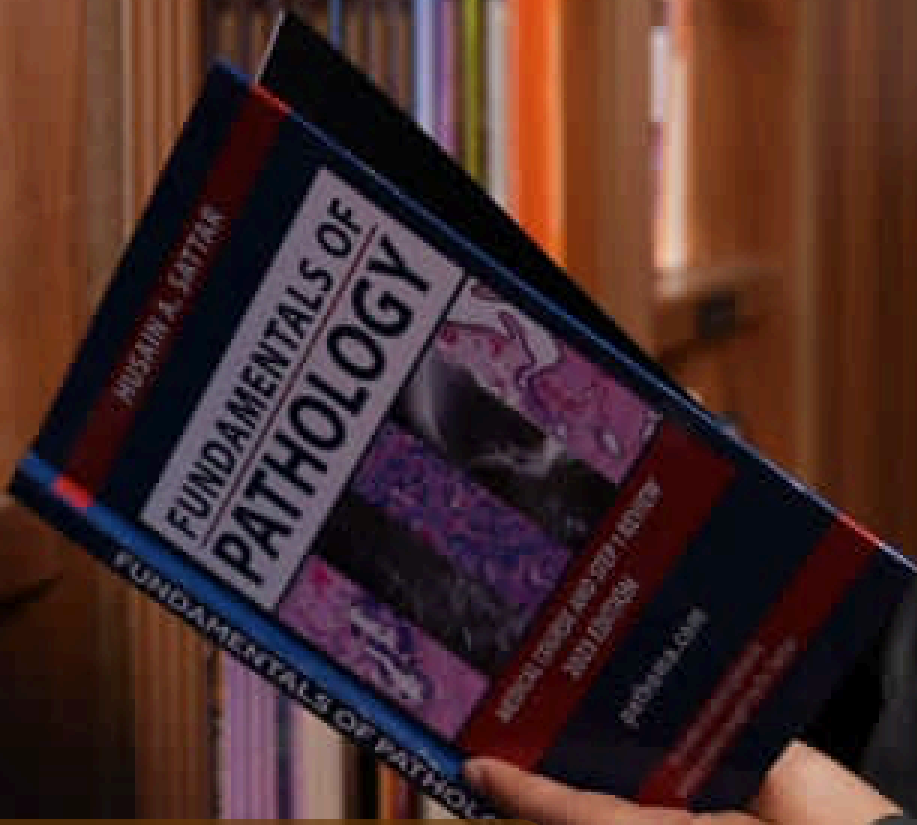


مجلة غرفة 19

العدد الثاني والمثرون



في هذا العدد:

هل أصبحنا في عصر التفاهة؟ أشرس المعارك الكتابة
((المرأة في التراث الشعبي الحكائي و الأدب
الحكائي الشعبي للأطفال))
الحرب وتداعياتها على مجتمع الزوج
الأظافر الاصطناعية: ما يجب معرفته قبل تركيبها
ناس لا يشبهوننا

العدد الثاني والعشرون
أيلول سبتمبر 2026

مجلة غرفة 19

فصلية ثقافية أدبية فنية

مؤسسة ورئيسة تحرير غرفة 19
الأدبية إخلاص فرنسيس / لبنان / اميركا
Eklas Francis
Founder and Director



مجلة غرفة 19 مجلة ثقافية أدبية فنية، تصدر عن غرفة 19 ومقرها سان
دياغو- كاليفورنيا تابعة لمؤسسة غرفة 19.

مؤسستها ورئيسة التحرير الأدبية إخلاص فرنسيس،

San Diego- California Entity No: 5102576

مستوفية كافة الشروط القانونية، مسجلة في مكتبة الكونغرس الأميركية تحت
رقم:

ISSN 2996-7708

غرفة 19 هي غرفة معنية بالشأن الثقافي في مختلف تنوعاته، ومناقشة القضايا
الثقافية في كافة المجالات. سواء على المستوى الإبداعي أو النقدي بالإضافة
إلى أننا نتلقى آراء الجمهور المتابع وليس الغرض من الغرفة إلا إظهار النتائج
بكل ما فيه، محاوره، سلباً وإيجاباً بهدف التواصل في حلقة من أهم حلقات الفكر
الإنساني والحضاري بكل أطيافه، واضعين في الاهتمام البعد عن الاتجاهات
العقائدية أو السياسية.
لمراسلة التحرير

theroom19fr@gmail.com

المقالات المنشورة في المجلة تعبر عن رأي أصحابها ..
الكتابات التي ترسل إلى المجلة خصيصاً لها
ولا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

مجلة غرفة 19

مجلة فصلية ثقافية أدبية فنية

al-Ghurfa 19 : majallah

thaqāfiyah adabiyah

fikriyah.

Volume 22 September 2026

مجلة غرفة 19 العدد 22 أيلول سبتمبر 2026

theroom19fr@gmail.com

مما جاء في هذا العدد:

افتتاحية العدد

شخصية العدد

لوحة العدد

حوارات

نقاطات

مقال

دراسات نقدية

في البحث

في السيرة

مذكرات سفير

كاريكاتير

قصص قصيرة

أدب شعبي

فن تشكيلي

كتاب العدد

شعر

طب

شرفة

مطبوع

شكراً لكوكة أصدقاء مجلة غرفة 19 الذين
ساهموا في تحرير هذا العدد



الأديبة إخلاص فرنسيس

هل أصبحنا في عصر التفاهة؟ أشرس المعارك الكتابية

هذا السؤال الملحّ يضعنا أمام أحد أخطر مفاصل أزمة الفكر والإبداع في زمن الأتمتة: هل أصبحنا نعيش عصر التفاهة بدلاً من عصر الكتابة؟

الجواب يظهر بوضوح، نحن أمام مرحلة تاريخية تسعى فيها التفاهة إلى ابتلاع فعل الكتابة الإبداعية الأصيلة، ولم تعد التفاهة مجرد كلمة عابرة على منصات التواصل الاجتماعي، بل تحولت، بفضل الذكاء الاصطناعي والتوليد الرقمي، إلى "تفاهة متمكنة" ترتدي مسوح البلاغة والأكاديمية، وتدّعي الإبداع والفكر، وهما منها براء. يستقبلني الصباح بدفئه، والشمس بوجهها الباسم، بينما أشعر أنّ كلّ ما حولي في مواجهة حادة مع ظلّ النفس، أطلّ على الفضاء الأزرق فأجد يد الآلة حاضرة في معظم ما تقع عليه العين، حتى بات السؤال الأكثر إلحاحاً:

أين يقف المثقف الذي ينتمي حقاً إلى مجتمعه الثقافي، في هذا السيل المتدفّق من الأخبار والنصوص التي تتعرّى تدريجياً من حسنها الإنساني؟ فبعدما كان القلم جسر التواصل بين المثقف والآخر، يبدو اليوم مشوّباً بكثير من الألياف الاصطناعية، وغارقاً في دهاليز الانفصال عن الواقع الاجتماعي.

أرتشف قهوتي، وأبتسم وأنا أتذكر مصطلحاً ابتدعته في حديث لي مع صديق "قديسو الذكاء الاصطناعي" أولئك الذين اختاروا الطريق الأسهل، فآثروا الآلة على الذات، والاستسهال على المعرفة، والتسكّع في الفضاء الأزرق بدلاً من تقليب صفحات الكتب. لم يعودوا يبحثون عن الفكرة، بل عن أسرع طريق لإنتاجها؛ ولم يعودوا يحاورون المعنى، بل يكتفون بإعادة تدويره. أشعر كأننا نسير في حقْلٍ مزروعٍ بالألغام. لكلّ إنسانٍ حقّ الاختلاف عن الآخر، ولكلّ منا خصوصيته ورؤيته للأشياء، ورؤيتي ربما تكون مؤلمة لأنّي لم أعتد الوقوف مكتوفة اليد، فكلما أردت كتابة نصّ خرجت من صومعة الجدران الصماء إلى أحضان الطبيعة لأحقّق ذاتي، وأربأ بفكري عن كلّ ما هو مصطنع، عازلةً نفسي عن جميع المؤثرات الزائفة. لكن الجناية الكبرى ليست في الذكاء الاصطناعي في حدّ ذاته، بل في تسطيح استخدامه، وإلغاء الجهد الذاتي، ذلك الجهد الذي يخوضه الكاتب أو الباحث في محاوره الكتب، ومجالسة الذات، والصراع الطويل مع المعنى، ومحاولة الوصول إلى فكرة تستحقّ أن تُكتب.

وهنا أتذكر شاعر الزجل طليح حمدان حين وصف مشقّة الكتابة بقوله:

كلمات شعري كتبتها تنهيد

كل كلمة مكلفة دمعة

شمعة حملت بتلات صابيع الإيد

ولّعتها وكتبت فيها شعري

احترقوا صوابعي ودابت الشمعة

في هذه الصورة الشعرية تختصر الكتابة الحقيقية، ألم، وجهد، وتجربة، ووقت، وشيء من الكاتب يذوب في كل كلمة. وحين تُسلب من الإنسان هذه المعاناة، يُسلب معها جزء من جوهره الإنساني، تصبح الأفكار مجرد خوارزميات تعيد تدوير المتاح، والنصّ أشبه بعملية تلقّيح اصطناعي، يولد منها كائن لغوي متقن الشكل، لكنّه يفتقر إلى الحنان والحرارة والذاكرة.

أتأمل العزلة والإفلاس والتشوّة الإنساني، وانتهاك الروح الإبداعية والسلام النفسي والطمأنينة الأخلاقية، ربما أعظمّ حجم المشكلة، لكن انطلاقاً من فهمي لما يدور حولي في هذا الوجود، أسعى دائماً لتجاوز السطحيات. ولكن كلما قرأت نصّاً مولّداً صناعياً رأيت شناعة ما يحدث، حيث تكبر الفجوة المعرفية لتعصف بقيم الإنسان، وكرامة الحبر والقلم، واحترام الفكر الآخر القادر على التحليل، وذلك الإحساس المنزّه عن غزو الآلة.

ما تزرعه الآلة لا تقبله أخلاقيات الإنسان، من استنساخ النصوص، إلى زرع السؤال في رحم الآلة ليولد مخلوق هجين، مجرد من الحنان، تلقّيح اصطناعي، فتتكّدس كائنات غريبة في زوايا "السوشيال ميديا"، وإذا استطاع هؤلاء أن يبرّروا عملية الاستنساخ والابتدال يبقى العبء الأخلاقي على عاتق من يقّدسون تلك النصوص، حيث يرون أنّ من يمتلك القدرة والمعرفة في استخدام الآلة يُشار إليه بالبنان، تقديس الكومبارس وتهميش البطل، فيجد المبدع الحقيقي ذاته في أزمة تفرض عليه انحساره، وتتعمّق غربته؛ فتصبح نعمة المعرفة عبئاً، والإبداع لعنة، والحادثة قيئاً وعجزاً صامتاً ومرّاً... لتتوالى القصص والمتناقضات في تكريس السطحية وتهميش المعرفة. نحن لسنا في نهاية عصر الإبداع الإنساني، بل في أشرس معاركه ضدّ السهولة، والابتدال، والتكرار، والاستنساخ، وضدّ الوهم القائل إنّ امتلاك الأداة يعني امتلاك المعرفة. إذا كانت التفاهة اليوم وليدة التكنولوجيا، والأرقام، والسرعة، والانتشار، فالكتابة الإبداعية الحقيقية تملك الروح، والتجربة، والدهشة، والخلود. لهذا، فإنّ المثقّف الأصيل ليس من يرفض التكنولوجيا خوفاً منها، ولا من يستسلم لها إعجاباً بها، بل من يعرف كيف يستخدمها من دون أن يسمح لها بأن تستخدم عقله وقلمه بدلاً منه.. لا بدّ من يقظة العقل والقلب والآل..



ضوء وسط الركاب

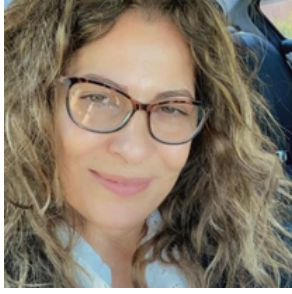


ضوء وسط الركاب

لوحة احمد كليج

تنتمي اللوحة الفنان التشكيلي أحمد كليج إلى
الاتجاه التعبيري شبه التجريدي

افتتاحية العدد



الأدبية
إخلاص فرنسيس

شخصية العدد



المفكر والباحث المغربي
إدريس هاني

كتاب العدد



فيروز رحباني
شعر ودراسات
الشاعر حبيب يونس

لوحة العدد



ضوء وسط الركام
لوحة احمد كليج

مجلة
غرفة 19
ISSN 2996-7708

مجلة فصلية ثقافية أدبية فنية
Majallah Al-Ghurfa 19

مؤسسة ورئيسة التحرير

إخلاص فرنسيس

المنسق العلمي

د. حنا نعيم حنا

المستشارة الأكاديمية

د. دورين نصر

مدير التحرير

حبيب يونس

أسرة التحرير

الشاعر أ. جميل داري

د. يسرى البيطار

أ. فاطمة قبيسي

المونتاج والإخراج الفني

فريق الغرفة 19

أسرة مجلة غرفة 19

د. دورين نصر

د. حسن مدن

السفير مسعود معلوف

أ. محمد ياسين رحمة

أ.د. درية فرحات

د. مريم الهاشمي

د. يسرى البيطار

د. أنطوان يزبك

أ. الحسن الكامح

أ. سليمان حديفه

أ. فاتن فوعاني

أ. نجلاء شمعون

إخلاص فرنسيس - غرفة 19

Theroom19.com

لمراسلة التحرير والمشاركات

+16195596193

theroom19fr@gmail.com

- 73 • كاريكاتير مع الفنان الراحل نبيل صادق
- 74 • مقال... لوحة احمد كليج.....
- قراءة في كتاب " الشعر التفاعلي والشعر الرقمي، مدخل تطبيقي " ل
- 75 • عبد النبي العبادي.....
- 77 • شرفة يكتبها د. حسن مدن ناس لا يشبهونها
- 78 • خوارزميات أفلاطون الحديثة « من حلم المدينة الفاضلة إلى صناعة الوهم »
- 79 • اللؤلؤة التي كسرت محاربتها
- 80 • ((المرأة في التراث الشعبي الحكائي و الأدب الحكائي الشعبي للأطفال)) .
- 82 • كافكا بين الألم والإبداع
- 84 • عناوين الأعمال الفنية أي دور وأية وظيفة ؟
- 86 • تقاطعات... قراءة فنية في لوحة الفنانة التشكيلية السورية لبنى ياسين.....
- ملف شعر المرحلة الراهنة وتفكيك وهم " الكتابة للمستقبل " : هل الحاضر
- 87 لحظة هاربة؟ إعداد إخلاص فرنسيس لوحة AI.....
- شعر المرحلة الراهنة وتفكيك وهم "الكتابة للمستقبل" هل الحاضر لحظة
- 88 هاربة؟.....
- 89 • ملف/ مستقبل الشعر تحديات كبيرة ومخاطر أكبر!
- الحاضر بوصفه أفقاً جمالياً تفكيك وهم "الكتابة للمستقبل" في الشعر
- 91 العربي المعاصر دراسة ذرائعية في العلاقة بين النص والمتلقي والزمن
- 95 • وهم الكتابة للمستقبل.. حين يصبح العجز موقفاً فكرياً.....
- 96 • المنابر الصحفية والإعلامية في تكريس (شبه الشعر) وتوجيه الذائقة العامة
- 98 • الغموض بين الشعر والإبهام قراءة نقدية في مقولة «نكتب للمستقبل»
- جدلية الغموض والوضوح في الشعر العربي متى يكون الغموض عمقاً فنياً؟
- 100 ... ومتى يصبح قناعاً للعجز؟.....
- 107 • كتاب العدد فيروز رحباني.....
- 108 • إصدارات / جبران خليل جبران والنبي قال.....
- 109 • " قصص قصيرة " لوحة احمد كليج.....
- 110 • مهداة من درويش الى أمي
- 111 • (صائدة الحكايات).....
- 113 • قصة قصيرة للفتيان الأسد الحكيم
- 115 • مرآة الوحل.....
- 116 • الكرسي/ قصة قصيرة.....
- 118 • قصص قصيرة جداً.....
- 119 • شعر..... لوحة فيفيان الصايغ.....
- 120 • تسألني الصحراء/ وجهك... محمد توفيق أبو علي
- 121 • ناثر الزنايق-بابا طاهر ترجمة فريدة جابر صياغة شعرية الشاعر جميل داري
- 122 • ألقى البراع نجوى أعلى غصن قلبي.....
- 123 • أبجدية العطش.....
- 124 • أيقنت!!!!
- 125 • اللعنة
- 126 • ظلال.....
- 127 • جرح موقت..... البيوت.....
- 128 • أنا من أنا ؟..... كأنك لم تكن.....
- 129 • قصائد بالمحاكية للشاعر سليمان جمعة
- 130 • مطبخ حلويات ليالي لبنان.....
- 132 • الأظافر الاصطناعية: ما يجب معرفته قبل تركيبها.....
- تسريحة.....

- افتتاحية العدد/هل أصبحنا في عصر التفاهة؟ أشرس المعارك الكتابة
- 3 • الأدبية إخلاص فرنسيس.....
- 5 • لوحة العدد ضوء وسط الركام احمد كليج
- 8 • شخصية العدد المفكر والباحث المغربي إدريس هاني
- 15 • لوحة «الصمت» للفنان خالد تريقلي أبو الهول.....
- 16 • كلام في كلام/ يكتبها محمد ياسين رحمة يا لغة الكلام علميني فنّ الانصات!..
- الحرب وتداعياتها على مجتمع النزوح: قراءة في سوسيولوجيا الحرب كلمة
- 17 الافتتاحية : اعداد : ريم برو باحثة في علم الاجتماع والانثروبولوجيا
- 18 • النزوح نحو المجهول: تحولات الهوية والمكانة الاجتماعية.....
- الطفولة في زمن الحرب: الانعكاسات النفسية والاجتماعية والتربوية للنزوح
- 20 المتكرر على الأطفال في لبنان.....
- 22 • سوسيولوجيا النزوح، كيف تشكل الذاكرة المركبة وعينا الجمعي.....
- الحرب الأخيرة وتداعياتها على منطقة بعلبك - الهرمل: الواقع، دور
- 25 الجمعيات الإنسانية، والتحديات المستقبلية
- 27 • دراسات وقراءات نقدية/ لوحة احمد كليج
- 28 • التسامح في الأدب الطفلي د. مريم الهاشمي
- الهشاشة البشرية في رواية هند أو أجمل امرأة في العالم للروائية الأستاذة
- 30 هدى بركات.....
- 32 • ناثر الزنايق مختارات من رباعيات بابا طاهر الشاعر
- 34 • ختم خزل: جدلية الغياب، الهوية، والذاكرة.....
- بلاغة الحاضر في شعر عبود الجابري، ديوان "كما لو أنه منزل
- 37 يتهاوى" أنموذجاً : تفكيك وهم " الكتابة للمستقبل ".....
- جدلية السيرة الوثيقة: الخطاب السردى وإشكالية النوع في رواية " عطر
- 40 ودماء " ليوسف طراد
- شعريّة المفارقة وكشف المسكوت عنه في مجموعة " حدث مألوف "
- 42 القصصيّة القصيرة جدا للدكتور مصطفى عطية.....
- حين يفتح الوداع نافذته الأخيرة قراءةً جماليةً في نص «عند الرحيل»
- 54 للشاعرة إخلاص فرنسيس.....
- مهاد الرؤيا: غواية التأويل وانفلات الدال دراسة فلسفية لفكر المفكر
- 47 الجزائري عبد القادر فيدوح.....
- ثيوصوفيا المكان وانبعث القيم قراءة تفكيكية في "أنسنة الرؤية" عند
- 50 إبراهيم الجريفاني.....
- سيمياء الرغبة وتحولات الذات العربية في قصيدة "أبجدية العطش" للشاعر
- 53 علي الشوابكة من ديوان "سفر الياسمين".....
- شاكر حسن آل سعيد في تجربة تخطيطات "الحرب والسلام": تواشج
- 55 اللغوي والتشكيلي.....
- العزف على أوتار الشجن هند هارون قصائدها تنبض بعمق الألم وحب
- 56 الوطن.....
- 58 • مذكرات سفير..... ذكريات مع الشورباء في نيجيريا.....
- 59 • في البحث لوحة Francesco Tammamo (b.1939)
- 60 • الهوية الشعرية وأنساق التخيل في ديوان «أنسنة الرؤية» لإبراهيم الجريفاني.
- 66 • (البراح في الثقافة السورية بين الأصالة والمعاصرة)
- 67 • الكابتن غزالي أحد كنوزنا البشرية الحية.....
- 70 • قصور الجزائر التراثية أصالة.. وثائق للتاريخ
- 72 • السيناريست البارع

المفكر والباحث المغربي إدريس هاني
حاورته إخلاص فرنسيس



يتفرد المشروع المعرفي للمفكر والباحث المغربي إدريس هاني بحضوره النقدي المركب الذي يسعى إلى تجاوز السجلات المبتذلة نحو ما أسماه «مشروع التبني الحضاري والتجديد الجذري». بين صرامة الفلسفة ورهافة الحس الشعري، يقف هاني كأحد الأصوات النقدية التي تشتبك مع أسئلة الحداثة، والتراث، والإنسان، واللغة. في هذا الحوار الثقافي والإنساني الشامل، نفتح معه أوراق الرحلة؛ بدءاً من التكوين والشغف، مروراً بأسئلة النهضة والعقلانية، وصولاً إلى طقوس الكتابة والدهشة التي لا تغيب.

الدائم والمطالعة داخل الخزانة، وقد برّر ذلك باعتباري صغيراً وأزاحم الطلبة الباحثين في المكتبة. هنا أدركت وفي وقت مبكر الميديوكراسية (نظام الثقافة) قبل الآن دونو، وجعلت من ذلك فرضية ساعدتني في اكتشاف مزيد من تلك الحالات، وهذا ما جعلني أتذكر هذه الحادثة بمجرد ما صدر هذا الكتاب بعد عقود. ستسأليني طبعاً، هل هذا قد أصاب الطفل بخيبة أمل دفعته للعزف عن القراءة؟ كلاً، لقد ازددت إصراراً على ذلك، وعدت إلى المكتبة العامة نفسها مرحباً بي بعد يومين فقط، وذلك لسبب بسيط، أنني اعترضت الطريق على ذلك السادن ليلاً، وحذرت أن لا يعود لهذا الفعل وإلا.. لقد أخذت منه وعداً بذلك، وانحلت المشكلة، بهذا المعنى المفارق، كانت تلك أول عملية قطع طريق من أجل القراءة!

بعيداً عن صرامة الأبحاث والكتب، ما الأشياء الصغيرة التي تمنح إدريس هاني سلامه الداخلي: الموسيقى، السفر، الطبيعة، أم الصمت؟

- لقد ذكرتي أهمهما بالفعل، فالموسيقى الكلاسيكية مهمة، لكنني أحياناً أتحدث عن موسيقى الصمت، إن الصمت سمفونية ندرك قيمتها في الفواصل نفسها للقطع الموسيقية، حين يصبح العزف عزوفاً عن الصخب، إن العزف يوصلنا إلى تلك الفواصل الصامتة التي تشكل حافة اللاقياسي. وكذلك السفر، وقد عشت كرحالة غير مستقر إلا في جناح الحركة، فالحركة الجوهرية هي مدرستي الفلسفية وهي وضعيتي في كينونة راحلة، لعل هذا البعد الحركي ساعدني لاستيعاب مفارقة الثابت في المتحول نفسه، وكذلك استيعاب الحركة الجوهرية. أما الطبيعة، فهي منبع السلام الداخلي،

فلا زلت ألوذ بالطبيعة، وأعالج نفسي بمعانقة الشجر: السانديان، والأرز شجرتين مفضلتين عندي، وكذلك الأنهار والجبال، ذاكرتي مسكونة بالطبيعة، لقد كانت رغبتني وحلمي في الطفولة أن أكون حارس غابة، حلم لم يتحقق!

في حياتك اليومية، كيف تقسم وقتك بين القراءة والكتابة والتأمل؟ وهل للمفكر طقوس خاصة في اللحظة التي يُولد

- في الحقيقة ليست لي طقوس، فأنا غارق في التفكير سواء لحظة القراءة أو الكتابة أو في غيرهما، لا أقرأ كمتلقي سلبي، بل أتحدث إلى الكتاب وأناقش محتواه، أحياناً بصوت رفيع، لذا أحبذ القراءة انفرادياً حتى أتحدث إلى الكتاب. والأمر نفسه في الكتابة، فهي وسيلة للتفكير قبل الإنشاء، بعض الأفكار تأتي في ذروة الكتابة. لا شيء بالضرورة يأتي في توقيت معين، إنها حالة مفتوحة على الوجدان والاحتمال.

البروفسور إدريس هاني، مرحباً بك. خلف كل مشروع فكري حكاية شخصية غير معلنة؛ ما اللحظة التي شعرت فيها أن القراءة لم تعد مجرد هواية، بل أصبحت طريقاً وحيداً للحياة؟

- تحية وتقدير لك أستاذة إخلاص فرنسيس، بالفعل إن ثمة حكاية شخصية غير معلنة، وحدها تفسر مسار قارئ عاقر هذه الهواية منذ الصبا، لكنها هواية كانت تجيب عن تساؤلات أنطولوجية تتناسب مع فضول وتطلعات طفل لم يستسلم لباراديم التربية الموروثة والمسطور. وحتى قبل أن يشب ويدرك "إميل" جون جاك روسو، أدرك ذلك الطفل بأن المطلوب هو فقط مساعدة الطفل في مهمته الاستكشافية الكبرى. لقد كثر السؤال الأنطولوجي معي، حتى احتوى كل نشاطي، لقد أنست به كما هو حال كل طفل يلهو، وكما يشير بورخيس، فهي جدية الطفل الذي يلعب، والقراءة هي نفسها باتت لعبة أنس بها الطفل حتى باتت عين الوجود، وهي لم تكن يوماً هواية مجردة، بل مهمة أنطولوجية بامتياز.

بين الطفل الذي كنته والمفكر الذي أصبحت عليه اليوم، ما الكتاب أو التجربة الحياتية التي غيرت مسار نظرتك إلى العالم بشكل جذري؟

- سيكون الجواب مفارقاً بعض الشيء، إنني لا زلت أنظر إلى نفسي طفلاً لم يستكمل مهمته الأنطولوجية. أحاول أن أتدرك ما فات في عهد الطفولة الذهبي وأكسر كلّ العوائق التي كان الهدف منها الخضوع لباراديم النمو، والذي يعني هنا أن تغدوا كبيراً، راشداً، متقنياً نجيباً ووفياً للهابيتوس (habitus)، يعني اكتساب ما يكفي من مهارات ما سماه بيير بورديو بإعادة الإنتاج.

هذا النموذج من التربية غايته انتزاع الطفولة من الإنسان، وهذا ما ناضلت ضده حفاظاً على الطفولة المجيدة. فأما الحديث عن الكتاب أو التجربة التي تركت أثراً في مسار حياتي، فيصعب الحديث عن حدث واحد بالنسبة لطفولة غنية بالتجارب والتحديات، حيث لم أستسلم لا للقهر ولا للدلال، كنت أريد أن أكون طفلاً بلا إزعاج، وهذا هو مصدر العناية الكبير في مسار طفل صامد في وجه الشيخوخة المبكرة. أما الكتاب الذي أثر في وأنا لا زلت طفلاً، فسأتحدث عن واحد منها، إنه كتاب ينتمي لعالم السرد، وهناك سأكتشف المعاني الكبرى لإنسانية معذبة، أعني "البؤساء" لفكتور هيغو. أما عن التجربة التي غيرت مسار نظرتي للعالم وبشكل جذري، بل والتي لها علاقة بالقراءة، هي حين منعني مدير إحدى المكتبات العامة من الحضور





تطرحون مسألة «إثارة دافان العقول للارتقاء في تحدي الحداثة».
في ظل التغيرات التكنولوجية المتسارعة، كيف يعاد تعريف «سؤال النهضة» بالنسبة للإنسان العربي اليوم بعيداً عن القوالب الجاهزة؟

- لا زال تحدي الحداثة يشكل المعضلة الأولى في الفكر العربي، ذلك لأنَّ النُّظَار في هذه المعضلة أضافوا إليها معضلة تدبير المفاهيم. فتصور صاحب نقد الأيديولوجيا العربية المعاصرة للحداثة ليس هو تصور صاحب نقد العقل العربي للحداثة، ليس هو نظرة الحبابي قبل ذلك للحداثة وهلم جرا. أمام غياب إجماع يحسم في هذه الإشكالية على مستوى التشخيص، فُتِح الباب أمام شكل من أشكال الأنارشيّة. اليوم تحوّل النقاش حول الحداثة والتنوير من هذا المستوى إلى ما هو أسوأ، لأنَّ هناك تراجعاً حاداً في المحتوى الإبيستيمولوجي لهذا النقاش.

إنَّ سؤال التنهيز في نظري لا زال مهمّة غير ناجزة، ذلك لأنَّ النقاش بلغ مداه الأيديولوجي في الحداثة في سياق قطيعة مع سؤال النهضة، أي ثمة اختزال انتهى بإحلال سؤال الحداثة والقطيعة محلّ سؤال النهضة الذي عرف اهتماماً خاصاً نهاية القرن التاسع عشر. تلك هي المفارقة، وهي أننا مارسنا القطيعة في مسار غير مكتمل. وبالفعل، لقد داهمتنا الثورة التقنية الجديدة ولا زلنا لم نحسم في سؤال النهضة.

ظهر الذكاء الاصطناعي شريكاً جديداً في الكتابة. هل يقلقكم هذا التحول، أم ترونه فرصة لتجديد أدوات القراءة والنقد؟

لا زلنا في البداية وأمام حالة من الدهشة. ويبدو أننا أمام هذا الحدث لا زلنا لم نحسم في سرديتنا. وبالفعل هو حدث مهمّ يمكن توظيفه بحسب الذكاء الإنساني، لأنَّ المفاصلة بين الذكاءين ستكون خطراً على الدماغ البشري نفسه، وستترتب عليها مخرجات تهدد الإنسان والعقل والتفكير. لكن واضح أننا سنعبّر هذه المرحلة، ونعيد الاعتبار لقيادة الذكاء الإنساني. هو من ناحية أمر مقلق حتى اليوم،

وُصِفتم في عدة أطروحات نقدية بأنكم «فيلسوف ناقد» يربط المنهج بالرؤية الحضارية. كيف يمكن للنقد الفلسفي في رأيكم أن يتحول من مجرد إظهار للشغرات إلى أداة بناء وتجديد في العقل العربي دون الوقوع في الانطباعية؟

- ليست الفلسفة في نظري غير إعادة نظم العالم نظماً عقلياً كمقدمة لتغييره، وهو التعريف الأكثر وفاءً للديالكتيك كما جاء في تعريف ملا صدرا الشيرازي للفلسفة، وسنجد تعبيراً لا يشدّ عن ذلك في موقف ماركس نفسه حين قال بأنَّ مهمة الفلسفة كانت هي فهم العالم، وقد آن الأوان لكي تصبح مهمة الفلسفة هي تغييره. ثم لا يمكن تصور فلسفة مجردة عن النقد، فهي ليست مقولات محنطة، وليست درساً أو إيساغوجي جامداً، بل هي تأمل بالمقولات وفي صميم المقولات، هي نمط في التفكير، مع أنّ هناك انزياحاً في الممارسة بات يتهدها ويخرجها من مهمّتها الأنطولوجية، شأنها شأن سائر مستويات التفكير الأخرى. من هنا نحتت للفلسفة تعريفاً أكثر ديناميكية وأكثر وفاءً لأصلها ولغايتها، وهو كونها علم الحيرة (perplexiologie)، تفقد لفلسفة جدواها وغايتها متى كُفّت أن تكون علم حيرة.

يأتي مشروعكم «التبني الحضاري والتجديد الجذري» كاستكمال -ونقد في الآن ذاته- لمشاريع فكرية كبرى كالجابري وأركون والعروي وطه عبد الرحمن. كيف تنظرون إلى فكرة «تراكم المعرفة» في الفكر العربي، وهل يعاني عقلنا من قطيعة بين أجياله المفكرة؟

- بالنسبة للقطيعة التي شغلت العقل العربي ردحا من الزمن، هي غواية باشلارية وألتوسيرية، لم تقتصر على توصيف التحوّل المعرفي بين الأجيال، بل أصبحت قطيعة داخل الجيل الواحد نفسه. من هنا أكدت على أنّ الأيديولوجيا العربية أعادت إنتاج الأزمة في الفصل بقدر ما فعلت في الوصل. ففي المغرب تحديداً أخذ مفهوم القطيعة معنى المفاصلة والمنازعة وتحوّل إلى مزيدة أيديولوجية. بالنسبة للجابري فلقد مارس القطيعة ليس بمعناها التاريخاني كما نحى العروي، بل مارسها بمعناها الإبيستيمولوجي، حيث مارس المفاصلة داخل التراث تحت قهر ووصاية الحداثة، أي قراءة التراث بأثر رجعي، مما أدى إلى صعوبة الحديث عن تراكم معرفي بالمعنى الذي يقوم على الوصل والفصل، وهو ما لم تهتد إليه طرائق العرب، وسيظهر ذلك من خلال عنوان كتابي (خرائط أيديولوجيا ممزّقة)، حيث أظهرت الطابع الصراعى للأيديولوجيا العربية المعاصرة. فالفكر العربي المعاصر قام في عملية الحجاج على أساس التضحية بركن من الأركان، فإمّا يمحى البنية وإمّا يمحى التاريخ. هذا يعني أننا لسنا إزاء قطيعة بين الأجيال، بل قطائع داخل الجيل الواحد. فمشروع التبني الحضاري والتجديد الجذري هو انقلاب إبيستيمولوجي مفتوح، جاء كاستجابة لهذا التحدي، جاء ليعلن مصالحة بين البنية والتاريخ، كما جاء ليمنح الإرادة دور المحفّز (catalyseur).



في كتابكم «حادثة السادة وحادثة العبيد»، تناولتم تصالح الإمكان الحداثي مع الإمكان المعرفي. ما الحدود الفاصلة اليوم بين حادثة تمنح الإنسان حريته وكرامته، وحادثة أخرى تحوله إلى كائن مستهلك ومستلب؟

هنا حاولت القبض على المعضلة التاريخية للحداثة، باعتبار ما آلت إليه في ظل التحولات الإمبريالية، حين تمّ السطو على الحداثة واحتكارها وتسليعها، الحداثة التي هي قبل كل شيء ترميم فتوق التخلف المعرفي ورقّي بالإنسان وتحديث البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، الشيء الذي بات مستحيلا في ظلّ التوزيع غير العادل للثروة وفي ظل علاقة المركز بالهامش المبنية على السيطرة. فالحداثة في عالم الجنوب هي اليوم مراقبة ومحصورة في تكريس علاقات غير متكافئة يضمنها صندوق النقد الدولي والبنك الدولي وأنماط العلائق الدولية غير الراشدة حتى اليوم. غير مسموح لعالم الجنوب أن يغير من الوضعية الجيوستراتيجية التنموية والسياسية، فبعد أن كان يقال سابقا: الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا، اليوم أصبح ويقوة أمر واقع: المركز مركز والهامش هامش ولن يلتقيا. إن حادثة الجنوب هي حادثة مكتملة للمركز، وعلى الهامش أن يكون واجهة جميلة لتصريف نفايات المركز، تلك هي حدود حداثته، ولم تعد هناك فرصة ليزاحم المركز في حداثته وفي عملية الجذب. هذا هو التقسيم غير المعلن بين حادثة السادة وحداثة العبيد. اليوم بات الوضع أخطر، فالذهان الإمبريالي بات يتهدد بيئة المركز نفسه، أصبح هناك داخل المركز تهديد للحريات والكرامة والعدالة الاجتماعية، وهذا ما سينتهي حتما إلى إعادة طرح سؤال الحداثة مجددا داخل المركز نفسه.

لأنه أصبح أداة لتعزيز الكسل وتقويض الإبداع. لكنها مرحلة ستنتهي حتما، ولأنها أزمة مقدور عليها حين ندرك بأنّ مسمى الذكاء الاصطناعي هو أشبه بألة حاسبة بين يدي تاجر.

ثمة ما أسميه بثأر المثقف (la revanche de l'intellectuel) وتعزيز الأمن المعرفي وحماية الإبداع، سيتحقق الترشيح الخوارزمي، وحماية المستهلك الرقمي، ويمكن اعتباره جزء من النضال الإيكولوجي، طالما هو معني بحماية الدماغ البشري المهتد اليوم بالتعطيل. إنّ النظرة السحرية للذكاء الاصطناعي زومبي، وهي من بنات التخيل الذي رافق الإنسان. لقد ربط هيدغر بين التقنية واليد، وهذا ما يؤكد على أن التقنية هي في نهاية المطاف امتداد لليد. المحراث كان أقوى من الإنسان، ولكنه لا يستغني عن اليد، لكن في الخيال العلمي دائما نتحدث عن ثأر اليد وخروجها عن السيطرة، تذكرنا باستقلالية اليد عن إرادة صاحبها، يد أنطون توبياس الكسول الحشّاش في فيلم (Idle Hands) من إخراج رودمان فليندر.

في ظل الثورة الرقمية، برزت عشرات المنتديات والمبادرات الثقافية الافتراضية التي تجاوزت الحدود الجغرافية. كيف تقيمون هذه التجربة؟ وهل استطاعت أن تصنع حراكًا ثقافيًا حقيقيًا، أم أنها ما زالت تفتقر إلى العمق؟

- نعم، هذه التقنية استطاعت أن تتجاوز الحدود وتيسر على الفاعل الثقافي والمتلقي طرقا أيسر للتواصل، وإن غابت الحصانة، وكما قلت هذه مرحلة قريبا ستنتهي، ولكن، يبقى المثقف مسؤولا عن توفير هذه الحصانة والدفاع عن المعنى والمحتوى الحقيقي. فالمثقف لا زال كسولا، ولذا حين نجد أمثلا راقية، كتجربتم في الغرفة 19، نشعر بأنّ هناك حتى الآن توازنا وأملا في تصحيح المسار. فالتقنية المجردة لا يمكنها أن توفر الحصانة، بل إنّ الذكاء الاصطناعي في حاجة إلى التأطير والتوجيه، لا غنى عن المثقف، وسيبقى هو المسؤول عن مصير المعرفة على هذا الكوكب.

غيّرت وسائل التواصل الاجتماعي مفهوم "المثقف" و"المنبر الثقافي". هل تعتقدون أننا انتقلنا من ثقافة المؤسسة إلى ثقافة الشبكة؟ وكيف انعكس هذا التحول على إنتاج المعرفة الأدبية والنقدية وتلقيها؟

- كما أشرت سابقا، فلا غنى عن دور المثقف مهما بدا اليوم في حالة تراجع، إنما هي مرحلة انتقالية فقط. وتأتي وظيفة الشبكات للمساهمة في تفعيل دور المثقف وتمكينه. وتكمن أهمية الشبكة في قدرتها على هذا التمكين وإلاّ لات حين مناص. لا يمكن للمؤسسة أن تستمر في غياب المثقف. نعم، لقد وصلت وسائل التواصل الاجتماعي إلى مستوى الاستهلاك العمومي، وهنا لا بد من حماية لمستهلك من هذا التدفق الرقمي وما قد يرافقه بما هو مضر للصحة العقلية والنفسية. هناك محاولات لتقويض مفهوم ودور المثقف، لكن عبثا يحاولون ذلك، لأنّ المثقف هو كائن أبدي (immortel).

أفردتم كتاباً بعنوان «أخلاقتنا: في الحاجة إلى فلسفة أخلاق بديلة».
ما الحجة الفلسفية التي ترونها غائبة في منظومتنا الأخلاقية
الحالية، وكيف يمكن بناء فلسفة أخلاقية استجابةً لأزمات الإنسان
المعاصر؟

- الفلسفة البديلة تأخذ بعين الاعتبار الوضعية الأنطولوجيا للإنسان، نتيجة توطأ الأزمات الاجتماعية وتحولات البيئة، وهي تحديات تفرض انبعثاً جديداً لفلسفة أخلاق أكثر إيجابية.

ففي هذا العمل أعدت بناء مفهوم عن الإنسان ما بعد الكائن الأنطو- ميتري، حيث تزامن مع انبعث العولمة وتحدي الاستنساخ، أي لا يمكن أن نياشر الأخلاق البيولوجية من دون إعادة تعريف الإنسان بوصفه كائناً يمتلك إمكانية التخرج النوعي، وهنا يكمن التحدي الأخلاقي، فالأخلاق هنا مكتسبة وبها يتحقق التخرج النوعي المناسب لبقاء المعنى والاجتماع. إننا نعتقد أنّ من دون هذه الضابطة لا يمكننا أن نضمن عدم تحقق تخرج نوعي للإنسان بخلاف ما ساد في عوائد الأيأم، يمكن لكوننا وفي لحظة تخرج ما، أن يصبح كوكب قردة. إنّ الخلل الذي تعاني منه منظومة الأخلاق الراهنة غير كافية لحماية مصير الإنسانية وضمان استمرارية ماهية النوع. وبالنسبة لنظرتنا نحن العرب للأخلاق، فهي نظرة تجزيئية، بينما الأخلاق نسق ومنظومة ولها قيمة قيم ناظمة، كما حاولت التأكيد على التحولات في قيمة القيم الناظمة داخل منظومة الأخلاق في كل جيل من الأجيال.

تناولتم في كتابكم «التدين والنفاق» الخطاب العقلاني في الحكاية
الحيوانية. ما الذي تدعوننا الأدبيات الرمزية والتراثية لإعادة
اكتشافه في السلوك الإنساني والاجتماعي اليوم؟

- حين أنطق الإنسان الحيوان منذ عصر السرديات الكبرى، عربيا في كيلة ودمنة وأوربيا في حكايات لافونتين وصولاً إلى مزرعة الحيوانات لجورج أرويل، لم يكن فقط يرمي بهذا الصنيع أن يختبئ خلف التخيل والاستعارة، بل كان أيضاً يعيد تأهيل الإنسان من خلال مفارقة الحكاية الحيوانية، وهناك رهان حقيقي للسرد على إعادة تأهيل الكائن أخلاقياً. وفي هذا الكتاب الذي يعتبر قراءة في واحدة من أهم متون الشيخ البهائي والتي تدور حول التدين والنفاق من خلال حوارية بين القط والفأر، حاولت التذكير بهذه الحقيقة. إنّها بالفعل أدبيات تعيد بناء الجسور بين الإنسان وذاكرته الإنسانية عبر الحكاية الحيوانية.

كثيراً ما يقال إن الفكر يعيش في أبراج الجامعات، بينما يعيش
الأدب بين الناس. هل توافقون هذا التصور، أم أن الفلسفة يمكن
أن تكون قريبة من الحياة اليومية وتفاصيلها؟

- كل شيء من هذا بحسبه، لكن يظل الأدب وفيًا للمعيش واليومي، ومن هنا أعتقد أن الفلسفة نفسها اليوم باتت في حاجة لإعادة ربط الجسور مع السرد، وكان ذلك هو ديدنها في كل العصور، منذ العصر اليوناني حتى اليوم: هوميروس، المعري، ابن طفيل، فريد الدين العطار... لقد ظل الأدب رافداً للفلسفة نفسها، وهو ممارسة

تخييلية مفتوحة على الحدس، وما أهلك الفلسفة في عصر انحطاطها سوى افتقارها للتخيل والحدس. وستكون الفلسفة بخير إن هي انفتحت على السرد والشعر، شريطة أن يترقى الفعل السردى إلى مستوى دوستوفسكي، والشعر إلى مستوى هولدرلين، فالفلسفة معذورة أيضاً بعد الكساد الذي تعرّض له الأدب، ولا يمكن للفلسفة أن تغامر في مدّ الجسور مع أدب فاقد هو الآخر لعبقرية التخيل. ولا بدّ من القول هنا، بأنّ الفكر لم يعد يجد له ملاذاً لا في الجامعات ولا في الصالونات، بل هو اليوم بالكاد يتجهّد في صوامع المفكرين في حالة تفردهم، لأنّ التأمّل لم يعد يجد نفسه في الجامعات، هناك بمفهوم بورديو توجد فقط بيئة لإعادة الإنتاج بامتياز.



في كتابكم «حوار الحضارات: بين أنشودة المثاقفة وصرخة
الهامش»، كيف يمكن لثقافات الهامش أن تخلق حواراً متكافئاً مع
المركز، بعيداً عن الاستلاب أو الانكفاء الذاتي؟

- هذا هو التحدي الكبير، فالهامش محكوم بقهر المركز، والحوار المتكافئ بين المركز والهامش يتطلب تحرير الحداثة من آثار الهيمنة. هي كما جاء في عنوان الكتاب: "صرخة الهامش"، فمن سينصت للهامش خارج حسابات التفوق؟ إنّ جزءاً من هذا الانكفاء راجع أيضاً لانغلاق المركز، لسوء تدبير الحوار بين الثقافات، على الرغم من أنّ المثاقفة باتت أنشودة، وعلى الرغم من أنّ الحوار بين الحضارات مهمّة نهضت بها اليونسكو منذ المحاضرة التي ألقاها ليفي شتراوس في 1952 لمناهضة العنصرية في اليونسكو تحت عنوان "العرق والتاريخ" (Race et Histoire) ومحاضرة "العرق والثقافة" (Race et Culture) في 1972. وبعد سنوات من ذلك،

ما هي الحصلة الفلسفية والاجتماعية والتاريخية للوضعية البشرية؟ هذا الحوار المستبعد هو أساس كل التوترات التي تواجه العلائق الدولية.



اللغة ليست مجرد أداة للتعبير، بل هي طريقة في التفكير. كيف تنظرون إلى علاقتكم باللغة العربية، وما هي قدرتها على احتضان الفلسفة والأسئلة الكبرى؟

- بالفعل، اللغة هي بيت الوجود، العبارة الهيدغيرية الخالدة التي لخصت مفهوم اللغة ووظيفتها. من هنا علاقتي باللغة العربية هي علاقة وجودية، قبل أن تكون حاجة حضارية، ففيها يتجلى الجلال والجمال، هي طريقتنا في التفكير وأيضاً الوجود. وطبعاً، لم أر وجهاً لقصور اللغة العربية عن أي خبرة معرفية، فهي من الناحية التاريخية عبرة عن قدرتها الفائقة لاحتضان الفلسفة والعلوم في دورة حضارية مشهودة. وحتى في زمن الضعف العربي لا أرى ما يحول دون احتضان العربية للأسئلة الكبرى. ومنذ 1973 تم إقرار يوم عالمي للغة العربية، باعتبار أن الناطقين بها تجاوز الـ 400 مليون نسمة. وأنا الآن أتهياً لطباعة كتيب حول اللغة العربية تحت عنوان: " اللغة العربية مأوى الوجود وحامل للقيم الحضارية"، وهي في الأصل ورقة مقدمة للمؤتمر الإقليمي، الذي نظمته المركز الدولي لعلوم الإنسان اليونسكو- بيبيلوس بشراكة مع مؤسسة هانس سايدل وتعاون مع الجامعة الأمريكية ببيروت، حول " اللغة العربية ركن أساسي لحوار الحضارات" في بيبيلوس_لبنان 7 تشرين الأول 2022م.

من بين مؤلفاتكم الكثيرة، هل هناك كتاب تشعرون أنه يمثل ذاتكم الفكرية أكثر من غيره؟ وهل يحدث أن تعودوا لكتبتكم القديمة فتختلفون مع أفكار كتبتموها قبل سنوات؟

- يحصل هذا كثيراً، فليس لدي أي حنين لأي من تلك الأعمال، لأنني غالباً ما أشعر أن ثمة شيء من حتى فائتي في هذا الكتاب أو ذاك. نعم، التفكير هو خبرة مفتوحة، ونحن نفكر باستمرار، وكل فرضياتنا نعيد اختبارها وننشئ معها علاقة نقدية، لا شيء نهائي. لكن هناك بعضاً من الأعمال تتضمن أفكاراً تلفتني مرة أخرى، وأراها مناسبة أكثر لزماننا.

كثير من قرانكم يصفون كتاباتكم بأنها تتطلب قارئاً شريكاً في التفكير، لا مجرد متلقٍ. هل تكتبون للقارئ المتخصص أم للباحث الشغوف المعاصر؟

- أكتب لأهل الخبرة، أيًا كان اختصاصهم، شريطة انفتاحه على لغة المفاهيم والاستعارة. فالفكر الفلسفي يتقوم بهذه الصناعة، نعم في التجربة الشعرية وكذا في التجربة السردية كما أطمح يوماً إلى ذلك، يمكن تعويم المفاهيم في نسق من الاستعارة، مما يجعل الأدب حاجة فلسفية في المبدأ والخبر، فالفلسفة هي الأخرى تحتاج إلى حامل أدبي يحتوي نتائجها في لغة الشعر والسرد والتخييل لغايات تواصلية.

كتبتم حول «زمن العتب البيولوجي» ومفهوم «فيلوكورونا». كيف أثرت الأزمات العلمية والصحية العالمية الأخيرة على مفهوم الإنسان لمصيره وحضارته؟

- كان الهدف من هذا العنوان (فيلوكورونا)، التذكير بمهمة الفلسفة في زمن الطواغين والأوبئة والمسغبات، فقد عشت تلك اللحظة المأساوية في وضعية سيكولوجيا الإنسان المحجور، مقايضة على مفهوم سيكولوجيا الإنسان المقهور بتعبير صديقنا المرحوم د.مصطفى حجازي، وثمة بالفعل علاقة بين الحجر والقهر. بعض الأشعار التي كانت تدور حول الأشياء مشحونة بال تكرار كما نجد عند جاك بريفيير، كانت من قبل تصيبيني بالملل رغم ولعي الطفولي بها، لكن مع دخولنا في طور الوباء العام، تغير عندي مفهوم الزمن، كنت قد اقتربت من مفهوم "أدريان باردون" للزمن بوصفه مجرد إسقاط نفسي، إننا حقاً نحاول تحديد اللاقياسي، متى دخلنا في الآن ومتى سنخرج منه لتحدث عن المستقبل. لقد علمتنا كوفيد درساً مفيداً، هي أن الزمن إنجاز، ولا بد أن نسائر هذا الوهم.

بصفتكم باحثاً يشتغل على مقاربات «عبر-مناهجية»؛ بماذا تنصحون الشغوفين بالفكر لمواجهة سيولة المعلومات وسطحية الخطابات في العالم الرقمي؟

- تتيح العبرمناهجية إعادة بناء الموقف من العقل والعالم والمعرفة على أساس التعقيد. فالثورة الرقمية لن تعطينا من تعزيز فكرة التعقيد، لأن الآلة أو ما يسمى بالذكاء الاصطناعي، ليست سوى محاولة لاحتواء هذا التعقيد بالسرعة اللازمة. نعم، سيكون الوضع خطيراً إن نحن سقطنا في تبسيط نظرتنا للتقنية بوصفها امتداداً لليد، لهذا الخزان الخارجي الذي أودعنا فيه كل معطياتنا ومكنائنا خوارزمية من تنظيمها. إن اعتبرناه سيفكراً، فهذا معناه سقوطنا الحر في نوبة تبسيط عارم للعالم مرة أخرى.

إذا طلبنا منكم أن تختاروا ثلاثة كتب تراها ضرورية لكل شاب عربي في بداية رحلته الفكرية، فما هي؟ ولماذا؟

- لن أختار، بل سأترك للذاكرة سلطة استحضار ما هو متاح. من الفلسفة أختار كتاب "التأملات" لديكارت، من السرد أختار "زوربا" لكازانتزكي، ومن الشعر "ديوان بدر شاكر السياب".



لو أتيح لكم أن تجلسوا لساعات مع أحد فلاسفة التاريخ أو أدباء الكبار، فمن تختارون؟ وما السؤال الأول الذي ستطرحونه عليه؟

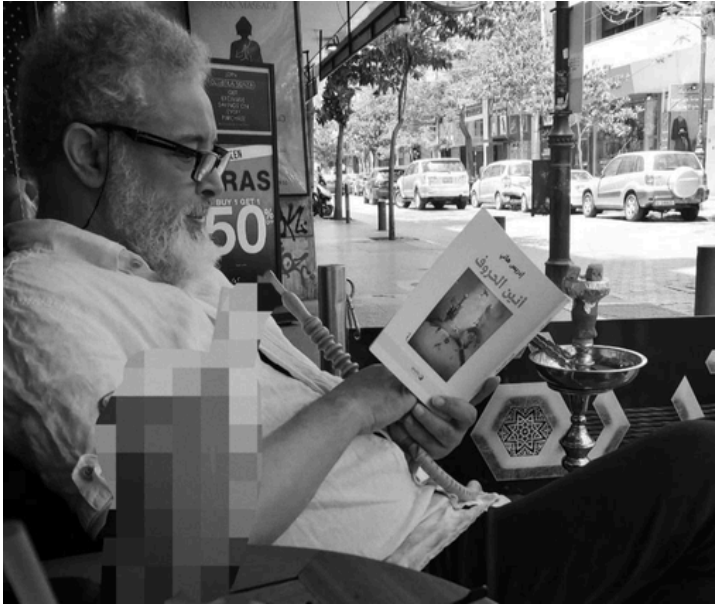
- في الحقيقة تمنيت لو جالست الكثير منهم، ولكن تحضرني الرغبة فيما لو جالست كارل ماركس، حينئذ سيكون سؤالي الأول: لماذا تركت الدين وهو أخطر سلاح، في يد الرجعية، أما كان بالإمكان أن تشتغل على لاهوت تحرير بموجبه يكون الدين ترياقا يساعد المضطهدين على إنجاز مهمتهم التاريخية، كما يساعد المناضلين أن يكون لهم دين، فلا يتحولون إلى عملاء للإمبريالية و"مكوعين" برجوازيين لحظة انهيار سور برلين؟

هل ما زالت الدهشة قادرة على مفاجأتكم بعد هذا العمر الطويل مع الفكر والبحث، أم أن المعرفة تقلل مساحة الدهشة؟

- قبل عقدين وأزود ذكرت في حوارية مع أحد الإعلاميين العرب، بأن لا شيء بات يدهشني، أصبحت أتوقع كل شيء. هذا شعور لا زمني ونما أكثر، فعالم الإمكان ونزعة الاحتمال كلاهما يوفران علي تحمّل صولة الدهشة.

وأخيراً.. ما السؤال الفلسفي أو الإنساني الذي لا يزال يؤرق إدريس هاني، ولم يجد له جواباً نهائياً حتى اليوم؟

-إنه سؤال المغالطة في دنيا البشر، تلك التي لا زالت تقوض قدرة الكائن على بلوغ المعنى من دون عناء. سؤال يتعلق بصانع المغالطة وأيضاً سؤال رديف يتعلق بقابلية المتلقي للتغليب، فالمغالطة هي نتاج تكامل بين مغالط ومُستغلط، إذن هو سؤال مركّب، يعزّز نظرية التعقيد، وكيف أنّ تفكيك المغالطة هنا فقط يمنحنا فهماً للحقيقة أعمق. فهل المغالطة على عُجْرها وُبُجْرها حاجة تاريخية لتمكين العقل من اكتساب مناعة أكبر لدور أكبر لم يأت بعد؟





لوحة «الصمت»
للفنان خالد تريقلي أبو الهول



أ. محمد ياسين رحمة/الجزائر

يا لغة الكلام علميني فنّ الانصات!

الكاتب الذي لم تعلّمه اللغة فنّ الإنصات هو كاتب يقول ويكتب ليقراً له الآخرون، ولكنه يفتقد ولا يمتلك قابلية قراءة الآخرين. ولن أزعّم بأن هذا الأمر يندرج ضمن الاستكبار الأدبي أو الرياء الثقافي حتى لا "تزعّل" قبائل الكتاب والشعراء فترميني بلغاتها المسبوكة في قوالب باردة.. ولكني أزعّم بأن الأمر يتعلق بالبيئة التعليمية التي رسّخت علاقة الكاتب باللغة العربية، فلم تعلّمه كيف يصغي إليها أولاً، ويتذوّقها، ويشتم أريج الروح في كلماتها، ويسيح في جمالياتها التي تفتقدها معظم اللغات الحية وتلك التي على وشك الموت!

العربية لغة ذوقية وجمالية، قبل أن تكون لغة عقل ووجدان وعلم. ذوقية في موسيقى تشكيلاتها اللفظية، حينما نرددها في أعماقها، نسمعها بأصواتنا الداخلية. وهي جمالية في هندسة ورسوم خطوطها على الأوراق، إضافة إلى جمالياتها الأخرى في البلاغة والبيان....!

كيف نصغي إلى الصمت في لغة الكلام منطوقاً أو مقروءاً؟ قد يكون التساؤل تهويمياً أو فلسفياً، ولكنه جدير بأن نطرحه في زمنٍ لم يعد فيه كثيرٌ من الكتاب يقرؤون حتى نوصيهم "قراءة صامتة"، قبل أن يبادروا بإرسالها إلى النشر! ومن يقوم بهذا الأمر لا ينتظر منه أن ينصت إلى الصمت في كتابات غيره.

