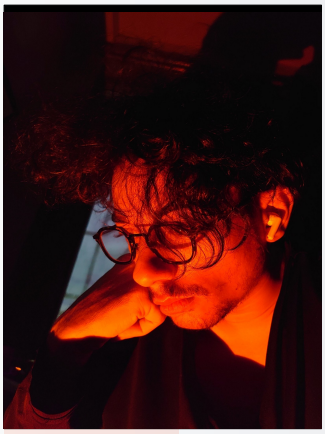
أما الفصل الثاني، «مفاهيم رئيسة في التجربة الاعتقالية»، فيتوقف عند مفاهيم أساسية لفهم عالم الأسير، وفي مقدمتها الزمن والذاكرة، إضافة إلى تجربة «البوسطة» وما تحمله من دلالات في الحياة الاعتقالية.

ويتتبع الفصل الثالث، «مسارات الإبداع في تاريخ الحركة الأسيرة»، تطور الإبداع في مواجهة المحنة، ودور الحركة الأسيرة في بناء ثقافة الإبداع، وكيف انتقل الفن من محاولة التعبير عن التجربة إلى توثيقها وبناء ذاكرتها.

وفي الفصل الرابع، «الرموز والتعبيرات الفنية في أعمال الأسرى»، ينتقل الكتاب إلى قراءة الأعمال نفسها، بحثًا عن المفاهيم والمعاني التي تحملها، وعن العلاقة بين الإنسان والحرية، والمكان والطبيعة، واللون والشكل والمادة.

أما الفصل الخامس، «سقوف الذاكرة: تجربة خاصة»، فيأخذ القارئ إلى مساحة شخصية من تجربة المؤلف، من خلال مشروع فني نشأ بالتوازي مع البحث، ويحاول تحويل الذاكرة الاعتقالية إلى تجربة بصرية تستعيد بعض آثار الماضي وتعيد صياغتها فنيًا.

في مديح الفشل!



لم أمتلك من قبل أيَّ نوعٍ من الأهداف أو المساعي، بل على العكس من ذلك، لطالما أدهشتني شهوة الناس ولهاثهم نحو الأهداف.. بحماس وعبارات توق ولهفة، وكأن السعادة في انتظارهم خلف تلك التلة (ليس وكأن السعادة، هنا والآن، كذلك على كل حال).. بل إن السعادة.. في الحقيقة، مجرد مجموعة متفاوتة من الأوهام يمنّي بها التعساء أنفسهم، البائسة الآن، التي تهرب من و اقعها..

لكن الأمر ليس مقتصرًا على الطبيعة السر ابية للسعادة، بل إن طبيعة «الأهداف» في حد ذاتها.... مفهومُ كونِ تحقيقِ شيءٍ ما ممكنًا أصلًا هو جوهر الخلل في آلية السعي..

لا شيء يمكن إنقاذه... إنقاذه من ماذا؟.... من الطبيعة التحلُّلية للأشياء؟.... من جوهر الصيرورة نحو الفناء الذي يتخلل الأشياء كلها دون استثناء؟

"Vanity of vanities, all is vanity"

وليس هذا نفسه دافعًا أولًا مضادًا للقدرة على التطلع نحو ما هو «هنالك»... بل إن «الجدوى السلبية» هذه في حد ذاتها «هنالك».

بقلم عبد الكريم خلفاوي

الأمر أكثر من ذلك... بل -إذا أردت أن أكون دقيقًا- هو أقرب من ذلك... إنها طبيعةٌ ذاتيةٌ في الأمور، نوعٌ من القصور الذاتي الملازم لخاصية الوجود.

الطبيعة التي تحكم كل الأمور وتجعل الإنسان شيئًا من الأشياء... قد تقول إنه شيء، ولكنه «شيء قادر على الإرادة، بل وحتى على الفعل».

لكن هذا شعار العالم الجديد، ومعرفة أيٍّ من هذا لا تنزع الاستحالة عن الحركة الأولى «نحو»... (نحو أي شيء).