يجب الاعتراف بأننا حولنا اللغة الشاعرة بطبيعتها إلى لغة للاستعراض البلاغي حتى في مجال الشعر! فلم يعد النص ممتلئاً بكاتبه، ولم يعد القارئ يتلقّى المعاني المخبوءة ما بين السطور.. وأزعّم أن النشر الرقمي له تأثيراته فيما وصلنا إليه، ومنصات التواصل الاجتماعي أثّرت في سيكولوجية اللغة والكتابة على حدٍ سواء، فالفورية في النشر وعلامات الإعجاب والمشاركة أوجدت بيئة "إبداعية" مشوّهة ومُشعبة بالضجيج الذي يغتال اللغة معنوياً، ويحجر على ملكة الإنصات!

ربما عليّ أن اصمت الآن، وأصغي إلى لغتكم في نصوكم، لأنشق عطر أرواحكم.. وأيضاً، لأدرك المعنى الحقيقي للتواضع المعرفي، وأستمتع بمراودة اللغة وإغوائها ومحاولة ترويضها.. وأدرك مسبقاً بأنني سأستسلم لها، وأنها ستعلمني الجموح!





**الحرب وتداعياتها على مجتمع النزوح:
قراءة في سوسيولوجيا الحرب
كلمة الافتتاحية :
اعداد : ريم برو باحثة في علم الاجتماع والانثروبولوجيا**

لا تُفهم الحرب في علم الاجتماع بوصفها مجرد مواجهة عسكرية أو حدثاً سياسياً عابراً، بل باعتبارها ظاهرة اجتماعية عميقة تمتد آثارها إلى بنية المجتمع، وأنماط العلاقات، ومعاني الانتماء، وصور الإنسان عن ذاته ومحيطه ومستقبله. فالحرب لا تنتهي عند حدود المعارك، ولا تتوقف آثارها بانحسار العنف، بل تستمر داخل تفاصيل الحياة اليومية، فتعيد تشكيل المكان، والعلاقات، والهوية، وشبكات التضامن، وأنماط التكيف مع واقع جديد تفرضه ظروف استثنائية. ويأتي النزوح في مقدمة التداعيات الاجتماعية للحروب، إذ لا يمثل مجرد انتقال جغرافي من مكان إلى آخر، وإنما يشكل تجربة إنسانية واجتماعية مركبة، تحمل معها فقدان المكان، واضطراب الإحساس بالأمان، وانقطاعاً أو تحولاً في العلاقات الاجتماعية، وإعادة ترتيب للأدوار والموارد وأنماط العيش. فالنازح لا يغادر منزله ومكان إقامته فحسب، بل يغادر جزءاً من عالمه الاجتماعي الذي تشكلت داخله ذاكرته وهويته وعلاقاته اليومية.

ومن هنا، يكتسب مفهوم «مجتمع النزوح» أهميته، بوصفه فضاءً اجتماعياً تتقاطع فيه تجارب الفقد والاقتلاع مع محاولات التكيف وإعادة بناء الحياة. ففي هذا المجتمع تتغير العلاقة بالمكان، وتُعاد صياغة الروابط الأسرية والاجتماعية، وتظهر أشكال جديدة من التضامن والمساندة، كما تتبدل الأدوار والمسؤوليات وتبرز استراتيجيات مختلفة للتعامل مع عدم الاستقرار. وبذلك لا يكون النزوح مجرد نتيجة للحرب، بل يتحول إلى واقع اجتماعي قائم بذاته، له دينامياته وتحولاته وآثاره الممتدة.

إن قراءة الحرب من منظور سوسيولوجي تقتضي، لذلك، تجاوز النظر إليها من زاوية الخسائر المادية أو الأرقام الديموغرافية وحدها، والاقتراب من التجربة الإنسانية والاجتماعية التي تنتجها. فكل رقم من أرقام النازحين حكاية مكان فُقد، وعلاقات تبدلت، وذاكرة مهددة، وأدوار اجتماعية أعيد تشكيلها، ومحاولات مستمرة لاستعادة الإحساس بالأمان والاستقرار. كما أن فهم تداعيات الحرب يقتضي التوقف عند قدرة الأفراد والجماعات على التكيف، وإعادة بناء شبكاتهم الاجتماعية، وإنتاج أشكال جديدة من التضامن والمعنى في ظل واقع مضطرب.

وفي هذا السياق، يأتي هذا الملف ليفتح مساحة للنظر في الحرب وتداعياتها على مجتمع النزوح من زوايا سوسيولوجية متعددة، تتقاطع فيها قضايا المكان والهوية والعلاقات الاجتماعية والأسرة والتضامن والتكيف والذاكرة والمستقبل. فالمقالات التي يضمها هذا الملف لا تنظر إلى النزوح بوصفه حركة انتقال فحسب، وإنما تحاول مقاربة ما يتركه هذا التحول القسري في المجتمع والإنسان، وما يكشفه في الوقت نفسه عن قدرة الأفراد والجماعات على إعادة تنظيم حياتهم ومواجهة آثار الحرب.

ولعل أهمية هذه القراءة تكمن في أنها تنقل النقاش من سؤال «كم شخصاً نزح؟» إلى أسئلة أعمق: ماذا يحدث للمجتمع عندما يُقتل الناس من أماكنهم؟ كيف تتغير العلاقات والأدوار والهويات؟ كيف يُعاد بناء الشعور بالانتماء في مكان جديد؟ وكيف يتحول التضامن الاجتماعي إلى وسيلة للصمود في مواجهة الحرب والنزوح؟



النزوح نحو المجهول: تحولات الهوية والمكانة الاجتماعية بقلم: د. ريم برو

- هالة الموت الاجتماعي أو الموت الرمزي

من أخطر الآثار التي حملها النازح معه في تجربة الحرب ما يمكن وصفه بـ«الموت الرمزي»، وهو ليس نتيجة للحرب الراهنة وحدها، بل يأتي ضمن مسار تاريخي من الحروب والأزمات المتراكمة التي جعلت صورة الحرب حاضرة بقوة في الوعي الجمعي. وقد وضعت هذه الأوضاع الراهنة الجماعات أمام ما يمكن وصفه بـ«هالة الموت»، حيث يعيش الأفراد شعورًا دائمًا بالتهديد وغياب الأمان، وكان الموت يحيط بهم بصورة رمزية. وقد انعكس ذلك على الحياة اليومية، فأصبح البقاء مرتبطًا بالخوف المستمر، وفقدان الاستقرار المكاني والاجتماعي، وتحول كثير من مظاهر الحياة إلى ما يشبه «الوجه الآخر للموت».

وفي هذا السياق، لم يعد الموت في المجتمعات المعاصرة مجرد حدث بيولوجي ينهي حياة الفرد، بل أصبح يحمل أبعادًا رمزية واجتماعية تقرضها الأوضاع الاجتماعية المعقدة في ظل الأزمات المتراكمة. ويمكن رصد أبرز هذه الأبعاد في ثلاثة مظاهر مترابطة:

• تآكل المعنى الاجتماعي: يؤدي النزوح والحرب إلى اهتزاز الاستقرار والاندماج، وفقدان الشعور بالانتماء والاستمرارية نتيجة الانفصال عن المكان والعلاقات وشبكات الدعم.

• إعادة إنتاج التفاوت الاجتماعي: لا تؤثر ظروف النزوح في جميع الفئات بالطريقة نفسها، إذ تختلف قدرتها على الصمود وإعادة بناء حياتها بحسب ما تمتلكه من موارد مادية وشبكات علاقات ورأس مال اجتماعي، مما يؤدي إلى تفاوت جديد في الوصول إلى الفرص والاستقرار والمكانة الاجتماعية.

بعض النازحين الذين يجدون أنفسهم في مساكن مؤقتة أو مساحات محدودة لا تتطابق مع المجال الذي كانوا يشغلونه في بيئتهم الأصلية. لذلك، قد يلجأ النازح إلى استحضار منزله وأرضه وممتلكاته ومكانته السابقة في تعريف نفسه أمام المحيط الجديد، باعتباره عناصر لا تعبّر عن ممتلكات مادية فحسب، وإنما عن مكانة اجتماعية وهوية وانتماء فقد جزءًا من مقوماتهما بفعل النزوح.

وفي هذا السياق، يشير هنري لوفيفر في كتابه *The Production of Space* إلى أن الفضاء ليس مجرد حيز مادي أو جغرافي، وإنما هو نتاج اجتماعي يتشكل من خلال العلاقات والممارسات والرموز التي تنتج داخله [1]. ومن ثم، فإن فقدان المكان الأصلي لا يعني فقدان المسكن أو الأرض فقط، بل قد يعني أيضًا فقدان جزء من الفضاء الاجتماعي الذي كانت تتشكل داخله الهوية والعلاقات والمكانة. وفي مواجهة هذا الواقع، تحاول الجماعات النازحة الحفاظ على روابطها الداخلية وذكرياتها وعاداتها وشبكات القرابة والجوار، بالتوازي مع بناء علاقات مع البيئة المضيفة. ولا يعني ذلك بالضرورة رفض المجتمع الجديد، بل يمكن أن يشكل وسيلة للحفاظ على التماسك الاجتماعي وتعويض جزء من فقدان المكان الأصلي. وعليه، فإن النزوح لا يعيد توزيع السكان جغرافيًا فحسب، بل يعيد أيضًا تشكيل مواقعهم الاجتماعية. وتختلف قدرة النازحين على إعادة بناء هذه المواقع تبعًا لما يمتلكونه من موارد مادية ورأس مال اجتماعي وشبكات علاقات، الأمر الذي قد ينتج تفاوتًا في القدرة على استعادة المكانة والخصوصية وبناء الاستقرار داخل مجتمع النزوح والبيئة المضيفة.

لا يمثل النزوح القسري مجرد انتقال جغرافي فرضته ظروف الحرب، بل يشكل تجربة مركبة تعيد ترتيب جوانب متعددة من حياة الأفراد والجماعات. فمنذ لحظة مغادرة المكان الأصلي، يدخل النازح في واقع جديد تقرضه ظروف لم يختارها، وتبرز أمامه تحديات تتصل بالسكن والأمان والعلاقات الاجتماعية والموارد والهوية والانتماء والمكانة الاجتماعية، فضلًا عن علاقته بالمجتمع المضيف وقدرته على إعادة بناء حياته ضمن البيئة الجديدة. ومن هنا، يفتح النزوح نحو المجهول مجموعة من التحولات التي تتجاوز فقدان المكان لتطال مختلف أبعاد الحياة الاجتماعية للنازح.

«كلما ضعفت روابط الاندماج داخل المجتمع، ازداد شعور الأفراد بالانفصال عن الواقع وتفكك علاقتهم بالمجتمع، ومعها يتسع خيال الانفصال المناطقي داخل وعيهم.»

- النزوح القسري وإشكالية الهوية والانتماء والمكان [1]

من أهم ما يتعرض له النازح خلال الانتقال القسري من محيط الحرب إلى مكان أكثر أمانًا، أزمة الهوية والانتماء. فالانتقال لا يعني مغادرة المكان الجغرافي فحسب، وإنما يعني أيضًا الابتعاد عن المجال الاجتماعي الذي تشكلت داخله هوية الفرد والجماعة وعلاقاتها ومكانتهما. وتبرز بعض الوقائع اللبنانية هذا الأمر بوضوح، ولا سيما لدى الجماعات التي كانت تعيش في الجنوب اللبناني، حيث تشكلت هويتها من خلال علاقات القرابة والجوار والعادات والتقاليد والأعراف المحلية، بما منحها إحساسًا واضحًا بالانتماء ومكانة محددة داخل محيطها الاجتماعي. وتظهر هذه المسألة في تجربة

• إضعاف شبكات التضامن الاجتماعي وإعادة تشكيلها: تضعف الحرب والنزوح بعض أدوار الأسرة والجماعات المحلية وشبكات الدعم، في الوقت الذي قد تنشأ فيه روابط جديدة تقوم على التضامن والتكيف وتأمين الاحتياجات الأساسية.

وفي هذا السياق، ساهم تراكم الحروب والأزمات في ترسيخ حضور الموت الرمزي داخل المخيال الجمعي. فالنازح لا يحمل معه فقدان المكان فقط، بل يحمل أيضاً آثار الخوف وتجارب الحرب السابقة، وهو ما قد يؤثر في علاقته بالمجتمع الجديد وفي قدرته على الاندماج. وقد تتدخل الضغوط السياسية وأنماط الحياة في تهميش الآخر، لا بالضرورة بوصفه شكلاً من أشكال التطرف، وإنما نتيجة انحصار بعض الجماعات داخل واقع الحرب وآثارها. وهو ما ناقشه عالم الاجتماع كاي إريكسون في كتابه «كل شيء في طريقه: تدمير المجتمع في فيضان بوفالو كريك»، حول أثر الكارثة في تدمير الروابط الاجتماعية وتفكك المجتمع وفقدان الإحساس بالاستمرارية الجماعية [2].

ومن هنا، تصبح «هالة الموت» حالة تتجاوز الموت الفعلي، لتدخل في تفاصيل الحياة اليومية وفي علاقة الفرد بذاته وبالآخرين والمستقبل. وتستمر هذه الحالة حتى بعد انتهاء الحدث، إذ تبقى آثار الحرب حاضرة في الذاكرة والمخيال الجماعي، بما يشبه «شبح الماضي» الذي يستمر في التأثير في الأفراد والجماعات.

3 : الحرب بوصفها اعتداءً على الذاكرة والهوية

حين يفقد الإنسان أرضه، يتجاوز السؤال مسألة الملكية ليصل إلى سؤال أكثر عمقاً واتصالاً بالمصير: أين سأدفن؟

وحين يُدمر بيت العائلة، لا ينحصر الفقد في الجدران والأثاث، بل يمتد إلى الذاكرة التي احتفظ بها المكان، وإلى الصور التي كانت تؤثّق وجود العائلة وتروي سيرتها عبر الأجيال. فالماضي ليس مجرد زمن انقضى، بل ذاكرة جماعية متجذرة في وجدان الأفراد، تحمل سردياتهم وتاريخهم وهويتهم.

ومن هنا، يصبح المكان أكثر من مجرد مساحة جغرافية؛ فالأرض قد تكون مستودعاً للذاكرة، والبيت فضاءً تتقاطع فيه سيرة الأجيال، فيما تتحول القبور إلى شواهد مادية على الاستمرارية العائلية والاجتماعية. ولذلك، فإن اقتلاع الإنسان من أرضه لا يعني فقط فقدان مكان السكن، وإنما قد يعني الانفصال عن منظومة من الرموز والعلاقات التي تمنحه شعوراً بالانتماء والاستمرارية. وينطبق الأمر نفسه على الصور العائلية، التي لا تمثل مجرد لقطات فوتوغرافية، بل أرشيفاً بصرياً يحفظ ملامح الأجيال والمناسبات وأنماط الحياة. وفقدان الألبوم الصور نتيجة التهجير أو تدمير المنزل لا يعني ضياع صور مادية فحسب، بل فقدان أحد الخيوط التي تصل الفرد بجذوره وسيرته العائلية. وهنا تصبح الحرب اعتداءً على الشواهد التي تحفظ الذاكرة، لا على الممتلكات وحدها. وتزداد هذه المسألة حساسية لدى المغترب الذي ظل مرتبطاً بأرضه من خلال الموروث العائلي والرموز التي تخزنها. فالقبور، مثلاً، ليست مجرد أماكن للدفن، بل نقاط رمزية تربط الأحياء بالأجيال السابقة وتحفظ استمرارية العائلة وتاريخها. ومن ثم، فإن الانفصال القسري عن الأرض أو عن القبور التي تحتضن ذاكرة العائلة قد يخلق شعوراً بالاقتلاع يتجاوز المسافة الجغرافية، ليطل الإحساس بالانتماء ذاته.

بالنتيجة، لا يكمن أثر النزوح في المسافة التي تفصل الإنسان عن مكانه فحسب، بل في التحولات التي تصيب علاقته بذاته وبالآخرين وبالمجتمع. فالنازح لا يغادر بيتاً وأرضاً فقط، وإنما يبتعد عن فضاء اجتماعي تشكلت فيه هويته، وتبلورت علاقاته، واكتسب مكانته، وحفظ ذاكرته. ومن هنا، يصبح النزوح تجربة تتجاوز فقدان المكان إلى إعادة تشكيل المعنى الاجتماعي للمكان والانتماء والهوية.

كما أن الحرب، حين تستهدف البيوت والأراضي والشواهد التي تحفظ ذاكرة العائلات، لا تترك وراءها خسائر مادية فحسب، بل تهدد أيضاً استمرارية الذاكرة الجمعية. ومع ذلك، لا يعني الاقتلاع بالضرورة نهاية الروابط الاجتماعية؛ فالجماعات النازحة تسعى إلى حمل ذاكرتها معها، وإعادة بناء علاقاتها، واستعادة شيء من الإحساس بالمكان والانتماء داخل واقع جديد لم تخرته.

ولعل السؤال الأعمق الذي تتركه تجربة النزوح ليس فقط: أين يعيش الإنسان بعد أن يغادر مكانه؟ بل: كيف يعيد بناء شعوره بأنه ينتمي إلى مكان، وإلى جماعة، وإلى مستقبل؟ فآثار الحرب قد تنحسر في الجغرافيا، لكن آثارها الاجتماعية والرمزية تستمر في الذاكرة، وفي العلاقات، وفي الطريقة التي ينظر بها الإنسان إلى المكان الذي فقده وإلى المكان الذي يحاول أن يبدأ فيه من جديد.

المراجع:

1. Lefebvre, Henri. The Production of Space. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
2. Erikson, Kai T. Everything in Its Path: Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood. New York: Simon and Schuster, 1976.



الطفولة في زمن الحرب: الانعكاسات النفسية والاجتماعية والتربوية للنزوح المتكرر على الأطفال في لبنان

بقلم: د. رجاء عواضة

(باحثة في علم الاجتماع الثقافي)[1]

[1] ارشاد وتوجيه في وزارة التربية والتعليم العالي في لبنان.

كما توزعت الضحايا بين 393 ذكرًا (55.4%) و317 أنثى (44.6%)، وهو ما يعكس حجم الاستهداف الذي طال الطفولة البرينة بوصفها إحدى أكثر الفئات هشاشة في المجتمع اللبناني.

ولا يقتصر تأثير الحرب على عدد الضحايا أو حجم الإصابات الجسدية، بل يمتد إلى ما تخلفه من آثار نفسية واجتماعية بعيدة المدى. وتشير منظمة الأمم المتحدة للطفولة (UNICEF) إلى أن الأطفال لا يُعدّون متضررين غير مباشرين من الحروب، بل يُمثلون إحدى الفئات الأكثر تعرضًا لمخاطرها، نتيجة الخوف المستمر من الموت أو الإصابة أو الإعاقة الدائمة، والنزوح القسري، وفقدان البيئة الآمنة، والانقطاع عن التعليم، وحرمانهم من الخدمات الأساسية، الأمر الذي يتناقض مع شرعة حقوق الإنسان التي تنص على أن هذه الحقوق مقدّسة وشرعتها المواثيق الدولية. وتؤكد المنظمة أن التعرّض المتواصل للعنف وفقدان الشعور بالأمان يُهدّدان الصحة النفسية للأطفال، ويؤثران في نموهم الانفعالي والاجتماعي، وقدرتهم على التكيف مع محيطهم.

ويُعدّ الفقد من أكثر الخبرات قسوة التي يمكن أن يعيشها الطفل في زمن الحرب، إذ لا يقتصر على فقدان أحد أفراد الأسرة، وإنما يمتد إلى فقدان جزء من عالمه العاطفي والاجتماعي وذاكرته الوجدانية. فالطفل الذي يفقد أحد والديه، أو أحد أشقائه، أو أحد أقاربه، ولا سيّما إذا شهد عملية القتل أو الإصابة بصورة مباشرة، يتعرّض لصدمة نفسية تفوق قدرته العمرية على الفهم والاستيعاب.

تُعدّ الطفولة أكثر مراحل النمو الإنساني حساسيةً، إذ تتشكّل خلالها اللبنيات الأولى للشخصية، وتنبّلور أسس الهوية والانتماء والشعور بالأمان، حيث يؤكد أبراهام ماسلو في هرمه للحاجات الإنسانية أن الحاجة إلى الأمن تأتي في المرتبة الثانية بعد الحاجات الفيزيولوجية، وتشكّل شرطًا أساسيًا لتحقيق التوازن النفسي والنمو الطبيعي السليم لنمو الطفل. ومن هذا المنطلق، فإنّ تعرض الأطفال للحروب المتكررة لا يُعدّ مجرد حدث عابر مرتبط بحدث خارجي، بل يُمثل تجربة صادمة تتحفر آثارًا عميقة في التشكيل النفسي والمعرفي والانفعالي لشخصية الطفل، وقد تستمر انعكاساتها لسنوات طويلة، بل قد تمتد إلى مراحل الرشد. فالحرب لا تُخلف دمارًا ماديًا في المنازل والمباني والمحال التجارية فحسب، وإنما تترك أيضًا ندوبًا في الذاكرة الانفعالية والمعرفية، كما وتؤثر في الذاكرة الدراسية القريبة والبعيدة، وفي قدرة الطفل على الإحساس بالأمان وبناء علاقات اجتماعية مستقرة.

وقد كشفت الحرب الأخيرة على لبنان منذ عام 2024 عن حجم الهشاشة التي يعيشها الأطفال في مناطق الحروب، حيث كانوا من أكثر الفئات تعرضًا للعنف المباشر وغير المباشر. ووفقًا للبيانات التي أوردتها اليونيسف ووزارة الصحة اللبنانية خلال الحرب، قُتل 710 أطفال منذ بداية الحرب في 2024 بصورة موثقة، ينتمون إلى 463 عائلة موزعة على 173 بلدة ومدينة، بمتوسط عمر بلغ تسع سنوات، من بينهم 85 طفلًا غير لبناني، و54 رضيعًا، بينما فقدت أكثر من 145 عائلة طفلين على الأقل خلال الحرب.

ولا يستطيع الطفل في هذه المرحلة إدراك مفهوم الموت بوصفه حدثًا نهائيًا، ولا يمكن له أن يعي الطقوس المرافقة لهذا الحدث المفاجئ غير المحضّر له نفسيًا، ما يجعله يتصور أفكارًا تهدئ من روعه النفسي، ويعتقد أن الوفاة هي نوم طويل قابل للعودة بعد فترة من الزمن، الأمر الذي يجعله يعيش مشاعر الخوف والحزن والارتباك لفترات طويلة. إن الصدمات التي يتعرض لها الأطفال خلال مراحل النمو قد تتحول إلى خبرات نفسية راسخة تؤثر في إدراكهم لأنفسهم، وفي نظرهم إلى العالم، وفي قدرتهم على بناء علاقات اجتماعية مستقرة مستقبلًا، كما وتؤثر في تشكيل "شخصيته القاعدية" وتصبح هذه الشخصية عرضة للاهتزاز. ويُعدّ الخوف من فقدان الوالدين أحد أكثر مصادر القلق تأثيرًا في الأطفال أثناء الحروب. فالطفل الذي يعيش تحت وقع الغارات الجوية أو يسمع أصوات القصف بصورة متكررة قد يطور شعورًا دائمًا بأن والديه أو أحد أفراد أسرته قد يختفون في أي لحظة. ويهدّد هذا الواقع مفهوم "قاعدة الأمان" (Secure Base)، أي العلاقة العاطفية الآمنة التي تربط الطفل بوالديه، وتشكّل أساس نموه النفسي والاجتماعي. وعندما تنزع هذه القاعدة نتيجة الحرب أو النزوح أو فقدان أحد الوالدين، تزداد احتمالات ظهور اضطرابات التعلق، والقلق المزمن، والشعور بعدم الأمان، فضلًا عن الصعوبة في تكوين علاقات اجتماعية قائمة على الثقة خلال المراحل اللاحقة من الحياة.

ويزداد هذا الأثر وضوحاً عندما ينتقل الطفل إلى مجتمع جديد تختلف فيه اللهجة أو العادات والتقاليد التي اكتسبها وشكلت جزءاً من هويته، الأمر الذي قد يؤدي لديه مشاعر العزلة والانطواء وصعوبة الاندماج الاجتماعي. إنّ فقدان هذه الشبكات والصدقات والعلاقات الاجتماعية يؤدي إلى تراجع الشعور بالأمن الاجتماعي، ولا سيما لدى الأطفال الذين لا يزالون في طور بناء شخصياتهم.



كما يمتد أثر النزوح إلى الهوية الثقافية للطفل، إذ لا تتشكل الهوية خلال الأسرة وحدها، وإنما تتكون أيضاً عبر التفاعل اليومي مع البيئة المحلية، والمدرسة، والأصدقاء، والعادات الاجتماعية، واللغة المحكية، والرموز الثقافية المرتبطة بالمكان، والتي تشكل جزءاً من تاريخه الشخصي والجماعي وبالتالي تشكيل شخصيته الأساسية القاعدية. ومن هنا، فإنّ النزوح المتكرر لا يُعدّ أزمة إنسانية مؤقتة، بل يمثل تهديداً لمسار بناء الهوية لدى الطفل، وإحساسه بالاستمرارية النفسية والاجتماعية، وهو ما قد ينعكس على اندماجه في المجتمع وقدرته على بناء علاقات مستقرة في المستقبل.

إنّ هذه الأزمات مجتمعة قد تصيب الأطفال بأزمة نفسية حادة، فلا تقتصر الصدمة النفسية على مشاهد الموت المباشرة، بل تشمل أيضاً الخبرات اليومية الملازمة للحرب، كأصوات الطائرات والانفجارات والقذائف، ومشاهدة الأبنية المدمرة، والخروج المفاجئ من المنازل، والعيش في حالة ترقب دائم للخطر. وتؤكد الأدبيات النفسية أنّ التعرّض المتكرر لهذه الأحداث قد يؤدي إلى ظهور أعراض اضطراب الكرب التالي للصدمة (Post-Traumatic Stress Disorder)، كما وصفته الجمعية الأميركية للطب النفسي، ومن أبرزها القلق المستمر، وفراط اليقظة، واضطرابات النوم، والكوابيس، وضعف التركيز، واسترجاع المشاهد المؤلمة بصورة متكررة، وهي جميعها أعراض تؤثر بصورة مباشرة في النمو النفسي والانفعالي للأطفال.

المراجع:

- UNESCO. (2024). Education Under Attack. Paris: UNESCO.
- UNICEF. (2026). Lebanon Emergency Response: The Impact of Conflict on Children. UNICEF.
- <https://arabic.euronews.com/2026/07/15/more-than-700-children-killed-in-the-israeli->
- <https://beiruttime-lb.com/2026/07/15/%>
- <https://asharq.com/sub-live/iran/54303/>
- <https://www.unicef.org/lebanon/ar/%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D9%86->
- <http://www.pcm.gov.lb/arabic/subpg.aspx?pageid=2012>

النزوح المتكرر واقتلاع الطفل من بيئته الاجتماعية.

وتتضاعف الآثار النفسية والاجتماعية عندما يتكرر النزوح أكثر من مرة. فالطفل الذي ينتقل من قريته إلى منطقة أخرى، ثم يعود إلى منزله لفترة قصيرة، قبل أن يُجبر على النزوح مجدداً مع تجدد الحروب العسكرية، يعيش حالة مستمرة من عدم اليقين وانعدام الاستقرار. ويجد نفسه في كل مرة مضطراً إلى التكيف مع بيئة جديدة، ومدرسة مختلفة، وأشخاص لم يسبق له التعرف إليهم، ويؤدي هذا التكرار إلى ترسيخ الشعور بعدم الأمان، وإضعاف القدرة على بناء علاقات اجتماعية مستقرة، نتيجة الخوف الدائم من فقدانها مرة أخرى. كما يفقد الطفل ثقته باستمرارية المكان، فيصبح المستقبل بالنسبة إليه فضاءً غامضاً تحكمه احتمالات الفقد والرحيل أكثر مما تحكمه مشاعر الاستقرار والطمأنينة.

ولا يقتصر أثر النزوح على فقدان المسكن، بل يمتد إلى فقدان الذاكرة المكانية التي تشكل أحد المكونات الأساسية للهوية الفردية والجماعية. فالمنزل، والشارع، والقرية، والمدرسة، والأشجار، والساحات العامة ليست عناصر مادية جامدة، بل تمثل أوعية للذكريات والخبرات اليومية والمهارات التي اكتسبها الطفل، والتي أسهمت في بناء شخصيته. وعندما تُدمر هذه الأماكن أو يُحرّم الطفل من العودة إليها، تتعرض ذاكرته المكانية للانقطاع، ويصبح أكثر عرضةً للشعور بالغربة والاعتراب النفسي، حتى وإن انتقل إلى بيئة آمنة. لأنّ الذاكرة الفردية تتشكل داخل الأطر الاجتماعية والمكانية التي يعيش فيها الإنسان، وأنّ فقدان هذه الأطر يؤدي إلى اضطراب استمرارية الذاكرة وإضعاف الإحساس بالانتماء.

ومن الناحية الاجتماعية، يؤدي النزوح إلى تفكك شبكة العلاقات التي تمنح الطفل الشعور بالدعم والأمان. فقدان أصدقاء الطفولة في الحي والقرية، ورفاق الدراسة، والانفصال عن الأقارب والجيران، يحرم الطفل من رأس ماله الاجتماعي، كما عبّر عنه بيار بورديو، ويُضعف إحساسه بالانتماء إلى الجماعة.

سوسيولوجيا النزوح، كيف تشكل الذاكرة المركبة وعينا الجمعي

بقلم أ. ديالا خليل حيدر

باحثة في علم الاجتماع



ثانياً: الذاكرة في ضوء النظريات السوسيولوجية

لعلّ فهم هذه "الذاكرة المركبة" يقتضي العودة إلى ما أرساه موريس هالباو (Halbwachs, Maurice) في كتابه الذي نُشر عام 1925 "Les Cadres Sociaux de la mémoire" طرَحَ فيه فكرته الأساسية "الأطر الاجتماعية للذاكرة" حيث يعتبر أن الذاكرة الفردية لا توجد في فراغ، بل إن الفرد يتذكر دائماً من خلال انتماؤه لجماعات اجتماعية أي داخل الأطر الجمعية. والتذكر ليس استرجاعاً للصور فقط، بل هو إعادة بناء الماضي في الحاضر بناءً على احتياجات الوضع الراهن. بحيث لا تُلغى الذكريات القديمة بل تُستدعى ويتم قراءتها في ضوء التجارب في الحاضر. وفي السياق لا تُختزل خبرة النزوح الراهنة في أبعادها الحسية والمباشرة فحسب، بل تُستدعى وتُفسَّر عبر البنية الموروثة للجماعة. وهذا يتقاطع فيما أسماه يان أسمان (Assmann, Jan) بـ "الذاكرة التواصلية" الحية والمُعاشة، مع "الذاكرة الثقافية" في الوعي الجمعي. فقد قدّم عالم الدراسات الدينية الألماني يان أسمان (بالتعاون مع زوجته أليدا أسمان) نظرية الذاكرة الثقافية في أواخر ثمانينيات القرن العشرين. وتُعد هذه النظرية إطاراً مركزياً في العلوم الإنسانية لفهم كيف تبني المجتمعات هويتها وتستدعي ماضيها عبر الأجيال.

لتلتحَمَ بالذاكرة الجمعية للجماعة التي تختبر الحرب والنزوح. وهنا يطرح السؤال نفسه: كيف تتحول الصور النفسية من مجرد صدمات فردية إلى صورٍ جماعيةٍ تلتحم في الذاكرة الجماعية وتعيد صياغة الوعي الجمعي الذي يتمظهر بالسلوك؟ هذه الذاكرة لا تحفظ المشاهد والصور كأرشيف محايد بل تعيد استحضاره كعدسة يرى من خلالها الأفراد (النازحون) ذواتهم ومحيطهم، حيث يصنعون من الذاكرة الجمعية بما تحمله من أمل وألم حكايةً جمعيةً تنتقل عبر الأجيال وتصبح كبناء اجتماعي يتشكل من خلال التفاعل بين الأفراد والمؤسسات والثقافة.

أولاً: من الذاكرة الجمعية الموروثة إلى الذاكرة الجمعية المركبة

لا يقف تشكل الذاكرة الجمعية عند حدود الصدمة الراهنة، بل يمتد في مسارٍ متشعبٍ يربط بين ذاكرة جمعية قديمة وموروثة وذاكرة جديدة طور التشكل في عملية إعادة بناء مستمرة، فجماعة النازحين تواجه النزوح المعاش بذاكرة قديمة تستدعي مخزونها التاريخي من التجارب والرموز والصور النفسية الموروثة والقديمة لتقرأ من خلالها واقعها المستجد. وفي لحظة الحرب وتداعياتها تتلاحم تفاصيل النزوح اليومي "بممارتها ومشاهدها" مع الذاكرة الجمعية الموروثة، لتنتج ذاكرة جماعية "مركبة" تُعيد صياغة الواقع.

إن هذا التلاقي بين الذاكرتين لا يمرّ دون ثمنٍ سوسيولوجي ونفسي، إذ تتجسّد تداعياته في فرض ما يشبه "عدسة إدراكية جديدة" ترسخ إطاراً إدراكياً مُستحدثاً، يُعيد تأطير وبناء الوعي والأوعي عند الفرد والجماعة، وتغلّق نوافذ التفكير العفوي وتضع العقل الجمعي في حالة تأهبٍ دائمٍ، حيث يفسّر كلّ الأحداث القادمة والمتغيرات في الواقع الراهن من منظورٍ جديد. وبذلك يتم صياغة هوية جمعية مركبة لها تداعياتها البنيوية التي تؤثر في سلوك الجماعة ورويتها لذاتها وللمجتمع من حولها.

كثيرة هي التأويلات في مفهوم الحرب، وبما أننا في منطقة تعيش الحرب "كملازمة حياتية" في مجتمعنا، تقتضي منا إعادة إنتاج أفكارنا لدراسة الحرب وتداعياتها من منظور سوسيولوجي. فهي ليست مجرد صراع "يبدأ وينتهي".. بل تتعداه في إحالة صور ذهنية - نفسية تستقر في الذات. في هذا السياق، جاءت محاولة الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار الإستمولوجية لتسلط الضوء على إحدى الجوانب المؤثرة في تاريخ الأفكار وهي سيكولوجية العقل العلمي. وتُعدّ هذه السيكلوجية واحدة من أعمق الأفكار التي أحدثت ثورة في الإستمولوجيا. قديماً كان يُنظر للعقل على أنه "صفحة بيضاء"، لكن جاء باشلار ليقول أن العقل في حالة تشكل مستمر تشارك فيها تجارب الفرد التي يختبرها في حياته.

وانطلاقاً من التعريف السيكلوجي للصور النفسية الذي يفكّ شيفرة المجتمع الثقافية، ويرى فيها مدخلا لتعرية الذات وكشف دينامياتها من خلال مقارنة سوسيولوجية، ذلك أن الوقائع الاجتماعية لا تكشف إلا عن الظاهر منها، في حين يجب الغوص إلى البنى التحتية - النفسية التي تكتنز الصورة والمعنى، فإن الأفراد يقومون بالأفعال بطرق واعية ولا واعية عن طريق ترجمة هذه الصور التي تختزل جملة من المعاني، ينبثق منها السلوكيات والنظرة إلى العالم.

من هنا وبالعودة إلى الحروب وما تحمله من صور تستقر في النفس البشرية، كمشاهد الدمار، الفقد، التهجير والنزوح.. ولا تمرّ في النفس كصور وأحداثٍ عابرة فقط، بل تتحول إلى صور قاطعة تُطبع في اللاوعي، حيث تتغلّق النفس أحياناً حول هذه الصور، وتصبح كمصفاء يفسّر الفرد من خلالها الواقع الجديد، وتمنعه أحياناً من رؤية إمكانات السلام والأمان وبناء العلاقات، لأن العقل يظل أسير الصدمة التي عاشها. لذا لا بدّ من الخوض في كيفية انتقال هذه الأطر النفسية من مجرد صدمات فردية تُعاش على مستوى الذات



وترتبط الذاكرة التواصلية بالتواصل اليومي المباشر بين الأفراد والتفاعل داخل الجماعة. وهي توضح كيف تعيش الذكريات اليومية وتنتقل داخل الجماعة قبل أن تتحول إلى تاريخ. ويعتبر أسمان أنها تعيش لحوالي 100 عام، أي ما يعادل ثلاثة أو أربعة أجيال فقط. هذا التلاقي والاختلاط في طبقات الذاكرة (الموروثة والمُعاشة) يُعيد إنتاج ما يُعرَف بـ "ما بعد الذاكرة"، هو مفهوم نقدي أطلقته الأكاديمية ماريان هيرش (Marianne Hirsch) في كتابها "The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust" وصفت فيه العلاقة التي تربط الأجيال اللاحقة بأحداث صادمة ومؤلمة لم تعيشها مباشرة، لكنها ترثها عاطفياً وتذكرها بقوة تكاد توازي ذاكرة من عاصروها. ويُعد المجتمع اللبناني أنموذجاً حياً بسبب تلاحق الحروب عبر الأجيال لتطبيق مفهوم ما بعد الذاكرة، لكونه لم يختبر صدمة النزوح كحدث عابر أو آني، بل كصيرورة بنيوية. فالأفراد (الأبناء والاحفاد) لا يتعرفوا على تفاصيل الحرب وما يرافقها من تهجير ونزوح وفقد... وغيره، عبر المدونات التاريخية، بل من خلال التنشئة الاجتماعية والقصص السردية التي تمررها الذاكرة عبر القصص والذكريات الشفهية، وحالة التحفّز الدائم التي تنشط بمجرد استذكار حدث يرتبط بالحرب يطفوا من عمق اللاوعي ليظهر في سلوكيات الأفراد.

فلاستمرار في تعرض بعض الأفراد في مناطق معينة لعملية النزوح أو التهجير للجماعة؟.. القسري بطريقة متوالية، يؤدي إلى زحزحة في مفهوم النزوح من مجرد "ترك الشخص أو الجماعة لمناطق سكنهم الأصلية والاستقرار قسراً أو اضطراراً في مكان آمن آخر" ليصبح مع التواتر مكوناً بنيوياً في صلب الهوية الجماعية. من ثم تكون القلق الوجودي والجاهزية النفسية والجسدية الاستجابة من قبل فئة الشباب الذين يواجهون النزوح المستجد ليست عفوية، بل يتم استدعاء ما في الذاكرة الموروثة، ويرافقها ميكانيزما دفاعية خبّروها من أسلافهم. وبذلك تصبح عملية إستئناف لصدمات سابقة،

2. يرث الفرد ميكانيزما الدفاع ذاتها عن آباءه (كالخوف، الانعزال، الحذر الشديد، القلق المستقبلي... الخ)، وذلك بسبب انتقال آثار الحروب السلبية من الآباء إلى الأبناء، حتى ولو لم يعيش التجربة.. مما يخلق مجتمعا كاملا يعاني من أعراض الصدمة. فالطفل يتأثر بطريقة تفكير المجتمع المحيط وتصرفات أفراد الذين بدورهم يعانون من آثار الصدمة، من خلال اللاوعي الجمعي.

3. يلجأ الفرد لاستحضار "الملاذ السيكولوجي" كآلية دفاع وجودية، إذ يتحول الحيز الجغرافي من مجرد مكان مفقود ذي قيمة مادية إلى كيان شخصي مغروس في البنية النفسية، يصبح بموجبه (البيت، الحي، القرية) امتداداً للهوية والذات. حيث يُعتبر فقدان المكان بمثابة فقدان كيان يهدد الذات والتوازن النفسي وسط شتات النزوح.

أما على مستوى الجماعة، فتتجلى هذه التداعيات في عدة نقاط، أبرزها:

1. بين الماضي والحاضر، يتغير معنى الزمن لدى الجماعة، إذ تعيش في "زمن مركب" يتقاطع فيه الماضي بذكرياته الأليمة، مع حاضر يحمل ندوب "الذاكرة الموروثة"،

ترافقها عملية إعادة إنتاج الخسارة للأرض والمكان والأمان... ليس كحدث طارئ أو مستجد، بل كخبرة مألوفة. وبذلك لا يصبح النزوح مجرد فقدان حيز جغرافي، بل يتحول إلى رمز للوجود والهوية.

ثالثاً: التداعيات النفس-اجتماعية للنزوح المتكرر

بناءً على ما سبق، إن التداعيات النفس-اجتماعية، لا تقف عند حدود الأزمة المُعاشة التي يختبرها مجتمع النزوح، وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل: هل يحدث تغيرات عميقة في البنية النفسية للفرد وفي النسيج الاجتماعي للجماعة؟..

على مستوى الفرد، تتمثل التداعيات بما يلي:

1. يفقد الفرد الشعور بالأمان، والذي يُعد في المستوى الثاني في هرم ماسلو للإحتياجات الإنسانية ويأتي مباشرة بعد إشباع الحاجات الفسيولوجية الأساسية. ويعيش في حالة من القلق الوجودي والجاهزية النفسية والجسدية الدائمة للاقتلاع من الأرض والابتعاد عنها، عبر استحضاره الصور النفسية المخزنة في الذاكرة الموروثة والقابعة في اللاوعي عبر ميكانيزمات التنشئة غير الواعية بين الأجيال، والتي تولّد انطباعاً بأن الاستقرار حالة مؤقتة.

والمستقبل المبهم والمقلق. ونتيجة لعدم الاستقرار هذا، يتأجل التخطيط بعيد المدى، وتغلب على الثقافة الاجتماعية آليات البقاء. تُفَرِّز الذاكرة المركبة ما يسمى بـ"العدسة الإدراكية" وهي كالمصفاة الذهنية التي تقوم بتصفية الأحداث بناءً على تجارب الأفراد،

1. فتفسر الجماعة المتغيرات المستجدة في الحاضر من خلال منظور الصدمة والتهديد (وهو الإطار المعرفي والوجداني الذي يُعيد تشكيل كيفية إدراك الأفراد للواقع من حولهم بعد تعرضهم لصدمات متكررة أو قاسية مثل الحروب، التهجير، والنزوح.. يؤدي هذا الانغلاق المعرفي إلى تراجع التفكير المرن، وتضاؤل القدرة على تقبل قراءات جديدة للواقع لا تتوافق مع السردية التاريخية للصدمة، مما يضع العقل الجمعي في حالة استنفار وحذر دائمين.

2. في مواجهة خطر النزوح والاقتلاع، تفعل الجماعة أشكالاً متنوعة من التضامن الاجتماعي العضوي الذي يعمل كدرع واقٍ من خلال تقوية الروابط الاجتماعية البينية في محاولة لحماية النسيج الاجتماعي من التفتت، مما يمنح الأفراد النازحين شعوراً بالقدرة على التكيف في أصعب ظروف التهجير. غير أن هذا النكوص التضامني نحو الداخل، ورغم وظيفته، قد يُفضي بالضرورة إلى تعميق الفجوة السوسيولوجية وتوسيع المسافة النفسية بين الجماعة النازحة والمجتمعات المضيفة أو الفئات التي لم تختبر تجربة الصدمة.

3. تتأطر الهوية الجمعية للجماعة حول سرديتين: سردية الصمود (التي تُجسد القدرة على النهوض والاستئناف الوجودي)، وسردية المظلومية (التي تعكس الاستهداف المتكرر). هذا التمازج بين مشاعر "الضحية" وفعل "البطل/الفاعل" يصبح الوجه الرئيس لسلوك الجماعة وخياراتها النفسية والاجتماعية.

إنّ الذاكرة المركبة ليست مجرد عبء تاريخي، بل هي قوة ناعمة وفاعلة، تُعيد رسم حدود المجتمع المصدوم، وهذا ما يظهره التفاعل الجدلي بين انكسارات الفرد وآليات

دفاع الجماعة السوسيولوجية. ومن هنا يصبح ضرورياً فهم هذه الدينامية لتفكيك شيفرات الاستجابة الجماعية في أوقات الازمات وعلى وجه الخصوص أثناء النزوح.

رابعاً: نحو مقارنة سوسيو-نفسية لفهم الذاكرة في سياق النزوح المتكرر

بعد تفكيك سوسيو-نفسية لآثار النزوح المتكرر، نصل إلى ما مفاده أنّ الاثر الأشدّ بنيويّاً للصدمات الاجتماعية لا يتمثل في خسائر في الأرواح، والتبعات الاقتصادية والديموغرافية فحسب، بل يتعداها ليُعيد صياغة البنية الإدراكية للجماعة التي تختبر النزوح، حيث تتحول تجربة النزوح المتكرر إلى آلية دفاع موجهة للوعي واللاوعي الجمعيين.

إن التحول من الصدمة الفردية إلى "الذاكرة المركبة" يؤكد أن التعاطي مع الماضي لا يتم بوصفه أرشيفاً محايداً فقط، بل بوصفه "عملية إعادة بناء وظيفية" تستدعي الموروث التاريخي لتحليل الحاضر، وتوجيه السلوك الجمعي

كما تؤكد المعطيات أن لجوء الجماعة النازحة إلى الانغلاق المعرفي كآلية دفاعية وملاذٍ سوسيولوجي، عبر ترسيخ عدسة إدراكية يحكمها القلق المستمر، يقف عائناً أمام إمكانات التكيف المرن والاستجابة للواقع المعاش.

هذا النكوص نحو التضامن العضوي، يُفضي إلى تعميق الهوية النفس-اجتماعية مع البيئة المضيفة وتكريس الفجوة مع الآخر. على الرغم أن الوظيفة الجوهرية لهذا التضامن تتمثل في حماية النسيج الاجتماعي وصيانتها من التفتت.

لذا وبناءً على ما تقدّم، يجب الانتقال من الأطر التقليدية، إلى مقارنة أكثر عمقاً، تتأطر ضمن آفاق علمية وعملية. فعلى المستوى المنهجي والتطبيقي، من الضروري أن تتحول البرامج المحلية والدولية من التركيز على تأمين الاحتياجات الفسيولوجية المادية فقط، إلى صياغة تدابير تلحظ ما تمرّ به الجماعة النازحة من خلال مقارنة سايكو-سوسيولوجية مُدمجة تتناول الذاكرة الجمعية والتمثيلات الإدراكية للجماعة موضوع الدرس.

وعلى المستوى النفس-اجتماعي، يجب تصميم برامج دعم تعالج الصدمة وما بعد الصدمة، وتوضح للجماعة النازحة ما تمرّ به من ناحية علمية، باعتبارها ظاهرة سوسيو-ثقافية جمعية، وليست حالة فردية، ما يؤدي إلى التخفيف من حالة القلق والاستنفار الدائمين. وهذا ما يساهم في استكشاف ميكانيزما علمية تحول الذاكرة الموروثة والمركبة الجمعية إلى ذاكرة مرنّة قادرة على التفسير والتكيف والتحفيز للاستمرار وعدم الانغلاق أو الاستسلام للاضطرابات، ما يؤدي بدوره إلى عدم انتقال ذاكرة منهكة إلى الأجيال اللاحقة.

أما على المستوى الأكاديمي، نشير إلى ضرورة إجراء أبحاث تدرس ما تمرّ به الجماعة النازحة من خلال مقارنة سوسيو-نفسية، تقيس أثر "ما بعد الذاكرة" وكيفية تشكّل الذاكرة، والعدسة الإدراكية بين الجيل الذي يختبر النزوح والأجيال اللاحقة، بما يعمل على التحكم في تشكيل الذاكرة الموروثة، وبالتالي على السلوك الجمعي.





الحرب الأخيرة وتداعياتها على منطقة بعلبك - الهرمل: الواقع، دور الجمعيات الإنسانية، والتحديات المستقبلية

بقلم الأستاذ محمد أحمد المصري
(باحث في علم الاجتماع)

وانخفضت فرص العمل، مما أدى إلى زيادة معدلات البطالة والفقر، وأصبحت العديد من الأسر تعتمد بشكل كبير على المساعدات الإنسانية لتأمين احتياجاتها الأساسية.

ثالثاً: دور الجمعيات الإنسانية

أثبتت الجمعيات المحلية والمنظمات الدولية أهمية دورها في الاستجابة الإنسانية، حيث سارعت إلى تنفيذ تدخلات متعددة شملت: توزيع المساعدات الغذائية ومواد الإيواء والمواد الأساسية. تقديم المساعدات النقدية للأسر الأكثر هشاشة.

-توفير خدمات الدعم النفسي والاجتماعي للأطفال ومقدمي الرعاية.
-إنشاء المساحات الآمنة للأطفال وتنفيذ الأنشطة الترفيهية والتعليمية.
-دعم التعليم من خلال برامج التعليم غير النظامي والتعويض التعليمي.
-تنفيذ برامج حماية الطفل وإدارة الحالات والتوعية حول المخاطر.
-دعم سبل العيش من خلال مشاريع زراعية ومهنية صغيرة.

-تعزيز التنسيق مع البلديات والمجتمع المحلي لتحديد الأولويات والاستجابة للاحتياجات.

وقد ساهمت هذه التدخلات في الحد من معاناة آلاف الأسر، إلا أنها بقيت محدودة أمام حجم الاحتياجات المتزايدة.

رابعاً: أبرز التحديات التي واجهت الجمعيات واجهت الجمعيات الإنسانية العديد من التحديات، من أهمها:

-محدودية التمويل مقارنة بحجم الاحتياجات.
-صعوبة الوصول إلى بعض المناطق خلال فترات التصعيد.
-تزايد أعداد المستفيدين بشكل يفوق القدرة الاستيعابية للبرامج.

تعد منطقة بعلبك - الهرمل من أكثر المناطق اللبنانية تأثراً بالأزمات المتعاقبة، نظراً لخصوصيتها الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية. وقد جاءت الحرب الأخيرة لتضيف أعباءً جديدة إلى واقع كان يعاني أصلاً من تداعيات الأزمة الاقتصادية وتراجع الخدمات العامة وارتفاع معدلات الفقر والبطالة. ولم تقتصر آثار الحرب على الدمار المادي، بل امتدت إلى مختلف جوانب الحياة الإنسانية، فأثرت في الأمن المعيشي والصحة النفسية والتعليم والحماية الاجتماعية، مما استدعى استجابة واسعة من الجهات الرسمية والجمعيات الإنسانية والمنظمات الدولية.

أولاً: التداعيات الإنسانية والاجتماعية

أدت الحرب إلى تضرر العديد من المنازل والممتلكات والبنى التحتية، كما شهدت المنطقة حركة نزوح داخلية واستقبال أسر نازحة من مناطق أخرى، مما زاد الضغط على الموارد والخدمات الأساسية. كما تضررت المدارس والمراكز الصحية، وانخفضت قدرة السكان على الوصول إلى الخدمات الضرورية.

وعلى المستوى الاجتماعي، تسببت الحرب في تفكك بعض الروابط الأسرية نتيجة النزوح وفقدان مصادر الدخل، وازدادت الضغوط النفسية على الأطفال والنساء وكبار السن. كما ارتفعت المخاطر المرتبطة بحماية الطفل، مثل التسرب المدرسي، وعمالة الأطفال، والزواج المبكر، نتيجة تدهور الظروف الاقتصادية.

ثانياً: التداعيات الاقتصادية

تعتمد منطقة بعلبك - الهرمل بصورة كبيرة على الزراعة والتجارة والأعمال الصغيرة، وقد تعرضت هذه القطاعات لخسائر كبيرة نتيجة الحرب. فقد تعطلت سلاسل الإنتاج والتسويق، وتراجع النشاط التجاري،

-الضغط النفسي والمهني على العاملين في المجال الإنساني.
-الحاجة إلى تحسين التنسيق بين الجهات الإنسانية المختلفة.
-ضعف البنية التحتية والخدمات العامة.
-محدودية الموارد البشرية المتخصصة في مجالات الصحة النفسية وحماية الطفل.
-استمرار الأزمات الاقتصادية التي زادت من اعتماد السكان على المساعدات.
وبالتالي لم تقتصر آثار الحرب الأخيرة على الخسائر المادية، بل تركت أثراً نفسياً عميقاً على سكان منطقة بعلبك - الهرمل، ولا سيما الأطفال والنساء وكبار السن. فقد أدى التعرض المتكرر لأصوات الانفجارات والطائرات، والخوف من الاستهداف، والنزوح، وفقدان الأحبة أو الممتلكات، إلى شعور دائم بعدم الأمان وعدم اليقين بشأن المستقبل.

ومن أبرز الأزمات النفسية التي ظهرت بين السكان:

- القلق المزمن: الخوف المستمر من تجدد الأعمال العسكرية، والقلق على أفراد الأسرة والمستقبل المعيشي.
- اضطرابات النوم: الأرق، والكوابيس، والاستيقاظ المتكرر، خاصة لدى الأطفال.
- اضطراب ما بعد الصدمة: ظهور ذكريات مؤلمة، وتجنب الأماكن أو الأصوات المرتبطة بالحرب، وفراط اليقظة والانفعال لدى بعض المتضررين.

خامساً: الدروس المستفادة

التوصيات



- أظهرت الحرب أهمية الاستثمار في بناء قدرة المجتمعات المحلية على الصمود، وتعزيز جاهزية المؤسسات المحلية للاستجابة للطوارئ. كما أكدت ضرورة إشراك البلديات والمجتمع المدني في التخطيط للاستجابة، والانتقال من الإغاثة الطارئة إلى برامج التعافي المبكر والتنمية المستدامة التي تعيد للأسر قدرتها على الاعتماد على نفسها.
- أبرزت الحرب الأخيرة حجم التحديات التي تواجه منطقة بعلبك - الهرمل، لكنها كشفت أيضاً عن قدرة المجتمع المحلي والجمعيات الإنسانية على التعاون والتضامن في مواجهة الأزمات. إلا أن تحقيق التعافي الحقيقي يتطلب رؤية شاملة تتجاوز الاستجابة الطارئة، وتقوم على الاستثمار في الإنسان، وتعزيز التنمية المحلية، وتحسين الخدمات الأساسية، وخلق فرص عمل مستدامة. ومن خلال الشراكة الفاعلة بين الدولة والبلديات والجمعيات والجهات المانحة، يمكن تحويل الأزمة إلى فرصة لبناء مجتمع أكثر قدرة على الصمود وأكثر استعداداً لمواجهة التحديات المستقبلية.
1. زيادة التمويل المخصص للمناطق الأكثر تضرراً.
 2. توسيع برامج الصحة النفسية والدعم النفسي والاجتماعي.
 3. تعزيز برامج حماية الطفل ومنع التسرب المدرسي وعمالة الأطفال.
 4. دعم المشاريع الزراعية والمشروعات الصغيرة لاستعادة سبل العيش.
 5. تحسين التنسيق بين الوزارات والبلديات والجمعيات الإنسانية.
 6. الاستثمار في إعادة تأهيل المدارس والمراكز الصحية والبنية التحتية.
 7. بناء قدرات المؤسسات المحلية في إدارة الكوارث والاستجابة للطوارئ.
 8. اعتماد خطط تنمية طويلة الأمد تعزز الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي.

- الاكتئاب والحزن: نتيجة فقدان أفراد من الأسرة أو تدمير المنازل أو فقدان مصادر الدخل، وما يرافق ذلك من شعور بالإحباط واليأس.
- الخوف لدى الأطفال: تمثل في التعلق المفرط بالوالدين، والخوف من الانفصال عنهما، والبكاء المتكرر، وصعوبة التركيز في الدراسة، والتراجع في بعض المهارات السلوكية أو اللغوية لدى الأطفال الأصغر سناً.
- الضغوط الأسرية: أدت الأوضاع الاقتصادية والنفسية إلى زيادة التوتر داخل بعض الأسر، وارتفاع احتمالية الخلافات الأسرية، مما انعكس سلباً على الأطفال.
- الاحتراق النفسي للعاملين في المجال الإنساني: تعرض العديد من العاملين والمتطوعين لضغوط نفسية كبيرة نتيجة التعامل اليومي مع معاناة الأسر، والعمل لساعات طويلة في ظروف غير مستقرة.

وقد ساهم استمرار حالة عدم اليقين والخوف من تكرار التصعيد في إطالة أمد هذه الآثار النفسية، مما جعل الحاجة إلى خدمات الصحة النفسية والدعم النفسي والاجتماعي جزءاً أساسياً من الاستجابة الإنسانية، وليس مجرد خدمة مكملة. وتشمل هذه الخدمات الإرشاد النفسي الفردي والجماعي، والدعم النفسي للأطفال من خلال اللعب والأنشطة التعبيرية، وتوعية مقدمي الرعاية بطرق التعامل مع الضغوط النفسية، وإحالة الحالات التي تحتاج إلى تدخل متخصص.



درامات وقعات نقدية



لولة احمد صلاح

التسامح في الأدب الطفلي د. مريم الماشمي



في العصر الحديث التفت العالم العربي إلى وبعد الطهطاوي شهد أدب الطفل في مصر أدب الأطفال وبدأت بواكيره في العالم العربي انتكاسة كبيرة، فلم يعد له ذلك الحضور في القرن التاسع عشر، وبدأت بدايته من والعناية التي كان يتلقاها، إلى أن جاء أحمد الترجمة من اللغات الأجنبية وتبسيط الحكايات شوقي وترك بصمته في هذا النوع من الأدب المستمدة من التراث الأدبي على لسان بعد أن اطلع على الآداب الفرنسية ورأى الأمهات والجدات، وبدأ وعظما يحمل النصح فنونها واختلف إلى المسارح الغنائية والتمثيلية والإرشاد والتوجيه المباشر للطفل إلى متأثرا من قراءاته في أعمال فيكتور هيجو، مجموعة من القيم كالصدق والوفاء والأمانة، ولامرتين ودي موسيه ولافونتين، ليظهر وبدأ استلهاهما من التراث الديني والاعتماد الأثر في نظمه للأناشيد والأغنيات والقصص على الموروث الخرافي.

أدب الطفل عند العرب:

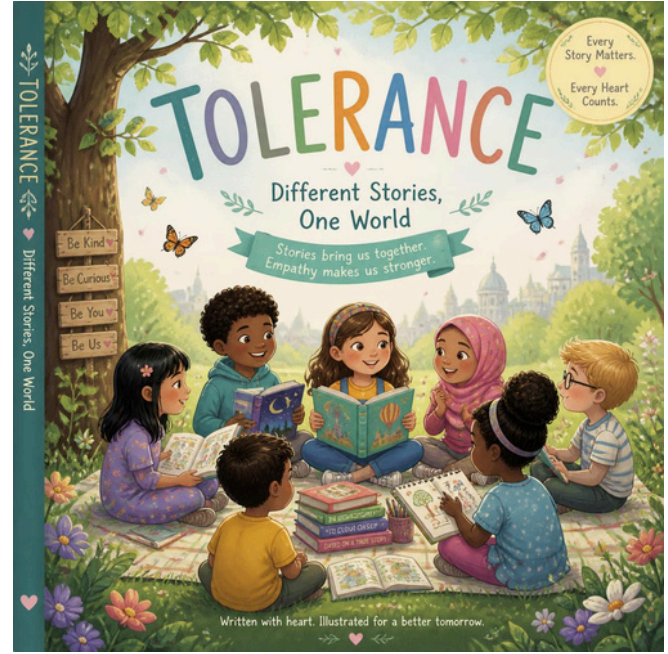
إن المتتبع للأدب الجاهلي يجد ثراء أدبيا بدءا يمكن اعتبار مصر الرائدة في العالم العربي بالشعر وأغراضه إلى النثر وفنونه من في أدب الأطفال، ويعتبر رفاة الطهطاوي قصص وأساطير وحكم وأمثال وخطب، وكان الفن حاضرا كذلك عن طريق الافتتان بالأساطير وحكايات القياصرة والملوك والشعوب وتاريخ القبائل والأيام التي خاضوها، والحروب التي أشعلوها، وما سجله أبطال المعارك في مواطن الشجاعة من انتصارات وهو ما كان يتشربه الطفل، ومن ثم أشرقت شمس الإسلام على البشرية واعتنى عناية خاصة بالطفل، فالإسلام عد الأطفال من جمال الحياة وزينتها وأقر حقوقا كفّلها للطفل : كحق الحياة وحق النسب وحق الرضاعة وحق المعاملة الحسنة والتربية. وأسبغية الشعر الطفولي على القصص الأدب: هل هو الأدب الذي يكتبه الكبار ويأتي القصص القرآني مادة قصصية ثرية لعبت دورا في تربية الأطفال تربية عقائدية ونفسية واجتماعية، لتتطور قصص الأطفال على مر العصور الإسلامية وتأثر بالقصص الديني.

أدب الطفل في دولة الإمارات:

إن الاهتمام بأدب الطفل حاضر في السياق العالمي، وتختلف الرؤية حول هذا النوع من القصص الأدب: هل هو الأدب الذي يكتبه الكبار وللصغار، أم ما ينتجه الأطفال أنفسهم من دون الأدب من الارتباط هذا النوع من الأدب بالتعليم مع سيادة طابع الإرشاد واستخدام بالطفولة فيه، بهدف جعلهم مستمتعين بالحقين للطفل لاستشفاف القيمة من المادة الأدبية ؛ إلا معنا؛ حق التلقي الخلاق وحق فاعلية التأثير إننا اليوم نجد القصة تأخذ الصدارة في الفنون في عملية الإبداع. ومع تجذره في المنطقة منذ الأدبية الموجهة للطفل، ليمتد تأثير القصة إلى الجوانب اللغوية والإدراكية والفكرية الام لوليدها، ومن خلال القصص الشعبية في رياضة الصبيان في أول نشوئهم ووجه تأديهم وتحسين أخلاقهم. وكما في التراث العربي القديم شعرا يؤلفه أطفال أصبحوا فيما بعد من كبار شعراء العربية، كطرفة وكعب وليد والمنتبي، إذ كان جلّه وليد الاكتساب. وتعتبر من الطرق الناجعة في التربية بالقصة. سياسية وثقافية واجتماعية صعبة بسبب

شيخة الناهي عام 1977م، ومجلة " صوت العصفير " والتي صدرت في العام 1977 عن المجلس الأعلى للطفولة. في دولة الإمارات نشأ أدب الطفل في أحضان أدب الكبار، ولم يستقل عنه بشكل تام إلا بعد قيام الاتحاد 1971 م، وانتشار التعليم ونمو الحركة الثقافية والفكرية والأدبية في الدولة، وقد كان هذا الأدب متمثلاً في الأشعار التي ترددها الأمهات لأطفالهن قبل النوم، بالإضافة إلى القصص الشعبية، التي كانت تسمى " بالخرّوفة "، إذ تحكي الجدة أو الأم لأطفالها قبل النوم مرويّات شعبية غرض التسلية وزرع القيم والأخلاق. وللخرّوفة أشكالها: خرايف الليل والنهار والجن والشياطين والبطولات والشجاعة والشرف والعفة والمغامرات، وغيرها، إلى جانب ألوان الأدب الشعبي كالأمثال والحكايات، والأغاني، والأهازيج والمواويل. أما الأدب المكتوب فترجع بداياته أواخر ستينيات القرن الماضي، وما ساعد على ظهوره تشكيل الأندية الرياضية -كما ذكرنا - التي أسس تحت مظلتها لجاناً ثقافية بأنشطة أدبية، إلى أن أخذت المسؤولية المؤسسات الثقافية.

إن أهم ما يميز قصة الطفل في الإمارات حاله حال القصة في أي بقعة أخرى هو المضمون، فهو أس البناء الفني للقصة، ليتنوع بين المضمون التاريخي الوطني والديني والتراثي والإنساني والعلمي إلى جانب التربوي والأخلاقي، فحضور الفضائل الإنسانية في أدب الطفل من أهم الموضوعات الموجهة في دولة الإمارات، وذلك للتنوع الديموغرافي والثقافي التي تتميز به المنطقة، من تعايش أكثر من مائتي جنسية بتناغم وتقبل كبيرين، ونجد إلى جاني حضور تقدير الذات كقيمة واضحة فب أدب الطفل، وهو ما يصب في محافظته على هويته أمام هذا التنوع الثقافي الذي يحترمه ويقبل اختلافه، وذلك أن المجتمع الذي يعيشه هو مجتمع أكثر اتساعاً وتنوعاً مقارنة مع غيره من المجتمعات، لنجد قيمة التراحم والتسامح واحترام ثقافة الآخر.



الاستعمار ما جعل الإنسان يعيش في قلق دائم في سبيل تحسين الحياة كما كان للاستعمار دوره في منع التطور الطبيعي للمجتمع بعلاقاته الاجتماعية والانتاجية والثقافية ما أسهم في إعاقة عملية التعليم وتأخير وصلها للنموذج النظامي كما في البلدان العربية، ولكن الحركة التجارية جعلت أهالي المنطقة وبفعل احتكاكهم بالآخر يدركون أهمية التعليم، ونخص دور بومباي في نقل صورة الحياة الغربية والحضارة الأوروبية إلى منطقة الخليج، وكان لقاء التجار العرب فيها بمثابة مدرسة سياسية وأدبية، حيث سنحت لهم بلقاء عدد من المفكرين والمصلحين مثل الشيخ رشيد رضا 1912 وحافظ وهبة عام 1913 ومحب الدين الخطيب عام 1915 وامين الريحاني 1923 وعبدالعزیز الثعالبي عام 1923 والعام 1936، فقد كان هؤلاء المفكرون العرب ضيوفاً على التجار الأثرياء العرب آنذاك، وهو ما جعل تجار اللؤلؤ يعمدون إلى الإسهام في وضع أسس المعرفة والحفاظ على الثروة والهوية والنهوض نحو التحرر وازدهار التعليم، لبدء التعليم في الكتاتيب أولاً وثم في المدارس، وعد رجالات الدولة لإنشاء المدارس بجهود فردية ومنهم علي المحمود في الشارقة، وأحمد بن دلموك في دبي، وخلف العتيبة في أبوظبي، وبدأت مرحلة التعليم النظامي في بداية الخمسينيات لتكون المدرسة القاسمية في الشارقة 1953 أول مدرسة نظامية في إمارات الساحل، إضافة إلى تلقف المجالات والصحف من الدول العربية، كما كان الدور المهم للأندية الرياضية التي جمعت بين النشاط الرياضي والثقافي لتسهم بشكل واضح في الحركة الأدبية والثقافية.

أخذ الاهتمام بأدب الأطفال يثبت حضوره في المنطقة ولم يتسع هذا الاهتمام ويتطور إلا في أوائل السبعينات، ومن أهم مظاهرها " مجلة ماجد " والتي صدرت العام 1979 م، والتي كانت بمثابة مظهر ومثال حقيقي على صدق المشروع الإماراتي في الأدب الموجه للطفل، ومن ثم مجلة " الزهور " التي أصدرتها الكاتبة



د. شاذي حريب

تبحلق فيّ بعينين مشدوهتين كمن يستقيظ من كابوسي، ثم تغلق باب غرفتي وتختفي، ولا أعود أسمع خطاها في البيت..."

تخلعوا أن وقع الصدمة على هذه الأم المسكينة أفقدتها حنان الأمومة فحبست ابنتها في العلية... "جعلتها أمي مكان إقامة مريحاً... كل ما يلزمني وكل ما أطلبه، لكن ممنوع علي النزول، فهي لم تنس يوماً إبعاد السلم عن باب العلية الصغير، وأنا لم أحاول..." كانت تخفي ابنتها عن عينيها وعن أعين الآخرين، ولم تعد تستقبل أحداً في البيت إلا بعض الجيران، "ولمن يسأل عني تقول أمي بفرح ممزوج ببعض الحسرة إنها أبعدتني عن بلد الشقاء والحروب، فأرسلتني إلى أختها في فرنسا، حيث سيتوقّر لي التعليم الراقي الذي أستحقّه، إلى جانب الأمان والحياة الرغيدة..."

في العلية وجدتُ هندُ الكثير من الكتب "كتب متفرقة لا يجمع في ما بينها اختصاص أو نسق أو هوية..." "كان وقت سكوني في العلية وقتاً مسالماً، مديداً رائقاً، وأعلم نفسي خلاله ما أريد وعلى مزاجي، من الراديو والتلفزيون والكتب، ومن أوهام أمي وأحلامها المجهضة، كما من نقاشاتها وأيضاً مخايلتها، من كذبها وغنائها وحرّيتها البديعة..."

المشاشة البشرية في رواية هند أو أجمل امرأة في العالم للروائية الأستاذة هدى بركات

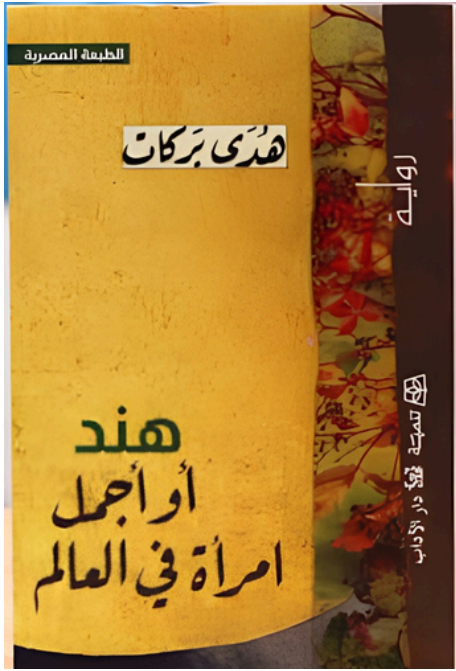
الفائزة بجائزة الشيخ زايد للكتاب 2025، فرع الآداب

أجمل امرأة في العالم، ألا يذكركم هذا العنوان بطفولتكم؟..

سندريلا، بياض الثلج، الجميلة النائمة، وغيرهن... كانت كلّ منهن أجمل امرأة في العالم، لكن الشرّ طالهنّ كلهنّ بطريقة أو بأخرى... هند كذلك كانت أجمل طفلة في العالم، لكن المرض طالها فحوّلها إلى (أقبح) طفلة في العالم... مسكينة هند، أصيبت بمرض تضخم الأطراف... مسكينة أم هند، تقول هند عنها: "فأني جميلة جداً... أمي الجميلة جداً، هي التي لا تحب من الناس إلا المتميزين بنسبة عالية من الجمال تحدّدها هي..." ثم تقول: "كانها كانت تخاف من جمالها، أو كأن جمالها لم يكن يوماً مفيداً، بل كأنه حمل إلى حياتها المتاعب، أو ما شابه... في حكايات كانت ترويها عن نساء جميلات كانت تنتهي إلى القصاص الذي نزل بهن في شكل مصائر كئيبة أو حتى كارثية..."

إذن هل كان ما أصاب هند نبوءة من نبوءات أمها في تصديق للحكمة القائلة: "البلاء موكل بالنطق"؟.. ربّما، لكن امرأة كهذه لا تحب إلا الجميلات كانت تهيم حباً بابنتها الجميلة، وتخشى عليها خشية تفوق الوصف... تقول: "أحبّتي أمي كثيراً... هذا مؤكّد... حين أصبّت بالجدرى طار عقلها... خافت كثيراً... تسهر الليالي الطوال إلى جانبي لا تنام... تصف الأدوية والعقاقير على المنضدة بحسب مواقيتها، وكلّما فتحت عيني وجدتّها تنظر إلى ساعة يدها..." تقول أيضاً: "لكنّها ظلت حتى نهاية زيارة الطبيب تردّد أنّها لا تريد أن يترك الجدرى آثاراً على جلدي الحريري... لا يعني ذلك أنّ أمي كانت تحبني لجمالي، أو لجمالي فقط..."

وتصف ما حلّ بأمها قائلة: "حرام أمي... حبيبتي... مسكينة... كان ذلك فوق طاقتها... كانت تتعذب أكثر مني من بلوتي، فأنا لا أرى نفسي في تغييرها بالقدر الذي تراه هي، فإن أنا قررت ألا أنظر في المرأة فهي لا تستطيع أن تتوقّف عن رؤيتي وأنا أمام عينيها ليلاً ونهاراً، وقد توقفت عن الذهاب إلى المدرسة... أنا لا أغيب عن ناظريها، ولو أنّها باتت تخرج من البيت مدداً أطول، وتنام في غرفتها بالساعات... تقف من سريرها، تضيء النور ولو كنت في النهار، وتتفقّدني..."



الحُبُّ الذي جعلها تعتني بنبته تركتها أمها على الشرفه حتى كادت تموت لكنها أنعشتها بحبّة وحنان حتى نمت وقالت إنها ربّما كانت شجرة تين... الحبُّ الذي جعلها تحزن لوداع جارتها بسبب كلمة (أختي): "وداعاً يا أختي، قالت أم منصور وهي تضمّني إليها... يا أختي، قالت أم منصور مرتين وهي تودّعني، وأنا واقفة أمام بابي أغصُّ بالكلمات، ولا تصلُ الدموعُ إلى عيني وأنا أراها تلحقُ بزوجها على الدرج للمرة الأخيرة، وأعرفُ أنه لم يحصل في حياتي أن حزنتُ كلَّ هذا الحزن، أو شعرتُ بمثل هذه الوحشة بعد وداع أحدي... بعد كلِّ ما قلتُ أرى أنّي لم أفِ الرواية حقّها، فهي رواية استثنائية باذخه الجمال، تُشعرُ قارئها أنّها كتبتُ بعدة أقلام، قلم أديبٍ متمرّسٍ يجيدُ السردَ أيّما إجادة، وقلم طبيبٍ خبيرٍ بالجسدِ وصحّته ومريضه، وقلم مثقّفٍ نابغةٍ يغرفُ من بحرِ كلّ علمٍ من علوم الحياة... رواية تعيدُ نظرنا في طريقة تعاملنا مع الآخرين والحكم عليهم، وفي رؤيتنا للعالم بأسره: "لسنا حقودين... ننسى... ينسينا جمالنا... يجرّنا جمال بلادنا إلى غواية النسيان، وشيطانه قادرٌ عنيد... نفتحُ جفنين كساهما رمادُ الحرائق فنرى مناظرَ رائعة، سرمديةً أبديةً، وسدرة المنتهى..."

لكنّ هذا الوقتُ المسالمُ لم يدم، إذ قرّرتُ هند أن تهربَ لتختفيَ تماماً عن وجهِ أمها وتسعدّها "ستسعدُ أمي بغيابي تماماً عن عينيها، وسأسعدُ أنا أيضاً"... هنا بدأتُ مأسأتها الحقيقية... ذهبتُ بدايةً إلى عمّتها الصغرى في إحدى القرى النائية، حيث استقبلتها عمّتها بالترحاب ولم تحاول إخفاءها عن معارفها، فأمضتُ وقتاً مسالماً من جديد، لكنّه كان لا بدّ أن ينتهي أيضاً إذ لحقتُ عمّتها بزوجها الذي هاجر قبلها بحثاً عن حياة أفضل... كان عليها هذه المرة أن تسافرَ فعلاً لا كذباً إلى فرنسا حيث عمّتها الكبرى، باتفاقٍ مع عمّتها الصغرى، لكنّ عمّتها أخلفت وعدها وتركتهَا تواجه مصيرها في بلدٍ غريبٍ قاسٍ عانتُ فيه ما عانتُ من تشردٍ وعوزٍ وظلم... قرّرتُ بعد ذلك أن تعودَ إلى لبنان لتجدَ أنّ أمها قد ماتت بعد أن غيّرتُ سكنها... في البيت الجديد قيضَ لها اللهُ جارةً مجنّبةً، أم منصور، ساعدتها وحدّتها بما عرفته عن أمها، لكنّ القدرَ كان لها بالمرصادٍ مجدداً إذ سافرتُ جارتها تاركةً إياها وحيدةً مع قطعة عرجاءٍ وبعينٍ واحدةٍ...



ناثر الزنابق

مختارات من رباعيات بابا طاهر

الشاعر جميل داري



بابا طاهر همداني، أو (بابا طاهر عريان الهمداني)، فيلسوف وشاعر صوفي فارسي، ينتمي إلى قبيلة لك، إحدى قبائل الكرد الجنوبيين من فرع اللري، عاش في القرن الحادي عشر الميلادي، وكتب قصائده أيضاً باللهجة الكردية اللرية.

نال بابا طاهر عريان شهرة واسعة بسبب الرباعيات التي اتسمت بالسلاسة والسهولة، فأحبها الناس، وصار الكثير من أبياته مضرب المثل، فلا تكاد رباعية تخلو من عبارات: الله، الحزن، الوفاء.. من ذلك قوله:

حكمة الله في عينيك تبدو

قدر فيك، في جمالك يعدو

آية الحسن فيك بدرٌ وشمسٌ

إنّ هذا الوجود بالحسن بشدو

في الرباعيات عامة، بكلمات في غاية السلاسة، وبعيداً عن التصنع، يدافع بابا طاهر عن الخير، والوفاء، بأسلوب ممتع وجذاب.. تقول المصادر إنّه أحد الشعراء الذين عاصروا طغرل شاه السلجوقي، ويقال إنّ لقب (بابا) كان يعطى لل دراويش والزهاد، أمّا عبارة (العريان) فلصراحتة وانقطاعه عن ملذات الحياة الدنيوية الفانية.

كان بابا طاهر يعبر عن أفكاره ومشاعره وتصوراتهِ في قوالب شعرية دون أيّ تعقيد، أو لجوء إلى المصطلحات الفنية، ويتحدث فيها عن الدروشة والزهد والعزلة، ويؤكد على الخشوع والتواضع. إضافة إلى الرباعيات ترك الشاعر مجموعة (كلمات قصار) باللغة العربية، تطرّق فيها إلى العقائد العرفانية في علم المعرفة، وفي العبادة، كذلك لديه غزليات بلغة اللور المحليّة، وكتاب (النهاية).

كان يتمتّع بسمعة مقدّسة باعتباره متصوّفاً ومجنّوباً.

توفي بمدينة همدان في سنّ الخامسة والثمانين، وضرّحه في مدخل مدينة همدان. يقال إنّ المبنى رُمّم مراراً حتى الآن.

لغة عذبة، وروحانية نادرة تسبغها مسحة فلسفية عميقة تسبر أغوار شخصيته.

355 رباعية، وأربع قصائد طويلة. 148 قصيدة طويلة.

يغلب عليه التشاؤم والسوداوية والسخط والكبرياء والشعور بالتفوق، نفس أبيّة، وروح وثابة قلقة. أغراضه الغزل والشكوى والحكمة والفخر. يتذلل لله إلى حد الامحاء، والجرأة عليه. هذا الكتاب يضمّ باقة من رباعيّاته التي تأخذنا معها إلى عوالم صوفية شديدة العلاقة بالله والإنسان والطبيعة.

(ناثر الزنابق) ينثر علينا روحه المتألّفة بالجمال في كلّ واحدة من رباعياته التي نعاود قراءتها مراراً، وكأنّها موجّهة لنا، فتشعرنا أنّها اللحمة والسدى في هذا النسيج الفكري والعاطفي الذي يجمعنا به في درب واحد، هو درب الزنابق.

نصوص شعرية مترجمة بدقّة، ومصوغة صياغة شعرية دقيقة، علماً أنّ ترجمة الشعر تتطلّب الكثير من الأمانة في نقل أفكار الشاعر وعواطفه وأبعاده النفسية.

استمعنا بشغف، وترتّمنا طويلاً -وما زلنا- برباعيات عمر الخيام، وها هي رباعيّات بابا طاهر بين أيدينا عسى أن تجد لها منزلاً ومنزلة في القلوب التوّاقة إلى الحبّ والجمال والسلام. علماً أنّه أول من ألف في هذا الضرب من الشعر، وليس عمر الخيام الذي تتبع بذكاء خطى معلّمه بابا طاهر كما تقول بعض الروايات. قصائد باب طاهر مزيج من الأساطير والحبّ والحكمة، ومن خلال هذه

الترجمة من الفارسية، أو بالأحرى اللهجة اللورية إلى العربية سيتعرّف القارئ إلى البعد الفلسفي والإنساني الذي يدعو إلى التأمل في معنى الحياة، فهي فيض من الروحانية المتماهية مع الطبيعة في مناخ من السلام والسكينة. في هذه الرباعيات مشاعر الحزن والحبّ والزهد ورقّة الحبّ بلغة بسيطة غير مزخرفة تسبغ على شعره جمالاً وعمقاً وحكمة وتأملاً. لا تكاد رباعية تخلو من الحبّ بمفهومه الإنساني الواسع الذي من شأنه أن يجعل الحياة خالية من الحقد والضغينة:

إنّه الحبّ جمرةٌ في غلالي

وسيبقى حتى زمان الزوال

يا لثوبٍ فصلّته قدرٌ جسمي

سوف يرفوه خائطُ الأجل

فالحبّ لديه جمرة متقدة لا تنطفئ، لأنّ لديه الكثير من الوقود الذي من شأنه إبقاء هذا الحبّ متقدّاً حتى نهاية الحياة. وهو يقارن نفسه بمنّ يجنح إلى الحيرة في الاختيار بين الداء والدواء، أو بين اللقاء والفراق، لكنّه لا يرهق نفسه بين الخيارات، فقد يخطئ فيها، لذلك يسلم زمام نفسه لحبيبه، فهو ليس أنانيّاً، بل همّة إرضاء من يحبّ دون أن يرهق نفسه في الاختيار:

ثمّ من يهوى علّة أو دواء

ثمّ من يهوى فرقة أو لقاء

وأنا لستُ حائرًا في خيار

حيثُ أختارُ ما حبيبي شاء

فمثاليته الطوباوية تجعله يرى أنّ على الآخر أن يبادلّه المشاعر نفسها، فما أمرّ هذه المفارقة بين قلبين: واحد وفيّ، وآخر شيمته الجحود والنكران:

إنّ قلبي عبدٌ، أسيرٌ ظلالك

أترجّى -والله- نُعمى وصالك

قد زرعتُ الوفاء ملء فؤادي

وحصدتُ الجحود من بعد ذلك

مع ذلك لا يستسلم للواقع الذي لا يقدر وفاءه وإخلاصه في حبه، بل يظل متفانيًا غير مبالٍ بمن يؤذيه، ويقف في طريقه، لأن الله يمدّه بمزيد من القوة لمواجهة ما يعاني:

لِي قَلْبٌ فِي عَشْقِهِ يَتَفَانِي

لَيْسَ يُوْذِيهِ كَانَتْ مَا كَانَا

فليغالوا وليسخروا من جنوني

ملك الله خافقي واللسانا

المرء بأصغريه، وهما سلاحه الذي لا يُغلب، والله قد وهبه نعمة القلب الذي يكوى بلهيب الحب، ودون ذلك ما هو إلا كتلة صماء، وتمثال من طين، فلا قيمة لقلب فارغ كفراة في حقل الرماد:

قِيَمَةُ الْقَلْبِ نَبْضُهُ الْمَجْنُونُ

دُونَ هَذَا كَأَنَّمَا هُوَ طِينٌ

إِنَّهُ الْقَلْبُ مَتَرَعٌ بِلَهِيْبٍ

وبهذا يكون أو لا يكون

ومن يحب بهذا الشكل خالصًا لوجه الحب في واقع لا قيمة للحب فيه لا بد أن يحزن، فالثانية الثانية هي حزنه المبتوث في معظم نصوصه:

كَيْفَ لَا أَشْكُو مِنْ هُمُومِي الْكَثِيرَةِ

وضلوعي من النوى مكسورة

يسأل الكل عن نهاية حزني

كَيْفَ لَا أَشْكُو وَالْحَيَاةُ قَصِيرَةٌ

إن الحزن لا يفارقه في حله وترحاله، ومن يدري فقد يكون هذا الحزن نعمة عليه، ونعمة على شعره الذي يعبر الزمن بقارب الخلود:

أَتَلْظَى بِالْحَزَنِ، لَا تَعْذِلُونِي

وحياتي خسارة، فذروني

يدرف الطير للزهور دموعًا

بينما وحدها تفيض عيوني

يتكرر هذا الحزن في معظم رباعياته، فكأنه لازمة موسيقية:

يَا لِقَلْبِي الْحَزِينِ، كَمْ يَتَأَلَّمُ

وكياني بناره يتفحم

سألوني في الحزن حَتَامَ تَبْقَى

أين أجلو، والموت لا ليس يرحم

هل كان يبالغ في حزنه عندما يصف قلبه الذي يفوق الماء والنار:

هَلْ كَقَلْبِي قَلْبٌ يَجْرُ أَسَاءُ

هل كحزني حزنٌ يفيض لظاه

وأنا البحرُ نَافَسَ الدَمْعَ يَوْمًا

فشل البحر كله والمياه

وهو في كل ذلك إيمانه قوي بالله الذي جعل

قلبه ميدانًا للحب والصبر والتسامح، لذلك لن

يتخلّى عنه لا في سرائه ولا ضرائه:

إِنْ فَقَاتُمْ -يَا نَاسَ- عَيْنِي بِخَنْجَرٍ

أو حرقتم بالنار عظمي وأكثر

أو دققتم أظفاري بحديد

سوف أبقى أقول: الله أكبر

الحياة عنده هي الحب والخير، لذلك ينثر الزنايق والجمال في كل مكان على الرغم من

أنه لا يجازى بالإحسان. يقول:

سَوْفَ أَبْقَى عَلَى الْجِبَالِ أَغَامِرُ

أقطف الزهر، للزنايق ناثر

إنها -يا لخيبتني- كحبيبي

لا وفاء لها، وحظي عاثر

إنه الصوفي الذي وجد نفسه طاهرًا منذ كان في المهد صبيًا، وبقي على طهارته حتى النهاية:

طَاهِرٌ، طَاهِرٌ أَنَا مِنْذُ مَهْدِي

وسأبقى كما أنا، بل وأطهر



نَاثِرُ الزَّانَابِقِ

مختارات من رباعيات بابا طاهر

دار المحيط للنشر - الفجيرة

الطبعة الأولى 2025

ترجمة: فريدة جابر

صياغة شعرية: جميل داري



ختم خزعل: جدلية الغياب، الهوية، والذاكرة د. أماني الصيفي

من الهامش إلى الفاعلية: تمثيلات المرأة بين السلطة والعائلة والمقاومة

وعن الاستمرارية ننقل لتوظيف حضور النساء في السرد. في "ختم خزعل" لا يستحضر السرد النساء بطريقة نمطية كراويات وهامشيات ساعيات للتحرر من سلطة دينية أو أبوية أو حتى كأيقونات للصبر والمقاومة ضد المستعمر، بل يمنحهن صوتاً فاعلاً بعيداً عن الثنائيات المتقابلة أو حتى مجرد رد فعل لصورة نمطية. بل يستحضرهن في صور متعددة يحضر فيها التناقض بطريقة إنسانية حتى وإن بدت صادمة لبعض القراء. يتعرف القارئ على شخصية "خيرية" بنت الشيخ خزعل الفاتنة والثائرة والقائدة لثورة سياسية، كما يصف منير للقارئ مشهد ترتيبها للمقاومة ومحاولة استعادة بلادها قائلاً: "غداً سنقيم خيرية وليمة كبرى لعشرة آلاف رجلٍ مزودين بالسلاح والعتاد، وهي من سيحدّد لهم ساعة الصفر لدخول البلد بالاتفاق مع إخوتها: كاسب وعبد الله... هنا علينا أن نقف مع إخوتنا حين يدخلون حاملين راية آل مرداو العربية". وربما يعيدنا هذا السرد إلى استحضار الدور السياسي للنساء العربيات اللواتي تبوأن مواقع السلطة، ونجح في تحقيق قدر من الرخاء والسلام لم تعرفه بلدانهن إلا نادراً، كما ترصد عالمة الاجتماع المغربية فاطمة المرنيسي في كتابها "سلطانات منسيات: نساء حاكمات في بلاد الإسلام".

وبعيداً عن نساء النخبة والطبقات الحاكمة وبالعودة لنساء الطبقات العادية يأخذنا السرد كذلك إلى دور المرأة في الاشتباك مع الواقع الاجتماعي المحلي وتحدي التقاليد التمييزية ضد المرأة في فعل نسوي اجتماعي مقاوم من داخل الثقافة وليس من خارجها.

سرد أم سليمان لـ "قافلة الموت" التي أجبرت العائلات العربية على السير فيها من جنوب الأحواز إلى شمال إيران: تقول أم سليمان "حفرة واحدة تكفي لثلاثة أو أربعة من الموتى". لكن الأكثر تعقيداً يتمثل في الموت الذي تختاره الشخصيات بوصفه فعلاً وجودياً، كما يفعل منير بن عزيز بعد أن يخسر حبيبته "خيرية" ومعها يفقد حلم العودة إلى الأحواز كما عرفها مع عائلته الممتدة، حتى وإن كان عزيز هو الشخص الذي استطاع العودة إلى البيت في الأحواز، ولكنه وبعد هروب عائلته يبقى وحيداً في البيت رافعاً راية الحكم الإيراني عالياً ليتجنب الملاحقة. يروي النص على لسان منير مشهد تحضيره للانتحار قائلاً: "أغمضت عيني مثل الفأر الصغير، وشدّدت اللحاف على جسدي حتى أغطي رأسي الثقيل". وهنا يطرح النص على القارئ سؤالاً: أليس الموت، في هذا السياق، ليس هزيمة فردية بقدر ما هو اعتراف بهزيمة تحقيق حلم استعادة العائلة والوطن في زمن تأمرت فيه قوى متعددة ضد هذا السعي؟

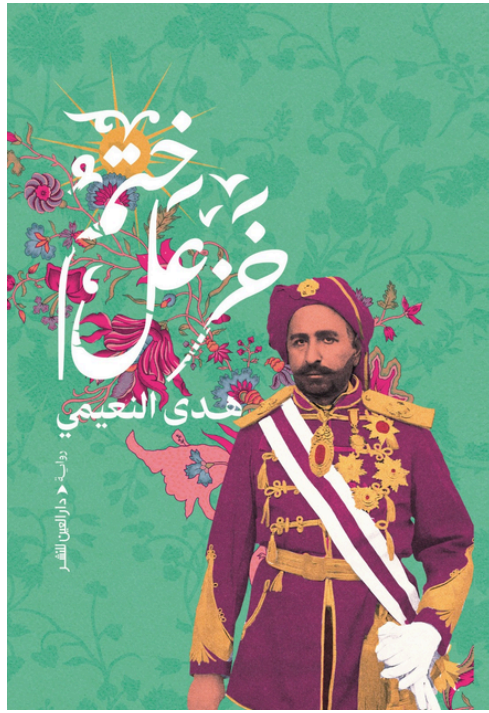
ومن جهة أخرى، يُعيد البعد السردى توظيف ثيمة الموت بوصفها آلية لإعادة توزيع أدوار الذاكرة والعلاقات الجندرية. فموت "صديق" مثلاً لا ينهي دوره السياسي، بل ينقل عبء المقاومة إلى ابنه "نور الدين" الذي يغادر العراق إلى بيروت ومن بعدها لندن حيث يكتب مذكرات العائلة وينشرها ويطالب بحق الأحواز في الوطن. أما موت "فضية"، فيزيل عقبة عمرها ثلاثون عاماً ليتحقق زواج "صديق" من "حنطية"، وكأن الموت هنا يعيد تشكيل العلاقات العائلية بدل أن يقطعها. أما موت "حسنة" فيدفع "منير" للخروج من عزلته والانخراط في جماعة آل مرداو، مما يقربه من حبيبته "خيرية" بعد أن كانت مجرد صورة على الجدار. بهذا المعنى، يمكن القول إن السرد قد جعل من الموت طقساً من طقوس الاستمرار لا الانقطاع.

تنتمي «ختم خزعل» إلى ما يُعرف بـ "روايات الأجيال"، حيث تتخذ من سيرة عائلة "عزيز ابن نادر الأحوازي" وزوجته "رُقبة عبد الرحيم آل كعب" محوراً بنوياً تتقاطع عنده التحولات السياسية والثقافية، متعمدة على تعددية الأصوات كأسلوب سردي مركزي، إذ تتوزع الحكاية على اثنتي عشرة شخصية رئيسية من الأجداد والآباء والأحفاد، ممتدة زمنياً منذ عام 1858 وحتى اليوم.

سرديات الغياب واستعادة الذاكرة التاريخية في "ختم خزعل"

في السرد، تتشكل ثيمة الغياب بوصفها مرتكزاً بنوياً يعيد إنتاج نفسه بإلحاح سردي لافت. تُقدّم الرواية شخصيات الرجال – من أزواج وآباء وأبناء، وصولاً إلى الشيخ خزعل حاكم الأحواز بصفته رمزاً للسلطة السياسية المفقودة – في حالة من الانفلات المستمر بين الغياب القسري الذي تفرضه الحرب وتحولات السياسة، والغياب الطوعي الذي تقتضيه الهجرة أو تطلبه الطموح. غير أن الرواية لا تتعامل مع هذا الغياب بوصفه طارئاً عارضاً، بل تؤطره بوصفه واقعاً تاريخياً مفروضاً، وكان المنطقة – في بنيتها الصراعية – قد أنتجت غياباً يتوغل في مركزها القيادي التقليدي. ينطلق هذا المسار مع اختفاء الجد "عزيز" في سياق "ثورة المشروطة" ومشاركته في صياغة دستور 1906، ليختفي في ظروف غامضة تاركاً زوجته "رُقبة" وابنائها.

غير أن السرد يتعامل مع شكل آخر من الغياب وهو الموت بوصفه ظاهرة سردية متعددة الأبعاد لا تقتصر في معناها على الخاتمة البيولوجية للحياة. فثمة موت سياسي يرتبط بالتحولات الكبرى، كما في مشهد مقتل صديق بن عزيز في قصر الرحاب عام 1958. وثمة موت جماعي يتحول إلى استعارة لمشروع التصفية المنهجية، كما في



الآخر والهوية بين المحو التاريخي واستراتيجيات البقاء

يشكل تغيير الأسماء وجهاً آخر للصراع على الهوية. ترصد الرواية تحول اسم الإقليم من "عربستان" إلى "خوزستان" كفعل سياسي لطمس الهوية العربية: "المحمرّة صارت "خرمشهر"، والفاحية... صارت "شادغان"... الاسم هنا أداة هيمنة، والتمسك به فعل مقاومة، وسيتجلى في تمسك الرواة بأسمائهم الكاملة مثل "نور الدين بن صديق بن عزيز الأحوازي". كما ترصد الرواية تحول المذاهب الدينية وممارسة التدين كوسيلة للنجاة والتكيف مع الظروف، في انعكاس لتحولات سياسية أوسع أعادت تشكيل الهويات الوطنية في المنطقة. يظهر هذا في حكاية أحمد بن عزيز عن ابنه "عادل" الذي تكفل به خاله عبدالرضا مقابل تخليه عن اسمه ومذهبه ليحصل على الجنسية الكويتية. يقول "تبدّل الولد وصار ولدًا لخاله، وصيرنا أقرباء من بعيد...".

لكن الرواية لا تقف عند هذا الحد، بل تتابع تحول "طاهرة" بعد الاستقرار في المنفى، حيث يتغير تدينها من ممارسة روحية فردية تمارسها داخل البيت وخلال رحلتها الشاقة، لكن الرواية لا تقف عند هذا الحد، بل تتابع تحول "طاهرة" بعد الاستقرار في المنفى، حيث يتغير تدينها من ممارسة روحية فردية تمارسها داخل البيت وخلال رحلتها الشاقة،

قرار يعكس توترًا بين الأمومة والالتزام العاطفي.

ومع ذلك، يمكن القول إن رحلتها الخطرة لا تقتصر على محاولة لم شمل الأسرة، بل تتجاوز ذلك إلى ما يشبه سعي السرد إلى "استرداد أرشيف مهمّش". فكل خطوة تخطوها تمثل إعادة كتابة لجغرافيا تسعى الهيمنة السياسية إلى طمسها. ومن خلال زواجها من محمود المشعشي، ورحلتها للبحث عنه — بل وربما إنقاذه على خلاف الصورة النمطية التي تجعل الرجل فاعل الحماية — يفتح النص نافذة للتعرف، ولو بإيجاز، على الدولة المشعشعية العربية.

يكشف هذا التنوع في النماذج النسائية، إلى جانب توثيقه للتاريخ الثقافي والسياسي والجغرافي، عن قدرة السرد على تفكيك الصورة النمطية للمرأة المثالية، إذ يقدم النساء بكل ما يحملنه من تناقضات، واختلاف في الرغبات والاحتياجات والتجارب. كما تتجلى إشكاليات الأمومة والبنوة داخل فضاء روائي يحتفي بالتعددية الثقافية بوصفها جزءًا أصيلاً من نسيج المجتمع الأحوازي.

تستحضر طاهرة تجربتها مع الرضاعة الجماعية التي عرفها حيّها، فقول: «قيل إنني ابنة لكامل الأحواز أو كامل عربستان، لا تتذكر أمي رقية كم مرضعةً أرضعتني... وكلّ من كانت تحمل اللبن في ثدييها وقت طفولتي الأولى، صارت لي أمًا بالرضاعة!». تنمو طاهرة لاحقًا وتتزوج من خارج الحي، فننتقل معها إلى فضاءات ثقافية وتاريخية أخرى، غير أنّ علاقتها بمفهوم الأمومة تستمر حين ترضع، بعد إنجابها، أطفال المحمرّة مقابل الكعكات، في استعادة لمفهوم القرابة الذي يتجاوز روابط الدم.

كما يقدم السرد شخصيات أخرى تكشف حضور «الآخر» داخل فضاء الأسرة، مثل زينب، زوجة الأب العجمية ذات الطابع الحنون، ونجمة، الخادمة الفارسية التي تتحول إلى ما يشبه الابنة لرقية. ومن خلال هذه الشخصيات، ترسم الرواية صورة للتعايش الثقافي داخل البيت الأحوازي، بوصفه انعكاسًا لرؤية أوسع للمنطقة باعتبارها فضاءً للتلاقح الحضاري، تشكل عبر قرون من التفاعل والتأثر المتبادل بين مكوناتها المختلفة.

فمثلًا تجسّد "رقية" هذا التحول، إذ تنتقل من فتاة يتيمّة إلى امرأة تدير العائلة والذاكرة وحتى تسائل النظام الاجتماعي وتدخل القارئ معها في نقاش حول حقوق المرأة في الإسلام. بعد غياب زوجها عزيز تستصدر رقية فتوى شرعية تبيح لها الزواج بعد غياب عزيز لأكثر من خمسة أعوام، متحدية أبنائها حين تصر على الزواج حتى بعد أن صار لديها أحفاد، ذلك المشهد السردبالي لا يغفل استحضار مشاعر الرجل "الإبن على هذا الفعل" من جهة ويذكر القارئ بما رسخته التقاليد والسلطة الاجتماعية التمييزية حتى في مخالفتها لقيم الإسلام من جهة أخرى. وهنا تستحضر ختم خزل المرأة التي تذكر الرجل بالقيم والمعرفة الدينية التي غيبتها التقاليد يقول صديق: "سلبت مني أمي كلّ قدرة على الاحتجاج أو محاولة منع الزواج، حاولت فضيحة أن تهدئ نافورة الغضب التي انطلقت من رأسي أمام أمي، وهي تقف في تحدّ عجيب أمام أبنائها وبناتها. أمّا طاهرة، فكانت تخفي ضحكها وراء غطاء الرأس الذي ينسدل على خدها، فيما انتظر سالم ومينير وأحمد ما أقوم به من ردّ فعل؛ حتى يكون لهم الردّ ذاته. سحبنتي فضيحة إلى غرفتي سريعًا، صبت على رأسي ماءً، وقرأت آيات قرآنية أمامي حول حق الذكر والأنثى في الزواج، دون ذكرٍ للعمر في الحاليتين".

لكن الرواية تذهب أبعد بتقديم نماذج نسائية أكثر تعقيدًا. فمثلًا تختفي "نهاد" أخت رقية فجأة تاركة زوجها وبناتها الصغار بعد أن كرهت حياتها مع زوجها الخشن في معاملة النساء، في فعل مقاومة صامت ضد حياة فرضت عليها من جهة، ودفع القارئ للتفكير في ماهية العلاقات الزوجية القائمة على المودة والألفة وليس مجرد حقوق الزوج الشرعية في ممارسة العلاقة الزوجية.

كما يأخذنا السرد إلى نموذج مغاير للعلاقة الزوجية، وتمثيل مختلف للعلاقات الجندرية النمطية، من خلال شخصية "طاهرة"، ابنة رقية، التي تنطلق في رحلة شاقة عبر "شلوى" بحثًا عن زوجها الذي أسرتها محبته، وقد وعدته أن تظل وفيه له مهما طال غيابه.

تترك طاهرة أبنائها في أزمنة الحرب والوباء، رغم بقائهم في رعاية أهلها، في

As part of its ongoing series of literary and cultural gatherings, and within the framework of its continuous efforts to promote cultural and intellectual engagement at both the local and international levels, Room 19 is pleased to invite you to a special session to discuss the novel "Khatm Khazal" by the Qatari author Dr. Huda Al Naemi.

ضمن سلسلة لقاءاتها الثقافية الأدبية، وفي إطار جهودها المستمرة لتعزيز الحراك الثقافي والمعرفي على المستويين المحلي والدولي، يسر غرفة 19 دعوتكم إلى لقاء خاص لمناقشة رواية "ختم خزعل" للكاتبة القطرية د. هدى النعيمي.

الأثنين 27 نيسان إبريل 2026. يشارك في اللقاء كل من:

د. هدى النعيمي
المؤرخ حامد الكفاني
د. أماني الصفي
د. هشام محفوظ.
إ. إخلاص فرنسيس

تمنح شهادات حضور

المسئق العلمي للغرفة 19 د. حنا نعيم حنا

يوم الاثنين 27 نيسان إبريل 2026 الساعة 8:00 م بتوقيت القاهرة، و6:00 م بتوقيت سان دياغو و10 م بتوقيت لندن

عبر تطبيق زوم ومباشرة على اليوتيوب
Meeting ID: 768 356 0993
Passcode: 191919

theroom19fr@gmail.com
0016195596193

وتتحول من امرأة تصنع الكعك وتُرضع الأطفال لتأمين قوت يومها، إلى زائرة مقترعة لتنظيف مقام السيدة زينب وخدمة المحتاجين: "تشتري كمّاً من القماش الأبيض لتمسح به عتبات المقام، تنظفها جيداً كلّ مرّة تزور فيها مقام السيدة زينب ومقام السيدة سكينة بنت الحسين في داريا جنوب دمشق". في هذا الانزياح، يعكس السرد كيف يصبح التدين ملاذاً وجودياً وآلية للتعامل مع فجيرة فقدان الأهل والوطن، وتحولاً في بنية الهوية تحت وطأة التهجير.

في الرواية، لا يظهر التحول المذهبي كخطاب طائفي، بل ينبثق من مفاوضة أوسع على الهوية تحت ضغط التهجير والاندماج. فالمذاهب، وأسلوب التدين الذي تبلور في رحلة الألم والبقاء، لم تعد ثوابت يُحتكم إليها، بل صارت أدوات تكيف تتشكل وفق حاجة الفرد إلى النجاة – نفسياً وجسدياً – في زمن تنهوى فيه اليقينات، ويصير الفقد هو اليقين الوحيد.

إذا بدا تغيير الاسم والمذهب معطين صريحين، فإن السرد ينزاح إلى اليومي بوصفه شبكة علامات تُحيل إلى تحولات كبرى؛ فإزاحة القهوة لصالح الشاي الذي "أصبح مشروب الحداثة والمحدثين"، واستبدال الزي الأحوازي بالدشداشة الكويتية، أو حتى التخلي عن الزي العربي وارتداء الزي الإيراني، لا يُقرأ كتبدلات عابرة بل كتمثيلات دالة على إعادة تشكّل الهوية تحت ضغط البنى السياسية والاقتصادية العابرة. وفي المقابل، ينهض ختم خزعل بوصفه مركز ثقل رمزي؛ إذ تتوارثه العائلة في منافي تمتد من العراق إلى إسطنبول ولبنان وبريطانيا، ليغدو أثراً دالاً على استمرارية الهوية في شرط التشتت. ومع ذلك، من جهة أخرى، تستحضر الرواية صور المقاومة من المقاومة المسلحة للقبائل العربية إلى المقاومة الثقافية والقانونية التي يتجسد أبرزها في شخصية نادر بن صديق الذي يهاجر إلى لندن ليدرس القانون، ويؤسس "دار أحواز للنشر"، محوّلاً ختم خزعل إلى علامة تحريرية على كل كتاب ينشر عن تاريخ المنطقة. ثم هناك محاولته رفع القضية إلى جامعة الدول العربية بعد تأسيسها عام 1946، حيث

يصوغ نادر عريضة للمطالبة بالحقوق العربية، لكنها تتعثر بسبب ارتباطات إقليمية تشكّلت بدورها في سياق النظام الدولي الذي أعقب الحرب العالمية الثانية.

هنا، تحضر الخاتمة الموجزة "أحداثه لم تحدث بعد" لتحيل الرواية من عمل تاريخي توثيقي إلى عمل فلسفي وجودي. هذه العبارة تخلخل زمن السرد وتُخرج التاريخ من دائرة "الماضي المنقضي" إلى فضاء الاحتمال المفتوح. هي دعوة للعودة التي تستحضرها قصيدة طاهر السالمي في نهاية الكتاب. يصف السرد العودة كعودة ليست بالضرورة إلى الجغرافيا، بل إلى إمكانية استعادة المعنى والتواصل عبر الزمن والمنافي. فالآلية القرآنية: "إنّ الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد"، التي طالما ترددها رُقية منذ لحظة وداع زوجها عزيز، ثم ترددها العائلة كلها في لحظة الخروج من المحمرة، تؤكد أن العودة وعد متجدد، حتى لو تأخرت. كما تتجسّد رواية "ختم خزعل" نموذجاً روائياً يمزج بين الدقة التاريخية والغنى الفني. إنها سيرة للذاكرة الموجعة، وللنساء حارسات البيت واللغة، ولشخصيات وجغرافيا غابت لتحضر بقوة في حكايات من بقوا. الموت هنا لا ينهي الحكاية، بل يفتحها على استمرارها. تُحيل الرواية ختم خزعل من أثر أثري إلى رمز حي للمقاومة الثقافية، واستمرار الأسئلة المعقدة حول الهوية والانتماء. لا تقدم الرواية أجوبة سهلة، بل تترك قارئها أمام أسئلة كبرى: هل تعوض الذاكرة الجغرافيا؟ هل يصمد الختم رمزاً

للمهمة في سياق الرواية. وأخيراً، على الرغم من القيمة الفنية لتعدد الأصوات في رواية "ختم خزعل"، فإن استحضار اثنتي عشرة شخصية رئيسية على امتداد 384 صفحة يجعل متوسط المساحة المخصصة لكل شخصية لا يتجاوز ثلاثين صفحة تقريباً، وهو ما يحدّ من إمكانات التعمق النفسي. فشخصية "خيرية"، على سبيل المثال، تحافظ على حضور ذي طابع أسطوري رغم رمزيتها، في حين تحظى شخصيات مثل "رقية" و"طاهرة" و"فضية" بمساحة سردية أوسع. صحيح أن هذا التعدد يعكس فكرة "الأرشيف العائلي" المقصودة، إلا أنه يحدّ، إلى حدّ ما، من الحضور والعمق النفسي والاجتماعي لشخصيات بدت مؤثرة ومهمة في سياق الرواية.

كما تتجسّد الرواية في استحضار لحظات الاغتراب الكبرى بوضوح، مثل الخروج من المحمرة وقافلة الموت، لكنها لا تتوغل في تفاصيل الاغتراب اليومي الممتد. فاستقرار العائلة في بغداد، ثم بيروت ثم لندن يمرّ سريعاً، كما أن القفزات الزمنية تجعل مشاعر الحنين مكثفة، لكنها قصيرة الأثر. لذلك تبدو الرواية أقرب إلى "أرشيف عائلي موسّع" منها إلى سرد معمق لتجربة التهجير والشتات، مما يترك المجال مفتوحاً لجزء لاحق يمكن أن يتعمق في مشاعر الأجيال اللاحقة.

بلاغة الحاضر في شعر عبود الجابري، ديوان "كما لو أنه منزل يتهاوى" أمودجاً: تفكيك وهم "الكتابة للمستقبل" م.م. عذراء محمد صبحي



التجربة؛ إذ تثبت أن الشعر يستطيع أن يكون عميقاً دون أن يتحول إلى لغز، وأن يكون حدثاً دون أن يخاصم التواصل، وأن يكتب للحاضر من غير أن يفقد قابليته للخلود.

أولاً: الحاضر بوصفه مادة الشعر

إذا كان بعض الخطاب الحداثي قد نظر إلى اليومي بوصفه مادة عابرة لا تليق بالشعر، فإن الجابري يعيد الاعتبار إلى التفاصيل الصغيرة بوصفها المنبع الحقيقي للرؤية الشعرية، فهو لا يبحث عن موضوعات استثنائية أو أسطورية بقدر ما يمنح الأشياء المألوفة قدرة على إنتاج المعنى، مثلاً على ذلك يتكرر حضور "الباب" في أكثر من قصيدة في ديوانه، لكنه لا يؤدي وظيفة مكانية فحسب، بل يتحول إلى كائن يحمل ذاكرة الغياب وانتظار العائدين، ففي قصيدة "تلبث" لا يقف الشاعر عند الباب انتظاراً لطارق مجهول، وإنما يقف أمام تاريخ كامل من الخذلان، حين يقول:

**تعرف أن لا أحد في الداخل
لكنك تلبث عنده**

وتعابن وجهه كل صباح⁽¹⁾

إن الباب هنا ليس خشباً وحديداً، وإنما صورة للحاضر العربي الذي يدرك خلو الداخل، لكنه يواصل الانتظار، وكأن التلبث ذاته صار قدراً وجودياً. ولهذا يختم الصورة بقوله:

كمن يتقصى مغمضاً

سيرة الصدا في صفيح البلاد

فتتحول مفردة "الصدا" من ظاهرة مادية إلى استعارة لحالة تاريخية تعيشها البلاد والإنسان معاً. ويستمر هذا الاشتغال على التفاصيل اليومية في قصيدة "باب خلفي"، حيث يمنح الشاعر الباب الخلفي - وهو أكثر أجزاء البيت هامشية - حياة كاملة، فيصفه بالحزين، المفتوح دائماً، والمنسي من الجميع. لكنه لا يكتفي بالوصف، بل يجعل هذا الباب شاهداً على الخوف الإنساني، إذ يهرب منه الناس

لطالما رافقت الحداثة الشعرية مقولة تتكرر كلما ظهر نص غامض أو منقطع الصلة بمتلقيه، وهي أن "الشاعر يكتب للمستقبل"، وأن قصيدته ستجد قارئها الحقيقي في زمن لم يأت بعد، وقد تبدو هذه المقولة، في ظاهرها، دفاعاً عن حق الشعر في التجريب وتجاوز الأفق المألوف، لكنها تحولت في كثير من الأحيان إلى ذريعة نقدية جاهزة تُسوِّغ انقطاع النص عن الحياة، وتمنح الغموض غير المنتج شرعية مجانية، حتى غدا بعض الشعر يطالب القارئ بأن يؤجل فهمه إلى مستقبل مجهول، بدل أن يسعى إلى بناء علاقة جمالية معه في لحظة القراءة.

غير أن تاريخ الشعر نفسه يكشف أن النصوص التي بقيت حية لم تكن نصوصاً كتبت ضد حاضرها، بل كانت الأكثر قدرة على الإمساك بجوهره الإنساني، فالقصيدة التي استطاعت أن تعيش في الأزمنة اللاحقة لم تفعل ذلك لأنها تنكرت لزمانها، وإنما لأنها قرأت هذا الزمن قراءة أكثر عمقاً من الآخرين، وحوّلت تفاصيله العابرة إلى خبرة إنسانية قابلة للاستمرار.

ومن هنا تبدو تجربة الشاعر العراقي عبود الجابري مثلاً جديراً بالتأمل، واقتصرنا على ديوان "كما لو أنه منزل يتهاوى" لكونه آخر دواوين الشاعر وأكثرها نضجاً؛ فهي تجربة حديثة في بنائها، كثيفة في رمزياتها، ولا تنسحب من العالم، ولا تغادر قارئها إلى متاهة مغلقة، بل إن قصائده تنطلق من أبسط مفردات الحياة اليومية؛ من الباب، والبيت، والقارب، والطريق، والنافذة، والغبار، والساعة، والشارع، واليد، لتعيد تشكيلها في صور شعرية تكشف هشاشة الوجود الإنساني، دون أن تقطع الخيط الذي يصلها بخبرة القارئ. كما أن الجابري في ديوانه هذا يراهن على الصورة المركبة والرمز والانزياح، ويجعلها جميعاً وسائل لتوسيع الدلالة، لا لإلغائها، وهنا تتجلى قيمة هذه

خلصة، وتُطرد عبره الجنازات وغبار البيت والماء الراكد⁽²⁾. وهكذا تتحول قطعة معمارية صامته إلى وثيقة شعرية عن العزلة والخوف والهامش الاجتماعي.

ولا يختلف الأمر في قصيدة "شرفة في مقهى" فالمقهى، وهو أكثر الأمكنة اعتيادية، يصبح مناسبة للتساؤل عن جدوى الشرفات التي "تطل على عالم يخنق الجالسين"⁽³⁾. فالشاعر لا يكتب عن المقهى بوصفه مكاناً، بل بوصفه صورة مصغرة عن الإنسان المعاصر الذي يمتلك منافذ كثيرة للنظر، لكنه يزداد اختناقاً كلما اتسعت زوايا الرؤية.