بسبب ما نحن فيه مما يسمى بـ«التطور»، فإن التذكير المُلحّ بأنك يجب أن تحقق شيئًا... يجب أن تكون في مكان ما... في أي مكان... مكان غير الذي أنت فيه... أن تسعى نحو... نحو الخارج... نحو أي شيء... أن تكون أي شيء... أي شيء إلا أن تكون نفسك.

بسبب كل هذه «الإزعاجات» الخارجية التي يتخيل الإنسان، لكثافتها، أنها صوت «الحقيقة».. أو أنها صوت دافع داخلي، أو نداءٌ من شيء أسمى... بسببها تجد الناس قلقين ومتلهفين لأن «يكونوا» (لكنها كينونة لا تمت للأصالة بشيء)... مدفوعًا بنداءات هَلْوَسيّة نحو أهداف اعتباطية (صالحة تمامًا لأن تكون مادةً كوميديةً دسمةً للشخص نفسه بعد مدة زمنية معتبرة).

كممثل يأخذ دوره بجدية، أكثر من اللازم، بعد أن يغادر خشبة المسرح.

في غفلة زمنية، ينتهي بنا الأمر كممثلين بارعين في أدوار لم نخترها، ومع هذا نتشبث بها بسِعار لا مثيل له... ليست حتى أدوار بطولة، ولكنك تجد الواحد منا يحب ويكره، يغضب ويفرح، يصعد ويهبط، ويحتقر أشد الاحتقار أشياء أخرى وبشرًا آخرين لأجل «شيء» يقول عنه مفتخرًا: «أنا».

«الإنسان المغمور في الزمن» يقف في الجهة المقابلة لإنساننا الفاشل، معدوم الأهداف والتطلعات... الإنسان المصاب بنوبة هلع مستمرة تحت وقع دويّ عقرب الثواني الذي يذكّره باللانهائية التي تفوته، بينما يعيش هو لحظة واحدة ثابتة القيمة، ويغمره تيار الزمن السريع الذي يمحو لحظاته واحدة تلو الأخرى، ويبتلع وجوده وكل ما حوله لأعماق ماضٍ سحيق لا نهاية له.

عالقًا في حلقة لا نهائية من التطلع نحو سراب متقن الصنع، منسحقًا بين براثن الماضي والمستقبل، يهرب من رعب الفشل الذي يهدده باستمرار... ذلك الوحش الأليف الذي استأنسناه.

كتبت هذا المقال في مديح الفشل، ليتذكّر الفاشلون من أمثالي أن فشلهم وجودٌ أكثر أصالةً من أي نوع آخر من أنواع الوجود.

لا داعي لمزيد من الشرح، ولكن من الواجب الالتفات إلى أقوى اعتراض ممكن طرحه هنا، وهو قول نيتشه: «من ملك (لماذا) لحياته، يمكنه تحمّل أي (كيف) تقريبًا». أو، بطريقة أكثر تفصيلًا، كتاب فيكتور فرانكل «الإنسان يبحث عن معنى» ومدرسته النفسية «العلاج بالمعنى»... لكنني أرفض الخوض في هذا لأنه، باختصار، يفتح هاوية لا قرار لها مباشرة نحو سؤال «ما الحقيقة؟»... لأن «لماذا» التي يفترضها الرجلان لا علاقة لها بالحقيقة.. ولا تهمّها الحقيقة في ذاتها.

خلّد الرسام الفرنسي تيودور جيريكو واقعة "الكارثة الفرقاطة ميدوزا" في رائعته "طوافة قنديل البحر" عام 1819 واحدة من أشد المآسي البحرية وطأة في الذاكرة الإنسانية، معلناً ميلاد المدرسة الرومانسية في أوج قوتها التعبيرية. استند الفنان إلى البحث الواقعي المكثف، وبنى مجسماً خشبياً للطوف في مرسمه واستمع مباشرة لشهادات الناجين. يرتفع التكوين الهرمي للأجساد بانسيابية درامية من قاع اليأس نحو بارقة أمل متوهجة في الأفق، حيث تتعانق الظلال الكثيفة مع ضربات الفرشاة الزيتية لتعكس شجاعة وانكسار الروح الإنسانية في أحلك لحظات الحياة

2830-9081

الأدب اسم على مسمى والثقافة سياق الحياة