إن هذا الحضور الكثيف للأشياء اليومية لا يكشف فقر الخيال، بل يؤكد أن الشاعر لا يبحث عن الشعر خارج العالم، وإنما يكتشفه في أكثر تفاصيله بساطة. ولذلك لا يغادر الحاضر بحثاً عن أساطير بعيدة، لأن الحاضر نفسه يمتلك ما يكفي من المأساة والجمال ليكون مادة للشعر، فالبيت، والباب، والطريق، والساعة، والقارب، والغبار، والنافذة، ليست مفردات عابرة في هذه التجربة، وإنما هي معادل موضوعي لأسئلة الإنسان المعاصر، الذي يعيش اغترابه داخل أكثر الأشياء ألفة. ومن هنا تكتسب القصيدة قدرتها على مخاطبة قارئها؛ لأنها تنطلق من عالم يعرفه، ثم تعيده إليه محملاً بدلالات جديدة.

ولعل هذه السمة هي أول ما يفكك مقولة "الكتابة للمستقبل". فالشاعر لا يؤجل المعنى إلى قارئ مجهول، بل يصنعه من تفاصيل الحياة التي يتقاسمها مع قارئه اليوم، مؤكداً أن الحاضر ليس مرحلة عابرة ينبغي تجاوزها، وإنما هو المنجم الحقيقي الذي يستخرج منه الشعر خلوده.

ثانيًا: الغموض المنتج لا الغموض المغلق

من أكثر المقولات التي أسهمت في ترسيخ فكرة "الكتابة للمستقبل" الاعتقاد بأن ازدياد غموض النص يعني بالضرورة ازدياد قيمته الفنية، وقد أدى هذا التصور إلى الخلط بين نوعين مختلفين من الغموض؛ أولهما غموضٌ ناتج عن كثافة الرؤية وتشابك مستويات الدلالة، وثانيهما غموضٌ ناتج عن اضطراب البناء وانقطاع العلاقات الداخلية للنص، فإذا كان الأول يفتح أبواب التأويل، فإن الثاني يغلقها، ويحوّل القصيدة إلى بنية عسوية على التواصل.

ومن هنا تبرز أهمية تجربة الجابري، إذ تقدم نموذجًا لما يمكن تسميته بالغموض المنتج؛ أي ذلك الغموض الذي يدفع القارئ إلى إعادة النظر في العالم، لا إلى الانسحاب من القصيدة. فهو لا يقدم المعنى جاهزًا، لكنه في الوقت نفسه لا يلغيه، بل يبينه من خلال صور شعرية تظل مرتبطة بخبرة إنسانية يمكن للقارئ أن يلامسها.

تبدو هذه السمة واضحة منذ القصيدة الأولى في الديوان، "صفة حانية"، حين يقول:

ذلك الذي يسير

كما لو أنه منزلٌ يتهاوى⁽⁴⁾

لا يمكن التعامل مع هذه الصورة بوصفها تشبيهاً زخرفياً، فالشاعر لا يشبه الإنسان بالمنزل، وإنما يحوّل الجسد نفسه إلى بيت ينهار أثناء سيره، فالحركة هنا لا تعني الحياة، بل تكشف مقدار الانهدام الداخلي الذي يحمله الإنسان في حاضره. ولهذا فإن الصورة لا تحتاج إلى تفسير مباشر، لأنها تستند إلى خبرة شعرية يعرفها القارئ؛ فكل إنسان اختبر لحظة شعر فيها أن ما ينهار داخله أكبر مما يبدو على ملامحه، وهكذا تتجاوز الصورة معناها الحرفي دون أن تنفصل عن التجربة الإنسانية. ويبلغ هذا الاشتغال ذروته في قصيدة "مواربة"، حيث يقول:

كنْتُ أعني أنَّ الجرح

صار قنطرةً يعبرُ النملُ عليها

صوب ضفةٍ أخرى من الوجود⁽⁵⁾

إن الجرح في هذا النص لم يعد أثرًا جسديًا، بل أصبح مكانًا، ثم تحوّل إلى جسر، ثم إلى طريق يقود إلى وجع جديد، فتتوالد

الاستعارات داخل الصورة، لكنها لا تنقطع عن مركزها الدلالي؛ فالوجع لا ينتهي، بل يعيد إنتاج نفسه في صورة أخرى، وهذا ما يجعل الصورة مفتوحة على التأويل، لا مغلقة دون. والأمر نفسه يتكرر في قصيدة "القارب"، التي تبدو للوهلة الأولى قائمة على الرمز، غير أن رموزها ليست معزولة عن الواقع، فالقارب الخارج من يد النهر، والمحمّل بالخطايا، والملاحق من الصيادين والسحرة، ليس شفرة مغلقة، بل صورة لإنسان يحاول النجاة في عالم يصير على إعادته إلى الهزيمة. لذلك تنتهي القصيدة بإحدى أكثر صور الديوان شفافية:

أُتذكرُ حنينَ الرمل

إلى فراغٍ موجد

خلفه في قلب الحفرة⁽⁶⁾

إن هذه الصورة تنقل الفراغ من كونه غيابًا إلى كونه أثرًا، وتجعل الرمل يحنّ إلى المكان الذي كان يشغله، وهي صورة عالية الكثافة، لكنها لا تستعصي على الحس الإنساني؛ لأنها تقوم على مفارقة يمكن تخيلها والشعور به، ولا يقتصر الأمر على هذه النصوص، بل يمتد إلى معظم قصائد الديوان، حيث تتحول الأشياء اليومية إلى استعارات حية وصور شعرية قابلة للتأويل ودون أن تفقد هويتها، ففي قصيدة "مرايا نائمة" يقول الجابري:

أرسم وجهي عن ظهر الغيب

في ذاكرة الإسفلت⁽⁷⁾

فالوجه لا يُرسم على الورق، بل على الإسفلت، والإسفلت نفسه يمتلك ذاكرة، إنها استعارة مركبة، لكنها لا تنفصل عن عالم المدينة الذي يسير فيه الإنسان كل يوم، فتظل الصورة متصلة بواقعها رغم انزياحها الشعري. ومن اللافت أن الشاعر يتجنب الإحالات الثقافية المغلقة التي تتطلب قارئًا متخصصًا لفك شفراتها. وحتى حين يستدعي الرمز الديني أو التاريخي، كما في قصيدة "طوفان"⁽⁸⁾، فإنه يعيد توظيفه داخل سؤال معاصر، فيتحدث عن حمامة لا تجد غصن الزيتون، وعن حنين الغارقين إلى اليابسة، وعن الابن الذي أوى إلى الجبل. فالمرجع معروف، لكن الدلالة الجديدة تنتمي إلى حاضر الإنسان الذي تتكرر فيه الخسارات نفسها بأشكال مختلفة.

ومن هنا يمكن القول إن الغموض في ديوان "كما لو أنه منزل يتهاوى" ليس قيمة قائمة بذاتها، وإنما نتيجة طبيعية لتعمّد التجربة الإنسانية، فالنص لا يطالب قارئه بحل لغز، بل يدعو إلى المشاركة في بناء المعنى، وهو ما يجعل القصيدة قابلة لإعادة القراءة دون أن تصبح مستعصية على القراءة الأولى، ولهذا فإن تجربة الجابري تقدم اعتراضًا عمليًا على الفكرة التي تجعل عدم الفهم دليلًا على حداثة النص. فالقصيدة الحديثة ليست تلك التي تعجز عن التواصل، وإنما تلك التي تجعل التواصل أكثر عمقًا. إنها لا تمنح قارئها إجابات جاهزة، لكنها تمنحه مفاتيح للدخول إلى عالمها، وبذلك تثبت أن الشعر الحقيقي لا يحتاج إلى الاحتماء بادعاء "الكتابة للمستقبل"، لأن قوته تنبع من قدرته على إنتاج المعنى في لحظة القراءة نفسها، مع احتفاظه بإمكانات تأويلية لا تنفذ.

ثالثًا: القارئ شريك في إنتاج الدلالة: الشعر بوصفه حوارًا مع الحاضر

إذا كانت مقولة "نكتب للمستقبل" تقترض ضمناً غياب القارئ الراهن أو عجزه عن استقبال النص، فإن تجربة الجابري تنطلق من افتراض مغاير تمامًا؛ فالقارئ حاضر داخل القصيدة منذ لحظة تشكيلها، لا بوصفه متلقيًا سلبيًا، وإنما بوصفه شريكًا في إنجاز معناها. ولذلك لا تبني القصيدة عالمها على الاكتفاء الذاتي، بل تظل مفتوحة على قارئ يملأ فراغاتها، ويعيد إنتاج دلالاتها في كل قراءة⁽⁹⁾.

ويتجلى هذا الحضور أولاً في الطبيعة الحوارية للنصوص. فالجابري لا يكتب من موقع الحكيم الذي يعلن الحقائق، بل من موقع الإنسان الذي يشارك قارئه القلق والأسئلة. ولهذا تتكرر أفعال النداء والخطاب المباشر: "أيتها المجنونة"، "يا رب"، "تعال"، "خذ"، "هل لك"، "أخبروني"، وهي صيغ تكسر عزلة القصيدة، وتجعلها فعل تواصل لا فعل عزلة.

مثال ذلك في قصيدة "القارب"، لا يكفي الشاعر بوصف القارب الغارق، بل يخاطب امرأة غائبة، محاولاً إقناعها بالتخلي عن اللحاق به:

أيتها المجنونة

لقد أفلت القارب من يد النهر

فلا تحاولي اللحاق به⁽¹⁰⁾

إن الخطاب هنا لا يخص امرأة بعينها، وإنما يستدعي كل قارئ يجد نفسه متشبهاً بما استحال إنقاذه، ومن ثم تتحول القصيدة إلى حوار داخلي مع التجربة الإنسانية، لا إلى سرد مغلق يراقبه المتلقي من الخارج.

وفي "مواربة" تتخذ المشاركة شكلاً آخر، حين تتوالى الأوامر:

خذ عمري...

خذ مفاسل الباب إلى الطبيب...

خذ ظهر الخزانة إلى المعالج الطبيعي...⁽¹¹⁾

إن هذه الأوامر لا تنتظر تنفيذاً واقعياً، بل تستفز خيال القارئ ليقبل قوانين العالم الشعري، حيث تُصاب الأبواب بالنعيب، وتحتاج الخزائن إلى علاج، ويغدو ترميم الروح أكثر إلحاحاً من ترميم الجسد. وهكذا لا يتلقى القارئ الصورة، بل يشارك في بنائها، لأنه يضطر إلى إعادة تعريف الأشياء وفق منطق القصيدة.

ويعتمد الجابري كذلك على تقنية السؤال، وهي من أكثر الوسائل فاعلية في إشراك المتلقي. ففي قصيدة "حب" يسأل:

ماذا لو قلت لك إنني أحبك

في اللحظة التي لا يحضر فيها الحب؟⁽¹²⁾

إن السؤال هنا لا ينتظر جواباً، بل يفتح أفقاً تأويلياً، ويضع القارئ داخل المفارقة التي تؤسس القصيدة كلها، وكذلك في قصيدة "مدونة الأصابع"⁽¹³⁾، حيث تتوالى الأسئلة حول أبسط وظائف اليد، ليكتشف القارئ في النهاية أن فقدان الأصابع ليس فقدان عضو جسدي، بل فقدان القدرة على اللمس والحب والحنين والذاكرة.

ومن السمات اللافتة أيضاً أن الشاعر يتجنب إغلاق قصائده بخلاصات نهائية، فكثيراً ما تنتهي النصوص بصورة مفتوحة أو سؤال أو مفارقة، كما في قوله:

كيف سأجمع كل هذه الأكاذيب

وأرميها على بابك

في دمعة صدق واحدة؟⁽¹⁴⁾

فالنهاية هنا ليست نهاية فعلية، بل بداية لتأمل جديد، إذ يخرج القارئ من القصيدة وهو يحمل السؤال معه، لا الجواب. وهذه إحدى خصائص النصوص القابلة للاستمرار؛ فهي لا تنتهي بانتهاء القراءة الأولى، بل تستأنف حضورها في وعي المتلقي.

ولعل هذا ما يمنح تجربة عبود الجابري خصوصيتها؛ فهي لا تؤجل قارئها إلى المستقبل، ولا تشترط قارئاً استثنائياً يمتلك مفاتيح سرية لفهمها، وإنما تراهن على قارئ الحاضر، وتثق بقدرته على المشاركة في إنتاج المعنى. إنها لا تبسط العالم، لكنها أيضاً لا تعقده افتعلاً، ولذلك تظل علاقتها بالمتلقي قائمة على الشراكة لا الوصاية، وعلى الحوار لا الاستعلاء. وبذلك يمكن القول، عملياً، أن أطروحة "الكتابة للمستقبل" تنهوى. فالشعر الذي يبني جسوره مع قارئ عصره لا يفقد خلوده، بل يكتسبه؛ لأن كل مستقبل يبدأ من حاضر استطاع النص أن يقرأه بعمق، وأن يمنح إنسانه لغة جديدة لرؤية نفسه والعالم.

وفي الختام تكشف قراءة تجربة عبود الجابري في ديوانه (كما لو أنه منزل يتهاوى) أن قيمة القصيدة الحديثة لا تُقاس بمقدار ما تؤجل فهمها، ولا بقدرتها على الاحتفاء بمقولة "الكتابة للمستقبل"، بل بقدرتها على تحويل التجربة الإنسانية الراهنة إلى أفق جمالي قابل للاستمرار، فالحاضر في هذه التجربة ليس لحظة عابرة أو زمناً أدنى من المستقبل، وإنما هو المجال الذي تتولد فيه الأسئلة الكبرى، وتُختبر فيه هشاشة الإنسان، وتتشكل فيه رؤيته للعالم، ولعل هذا ما يجعل تجربة عبود الجابري تقدم، بصورة غير مباشرة، اعتراضاً نقدياً على الخطاب الذي يبرر انقطاع الشعر عن قارئه بادعاء أنه يكتب للمستقبل. فالتاريخ الأدبي لا يحتفظ بالنصوص لأنها استعصت على الفهم، بل لأنها استطاعت أن تعيد صياغة أسئلة الإنسان في لحظتها التاريخية، وأن تمنحها لغة تتجاوز زمنها من دون أن تتفصل عنه. إن النص الذي لا يستطيع أن يقيم علاقة مع قارئ حاضره، يصعب أن يُعوّل على قارئ مستقبلي، لأن المستقبل لا يهب القصائد حياة جديدة، بل يكشف فقط ما كان حياً فيها منذ البداية.

الهوامش:

(1) ديوان "كما لو أنه منزل يتهاوى"، عبود الجابري، ط: 1، دار ، 2026 : 14.

(2) المصدر نفسه: 32-33.

(3) المصدر نفسه: 45.

(4) المصدر نفسه: 13.

(5) المصدر نفسه: 27.



جدلية السيرة والوثيقة: الخطاب السردي وإشكالية النوع

في رواية "عطر ودماء" ليوسف طراد

بقلم د.دورين نصر

تُعَدُّ رواية "عطر ودماء" للكاتب يوسف طراد عملاً أدبيّاً وإنسانيّاً يوثّق لمرحلة محوريّة من تاريخ لبنان الحديث (الثمانينيّات والتسعينيّات)، كما تقدّم أنموذجاً فريداً للرواية التي تدمج بين الوثائق التاريخيّة والسيرة الذاتيّة بصيغة فنيّة لافتة.

أولاً- إشكالية النوع: بين السيرة الذاتية (بضمير الغائب) والرواية الواقعيّة

تطرح الرواية إشكالية في الجنس الأدبي؛ فهي تقع بين "السيرة الذاتية" و"الرواية الواقعيّة التوثيقية".

1- السيرة الذاتية بضمير الغائب: يختار الكاتب يوسف طراد أن يروي حياته وتجربته العسكريّة بضمير الغائب "هو" (المجنّد يوسف)، وهو أسلوب أدبيّ يمنحه مسافة من الموضوعيّة، وكأنّه يشاهد حياته شريطاً سينمائيّاً. هذا الاختيار الفنّي يحول "يوسف" من مجرد كاتب يسرد ذكرياته إلى "بطل روائي" يتحرّك في سياق الأحداث التاريخيّة.

2- الرواية الواقعيّة (التدوينات الحقيقيّة): يشدّد الكاتب على غلاف كتابه بأنّها "تدوينات حقيقيّة". الرواية تلتزم بالتتابع الزمنيّ الدقيق للأحداث (بداية من عام 1980)، ولا تعتمد على تقنيّات الاسترجاع الفنّي المعقّدة بقدر ما تعتمد على "التفاعل الحقيقي" مع الواقع المعيش.

ثانياً- التوثيق التاريخي للأحداث اللبنيّة

وثّقت الرواية محطات مفصليّة في التاريخ اللبنيّ بأسلوب واقعيّ، ومن أهمّها: بدايات الثمانينيّات (١٩٨٠): ترصد الرواية سيطرة قوّة الردع العربيّة (الجيش السوري) على مدينة طرابلس، وتصف بدقة حواجز التفتيش في مناطق كوسبا والهيكلية، وما رافقها من ضغوط أمنيّة.

معركة "قنات": تسرد الرواية تفاصيل انطلاق المواجهات في بلدة قنات بجبّة بشريّ، وتأثير ذلك على النسيج الاجتماعيّ وحركة الناس. تجربة الضّغط السياسيّ والاعتقال: يوثّق الكاتب محاولات تجنيده قسراً في أحزاب موالية لجهات خارجيّة، وتعرّضه للاحتجاز لدى المخابرات السوريّة نتيجة رفضه الانصياع لتلك الضّغوط. الجيش اللبنيّ والفرز الطائفيّ: تنقل الرواية بمرارة واقع "الفرز" الذي طال المؤسسات، وتحدّث عن تكريس مبدأ "السنة والسنة مكرّر" حتّى في توزيع المهام العسكريّة والمنامة داخل الثكنات.

الاحتياح الإسرائيليّ واتفاق ١٧ أيار: تشير الرواية إلى التّزيف الوطنيّ المستمرّ في عهد الرئيس أمين الجميل، وتداعيات الاتّفاقات السياسيّة على الجبهات المشتعلة. حرب الجبل: توثّق الرواية العمليّات العسكريّة العنيفة في المنطقة، وانسحابات اللّواء الرّابع، وآثار القصف الذي طال مناطق بدارو وبدادون وغرفة العمليّات. نهاية الثمانينيّات و"حرب التحرير": تتطرّق الرواية إلى الصّدّامات العسكريّة في عهد العماد ميشال عون، وما عرف بـ "حرب التحرير" و"حرب إلغاء الميليشيّات"، واصفةً الدمار والحصار اللّذين تعرّضت لهما المناطق التي كانت تُسمّى "المحررة".

مزج الحقيقة بالخيال: يفتتح الكاتب روايته بمقولة لـ "سومرست موم" (Somerset Maugham) والتي تشير إلى اختلاط الحقيقة بالخيال لدرجة يصعب معها التمييز بينهما. فبينما تكون قصّة الحبّ (يوسف وصوفيا) هي الإطار العاطفيّ "المنخّل" أو المبالغ فيه فنّيّاً لتخفيف وطأة الحرب، تظلّ الأحداث العسكريّة والتاريخيّة حقائق دامية شهدتها الكاتب بنفسه.

ثالثاً- الخطاب السردّي وتشكيل الرؤية (تحليل بنيويّ وسيميائيّ)

ينتقل يوسف طراد من مجرد تسجيل الوقائع إلى بناء خطاب سرديّ متماسك، تتعدّد فيه الدلالات وفق المفاهيم النّقدية الحديثة:

- بنية السرد والتبشير (Focalisation)

يعتمد الخطاب السردّي على "الرّاي العليم" الذي يتحرّك بضمير الغائب، وهو ما يسمّيه جيرار جينيت (Gérard Genette) "التبشير الداخلي"؛ فالبطل "يوسف" ليس مجرد جنديّ، بل هو عين القارئ التي تبصر تمرّق الوطن.

هذا النوع من السرد يمنح النّص صبغةً ملحميّةً سمحت للكاتب بتجاوز حدود الذاكرة الضيّقة إلى فضاء التّحليل والتأمّل، حيث لا يكتفي الخطاب بنقل الخبر، بل يغوص في الحالة النفسيّة لرفقاء السّلاح، ويصف بدقة مشاعر الخيبة والرّجاء وسط أزيز الرصاص.

٢- زمن السرد والمفارقات الزمنية (Anachronies)

يمثّل الزمن في رواية "عطر ودماء" البنية التّحتيّة التي شيد عليها يوسف طراد ذاكرته العسكريّة؛ فهو ليس زمناً خطيّاً بسيطاً، بل هو زمنٌ مركّبٌ يشترك فيه التاريخيّ بالذاتيّ. وبالاستناد إلى جيرار جينيت، يمكننا رصد تجلّيات المفارقات الزمنية في النّص عبر المستويات التالية:

- الاسترجاع واستعادة الهوية

يعتمد الكاتب إلى تقنية الاسترجاع لربط لحظة "الحرب" بلحظة "ما قبل التمزق". فالبطل "يوسف"، وهو في خضم المعارك (كأحداث قنات أو غيرها)، يعود بذاكرته إلى مقاعد الدراسة والجامعة. هذا الاسترجاع ليس مجرد تذكّر، بل هو ما يسميه جينيت "استرجاعاً خارجياً" يهدف إلى إضاءة سيرة البطل وتفسير دوافعه الإنسانية. هي محاولة لترميم الذات التي مزقتها القذائف، عبر العودة إلى زمن "البراءة" الذي سبق زمن "الدّماء".

ب- الاستباق ونبوءة الخيبة

يظهر الاستباق في خطاب الراوي العليم بوضوح؛ فالراوي (الذي هو يوسف في زمن الكتابة) يتدخل أحياناً ليشير إلى ما آلت إليه الأحداث. فعند وصفه للبطولات والتضحيات على جبهات القتال، يمرر إشارات استباقية توحي بالخيبة المستقبلية من "أمراء الحرب" الذين سيقطفون ثمار هذه الدماء. هذا الاستباق يخلق نوعاً من "التوتر السردى"، حيث يعيش القارئ الحدث في زمنه الماضي، لكنه يدرك عبر خطاب الراوي أنّ هذه التضحيات ستذهب هباءً منثوراً، ما يعزز تراجيديّة الرواية.

ج- زمن "القصة" مقابل زمن "الخطاب"

يبرز هنا الفرق الجوهرى بين الزمن الواقعي للأحداث (١٩٨٠-١٩٩٠) وبين زمن الكتابة الناتج عن وعي ناضج. بالاستناد إلى مفهوم "موت المؤلف" عند رولان بارت (Roland Barthes)، نلاحظ أنّ "يوسف الكاتب" قد تخلص من قيود التقرير العسكري ليمنح "يوسف الشخصية" زمناً روائياً خاصاً. فالمشهد العسكري الذي قد يستغرق دقائق في الواقع، يمتد في "زمن الخطاب" لصفحات طويلة من التأمل الفلسفي والوصف السيميائي، بينما قد تمرّ سنوات الحرب العجاف في أسطر قليلة، وهو ما يُعرف بـ "التسريع السردى".

د- الديمومة والوقف الوصفية

تتجلى "لذة النص" عند بارت في تلك الوقفات التي يعطّل فيها الكاتب نمو الزمن الخطي ليركّز على "العطر". لقاءات صوفيا ويوسف تمثل "وقفاً زمنيّاً" خارج أحداث التاريخ.



الذي يمنح الرواية روحها في مواجهة رائحة الموت. إنّه انتقال ذكي من "المؤلف" إلى "الكاتب" الذي يجعل الوجد لغّة، محوّلًا التجربة الشخصية إلى قضية إنسانية عامّة. وعليه، تتجاوز رواية "عطر و دماء" كونها مجرد سردٍ لذكراتٍ عسكرية، لتظهر باعتبارها نموذجاً متفرداً في أدب الحرب اللبنانية. وتكمن الرؤية الجديدة التي قدّمها يوسف طراد في أنسنة المؤسسة العسكرية؛ فقد نجح في نقل الرواية من "التاريخ الرسمى" الذي يكتبه القادة، إلى "التاريخ الوجداني" الذي يكتبه المسعف.

إنّ المزج بين الواقع (الدّماء) والخيال (العطر) لم يكن تجميلاً للحقيقة، بل كان وسيلة لقول ما لا تقوله التقارير العسكرية. الجديد هنا هو استعادة "لبنان الروح" وسط "لبنان الدمار"؛ فقصّة الحبّ تمثل استمرارية الحياة على أنّها فعل تحدٍ، بينما تختتم الرواية برؤية نقدية ثاقبة تفصح "عنثية الموت" وخيبة الأمل إزاء واقع عاد فيه أمراء الحرب ليتصدّروا المشهد.

إنّ "عطر و دماء" هي شهادة حيّة، استطاعت عبر خطابها السردى المتطور أن تجمع بين "صدق الوثيقة" و"لذة النص". لقد قدّم يوسف طراد من خلال سيرته الذاتية مرآة عاكسة للوجد اللبناني، ليخرج في النهاية برؤية روائية واقعية ترفض النسيان وتنتصر للقيم السامية، مؤكّداً أنّ العطر يمتلك القدرة على مواجهة أبشع أنواع الحروب وتخليد ذكريات الضحايا في ذاكرة الوطن، بعيداً عن الروايات الرسمية التي غالباً ما تكون غير مهورة بصدق المعاناة الإنسانية الحقيقية.

إذا كانت رواية "عطر و دماء" قد نجحت في تحويل "المجند يوسف" من مجرد رقم عسكري إلى بطل تراجيديّ يوثق مأساة وطن، فالى أي مدى يمكن للأدب السيري (المكتوب بضمير الغائب) أن يحلّ مكان "التاريخ الرسمى" في صياغة الهوية الوطنية اللبنانية بعيداً عن روايات المنتصرين؟

في هذه اللحظات، يتوقّف زمن الدّماء، ما يخلق توازناً إيقاعياً يريح القارئ من وطأة الوثائق التاريخية المتلاحق.

بالتالي، إنّ المفارقات الزمنية في الرواية حولت "الدّيونات الحقيقية" من مجرد أرشيف إلى "كائن زمنيّ متحرك". لقد استطاع يوسف طراد أن يروّض زمن الحرب القاسي عبر تقنيات السرد، جاعلاً من الماضي زمناً حاضراً في وجدان القارئ، ومن المستقبل (الخيبة) رؤية نقدية تحاكم الواقع اللبناني المأزوم. إنّه تلاعب ذكيّ بالزمن يثبت أنّ تعيد صياغة الماضي برؤية الحاضر.

رابعاً- سيميائية العنوان (العطر والدّماء)

بالاستناد إلى تنظيرات رولان بارت، نجد أنّ العنوان يشكّل ثنائيةً ضدية تحكم المسار السيميائي للنص:

الدّماء: تمثّل "المدلول المرجعي" والواقع الصّلب للحرب، وهي القيمة الوثائقية. العطر: يمثّل "الدالّ الجمالي" والنزوع الإنساني، وهو ما يمنح النصّ "لذته" وأدبيّته.

خامساً- المزج بين الواقع والمتخيّل وتشكيل الرؤية

تتجلى براعة الكاتب في قدرته على دمج الحقيقة التاريخية بالمتخيّل الأدبيّ؛ فقصّة الحبّ مع "صوفيا" تمثّل "الخيال المرن"

شعرية المفارقة وكشف المسكوت عنهما في مجموعة "حدث مألوف" القصصية القصيرة جدا للدكتور مصطفى عطية

أ.د. درية فرحات

أستاذة أكاديمية وقاصة وناقدة



- تنامي الأفعال

تركز القصة القصيرة جدًا في بنائها على نمو الحدث وحركة الأفعال في بنائها السردية. ويؤدي الزمن دوره في النص، مع الزمن المضغوط يمكن أن يمتد الزمن عبر جملة قصيرة، أو ينضغط في لحظة واحدة.

- حضور المفارقة

المفارقة عنصر بنائي لا زخرفي، تكشف في النهاية معنى مختلفًا عما هو ظاهر. والمفارقة اصطلاحًا هي الجمع بين التناقضات أو التضادات، وهي تنافر أو تقابل بين ثنائيات المواقف والأفعال، والمخالفة لما هو سائد ومنتشر من البدايات والآراء الموجودة في المجتمع. ومن هنا، تعني المفارقة مخالفة المعنى المتداول والشائع بين الناس.

وهما في الحافلة، التصق ذراع الراكب الشاب بجانبها الأيمن، فيما كان زوجها على اليسار، تحكي للزوج عن العرس الذي عادا منه، وهو يسمع لها، ويضحك لنوادرها نزل ركاب، وركب آخرون، الزوج شمالها، والشاب يمينها، وقد زادت من قفشاتهما.

أو مداعبة:

التقت قدماهما، متجاوران في الحافلة المزدحمة

ازداد التصاقهما.

يغيب في نشوة.

أفاقي - بعد حين - على صراخهما تتهمة بالتحرش

وقد نلمس ذلك في قصة رغبة:

حلم أن يقابل الأرملة الشابة الوحيدة على سلم العمارة.

سيدفعها إلى شقتها، وسيجول في جسدها المحروم.

وسيسل إليها في أوقات معلومة...

وسيشبعها من شبابه، وتشبعه من خبرتها.

قالبها صاعدة، ابتسم بخبث...

فقطبت في وجهه.

وعليه فإن من سمات المفارقة هو قيامها على تعدد الدلالة، والتذبذب بين متقابلين متضادين، من هنا قد نلمح غموض المقصد، فتسمح المفارقة بالمرآة والتظاهر من أجل إيصال المبتغى والمقصد إلى المتلقي. وتتولد عن هذه المفارقة الكثير من التأويلات، والتناوب بين لغتين: أي لغة الظاهر ولغة الباطن، فيمكن التعبير عن فكرة ما بلغة معينة بهدف التعبير عن معنى غير مباشر.

- الشخصيات

من المهم في القصة القصيرة جدًا أن تعتمد في الغالب على الشخصية الأحادية، مع اعتماد مقياس التكرار، وهي بذلك تختلف عن الأنواع السردية الأخرى. إنها تتخلص من الأسماء المحددة المعروفة، فتصبح ذواتًا مجهولة نكرة. الشخصية كبؤرة لا كيان كامل/ الشخصية غالبًا ظل شخصية لا نعرف عنها إلا ما يخدم اللحظة السردية. إن هذه المقدمة النظرية ضرورة حتمية قبل الدخول في الحديث عن هذه المجموعة التي نتناولها بالتحليل في هذه الأمسية، وانطلاقًا

تعد القصة القصيرة جدًا أحد أكثر الأجناس الأدبية حداثةً وتطورًا في المشهد الأدبي العربي والعالمي. وقد ظهرت استجابة لحاجة جديدة في التعبير الإيجاز، السرعة، والوضوح الدلالي التي تناسب إيقاع الحياة المعاصرة، من دون التفریط بعمق المعنى وقوة التأثير.

في الوقت الراهن، نجحت القصة الوجيزة في شق الطريق نحو التأسيس لنفسها فنًا مستقلًا بذاته، يجذب الكثير من المبدعين للإبداع فيه، إلا أن غزارة الإنتاج في هذا المضمار تثير إشكاليات تتعلق بمدى فنية ما يتم تقديمه تحت هذا المسمى في الوقت الراهن، واحتماليات تطوره وانتشاره أو إندثاره وتراجع مستقبله. والقصة القصيرة جدًا هي نص سردي مكثف للغاية، يقوم على اقتصادية اللغة، ويقدم حدثًا أو لحظة سردية واحدة، تنتهي غالبًا بمفارقة أو صدمة أو إيحاء مفتوح، وتقرأ في ثوانٍ لكنها تبقى في ذهن القارئ طويلاً. أي أنها فن التأثير بأقل قدر من الكلمات.

- سمات القصة القصيرة جدا

-المباشرة الموحية

ليست تقريرية، وليست غامضة، بل "موحية"، أي أنها تقول أقل مما تعني.

-التكثيف

إن بنية القصة الوجيزة تعتمد التكتيف الذي بات ميزة هذا النوع السردية، وهو يعني إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد، أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف، والتكثيف يفترض بحضوره عددًا محددًا من العناصر، والتقنيات على مستوى اللغة في التركيب والمفردة والجملة، وعلى الموضوع القصصي، وطريقة التناول، عبر اختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع، وجدته، والقبض على نبض النص.

كنت أفضل هنا لو غاب شرح رغبة الشخصية بعبارة دالة واحدة لكانت القصة أكثر تكتيفاً. وهذا لا ينفي أنّ المفارقة كانت العمود الفقري في المجموعة، ففي قصة إغراء تتوب المرأة ظاهرياً ثم تعود إلى إشارة المرور من جديد، وفي قصة بعنوان "مفارقة" يراقب الزوج زوجه خارجة من بيت الجار ويكتشف ما يثير الشكوك حولها، لكنه يصدق روايتها الواهية، فيكشف النص هشاشة العلاقة الإنسانية واستعداد الإنسان لتصدق ما يرغب في تصديقه لا ما يراه بعينه. ونكتشف الناحية الفنية في المجموعة، إذ تعتمد على الإيجاز الشديد، وتكتيف الحدث، والاقتصاد في الوصف، والحذف السري، مع التركيز على لحظة واحدة حاسمة تنتهي غالباً بصدمة أو مفارقة. ففي قصة "روائي" مثلاً يعيش البطل حياة صاخبة بين الندوات والمتقنين والمغامرات، لكن النهاية تكشف عجزه عن كتابة فصل روائي واحد، فتتحول الصورة الظاهرية للمثقف الناجح إلى صورة فارغة ومتناقضة. وهكذا تتحول المفارقة إلى بنية مركزية في المجموعة، لا إلى مجرد تقنية أسلوبية عابرة.

ومع هذه المفارقة يعتمد الكاتب النهاية الصادمة أو التي فيها دهشة، فتنتهي معظم القصص بلحظة كشف، فمثلاً في قصة خداع نرى المشرف الأكاديمي الذي يتحول فجأة إلى متحرش، وفي قصة "بلا قهر" تتكشف تضحية الزوجة التي أخفت مرضها وطلبت الطلاق رحمة بزوجها. لهذا تهيمن اللحظة السردية فلا نجد حكايات ممتدة، بل لحظة واحدة مكثفة، تكشف موقفاً إنسانياً أو أخلاقياً أو نفسياً. ويبرز في القصص أيضاً العنوان المكثف الذي يؤدي وظيفة تأويلية كما رأينا في "ندالة" و"تحرش" و"شهوة" و"نرجسية" و"غفلة" و"خداع" إذ يختزل الفكرة المحورية ويوجه القراءة. وقد قسم الكاتب المجموعة إلى ثلاثة أقسام: نفحات، لطمات، لثمات، واللافت الجرس الموسيقي في عناوين هذه الأقسام،

والعلاقة التضادية بين الفاجعة والبهجة. وتقدم قصص هذه المجموعة صورة بانورامية للمجتمع العربي من خلال التقاط لحظات يومية عابرة تتحول في نهايتها إلى مواقف كاشفة لأزمات الإنسان المعاصر وتناقضاته. وإنني أرى أنّ المجموعة تقوم على مبدأ أساسي يتمثل في تحويل "المألوف" إلى "مدهش". فالأحداث المعروضة ليست استثنائية؛ إنها وقائع من الحياة اليومية: زواج وطلاق، حب وخيانة، فقر وغنى، نجاح وفشل، غير أن الكاتب يعيد تشكيلها عبر المفارقة السردية، بحيث تنقلب التوقعات في اللحظة الأخيرة، فيجد القارئ نفسه أمام معنى جديد يتجاوز ظاهر الحكاية. ومن هنا يبدو عنوان المجموعة "حدث مألوف" عنواناً دالاً؛ إذ يحيل إلى واقع يومي عادي، لكنه يخفي وراءه شبكة من الدلالات النفسية والاجتماعية والإنسانية.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الموضوعاتي، وجدنا أنّ المجموعة تشغل أساساً بالعلاقات الإنسانية، ولا سيما العلاقة بين الرجل والمرأة. فالزواج والطلاق والحب والغيرة والخيانة والرغبة تشكل المحور الأبرز في عدد كبير من النصوص. ويبدو الكاتب معنياً بتسريح التحولات التي أصابت الأسرة العربية، حيث تغدو العلاقة الزوجية ساحة للصراع والشك وسوء الفهم والانكسار النفسي.

ففي قصص مثل "عودة" و"ملل" و"حدث مألوف" و"تلغراف" يتجلى ضعف الروابط الأسرية وما تخلفه من آثار نفسية واجتماعية عميقة. ويرسم الكاتب العلاقة بين الزوجين مع وجود الأطفال، وكيف يمكن أن يكونوا نقطة ضعف عند اتخاذ قرار بالانفصال.

أما في القصة التي حملت عنوان المجموعة ففيها يقدم الكاتب موقفاً مألوفاً قد نراه في طبيعة هذه العلاقة، وهو وجود الصراع والخلافات، وهذا لا يمنع من ممارسة الحياة الزوجية بروتينها حتى في العلاقة الجسدية،

وهو نقد غير مباشر لتعود الأسر على الحياة مع أن الخلاف كبير بين الطرفين، وتظل الصورة مألوفة حتى للمحيط. واللافت أنّ الكاتب لا يقدم أحكاماً مباشرة بقدر ما يترك الأحداث تتكلم بنفسها، معتمداً على المفارقة والنهاية الموحية لتوليد الموقف النقدي.

كما تحضر في المجموعة ثيمة الرغبة الإنسانية بحسبانها قوة محرّكة للسلوك البشري. غير أنّ الكاتب لا يتناولها من منظور غزلي أو رومانسي، بل من زاوية نقدية تكشف التناقض بين الظاهر والباطن، وبين الخطاب الأخلاقي والممارسة الفعلية. وتظهر هذه الرؤية في قصص مثل "شهوة" و"مكاشفة" و"رغبة" و"خداع"، حيث تتعرى الأقنعة الاجتماعية، وينكشف النفاق الذي قد يختبئ خلف الدين أو السلطة أو المكانة الاجتماعية. ومن خلال هذه النصوص يطرح الكاتب أسئلة تتصل بصدق القيم واستقرارها في مجتمع تتنازع الرغبات والمصالح، وقضايا الجسد والدين والشهوة هي القضايا المسكوت عنها،

ولا تقتصر المجموعة على القضايا الأسرية والعاطفية، بل تمتد إلى قضايا اجتماعية أوسع، مثل الفقر والبطالة والاستغلال الاجتماعي. ففي قصص مثل "قربى" و"دعاء" و"صبحك الله بالخير" يرصد الكاتب معاناة الفئات الهشة في المجتمع، لكنه لا يسقط في التشاؤم المطلق؛ إذ يقابل صور البؤس بصور التكافل والرحمة الإنسانية. فالفرد في هذه النصوص قد يكون فقيراً أو منكسراً، لكنه لا يفقد قدرته على العطاء أو الأمل، وهو ما يمنح المجموعة بعداً إنسانياً واضحاً. ومن القضايا اللافتة أيضاً حضور القضية الفلسطينية بوصفها جزءاً من الوعي الجمعي العربي. ففي قصتي "الضحكة الحلوة" و"المظلة" تتجسد معاناة الفلسطينيين في مواجهة الحرب والدمار، غير أنّ الكاتب لا يركّز على المأساة وحدها، بل يبرز قيم الصمود والكرامة والتضامن الإنساني.



فالركام في هذه النصوص لا يمثل نهاية الحياة، إنما بداية لإرادة جديدة تتحدى الخراب وتتمسك بالأمل. ويمكن ملاحظة أنّ شخصيات المجموعة ليست شخصيات فردية مكتملة الملامح بقدر ما هي نماذج اجتماعية تمثل شرائح مختلفة من المجتمع: الزوج، الزوجة، العامل، المثقف، العاشق، العجوز، الفقير، اللاجئ. ويعود ذلك إلى طبيعة القصة القصيرة جداً التي لا تسمح بالتفصيل النفسي المطول، فتكتفي بلقطة خاطفة أو موقف مكثف يكشف جوهر الشخصية في لحظة واحدة. ومن هنا تبدو الشخصيات أقرب إلى رموز اجتماعية تعكس ظواهر وسلوكيات أكثر مما تعكس أفراداً محددين، ولا نغالي إذا قلنا إنّ الكاتب في عرضه لبعض القضايا الاجتماعية يظهر ما هو مسكوت عنه، لكنه لا يقدمه بشكل صارخ أو ثائر أو غاضب إنما يحاول إيصال الفكرة ويترك للمتلقى اكتشاف المراد.

وخلاصة القول إنّ مجموعة "حدث ما لوف" تجمع بين التّكثيف الفنّي والبعد الاجتماعي. وقد استطاع مصطفى عطية جمعة أن يوظف المفارقة والنّهاية الإدهاشية للكشف عن تناقضات الواقع العربيّ وتحوّلات القيم والعلاقات الإنسانية فيه. وتتمحور المجموعة حول قضايا الأسرة والرغبة والخداع الاجتماعيّ والفقر والتكافل الإنسانيّ والصمود الفلسطينيّ، مما يجعلها وثيقة سردية ترصد نبض المجتمع بقدر ما تمثل تجربة فنية في كتابة القصة القصيرة جداً. ولذلك يمكن التّظّر إليها بأنّها محاولة ناجحة لتحويل التفاصيل اليومية المألوفة إلى أسئلة إنسانية وجمالية عميقة، تكشف ما يختبئ خلف ظاهر الحياة من تناقضات ودلالات.

حين يفتح الوداع نافذته الأخيرة قراءةً جماليةً في نص «عند الرحيل» للشاعرة إخلاص فرنسيس



إبراهيم الشاعر
شاعر وناقد
14 نوفمبر 2025

شرفة الوداع / حيث تتلعثم
اللغة على أعتاب الفقد:

يبدأ النص من عتبة جريئة: رفض الطقس الأخير للوداع. فالقبلة، وهي العلامة الأيقونة لإغلاق المشهد، تُقصى عن المسرح، كأن الذات الشاعرة لا تريد للفراق أن يتخذ شكله المألوف، بل تحاول أن تُبقيه خارج القاموس.

هذا الرفض هو أول انزياح في النص: فالفراق لا يحدث بتمامه، بل ينكسر في عتبة الباب، ويتحوّل إلى حالة معلّقة بين الانطفاء والاشتعال.

إنه وداغ بلا جسد، غياب بلا حركة، حضور مكتوب بدل أن يكون ملموساً.

الكتابة بوصفها بديلاً عن الجسد:
حين تقول الشاعرة:

- «سأكتفي بأن أرى صورتك
بين حروفي

وطيفك يسير بين سطوري»

فإنّ النص يعلن انتقال العلاقة من ماديتها الأولى إلى حالة كتابية خالصة "إن صح التعبير" الرجل يتحوّل إلى خطّ، ظلّ، عبارة تمشي في هواء الصفحة.

هنا تكمن جمالية النص: فالمحبيب لا يعود جسداً، بل يتحوّل إلى «نصّ داخل النص»، إلى كتابة أخرى تُقيم في الفراغ الأبيض.

إنّ الشاعرة لا تودّع رجلاً، بل تودّع مجازاً عاش في قلبها ثم ابتلعت اللغة. بهذا تتحول الكتابة إلى ما يشبه المحراب: مكاناً تؤدّي فيه صلاة الغياب.

الخريف والشفق / جغرافيا
الانطفاء الجميل:

المشهد البصري يمتدّ عبر صور تشكّل ألواناً موازية للوجدان:

- «الشفق المسحور»

- «ألوان الخريف على السور»

الشفق هنا ليس شفقاً طبيعياً، بل شفق قلب يتهشم ببطء، بينما الخريف -كالعادة- هو استعارة الزمن الذي يُسقط أوراقه ليكشف هشاشة الأشياء.

السور الذي يلتقط ألوان الخريف ليس سوراً مادياً، بل هو حدّ العاطفة الأخير؛ الحدود التي لا يمكن للضمير العاشق أن يتخطّاها دون أن ينكسر.

هكذا يصبح المشهد سيمفونية ألوان:

الشفق = احتراق بارد

الخريف = اضمحلال هادئ

السور = نقطة العبور بين الحضور والغياب

كتفّ الياسمين وظلّ الشربين /

الجسد بوصفه بستاناً من الضوء

تكتب الشاعرة:

- «تجدني أغفو على كتف

الياسمين

أتفياً في ظلّ الشربين»

هذا المشهد هو ذروة الانزياح الجمالي في النص.

فالمرأة تتحول إلى نبتة من نور، وإلى كائن ينتمي للطبيعة أكثر مما ينتمي لجدل العلاقات البشرية.

الياسمين كتفّ، والشربين ظلّ يحتضن روحها.

إنه هروب كامل من فوضى البشر نحو بساطة النباتات.



الجسد هنا لا يطلب العناق، بل يتماهى مع الطبيعة ليؤكد أنّ الراحة الحقيقية لا تأتي من البشر، بل من الأشياء التي لا تخون.
الكلام الذي لم يُقل / لغة الصمت وقهقهة الجسد العائد من موته:
في المقطع الأخير، يتحوّل النص من الخارج إلى الداخل، من الطبيعة إلى أعماق الذات:

- «أصغي للكلام الذي لم أقو
على التفوه به
وأنظر في عمق العيون
لترى ثورات الجنون
المكبوت
وتسمع بحة الصمت
وقهقهة جسدٍ دبّت الحياة
فيه بعد موت»

هنا تبلغ اللغة درجة الاعتراف المؤجل.
«الكلام الذي لم يُقل» هو مساحة البوح المستحيل، ذلك المكان الذي تخشى الروح أن تلمسه حتى لا يُصاب بالكسر.

والصمت يمتلك «بُحة»، أي أنه يقترب من أن يتحول إلى صوت، لكنه يتراجع في اللحظة الأخيرة.
أمّا «قهقهة الجسد» فهي أجمل التحولات في النص:

إنها ضحكة الحياة وهي تعود، ضحكة تنبعث من رماد التجربة.

الجسد، الذي كان ميتاً، يستيقظ وكأنه يعلن أن الوداع ليس موتاً نهائياً، بل مرحلة انتقالية نحو ولادة جديدة.
في جماليات النص وروحه:

نص إخلاص فرنسيس يستند إلى:

- تكثيف لغوي يذيب العاطفة في المجاز.

- انزياحات تُعيد ترتيب علاقة الذات بالعالم.

- صور حسية تتراوح بين الضوء والظل، بين الطبيعة والجسد.

- لغة شفافة تستسلم لنبضها الداخلي دون أن تفقد تماسها مع جرحها الأصلي.

إنه نصٌّ عن الوداع، نعم، لكنه ليس وداع الحبيب للحبيبة، بل وداع الإنسان لنسخته القديمة؛ وداعٌ يشبه لحظة النظر في مرآة تعكس ما لا يجرؤ القلب على قوله.

خلاصة شعرية:

إن «عند الرحيل» ليست قصيدة عن الفراق، بل طقسٌ جمالي لمواجهة الذات وهي تتخلّى عن ثقلها الأخير.

نصٌّ يضع الوداع في مكانه الحقيقي:

لا عند الباب، بل في أعلى السطر، حيث تتمايل الروح مثل غصنٍ ياسميني يتعلم أن يلوح للغياب دون أن ينكسر.



د. وليد علي عبد المجيد
دكتوراه الفلسفة وتاريخها
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

مهاده الرؤيا: غواية التأويل وانفلات الدال

دراسة فلسفية لفكر المفكر الجزائري عبد القادر فيدوح

1- مقدمة: في ماهية مهاده الرؤيا

يكون الدال مجرد أداة تشير بوضوح إلى مدلول محدد، فانه يتحول إلى قوة توليدية ترفض الانحباس في "قوالب التسمية" التقليدية.

لقد رفض فيدوح ابتداءً فكرة استقرار الدال عند حدود مدلول واحد؛ لأن هذا الاستقرار يقتل حركية النص الكينونية، مؤسساً بدلاً من ذلك مفهوم "انفلات الدال"، حيث يتحول الدال إلى "دال تائه" في بيداء الدلالة الشاسعة، ليس بحثاً عن الضياع، بل رغبة في استمرار "غواية التأويل" وضماناً لأبدية النص.

هذا الدال المنفلت ليس عنصراً ثابتاً، بل هو قوة تحكم الحضور في شبكة من الفجوات والدلالات المؤجلة. هذا الانفلات يعني أن النص لا يصل أبداً إلى "إغلاق دلالي"، بل يظل وعوداً لا تكتمل، مما يفتح الباب أمام قراءات وتأويلات لامتناهية، ويجعل القارئ "شريكاً في الخلق"، فيستفز المتلقي ويدعوه للمشاركة في "صيد الأثر"، محولاً فعل القراءة من استهلاك للمعلومات إلى ممارسة وجودية تعيد بعث النص مع كل قراءة جديدة. إن الهدف الرئيسي لانفلات الدال عند فيدوح يتركز محورياً حول حماية المعنى من السقوط في فخ "اليقين المميت" أو "رتابة المؤلف". إنه يعبر عن براءة الفكرة الغاشمة التي ترفض التجسد اللساني المحض، لتظل "عرشة كينونية" تتجاوز حدود المنطق اللغوي البارد. انفلات الدال إذاً هو الضمانة لبقاء النص حياً وبكراً، حيث يظل المعنى في حالة "ولادة سرمدية" لا تنتهي بوضع نقطة الختام، بل تبدأ فعلياً حين ينفلت الدال من سلطة المؤلف وقصدية اللغة المباشرة.

هذا التصور الهيرمينوطيقي يحول النص من كائن صامت إلى فضاء تفاعلي متجدد، متقاطعاً في ذلك مع الفلسفات الظاهرانية التي ترى في المعنى فعلاً إبداعياً لا يستمد من "المعجم"، بل من "تجربة الوجود" في اللغة.

يعد كتاب "مهاده الرؤيا: غواية التأويل وانفلات الدال" للمفكر الجزائري الدكتور عبد القادر فيدوح ممارسة أنطولوجية لغوية تتجاوز مجرد القراءة الجمالية للنص، إلى الغوص في أعماق اللحظة التي يسبق فيها "اللاوعي" الوعي الذي "يشكل الرؤيا". هذا الاستكشاف العميق لا يتعامل مع الرؤيا بوصفها صورة ذهنية، أو خيالاً جمالياً، أو انفعالاً نفسياً يسبق الكتابة، وإنما يمنحها منزلة أنطولوجية تجعلها الشرط الأول لولادة المعنى. ومن ثم، فإن الرؤيا ليست نتاجاً للغة، بل هي الأصل الذي تنبثق منه اللغة ذاتها، والحيز الذي يتخلق فيه المعنى قبل أن يتجسد في صورة دوال أو تراكيب لغوية.

يؤكد فيدوح منذ الصفحات الافتتاحية أن المعنى لا يولد دفعة واحدة، ولا يتحقق في لحظة اللفظ، وإنما يمر بمسار وجودي يبدأ في منطقة الكمون، حيث يظل محتفظاً بطبيعته الاحتمالية، ثم ينتقل تدريجياً إلى الظهور عبر سلسلة من الانكسارات والتجاوزات، دون أن يبلغ يقيناً نهائياً. ولذلك، فإن الرؤيا ليست حالة من الوضوح، بل هي حركة مستمرة من المضمحل إلى الحضور، ومن الإمكان إلى الفعل، الأمر الذي يجعل المعنى مشروعاً مفتوحاً لا يكتمل بصورة نهائية. وبذلك تصبح الرؤيا مبدأً أنطولوجياً يفسر نشأة النص، ويجعل من المعنى حدثاً متجدداً لا ينغلق عند حدود العبارة، بل يستمر في التشكل مع كل فعل قراءة وتأويل.

2- فلسفة التأويل وانفلات الدال

يُقصد بـ "انفلات الدال" في سياق كتاب "مهاده الرؤيا" حالة التحرر الجمالي والوجودي للعلامة اللغوية من قيد المعنى الواحد الثابت أو المرجعية الجاهزة المستقرة. وبدلاً من أن

بصورة نهائية. وبذلك تصبح الموقفية الأساس الأنطولوجي لفكرة انفتاح المعنى واستمرار قابليته للتأويل.

5- اللاوعي مصدر الدلالة الأولى

تقوم هذه الفكرة على أن اللاوعي يمثل المنبع الأول للإشارة والدلالة، وأن الرؤيا تتشكل داخله قبل أن تنتقل إلى الوعي واللغة. فاللغة لا تُنشئ المعنى، وإنما تمنحه صورة مؤقتة، بينما يبقى أصله الحقيقي كامناً في أعماق الذات، حيث تتولد الإمكانات الأولى للوجود الدلالي. وبهذا يربط المؤلف بين اللاوعي والرؤيا والتأويل في إطار فلسفي يجعل من الإبداع عملية كشف تدريجي عن المعنى الكامن، لا مجرد صياغة لغوية لأفكار جاهزة.

6- المضمر أصل المعنى

تؤسس فكرة "المضمر أصل المعنى" لرؤية فلسفية تجعل المعنى الحقيقي سابقاً على التصريح اللغوي، وممتداً إلى ما بعده. فالخطاب لا يستنفد ما يريد قوله، وإنما يترك دائماً فائضاً من الدلالة الكامنة التي تغذي فعل التأويل. وبذلك يصبح المضمر هو البنية العميقة للنص، والشرط الذي يمنحه حيويته واستمراره؛ لأن المعنى لا يقيم في الظاهر وحده، بل في العلاقة الجدلية بين ما يُقال وما يظل صامتاً.



Room 19, invites you to a special session titled:
The Cradle of Vision: The Seduction of Interpretation and the Slippage of the Signifier
With Professor Dr. Abdelkader Fidouh (Algeria)

غرفة 19 تدعوكم إلى لقاء خاص بعنوان:
مهاد الرؤيا : غواية التأويل والفلوات الدال
مع الأستاذ الدكتور عبدالقادر فيدوح / الجزائر
بمشاركة: د. هدى معدراني
وذلك يوم الاثنين 20 تموز يوليو 2026 الساعة 8 مساءً بتوقيت بيروت والقاهرة و6 م ت الجزائر
عبر تطبيق Zoom ومباشرة على اليوتيوب
إدارة الأندية إخراج فرنسيس.

تمنح شهادات حضور

Meeting ID: 768 356 0993
Passcode : 191912

الأثنين 20 تموز يوليو 2026
الساعة 8 م ت بيروت والقاهرة و6 م ت الجزائر 10 م توقيت سان دييغو

theroom19fr@gmail.com
0016195596193

- الشك وتشكل الرؤيا

تمثل فكرة "الشك" المدخل الفلسفي الذي يفسر كيف تبدأ الرؤيا في التشكل قبل أن تتحول إلى نص. ولا يقصد فيدوح بالشك هنا الشك المنهجي بمعناه الديكارتي، ولا الشك العدمي الذي ينتهي إلى نفي المعرفة، وإنما يقترح مفهوماً مغايراً يمكن تسميته "الشك الإبداعي"؛ وهو حالة وجودية تسبق ميلاد الفكرة، وتُعد الشرط الضروري لتولد الرؤيا وانبثاق الدلالة.

فيرى فيدوح أن العملية الإبداعية لا تبدأ من يقين سابق، وإنما من حالة من الفلق المعرفي والوجودي، حيث تقف الذات المبدعة في منطقة برزخية بين ما لم يتشكل بعد وما هو في طريقه إلى الظهور. وفي هذه المنطقة لا تكون الفكرة قد اتخذت هيئة لغوية، ولا تكون الرؤيا قد استقرت في صورة نهائية، وإنما يظل الوعي معلقاً فينومينولوجياً في حالة من التوتر الخلاق. ولهذا يصف المؤلف الشك بأنه "النبض الأول للفكرة" الذي يسبق تبلور المعنى، وبأنه البرزخ الأنطولوجي الذي يصل بين "سديم الرؤيا" وبين تشكل الدال. الشك إذاً هو نقطة البداية الحقيقية للإبداع. فالشك ليس نقصاً في المعرفة، ولا مرحلة ينبغي تجاوزها، وإنما هو الطاقة التي تسبق ولادة الرؤيا، وتمنع المعنى من التحول إلى يقين جامد. وبهذا يصبح الإبداع فعلاً دائماً لتجاوز المألوف، حيث تتولد الرؤيا من منطقة البرزخ بين الإمكان والتحقيق، ويغدو الشك القوة التي تحفظ للنص حيويته، وللمعنى قابليته المستمرة للتأويل.

وتكمن أهمية هذا التصور الفيديوي في أنه يجمع بين عدة اتجاهات فلسفية داخل بناء واحد؛ فهو يستفيد من:

- الفينومينولوجيا في اعتبار المعنى حدثاً من أحداث الوعي.
- الهرمنيوطيقا في جعل التأويل عملية مستمرة.
- التفكيكية في رفض اكتمال الدلالة.
- فلسفة اللغوي تحليل العلاقة بين الدال والمدلول.

إلا أن فيدو لا يتبنى أيًا من هذه الاتجاهات بحرفيتها، بل يعيد تركيبها داخل مفهوم جديد هو "مهادرؤيا"، الذي يمثل الإضافة الفلسفية الأساسية في الكتاب.

فهذا المفهوم يجعل للرؤيا وجوداً سابقاً على اللغة، ويمنحها وظيفة تأسيسية في إنتاج المعنى، وهو ما يميز المشروع عن أغلب النظريات المعاصرة في التأويل. ومن هنا، فإن جميع الأفكار اللاحقة في الكتاب — كالشك، واللاوعي، والموقفية، والمضمر، والصمت، وانفلات الدال — ليست سوى تفصيلات لهذا المبدأ الأول، الذي يرى أن المعنى لا يبدأ بالكلمة، وإنما يبدأ بالرؤيا، وأن النص ليس نهاية الدلالة، بل إحدى لحظات حياتها المستمرة.

هنا ينتصر فيدو للإنسان المبدع ضد سطوة العقل الأداتي، مؤكداً على ضرورة استدعاء "الدهشة وإثارة التساؤل" كفعل فلسفي أصيل وسط "سديم الرؤيا" المزدحم بالرؤى من أجل اكتشاف أفق لامتناه من الدلالات. لهذا كان التأويل هو الأداة الفاعلة للتحرر من الدوغمائية وانغلاق النص، فاتحاً الأفق أمام مشروع المفكر عبد القادر فيدو كمحاولة جادة لبناء نسق أنطولوجي رصين لفهم تحولات الفكر الإنساني في أفق الحداثة الفلسفية المعقدة.



7- الصمت بوصفه أفقاً للرؤيا

يؤسس فيدو لرؤية تجعل الصمت شرطاً لولادة المعنى، لا نقيضاً له. فالمعنى يتكون أولاً في منطقة صامتة تسبق اللغة، ثم تنتقل بعض أجزائه إلى الخطاب، بينما تبقى أجزاء أخرى كامنة داخله. ولهذا فإن النصوص العظيمة هي التي تتجح في المحافظة على هذا البعد الصامت؛ لأنه يمثل مصدر ثرائها التأويلي، ويجعلها قابلة لإنتاج دلالات جديدة مع كل قراءة.

8- انفتاح الدلالة واستمرار التأويل

يرى فيدو أن النص لا يحمل دلالة واحدة مكتملة، بل يظل مفتوحاً على إمكانات متعددة، تتجدد بتجدد القراءة والزمن والوعي. إن المعنى يتحقق في أفق الممكن، لا في حدود اليقين النهائي، ويكون التأويل ليس وسيلة لاكتشاف معنى ثابت، بل هو فعل مستمر لإنتاج المعنى، مما يجعل النص يعيش خارج لحظة تأليفه، ويمنحه القدرة على البقاء والتجدد عبر التاريخ.

9- خاتمة: السياق الأنطولوجي والدلالة الفلسفية

يتمحور المشروع المعرفي للمفكر الجزائري عبد القادر فيدو في مؤلفه "مهادرؤيا: غواية التأويل وانفلات الدال" حول فكرة أن الرؤيا ليست نتاجاً للغة، وإنما هي الأصل الوجودي الذي تنبثق منه اللغة والمعنى معاً. ومن هنا، فإن الكتاب لا ينتمي إلى الدراسات اللسانية التي تجعل العلامة اللغوية نقطة البداية، ولا إلى النظريات النقدية التي تنطلق من النص بوصفه معطى مكتمل، بل يسعى إلى تجاوزها بالبحث عن المرحلة السابقة على تشكل النص؛ أي المرحلة التي لا يزال فيها المعنى في طور الإمكان، ولم يتحول بعد إلى خطاب. وهذه الفكرة تكشف عن المشروع الفلسفي الذي يريد فيدو تشييده؛ إذ يحاول إعادة ترتيب العلاقة بين الرؤيا، والوعي، واللغة، والدلالة. فبدلاً من أن تكون الرؤيا نتيجة للمعنى، تصبح هي الشرط الأول لإمكانه، وبدلاً من أن تكون اللغة منشئة للدلالة، تغدو مرحلة من مراحل تجليها.



د. شجاء رجب

ثيوصوفيا المكان وانبعث القيم قراءة تفكيكية في "أنسنة الرؤية" عند إبراهيم الجريفاني

العربية، ارتبطت بحضارات قديمة وتاريخ عريق). وهذا يمنح القارئ مفتاحاً حقيقياً لفهم "أنسنة الرؤية"؛ فالشاعر هنا لا يكتب عن مجرد أحجار وآثار صامتة، بل يبعث فيها الحياة ويجعلها كأنها إنسانياً يتحدث ويعبر عن أمجاده وحاضره. "أنسنة الرؤية" هنا تعني تحويل "ثاج" من مجرد موقع أثري وجغرافي إلى "هوية إنسانية" نابضة. العنوان يمهّد للقارئ أن الرؤية الشعرية ستتجاوز الوصف الظاهري للأطلال إلى استنطاق روح المكان وهنا تبرز ثنائية (الماضي والحاضر) أو (الخلود والفناء). الشاعر عندما يتأمل "ثاج"، فإنه يبحث عن الجذور الإنسانية، ويناقش فكرة البقاء؛ كيف ترحل الأجيال وتقني الأجساد وتبقى روح المكان شاهدة على التاريخ، مما يضيء عمقاً فلسفياً ووجدانياً على القصائد.

ثانياً الجماليات والصور الشعرية والبلاغية

هذا الخيط الرابط يمنحنا الرؤية الكاملة لعنوان الديوان *** "أنسنة الرؤية" *** الشاعر إبراهيم الجريفاني هنا لا يكتب تاريخاً جافاً، بل يجري مقارنة فكرية وإنسانية بين زمنين: الماضي المتمثل في (مدينة ثاج الأثرية): *** كرمز للجذور، والعمق الحضاري، والانطلاقة الأولى للمكان والحاضر (التطور المعاصر للمملكة) كامتداد طبيعي وثمره لهذا التاريخ العريق من خلال هذه "الأنسنة"، يرى الشاعر أن النهضة الحديثة للمملكة ليست مجرد مبانٍ وتطور مادي، بل هي "روح إنسانية" حية تتكئ على إرث تاريخي ضارب في القدم. وقد استحضّر الشاعر الرموز التاريخية كي يبعث الحياة في آثار "ثاج" (كالأحجار، أو النقوش، أو القلاع) ليجعلها تتأمل التطور الحديث وتقر به.

فالربط بين الفلسفة العميقة والشعر يفتح آفاقاً واسعة للفهم وبما أن الشاعر الجريفاني معروف بتجربته الحداثيّة واشتغاله على أبعاد إنسانية وفلسفية عميقة فقد اخترت ديوان أنسنة الرؤية لكشف جمالياته وارتباطه بقديسية الوطن لدى الشاعر إبراهيم الجريفاني واختيار ديوان أنسنة الرؤية يفتح الباب لقراءة نقدية غنية والخطوة الأولى في ورقتي البحثية، وهي البنية الخارجية.

أولاً: دلالة العنوان في ديوان أنسنة الرؤية للشاعر إبراهيم الجريفاني.

عتبة العنوان "أنسنة الرؤية" ليس مجرد تركيب لفظي، بل هو إعلان عن "النزعة الإنسانية" (Humanism) في الشعر. فالشاعر هنا لا يرى العالم برؤية مادية جامدة، بل يقوم بـ "أنسنة" الوجود، أي إضفاء مسحة إنسانية حية على الأفكار والمشاهد الصامتة. ومن خلال الترابط العام بين العنوان وقصائد الديوان نلاحظ تحول العنوان إلى خيط متناغم يربط جميع قصائد الديوان، فكل قصيدة تصبح بمثابة عين جديدة يرى الشاعر من خلالها الإنسان في حالات قلقه، وحبّه، وتأملاته يحمل العنوان تركيباً لغوياً مثيراً للاهتمام: *** "أنسنة الرؤية" كلمة "أنسنة" تعيدنا إلى الأنس، والأناسة، والإنسانية وجعل الشيء مألوفاً أو قريباً من الروح الإنسانية. وكلمة "الرؤية" ترتبط بالبصيرة، والفكر، والنظر إلى الوجود والكون. وسنرى معاً كيفدمج الشاعر بين "الأنس/الإنسانية" و"الرؤية الفكرية" في هذا العنوان وكيف من خلال العنوان يمهّد لقصائد ذات طابع فلسفي وجداني من خلال الهيكل النقدي المنظم والأسس الفلسفية والبلاغية التي يقوم عليها ديوان "أنسنة الرؤية" للشاعر إبراهيم الجريفاني وقد تناول الشاعر إبراهيم الجريفاني في ديوانه مدينة "ثاج" الأثرية (وهي مدينة تاريخية معروفة شرق الجزيرة

ثيوصوفيا المكان هو مصطلح عميق يعبر عن "الحكمة الإلهية أو الروحية الكامنة في الأشياء واستخدامنا له هنا يوضح كيف حوّل الشاعر آثار مدينة "ثاج" الصامتة إلى مصدر إشعاع روحي وقيمي للحاضر، وليس مجرد أحجار تاريخية.

و"انبعاث القيم" يتناسب مباشرة مع فكرة المقاومة التي طرحها الشاعر ضد *** "التصحر الأخلاقي" ***، وكيف تولد القيم من جديد من خلال ربط الحاضر المطور بالماضي الأصيل في قصيدته

"والقراءة التفكيكية" توحى بأن النقد لم يكن سطحياً، بل قام بتفكيك الرموز مثل (الظل، الضوء، العبور) لإعادة بناء الرؤية الإنسانية الكاملة للديوان. والثيوصوفيا بوصفها الحكمة الروحية الباطنية علاقتها بديوان "أنسنة الرؤية" تكمن في الطريقة التي يتعامل بها الشاعر إبراهيم الجريفاني مع الأشياء والوجود فالشاعر في هذا الديوان لا ينظر إلى العالم نظرة مادية مجردة، بل يبحث عن "الروح" الكامنة خلف المظاهر، وهذا يلتقي مع الجوهر الثيوصوفي من خلال نقاط محددة وهي استنطاق الجماد (أنسنة المكان) فنجد الشاعر عندما يتأمل مدينة "ثاج" الأثرية، فهو لا يراها مجرد أحجار أو تاريخ جاف، بل يتعامل معها ككائن روحي حي يحمل حكمة قديمة. هذا الربط بين المادي والروحي هو قلب الفلسفة الثيوصوفية. وقد تجاوز الماديات في قصيدة "ظل جاوز الضوء"، فنجد الشاعر يعطي الأولوية للجوهر (الظل/الروح) على المظهر البراق (الضوء/المادية)، وهو ما يتطابق مع السعي الثيوصوفي للوصول إلى الحكمة الباطنية للأشياء بدلاً من الاكتفاء بظاهرها. والتناغم الكوني الأخلاقي الوارد من خلال تحذير الشاعر من "التصحر الأخلاقي" يعكس رؤية ثيوصوفية ترى أن أي تطور مادي لا يرافقه ارتقاء روحي وأخلاقي يؤدي إلى خلل في توازن الإنسان والكون.

وقد أقام الشاعر مقارنة بصرية وجمالية من خلال التناغم في الصورة الشعرية بين رمال الماضي الذهبية وملامح النهضة العمرانية الحديثة كما أقام امتداد للهوية الإنسانية من خلال التركيز على أن الإنسان السعودي المعاصر هو امتداد لصانع الحضارة ولقد أكثر الشاعر من استعارات تمنح صفات بشرية لعناصر المدينة، كأن يجعل "الأسوار تشعر بالفخر"، أو "النخيل يروي حكايات الراجلين"، أو "الرمال تتنفس الذكريات". وبالنسبة للموسيقى قد تناغمت لغة القصائد مع جلال التاريخ، فتأتي الألفاظ رصينة وذات إيقاع هادئ ومؤثر يناسب التأمل الفلسفي للمكان. وعندما يتحدث شاعر معاصر عن مدينة أثرية قديمة مثل "ثاج"، نراه يفعل ذلك ليس لمجرد الحنين إلى الماضي والشوق للتاريخ، بل ليعبر من خلالها عن قضايا ومشاعر الإنسان في عصرنا الحاضر فالصورة الشعرية (التراسل الحسي) نراها في اعتماد الشاعر على دمج الحواس وتجسيد المعنويات (مثل: رؤية الصوت، أو لمس الفكرة)، وهي أداة بلاغية متقنة تخدم فكرة "الأنسنة". الموسيقى الداخلية والخارجية: يميل الشاعر في هذا الديوان إلى شعر التفعيلة أو القصيدة النثرية الحديثة، حيث التحرر من القافية الصارمة والاعتماد على "الموسيقى الداخلية" النابعة من اختيار الألفاظ، وتكرار بعض الحروف، والتناغم بين الفكرة والإيقاع. المحسنات البديعية: استخدام المقابلات والطباق (مثل: النور والظلمة، الوجود والعدم) لإبراز التناقضات التي يعيشها الإنسان المعاصر.

ثالثاً: المضمون والأبعاد النفسية والفلسفية (المسار المضموني)

عند الغوص في مضامين هذا الديوان، نلاحظ بروز موضوعات محورية تشكل الهيكل الفكري لشعر الجريفاني: مثل ثنائية الذات والآخر: وكيف يتفاعل الإنسان مع محيطه ومع الآخرين بحثاً عن التناغم والسلام الداخلي. والبعد الفلسفي الوجودي قراءة قضايا العصر (كالغربة، والآلية، والسرعة) بروح الشاعر الشفافة التي تبحث عن الجوهر الإنساني المفقود.

وكذلك النبوة الوجدانية فالمشاعر في الديوان لا تأتي سطحية أو عابرة، بل تأتي مغلفة بالتأمل العميق، حيث تصبح العاطفة وسيلة لإدراك الحقيقة.

ولكي نحول هذا الهيكل إلى نقد تطبيقي بديع ومفصل بالكلمات والتحليل البلاغي الدقيق: سنتناول قصيدة الأرض تعيش تصحراً أخلاقياً. هذا العنوان "الأرض تعيش تصحراً أخلاقياً" يعكس جوهر النزعة الإنسانية التي يتبناها الشاعر إبراهيم الجريفاني في ديوانه. هنا يتجاوز الشاعر مفهوم التصحر البيئي والمادي لـ "ثاج" وتاريخها، ليربطه ببعد نفسي وفلسفي أعمق وهو **التصحّر الأخلاقي والمعنوي استخدام لفظ "التصحّر" يعيد إلى الأذهان طبيعة البيئة الجغرافية القديمة (كالصحراء المحيطة بمدينة ثاج)، لكن الشاعر هنا يقوم بـ "أنسنة" هذا المفهوم الطبيعي ليدل على جفاف المشاعر، وغياب القيم الإنسانية في العصر الحديث. الرؤية هنا تحذر من أن النهضة المادية بدون قيم تشبه الأرض التي يصيبها الجفاف. وي طرح الشاعر ثنائية مهمة في القصيدة؛ فالماضي (رغم قسوة بيئته الصحراوية) كان غنياً بالقيم والحضارة التي انطلقت منها الهوية. أما الحاضر، ورغم التطور العمراني والمادي، فإنه يواجه خطر "التصحّر الأخلاقي" إذا انقلبت الإنسان عن جذوره وقيمه الإنسانية. الشاعر هنا يدافع عن "أنسنة" التطوير ليواكب النمو المادي نمواً روحياً وأخلاقياً وقد استخدم الشاعر الاستعارة المكنية المركبة: "الأرض تعيش تصحراً أخلاقياً"؛ شبه الأخلاق بنبات ينمو ويجف، وشبه الأرض بإنسان "يعيش" المعاناة، مما يمنح الفكرة المجردة حساً حركياً وملموساً.

ونرى المقابلة الفكرية: حيث يعتمد النص على المقابلة بين اخضرار العمران والتطور في الوطن، وبين جفاف/تصحّر القيم كتحذير شعري بليغ. فالشاعر إبراهيم الجريفاني عندما يتحدث عن "التصحّر الأخلاقي"، فهو لا يذم التطور العمراني أو المادي لوطنه، بل يراه إنجازاً عظيماً. لكنه في نفس الوقت، يلتفت إلى مدينة "ثاج" الأثرية ليرسل رسالة تحذيرية واستشرافية:

**أن المباني والنهضة تحتاج دائماً إلى "روح وقيم" تحميها من الجفاف الإنساني. **الصحراء في الماضي كانت جافة جغرافياً، لكنها كانت مليئة بالقيم العربية والأخلاق الأصيلة التي بنيت عليها الحضارة. والآن، مع هذا التطور الهائل، يريد الشاعر من الإنسان المعاصر أن يستمد "ارتواءه الأخلاقي" من تلك الجذور العريقة لكي لا تعيش الأرض تصحراً من نوع آخر.

البلاغة في القصيدة: نرصدها عندما يقول الشاعر إن الأرض تعيش "تصحراً أخلاقياً"، هو هنا يستعير كلمة من طبيعة البيئة الجغرافية القديمة لـ "ثاج" (وهي الصحراء والجفاف) ليصف بها حالة نفسية واجتماعية حديثة (وهي غياب القيم). وقد ربط الشاعر بين "جغرافيا الأرض" و"أخلاق الإنسان" وجعل الفكرة الفلسفية أكثر وضوحاً وقرباً لذهن القارئ؟

والقصيدة الثانية التي سنتناولها هي قصيدة شذرات عابر للحياة" يحمل عنوان القصيدة دلالات فلسفية ووجدانية عميقة، وتظهر فيه بوضوح "أنسنة الرؤية" التي يتبناها الشاعر إبراهيم الجريفاني. وصف القصائد بأنها **شذرات** يوحى بأنها ومضات فكرية مكثفة وليست مجرد أبيات طويلة مكررة. أما وصف الإنسان بأنه "عابر للحياة" فهو يعيدنا إلى فكرة المؤقت والعابر في مقابل الخلود (مثل مفارقة تاريخ "ثاج" القديم وبقائه مقابل رحيل صانعيه). العنوان يمهّد لرؤية شعرية تتأمل الوجود من زاوية المسافر الذي يراقب كل شيء بعمق دون أن يتمسك بالماديات. تركز القصيدة على قلق العبور والرحيل. الشاعر يرى نفسه عابراً، لكنه ليس عابراً سلبياً؛ بل هو عابر "يمنح الحياة رؤية إنسانية".

في ظل التحول المادي والتصحّر الأخلاقي الذي ناقشه في القصيدة السابقة، تأتي هذه الشذرات كمحاولة لترك أثر قيم وأخلاقي قبل الرحيل. الماضي والحاضر يلتقيان هنا في فكرة أن الإنسان يمضي، وما يتبقى منه هو فقط الأثر الجميل والحضارة المستمدة من القيم. ونستشعر في القصيدة التكثيف والومضة: حيث نجد البلاغة في القصيدة

ترتبط هذه القصيدة بالقصائد السابقة ("التصحر الأخلاقي" و"عابر للحياة"). فالشاعر هنا يطرح فكرة الخلود المعنوي الإنسان قد يكون مجرد "ظل" عابر في هذا الكون، لكن بأخلاقه، وقيمه، وإرثه الحضاري المستمد من تاريخ وطنه الأصيل، يستطيع أن يتجاوز "الضوء" (الذي قد يرمز هنا لبريق التطور المادي المؤقت أو صخب العصر الحديث). القصيدة انتصار للجوهر الروحي على المظهر المادي. المفارقة البلاغية: الاعتماد على فكرة غير مألوفة عقلياً (ظل يسبق الضوء) لجذب انتباه القارئ وتحفيزه على التفكير في المعنى الباطني. وقد وظف الشاعر الطباق المعنوي من خلال الجمع بين (الظل) و(الضوء) ليس فقط لخلق تضاد بصيري، بل لإبراز الصراع بين الثابت الراسخ (الظل الممتد من التاريخ) والعابر البراق (الضوء المادي). ونستشعر الحركة والحيوية: حيث أنسنة الظل بجعله كائنًا يركض، ويتجاوز، ويسبق، مما يمنح الأبيات طاقة حركية عالية. بناءً على هذا التسلسل الفكري البديع للديوان نربط الخيوط حيث نجد الشاعر بدأ من "ثاج" (التاريخ والجذور)، ثم حذر من "التصحر الأخلاقي" (خطر المادية)، ثم تذكر أنه "عابر للحياة" (أهمية ترك أثر)، ليصل في النهاية إلى أن هذا الأثر القيمي هو "الظل الذي يجاوز الضوء" ويمنح الإنسان الخلود. نرى الوحدة العضوية للديوان؟ فقد شعرنا أن الشاعر نجح في جعل "أنسنة الرؤية" فكرة متماسكة تنتقل بالمنطق من قصيدة إلى أخرى .

تعتمد على الإيجاز (الأسلوب الشذري)، حيث تحمل الكلمات القليلة معاني فلسفية ضخمة. أنسنة العصور الشاعر يعطي "للحياة" أبعاداً يمكن العبور من خلالها ومخاطبتها، مما يجعل الحياة والزمن كائنات حية تتفاعل مع الشاعر وتتأثر بمروره. ونجد الموسيقى الهادئة تناسب نبرة التأمل والوقوف على أطلال الذات والتاريخ، فالإيقاع يكون أشبه بنبضات متزنة تعكس حكمة العابر. لقد رأينا كيف يربط الشاعر بين الجغرافيا والتاريخ (مثل ثاج) وبين قضايا العصر (كالتصحر الأخلاقي) وصولاً إلى فلسفة وجود الإنسان (كعابر للحياة). لتأمل معاً هذا الترابط الفكري: فعندما يجمع الشاعر بين فكرة التصحر الأخلاقي "في القصيدة السابقة وفكرة "عابر للحياة في هذه القصيدة، نرى الشاعر لا يدعو الإنسان المعاصر إلى الزهد والابتعاد عن التطور، لكن يدعوه إلى ترك أثر قيمي دائم وفي "ظل" جاوز الضوء يقرب الشاعر إبراهيم الجريفاني القوانين الفيزيائية المعتادة ليصنع رؤية شعرية إنسانية خاصة ففي الطبيعة، الضوء هو الأصل والظل هو التابع الأضعف الذي يخفي بوجوده النور. لكن عندما يقول الشاعر "ظل جاوز الضوء"، فإنه يمنح "الظل" قوة خارقة وقدرة على الحركة والسبق. هذا العنوان يمهد لرؤية "أنسية" عميقة: الظل قد يرمز للماضي، أو للتاريخ (مثل مدينة ثاج)، أو لروح الإنسان الراحل، والتي استطاعت أن تتجاوز الحاضر المادي وتتفوق عليه.



Room 19
San Diego CA
USA



As part of its ongoing cultural and literary activities, and within the framework of its continuous efforts to promote cultural and intellectual engagement on both the local and international levels, **Room 19** cordially invites you to a special evening celebrating the poetic works of the **Poet of Humanity, Ibrahim Aljuraifani**



Room 19
San Diego CA
USA

166

ضمن سلسلة لقاءاتها الثقافية الأدبية، وفي إطار جهودها المستمرة لتعزيز الحراك الثقافي والمعرفي على المستويين المحلي والدولي، **غرفة 19** تدعوكم إلى لقاء خاص للاحتفاء بالاعمال الشعرية للشاعر الإنسانية إبراهيم الجريفاني

إدارة الأدبية إخلاص فرنسيس



د. هشام رجب
مصر



د. عبد السلام دحان
- المغرب -



البرفيسور سعيد الرحمن
جامعة الغالية كلكنا الهند



الطبيب ولد العروسي (فرنسي)
أستاذ كرسي الأدب بمعهد العالم العربي باريس



د. هانا نعيم حنا

Meeting ID: 768 356 0993
Passcode: 191919

يوم الخميس 21 ايار مايو 2026
الساعة 8 م. ت. بيروت، والقاهرة و10 ص. توقيت سان دييغو

theroom19fr@gmail.com
0016195596193

المستشارة الأكاديمية د. دورين نصر

سيمياء الرغبة وتحولات الذات العربية في قصيدة "أبجدية العطش" للشاعر علي الشوابكة من ديوان "سفر الياسمين"

قراءة نقدية للباحثة اللبنانية منيرة جهاد الحجار



يحمل السفر في المسيحية رسالة إلهية راقية، أما عند الشاعر علي الشوابكة فيرتبط السفر بالياسمين رمز الجمال والرقّة، وربطاً بصورة الغلاف فإننا نجد تناقضاً بين الصورة والعنوان، تناقضاً تكتمل من خلاله عناصر المعنى المقصود، ففي الصورة فارس يحمل بيده طائرًا جارحًا تنقلنا إلى الثقافة العربية حيث القوة والكرامة والرقّي والهوية والانتماء، إلا أننا نجدها منبعثة من بين الغيوم التي تشير إلى تحول كبير خصوصاً أنها غطت جذور هذا الفارس، وكأنها إشارة إلى مرحلة جديدة ضبابية توحى بطمس الهوية العربية العريقة، فهذه الغيوم تهدد هذا الفارس بحجب الرؤية عنه مهما كان قويًا، خصوصاً أن الغيوم بطبيعتها سريعة الحركة، مقيدة بيد الريح، أما سفر الياسمين فإنه يعبر عن راحة وهمية لما تضحج به الصورة من إشارات تحولية عميقة.

سفر الياسمين، دعوة روحية ليقظة جماعية من حرب ناعمة، من أنساق مقدسة تغلف حياة العربي، فهي حرب بطعم الياسمين، تتغلغل بهدوء في عمق الجذور العربية إلى أن تقتلعها من دون مقاومة، بل بسحر الياسمين، حيث يقف العربي عطشاناً في صحرائه تحيط به غيوم عقيمة، وهنا مرحلة انتقالية في القداسة من السفر الإلهي إلى السفر الدنيوي.

أبجدية العطش قصيدة عميقة تظهر الرغبة في الانعتاق من المادة، في الخلاص والارتواء، فالأبجدية لغة وهنا جاءت مضافة إلى العطش الذي يعبر عن نقص بيولوجي للجسم، حيث يعد الماء أصل الحياة كما جاء في القرآن الكريم (وجعلنا من الماء كلّ شيء حي)، أما اقتترانه باللغة فيشير إلى لغة ضبابية كما أظهر لنا الغلاف، لغة تحمل الزيف بين يديها. تصطدم هذه الرغبة بنسق مضمر، فتظهر القيمة (موضوع الشغف) في الماء، من خلال تكرار كلمة الماء التي تضمّر ظمأً روحياً، فتمرّ الذات الرغبة عبر مسار انفعالي يحجب

الحقيقة، وتحوّل معه من الأنا إلى الجماعة، تتوق هذه الذات إلى أصلها، إلى هويتها لكنها تصطدم بالثقافة، فيفتتح الكاتب قصيدته بعبرة "علمنيها/ لست أجد الشوق إلا تقييلاً" (ص5) تكشف عن نسق مضمر بين طيات جملة مركزية خلقت نمطاً ثقافياً واحداً بقناع جمالي، فظهرت مظهرات الهوى بالشوق الذي لا يشبع إلا بالقبلة، فتحوّل الشوق من شعور إلى فعل حسي لا يفهم إلا عن طريق الجسد، وهنا يكسر الشاعر الإطار المعروف للشوق وكأنه يحاول الكشف عن عاطفة مزيفة تُقصي الحقيقة، وتقّس النسق الذي دخل حتى في الشعور ليوّجه السلوك. تناقض بين الشوق والجسد ظهر في تورية ثقافية تُظهر ازدواجاً دلاليًا، فالمعلن عنه أن الذات تترجم شوقها بفعل مادي، لكن المضمر هو توق إلى التحرر من هذا الجسد الذي ربما يرمز هنا إلى المجتمع الذي يجعل من عقل الإنسان صنيعاً مبرمجاً وفق حكم مجتمعي استهلاكي، يُركن العقل العربي في الزاوية، حيث يُسخّر الخطاب في خدمة المدينة التي تروج الباطل على أنه حق، فالقبلة لم تعد سلوكاً فردياً يعبر عن الحب بل أصبحت سلوكاً مكتسباً من الجماعة، ففي المدينة يسخرون من الأعراب "يضحكون من الأعراب" في خطاب متعال فرضته المؤسسة الثقافية عبر التمازج القائم بين المتوارث والحديث، وهنا نسق مضمر يشي باضمحلال الأصل العربي، فيقسم النص إلى زمنين: زمن ماضٍ تعيش الذات فيه مقموعة تخضع لأنساق ثقافية وحاضر مشروط بالجسد، يظن الإنسان فيه أنه قد تحرر ليسقط رهين أنساق ثقافية جديدة يوجهها الجسد، وتبقى الذات عطشى، تائهة، ساعية نحو الارتواء والخلاص.

إن القبلة هي التصاق مادي محسوس يغيب حقيقة الشوق، فيحد من البحث، ويقيّد الذات العربية ضمن حدود مرسومة ومتفق عليها، وهذا الالتصاق يختزل الزمن إذ لا سبيل هنا

للحلم الذي يعدّ جسر عبور زمني يبعث الأمل والتجدد، ويدفع بالذات نحو التطوير، وهنا يفقد الشوق معناه الحقيقي المرتبط بالغياب والحرمان المادي، ليدخل في إطار الحرمان الروحي على الرغم من هذا الالتصاق الشديد، فالذات العربية لم تكن تُحب رغبة في الحب، إنما رغبة في إبراز الذات أمام الجماعة، فإنها تحب وفق ما تُمليه عليها الجماعة، وإن كانت الجماعة على خطأ، فهل يرتبط الشوق بالقبلة؟ الشوق حرمان عاطفي لا يشبع وينتقل في زمن لا متناه، أما القبلة فهي لحظية، زائلة، ترمز إلى الإشباع المادي، وهنا خرجت عن إطار الحب الحقيقي، لتصبح نسقاً مضمرًا يسير الذات، كذلك فإن القبلة هي التصاق يختزل المكان، ويقتل الحلم، ويقيد الإنسان ضمن لا وعي مادي يدخل ضمن لاوعي جمعي يقتل حتى الإحساس، فيصبح الشوق هنا بلا معنى لأنه يقيّد الذات في المعنى المحسوس المكرر الذي يعبر عن الجماعة لا عن الذات.

ينتقل الكاتب إلى جملة مفتاحية أخرى يكتف فيها صرخة تأملية في خلق واقع جديد يعبر عن الذات الحقيقية فيقول "أكتب على نهد اللّفة حكمتي الشهيرة/ ماء وماء ثم ماء وماء" تكرار لفظي يُظهر تورية ثقافية لا توحى بالإشباع إنما بالظمأ حيث تبدو ذات الشاعر متمردة على الموروث، متوترة، تحاول أن تصل إلى رغبتها من خلال هذا التكرار اللفظي، كأنها صرخة وجودية للخروج من بوتقة المادة إلى رحاب الحرية

فعلى صعيد الجماعة الواسع الذي تستقي منه المدينة شوقها، والمدينة رمز لثقافة مأزومة لم تأخذ من الحضارة سوى قشورها، ما أدى إلى إفراغ القبة من معناها الحقيقي، وظهور خوف من الماء ألا وهو حقيقة الوجود، لتستبدله الذوات بالتيمم، وهل يصح التيمم مع وجود الماء؟ وبين هذه الذوات التائهة لا نجد في النص سوى ذات الشاعر واعية لما يجري، فيحاول بلغته أن يسلط الضوء على هذه الأنساق الثقافية التي كانت ولا تزال تقود الإنسان نحو ظمأ أبدي لم يظهر سوى في أبجدية الشاعر.

إن التيمم هو فعل جامد، فالتراب لا يسيل، أما الماء فهو سائل يبعث الحياة في كل مكان، وإن العلاقة بين التيمم والماء في الحقيقة هي علاقة قائمة على الاستبدال في حال الغياب للوصول إلى فعل الطهارة، أما في النص فهي علاقة قائمة على التعارض بين تراب يضم نهاية حتمية لأن الإنسان من التراب إلى التراب، وماء يضم حياة لانهائية تكمن في اكتمال الذات ورقيتها وتحررها من كل ما هو زائف ومادي، والتيمم في وجود الماء هو إنكار للأصل، وبطلان للطهارة والرقى، وثقافياً فهو يمثل قمعا للذات التي تتوق دائماً إلى الرغبة في الارتواء، فتعيش بين ذرات التراب عطشى تدفن الماء في أعماقها، فلا تأخذ من الحياة سوى الظاهر. وهنا تصطم الرغبة في الحياة بالموت، أما المعنى فيبقى في جيوب الشاعر يبحث عن قارئ ينبش له المعنى لينفجر ويحقق رغبة الكمال الحقيقي في الحرية الحقيقية خصوصاً في زمن أسقط الحرية في قعر الثقلة والتقليد الأعمى.

ختاماً، إن القصيدة قد كشفت عن تمرّد الشاعر على الواقع المقيد بالأنساق الثقافية، وتوقه إلى حرية مفقودة، حرية بالمعنى الحقيقي، تلك التي تصل بالإنسان إلى معرفة ذاته ليكون قائداً، لا مسيراً، وكذلك فإن الشاعر يوجّه رسالة سامية إلى العالم في الالتفات عن الأمور المادية والتوجّه نحو ما هو باقٍ ويؤدي إلى كمال الذات ورقيتها.



والارتقاء الذاتي، فالشاعر أيضاً ينطلق في الكتابة من المحسوس المقترن بالإشباع المادي وصولاً إلى حكمة العطش الأكبر الذي لا يروى، وهنا تعدّ القبة قبلة الشاعر للانتقال بلغته نحو خفايا ثقافة أضمرت عطشاً شديداً للكمال.

وكذلك فإن الذات في المدينة لم تعد تحبّ رغبة في تحقيق كمال روحي إنما رغبة بالسيطرة والسلطة التي تخلقها المادة، فتظنّ الذات في المدينة أنها متحررة، ولكنها في الحقيقة سقطت أيضاً في إطار نسق جديد تحكمه المادة، وتوجّهه وفق حاجة الامتلاك، فتجد الذوات في المدينة كما يقول الشاعر تقبل كل شيء، وهنا أيضاً خرجت القبة عن معناها الحقيقي في التعبير عن مشاعر حبّ روحي، لتدخل في إطار حبّ مادي، وأي ارتقاء هنا في انتقال الذات من تقديس الجماعة إلى تقديس المادة؟ وأي وجود للذات؟ فهي تقبل كسرة الخبز وهنا رمز إلى تقديس الذات للحاجات البيولوجية اليومية التي يقابلها جوع روحي شديد، وتقبل الخيل لا لعمل بطولي إنما لتقديس أنساق ثقافية، فالخيل تحيلنا إلى القوة والسيطرة لكنها هنا فقدت المعنى فالتناس في المدينة يقبلون الخيل، أي يقدسون القوة لكنهم لا يملكون الفعل، "يقبلون الرمل إذا اقتربوا من الله" والقرب من الله أمر روحي لا يحتاج إلى تقبيل مادي ملموس، ما إن تحوّل إلى تقبيل للرمل حتّى يحيلنا إلى علامة التحوّل في غاية الناس ليصبح المعبود عندهم هو الرمل أي المادة تحت شعار الدين، وتحت راية الله.

"يقبلون سيوفهم واليد البيضاء" أي يقدسون السلطة لكنهم تابعون، لا يمارسونها، ويخضعون لليد البيضاء التي تتحكم بمصيرهم، فالشاعر هنا ينتقد كلّ هذه الممارسات الفارغة التي تجعل من العربي قابلاً بين جدران الجهل والجمود.

في كلا المكانين (البادية والمدينة) والزمانين تبدو الذات مسيرة، تعيش ضمن لاوعي جمعي، إن لم يكن على صعيد الجماعة الضيق

ذكريات مع الشورباء في نيجيريا



مسعود معلوف

سفير متقاعد

واشنطن

27/08/2026

عندما كنت القنصل اللبناني في نيجيريا منذ أكثر من خمسين سنة في مدينة لاغوس التي كانت آنذاك عاصمة البلاد، كنت أدخل السجائر بكثرة حيث لم أكن أتناول الفطور الصباحي وأشرب ما بين خمسة عشر وعشرين فنجاناً من القهوة قبل الغداء مع تدخين ما لا يقل عن حوالى عشرين سيجارة، لدرجة أنني لم أكن أستطيع التمتع بأطعمة المأكولات التي كنت أتناولها.

في أحد الأيام، عندما عدت متأخراً من المكتب لتناول طعام الغداء وكنت جائعاً للغاية، بدأت بتناول صحن الشورباء التي أعدها الشاب الذي كان يعمل في منزلي واسمه بنسون، وبعد أن تناولت بضعة ملاعق بشهية، لاحظت شيئاً غير مألوف يعوم على سطح الشورباء اعتقدت في حينه انه بهار أسود، وبعد النظر بدقة في الصحن، شاهدت كمية هائلة من حشرات السوس عائمة في الصحن.

أصابني عندئذ قرف شديد جعلني أفقد أعصابي، ولم أتمالك نفسي وأتجنب القيء على الطاولة فوق الصحن والصراخ، فحضر بنسون الذي أعد الشورباء، وعندما شاهد ما في الصحن وما حصل لي نتيجة لذلك، خرج راکضاً الى حديقة المنزل دون أن أعرف سبب خروجه بهذه السرعة.

بعد لحظات قليلة، عاد بنسون حاملاً عصاً بيده وراكضاً باتجاهي. اعتقدت عندئذ أنه يود القيام بعمل عدائي إذ كان وجهه مكفهراً وهو يتقوه بعبارات بلغة قبيلته التي لم أكن أفهم منها شيئاً. فأخذت حذري منه وابتعدت بعض الشيء تجنباً لأي احتكاك معه، ولكنه اقترب مني، ورمى العصا على الأرض أمامي، وانبطح على بطنه، وبدأ يخطب بيديه على الأرض ويطلب مني بصوت عالٍ وهو يجهد بالبكاء أن أضربه بالعصا التي أحضرها من الحديقة، مكرراً باللغة الإنكليزية عبارة: "أرجوك اضربني يا معلمي، اضربني، اضربني. أنا أستحق هذا العقاب" والدموع تتصبب من عينيه بغزارة.

فهمت أن بنسون كان يخشى أن أطرده من عمله الذي كان مريحاً نسبياً وراتب جيد إذا ما قيس بمعدل الرواتب التي كانت تُدفع لسائر العمال والموظفين النيجيريين في ذلك الوقت، وكنت أكن له محبة خاصة إذ كان يعمل بإخلاص ويقوم بجميع الأعمال المنزلية بجدية وبنظافة تامة. طبعاً لم ألمس العصا المرمي على الأرض أمام قدمي بل طلبت منه أن يقف، وهدأت روعه، وأبلغته بضرورة التأكد دائماً من نوعية الطعام وسلامته قبل إعداده وتقديمه لي أو للضيوف، ولاحظت من تعابير وجهه كم كان ممتناً بعد ذلك، ولا يمكن وصف عبارات الشكر التي عبر عنها وهو يبكي ويذرف الدموع بغزارة من عينيه.

بالرغم من مرور أكثر من خمسين سنة على حصول هذه الحادثة ربما في العام 1974 أو 1975، إلا أنها ما زالت ماثلة أمامي وأذكرها بكل تفاصيلها. وقد تعلمت درساً بعد ذلك واكتسبت عادة لم تعد تفارقني وهي أنني، كلما كنت أستعد لتناول الطعام، لا أتوقف عن التأكد بأن كل شيء في الصحن أمامي لا يشكو من أي عيب، خاصة وأني بعد أن توقفت عن التدخين منذ أربعة عقود، أصبحت قادراً على التمتع بطعم المأكولات بعكس ما كان يحصل لي أيام التدخين.

بعد أن غادرت نيجيريا عام 1977، لم أعد أسمع عن بنسون ولا أعرف شيئاً عنه، ولكن بالرغم من هذه الحادثة القبيحة، فإنني أحفظ عنه ذكريات إيجابية نظراً لتفانيه وإخلاصه في العمل إذ كنت، بالرغم من صعوبات الحياة في نيجيريا آنذاك، مرتاحاً في حياتي المنزلية لأقصى درجة.

العزف على أوتار الشجن

هند هارون

قصائدها تنبض بعمق الألم وحب الوطن



وفيق صفوت مختار
كاتب وباحث مصري

«هند هارون» شاعرة سوريّة الكبيرة، التي يغرّفها الكثيرون، والتي يجب أن ننذكرها ولا ننساها، تمرّست على الصّبر، وقدمت لنا وعلى مدى سنوات طويلة من عمرها الإبداعي والتّصالي، هدايا الشّعر الفاعل طويل الأثر مغمسة بعبق النّضال والكفاح من أجل عروبة أحبّتها وعشقته، يوم فتحت لنا الشّبابيك المزهرة والمُنمّقة لتُطل من خلالها على تخوم الوطن العربي الكبير، لذا يجب أن نفرّد لها فصلاً استثنائياً في تاريخ الشّعر والنّوح العربيين.

**الشّعر ليس حمامات تُطيرها
فوق السّماء ولا نايًا وريح صبا
لكنّه غضب طالت أظافره
ما أجبن الشّعر إن لم يركب الغضب**

تبدأ المأساة عندما أخذت ابنها ذو الأعوام الأربعة إلى بيروت واكتشفت أنّه مُصاب بفقر دم وراثي رغم بُعد الصّلة بينها وبين زوجها المهندس «أحمد قريعة»، تقول الشّاعرة: «هنا بدأت رحلة العذاب الطّويل، تقارير الجامعة الأمريكيّة أرسلتها إلى كلّ السّفارات وكانت الإجابة واحدة لا علاج للمرض الوراثي إلّا نقل الدّم، كان الأطباء في بيروت ودمشق يزرعون الأمل في صدري وأنا أصدق وأرجو الله وأتوسّل، كان «عمّار» يُصارع الأقدار، ويقول لي أحياناً: أمي لن أعيش طويلاً دعيني أنعم بالحياة... وكنت أحس حينها أنّي طفلة اليتيمة».

أربعة عشر عاماً غمر الصّراع الذي عاشته الشّاعرة «هند هارون» مع المرض إلى أن حدث القدر المحنوم ومات ابنها فجأةً فتركها خلال ثلاثة أيّام إثر نوبة حادة غريبة شلّت الأطباء. وهنا تقول: «رحلت الزّهرة الربّيعيّة وأقيمت في اللاذقيّة آلاف المآتم في كلّ بيت، عشت شهيدة أربع عشرة سنة أصرار الموت إلي أن صرعتني بسهم يقتلني مع كلّ نسمة أتنفّسها وأصبت بالشلل الفكري التّام لمُدّة شهر ونصف ثمّ انفجرت الكلمات، لجأت إلى معبدي إلى غرفة «عمّار» المُردانة بصور المراهقة برُسومه الخاصّة بالأسطر والكلمات المُتناثرة على الرّجّاج على خشب السرير إلى أسرطته الموسيقيّة إلى سريريه أتدثر بغطائه أشم ريحه وبدأت أكتب».

عملت في حقل التّعليم في بداية مسيرتها الوظيفيّة، ثمّ تدرّجت حتّى أصبحت مُديرة لثانويّة الكرامة في اللاذقيّة. واختيرت رئيسة لفرع إتحاد الكتّاب العرب في اللاذقيّة، ورشّحت لعضويّة الإتحاد العام للكتّاب العرب. وقد شاركت في العديد من المهرجانات الشّعريّة في مصر ولبنان والعراق والمغرب وفرنسا وبلغاريا وإيطاليا.

كان لابنها الوحيد «عمّار» الأثر الأكبر في حياتها وعلى نتاجها الأدبي فشكّل مرضه ورحيله قبل أن يكمل عامه الثّامن عشر جرحاً غائراً في قلبها لم تمحُه الأيّام والسّنوات، وظلّت تراثه بقصيدة تلو الأخرى، وديوان يخلف الآخر حتّى أسماها الأديباء: «خنساء سوريّة».



ولدت «هند نديم هارون» عام 1927م، بمدينة اللاذقيّة السّوريّة. عاشت وهي تشعّر بالعزلة منذ طفولتها، فيوم توفي والدها قبل لها تعالي ودّعيه فوجدت نعثاً كبيراً ملفّوفاً فأغمي عليها لا شعوريّاً، وعلى ما يبدو أنّ القدر رسم لها هذه الصّورة لكي تلازمها طيلة الحياة.

تقول الشّاعرة عن نشأتها الأولى: «نشأت بين أفراد أسرة تفارّع الاستعمار الفرنسي ناضلوا في الثّورات كثورة الشّيخ «صالح العلي» (1883- 1950م) وغيرها، وانتقم الفرنسيون من أفرادها فحكم على الأديب «منح هارون» عمّي بالإعدام وصادروا أملاك والدي وغير ذلك من ألوان الاضطهاد». وتضيف: «كنت أسمع النّقاش حول هذه المواضيع دون أن أعي أبعادها، ولكنني تشرّبت فكرة الكفاح وأذكر أنّي أقسمت أن أحّي علم بلادي مرفوعاً وحدث فعلاً ذلك حيث رددت أمام السراي نشيد حفظناه في المدرسة، كنت تلميذة ثائرة، رفضت مرّة الاشتراك في استقبال الجنرال «شارل ديغول» Charles de Gaulle (1890- 1970م) ففصلت مؤقتاً من المدرسة التي كانت مُديرتها فرنسيّة لتحرير الطّالبات على الثّمرد».

لذلك نشأت وفي داخلها إحساس بأنّ مُحاربة كلّ ما هو ضدّ الوطن يعتبر مقدّساً، فكان



عاشت الشاعرة لثُلُثه، كانت تشعُر بأنّها يجب ألا تموت مرّتين، لقد أَسَمَتْ عُرفَتُها: «عُرْفَةُ الأَحْزَانِ»، وراحت تكتُبُ عشرات القصائد التي جمعت في ديوانٍ ضخِمٍ، أَسَمَتْها: «أَنَاشِيدُ عَمَّارٍ» (1979م)، وقبل يومها بأنّ هذا الدِّيان لا يُوجد مثيل له في المكتبة العربيّة ولا الأجنبيّة.

ومن قصيدة، بعنوان: «جُرْحُ الموت» تُهديها إلى روح ابنها «عَمَّار» في ذكرى رحيله، نقتطف هذه الأبيات المُلتاعة:

يا وحيدى... كنت في صدري وعيني الشُّعاع
وأنا أحيّاك... يا عَمَّار... في دنيا الصِّراع
لم يلح لي بعد أن جزت الدُّنَا... إلّا الضُّياع
وعُبار الأرض... شدّ النَّاسُ... أغرى المتاع
غير إني عندما أدعوك... ينزاح الفِتْـعاع
وأرى طيفاً حبيباً... جاء مفتوح السِّدْراع
وأحس القبله الحرى... وكم أخشى الوداع
ثمّ تمضي... في سفين الله... مرفُوع السِّراع

وقد رحلت شاعرتنا الحزينة عن دُنْيانا في عام 1995م، عن عُمرٍ يُناهز (68) عاماً إثر أزمة قلبية.

خَلَفَت الشاعرة «هند هارون» أكثر من أربعة آلاف قصيدة، وعدّة دواوين شعريّة، منها: «سارقة المعبد» (1977م)، «أناشيد عَمَّار» (1979م)، «شمس الحب» (1981م)، «بين المرسى والشِّراع» (1984م)، «عَمَّار في ضمير الأمومة» (1988م). وقد ترجمت بعض قصائدها إلى اللّغات: الفرنسيّة، والإنجليزيّة، والبُلغاريّة، والألمانيّة.

طغى على شعر «هند هارون» الطّابع الوطني، وسجّلت أهم قصائدها الوطنيّة في عهد الوحدة بين مصر وسوريّة من عام 1958م وحتى عام 1961م، حيث دُعيت إلى إلقاء العديد منها في: القاهرة والإسكندرية وبُورسعيد.

وعن تجربتها الإبداعية قالوا أنّها كانت شاعرة كلاسيكيّة، لأنّها عايشَت العصر السّابق وكتبت بأسلوبه وتناولت قضاياها بأدواته، لكنّ «هند هارون» تكتُبُ الشِّعر الحديث كذلك وبأسلوبها، والشِّعر بالنّسبة إليها هو موسيقا بالدّرجة الأولى، خُصّوصاً الشِّعر العربي الذي تنتمي إليه، وقد ذكرت، أنّها كانت تُمثّل بلدها سوريّة في أحد المؤتمرات في رُوما، وألّقت بعض قصائدها التي كانت تُترجم مباشرة إلى اللّغة الإيطاليّة، فكانت كلّ الطّاولات تلتفت لتستمع، ثمّ التقت فيما بعد بعض من كان في القاعة، فقالوا لها أنتِ تُغنّين جيّداً وصوتك جميل، فقالت لهم نحن العرب هذا هو إلّقاؤنا للشِّعر، لذلك فعندما قيل إنّ العربي يُغنّي الشِّعر فهذا صحيح، لأنّ العربي يؤمّن بالموسيقا في هذا الفن، فلماذا نتخلّى عنها؟ إنّ جمال شعرنا من جمال شرقنا السّاحر فلماذا نتخلّى عنه؟

بدأ بُبُوغها الشِّعري وقُدْرَتُها الفائقة على التّعبير وتسجيل الأحاسيس مُنذُ أيّام دراستها في المرحلة الإعداديّة، فكتبت عدّة قصائد كانت تنشرُها في الصُّحُف تحت اسم: «بنت السّاحل». والجدير بالذّكر أنّ قصيدة «وصيّة أم» كانت أولى القصائد التي أثارت اهتمام الرّأي العام ولفنت الأنظار نحوها، وهُنا نقول: «ألقيتها في مُسابقة شِعريّة اشتركت فيها في لبنان حيث تقدّم كلّ مدرسة نصّاً لتحتفى بالجائزة لأفضل نص وأحسن إلقاء، وكانت المُسابقة تحت إشراف الشّاعر الدّكتور «أسعد علي» (وُلد عام 1937م) في بيروت وكان رئيس لجنة التّحكيم الشّاعر السوري الكبير «عمر أبو ريشة» (1910 - 1990م) ففازت القصيدة بالجائزة الأولى ممّا لفت النّظر إلى القصيدة وصاحبتهَا».



فِي الْبَحْثِ



Francesco Tammaro (b.1939)

الهوية الشعرية وأنساق التخييل في ديوان «أنسنة الرؤية» لإبراهيم الجريفاني



د. عبد السلام دخان

تمثل الهوية الشعرية إحدى القضايا المركزية في النقد الأدبي المعاصر، نظرا إلى ارتباطها الوثيق بالسؤال الجمالي المتعلق بخصوصية التجربة الإبداعية وقدرتها على إنتاج عالمها التعبيري المميز. وقد أولت عديد الدراسات الحديثة اهتماما متزايدا بمفهوم الهوية الشعرية بوصفه نسقا مركبا تتفاعل داخله البنيات الشكلية للنص الشعري خاصة اللغة، والخصائص الفنية مثل التصوير الشعري والإيقاع، فضلا عن ما يتصل بالموضوع على مستوى الرؤية إلى العالم.

يتجسد في القصيدة وعي الشاعر المعرفي والوجداني والجمالي داخل بنية مركبة تتشاكل فيها الرؤية والتأمل والتخييل الشعري، فتغدو الكتابة الإبداعية مجالا لإنتاج لاستكشاف الوجود على نحو مغاير. وتحدد هوية النص عبر الموضوعات التي يستثمرها وعبر الكيفية التي يعيد بها تشكيل العالم داخل اللغة، حيث تتحول التجربة الإنسانية إلى صور ورموز وعلاقات دلالية تمنح الواقع أبعادا أعمق وأكثر كثافة. وفي هذا الأفق تكتسب القصيدة قيمة أدبية وجمالية تتصل بقدرتها على تنظيم الخبرة الإنسانية وصياغتها في رؤية شعرية خاصة تستوعب الزمن والذاكرة والمكان والذات ضمن نسق متماسك من الدلالات.

وتؤدي الطاقة التخيلية دورا مركزيا في بناء هذه الرؤية، إذ توسع مجال الإدراك وتفتح إمكانات جديدة للفهم والتأويل، فتسهم في بناء عالم رمزي تتفاعل داخله التجربة الفردية مع الأفق الإنساني الأوسع. ومن ثم تمثل القصيدة شكلا من أشكال المعرفة الجمالية التي تمنح الوجود قابلية متجددة للانكشاف وتثري علاقة الإنسان بالعالم عبر فعل الخلق اللغوي وإنتاج الدلالة. وفي هذا السياق تدرج تجربة الشاعر السعودي إبراهيم الجريفاني بوصفها تجربة تسعى إلى بناء عالم شعري قائم على مركزية

الإنسان داخل شبكة واسعة من العلاقات الرمزية والوجدانية والثقافية. ويأتي ديوان «أنسنة الرؤية» حلقة جديدة في مسار شعري امتد عبر مجموعة من الأعمال التي سعت إلى توسيع حدود الكتابة الشعرية والانفتاح على فضاءات معرفية وفنية متعددة، حيث تتجاوز في نصوصه أسئلة الوجود والذاكرة والهوية والحب والأرض والفن، ضمن رؤية تجعل الشعر أداة لإعادة اكتشاف العالم وإعادة تأويله. وتنبع أهمية هذا الديوان من كونه يقترح مشروعاً جمالياً يقوم على مفهوم الأنسنة بوصفه مبدأ منظماً للرؤية الشعرية. فالإنسان يشكل موقعا محوريا في مختلف مستويات الخطاب، كما تتحول عناصر الطبيعة والذاكرة والتاريخ والأمكنة والرموز الحضارية إلى مكونات فاعلة داخل التجربة الإنسانية، بما يجعل القصيدة مجالا للتفاعل المستمر بين الذات والعالم. ومن هنا تتجاوز الأنسنة حدود التقنية البلاغية المرتبطة بإضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء، لتغدو تصورا ثقافيا يعيد تنظيم العلاقة بين الكائن ومحيطه، ويمنح العالم كثافة شعورية ورمزية خاصة. وتسعى هذه الدراسة إلى مقاربة الهوية الشعرية في ديوان «أنسنة الرؤية» من خلال تحليل مجموعة من المكونات الأساسية التي تشكل بنيته الجمالية والفكرية. ويتمثل الهدف الرئيس في الكشف عن الكيفية التي تنتظم بها عناصر النص المختلفة داخل مشروع شعري متكامل، وعن الآليات التي يعتمد عليها الشاعر في بناء رؤيته للإنسان والوجود.

كما تهدف الدراسة إلى تتبع أنساق التخييل التي تمنح الديوان خصوصيته الأسلوبية، وتحديد موقع الأنسنة ضمن شبكة العلاقات الدلالية التي تؤسس عالمه الشعري. تنطلق هذه المقاربة التأويلية من فرضية أساسية مفادها أن ديوان «أنسنة الرؤية»

يؤسس هويته الشعرية من خلال تفاعل ثلاثة مكونات كبرى تتمثل في شعرية الأنسنة، وبنية التخييل، والرؤية الإنسانية للعالم. فهذه المكونات تنتظم داخل شبكة واحدة تتبادل عناصرها الوظائف والدلالات، بما يجعل القصيدة فضاء معرفيا وجماليا تتداخل داخله التجربة الفردية مع الأسئلة الثقافية والوجودية الأوسع وهو ما يكشفه عنوان العمل الشعري بشكل صريح.

وتكشف القراءة المتأنية للنصوص أن الشاعر إبراهيم الجريفاني يشتغل على بناء عالم شعري تتداخل فيه حدود الذات والطبيعة، وتتقاطع داخله الذاكرة مع التاريخ، ويتحول فيه الرمز إلى أداة لتوسيع أفق التجربة الإنسانية. كما يظهر ميل واضح إلى استثمار إمكانات الكتابة الحديثة من خلال الاعتماد على النص المفتوح، والتقطيع البصري، والاقتصاد اللغوي، وتعدد مستويات الخطاب، الأمر الذي يمنح النصوص قابلية كبيرة للتأويل ويجعل القارئ شريكا في إنتاج الدلالة.

وتكتسب هذه الخصائص أهمية خاصة داخل المشهد الشعري العربي المعاصر، حيث تتجه كثير من التجارب الحديثة إلى إعادة النظر في وظيفة الشعر وعلاقته بالإنسان والعالم. وفي هذا الإطار يقدم ديوان «أنسنة الرؤية» نموذجا شعريا يربط الجمالي بالإنساني، والتأملي بالرمزي، والذاتي بالثقافي، ضمن رؤية تسعى إلى بناء لغة شعرية قادرة على استيعاب التحولات التي يعرفها الوعي المعاصر.

وانطلاقاً من هذه المنطلقات، ستتجه الدراسة إلى تحليل الديوان من خلال مجموعة من المحاور المتكاملة التي تشمل مفهوم الأنسنة بوصفه أساساً للرؤية الشعرية، والبنية الفنية للنصوص، وشعرية الصورة والتخييل، وتمثيلات الذاكرة والزمن، والرموز الحضارية والثقافية، والأبعاد الإنسانية والفلسفية التي تمنح التجربة الشعرية عمقها وخصوصيتها. ومن خلال هذا المسار تسعى القراءة إلى إبراز ملامح الهوية الشعرية التي تتشكل داخل الديوان، والكشف عن القيمة الجمالية والفكرية التي يضيفها هذا العمل إلى التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

1- شعرية الأنسنة

يشكل مفهوم الأنسنة المحور الفكري والجمالي الذي تنتظم حوله التجربة الشعرية في ديوان «أنسنة الرؤية»، إذ يتحول إلى مبدأ شامل يوجه بناء الصور والرموز والعلاقات الدلالية داخل النصوص. وتنبع أهمية هذا المفهوم من كونه يتجاوز حدود التوظيف البلاغي المعروف في التراث النقدي، ليتحول إلى رؤية للوجود تقوم على إدماج الإنسان في نسيج العالم وإعادة بناء الصلات التي تربطه بالطبيعة والذاكرة والتاريخ والأمكنة والكائنات. ومن ثم فإن الأنسنة في هذا الديوان تمثل أفقا فكريا وجمالياً يسعى إلى إعادة اكتشاف المعنى الإنساني داخل واقع سريع التحول، وإلى بناء لغة شعرية تمنح الأشياء قدرة متجددة على المشاركة في التجربة الوجودية.

وتكشف القراءة المتأنية للنصوص أن الشاعر إبراهيم الجريفاني يشتغل على إعادة توزيع الحضور الإنساني داخل عناصر الكون المختلفة. فالإنسان لا يحتكر مركز التجربة الشعرية، وإنما يشارك عناصر العالم في إنتاج المعنى. وتتحوّل الأرض والسماء والمطر والبحر والنجوم والضوء والذاكرة إلى شركاء في تشكيل الرؤية، بما يجعل القصيدة فضاءً للحوار المستمر بين الذات ومحيطها الوجودي. وبهذا المعنى تتخذ الأنسنة وظيفة معرفية تتصل بإعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الكائن والعالم،

ويكشف هذا التوجه عن نزعة شعرية تؤسس للعالم بوصفه بنية كونية متكاملة تتفاعل مكوناتها في حركة مستمرة من التداخل والتجاور والتبادل الدلالي. فالذات تتحرك داخل العالم بوصفها عنصراً من عناصر نسيجه الحي، حيث تتشكل العلاقة بين الإنسان والطبيعة ضمن أفق من الانتماء الوجودي المتبادل، فتغدو التجربة الشعرية فضاءً تتقاطع فيه الخبرة الفردية مع الامتداد الكوني. وتتسع هذه الرؤية لتجعل من العناصر الطبيعية كيانات دلالية قابلة لإعادة التشكيل داخل الخطاب الشعري، حيث تتحول الظواهر الكونية إلى وسائط للتفكير في الإنسان، وفي أنماط حضوره داخل العالم، وفي طرائق تشكّل وعيه بذاته وبالوجود المحيط به.

ويتحول العالم الطبيعي إلى فضاء للتجربة الداخلية، حيث تنفتح العناصر على إمكانات التأويل وتغدو امتداداً لتوترات الذات وأسئلتها الوجودية. وفي هذا السياق، تتجاوز عناصر الكون وظيفتها الوصفية لتتحول إلى علامات دالة على حالات إنسانية مركبة، تتداخل فيها الخبرة الفردية مع الوعي الثقافي والتاريخي. وتكتسب الظواهر الطبيعية أبعاداً رمزية تجعلها قادرة على حمل المعنى وإعادة إنتاجه داخل بنية القصيدة، بما يرسخ علاقة تبادلية بين الإنسان والعالم تقوم على الانكشاف المتبادل والتشكيل المستمر. ومن خلال هذا التحول، يتأسس الفضاء الشعري بكونه مجالاً لإعادة بناء التجربة الإنسانية، حيث تتحول الطبيعة إلى مرآة للوعي وإلى وسيط رمزي يكشف عن عمق العلاقة بين الذات والعالم. وتغدو الأنسنة بموجب هذا السياق الشعري ممارسة جمالية تعيد تنظيم الإدراك وتعيد تشكيل إمكانات الحياة وفق أنساق الإبداعية الشعرية. ومن خلال هذا المنظور يتطرح أن الأرض في الديوان تتحول إلى رمزا للوجود الإنساني المشترك، وتغدو السماء أفقا للتطلع الروحي والمعرفي، ويتحول المطر إلى علامة على التجدد والحيوية واستمرار الحياة. وتتحدد قيمة هذه العناصر عبر وظائفها الدلالية داخل البناء الشعري، حيث ينخرط كل عنصر طبيعي في شبكة من العلاقات الرمزية التي تمنحه قدرة على إنتاج المعنى وإعادة تشكيله داخل التجربة الشعرية.

فالتاريخ يحضر بوصفه خزاناً للخبرة الإنسانية ومجالاً لاستمرار الذاكرة الجمعية. وتتحول الشخصيات المستعدة إلى علامات ثقافية تحمل قيماً تتصل بالإبداع والاستمرارية والحضور الحضاري. ومن خلال هذا التوظيف يربط الشاعر بين التجربة الفردية والأفق الثقافي الأوسع، ويمنح القصيدة قدرة على التواصل مع طبقات متعددة من الوعي التاريخي. وتتأسس مركزية المرأة في جل أعماله الشعرية داخل بنية إنسانية متماسكة، حيث تتخذ حضوراً يتجاوز الوظيفة التمثيلية نحو موقع بنيوي داخل تشكل المعنى الشعري. فهي تنخرط في إنتاج الرؤية الكلية للنص بكونها عنصراً حيوياً يسهم في إعادة تنظيم التجربة الجمالية والوجدانية داخل فضاء لغوي مفتوح على تعدد الدلالات. وتنكشف دلالتها عبر حضور متشابك مع عناصر الذاكرة والوعي، إذ تسهم في بناء أفق التجربة الذاتية وإعادة تشكيلها داخل اللغة الشعرية. ومن خلال هذا التداخل تتحول صورتها إلى علامة دلالية مرنة، تحمل أبعاداً تتصل بالحيوية والاستمرارية والخلق، وتندمج في الوقت نفسه داخل النسق الثقافي الذي يؤطر رؤية النص للعالم. وفي هذا السياق، يظهر حضور المرأة بوصفه مكوناً تأويلياً يتفاعل مع بقية عناصر الخطاب الشعري، فينتج وحدة دلالية تتشكل عبر حركة مستمرة من التفاعل بين الصور والانفعالات والبنى الرمزية. وبهذا المعنى تتحدد وظيفتها داخل النص كعنصر يسهم في توسيع أفق الرؤية الشعرية وإعادة بناء العلاقة بين الذات والعالم داخل إطار جمالي متماسك.

تتضح صورة الطفل في الديوان بوصفها بنية رمزية كثيفة الدلالة ترتبط بالحيوية والانفتاح على العالم وإمكانات الإدراك الأولي للوجود. وتشتغل هذه الصورة داخل النسق الشعري كعلامة دينامية تتحدد دلالتها عبر علاقاتها ببقية العناصر النصية، بما يجعلها جزءاً من آلية البناء الجمالي داخل الخطاب الشعري. الطفولة - وفق هذا المنظور - انكشاف أولي للعالم تتأسس فيها التجربة على كثافة إدراكية تقوم

على التلقي المباشر للأشياء قبل تشكل أنماط التفسير المسبقة. ذلك أن الطفل يندرج ضمن شبكة العلاقات التي تنظم الخطاب الشعري، إذ يساهم في إدخال بعد التفتح والبدء داخل بنية تتشكل غالباً من توترات دلالية متعددة. وتمنح هذه الوظيفة النص طابعاً حركياً داخل البنية، حيث يتحول الطفل إلى عنصر يوازن بين الانغلاق الرمزي والانفتاح التأويلي. وتتسع هذه الدلالة لتأخذ بعداً وجودياً يجعل الطفولة شكلاً من أشكال الانفتاح على إمكانات العالم، حيث ترتبط بالحيوية بوصفها قدرة على تجديد العلاقة مع الواقع وإعادة تشكيله داخل التجربة. وتغدو الدهشة هنا آلية إدراكية تتيح إعادة تفعيل المعنى داخل الفعل الشعري، بما يجعل الطفل علامة على قابلية العالم للتجدد المستمر. وبذلك يتحدد حضور الطفل في هذا العمل الشعري، حيث يندمج داخل النسق الشعري بوصفه عنصراً يساهم في إنتاج الدلالة وتوسيع أفق التجربة الجمالية داخل النص.

ويظهر البعد الإنساني أيضاً في انفتاح الديوان على أسئلة العصر وتحولاته الثقافية والتقنية. الشاعر إبراهيم الجريفاني يتأمل التحولات التي يشهدها العالم المعاصر من موقع يضع الإنسان في مركز الاهتمام، ويجعل من القيم الإنسانية معياراً لفهم هذه التحولات واستيعاب آثارها. وتتحول المفاهيم المرتبطة بالتكنولوجيا والمعرفة الحديثة إلى موضوعات للتفكير الشعري، بما يمنح التجربة بعداً راهناً يرتبط بقضايا الإنسان المعاصر وأسئلته المتجددة. ومن الناحية الجمالية، تؤدي الأنسنة دوراً محورياً في بناء الصورة الشعرية.

فهي تمنح العناصر الطبيعية والرمزية قدرة على الحركة والتفاعل والإحساس، وتفتح أمام المخيلة إمكانات واسعة لإنتاج الدلالة. ولذلك تظهر الصور في الديوان متحركة ومفتوحة على التحول المستمر، الأمر الذي يضيف على النصوص حيوية خاصة ويجعلها قادرة على استيعاب مستويات متعددة من القراءة والتأويل.

وتكشف هذه الخصائص مجتمعة أن الأنسنة في ديوان «أنسنة الرؤية» تمثل أكثر من موضوع شعري؛ إنها البنية العميقة التي تنتظم حولها الرؤية الفنية والفكرية للعمل كله. فمن خلالها يعيد الشاعر بناء العلاقة بين الإنسان والعالم، كما تتحول القصيدة بفضلها إلى فضاء للتفاعل بين الذاتي والجماعي، وبين التاريخي والوجودي، وبين الجمالي والإنساني. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن شعرية الأنسنة تشكل المدخل الرئيس لفهم الهوية الشعرية التي يقترحها إبراهيم الجريفاني في هذا الديوان. فهي تمنح النصوص وحدتها الداخلية، وتوفر الإطار الذي تنتظم داخله الصور والرموز والأسئلة والتأملات. ومن خلالها تتبلور رؤية شعرية تجعل الإنسان محورياً للمعنى، وتجعل العالم مجالاً مفتوحاً للحوار والتفاعل والإبداع المستمر، الأمر الذي يمنح التجربة الشعرية خصوصيتها داخل المشهد الشعري العربي المعاصر.

2- البنية الشعرية وجماليات الكتابة

تمثل البنية الشعرية في ديوان «أنسنة الرؤية» أحد المكونات الأساسية التي تتشكل من خلالها الهوية الجمالية للنصوص، إذ يتعامل إبراهيم الجريفاني مع البناء الشعري، وتكشف قراءة الديوان عن وعي واضح بالتحولات التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة، حيث أصبحت البنية جزءاً من التجربة الفكرية والجمالية، وأصبحت طريقة تنظيم النص وتوزيع وحداته وعلاقاته الداخلية عاملاً أساسياً في إنتاج الدلالة. ويقوم البناء الشعري في هذا الديوان على تصور يجعل القصيدة فضاء مفتوحاً للحركة والتفاعل الجمالي. وتتجه القصيدة نحو مسارات تأمل تتجاوز فيه الأقيام الإنسانية داخل نسيج شعري متماسك. ويمنح هذا الاختيار الجمالي النصوص قدرة على استيعاب مستويات متعددة من الدلالة، كما يفتح المجال أمام القارئ للمشاركة في بناء العلاقات بين المقاطع والصور والرموز. وتنهض القصيدة في هذا الديوان على مبدأ الاقتصاد اللغوي والكثافة التعبيرية.

فالشاعر إبراهيم الجريفاني يفضل الجمل القصيرة والوحدات المكثفة التي تختزن داخلها شحنة رمزية وفكرية كبيرة. ويمنح هذا الأسلوب النصوص قدرة على الإيحاء أكثر من الإخبار، كما يجعل كل عبارة مركزاً دلالياً قابلاً للامتداد عبر القراءة والتأويل. وتنسجم هذه التقنية مع توجهات الشعر الحديث التي جعلت من التكتيف إحدى الوسائل الأساسية لتحقيق الفاعلية الجمالية. ومن الخصائص البارزة في بناء الديوان اعتماد التقطيع النصي بوصفه آلية لتنظيم الحركة الداخلية للقصيدة، لتتشكل الدلالة عبر نسيج المقاطع المتعاقبة التي تمنح كل وحدة استقلالها النسبي داخل الكل الشعري. ويؤدي هذا التقطيع دوراً مزدوجاً؛ فهو من جهة يساهم في ضبط الإيقاع الداخلي للنص، ومن جهة ثانية يوجه انتباه القارئ إلى الكلمات والصور المركزية التي تحمل الثقل الدلالي الأكبر.

ويكتسب البياض أهمية خاصة داخل هذا البناء. فال فراغات التي تفصل بين المقاطع والأسطر تتحول إلى عنصر فاعل في تشكيل بنيات النص وممكناته الدلالية. وفي ضوء هذا التصور يمكن النظر إلى البياض في ديوان «أنسنة الرؤية» باعتباره فضاء للتأمل وإعادة ترتيب المعنى، ومجالاً يسمح للقارئ بالانتقال من صورة إلى أخرى وفق إيقاع داخلي هادئ ومتدرج. كما يكشف البناء الشعري في الديوان عن حضور واضح لشعرية الشذرة. فالكثير من النصوص تقوم على وحدات مكثفة تمتلك استقلالاً دلالياً، مع احتفاظها في الوقت نفسه بعلاقتها بالبنية الكلية للديوان. وتمنح هذه التقنية النصوص مرونة كبيرة في الحركة بين التأمل والرؤية الشعرية. كما تجعل القصيدة قادرة على احتضان موضوعات متنوعة داخل إطار جمالي واحد. ويتضح الوعي البنائي أيضاً في الطريقة التي يتم بها تنظيم العلاقة بين الأجزاء والكل. فالنصوص الفردية تحتفظ بخصوصيتها واستقلالها، غير أنها تنتظم داخل رؤية عامة تجمعها خيوط موضوعية وجمالية مشتركة.

وتتمثل هذه الخيوط في حضور الإنسان، ومركزية الذاكرة، والاهتمام بالطبيعة، والانفتاح على التاريخ، واستثمار الرمز الحضاري، وهي عناصر تتكرر بصيغ متنوعة وتشكل وحدة عميقة تربط أجزاء الديوان بعضها ببعض. ومن الملامح البارزة أيضاً الحضور المكثف للسؤال داخل البنية الشعرية. فالسؤال يظهر بوصفه أداة لتنشيط التفكير وتوسيع أفق التأويل. وتتحول القصيدة إلى فضاء استكشافي تتحرك داخله الذات في مسار متواصل من البحث. ويمنح هذا الحضور النصوص طابعاً حوارياً يجعلها منفتحة على احتمالات متعددة، ويجعل عملية القراءة مشاركة فعلية في إنتاج الدلالة.

3- الصورة الشعرية وأنساق التخييل

تمثل الصورة الشعرية المركز الحيوي الذي تنتظم حوله التجربة الإبداعية في ديوان «أنسنة الرؤية»، إذ تتخذ وظيفة تتجاوز التزيين البلاغي أو الوصف المباشر لتغدو أداة معرفية وجمالية لإعادة تشكيل العالم وبناء رؤية إنسانية للوجود. وتكشف القراءة المتأنية للنصوص أن إبراهيم الجريفاني يراهن على الطاقة التخيلية للغة، ويجعل من الصورة المجال الذي تتفاعل داخله الذات مع الطبيعة والتاريخ والذاكرة والزمن، بما يمنح القصيدة كثافتها التأويلية وعمقها الدلالي.

وفي ضوء هذه التصورات يمكن فهم المشروع الشعري للجريفاني بوصفه مشروعاً يقوم على بناء عالم تصويري واسع تتحول داخله الأشياء إلى علامات حية تشارك في إنتاج الرؤية. وتقوم الصورة في هذا الديوان على مبدأ التحويل المستمر للواقع. فالعناصر الطبيعية والأشياء اليومية والوقائع المألوفة تدخل مجالاً تخييلياً يجعلها حاملة لمعان جديدة تتجاوز حضورها المباشر. ومن خلال هذا التحويل تكتسب اللغة قدرة على إنتاج علاقات غير مألوفة بين الأشياء، فتتشكل صور تمنح العالم أبعاداً إنسانية ورمزية وثقافية متجددة. وتنبع أهمية هذا المسار من كونه يجعل القصيدة أداة لاكتشاف الواقع من جديد، ويمنح القارئ فرصة إعادة النظر في العلاقات التي تربط الإنسان بمحيطه. ويشكل التخييل القائم على الأنسنة أحد أبرز ملامح الصورة الشعرية في الديوان.

فالعالم كيان تتفاعل عناصره مع التجربة الإنسانية. وتتحول الطبيعة إلى فضاء يشارك الإنسان انفعالاته وأسئلته وتأملاته. وتمنح هذه التقنية الصور طاقة دلالية واسعة، لأن العناصر الطبيعية تصبح وسائط للتعبير عن حالات إنسانية وثقافية. كما تساهم في بناء رؤية تجعل الكون مجالاً للتواصل والتفاعل المستمر بين مختلف الكائنات والرموز. وتحضر العناصر الكونية بكثافة داخل البنية التصويرية للديوان. السماء والأرض والنجوم والقمر والشمس والبحر والمطر تشكل معجماً تخيلياً واسعاً يمد النصوص بطاقة رمزية متجددة. ومن ثم تتحول العناصر الطبيعية إلى مراكز دلالية تستوعب قضايا الوجود والهوية والزمن والمعرفة. ويشكل الضوء موقعا مركزيا داخل العالم التصويري للديوان. فحضوره يتجاوز المعنى الحسي ليرتبط بمجالات الإدراك والانفتاح الروحي وتوسع الرؤية. ويتحول إلى عنصر فاعل في تنظيم شبكة واسعة من الصور المرتبطة بالحياة والحركة والتجدد. ومن خلال هذا الامتداد الرمزي يكتسب الضوء وظيفة معرفية تجعل الصورة الشعرية مجالا لاستكشاف مستويات أعمق من الوعي الإنساني. كما تتولد من حضوره علاقات متعددة مع الزمن والذاكرة والحلم، الأمر الذي يمنحه قدرة كبيرة على إنتاج الدلالة. ويساهم المكان في تشكيل الرؤية الشعرية، حيث تتحول الأمكنة إلى فضاءات حاملة للوجود الإنساني. وتكتسب المواقع الجغرافية حضوراً رمزياً يجعلها قادرة على استيعاب طبقات متعددة من التجربة الإنسانية.

ومن خلال هذا التحويل تصبح الأمكنة جزءاً من بنية الهوية الثقافية والوجدانية، كما تغدو حاضنة للزمن ومجالاً لتراكم الخبرات الإنسانية. ومن هذا المنظور، تُفهم الصورة لدى الشاعر بوصفها حركة داخل الوعي تتشكل في سياق الفعل الإدراكي ذاته، حيث تنبثق من تفاعل البنى الداخلية للوعي مع المعطى الحسي في لحظة التلقي.

4- الأبعاد الإنسانية

ينتمي ديوان «أنسنة الرؤية» إلى ذلك النوع من الكتابة الشعرية الذي يجعل الإنسان مركزاً للرؤية ومجالاً أساسياً للتأمل. فالتجربة الشعرية عند إبراهيم الجريفاني تفتتح على أسئلة الوجود والزمن والهوية والمعنى، وتتعامل مع الشعر بوصفه فعلاً معرفياً وجمالياً يتيح للإنسان إعادة اكتشاف ذاته وعلاقته بالعالم. ومن خلال هذا المنظور تتشكل النصوص باعتبارها فضاءات للتفكير في الكينونة الإنسانية وفي موقعها داخل التحولات الثقافية والحضارية المعاصرة. وتتكشف القيمة الإنسانية للديوان من خلال قدرتها على تحويل التجربة الفردية إلى أفق يتصل بالإنسان في معناه الشامل. فالذات الشعرية تفتتح على قضايا الوجود الإنساني في امتداده الواسع، لتتخذ الأسئلة المطروحة داخل النصوص طابعاً يتجاوز الملامسات الفردية ليصل إلى مستويات أعمق تتعلق بمصير الإنسان وعلاقته بالزمن والمعرفة والحياة. ويظهر الوعي تبعاً لهذا السياق كأحد المحاور المركزية التي تنتظم حولها الرؤية الشعرية. تتحول القصيدة إلى مجال للتأمل في التجربة الإنسانية وفي الكيفية التي يدرك بها الإنسان ذاته والعالم من حوله.

وتأخذ المعرفة داخل هذا السياق بعداً وجودياً يجعلها مرتبطة بتشكيل المعنى أكثر من ارتباطها بتجميع المعلومات أو وصف الوقائع. ولذلك يصبح الشعر أداة للكشف وإعادة النظر وإنتاج الرؤية. وتفتتح النصوص على القضايا الإنسانية المشتركة التي تشغل الوعي المعاصر. فالشاعر يتأمل الإنسان في سياق التحولات الاجتماعية والثقافية والتقنية التي يعرفها

فضاءاً لتكثيف التجربة الوجودية وإعادة تركيبها داخل نسق تخيلي مفتوح على تعدد إمكانات المعنى.

وتتحدد الصورة أيضاً بوصفها بنية معرفية تعمل عبر آليات الاستعارة والتجاوز الدلالي، حيث لا تقتصر وظيفتها على الإحالة الجمالية أو التزيين البلاغي، وإنما تمتد إلى إعادة تنظيم العلاقات بين المفاهيم داخل الخطاب الشعري. وفي هذا السياق، تتحول الاستعارة إلى آلية لإنتاج معرفة غير مباشرة بالعالم، إذ تسمح بانتقال المعنى عبر حقول دلالية متباعدة، بما يؤدي إلى توليد رؤية جديدة للواقع تتشكل داخل اللغة نفسها. وبذلك تغدو الصورة الشعرية بنية وسيطة بين التجربة واللغة، وبين الإدراك والتأويل، حيث تشتغل كآلية لإعادة بناء العالم في مستوى رمزي متحول، يسمح بتكثيف الخبرة الإنسانية وإعادة صياغتها داخل خطاب شعري منفتح على الاحتمال والتعدد.

ومن السمات الأساسية للصورة الشعرية عند الجريفاني طابعها الحركي. فالعالم في الديوان يظهر في حالة تحول مستمر، والصور تنمو وتتوسع وتتداخل داخل نسيج النص. وتمنح هذه الحركية القصيدة طاقة درامية تجعلها فضاء نابضاً بالحياة. كما تعكس رؤية ترى الوجود سيرواً متجددة تتشكل عبر الحركة والتغير والتفاعل. ولذلك تكتسب الصور قدرة على التعبير عن التحولات النفسية والوجدانية والثقافية التي تشكل التجربة الإنسانية. ويؤدي الرمز دوراً محورياً في بناء هذه الصور. فالشاعر إبراهيم الجريفاني يجعلها تتجسد عبر شبكة من الرموز والإشارات التي تتفاعل فيما بينها داخل النص. وتتيح هذه التقنية توسيع المجال التأويلي للقصيدة. كما يبرز الإيقاع بتنوعه بين أشكال التكرار المعجمي والتركيبي والدلالي، خاصة على مستوى الصوائت والصوامت، حاملاً صوت الشاعر ورؤيته المخصوصة لذاته وللعالم.

وتكشف دراسة أنساق التخييل في ديوان «أنسنة الرؤية» عن مشروع جمالي يقوم على تحويل العالم إلى فضاء رمزي واسع تتداخل

في لحظة التلقي. ويتأسس هذا التفاعل على دينامية تجمع بين الإدراك والانفعال والذاكرة، بما يجعل الصورة

العالم، ويجعل من القصيدة مجالا للتفكير في موقع الإنسان داخل هذه التحولات. وتمنح هذه المقاربة الديوان بعدا حضاريا واضحا، حيث تلقي التجربة الفردية بالأسئلة الجماعية التي تهم الإنسان المعاصر في مختلف السياقات. ويتضح البعد الفكري لهذا العمل في رهانه على أسئلة الزمن والذاكرة والهوية. وهذا ما يفسر سعي النصوص الشعري إلى بناء رؤية تتأمل الوجود في حركته وتحولاته. ومن خلال هذا التوجه يقترب الشعر من الفكر، مع احتفاظه بخصائصه الجمالية القائمة على الصورة والرمز والإيقاع والتخيل. ويؤدي الفن دورا محوريا داخل هذه الرؤية الإنسانية. فالموسيقى والجمال والإبداع تظهر بوصفها وسائل لتوسيع التجربة البشرية وتعميقها. وتتحوّل الممارسة الفنية إلى شكل من أشكال مقاومة التبدل الوجداني وإلى وسيلة لإغناء الوعي وإعادة بناء العلاقة بالعالم. وتقود هذه العناصر جميعا إلى بناء تصور شعري يجعل الإنسان مركزا أنطولوجيا، ويمنح التجربة الشعرية بعدا أخلاقيا وثقافيا يتجاوز حدود التعبير الذاتي. ومن خلال هذا التصور يرسخ الديوان رؤية إنسانية ترى في الشعر أداة للتأمل والمعرفة والتواصل، ومجالا لتجديد العلاقة بين الذات والعالم والوجود.

6- خصوصية العمل الشعري

تتلور الهوية الشعرية في ديوان «أنسنة الرؤية» عبر تفاعل منظومة متكاملة من العناصر الجمالية والفكرية التي تمنح التجربة طابعها الخاص داخل المشهد الشعري العربي المعاصر. وتتحدد هذه الهوية من خلال طبيعة الرؤية الشعرية، وآليات تشييد الصورة، وتنظيم البنية النصية، وتفعيل الرمز، واستثمار اللغة في إنتاج الدلالة. ويكشف الديوان عن مشروع شعري يتمحور حول الإنسان مركزا للرؤية، وينفتح في الآن ذاته على أسئلة الوجود والثقافة والذاكرة، حيث تتداخل المعرفة بالتجربة الجمالية داخل فضاء شعري واحد. وتتضح إحدى السمات المؤسسة لهذه الهوية

في حضور مفهوم الأنسنة مبدأ بنائيا ينظم العالم الشعري. فالعناصر الطبيعية والتاريخية والثقافية تتحول إلى كيانات دلالية فاعلة داخل النص، تسهم في بناء وحدة فكرية وجمالية تمنح الديوان تماسكه الداخلي. وبهذا التفعيل تغدو الأنسنة آلية لإعادة تشكيل العلاقة بين الإنسان ومحيطه، بحيث تتداخل المكونات المختلفة داخل أفق شعري واحد. وتقوم هذه الهوية أيضا على اقتصاد لغوي يعتمد التكتيف والإيحاء، حيث تتجه اللغة نحو تقليل المباشرة لصالح إنتاج دلالات متعددة. وتحتل الصورة الشعرية موقعا مركزيا في هذا البناء، إذ تتحول إلى وسيلة لإعادة تشكيل الواقع داخل أفق تخيلي مفتوح، يتيح تعدد مستويات القراءة والتأويل. وبهذا الاشتغال تصبح الصورة أداة معرفية وجمالية في آن، تسهم في توسيع إمكانات المعنى داخل النص. وتعزز البنية المفتوحة للنصوص هذه وتبرز البنية القصيدة عبر مقاطع وشذرات وتأملات متقطعة، مع حضور ملحوظ للبياض والتقطيع والإيقاع الداخلي. ويمنح هذا البناء النص مرونة في الانتقال بين التأمل والصورة والرمز، كما يتيح للقارئ المشاركة في إنتاج المعنى عبر تتبع العلاقات الداخلية للنص وإعادة تركيبها. ويشكل الانفتاح على التاريخ والذاكرة والتراث بعدا أساسيا في هذه الهوية، حيث يتأسس حوار أفق مفتوح على المعنى والاحتمال.

لائحة المراجع:

- إبراهيم الجريفي، أنسنة الرؤية (ديوان شعر) دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 2024
- صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى، 1995.
- محمد مفتاح. دينامية النص: تنظير وإنجاز. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987.

- Charles Taylor. Les sources du moi. La formation de l'identité moderne. Paris : Seuil, 1998.
- Lucien Goldmann. Pour une sociologie du roman. Paris : Gallimard, coll. « Tel », n° 101, 1986.
- Maurice Blanchot. L'Espace littéraire. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », dernière édition revue et augmentée, 2008 (1re éd. 1955).
- Maurice Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception. Paris : Gallimard, coll. « Tel », n°4, 1976 (1re éd. 1945).
- Michel Collot. La Pensée-paysage. Paris : Actes Sud, 2011.
- Paul Ricœur. La Mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Seuil, 2000.
- Tzvetan Todorov. L'Esprit des Lumières. Paris : Robert Laffont, 2006.
- Umberto Eco. L'Œuvre ouverte. Paris : Seuil, 1965.



((المرأة في التراث الشعبي الحكائي والأدب الحكائي))

(الشعبي للأطفال))

أ.د. ظاهرة داخل ظاهر

م.م. ياسر باسم محمد

إنَّ معظم ما جاء في الأدب الشعبي في الحكايات الشعبية للشعوب وإن تضمن موعظ وحكم إلا أن الحكاية تتضمن موضوعات تتفوق على الفهم العقلي للأطفال، فضلاً عن كونها لا تتلاءم مع القيم الأخلاقية للتنشئة التربوية الحديثة كالتأثر والانتقام والحسد ومواجهة الشر بالشر وارتكاب الفواحش ومنها الزنا مع المحارم⁽¹⁾، مما نجد تعويضاً لهذه المسألة بالاستيحاء من حكايات التراث الأدبي، إلا أن معظم ما وصلنا بغض النظر على الدور الإيجابي الذي لعبته⁽¹⁾ كما في حكاية بلبل هزار عن فتاة يتيمه يريد أبوها الزواج منها (ازهر العبيدي، الحكايات الشعبية الموصلية، مرجع سابق، ص211)، وفي حكاية لونجا التي أراد أبوها الزواج منها بعد وفاة والدتها حين وجد السوار الذي أوصت به زوجته قد ناسب يد ابنته فقرر الزواج منها لولا أنها هربت من المدينة كلها بخدعة (جهاد موساوي؛ رحيمة نوري؛ و كنزة بورقة، المرأة في الحكاية الشعبية، حكاية "لونجا" - دراسة أنثروبولوجية، مرجع سابق). أو الجمع بالأخوات الثلاثة في زواج ابن الملك منهن، كما في حكاية ابن الملك والبنات الثلاثة (عمر الطالب، أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، مرجع سابق، ص64)، أو حكاية الأم المخادعة التي تشعر بالغيرة من كبتها فتبعدها عن حياته وبفعل سحري تغويه وترتكب معه الفاحشة وتتجرب منه حتى يكشف الشاب فعل والدته بعد أحداث كثيرة (جهاد موساوي؛ رحيمة نوري؛ و كنزة بورقة، المرأة في الحكاية الشعبية، حكاية "لونجا" - دراسة أنثروبولوجية، مرجع سابق، ص39)، أو على العكس من ذلك تكون صورة الأبن العاق الذي يقتل والدته نزولاً عند رغبة زوجته التي اتخذت عشيقاً لكي تتخلص منها كما في حكاية (الأم الحنون والأبن العاق).

(1) كما في حكاية بلبل هزار عن فتاة يتيمه يريد أبوها الزواج منها (ازهر العبيدي، الحكايات الشعبية الموصلية، مرجع سابق، ص211)، وفي حكاية لونجا التي أراد أبوها الزواج منها بعد وفاة والدتها حين وجد السوار الذي أوصت به زوجته قد ناسب يد ابنته فقرر الزواج منها لولا أنها هربت من المدينة كلها بخدعة (جهاد موساوي؛ رحيمة نوري؛ و كنزة بورقة، المرأة في الحكاية الشعبية، حكاية "لونجا" - دراسة أنثروبولوجية، مرجع سابق). أو الجمع بالأخوات الثلاثة في زواج ابن الملك منهن، كما في حكاية ابن الملك والبنات الثلاثة (عمر الطالب، أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، مرجع سابق، ص64)، أو حكاية الأم المخادعة التي تشعر بالغيرة من كبتها فتبعدها عن حياته وبفعل سحري تغويه وترتكب معه الفاحشة وتتجرب منه حتى يكشف الشاب فعل والدته بعد أحداث كثيرة (جهاد موساوي؛ رحيمة نوري؛ و كنزة بورقة، المرأة في الحكاية الشعبية، حكاية "لونجا" - دراسة أنثروبولوجية، مرجع سابق، ص39)، أو على العكس من ذلك تكون صورة الأبن العاق الذي يقتل والدته نزولاً عند رغبة زوجته التي اتخذت عشيقاً لكي تتخلص منها كما في حكاية (الأم الحنون والأبن العاق).

أنَّ الذاكرة الشعبية تعاملت مع سمات المرأة وأدوارها الوظيفية والاجتماعية بتصورات استندت على فهم العقلية البشرية في الحضارات القديمة وهي تصورات دمجت بين دور المرأة الإنساني والوظيفي ومظهرها مع مراحلها العمرية كما في الحكايات الشعبية المحلية للشعوب وبين دور المرأة الوظيفي والاجتماعي ومظهرها مع دور الآلهة كما نجده في الأساطير وبين دورها البشري ودورها الخارق ومظهرها كونها من جنس الجن كما في الخرافات الشعبية. فهي تارة البنت المعشوقة التي يواجه البطل شتى الأهوال في سبيل الوصول إليها كما في حكاية (الأمير نور الزمان والأميرة فتيت الرمان)⁽¹⁾، أو حكاية (الليمونات الثلاثة)⁽²⁾، أو تكون الفتاة التي تتحدى القوى الغيبية وتسكن قصرًا مسحورًا⁽³⁾، والحكايات الشعبية في كثير منها تنظر نظرة إكبار للمرأة وتضفي عليها من الصفات ما تفوق به الرجال فهي مثلاً للتضحية والإيثار كما في حكاية (تضحية أخت) التي وردت في كتاب يوسف أمين قصير؛ إذ تتقبل المرأة الأخت أشد العذاب صابرة ولسبع سنوات لا تنفقه بكلمة وتنسج لهم قمصاناً من نبات شائك لأنقاذ اخوتها الأثني عشر من سحر الساحرة التي حولتهم إلى بجعات - هنا تحاول أن تلغي عنها صفة الثرثرة والتي طالما ما الصقت بالمرأة - وهذه بعد ذاتها علامة فارقة في مجتمع يسوده الصوت الذكوري⁽⁴⁾.

وقد احتلت المرأة حيزاً كبيراً في الحكايات الشعبية، وهي تشكل دوراً رئيساً في الحكاية، يعكس طبيعتها ووظيفتها والواقع الاجتماعي الذي تعيشه، وتحدث الرواة في الحكاية عن دور المرأة الأم، والمرأة الزوجة، والأرملة، وصاحبة العقل والذكاء، وصاحبة الحيل، ويتغير دور المرأة في الحكايات الشعبية كما يريد الراوي، فقد تكون المرأة ذكية في بعض الحكايات، وفي الأخرى شريرة محتالة، «إلا أن التناقض في الأدوار التي تنسب للمرأة قد يؤدي إلى صراع يؤدي في النهاية إلى انتصار الخير على الشر، أو تضاد يتحول إلى توافق بمرور الزمن، أو تضاد يفضي إلى الشر»⁽⁵⁾.

(1) ينظر: صفاء خموم؛ ووسام لوز، البعد النفسي في الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص99.

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مرجع سابق، ص51.

(3) ينظر: يوسف أمين قصير، الحكاية والأنسان، مرجع سابق، ص140.

(4) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص180.

(5) أمل صايل العواد؛ وآخرون، صورة المرأة في الأدب الشعبي الأردني والفلسطيني، ط1، أريد، مؤسسة حماد للدراسات والنشر والتوزيع، 2000، ص139. نقلاً عن: نجية الحمود، الحكاية الشعبية الفلسطينية بين الهوية والعولمة، مجلة الثقافة الشعبية، مجلة فصلية علمية متخصصة، رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم، العدد 22، ادب شعبي.

Room 19, invites you to a special session titled:
'The Image of Women in Children's Folk Literature'
Guest speaker:
Dr- Tahera Dakhlil (Iraq)
Monday, June 29, 2026, 8:00 PM (Beirut & Iraq Time)
Via Zoom & Live on YouTube
غرفة 19 تدعوكم إلى لقاء خاص بعنوان:
صورة المرأة في أدب الأطفال الشعبي
مع: د. طاهرة داخل / العراق
وذلك يوم الاثنين 29 حزيران /يونيو 2026
الساعة 8 مساءً بتوقيت بيروت والعراق
عبر تطبيق زوم ومباشرة على اليوتيوب
إدارة أكاديمية إيلاص فرنسيس،
تمنح شهادات حضور
المسلسل العلمي لغرفة 19: د. خديجة خنا
المشاررة الأكاديمية لغرفة 19: د. بولين نصر
الأكاديمية 29 حزيران /يونيو 2026
الساعة 8 م بتوقيت بيروت والعراق و 10 م بتوقيت سان دييغو
Meeting ID: 768 356 0993
Passcode: 191919
Room 19
San Diego CA
USA
170
thecroom19fr@gmail.com
0016195596193

المرأة على مدار تاريخها في محاولة لتسليط الضوء على الصورة السلبية للمرأة وهي حالة غير مفتعلة بل هو نتاج السارد الشعبي ونتاج تفكير جمعي وصلنا من أرث الذاكرة الشعبية للشعوب.

ولابد للتنويه الى قضية مهمة جدا الى أن معظم الحكايات التي كتبت للأطفال هي اعداد من حكايات من التراث وبما أن معظم هذه الحكايات من مصادر التراث غير العربي كحكايات كليلة ودمنة وحكايات ايسوب لذا هي ثقافات لشعوب أخرى تجمعها بالثقافة العربية العظلة والحكمة والفلسفة.

وبما أن الحكاية الشعبية تناولت المجتمع بيومياته ومآزمه الوجودية أو الأسرية فكان لابد أن تكون للمرأة المجال الواسع في هذه الحكايات فقد عكست المرأة هذا الحضور من خلال اتخاذها لدور الساردة للحكايات والذاكرة الحاضرة لها بسبب خصوصيتها الاجتماعية أو بسبب مقدرتها السردية ⁽¹¹⁾، فهي الأنثى التي خلّصت نفسها وبنات جيلها من سيف الجلال بفضل هذه الحكايات التي امتدت لألف ليلة وليلة؛ بل استطاعت أن تهذب السلوك العنيف للرجل صاحب السلطة والأمر والنهي (شهریار) وتغيره إلى الأبد من خلال ذلك الدور الذي اتقنته ببراعة.

كانت الحكايات تروى منذ زمن طويل وكانت في الغالب تنطوي مضامينها على الصورة النمطية (للمرأة الشرقية التقليدية ولكن الى جانب هذه الصفات التي ترضي الجميع من محافظين وذكوريين ورجعيين، وكانت المرأة في مجتمعنا وثقافتنا هي المرأة الجميلة مهمتها الأنجاب والاهتمام بزوجها واولادها وبيتها وهي مطيعة (لها) فم يأكل وليس لها فم يتكلم) وتتغلب على المصائب بالصبر وتضحى بطموحها الشخصي من اجل متطلبات الأسرة، صرنا كباراً ونحن نعتقد ان المرأة في مجتمعنا هي الضحية بامتياز ⁽¹¹⁾، ويبدو أن ذلك الاعتقاد تولد عند الباحثة من الواقع الذي نشأت فيه فضلاً عن الأثر النفسي والإنطباع الذي عمقته الحكايات الشعبية التي تناقلتها الراوية الانثى الى ذاكرتها.

كذلك في قصص الحيوان والسير الشعبية والحكايات المرححة نجد أن المرأة لها النصيب الأوفر بما تجسده من دور بارز في الأسرة، وهذا الرأي تؤيده دراسة ل(بثينة الناصري) ⁽¹²⁾ إذ تعتقد إن المرأة اتخذت دور البطل في الحكايات العراقية والعربية مقارنة مع الحكايات الغربية وقد اوردت عدداً كبيراً من الحكايات لدعم رأيها، وهي تعتقد أن المرأة الشرقية بسبب وضعها الاجتماعي السيئ مجبرة على كبت الكثير من رغباتها ونفسها حافلة بالرغبات غير المحققة فلا عجب إذن أن يعوض خيالها ما فشلت في تحقيقه.

ومما يثير الاهتمام أن بعض الدارسين والباحثين في حكايات الخوارق وبضمنها الحكايات الشعبية يجد الحكايات ترتبط بالتكيف الاجتماعي وعملية التثقيف والتي تعتمد الى حد كبير على اساليب التنشئة أو التربية ومن ذلك أن من جمعوا الحكايات الشعبية كانوا يتدخلون فيها (ومن هذه الصياغات نجد أن الأخوين جريم ⁽¹¹⁾ وباروت ⁽¹²⁾ حاولوا ان يعكسوا وجهة نظر مجتمعهم تجاه النساء والعلاقة بالرجال ويخبروننا أنه حتى نكون فضلاء يجب علينا ان لانحيد عن الطرق وان نحترس من الرجال) ⁽¹³⁾، وكان ذلك من خلال نص (ذات الرداء الاحمر) ففي صياغة الأخوان جريم أن حطاباً انقذ الفتاة من بطن الذئب كما أن الفتاة تعترف في نهاية القصة أنه يجب علينا أن نحافظ على طريقنا وأن لانحيد عنه وبهذه الطريقة نسلم من الأذى.

[11] ينظر: صفاء خموم؛ ووسام لوز، البعد النفسي في الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص78.

[12] نجلا جريصاتي خوري، عندما تحكي المرأة، صورة النساء في ادب الاطفال، مقال على شبكة الإنترنت: صحيفة بدايات، العددان 20/12/2018، الدخول: 12/4/2021.

[22] ينظر: بثينة الناصري، الحكاية الشعبية – دراسة تحليلية، ط1، العراق، دار الشؤون الثقافية، 2021، ص27.

[11] الأخوان جريم هما: الأخوان غريم هما أخوان ألمانيان يعقوب جريم (1785-1863) والآخر فيلهلم جريم (1786-1859)؛ كانا أكاديميين ولغويين وباحثين ثقافيين وكاتبين، قاما معاً بجمع القصص الشعبية الألمانية وتخرجها في كتاب واحد خلال القرن التاسع عشر؛ ويُعدان من أكثر الروائيين شهرة، وشاعت قصصهم بين الناس بكثرة مثل قصة سندريلا، والأمير الضفدع، وهانسل وغريتل، ورامبيل ستيلتسكين، وبياض الثلج والأقزام السبعة، وذات الرداء الأحمر، ورايونزل.

[22] باروت: لم نعر على كنيته ولكنه ممن جمعوا الحكايات الشعبية في ألمانيا أيضاً.

[33] جي سي كوبر، حكايات الخوارق مجاز للحياة الداخلية للإنسان، مرجع سابق، ص40.



(البراح في الثقافة السيوية بين الأصالة والمعاصرة)

أ/ محمد عمران جبرى

عضو جمعية أبناء سيوة للخدمات السياحية

والحفاظ على البيئة - مصر

تمتلك واحة سيوة الواقعة بصحراء مصر الغربية ثقافة وموروث متميز. فالهوية والثقافة بسيوة فيها خصوصية فريدة فهي تجمع بين ثقافة العديد من الحضارات من المصرية القديمة واليونانية والرومانية والإسلامية وحضارة الأمازيغ وثقافة اهل الصحراء. فنجد ان المجتمع السيوى يسوده النظام القبلي حيث يأتي على رأس القبيلة شيخ القبيلة ثم عقلاء وحكماء القبيلة ثم أفراد القبيلة . لذا ومنذ القدم اختار أهل واحة سيوة لأنفسهم منظومة متعارف عليها في إدارة شئون حياتهم . فيختار شيخ القبيلة شخص من أفراد قبيلته يسمى بلهجة اهل الواحة (البراح أو المنادى) أي الشخص الذي ينادى في البراح أو المكان الفسيح. واختيار البراح يتم بناء على معايير أهم هذه المعايير الأمانة ، الصدق ، المروءة . وللبراح أدوار كثيرة منها إعلام الناس بحالات الوفاة ؛ إبلاغ تعليمات شيخ القبيلة لأفراد القبيلة. فقد كان البراح أو المنادى يقوم بشكل يومي بتلقي تعليمات شيخ القبيلة لإعلام افراد القبيلة فهو يشبه المتحدث الإعلامي للقبيلة . اما الآن فمع إنتشار وسائل التواصل الإجتماعي فقد تلاشى دور البراح وأصبحت وسائل التواصل الإجتماعي هي من تقوم بهذا الدور .



الكابتن غزالى أحد كنوزنا البشرية الحية



د. محمد بغدادى

وفى 23 ديسمبر 1854 غادر (دى لسييس) القاهرة متوجها إلى مدينة السويس فأول زيارة له لمنطقة القناة، وبعدها حظيت السويس بأن تكون أول مدينة ينشأ بها خط حديدى يربطها بالقاهرة فى أول ديسمبر 1858، ومع بداية أعمال الحفر توافد على المدينة آلاف المصريين الذين جلبوا من شتى أنحاء مدن مصر وقراها ونجوعها، لتبدأ رحلة السخرة واستعباد المصريين البسطاء الذين استخدموا فى حفر قناة السويس، حتى بلغ عددهم مليون ونصف من خيرة شباب مصر الأقوياء، حين كان تعداد مصر أربعة ملايين نسمة، أى تم جلب أكثر من ثلث سكان مصر للسخرة والعمل ليل نهار لشق قناة السويس، و استشهد منهم خلال عشر سنوات أستغرقها حفر القناة 120 ألف شهيد مصرى، فغمرت دمائهم الطاهرة المجرى الملاحي الجديد قبل أن تغمره المياه، واختلطت دمائهم العطرة برمال القناة، قبل أن تختلط مياه البحر المتوسط بمياه البحر الأحمر. وأردت هنا عبر هذه الإطلالة السريعة على طبيعة تكوين النسيج الاجتماعى لهذه المدينة العريقة، أن أشير إلى تاريخها الموهل فى القدم، فمدينة عبرت كل هذه الحقب والعصور، جديرة بأن تكتنز بداخلها تراث بالغ الثراء تراكم عبر السنين، وليس غريبا أن تمتلأ ذاكرتها بكل هذه الثقافات التى تراكت عبر قرون عدة، فتكُون وجدنها الفني من نسيج غنى بتراث

قبل أن نتحدث عن الكابتن غزالى، ودوره الوطنى فى جمع وتدوين التراث الشعبى المتمثل فى أغاني "ليلة الحنة السويسى"، وفنون القول على آلة السمسمية، علينا أن نبحر قليلا فى تاريخ هذه المدينة العريقة التى اكتنزت عبر عصور طويلة كنوزا متنوعة من فنون القول، و أغنيات مترعة بالبهجة والشجن و التنوع الثقافى الذى جاء من عمق التاريخ محملا بثقافات مختلفة، ومصادر ومنابع متنوعة، وفدت لهذه المدينة عبر سنوات متعاقبة.

بداية لابد أن نؤكد على حقيقة تاريخية ثابتة، وهى أن السويس مدينة لا تعرف الخوف، تكره الحزن، تعشق الحياة، تنتزع البهجة والفرح من قبضة الهموم والأحزان، وقبل أن تظهر الصهبجية القاهرية، والضمة البورسعيدية، ظهرت الصحبة السويسية، فهى مدينة الغرباء، حيث كان يأتيتها الوافدون من كل فج عميق، فأطلق عليها أهلها "السويس بلد الغريب"، فى إشارة مستترة لأن بها مقام (سيدى الغريب)، وأخرى واضحة إلى أنها تحتضن الغرباء بحميمية دافئة، فمنذ القدم وفى عهد الملكة حتشبسوت كانت معبرا للقوافل والرحلات الذاتية إلى بلاد (بونت) التى كانت تشمل شاطئى البحر الأحمر المتقابلين فى الجنوب: "أى بلاد اليمن وساحل أريتريا والصومال"، وتذهب القوافل وتعود محملة بثقافات متنوعة، وأوجه جديدة للحياة، فمدينة السويس أقدم مدن القناة هكذا يقول التاريخ، ويحكى ابن إياس والجبرتى، والتاريخ المصرى القديم، فمنذ فجر التاريخ كان من الطبيعى أن تكون لمصر مدينة عند الطرف الجنوبى لخليج السويس، وكان الهدف منها ربط هذه المنطقة بمجرى مائى يصلها بنهر النيل، أو طريق برى يربط الوادى بالبحر الأحمر، وفى العصر المصرى القديم

و"الحنة السويسي" لها طقوس خاصة، تبدأ بفرش المكان الذى سينطلق منه موكب "الحنة" وتزينه بكل الزينات الشعبية، ويُحدّد موعداً لإنطلاقها من أمام بيت العروس أو بيت العريس، فيتجمع أصدقاء العريس وزويه من الشباب، وعادة يقود هذا الاحتفال فرقة محترفة، وكان من أشهرها فرقة المعلم "إبراهيم البطيطي" أشهر عازفى السمسمية وأكثرهم حفظاً للتراث والغناء السويسي، ثم تأتي فقرة الحنة حيث يتم إعداد صينية كبيرة بداخلها عجينة الحناء ومجموعة من الشموع المضيئة تغرس فى الحنة التى يتم رسمها بأشكال زخرفية مختلفة، ويلتف حولها محبو العريس وفنانو الفرقة فى شكل دائرة، ويعودوا للدق بالكفوف أو التصفيق، ثم التلغى بأدوار الحنة السويسي بمصاحبة طبله خفيفة، وينطلق موكب الحنة من أمام بيت العروس أو العريس، ويطوف الموكب بأحياء السويس التى يقع فى محيطها بيت العروسين، ويتوقفون تحت كل بيت له صلة قرابة أو صداقة بالعروسين، وينادون عليهم بالاسم ويغنون لهم بعض الأغاني، ويظلوا هكذا حتى يخرج أهل المنزل ليحيوا موكب الحنة، وينطلق الغناء:

"والحاجة قائمة للصلى.... ، ويا صعيدى
عزل من بيتى.../ على البدوية..."
وهكذا تمضى الليلة حتى يعودوا من حيث بدأ
الاحتفال.

وفى اليوم التالى تبدأ الصحبة فى الاستعداد لإحياء الليلة الكبيرة، وهى حفل زفاف العروسين، حيث يقام الاحتفال عادة فى الشارع بعد إقامة منصة الاحتفال ويتجمع ضيوف الحفل من العائلتين والأهل والأصدقاء والجيران والمجاملين، وتأتى فرقة السمسمة التى تتكون من العازفين وضارب الإيقاع، وللاعب الملاحق، ومعهم الآلات التقليدية يبدأ عزف السمسمة وعادة ما يكون رئيس الفرقة، وأجملهم صوتاً، وأحفظهم للفلكلور السويسى، ومن أشهر أغانيهم:

"زارنی.. زارنی المحبوب.. آه یعنی..

في غياب.. في غياب الناس..

قلت له.. يا عريس.. يا عريسناء..



وأجلت السويس أفراحها إلى يوم النصر على العدو، وتفرغت للغناء للوطن حتى ينتصر، حقا إنها مدينة مناضلة، وشعب مقاتل بطبعه وإذا عدنا بالذاكرة إلى الوراء لنرصد أغاني وطقوس الأفراح في السويس، فأعتقد أن (الحنة السويسى) من أقدم طقوس الغناء الشعبى بها، إن لم تكن هى بداية طقوس حفلات الزواج وأولى عتبات البهجة، وفى البداية كان الأمر مجرد طقس شعبى يسبق ليلة الزفاف حيث فى ليلة "الحنة" التى تسبق عقد الزواج يحتفل الأهل والأصدقاء بالعروسين بشكل مبهج، فيبدأ أهل العروس فى تزيين العروس، ونقش يديها بالحناء، وتجهيزها بكل أدوات التجميل الشعبية المتاحة عن طريق (الماشطة) وهى السيدة التى تحترف تزيين النساء وتمشيطنهن، وتحترف إعداد العروس لأن تكون زوجة جميلة فى ليلة زفافها، وفى ذات الليلة، وينضم إليها كل بنات العائلة وصديقاتها، لينالوا قسطا من حناء العروس، ويتزين معها استعدادا لحفل الزفاف فى اليوم التالى، ويتم تجهيز العريس من قبل أصدقائه لأن يكون فى أبهى صورة له يوم حفل زواجه، ثم تطور الأمر ليصبح شكلاً من أشكال الاحتفال الذى تميزت به مدينة السويس، للإعلان عن موعد حفل الزفاف فى اليوم التالى.

غنائى متعدد الأصوات، فجاءت ذائقتها الفنية زاهرة بزخم التنوع الثقافى من مختلف الينابيع، حتى صار تراثها الشعبى والغنائى طبقات فوق طبقات، تمثلت فيه عصور مختلفة، ومن هنا كانت السويى بالنسبة لحنانا.

"مدينة بحجم الوطن.. ومكان باتساع الأمة..
وزمن بعمق التاريخ"

وعلى هذا النحو كان مجتمع السويس منذ بداية تكوينه غنيا بالتنوع، فأصبح له تركيبة سكانية مختلفة عن باقي المدن، فمجتمع معظم ساكنيه من (الغرباء) تحولوا عبر العصور إلى سبيكة سحرية متجانسة من المصريين المحبين للحياة، فهؤلاء الغرباء لم يكن هناك ما يؤنس وحدتهم، ويبدد وحشتهم للأهل والولد سوى الغناء، لهذا جاء تراثها الغنائي محملا بالشجن والحزن والوجد، وكل من جاء إلى السويس كان يحمل معه من حيث أتى غناه الخاص به، فجاءت أغنيات السويس مغايرة لكل ألوان الغناء في المدن الأخرى.

وعندما يصبح الغناء أحد الطقوس اليومية،
فأنت أمام شعب يغنى للحياة صانعا بهجته
بنفسه، ليتغلب على أحزانه تارة، ويخبي في
طيّات أغنياته مرارة الأيام وهموم غربته، أو
يقتنص لحظات البهجة المفعمة بالشجن تارة
أخرى، ليفرح وينتشي، فإنسان السويس في
حالة غناء دائم، وفي جميع المناسبات، حتى
عندما تكسرهم الهزيمة في 1967 كان الغناء
بداية سكة الخلاص، وأول طريق الصمود،
فعندما استيقظ أهالي مدينة السويس صبيحة
التاسع من يونيه 1967، وشاهدوا راية العدو
مغروسة في لحم الوطن على الضفة الشرقية
للقناة عند لسان بورتوفيق، انطلق أول صوت
مصرى بالغناء مستتكرا الهزيمة، مبشرا
بالنصر، رافضا الغناء للحب والقمر والشجر
قبل تحرير أرض سيناء، فغنت مصر كلها
خلف الكابتن غزالي على أنغام السمسامية مع
"أولاد الأرض":

"أولاد الأرض":

"لأ..لأ..لأ..لأ مش هاغنى للقمر..

ولا للشجر.. ولا للورد في غيطانه

ولا نيش سواح.. ولا حاقول للهوى طوحنى

طول ما فیکي یا بلدی شبر مستباح"

يا أعز.. أعز الناس..
لا ابعتك.. لا بعتك مرسل..
في وابور.. في وابور مخصوص..
سيدى روق.. روق المشروب..
واملاللى.... واملال ليا الكاس..
سيدى ابغ.. ابغ السلطان..
أننى.. أننى مظلوم..
وظلمونى.. ظلمونى الناس..
لم بانام.. لم بانام الليل..
ويا نجوم.. يا نجوم الليل..
اشهدى إننى.. إننى مظلوم..
ويا دلال.. يا دلال شعره..
فى حمى فى حمى ضهره..
ويا رمان.. يا رمان صدره.. آه يا عبنى
مزع.. مزع القمصان..

كنا صغارا حين أدركنا الوعي مبكرا قبل نهاية الخمسينيات، إذ كانت كلمات عبد الناصر ومشروعه القومي، كفيلا بأن يشعلا بداخلنا جذوة الشعور الوطنى، ويؤججا فينا روح العزة والكرامة والاعتزاز بوطننا العربى الكبير، وبحضارة مصر ومجدها العريق، وكان العدوان الثلاثى على مصر قد بدأ بلحظة تاريخية فارقة وهى تأميم قناة السويس، وانتهى بانتصار سياسي دولى مدوى، وقفت فيه كل شعوب العالم الحر إلى جوارنا، فازداد اعتزازنا بوطننا، وتعمق إحساسنا بالفخر بمدينة السويس التى سميت الحرب باسمها (حرب السويس)، ومن قبل اقترن أهم ممر مائى فى العالم بذات المدينة (قناة السويس).

كابتن غزالى وتراث أغانى الحنة السويسى عندما خرجنا من بيوتنا والتقينا بالناس فى الشارع والمدرسة، ازداد المكان عبقرية، وامتألت القلوب بالعشق للسويس المدينة، والسويس البشر، وفجأة وقعت أحداث نكسة 1967، فتجلت مشاعر الكابتن غزالى الوطنية، فأسس ماعرف باسم فرقة "أولاد الأرض"، وأطلق بأغنيات حماسية أشبه بشعارات المعركة فى حسها الشعبى والوطنى، وسرعان ما ألهمت هذه الشعارات

حماس الجماهير، بعدها ادرك الكابتن غزالى أهمية أغانيته الحماسية فى المعركة، وبدأ فى توظيف تراث السويس المغنى على آلة التراث، بل أن أغانيته الوطنية بمرور الوقت السمسمة، فجاءت أغنيته الثانية منتحلة صوت المغنى الشعبى السويسى فكتب يقول:

على السلام بكى الحمام .. ياسلام

آه .. يا سلام .. يا سلام .. يا سلام

وفى أول رحلة لفرقة أولاد الأرض خارج السويس، كانت دعوة للكابتن غزالى وفرقته للغناء من كلية الهندسة جامعة الإسكندرية، وانبهر الطلاب بهذه الفرقة البسيطة التى هزت مشاعرهم فغنوا معها بمأقلوبهم من الحماس، وأشواقهم للنصر والثأر لشهداء مصر الأبرار فى حرب 1967، وبدأت رحلة أولاد الأرض فى نجوع وقرى ومدن مصر الكبرى والصغرى، وكان لخروج الكابتن غزالى وفرقته من السويس سببا جديدا لتطوير أغنيات الفرقة، ولم يكن كابتن غزالى يوما شاعرا، بل كان موظفا بسيطا فى وزارة الزراعة، فى أحد كتائب مكافحة الجراد على الحدود المصرية، وأطلقا عليه (كابتن) لأته كان أحد أبطال فرقة المصارعة الحرة بمدينة السويس، فمن أين جاء الشعر لقريحة الكابتن غزالى، وكيف تفجرت بداخله كل هذه الموهبة و كل الأغنيات الوطنية والحماسية، وجاء ذلك لأن الكابتن غزالى كان من حفظة التراث، وكان يمثل واحد من الكنوز البشرية الحية، لأنه كان يحفظ كل الأدوار، والأغنيات



انتصارات أكتوبر، تفرغ الكابتن غزالى لدوره الوطنى بين أبناء مدينة السويس بعد أن تحول إلى رمز من رموز الوطن، وكان الكابتن غزالى واحد من كنوزنا البشرية الحية، وواحد من حفظة الأغانى الشعبية، وأحد حراس تراثنا الغنائى من تراث الغناء الشعبى، فهو لم يجمع الميدانى لأغانى الحنة السويسى، وفنون القول، بل هو نفسه كان أحد الكنوز البشرية الحية الذى كان يحفظ عن ظهر قلب كل أغانى الحنة السويسى، وكل أغانى الحنة السويسى الذى كان الكابتن غزالى يدونها بخطه الجميل فى كراسته الخاصة، خوفا على هذا التراث من الإندثار.

قصور الجزائر التراثية أصالة.. وتوثيق للتاريخ



أ.مسعود فرجاني

ففي حين ارتبط "القصر" في المشرق بدار الحكم ومسكن السلطة، شاع في السياق المغربي لفظ "القصة" للدلالة على الحصن أو القلعة، و"القصر" للتجمع السكني المحصن في الواحات، في حين أطلق مصطلح "الدار الكبيرة" على قصور أعيان المدن. ومعمارياً، يمكن النظر إلى القصر الجزائري بوصفه بناءً محصناً يجمع بين الوظيفة الدفاعية والسكنية، وينتظم حول فناء أو أكثر، ويعتمد على مواد البناء المحلية، ويعبر في ضخامة حجمه وتعقيد تخطيطه عن المكانة الاجتماعية والسياسية لمن شيده. أما على المستوى التاريخي، فإن جذور عمارة القصور في الجزائر تمتد إلى طبقات حضارية متداخلة. فقد شكلت الدولة الرستمية [776-909م] بمدينتها تاهرت أول تجربة لمدينة قصرية محصنة في المغرب الأوسط، حيث برزت الأسوار الطينية والأبواب المحكمة وتقسيم المدينة إلى أحياء منظمة. وجاء العصر الزياني [1235-1554م] ليبلغ بعمارة القذرونها، متمثلاً في "قصر المشور" بتلمسان الذي كان مقراً للملك وديوان الحكم، واشتمل على قاعات الاستقبال والحمام السلطاني والمسجد، وحفته أسوار وأبراج تعكس براعة الصانع في المزج بين الوظيفة الدفاعية والجمالية المتأثرة بالطراز الأندلسي. وفي العهد العثماني [1516-1830م] استقر نموذج "قصر الباي" كمركز للإدارة المحلية، ويعد "قصر الباي" بقسنطينة أنموذجاً متأخراً لهذا التوجه، حيث جمع بين المفردة المحلية في التخطيط والمفردة العثمانية في استخدام الرخام والزخرفة الخشبية والأسقف المزينة، لينتج بناءً فخماً يعبر عن سلطة الباي ونفذه. وقد أفرز هذا التطور التاريخي تنوعاً جغرافياً ووظيفياً واضحاً في نماذج القصور الجزائرية، يمكن إرجاعه في جوهره إلى حتمية البيئة والتقنية المتاحة.

ففي المدن الحضرية برزت قصور السلطة كقصر المشور بتلمسان وقصر الباي بقسنطينة، واتسمت بمساحاتها الشاسعة وتنوع وظائفها بين الحكم والإدارة والسكن، وباستخدامها مواد فاخرة كالرخام والزليج والخشب المنقوش. وفي المقابل، ظهرت "قصور الجبال" في مناطق الأوراس والونشريس والقبائل كبنى دفاعية جماعية، شيدت بالحجر فوق المرتفعات، وامتازت بكثافتها العمرانية وتلاصق مبانيها وضيق ممراتها، لتوفير أقصى درجات الحماية للمجتمع القبلي. أما في الجنوب، فقد تجسدت العبقرية المعمارية في "قصور الواحات" بمنطقة ميزاب وتوات والساورة، حيث استخدم الطوب اللبن المطلي بالجير الأبيض لعكس أشعة الشمس، واتخذ التخطيط شكلاً دائرياً أو بيضوياً محاطاً بسور، وتوسطه مسجد عالٍ

تشكل عمارة القصور في الجزائر أحد أبرز مظاهر التراث الحضاري والمعماري الذي ميزها عبر حقبة تاريخية متعاقبة. فالقصور الجزائرية، باختلاف نماذجها بين قصور المدن الحضرية وقصبات الجبال وقصور الواحات الصحراوية، لا تمثل مجرد كيانات بنائية ذات وظائف سكنية أو دفاعية، وإنما تشكل سجلاً مادياً موثقاً لتفاعل الإنسان مع بيئته، ولتعبيره عن هويته الثقافية والاجتماعية. إن صفة "الأصالة" في هذه القصور تتجلى في اعتمادها على المواد المحلية وتقنيات البناء المتوارثة شفويًا وعمليًا، كالطوب اللبن، والحجر، والجير، إلى جانب الأنظمة الإنشائية التي حققت التكيف المناخي والوظيفي. أما بعد "توثيق التاريخ" فيتجسد في قدرة هذه البنى على حفظ ذاكرة المجتمع: سياساته وتركيبته العائلية، وعلاقاته الاقتصادية، وزخارفه الرمزية التي مزجت بين الموروث الأمازيغي، والإسلامي، والعثماني. ومن هذا المنطلق، تبرز أهمية هذه الدراسة التي تسعى إلى قراءة قصور الجزائر قراءة معمارية وتاريخية تكاملية، تهدف إلى تحليل مكوناتها الأصلية وتوثيق دلالاتها التاريخية، وإبراز قيمتها ضمن التراث الثقافي المادي الوطني والإنساني. وتنطلق الورقة من فرضية مفادها أن فهم قصور الجزائر لا يكتمل إلا بربط التحليل البنائي والفني بالسياق التاريخي الذي أنتجها، باعتبارها نصاً عمرانياً مفتوحاً على قراءات متعددة.

يعد التأصيل المفاهيمي والتاريخي مدخلاً منهجياً لا غنى عنه لفهم عمق الدلالة الحضارية التي تحملها القصور الجزائرية. فهذه القصور لم تنشأ بوصفها بنى معزولة، وإنما هي حصيلة تراكم معرفي وتقني طويل، تفاعل فيه الإنسان الجزائري مع محيطه الجغرافي وتجاوب مع المتغيرات السياسية والاجتماعية عبر قرون متعاقبة. ينطلق التحليل من تأصيل مفهوم "القصر" في أبعاده الثلاثة: اللغوي والاصطلاحي والمعماري. لغوياً، يتصل اللفظ بالجذر [ق-ص-ر] الدال على المنع والحبس، ومنه جاءت تسمية البناء المنيع المرتفع قصراً، لأنه يحبس من فيه ويمنعه من الخروج، وقد ورد بهذا المعنى في النص القرآني: {وَقَصْرٌ مَّشِيدٌ}. أما اصطلاحياً، فقد تباين استعمال اللفظ بين المشرق والمغرب الإسلامي.



قصر المشور

فالنموذج الغالب يقوم على فكرة "الانغلاق إلى الداخل والانفتاح على السماء"، حيث تحيط غرف السكن بفناء وسطي مكشوف يشكل رئة القصر وقلبه النابض.

هذا الفناء ليس مجرد فراغ، بل هو فضاء للحياة العائلية، للإضاءة الطبيعية، ولتصريف مياه الأمطار، ومسرح للتجمعات العائلية. كما برز مبدأ الفصل الوظيفي بين "السلامك" المخصص لاستقبال الضيوف والرجال، و"الحرمك" الذي يمثل حرم العائلة وخصوصيتها، مما يعكس منظومة القيم الاجتماعية السائدة. ولم تغب الوظيفة الدفاعية عن هذا التنظيم، إذ أحيطت القصور بأسوار عالية وخالية من النوافذ الخارجية في الطابق الأرضي، ودعمت بأبراج مراقبة وبوابات محكمة الإغلاق، مما جعلها قادرة على الصمود في وجه الغزوات والاضطرابات.

أما المستوى الثالث فيمكن في منظومة الزخرفة والرمزية التي حولت البناء من وظيفة مجردة إلى نص جمالي. وقد تميزت الزخرفة في القصور الجزائرية بمزجها بين ثلاث مدارس: المدرسة الهندسية والنباتية الإسلامية التي ملأت الجدران والقباب بالنجوم والمقرصنات والزخارف النباتية المتشابكة، ومدرسة الخط العربي التي زينت الواجهات والمداخل بآيات قرآنية وعبارات دعائية، والمدرسة الرمزية المحلية ذات الجذور الأمازيغية التي ظهرت في الرسوم الهندسية المثلثة والمعينية على واجهات قصور ميزاب، وفي رموز الخصوبة والحماية على الأبواب الخشبية. وهكذا لم تكن الزخرفة مجرد ترف جمالي، بل كانت وسيلة لإبراز المكانة الاجتماعية لمالك القصر، ووسيطاً بصرياً يعبر عن هوية ثقافية مركبة، جمعت بين الأصل المحلي والدين الإسلامي والتأثيرات الأندلسية والعثمانية. وخلاصة هذا البحث أن "الأصالة" في القصور الجزائرية لا تعني الجمود أو الانغلاق على الذات، وإنما تعني القدرة على ابتكار حلول معمارية وتقنية وفنية تنبع من الأرض، وتستجيب لإنسانها، وتعبر عن ثقافته بلغة بصرية خاصة به. ففي كل حجر وكل زخرفة وكل فناء يكمن دليل على حوار عميق بين الإنسان وبيئته وتاريخه.

تبرز العمارة القصرية في الجزائر كأرشيف مادي حي ونقش عمراني مفتوح يختزل قروناً من التراكم الحضاري المتعدد الروافد؛ حيث تجلت أصالتها في العبقرية الهندسية التي طوّعت المواد المحلية لتحقيق تكيف بيئي مستدام، وفي تنظيمها الفراغي وزخارفها الرمزية التي جسدت قيم المجتمع وهوية الإنسان الجزائري، متميزة بتنوعها بين فخامة قصور الحواضر، ومناعة قصبات الجبال، وذكاء قصور الواحات الجنوبية. وفي ظل التحديات الراهنة التي تهدد هذا الإرث، تصبح حمايته وتوثيقه الأكاديمي وإعادة إدماجه في الدورة التنموية ضرورة استراتيجية ملحة، لا لحفظ الذاكرة الوطنية والوفاء للماضي فحسب، بل لكونه ركيزة أساسية لبناء مستقبل يستند إلى جذور حضارية وإنسانية راسخة.

يمثل مركزاً روحياً ودفاعياً في آن واحد، مع نظام دقيق لإدارة المياه الشحيحة. وخلاصة القول إن قراءة "القصر" في الجزائر تكشف أنه ليس نموذجاً معمارياً جامداً، بل هو منظومة متغيرة ومتعددة الأشكال، صاغها التاريخ بتراكمه، وشكلتها الجغرافيا بظروفها، لتصبح في نهاية المطاف أرشيفاً مادياً ناطقاً بذاكرة المكان وهوية الإنسان الجزائري.

تجليات الأصالة في الخصائص المعمارية والفنية للقصور الجزائرية
إذا كان المبحث الأول قد رسم الإطار التاريخي والجغرافي لنشأة القصور الجزائرية، فإن هذا المبحث يقف عند جوهرها المادي والجمالي، أي عند مظاهر "الأصالة" التي ميزتها عن غيرها من العمائر. وتتجلى هذه الأصالة في ثلاثة مستويات متكاملة: مستوى المادة وتقنياتها، ومستوى التنظيم الفراغي، ومستوى الزخرفة والرمزية، وهي مستويات تشكل معاً بصمة معمارية جزائرية متميزة. يبدأ تجلي الأصالة من الاختيار الذكي للمواد وتقنيات البناء المتوارثة عبر الأجيال. فقد اعتمد البناء التقليدي في الجزائر اعتماداً شبه كامل على ما توفره البيئة المحلية من موارد، في تعبير واضح عن اقتصاد عمراني مستدام. ففي الشمال والمناطق الجبلية كان الحجر هو المادة الأساس، يرص بمهارة لتكوين جدران سميكة مقاومة للزلازل والبرد، بينما ساد في مناطق السهوب والواحات الطوب اللبن المصنوع من التربة الطينية المخلوطة بالتبن، والمطلي بطبقة من الجير الأبيض الذي يعكس أشعة الشمس الحارقة ويخفف من حرارة الداخل. كما وظف الخشب المحلي، كخشب النخيل والأرز، في الأسقف والعقود والشرفات، بينما استخدم الجير كمادة رابطة وعازلة. وقد أنتجت هذه المواد أنظمة إنشائية ذكية للتكيف المناخي، من أبرزها سمك الجدران الذي يحقق العزل الحراري، والأقبية المقبية التي توزع الحرارة، وملاقف الهواء والأفنية الداخلية التي تعمل كمُنظم طبيعي للتهوية والإضاءة، مما جعل القصر قادراً على توفير البرودة في الصيف والدفء في الشتاء دون حاجة إلى تقنيات مستوردة.

وعلى مستوى التنظيم الفراغي، جسد القصر الجزائري فلسفة اجتماعية وثقافية عميقة في تقسيم الفضاء.



مصطفى الصبان/ المغرب

السيناريست البارع

هل لكاتب السيناريو أو السيناريست كيانٌ مركزي في عالم السينما كمؤسسة ثقافية؟ هل هو الأصل في الحكاية السينمائية؟

فكرة الفيلم السينمائي هي البذرة الأولى في خلق الصراع والشخصيات، وهذا طبعاً من اختصاص كاتب السيناريو المحنك، الذي يجمع هذه المقومات الثلاثة ليعرض مشروعه في سوق يغلب عليه طابع المنافسة الشرسة.

الخلق السينمائي هو مقدرة درامية بإمكانها أن تخلق الفرجة لدى المتلقي، تسبقها موهبة وحرارة درامية قادرة على خلق الشكل الدرامي الجيد ذي البنية المحكمة، والتي تتخذ من الصورة والصوت أدوات السرد في تحويل

الفكرة إلى مشاهد تعكس الفيلم السينمائي لدى المتلقي، وتجعل من السيناريست الشخصية الأولى في تقديم المعلومة كفكرة قابلة للسرد أمام عدسات الكاميرا، بحيث تثير الفرجة لدى المتلقي، وتعمل على إذكاء وعيه الفني من خلال الصورة والصوت، ومن خلال حركة الجسد التي تثير المشاعر، وكذا الحوار المختصر والعميق، بمعنى، خلق الشخصية الدرامية التي تسترعي انتباه المتلقي، وتثير إعجابه وفضوله، وترفع من ذوقه الفني إلى مستوى المتعة السينمائية التي تعالج قضايا الناس والوطن، سواء بروح كوميدية عميقة وهادفة مبنية على خفة الدم، أو قائمة على السخرية الجادة التي تبني ولا تهدم.

إن كاتب السيناريو المميز والمختلف، هو من يمتلك بذرة الكاتب الذي يصور الواقع بدقة، ويكشف ألوانه الاجتماعية المختلفة ببراعة ورشاقة، ونغمات تليق وتتابع مشاهد الأحداث؛ حيث الحوار يعكس طريقة حديث الناس، بطقوسها العفوية، والجمال الرشيق والقوية التي يتواصلون بها.

قال السيناريست المصري الكبير وحيد حامد: «المبدع الحقيقي ينتبأ بالأحداث ويقرأ البشر»، وهذا هو السيناريست المختلف، والمتمكن من



الواقعية في طريقة عيشهم ومعاناتهم وأفراحهم، وطريقة حديثهم وتصرفاتهم، والوصول إلى سرد دقيق وممتع يليق بالشخصيات التي أحبها، فأخلص في حكيها وكان صادقاً في محادثاتها، لأنه فنان بدرجة إنسان، وإنسان بدرجة فنان ماهر، و يخلق إبداعاً ترفيهياً في قلوب الناس، فيأسرهم، ويشعرهم بالفرجة الفنية، فيتحولون من مشاهدين للفيلم السينمائي إلى شركاء في الحدث السينمائي. " أي شيء أكتبه هو في الأصل حوار، إنني أكتب عن أناس يتحدثون في غرفة أنيقة " هذا هو السيناريست آرون سوركين أحد أشهر كتاب السيناريو في العالم، والذي أحب صوت الحوار بمثابة الموسيقى، فأحبه وحاكاه كصوت وحركة وسكون. والحوار دليل الصورة، والصورة دليل ذكاء المبدع، وكلاهما ينبعان من سراج واحد، هو الفن السينمائي الذي يحظى بمحبة واحترام الجمهور. وحركة الجسد حوار غير مكتوب، لكنه مرئي يظهر عبر حركات وسكنات وإيماءات الممثل، وتضفي عليه نغمات الموسيقى سحراً يجلب ويمتص انتباه المشاهد.

السيناريست الموهوب، هو من يجعل المخرج الماهر يتوق إلى ترجمة سجل أحداث فيلمه السينمائي، ويضفي عليها من تقنياته، لتخرج إلى الناس صورة متحركة فيها عشق وحياة، ويرفع الوعي الإنساني إلى مستوى المتعة الفنية، وبالتالي تحسين ذوقه الفني والأدبي والعلمي، ونقل رسائل إنسانية في قالب فني شيق ومقبول يليق بتطلعات هذا المشاهد، والغاية، هي المتعة التي نفتقدها في الواقع، ونجدها في خيال وأحلام السيناريست، أحياناً في دمعة حزينة، ومرة في ابتسامة تنسيك أحزان الحياة.

كاريكاتير
مع الفنان الراحل
نبيل صادق

رجل عنا الفنان نبيل صادق/مصر
اكثر من 50 عاما من العطاء للصحافة والكاريكاتير،
بكالوريوس هندسة + دبلوم دراسات عليا اعلام
ولكنه يبقى في ذاكرة الالوان والابتسامة





لوحة احمد كليج



هاجر مصطفى جبر
كاتبة وباحثة مصرية

قراءة في كتاب " الشعر التفاعلي والشعر الرقمي، مدخل تطبيقي " ل " عبد النبي العبادي.

صدر عن " دائرة الثقافة _ حكومة الشارقة كتاب " الشعر التفاعلي والشعر الرقمي، مدخل تطبيقي " وتمت إتاحتته عبر الرابط "

<https://arrafid.ae/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8=mdbDgxSNM68%3d&m=tsyn3gyGHcQ%3d>

" نسخة رقمية ضمن منشورات " كتاب الروافد " لعام 2025...

يبدأ كتاب " الشعر التفاعلي والشعر الرقمي " الشعر هو ديوان العرب حتى وإن قيل إن الرواية صارت ديوانه، لا يزال الشعر رغم جروحه وأوجاعه حاضرا.. "ثم يقول العبادي أن تراجع الشعر لا يعود لغلبة جنس أدبي عليه، بل يعود ل " أسباب نقدية وسياسية واجتماعية وتاريخية... أعني أننا في مرحلة إعادة تشكيل للذائقة العربية الشعرية " ويبدأ في رصد ما طرأ على الشعر من تطور نتيجة لأنه ابن عصره مذ حوليات " زهير ابن أبي سلمى " ل " الشعر العذري في العصر الأموي " ل حدثا بشار وهجوم أبي نواس على الطلل، ثم الموشحات الاندلسية، والإحياء على يد البارودي وغيره وصولا للتفعية " نازك الملائكة، السياب " ثم قصيدة النشر، ثم القصيدة الإلكترونية... مؤكدا بكل هذا " إن التجديد في الشعر العربي هو ظاهرة طبيعية تطورية في كل زمان ومكان...وعندما بدأت ثورة المعلومات وشقت العولمة طريقها نحو الهويات كان لابد للشعر من موضع قدم في زحام الحياة التي لا ينفك الشعر أبدا عن كونه المحرض عليها...وتتولد قصيدة جديدة على شاشات الكمبيوتر مشحونة بتقنيات العصر وموجهة بكل انفتاح نحو العالم."

وعند الحديث عن علاقة العولمة بالشعر يقول عبادي "أن العولمة والشعر لم يدخل في صراع كصراع العولمة والدين أو العولمة وسيادة الدول.... لكن الحاصل أن الشعر بدا مستوعبا للعولمة...واستغل الشعر -ثورة التكنولوجيا في إعادة تشكيل نفسه واتخاذ مواضع " هجومية جمالية " وصارت القصيدة نجمة في فضاء إلكتروني...بل أضحت مشروعا للمقاومة والصمود أمام وجه العولمة القبيح.

وفي رصده لأسباب تراجع جماهيرية الشعر يشير لنقطتين في غاية الأهمية:

1 _ ابتعاد الشعر عن القضايا المهمة.

2 _ الإصرار على الصورة التقليدية في تقديم القصيدة " داخل القاعات والندوات والأمسيات "

ومن هنا يوجه عبد النبي عبادي نصائح للشعراء في عصر الرقمنة بضرورة النظر في طريقة كتابتهم والانخراط في وسائط التكنولوجيا والتفاعل مع تجلياتها لكي يضمن المشاركة في الفعل الثقافي والإبداعي العالمي والانفتاح على إمكانات إبداعية وثقافية. قصيدة النشر وتقنياتها في ظل العولمة.

لا زالت قصيدة النشر قضية شائكة، وما يراه " عبادي " بجانب أن قصيدة النشر نوع من التطور للشعر العربي أنها أكثر أنواع الشعر تأثرا بالعولمة وأنها كقصيدة احتوت سمات العولمة كثيرا _ وذلك لأنها متحررة من كثير من محددات الشعر " العمودي والتفعية _ وعندما خابت كان هذا "



بفعل عدم الموهبة "، كما أنها لم تحصل بعد على متلقي حقيقي. بين الرقمنة والتفاعلية. يبدأ بالحديث عن " القصيدة الإلكترونية، القصيدة الرقمية، القصيدة التفاعلية، القصيدة الافتراضية " موضحا عدم إمكانية الفصل التام بين المصطلحات الأول والثاني والرابع، مفرقا القصيدة التفاعلية من حيث اختلاف التلقي والتأويل، مستشهدا بقول " لويس غلايزر " هي تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق. ويبدأ في الحديث عن مستويات التأويل في النص ثم مستويات الأداء في القصيدة التفاعلية، وعن " مشتاق عباس معن " وهل حقق معن القصيدة التفاعلية حقاً؟

كان جواب " عبادي " لا.

حيث كانت قصائد معن رقمية بالدرجة الأولى، وتوقفت عند المفهوم الأول للتفاعل وهو الناتج عن تلقي النص ومراوحة أفكاره ولم يُبح الشاعر مساحة ليظهر هذا التفاعل على الشاشة، ولا مساحة للإضافة أو الاشتباك مع النص، بل تلقيه وفق مسارات محسومة سلفاً.

أويشير عبادي لأمرين بخصوص القصائد التفاعلية في غاية الأهمية:

1_ المجموعة الشعرية " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " ل مشتاق عباس معن، والتي قام بتصميمها عام 2007، وكيف أقيمت حولها دراسات ورسائل علمية " ماجستير ودكتوراه " ثم اختفت المجموعة الشعرية، " قام الشاعر بحذفها ربما ليعملها أو حتى لمحوها من سجل كتاباته " وهذا جعل وضع كل تلك الدراسات سيئاً جداً... وهذه مشكلة فعلاً تستحق الانتباه، فالقصيدة التفاعلية تظل " افتراضية " تسبح في عالم أزرق ويمكن محوها بضغطة زر.

2_ النص الرقمي قابل للتطوير والتعديل بسهولة، وهذا يجعل طرح النص لأول مرة لا يجعلنا نقف أنه الشكل الأخير للقصيدة،

ربما أعاد الشاعر صياغة القصيدة في ضوء نقد القراء وقدمها بشكل جديد وهكذا... فلا يمكن أن نحكم على نص تفاعلي بالثبات. ما عن " لا متناهيات الجدار الناري " فيراها " عبادي " تحكي تاريخ العرب الذي اقترب من النهاية، ويبرر هذا بالموسيقى الجنائزية التي تصحب القصيدة، وصورة " حنظلة " للرسام الفلسطيني " ناجي العلي " والساعات الـ 12 للقصيدة التي ترصد الفقر والجهل والتخلف.... وفي الختام يؤكد " عبد النبي العبادي " أن غياب المنهج من حياتنا هو أكثر ما يهدد مستقبلنا نحن العرب، فكل المناهج التي لدينا مناهج غربية، طالبا من المؤسسات الفكرية والثقافية استكتاب كل باحث جاد لإنتاج منهج نقدي عربي يربط التراث بحياتنا المعاصرة، كما يجب الاهتمام بالترجمة، وأخيراً تخصيص جوائز للأدب الرقمي والتفاعلي لأنه ابن عصرنا الرقمي.

تعليق.

يأتي كتاب " الشعر التفاعلي والشعر الرقمي، مدخل تطبيقي " ل " عبد النبي العبادي ضمن اهتمام المثقف العربي بالأدب الرقمي " شعرا ونقادا " وعمل طرح كتاب عن الرقمنة بنسخة رقمية كان من ذكاء المؤسسة الناشرة، والكتاب تطواف مع الشعر، بدأ بلمس جرحه ثم محاولات صموده في كل عصر بتطوره، لكن تطور الشعر العربي لا يعني هوانه أو تنكره لهويته بقبول أي لون إبداع لا ينتمي له.

ناس لا يشبهوننا

د. حسن مدن/ البحرين



الأدب»، الوارد في كتابه «الأدب في خطر» الذي ترجمه إلى العربية عبدالكريم الشرقاوي. الأدب، من وجهة نظر تودوروف، «يُبرئنا من وهم الاكتفاء الذاتي»، لا لأنه يتيح لنا رؤية أنفسنا في مرآته، وإنما لأنه يعرفنا بشخصيات جديدة لا تشبهنا، مشبهاً ذلك باللقاء بأناس جدد في الحياة نفسها، «فكلما كانت تلك الشخصيات أقلّ شبهاً بنا، فإنها توسع من أفقنا وتثري عالماً»، وتخرجنا من قوقعة الذات.



في كثير من الحالات تشدنا في الأدب، خاصة في الرواية، الشخصيات التي نجد أنها تشبهنا. ونغبط ككتاب هذه الروايات حين ينجحون في أن يضعوا على السنة هذه الشخصيات المشاعر التي تنتابنا مشاعر مشابهة لها، لأنهم أحسنوا التعبير عنها، فقالوا ما كنا نودّ قوله، لكننا لم نستطع.

ما أكثر ما نسمع في دوائر القراء حين يريدون الثناء على كاتب قولهم: «إنه يعبر عنا»، أو «يقول ما نريد قوله»، أو «نحس بأنفسنا في كتبه»، أي أنه ينتبه لتفاصيل نعرفها ونعيشها، لكن إما أنها لم تستوقفنا كما استوقفته، أو أنه عبّر عنها خير تعبير، فشرح ما نريد شرحه لو امتلكننا المقدرة نفسها.

في الدراسات النقدية الحديثة هناك نوع من السخرية أو الاستهجان للمقولة الكلاسيكية الشهيرة حول أن الأدب مرآة الواقع، لأن البعض يرى، محقّقاً، أن الأدب ليس عاكساً فوتوغرافياً للواقع كما هو، وإنما هو إعادة بناء له، أو إقامة عالم مواز له، تصنعه مخيلة الكاتب، حتى لو كان استقى بعض عناصر هذا البناء من المادة الخام الحياتية، ولكنه صهرها في بنية كتابته، حتى بات من الصعب تبيّنها، أو فرزها من نسيج الكتابة، كأن نقول: هذا الجزء واقعي، وذاك الجزء متخيل. تكمن مهارة الكاتب في أن يجعل من الواقعي متخيلاً، ومن المتخيل واقعياً، في بنية متماسكة لا هي متخيلة بالكامل ولا هي واقعية بالكامل.

لكن ماذا عن مقولة إن الأدب مرآة لذات الإنسان الفرد، بما هي عليه من تناقضات وأفراح وأشجان وتجارب، وخبرات وتمزقات وطموحات؟ أليس هذا ما نعيشه حين نقول إننا نحب كتابة أديب ما، لأننا نجد فيما يكتب صورة لذواتنا، أفلح في التعبير عنها، لدرجة إحساسنا بأنه يقول ما كنا نودّ قوله؟

لا نريد تقديم إجابة قاطعة على هذا السؤال، ربما لأنها عصية بعض الشيء، ولكن الناقد البلغاري - الفرنسي ترفيتان تودوروف ينبهنا إلى أمر آخر، ربما يبده الرأي أعلاه عن كون الأدب مرآة لذات الإنسان الفرد، كما شرحه مقاله: «ماذا يستطيع

خوارزميات أفلاطون الحديثة

« من حلم المدينة الفاضلة إلى صناعة الوهم »

بقلم عماد عواودة، ابو حازم..



لقد تغيرت المناظر، وتبدلت الأدوات؛ فلم يعد شاعر القبيلة هو صاحب التأثير الأكبر، إنما ظهرت منظومات جديدة تصنع الرأي وتوجه الانتباه. فالإعلام قد لا يكتفي بنقل الحقيقة، ولكن قد يشارك في تشكيلها، والسياسة لا تكتفي بالقرار، فتتوجه إلى أن تصنع الرواية التي تمنح القرار شرعيته؛ وحتى رجل الدين، الذي يحمل رسالة الهداية، يبقى أمام امتحان الإنسان؛ فبين الهداية والتوظيف مساحة دقيقة، تفصل بين خدمة القيم واستخدامها. ثم جاءت المرحلة الأكثر تعقيداً: مرحلة الخوارزميات. فالخوارزمية لا تقف على منبر، ولا ترفع صوتاً، ولا تقدم نفسها كسلطة، لكنها تختار للإنسان ما يراه، وتعيد ترتيب اهتماماته، ويلبي رغباته، وتدفعه نحو محتوى دون آخر؛ إنها لا تقول له ماذا يفكر، لكنها قد تؤثر في البيئة التي يتشكل فيها تفكيره. مع ظهور الذكاء الاصطناعي، يبرز السؤال الأكبر: هل ستكون هذه التقنيات أدوات توسع الحكمة الإنسانية، أم وسائل أكثر دقة لصناعة الوهم؟ ربما لم يعد السؤال اليوم: من نُقصي من المدينة الفاضلة؟، لكن: كيف نحمي العقل في مدينة أصبحت فيها الكلمات والصور والأفكار تتدفق بلا توقف؟.. إن رحلة الإنسان من شاعر القبيلة إلى حاكم الخوارزمية ليست رحلة أدوات فقط، بل رحلة صراع دائم على الوعي، وربما يكون هذا السؤال هو بداية مشروع كامل: «من يملك العقل الإنساني؟ ومن يملك حق تشكيل الحقيقة التي يعيش داخلها؟»..

لكنه كان أحياناً وقوداً للعصبية، وميداناً للفخر والمفاخرة والهجاء. كما أن الشعر لم يبقَ أسير القبيلة، فقد خرج بعض الشعراء من حدود الجماعة إلى رحابة الإنسان، فامتزج الشعر بالحكمة والفلسفة، وأصبح تأملاً في الحياة والموت والزمن والمصير؛ عند زهير بن أبي سلمى حضرت الحكمة، وعند أبي العتاهية ظهر التأمل في تقلب الدنيا، وعند أبي العلاء المعري بلغ السؤال الفلسفي مداه؛ فأصبح الشعر أحياناً طريقاً إلى العقل، لا بديلاً عنه. وهنا يعود سؤال أفلاطون في عصرنا بصورة جديدة: إذا كان يخشى من شاعر يحرك وجدان الجماهير، فمن الذي سيخشاه اليوم؟..



حين خشي أفلاطون من الشاعر الذي يسحر الجماهير بالكلمة، لم يكن يعلم أن أحفاد البشر سيصنعون يوماً خوارزمية لا تلقي قصيدة ولا تخطب على منبر، لكنها تعرف كيف تختار القصيدة والخطبة والصورة التي تصل إلى عقول الناس.

من شاعر القبيلة إلى حاكم الخوارزمية؛ من يملك العقل الإنساني؟..

منذ أن رفع الإنسان عينيه إلى السماء باحثاً عن معنى وجوده، لم يكن صراعه الأكبر مع الطبيعة وحدها، بقدر أنه مع السؤال الذي يختبئ خلف كل حضارة: من يقود العقل؟ ومن يصنع الوعي؟..

في أثينا القديمة، وفي القرن الرابع قبل الميلاد، جلس أفلاطون يرسم ملامح مدينته الفاضلة، تلك المدينة التي أراد لها أن تقوم على العقل والحكمة والعدالة، وفي جمهوريته الشهيرة، لم يكن قلقه من الشعراء نابغاً من عدا للشر، لكن من خوفه من قوة الكلمة حين تنفصل عن الحقيقة؛ فالشاعر - في نظر أفلاطون - قادر على تحريك العواطف، وقد تتقدم العاطفة على العقل، فيضيع الإنسان بين جمال القول وصحة المعنى.

ولعل أن التاريخ يكشف لنا أن الكلمة كانت دائماً سلاحاً ذا حدين؛ فالعرب قبل الإسلام وبعده جعلوا الشعر ديوانهم؛ حفظوا به أيامهم، وأنسابهم، وحروبهم، وأمجادهم؛ وكان شاعر القبيلة صوتها الأعلى، ولسانها الذي يرفع شأنها ويدافع عنها، حتى صار ظهور شاعر في قبيلة بمثابة ظهور قوة معنوية جديدة، وهنا كان الشعر أداة لصناعة الانتماء،



د. فؤاد الجشي

اللؤلؤة التي كسرت محارثها

ليست القراءة عمليةً متشابهة مع جميع الكتب، فلكلّ كتاب مفاتيحه الخاصة، ولكلّ نص طريقته في مخاطبة القارئ واستدراجه إلى عوالمه. فهناك كتب يمكن العبور خلالها بسهولة، بينما توجد أعمال أخرى تتطلب صبراً وتركيزاً ومشاركة فاعلة من القارئ. وفي الرواية على وجه الخصوص لا يقتصر الأمر على متابعة الأحداث فقط، بل يمتد إلى فهم الشخصيات وعلاقاتها، واستيعاب التحولات الزمنية، والانتباه إلى اللغة وما تحمله من دلالات وإشارات خفية.

إنّ القراءة الأدبية الحقيقية ليست استهلاكاً للنص، بل حواراً معه. فالقارئ الواعي لا يكفي بتلقي الأحداث، بل يحاول فهم دوافع الشخصيات، وتأمل السياقات الاجتماعية والثقافية التي تتحرك الشخصيات في إطارها. ولهذا أجد أنّ بعض الروايات تستحق العودة إليها أكثر من مرة، لأنّ القراءة الثانية تكشف تفاصيل لم تكن ظاهرة في القراءة الأولى، وتمنح النص حياة جديدة في ذهن القارئ.

ومن أجمل الروايات التي قرأتها مؤخراً رواية «اللؤلؤة التي كسرت محارثها» للكاتبة الأفغانية الأمريكية نادية هاشمي، والتي ترجمتها إلى العربية المترجمة إيمان حرز الله بأسلوب سلس ومتمكن حافظ على روح الرواية وأجوائها الإنسانية.

تأخذنا الرواية إلى أفغانستان عبر خطين زمنيين متباعدين، لكنهما يلتقيان في المعنى والوجع الإنساني. الخط الأول يتابع حياة رحيمة، الفتاة التي تعيش في أفغانستان المعاصرة نسبياً، بينما يعود الخط الثاني إلى حياة شكية في بدايات القرن العشرين.



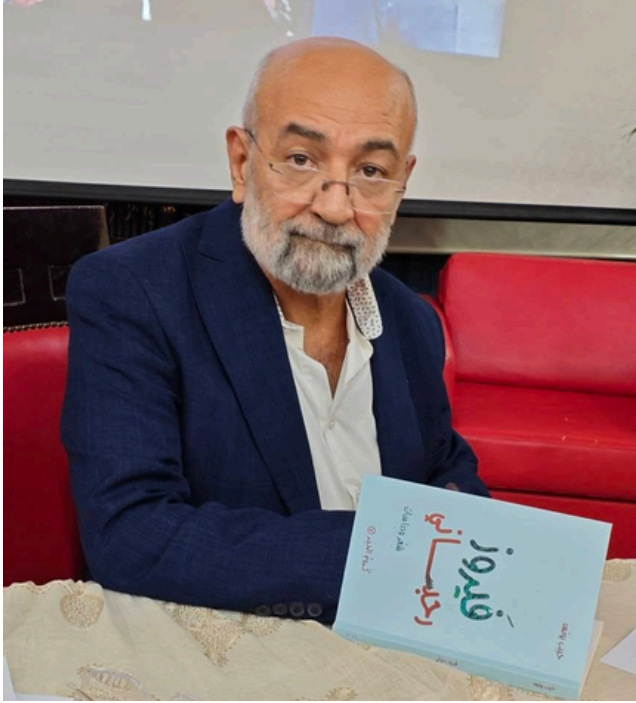
ورغم الفارق الزمني الكبير بين الشخصيتين، فإنّ القارئ يكتشف تدريجياً أنّهما تواجهان المصير ذاته تقريباً؛ في مجتمع يفرض على المرأة قيوداً ثقيلة ويحدد لها مسار حياتها منذ طفولتها. من أكثر الجوانب إثارة في الرواية تناولها لتقليد «الباشة بوش»، وهو التقليد الذي تُربى بموجبه بعض الفتيات على هيئة صبيان عندما تحتاج الأسرة إلى وجود ولد بين أبنائها. ومن خلال هذا التحول المؤقت تُبرز الرواية الفارق الكبير بين ما يمنحه المجتمع للذكر وما يفرضه على الأنثى من حدود وقيود. فالفتاة نفسها لا تتغير، لكن نظرة المجتمع إليها تتغير بالكامل بمجرد أن ترتدي ثياب الصبي.

وتبرز شخصية رحيمة بوصفها نموذجاً للفتاة التي تعيش صراعاً داخلياً بين ما تريده لنفسها وما يفرضه عليها المجتمع. فكلما اتسعت رؤيتها للعالم ازدادت أسئلتها حول العدالة والحرية والحق في اختيار المصير. أما شكية فتجسد وجهاً آخر من وجوه الصمود، إذ تواجه ظروفًا قاسية ومؤلمة، لكنها ترفض الاستسلام الكامل لما فُرض عليها. ومن خلال هاتين الشخصيتين تنجح الكاتبة في رسم صورة إنسانية عميقة للمرأة الأفغانية عبر أجيال مختلفة.

ما يميز الرواية أيضاً أنها لا تقدم شخصيات مثالية أو شريرة بصورة مطلقة، بل تقدم بشرًا يحملون تناقضاتهم وضعفهم وقوتهم في آن واحد. ولذلك يشعر القارئ بأنه أمام حياة حقيقية لا أمام شخصيات ورقية. كما أنّ التنقل بين الزمнин يخلق حالة من المقارنة المستمرة، ويجعل القارئ يتساءل عن مقدار ما تغير في أوضاع النساء، ومقدار ما بقي ثابتاً رغم مرور العقود.

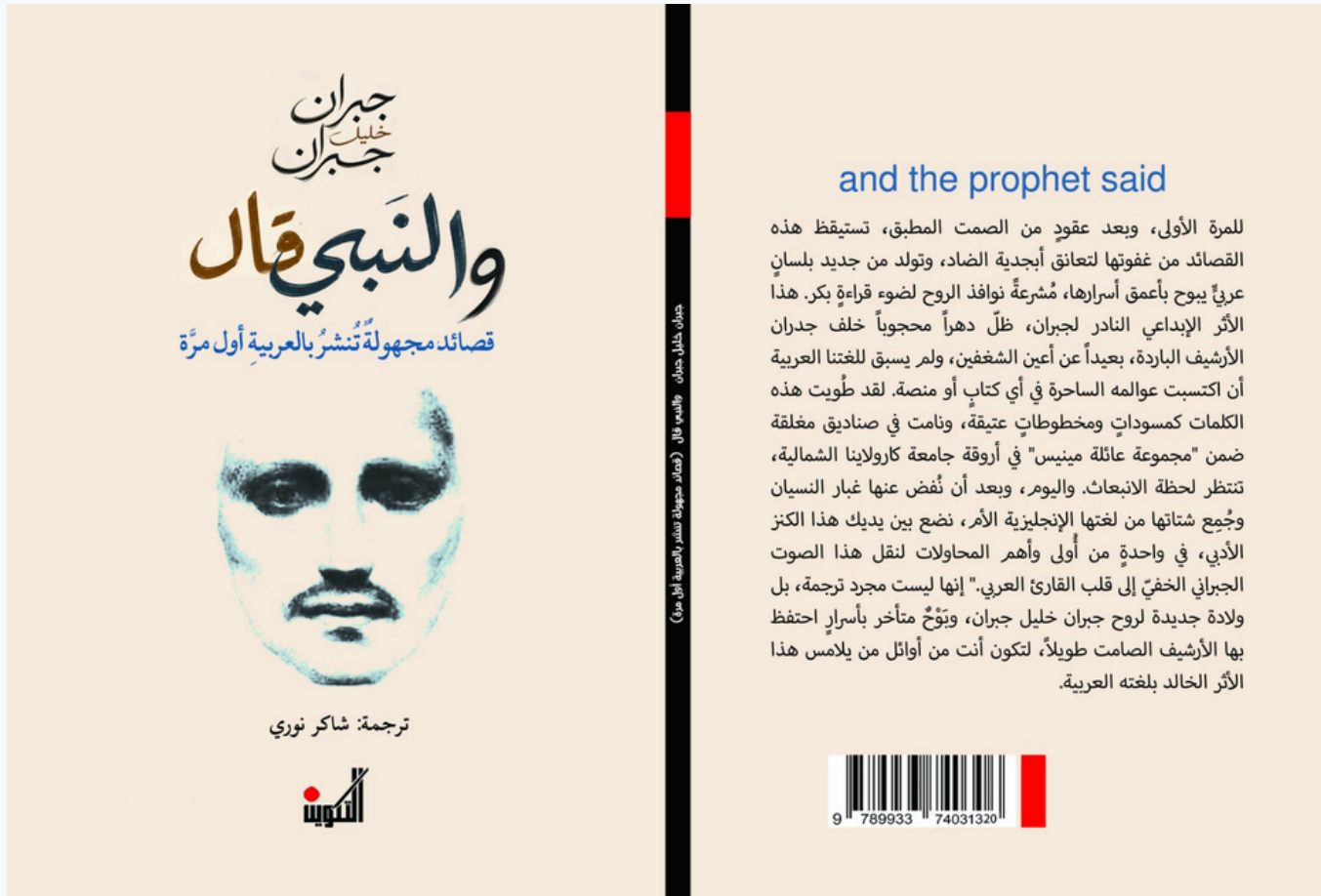
الرواية ليست مجرد حكاية ممتعة، بل كانت نافذة على مجتمع وثقافة وتجارب إنسانية مختلفة. وعندما أغلقت الصفحة الأخيرة شعرت بأنني لم أتعرف فقط إلى رحيمة وشكية، بل اقتربت من فهم جانب مهم من التاريخ الاجتماعي لأفغانستان ومن قدرة الإنسان على المقاومة والأمل. إنها رواية تترك أثرها في الذاكرة، وتؤكد أنّ الأدب الحقيقي لا يكفي بسرد الأحداث، بل يوسع وعينا بالإنسان والعالم.

فيروز رحباني
شعر ودراسات
الشاعر حبيب يونس



هَذَا الْكِتَابُ حَسْبِي أَنَّنِي عِشْتُ الزَّمَنَ الرَّحْبَانِيَّ الَّذِي كَانَ فَضْلُهُ
عَلَيَّ وَعَلَى كَثُرٍ، أَكْثَرَ مِنْ عَمِيمٍ. فَعَرَفَانَا بِالْجَمِيلِ لِكُلِّ الْجَمَالِ الَّذِي
زُرِعَ فِي، لِأَنَّنِي أَدْرَكْتُ ذَاكَ الزَّمَنَ بِكُلِّيَّتِي، وَضَعْتُ هَذَا الْكِتَابَ -
الدِّيَّوَانِ، لِأَقُولَ: أَشْكُرُ لَكَ، يَا رَبُّ، نِعْمَتَكَ الرَّحْبَانِيَّةَ. هَذَا الْكِتَابُ
فَصْلَانِ كَبِيرَانِ. فَصْلٌ أَوَّلُ دِيَّوَانِ شِعْرِ شَخْصِيَّاتِهِ خَمْسٍ: فَيَرُوزُ،
عَاصِي، مَنْصُور، الْيَاسُ، زِيَاد. قَصَائِدُ مُهْدَاةٍ لَهُمْ، لِأَنَّهُمْ جَمِيعُ
الشَّعْرِ وَجَمِيعُ النِّعَمِ وَجَمِيعُ الْجَمَالِ، مُنْتَقَصًا مِنْهَا مَا كَانَ مُفْتَرَضًا
أَنْ يَأْتُوا بِهِ بَعْدُ. وَقَصَائِدُ مِنْ وَحْيِ عَنَّاوِينَ أُغْنِيَاتٍ كَتَبَهَا أَوْ لَحَنَهَا
الْأَخْوَانُ رَحْبَانِي وَأَدَّتْهَا سَفِيرَةُ النُّجُومِ إِلَيْنَا فَيَرُوزُ، أَوْ كَتَبَهَا
وَلَحَنَهَا مَعًا، لَهَا. وَفَصْلٌ ثَانٍ دِرَاسَاتٌ وَمَقَالَاتٌ وَمُحَاضَرَاتٌ
أَلْفَيْتُهَا فِي مُنَاسَبَاتٍ وَنَدَوَاتٍ، أَضَاءَتْ عَلَى الْأُغْنِيَةِ الرَّحْبَانِيَّةِ،
وَعَلَى تَجَرِبَةِ زِيَادِ الْعَبْقَرِيِّ الْمُتَفَرِّدِ، وَلَيْسَتْ تِلْكَ التَّجَرِبَةُ إِلَّا
امْتِدَادًا لِمَشْرُوعِ الْأَخْوَانِ رَحْبَانِي، لَا انْقِطَاعًا عَنْهُ.





and the prophet said

للمرة الأولى، وبعد عقود من الصمت المطبق، تستيقظ هذه القصائد من غفوتها لتعانق أبجدية الضاد، وتولد من جديد بلسان عربيٍّ ييوح بأعمق أسرارها، مُسرعةً نوافذ الروح لضوء قراءة بكر. هذا الأثر الإبداعي النادر لجبران ظلّ دهرًا محجوباً خلف جدران الأرشيف الباردة، بعيداً عن أعين الشغفين، ولم يسبق للغتنا العربية أن اكتسبت عوالمه الساحرة في أي كتاب أو منصة. لقد طويت هذه الكلمات كمسودات ومخطوطاتٍ عتيقة، ونامت في صناديق مغلقة ضمن مجموعة عائلة مينيس" في أروقة جامعة كارولينا الشمالية، تنتظر لحظة الانبعاث. واليوم، وبعد أن نُفض عنها غبار النسيان وجميع شتاتها من لغتها الإنجليزية الأم، نضع بين يديك هذا الكنز الأدبي، في واحدة من أولى وأهم المحاولات لنقل هذا الصوت الجبراني الخفيّ إلى قلب القارئ العربي. إنها ليست مجرد ترجمة، بل ولادة جديدة لروح جبران خليل جبران، وبوْح متأخر بأسرار احتفظ بها الأرشيف الصامت طويلاً، لتكون أنت من أوائل من يلامس هذا الأثر الخالد بلغته العربية.



شيماء اصباني
باحثة بسلك الدكتوراه
تخصص: فلسفة الفن والجماليات
جامعة ابن طفيل: القنيطرة

كافكا بين الألم والإبداع

لم يكن الإبداع وثيق الصلة بالسعادة فقط، بل شكل الألم فيه جزءاً لا يتجزأ. للحد الذي أصبح فيه الفن وثيق الصلة نوعاً ما بالمعاناة، لكننا هنا لا نتحدث عن الألم من زاوية واحدة مغلقة، وإنما من زوايا متعددة: منها جماليات الألم، لكون هذا الأخير شكل منبع الإلهام عند الكثير من المفكرين والأدباء والفلاسفة. في هذا المنحى نحن بصدد تجربة فريدة من نوعها كانت ولا زالت مصدر الإشراق الفكري؛ ألا وهي تجربة الألماني فرانز كافكا بسوداويته التي عدت محطة اهتمام العديدين، وحظيت بعدة تأويلات متباينة: من هنا يمكننا أن نتساءل: إلى أي حد شكل الألم منبع الإبداع في الكتابة الكفكاوية؟

فرانز كافكا كاتب تشيكي يهودي، ألف بالألمانية في فن القصة القصيرة والرواية في ألمانيا خاصة والعالم عامة، يرتبط اسمه بما يعرف بالكتابة الكابوسية أو بالأحرى يمكن القول إنه رائدها، وأيضاً «كما وصفه عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين أنه رجل التشاؤم الأول بعد أبي العلاء المعري». وتجدر الإشارة هنا إلى أن «إبراهيم موطفي قد ذكر في بداية «إشارته» إلى ما أسماه المرحلة الأولى من وصول كافكا إلى القارئ العربي وتمتد بين عامي 1947 و 1994، وقد وضع أسسها وحدد معالمها اثنان هما طه حسين (الذي نشر أول مقالة بالعربية عن كافكا في مجلة «الكاتب») وسعدي يوسف».

شكل لقاء فرانز كافكا بماكس برود حدثاً في غاية الأهمية في حياة كافكا من جهة، وفي تاريخ الأدب من جهة أخرى رغم الشهرة الواسعة لماكس برود ككاتب متدفق العطاء وصحافي ومؤلف ناجح، إلا أن اسمه ارتبط مباشرة بصديقه فرانز كافكا:

التقى كافكا بماكس برود الذي كان زميله في دراسة القانون، والذي أصبح فيما بعد صديقه

الداخلية من خلال علاقته بنفسه وبالآخرين، من هنا يمكننا الوقوف عند رسالة كافكا إلى والده المعنونة بـ «رسالة إلى الوالد». إن تأثير كافكا بشخصية والده المستبد لم يشمل حياته فقط التي أكثر ما كان يهيمن عليها هو الفراغ والوحدة، بل تجاوزهما إلى أبعد من ذلك لتشمل أيضاً كتاباته، وهذا ما يتضح جلياً في رسالته المعنونة بـ «رسالة إلى الوالد».

«الوالد الأعز ... سألتني ذات مرة مؤخراً لماذا أدعي أنني أخافك؟ وكالعادة لم أكن أملك القدرة على التفكير بأن أجيب عن سؤالك: فمن جهة؛ بسبب هذا الخوف نفسه الذي أستشعره أمامك، ومن جهة أخرى؛ لأن تفسير هذا الخوف يتطلب تفاصيل أكثر مما أستطيع أن أجمعه تقريباً من خلفيات محزنة لهذا الخوف عند الكلام»

كان الهدف من الرسالة هو جعلها أداة للتواصل في إطار اللاتواصل القائم بين كافكا ووالده، فالغاية منها هو التعبير عن الحقيقة؛ حقيقة ما يشعر به ويحس، وما يعيشه. للحد الذي جعل كافكا منذ الأم هي الوسيط لتسلم الرسالة لوالده، إلا أن الرسالة اتخذت طريقاً مختلفاً تماماً، لم تصل الرسالة إلى الوالد بل للعالم بأسره؛ حيث تجلت عظمة هذا العمل الأدبي في كونها تحولت إلى رسالة تربوية بامتياز.

العلاقة بين هذا الثنائي فرانز كافكا وماكس برود صداقة في غاية الأهمية في تاريخ الأدب العالمي، كانت ثمرتها أن ماكس برود يرجع له الفضل في نشر أعمال كافكا: «بعد وفاته، حيث عثر ماكس برود على قصاصة كتبها كافكا في ساعة يأس ومعاناة من مرض السل، يرجوه فيها رجاء أخيراً بأن يحرق كافة مخطوطاته غير المنشورة ومنها روايته الثلاث، وذلك لأنها غير مكتملة» هذه الوصية التي لم ينفذها ماكس برود كان عائداً هذا الصدى الواسع للكاتب العالمي فرانز كافكا، فقد شكلت أعظم خيانة في تاريخ الأدب. لا يمكننا فصل حياة فرانز كافكا عن أعماله؛ هذه الثنائية التلازمية بين الذات في كينونتها الخاصة والكتابة في كليتها. للحد الذي يمكننا القول بأن الكتابة عند كافكا هي شكل من أشكال التعبير عن الذات بكل ما تحمله من تناقضات، لتعبر عن نفسها في الكتابة التي شكلت عمقا فنيا وجماليًا لها. و رمزا من رموز الحياة. ففي رسالة إلى ميلينا يقول: "لو وجدت في نفسك يوماً الرغبة أن تعرفني أكثر عن طفولتي، سأرسل تلك الرسالة الطويلة، التي كتبتها منذ أكثر من ستة أشهر إلى والدي ولم أرسلها بعد" شكل أدب الرسائل فناً من فنون التواصل في الكتابة الكفكاوية، تميز بطابعه الخاص والمتفرد حيث من خلاله وعبره عبر فرانز كافكا عن مشاعره الذاتية بامتياز.



تميزت الكتابة الكفكاوية إضافة للرواية، القصة القصيرة، احتلت فيها الرسائل مكانة مرموقة في تاريخ الأدب، للحد الذي اعتبرت فيها رسالة إلى الوالد من الرسائل العالمية بتعبيرها الخاص وأسلوبها المتفرد الذي جمع بين الجدة والهزل المبطن بلغة قريبة لأعماق كل قارئ، يرجع كل هذا لكل الأحاسيس المتناقضة في الآن ذاته منها الحب والخوف، الخجل والعار، كل هذا ما هو إلا نتيجة لسلطة الأب: "وعلى أي حال، كان كل منا يختلف عن الآخر، وفي هذا التباين كان كل منا يشكل تهديدا للآخر، حتى إذا حاول المرء أن يقدر سلفا، مثلي، كيف سيتصرف الطفل المتكون ببطء، وأنت الرجل الكامل، النمو، مع بعضهما بعضا، كان من شأنه أن يفترض أنك سوف تسحقني تحت قدمك حتى لا يبقى مني شيء"

كانت الرسائل التي اتخذها الكاتب التشيكي شكلا من أشكال التواصل الفعال، حيث تميزت الكتابة بالطابع الخاص المتفرد وبالنظرة الجمالية التي تميز بها القلم الكفكاوي، بكل ما يحمله من ألم وإبداع وفنا من فنون التعبير عن الذات بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس. من هنا يمكننا الوقوف عند عمل من أعمال فرانز كافكا ألا هو الانمساخ أو المسخ لتتضح لنا العلاقة بين الألم والإبداع. وتجلي آثار العلاقة بين كافكا ووالده في أعماله.

الانمساخ أو المسخ:

الانمساخ قصة طويلة لفرانز كافكا، نشرت للمرة الأولى عام 1915م، لتعد من أشهر أعمال القرن العشرين والأكثر تأثيرا كباقي أعمال صاحب الكتابة الكابوسية. قصة تنير الدهشة من السطر الأول، حيث يبدأ كافكا بالتحول الرهيب الذي تعرض له بطل القصة «حين أفاق جريجور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة وجد نفسه وقد تحول في فراشه إلى حشرة ضخمة»، هذه هي الجملة الأولى التي افتتح بها فرانز قصته المرعبة، كان جريجور يشغل ليتحمل مصارف عائلته وتسديد الديون، لكن فقط عندما وجد نفسه تحول إلى حشرة تجلت المعاملة القاسية لكافة العائلة، حيث جعلوه يقضي جل أيامه في غرفته مغلقة، وحيدا، فالوحدة إضافة إلى الاحتقار هي أكثر ما عانى منها جريجور، ليتفادوا رؤيته وخاصة أبوه يقول: "وكرر الأب قبضة يده، وقد طغت وجهه سيماء ضاربة، وكأنما كان يريد أن يكلم جريجور رادا إياه إلى غرفته". في اللحظة التي كان في أمس الحاجة إلى دعم والده وجد نفسه يتلقى القسوة "في كل لحظة كانت العصا بيد الوالد تهدده بضربة قاضية أو على رأسه".

هذا الأب الذي كان يرى أن الطريقة الصحيحة للتربية التي يمكن أن يعامل بها ابنه التي تحول إلى حشرة هي الضرب، القسوة المفرطة عندما «دفعه، الوالد من الخلف، دفعة قوية كانت فيها خلاصة حقاً». صحيح أن أخت جريجور هي الوحيدة التي كانت تعتني به عندما تحول إلى حشرة، لكن في ما بعد لم تعد تستحمل أكثر مما قامت به من أجله، واقتрحت على الوالد التخلص منه» يجب أن نحاول التخلص منه» لكونه أصبح يشكل بالنسبة لهم عائقا

وشقاء في البيت بل الأكثر من ذلك تعذيبا، فقد أصبح غريغور هو مصر للخوف لكافة الأسرة، رغم كل تلك القسوة التي تلقاها من أقرب الناس إليه والذين من المفترض أن يقفوا ويدعموه في تلك الأزمة إلا أنه كان لازال يفكر في أسرته بكل حنان وعطف، بقي جريجور في تلك الحالة حتى توفي، وكانت الخادمة هي أول من عرف بالأمر «انظروا، لقد نفق، انه يستلقي هنا وقد نفق بالكلية»، لتكمل أسرته بعد ذلك حياتها بشكل عادي كأن شيء لم يحدث. تعد القصة القصيرة المسخ من الروائع الأدبية لفرانز كافكا، جمعت بين صفتيها الغربة داخل الأسرة، الوحدة، والاستبداد الأبوي.

ختاما يمكننا القول أن الكتابة الكفكاوية بكل ما تحمله من سوداوية شكلت إرثا أدبيا، فنيا وجماليا بامتياز، حيث شكل فرانز كافكا مدرسة قائمة بذاتها لا يمكن القفز عنها في تاريخ الأدب والإبداع الفني والجمالي،

تكمن جمالية الكتابة الكابوسية والسوداوية عند كافكا، كونها حولت الألم إلى إبداع حقيقي لكي يصبح فرانز كافكا مدرسة روائية فلسفية تربوية بامتياز.



شاكر حسن آل سعيد في تجربة تخطيطات "الحرب والسلام": تواشج اللغوي والتشكيلي

بقلم: خالد خضير الصالحي

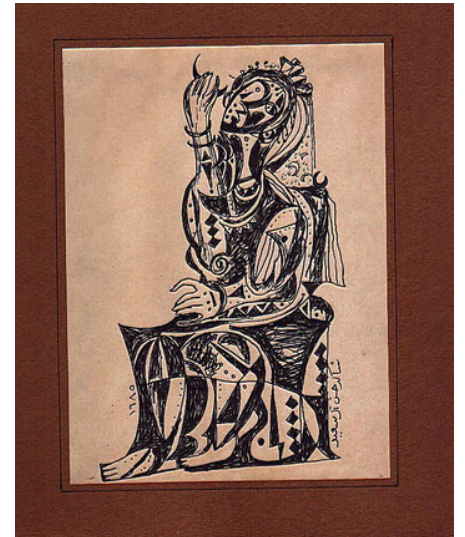
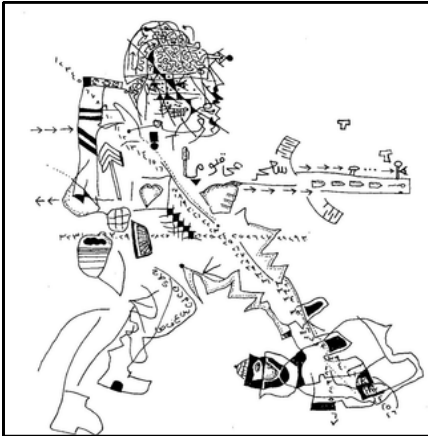
بنية العمل الفني. إن التواشج الذي يحاول شاكر حسن تحقيقه بين الرسم والكتابة هو في حقيقته تواشج بين المؤلفات المرئية والمقروءة معاً؛ لإنتاج صيغة تقترب من حالة (الكتابة / الرسم) عبر رفع الحدود بين مناطق استخدام "المواد الإنشائية" اللغوية. وهو تواشج بين تقنيتين: تقنية تتعامل مع التصورات الذهنية (وهي القراءة والكتابة)، وتقنية تتعامل مع الإحساس البصري والانفعال (وهي الرسم بمواده وتقنياته وأشكاله)، بهدف الحضور في تقاني العالمين الفنيين (منطقة الحياد = التناقض)؛ إذ "لن تعود الأشكال (المشخصة) أو المجردة سوى نقاط عبور للوصول إلى الضفاف النائية..." (ص 55).

إنه استبدال للنص اللغوي بالنص المرسوم؛ نصوص مدونة بأبجديات مألوفة هي تفاريق الخط التي تحمل معنى الانقطاعات في بنية الخط الممتدة نقاطاً، وخطوطاً متقطعة، ووحدات زخرفية، وبذلك يلبس الموضوع تصوراً لغوياً للحروف والكلمات (ص 54). ويمكننا أن نعدّ تجربة "الكولاج" والحرف العربي جزءاً من هذا التوجه؛ حيث تُختزل الأشكال الطبيعية إلى أشكال هندسية تشكلها مفردات أبجدية تشكيلية يبني بها الفنان منظومته الخاصة.

أصدر شاكر حسن آل سعيد عام 1986 كتاب (الحرب والسلام)، حيث أعاد فيه نشر حول هذه التجربة، وأهمها مقدمة كتاب (الحرب تخطيطات سبق له أن ضمّنها في معرض (الحرب والسلام). فقد أكد في هذه المقدمة أنه قد قلب أقالمه بالعنوان نفسه، مضافاً إليها مقدمة شكّلت رؤية نقدية بحثت في ما انطوى عليه الكتاب من رؤية فنية.

ورغم أن النقد الفني ينبغي أن يكون معنياً بالمنجز المتحقق (اللوحة) — بوصفها نصوصاً مدونة بأبجديات غير مألوفة؛ ألا المنطلق الأول والأخير — لا بتصريحات الفنان المنظر عنها، إلا أن موقفنا سيكون مختلفاً بعض الشيء هنا. فخلال لغويته، وبذلك، كانت كل (تخطيطية) تعيش وجودها

يتصف شاكر حسن آل سعيد بكونه واحداً من أكبر صناع الأساطير حول فنه — كما يقول الناقد سهيل سامي نادر —؛ فال سعيد أستاذ قدير في الرسم والتنظير معاً، وبثبت قدرة عالية على تلبس حالات متباينة في كل مرة. وهذا ما يجعل تصريحاته تتصف بكونها رؤية نقدية صادرة عن متلقٍ فعّال (التجلي الثاني لشاكر حسن)، يحاول إنجاز خطابٍ محايدٍ للخطاب الفني (الذي أنجزه في تجليه الأول كرسام). وبذلك، فهو يهدينا مداخل مفتاحية تفيد في تفهّم تجربته كرسام، وتعمل هذه المنارات على تنبيه المتلقي وإضاءة مساره. إننا هنا لا نحاول استقراء التجربة الفنية فحسب، بل نحاول أيضاً استقراء متعلقاتها النقدية التي فصل شاكر حسن آل سعيد القول





عناوين الأعمال الفنية أي دور وأية وظيفة ؟

محمد سعود فنان تشكيلي وناقد فني مغربي

انعدامه في مجال الفن. وفي نفس السياق الزمني لا بد أن نشير إلى أطروحة الباحثة Sylvie Ollivier سنة 1992 في جامعة مونريال بكندا حول دور العنوان في فن الرسم الأمريكي من سنة 1940 إلى سنة 1960 (3) إن تلقي الأعمال الفنية يحتاج إلى الخبرة الجمالية للمتلقي الذي قد يكون العنوان بالنسبة له مفتاحا لفهم اللوحة وقد لا يكون. فحسب دراسة أجراها مؤرخ الفن السويسري البروفيسور كريستيان ميشيل، الأستاذ المتفرغ في جامعة لوزان ومؤلف كتاب " هذا ليس عنواناً" الذي استمدته من عنوان لوحة شهيرة للفنان البلجيكي رينيه ماغريت (هذا ليس غليوناً) "أن التدريب على دراسة الرسم يلعب دوراً أكثر أهمية في فهم السطح البصري للصورة من المعنى الذي يوحي به العنوان." (4) إلا أن الغالبية تحبذ حضور العنوان وكذلك بعض البيانات المتعلقة بأي منجز فني لأنه بمثابة النص الموازي Le paratexte في الأدب رغم أنه مواز للنص بصري له وظيفة تداولية بالدرجة الأولى عكس النصوص المكتوبة من أعمال أدبية التي نجد فيها الوظيفة جمالية وتداولية معا. ورغم اختلاف الوظائف بينهما، إلا أنهما يتقاطعان في العنوان واسم المبدع وتاريخ إنجاز الأعمال الفنية، هذا دون الحديث عن بعض النصوص التي تكون مصاحبة لمعرض الفنان في الكتالوغ أو المطويات أو معلقة في المعرض وهي ملحقات مرتبطة بالأعمال الفنية ولكنها مستقلة على

المرحلة التي بدأت تعرف ثورة في المعارض والتوثيق والجرد وكذلك الكتابات سواء في تاريخ الفن أو الدراسات النقدية والمقالات الصحفية. ولم يعد الحديث والكتابة عن لوحات معروفة بأكثر من اسم أو تحمل وصفا مرتبطا بموضوعها. بل أصبحت الكتابات تشير إلى لوحات بعناوينها الأصلية التي اختارها الفنان، كما ظهرت بطاقات أو ملصقات صغيرة cartels خارج إطار اللوحة فيها بيانات عن العمل الفني بدءا من اسم الفنان والعنوان وتاريخ الإنجاز والتقنية والمواد والقياس وأحيانا الملكية:

أي هل هي في ملكية شخص آخر أو مؤسسة أو متحف أو رواق؟ فهي بمثابة بطاقة هوية للوحة تساعدنا في الكتابة والأرشيف وضبط الإنارة وكذلك الصيانة إذا تعرضت للإتلاف. ورغم أن دراسات كثيرة أنجزت حول عناوين أعمال أدبية إلا أن الأعمال الفنية لم تحظ بهذا الزخم من الاهتمام لتعقيدها بسبب تركيز الاشتغال فيها على البعد البصري أكثر من هذه العتبة اللغوية الصرفة .. إن صياغة العنوان وصناعته قد يبدو بسيطا للبعض، ولكنه ليس كذلك. فتفكير الفنان بكثرة في اختياره قد يؤدي به أحيانا إلى التخلص من مشقة اختياره وتركه بلا عنوان. أو قد يقوم بلمصق كلمة أو عبارة لصفا تعسفيا باللوحة ولا يؤدي أية وظيفة مما يزيد في تعميق إشكالية التلقي عند الذين يجدون في العنوان ملاذا للولوج إلى عالم الفنون البصرية.

ونظرا للأهمية التي يكتسبها في الفنون البصرية بتنوعه وقيمه المضافة ظهرت أبحاث مختصة في هذا المجال نذكر منها : "مصنع العنوان . تسمية الأعمال الفنية" لماريان جاكوبي Marianne Jakobi أستاذة تاريخ الفن المعاصر في جامعة كليرمون أوفرن (UCA)، ونائبة مدير مركز التاريخ "الفضاءات والثقافات" (CHEC). و الفنان بيير مارك دي بياسي وكذلك سيغولين لومين الأستاذة الفخرية في جامعة باريس نانثير. (2) ويعتبر هذا المجلد من أهم الدراسات التي تجيب عن الكثير من الأسئلة عن العنوان أو

العنوان عتبة أولى للوحة أو أي عمل فني ومفتاح لها، وصناعته يعتبر من كواليس الإبداع لما له من قيمة في التعبير عن نوايا الفنان وربط علاقة له مع المتلقي.. إذن ما هي القيمة المضافة التي يقدمها للعمل الفني؟ هل العنوان يقتصر على العمل الفني أم يتعداه إلى ما هو أوسع كعنوان معرض أو تظاهرة فنية وما الفرق بين هذه العناوين؟ وهل من الضروري أن تكون كل الأعمال الفنية معنونة أو يمكن الاستغناء عنها في بعض الحالات مادامت الكثير منها بدون عناوين؟

هذه الأسئلة التي أصبحت مطروحة خاصة بعد الثمانينيات من القرن العشرين و أنجزت دراسات مهمة عن دور العنوان في الأعمال الفنية على اعتبار أنه أيقونة معرفية انضافت للأيقونة البصرية وصارت صلة وصل بين المرسل (الفنان) والمرسل إليه (المتلقي) .. وترى الباحثة الإسبانية ماريا لويزا رودريغيث مونيوث Maria Luisa Rodríguez Muñoz، أن عناوين الأعمال الفنية هي الدمية الأخيرة لدمى ماتريوشكا الثقافية العظيمة، والتي تعكس من حيث الحجم سماتها، " (1) فالعنوان في قصره واختزاله وتكثيفه يشبه الدمية الروسية الصغيرة التي تقبع وسط مجموعة من الدمي أكبر منها، فبتفكيكها ستحصل على الدمية الأصغر وهي التي شبهتها الباحثة الإسبانية بالعنوان ولا تختلف في سماتها عن بقية الدمي الأكبر منها. كأن العنوان نص صغير وسط نص بصري كبير.

ويبقى لكل عنوان دور في علاقته باللوحة والمتلقي والفنان معا. لذا تتجاوز أهمية العناوين الجانب التفسيري فهي جزء أساس من لغة الفنان الإبداعية وتشكل وحدة متماسكة مع العمل الفني. ولذلك يحرص الفنانون على اختيارها في كلمات قصيرة ومركزة بأبعاد مختلفة أو استعارات أو عبارات شعرية تفتح مجالا أوسع للتأويل. وخلق إحساس بالرضا لتقليل الفجوة بين نية الفنان ومشاعر المتلقي. وللإشارة أن عناوين اللوحات بشكلها المتعارف عليها اليوم لم يتم الاهتمام بها وتعميمها إلا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. لظروف موضوعية مرتبطة بسياق تلك



التي تكون بدون عنوان. فهذا الغياب له من يؤيده ويعتبر أن له دورا أيضا في تكوين صورة ذهنية لدى الجمهور وتقوية اللغة البصرية والبحث الذي أجراه مؤرخ الفن السويسري البروفيسور كريستيان ميشيل الذي أشرنا إليه سابقا يؤكد هذا الطرح، ولكن لا ينطبق على عامة الناس، بل على فئة تلقت دروسا في الرسم. إما من يرفضون هذا الغياب ويلقون باللوم خاصة على الحركات الطلائعية في الفن فيرون العكس على اعتبار أن المتلقي في حاجة إلى هذه العتبة اللغوية إضافة إلى أنه لا أنه يطرح مشكلة في الكتابات الفنية والمحاضرات والأرشفة.

وبين العنوان واللائحة يستمر الفن وينحو إلى تقوية التحول اللغوي الذي مناص منه في هذا العصر خاصة في القرن الواحد والعشرين الذي تداخلت فيه أشكال الإبداع المكتوب والبصري، وقانون المتاحف الأوروبي الذي يلح على إقامة معارض تركز على هذا التحول وتشجيعه خير دليل ذلك، لتسمر العناوين في التوهج والكشف عن مفاجآت ودهشة للزوار والباحثين.

هوامش :

1 -Tendencias actuales en la traducción de títulos de obras de arte plástico/M^a Luisa Rodríguez Muñoz -ENTRECULTURAS Número 1. ISSN: 1989-5097. Fecha de publicación: 27-03-2009 . P288

2-Marianne Jakobi, Pierre-Marc de Biasi, Ségolène : Le Men La Fabrique du titre Nommer les oeuvres d'art Date 2025l Editeur Cnrs Eds Collection Biblis Nombre de pages 672

3 Sylvie Ollivier · Le rôle du titre dans la peinture américaine de 1940 à 1960 Publication : 1992 Éditeur : Thèse (M.A.)--Université de Montréal Nombre de pages : 288

4-Christian Michel, Ceci n'est pas un titre, Paris, Mare & Martin, 2023.

5-- Guide d'utilisation de la base de données « Navigart », en annexe, Volume3, p.299.

6-- VIDAL CLARAMONTE, A. (2003): "(Mis)Translating Degree Zero. Ideology and Conceptual Art". En M. Calzada Pérez (Ed.): Apropos of Ideology.

Manchester: St Jerome, pp 71-87.

للكاتب عدة إصدارات منها :

- دلالات الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانية إصدار جامعة المبدعين المغاربة
- تأملات بصرية إصدار جامعة المبدعين المغاربة
- تمثلات بصرية على السند والجسد والفضاء النصي منشورات دار كاريت ببروكسيل.
- إضافة إلى أكثر من مساهمات في كتب جماعية وتقديم لمعارض فنية ومقالات في مجلات عربية .

فهذه الخيارات في فهرسة العناوين ورقمنتها لا تختلف عن نوع العناوين التي نصادفها رغم وجود بعض الحالات القليلة في الفن المعاصر التي لا تخضع لهذه الخيارات. فالغالب في هذه الاختيارات المقترحة من هذه الشبكة و التي تتناسب مع نوعية العناوين السائدة في تاريخ الفن أغلبها مختار من طرف الفنانين، بينما العناوين المنسوبة فيمكن أن تكون للوحات القيمة التي غالبا لم يكن الفنانون يقومون بتسميتها لأنها كانت مجرد أوصاف لمشاهد دينية أو طبيعية أو شخصيات دينية أو وجوه معروفة . ومنها على سبيل المثال لا الحصر لوحة الجوكندا التي لم تظهر بهذا العنوان إلا في كتاب حياة الرسامين والنحاتين والمهندسين للمهندس الإيطالي جورجيو فاساري ولذلك لا نجد لها عنوانا واحدا فهي تارة الجوكندا وتارة الموناليزا، أما بالنسبة للعناوين التي تكتب بلغة أجنبية وتحتاج الى ترجمة فكثيرة جدا ، وتكون في الغالب باللغة الإنجليزية يمكن أن نأخذ على سبيل المثال لوحة الفنان محمد جدير "عشق" بالعربية وبأحرف لاتينية رغم أن بقية العناوين باللغة الفرنسية، وهذا ما يضيفي بعدا آخر على عمله الفني لأن كلمة عشق بالعربية أعمق من كلمة حب بالفرنسية ، وهنا تطرح إشكالية ترجمتها خاصة في الفن المفاهيمي " التي تعتبر الحالة الأكثر تطرفا للترجمة الكاملة، نظرا لأن الكلمات لا تمثل استعارة للفن فحسب، بل تمثل جوهره الحقيقي، وأن الأثر الذي تتركه في رحلتها إلى ثقافات أخرى تعود حصريا للمترجم "، (6). ولكن هذا لا ينطبق على الأعمال المعنونة باللغة الإنجليزية التي تكون في الغالب لإثارة الانتباه وخالية من التصريح أو التلميح للعمل. أما في المعارض سواء كانت فردية أو جماعية فلا تخلو بدورها من عنوان وفي الغالب ما يكون لعمل فني واحد يتم اختياره كعنوان لكل الأعمال المعروضة . ولكن الإشكالية الأكبر في الأعمال الفنية هي

اعتبار أنها نصوص لكتاب ونقاد وباحثين. وهذا ما تشجع عليه السياسة الثقافية الفرنسية التي أحدثت ثورة في ما يسمى ب"التحول اللغوي في الفن"، لأن النصوص المرافقة عنصر مهم لا يمكن الاستغناء عنها وفي علاقة بهذه البيانات في الملصقات التي تصاحب الأعمال الفنية وخاصة العناونامت شبكة المتاحف والهيئات التي تدير مجموعات عامة للفن الحديث والمعاصر Videomuseum باشتراك مع المركز الوطني للفنون التشكيلية الذي يدير المجموعة الوطنية المعروفة باسم الصندوق الوطني للفن المعاصر FRAC، بتطوير أساليب وأدوات تستخدم التقنيات المعلوماتية والرقمية الحديثة من أجل إدارة مجموعاتها بشكل أفضل وتوثيقها، وكذلك نشر المعرفة عبر برنامج Navigart، الذي يعتبر أداة بحث متعددة المعايير مخصصة لتوثيق ونشر مجموعات الفن الحديث والمعاصر. وفيه مجموعات من التوصيات بشأن بند «العنوان طارحا عدة خيارات:

1. العنوان مُختار من قبل الفنان : في هذه الحالة يُسمى العنوان « الرئيسي »
2. العنوان مُختار من قبل شخص آخر غير الفنان : في هذه الحالة يُسمى العنوان « منسوباً »
3. العنوان ينتمي إلى سلسلة يجب الإشارة إلى عنوانها بعد العنوان الرئيسي
4. العنوان الرئيسي بلغة أجنبية يجب الإشارة إلى ترجمته بعد العنوان الرئيسي.
5. العنوان الرئيسي جاء بعد عنوان سابق مُختار من قبل الفنان يجب الإشارة إليه بعد العنوان الرئيسي
6. العنوان الرئيسي جاء بعد عنوان سابق يجب الإشارة إليه بعد العنوان الرئيسي.
7. للعنوان الرئيسي « عنوان فرعي » يجب الإشارة إليه بعد العنوان الرئيسي. (5)





قراءة فنية في لوحة الفنانة السورية لبنى ياسين

الحسن الكامح

شاعر وباحث في الجماليات

على سبيل البدء

هذه اللوحة التشكيلية للفنانة السورية لبنى ياسين تفتتح حضورها البصري بكثافة تعبيرية تشد الناظر من اللحظة الأولى. تتأسس اللوحة على معمارية هادئة تجمع بين صرامة التفكير الهندسي ودفع المشاعر الإنسانية، حيث تتجاور الكتلتان الإنسانيان في حالة من الانجذاب والتكامل، لتعلن عن ميلاد حوار بصري يتشكل عند نقطة التلاقي بين الأصالة والحداثة.

على سبيل القراءة الفنية

تعتمد اللوحة على تقسيم مساحي صارم يفكك الشخصيتين، امرأة بالغة وطفلة، إلى مساحات هندسية متداخلة من المربعات والمستطيلات والأنصاف الدائرية، حيث تُبرز الخطوط السوداء السمكية حدود الأشكال لتمنحها قوة معمارية تُشبه فن الزجاج الملون أو الفسيفساء. يخلق التباين بين الخطوط المستقيمة الحادة والمنحنيات الدائرية إيقاعاً بصرياً ينتقل بين الصلابة والرقّة. تتمركز اللوحة حول حوار صامت يفيض بالدفع والأمومة؛ فتبدأ الرؤية من النظرة المتبادلة بين قامة المرأة والطفلة، حيث تهيمن المرأة على اليسار بحجمها وامتدادها العمودي مائلة برأسها نحو الأسفل بحماية، بينما تشخص الطفلة على اليمين ببصرها نحو الأعلى في حالة من التطلع والاستلهم، ويتوسط الفضاء الأعلى قرص أورانج وهاج كرمز للحياة والأمل والاستمرارية بين الجيلين. تستعرض الفنانة ثنائية لونية مدروسة يتقابل فيها الأزرق النيلي العميق والأخضر الحيوي مع الأورانج والأصفر والترابي، في حين جاءت خلفية اللوحة بلون رملي خبيبي ملموس يمنح الأشكال التكعيبية طابعاً نحتياً بارزاً وكأنها جدارية محفورة في الذاكرة. كما تُضيف الفنانة بُعداً ملموساً عبر إدماج أقراص معدنية ذهبية تُشبه الحلبي التراثية على سطح اللوحة وعلى الإطار الخشبي الداكن، مما يُعزز حضور الهوية والتراث المادي ليتجاوز الإطار الخشبي دوره التقليدي ويتحول إلى جزء أصيل من المفهوم الفني للعمل.

على سبيل الرسالة الفنية

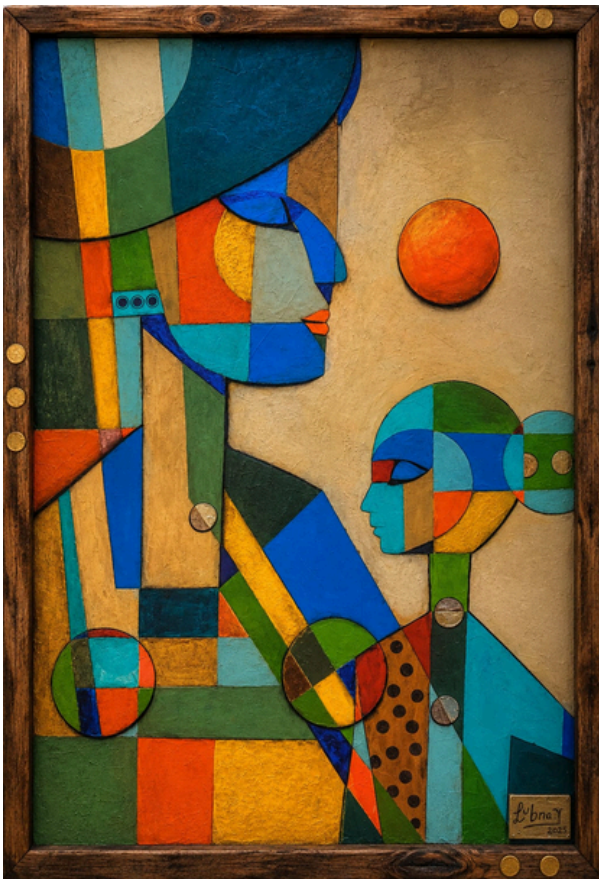
تفصح هذه القراءة في صهر التراث بالمعاصرة؛ إذ تشي اللوحة بأن التحديث الفني والتفكير الهندسي لا يعنيان الانفصال عن الجذور، بل يمكن استدعاء الرموز التراثية والعملات الحليّة والخامات الطبيعية لتعميق الهوية الإنسانية. الشمس المشرقة في الفضاء الرملي تعزز الأمل والوضوح، والخطوط الداكنة التي تتشابك فيها المساحات اللونية تعكس فكرة التكامل؛ أن الفن صياغة تعيد ترتيب الواقع ليصبح أكثر ثراءً وعمقاً.

على سبيل الرسالة الإنسانية

ينبثق العمل كاحتفاء بمفهوم "الملاذ"؛ فالكتلة الأكبر للمرأة لا تعبر عن الهيمنة بل عن مظلة الأمان والحماية التي يحتاجها الكائن الإنساني للنمو، بينما يمثل تطلع الطفلة فعل الإقبال على الحياة والشغف بالمستقبل. تذكرنا اللوحة بأن التكاتف والتآلف بين الألوان الباردة والحارة يعكس التنوع البشري الذي يمنح الحياة توازنها، وأن المحبة والرعاية المتبادلة هما جوهر الوجود الإنساني الذي يصون الكرامة ويمنح الأجيال امتدادها.

على سبيل الختم

تتجلى هذه اللوحة التشكيلية للفنانة السورية لبنى ياسين كوثيقة جمالية تحثي بالدفع الإنساني وأصالة الانتماء. إنها صياغة بصرية نجحت في المزاجية بين التفكير التكعيبى الحديث وروح التراث، ليظل حوار المرأة والطفلة رمزاً أبدياً للأمان والتجدد، ورسالة أمل مفتوحة تُذكرنا بأن جذورنا الممتدة ودفع علاقاتنا هما الضوء الذي يضيء طريق المستقبل.



ملف شعر المرحلة الراهنة وتفكيك وهم "الكتابة للمستقبل": هل الحاضر لحظة هاربة؟ إعداد إخلاص فرنسيس



شعر المرحلة الراهنة وتفكيك وهم "الكتابة للمستقبل": هل الحاضر لحظة هاربة؟
إن المبدع الحقيقي يتنبأ بالأحداث ويقرأ البشر... ولكن، هل يمكن لمن يعجز عن قراءة إنسان حاضره، أن يكتب لإنسان مستقبليه؟
"إننا نكتب للمستقبل، وشعرنا لا يفهمه أبناء الحاضر"؛ كيف ولماذا أصبحت هذه الجملة درعاً جاهزاً ومظلة مريحة، تسللت من تحتها الفوضى، واستوطن عبرها الغموض المغلق، والركاكة المشوشة، والعدمية النثرية التي تفتقر إلى النبض والإيقاع؟ ليتحول "شبه الشعر" بفعل الماكينات الإعلامية المتמادية إلى صخب يومي يملأ الأسماع ويشوه ذائقة المتلقي.
في هذا الملف الخاص من مجلة "غرفة 19"، نفتح الباب مشرعاً أمام المفكرين، والنقاد، والشعراء؛ لنفكك معاً هذا "الوهم الفلسفي"، ونعيد مساءلة هذه الأطروحة بمبضع النقد الجريء، من خلال ركيزتين منطقيتين:

- أولاً: وهم الوصاية على القادم.
- ثانياً: مركزية الحاضر.

محاور الملف:

تستقبل "مجلة غرفة 19" مساهماتكم النقدية، التحليلية، والإبداعية المقارنة حول المحاور التالية:

1. الجذور التاريخية لادعاء "الكتابة للمستقبل" في الحركات الأدبية.
2. جدلية الغموض والوضوح: متى يكون الغموض عمقاً فنياً ومتى يصبح قناعاً للعجز؟
3. دور المنابر الصحفية والإعلامية في تكريس "شبه الشعر" وتوجيه الذائقة العامة.
4. كيف يعيد الشاعر المعاصر جسور التواصل مع قارئ الحاضر دون السقوط في المباشرة السطحية؟



شعر المرحلة الراهنة وتفكيك وهم "الكتابة للمستقبل"

هل الحاضر لحظة هاربة؟

إعداد: إخلاص فرنسيس

المنضبطة، فيتحول النص من دفق وجداني عميق إلى تراكيب مشوشة، يعجز صاحبها -قبل غيره- عن إيصال معالمها المرجوة إلى المتلقي. من هنا، ينبثق خيط رفيع يفصل بين العمق والتعمية، وهو ما يقودنا إلى تنفيذ الغموض التعجيزي الذي يستوطن بعض النصوص المعاصرة.

إن رحلة القراءة الشعرية الحقيقية قد تكون غير سهلة، وهي بالفعل تطلب جهداً ذهنياً ومشاركة وجدانية من القارئ، لكن شتان بين نص يتحدى ذائقة المتلقي، وبين نص يتحول إلى "عقوبة" وألغاز وأحاج مغلقة تعصى على التفسير. إن شخ الشعر لا انهماره هو ما ينتج الأحاجي؛ وعندما تعلن النخبة المثقفة والمهياة عجزها عن تدوق النص أو فهمه، فإن هذا المؤشر لا يدين وعي الجمهور، بل يمثل إعلاناً صريحاً عن فشل التجربة الشعرية نفسها في تحقيق شرطها الاتصالي الإنساني. وأمام هذا الفشل، يعتمد بعض الشعراء إلى الاختباء خلف وهم "الكتابة للمستقبل" ومقولة "خلق القارئ"، وهي الأطروحة التي يروج لها منظرو الحداثة السائبة.

في نقد التحديث الزائف: عودة إلى جوهر القصيدة وإسقاط نبوءات العجز. بين أونة وأخرى، يحتاج المشهد الأدبي إلى وقفة مراجعة وغربلة؛ لا لتقويض حركة التجديد، بل لحمايتها من التشويه والسطحية. إن تفحص واقعنا الشعري المعاصر يكشف عن أزمة عميقة تتطلب مواجهة صريحة، تتمثل في ضرورة إعادة الاعتبار لجوهر الشعر الحقيقي وضوابطه الفنية، وتفكيك زيف الغموض المغلق وادعاء "الكتابة للمستقبل"، التي باتت تُتخذ كذريعة واهية للعجز عن مخاطبة قارئ الحاضر والاشتباك مع قضاياها. لعل المدخل الأساسي لفهم هذه الأزمة يبدأ من إعادة تفكيك "ماهية الشعر" ذاته. فالشعر، بطبيعته العسوية على الأسر، ليس علماً جافاً يمكن وضعه في قوالب تعريفية جامدة على طريقة المناطق القديمة؛ إنه حالة من الانعتاق، والسكر الوجداني، والإلهام المبالغ. غير أن هذا التحرر لا يعني الفوضى، فالشعر "لعبة فنية" محكمة، لها قواعد صارمة التي لا يجوز الاستسهال فيها. وفي طبيعة هذه القواعد يأتي الإيقاع؛ ذلك الرقص السحري للكلمات الذي يمثل الحد الفاصل بين عالمين، والذي يضمن انتقال القارئ من إقليم النثر العادي إلى رحاب الشعر الفسيح. ومن هذا المنطلق، يصبح دمج "قصيدة النثر" في خانة الشعر نوعاً من اللبس؛ فما هو عيب النثر الفني لتُحجم قصيدة النثر نفسها في اتحاد عبثي مع جنس أدبي يغيروها في البنية والماهية؟

هذا الانعتاق الشعري يشترط، لكي يكتمل ويصل، وضوح الرؤية لدى الشاعر أولاً. فالرحلة الإبداعية ليست تخبّطاً عشوائياً، وعالم الشعر يتطلب من مبدعه أن يمتلك وعياً كاملاً بأفكاره ومسارات تجربته قبل أن يشرع في تدوينها. وبدون هذا الوضوح الداخلي، يسقط المبدع ضحية لمخيلته السائبة وغير

إن الادعاء بأن القارئ العربي المعاصر، لشدة ارتباطه بالماضي، لن يفهم القصيدة الحالية إلا بعد عقود طويلة، ليس سوى غش للنفس وتبرير للقطيعة. فالمستقبل ليس أرضاً مشاعاً تنتظر كومة من النصوص المشوشة، بل سيكون له شعراؤه وحساسيته الفنية الخاصة. إن المعيار العقلاني والتاريخي يؤكد أن لكل جيل مبدعيه والمعبّرين عنه؛ والشاعر الذي يعجز عن التوجه لجيله والتعامل مع معاصريه، إنما يحكم على نفسه بالعزلة طوعاً، ويقع في فخ تعذيب الذات.

إن حماية القصيدة اليوم تبدأ من الاعتراف بأن الحاضر ليس لحظة هاربة خارج التاريخ، وأن المتلقي يستحق خطاباً شعرياً يحترم عقله ويهزّ وجدانه؛ فالشعر كان وسيظل نبض الحاضر، ومنه وحده يولد الخلود.



لوحة احمد كليج



ملف/ مستقبل الشعر تحديات كبيرة ومخاطر أكبر! د. أنطوان يزبك "العقل ينظم الشعر، والقلب وحده هو الشاعر" - أندريه شينيه .

المقدمة:

أود بداية أن أردد ما أقوله دائما:
يحق لكل إنسان أن يكتب ما يشاء، ولكن لا
يحق له أن يصنف نفسه كشاعر "ناشط"،
بمعنى أنه يعرف عن نفسه:
أنا الشاعر فلان الفلاني وكأنه يغتصب اللقب
اغترابا!

التاريخ هذا الحصّاد الماهر، صاحب المنجل
الذهبي هو الذي يحدّد مصائر الشعراء،
وبصراحة تامة لا أظن أن الشعر يرتبط بزمان
محدد، هو في الحاضر في لحظة من الزمن
يبسط يديه أفقيا ممسكا بالماضي، يمتح من
كنوزه ويمدّ يده نحو المستقبل مستشرفا ما
ستؤول إليه بدايات الشعر الجديدة، الشعر الذي
لا يتوقف يوما عن فعل الولادة، وهو يعدّ
العدة وبجهاز الصّور والألوان التي تفوق في
التماعها بريق الخزفيات وانعكاس المرايا.
سقط الشعر يوم توهم أحدهم أن بإمكانه طيّ
صفحة الماضي وإنشاء قطيعة معه، وابتكار
شعر جديد، له مفاهيمه وهيكلية الخاصة، بانبا
له المعابد من مرمر حيث تُقام طقوس العبادة
لأرواح مجهولة، قد تكون شيطانية.

أجل طقوس ذات مضمون مبهم وإبهام سطحي
عنوانه الابتذال والمجانبة.
هكذا يفشل الشعر بعد البريق المستعار،
ويسقط سقوطا موجعا كما تسقط طائرة ركاب
(الجامبو دجيت) العملاقة من شاهق الفضاء
بعد تعطل محرّكاتهما.

مخاوف ومخاطر:

نعيش اليوم عصر الخوف والهلع في مجال
الشعر والفكر والأدب عامة. أخشى على
الشعر من لحظة الانفلات الكبير، فتنحول
النصوص والمدونات إلى ضجيج وثرثرات.
غرف خالية، حيث تنتامي القرقة المجانية
ليستحيل قصر الشعر، برجا عاجيا بابليا
العمومي!

بامتياز، وكأنه طفل صغير في بداية نطقه
المتعثر، كلماته مبهمّة وغير مفهومة، طفل ولد
ولادة قيصرية، ولكنه تسلّح بمبضع الجراح
الذي شق بطن والدته ثم انطلق هذا الطفل
الخطير، هائما يبحث عن المذابح والجريمة في
أسواق المدينة وفي حاناتها البائسة بين الفجار
والمخمورين!

2- نرجسية شعراء اليوم، هجمة غير مسبوقة على الشعر:

نشاهد اليوم إقبالا غير مسبوق على عالم
الشعر كل الناس يريدون أن يصبحوا شعراء،
على المنابر يستنون كما الملوك على عروشها
وهم لا يدركون أن دون كيخوته كان في سعيه
إلى قصر الأميرة المسحور أكثر واقعية.
يسعى الشعراء الجدد، إلى اقتحام ساح الشعر
مثل جحافل جرارة، الوافدون بالآلاف
ومشكلتهم أنهم مصابون بنرجسية مضطربة،
يفرضون أنفسهم بوقاحة وقلة ذوق على عالم
ليس عالمهم وعلى الناس والويل للذي لا يؤدي
لهم تحية الولاء، تشبه هذه الأزمة؛ مجتمعا
مكبوتا يحاول التعبير عن شيء ما فلا ينجح،
فينفذ عملية فرار عكسية، على شكل انفجار
كبير باتجاه عالم الشعر، وهل الشعر
"مستهان" إلى هذه الدرجة؟ هل صارت
القصيدة تؤخذ بالتغلب والعنف والفرض
والخدعة و[لطش] القوائد كما طائر النورس
الذي يسرق السمكة من الصياد العجوز؟
أجل عشرات الآلاف يكتبون ويتباهون،
معتبرين الكتابة الشعرية سهلة ومشاعة
للجميع، كما لو أنها فرض يومي كل يوم
قصيدة على الفيس بوك وكل يوم حج ونذور
وتراتيل وبخور ورفع القربان تمهيدا لإعادة
وصل ما قطع من {العروة الوثقى}....!

من يتجرأ على كتابة الشعر؟

يقول الشاعر المغربي "مخلص الصغير":
**الشعر يتولى تفسير العالم... بل ينقذ ما تبقى
من الإنسانية! فهل هذا هو دور الشعر فعلاً؟**

عوداً على بدء... من يجرؤ الآن في وقتنا الحاضر، أن يكتب بحرية مطلقة حتى لا أقولها (يكتب بضميره الحيّ وحبر قصائده هو نجيع قلبه)، متحدّياً الأطر المتراكمة، وأكमत الأفكار الترابية وشقعات الحجارة التي وضعتها التقاليد الشعرية في (ماتريكس) منتدياتنا الشعرية التي أفرزتها السنوات العجاف، أنا اليوم أبحث عن شاعر يكتب شعراً طليعياً مستقبلياً ناهضاً يفعل في الأنفس، ويطلق ثورة نوعية على التقاليد والمفاهيم البالية وكل شيء بدون استثناء! نحتاج إلى قضية إنسانية وعقيدة عادلة نحارب من أجلها، لا أصدق أن هنالك شاعر يكتب من دون قضية، ما نفع الكلمات إذا لم تكن موجهة للإنسان، للجماعة، للأمة، للكون بأسره؟

شاعر عماده الحق والخير والجمال هذا الشاعر الذي نبحث عنه. فإذا كان الشعر يستعمل فقط للتخدير أو لأجل استجلاب منافع الدوبامين والسيروتونين، ما علينا إذن سوى استبداله بالحبوب المخدرة والمهلوسة ومضادات الكآبة وفييتامينات الأعصاب التي تُباع في السوبر ماركت والدكاكين المنتشرة في سوق العطّارين!

الشعر في أزمة وسيبقى، طالما هناك شعراء سجناء كما عبد الرحمن يوسف الذي قال:

**كأنّي إذا أبدعت صرت مخلداً! كما مؤمن بالله
زاد تيقناً!**

**كأنّي إذا أبدعت يوماً قصيدة
كما عابد لله زاد تديناً!**

أنا الشاعر الموهوب... قلبي مالكي

**أنا الليل... والإصباح والمنى فوادي يرى
الدنيا بعين متيم فكيف يقولون إذا دقه قد جنى
بطني لا يجرؤ كثيرون اليوم على كتابة
نصوص متجاوزة، لكل ما هو تقليدي. لا أحد
يجرؤ على كتابة أشعار كما كتب ادكار الن بو
(اخترته شاعراً أمريكياً حتى لا أخرج أحداً من
الشعراء العرب) لا أحد مثله يرضى أن
ينغمس في عوالم غرائبية، عوالم من الرعب
والخوف.**

لقد سلك ادكار بو دروباً تقع على أطراف جبال

من الفزع، على حواف شاهقة أسفلها أودية
سحيقة كما أودية الجحيم والظلام.

كتب بو حرّاً لا يعبأ بشيء سوى الشعر، ولا
اقول أن علينا تحويل الشعر إلى أفلام رعب
ولكن هل نجرؤ على خوض تجربة
الماورائيات، هل نجرؤ على فتح باب التجاوز
الصوفي والاندفاع إلى أماكن لم يسبق لشاعر
أن ذهب إليها في الأحاسيس الأكثر حدّة
والمضامين والرؤى التي تتخطى المحظور
إلى منطقة إشراقية تعادل منطقة الشفق القطبي
حيث لا تتي الأنوار تتوالد من ذاتها وتشعل
السماء ببهجة النظر واختلاط الألوان!

3- الجسور المعلقة بين الكلاسيكية والحداثة.

لا ينضب معين الشعر حيث ينشأ حوار صريح
بين الكلاسيكي والحديث، ماضٍ يصافح الأيام
الآتية، ترتفع جسور لتبني دروب التواصل،
على قواعد ثابتة لا تتزعزع، فتتهار الحواجز
بين الأنماط الشعرية المتهافئة من كل الحقبات
التاريخية في كل بلدان المسكونة. هكذا وفي
غمرة التأمل وزهوة الانتشاء الشعري،
نستحضر أرواح الشعراء الراحلين ولو أنّه لا
يجوز لنا إزعاج أرواح الراقدين، فالشعر وقف
مقدس علينا احترامه وكذلك الأجيال القادمة
من بعدنا، أقولها للذي لم يعلم بعد. هكذا تتناغم
القصائد ولو بعد خلافات وغضب وشغب
وعتب ونقول مع علي بن الجهم:

**إذا ذهب العقاب فليس ودّ ويبقى الودّ ما بقي
العقاب**

أطل اليوم الذي نستحضر فيه في بوتقة واحدة؛
التناغم الذي يندّ عن مشاعر صادقة، وأعني ما
يدور في شعر أسطوري كمثال قصائد المتنبي
وأبي العلاء المعريّ مع قصائد الفيتوري
والماعوط ونزار قباني وأدونيس ومحمود
درويش ورامبو وفيكتر هوجو ولامارتين
وما لارميه.... في الثمانينات قالها الدكتور
جهاد فاضل شيخ النقّاد أن أول شاعر حدّثي
هو المتنبي الذي وضع أجمل ما في الشعر
وأحدى من يستطيع أن يثبت عكس ذلك!
هل نجد أجمل من أبيات في الحبّ قالها
المتنبي:

**لا السيف يفعل بي ما أنت فاعله ولا لقاء
عدوّي مثل لقيائك**

لو بات سهم من الأعداء في كبدي

ما نال منّي ما نالته عينك!

ختاماً:

سئمت طول انتظار، سئمت شعراء الصدفة
والكرنفال، في حلقات الذكر يدورون حول
الدائرة الفارغة الجوفاء وحفلات المولد
الصاخبة في بازارات الفبيستا وأسواق النحاس
والعطور ومسابع (الطقطق)، سئمت رحلات
الثقافة وحفلات الأكل المُتخم وأطباق السوشي
إلى جانب مسبحة الدرويش والكباب شيش،
(عرانيس الدرا) المشوية على الكورنيش،
وتعاطي المسكر وتذخين الحشيش، سئمت
الاستلقاء تحت أشجار الهاید بارك وباحات
القصور والجلوس في المقاهي المستحدثة في
عوامم المال والتجارة، حيث تحوّل الاشتغال
بالشعر من شغف إنساني نقيو أصيل، إلى لعب
الميسر ورمي النرد المشبوه، والمقامرون على
ثوب الشعر اقترعوا وباعوا أملاكه الخاصة
في لعبتهم السمجة، والتي غالباً ما تنتهي
بالخسارة المدوية وطبعاً مع بركة (الأب
والإبن)، وحيث الاحتيال بلغ ذروته بعد تثقيل
أحجار النرد بالقصدير الذائب بفعل الحرارة
والمناسب كمعدن مصهور أمام أعين الجميع،
فتزداد الخيبات ويصبح الخجل ثقلاً جداً، كثقل
حجر الرحي، وتصبح الفضيحة مثل راقصة
في ملهى فريد الأطرش، كلما اهتزّت
محاسنها، صاح الشعراء آه آه من اللذة والوله!
كان الفرزدق يقول: يجب نحت القصيدة من
الصخر!

هل يشرح لي أحد اليوم، ما هي المادّة التي
يجب أن يُنحت منها الشعر، وفي أي فضاء
شعري يجب أن تحلّق القصيدة؟ ما من شاعر
أو ناقد أو دارس للشعر والأدب والفكر بإمكانه
أن يدّعي أنه يحيط إحاطة تامة، بكل ما يكتب
من قصائد فلماذا الشمولية إذن، لكن وعلى ما
يبدو وكما هو واضح على الأقل؛ المشتغلون
في هذا المجال يعيشون في جزر متفرقة
ومتعددة ومتباعدة، عن بعضها البعض، في
المبنى والمعنى، فتتعدّد المفاهيم والشروحات
والتفسيرات وتعمم على السطح الحزبيات
والاصطفافات الضيقة والرجعية والتطويل
والتزمير في كرنفالات مفتوحة ويبقى السائل
التائه في شعاب الدواوين، يبحث عن النور
وسط كل هذا الظلام!

الحاضر بوصفه أفقاً جمالياً تفكيك وهم "الكتابة للمستقبل" في الشعر العربي المعاصر دراسة ذرائعية في العلاقة بين النص والمتلقي والزمن

بقلم الباحثة السورية د. عبير خالد يحيي



مفهوم الدراسة: قابلية النص للحضور

المقدمة

تنطلق هذه الدراسة من اقتراح مفهوم نقدي إجرائي هو «قابلية النص للحضور»، بوصفه بديلاً لمقولة (الكتابة للمستقبل) التي تربط القيمة الأدبية بزمن مؤجل. ويقصد بهذا المفهوم قدرة النص على تحقيق حضور جمالي وتداولي وإنساني منذ لحظة إنتاجه، مع احتفاظه بمرونة دلالية وتأويلية تمكنه من تجديد أثره كلما تغيرت الأزمنة وتبدلت آفاق القراءة.

ويختلف هذا المفهوم عن فكرة الخلود الأدبي؛ فالخلود حكم تاريخي لا يتحدد إلا بعد تعاقب الأزمنة، أما قابلية الحضور فهي خاصية كامنة في بنية النص منذ نشأته، تجعل استمراره ممكناً إذا امتلك مقوماته الفنية والإنسانية.

وانطلاقاً من ذلك، تنتقل الدراسة من السؤال التقليدي: لمن يكتب الشاعر؟ إلى سؤال أكثر فاعلية: كيف يكتب نصاً يمتلك شروط الحضور؟؛ إذ لا تتحدد القيمة الأدبية بالرهان على قارئ مستقبلي، بل بقدرة النص على إحداث أثر جمالي وفكري، وإقامة حوار متجدد مع الإنسان.

وتقوم قابلية النص للحضور على أربعة مرتكزات متكاملة:

1. الكفاءة الجمالية: تماسك البناء الفني، وانسجام اللغة والصورة والإيقاع والرمز.
2. الفاعلية التداولية: قدرة النص على إقامة علاقة حيوية مع المتلقي وتحفيزه على المشاركة في إنتاج المعنى.
3. العمق الإنساني: اتصال النص بالأسئلة الوجودية الكبرى التي تتجاوز حدود الزمان والمكان.
4. المرونة التأويلية: احتفاظ النص بانفتاحه على قراءات متعددة دون أن يفقد وحدته الدلالية.

لم تعد مقولة (نكتب للمستقبل) مجرد تعبير عن طموح جمالي، بل تحولت في بعض الخطابات الشعرية المعاصرة إلى مبرر نقدي يُستدعى كلما عجز النص عن إقامة علاقة فاعلة مع قارئ الحاضر. وبهذا الانتقال لم تعد المقولة تفسيراً لقدرة بعض الأعمال على تجاوز زمنها، بل غدت ذريعة تؤجل الحكم على النص إلى قارئ افتراضي لم يوجد بعد. غير أن تاريخ الأدب يكشف أن الأعمال التي عبرت الأزمنة لم تحقق خلودها لأنها كُتبت ضد عصرها، وإنما لأنها استطاعت أولاً أن تؤسس حضوراً جمالياً وإنسانياً في زمن إنتاجها، ثم احتفظت بطاقة دلالية وتأويلية مكنتها من تجديد أثرها مع تعاقب القراءات. فالخلود ليس مشروعاً يعلنه المبدع، بل نتيجة يفرضها البناء الفني للنص وقدرته على الاستمرار.

وانطلاقاً من ذلك، تتناقص هذه الدراسة فرضية مفادها أن الشعر لا يُكتب للمستقبل بوصفه زمناً غائباً، بل للإنسان بوصفه حضوراً متجدداً، وأن قدرة النص على عبور الزمن تبدأ من نجاحه في بناء علاقة جمالية وتداولية مع قارئ الحاضر؛ لأن المستقبل ليس سوى سلسلة من الحواضر المتعاقبة التي تعيد اختبار النص.

واعتماداً على المنهج الذرائعي، تسعى الدراسة إلى تفكيك مقولة (الكتابة للمستقبل)، والكشف عن حدودها الفكرية والجمالية، كما تقترح مفهوماً نقدياً إجرائياً جديداً هو (قابلية النص للحضور) بوصفه معياراً لتفسير استمرار النصوص انطلاقاً من بنيته الجمالية والتداولية والإنسانية، لا من الرهان على اعتراف مؤجل، بما يسهم في إعادة التوازن بين حرية التجريب ومسؤولية التواصل، وإعادة مركزية الإنسان بوصفه الغاية الأولى للفعل الشعري.

وبذلك يصبح معيار الحكم النقدي هو مقدار ما يمتلكه النص من قابلية للحضور، لا مقدار ما يعلقه صاحبه على اعتراف مؤجل. فالزمن لا يمنح النص قيمته، بل يكشف عن قدرة هذه القيمة على الاستمرار والتجدد مع كل قراءة جديدة.

أولاً: من الرؤية الفلسفية إلى الذريعة النقدية: تفكيك المقولة

لم تنشأ مقولة (الكتابة للمستقبل) بوصفها دعوة إلى القطيعة مع قارئ الحاضر، وإنما ارتبطت بتحويلات الفكر الجمالي الحديث، ولا سيما مع الرومانسية التي نظرت إلى الشاعر بوصفه صاحب رؤية تستشرف الإنسان قبل أن تستشرف الزمن، ثم مع الرمزية التي وسعت أفق الدلالة من خلال الرمز والإيحاء، دون أن تقطع صلة النص بالمتلقي. غير أن بعض الممارسات الحداثيّة اختزلت هذه الرؤية في معادلة مضلّة مفادها أن ازدياد غموض النص دليل على تفوقه، وأن رفضه من قبل قارئ عصره برهان على سبقه لزمّنه.

وعندما انتقلت هذه التصورات إلى الشعر العربي المعاصر، تحولت، في بعض الخطابات النقدية، إلى مبرر جاهز لكل إخفاق في بناء علاقة مع القارئ، فأصبح المستقبل سلطة افتراضية يُعلّق عليها الحكم، بدل أن يخضع النص لمعايير التحليل الجمالي والتداولي في زمن إنتاجه.

ثالثاً: حضور النص بين المؤسسة الثقافية والتجربة الشعرية



لا يتحدد حضور النص الأدبي ببنيته الجمالية وحدها، بل يتشكل أيضاً داخل شبكة من العلاقات الثقافية والإعلامية التي تسهم في تقديمه إلى المجال العام. فالمجلات، ودور النشر، والجوائز، والمنابر الثقافية، ووسائل الإعلام، والمنصات الرقمية تؤدي جميعها دوراً مهماً في صناعة التداول الأدبي. غير أن هذا الدور يصبح إشكالياً عندما تتحول المؤسسة الثقافية من وسيط للتعريف بالنص

إلى سلطة تمنحه شرعية تسبق قيمته الفنية. ومن هذا المنطلق، تقترح الدراسة مفهوم (التضخم الرمزي للنص) للدلالة على الحالة التي يكتسب فيها العمل حضوراً إعلامياً أو مؤسساتياً يفوق قيمته الجمالية الفعلية، نتيجة الترويج أو التكرار أو المكانة الثقافية، لا نتيجة مشهور يفتقر إلى القيمة، وإنما يلفت الانتباه إلى إمكان انفصال الشهرة عن الجودة، ولا سيما في ظل الفضاء الرقمي الذي كثيراً ما يخلط بين مؤشرات الانتشار ومعايير القيمة.

ومن المنظور الذرائعي، لا تكتمل فاعلية النص إلا بتوازن العلاقة بين المبدع، والنص، والمتلقي، والمؤسسة الثقافية. فالمؤسسة عنصر مهم في المجال الأدبي، لكنها لا تستطيع أن تمنح النص حياة لا يملكها في بنيته. فالنصوص التي تمتلك مقومات الحضور ستجد طريقها إلى القارئ مهما اختلفت الوسائط، أما النصوص التي تعتمد على التضخم الرمزي وحده فقد تحقق انتشاراً مؤقتاً، لكنها تبقى رهينة الظرف الذي صنع حضورها.

ويؤكد تاريخ الشعر العربي هذه الحقيقة؛ فالتجارب التي عبرت الأزمنة، من أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء المعري إلى بدر شاكر السياب ومحمود درويش ومحمد الماغوط ووديع سعادة، لم تتشابه في لغاتها أو مدارسها، وإنما اشتركت في امتلاكها بنية جمالية عميقة، وتجربة إنسانية صادقة، وقدرة متجددة على إنتاج المعنى. ولم يكن خلودها ثمرة ادعاء الكتابة للمستقبل، بل نتيجة حوار حي مع إنسان عصرها، ظل مفتوحاً أمام الأجيال اللاحقة.

ومن هنا، فإن مركزية الحاضر تعني الانطلاق من الإنسان بوصفه محور التجربة الشعرية، لا الارتهاق للأنبي أو للمباشرة.

وفي هذا السياق، ينبغي التمييز بين الغموض المنتج والغموض العقيم. فالأول ينشأ من كثافة التجربة وثرأ الرمز، فيفتح المجال أمام تعدد القراءات مع احتفاظ النص بوحدته الدلالية، فيغدو التأويل امتداداً طبيعياً للنص. أما الثاني، فينتج عن تفكك العلاقات الداخلية وغياب المركز الدلالي، فيتحوّل النص إلى شذرات لغوية يستحيل أن تؤسس معنى متماسكاً، ويغدو الغموض فيه ستاراً يخفي هشاشة البناء. ومن المنظور الذرائعي، لا يُعد الغموض قيمة مستقلة، بل يُقاس بوظيفته داخل العملية التواصلية؛ فإذا أسهم في تعميق التفاعل بين النص والمتلقي كان عنصراً جمالياً مشروعاً، أما إذا أدى إلى تعطيل التواصل فإنه يفقد مبرره الفني، مهما بلغت كثافته الأسلوبية. فالشعر لا يختبر ذكاء القارئ، وإنما يعيد تشكيل خبرته الإنسانية.

لذلك، لا تقوم استعادة جسور التواصل على الدعوة إلى الوضوح المباشر، بل على تحقيق توازن دقيق بين الحرية الإبداعية والفاعلية التواصلية. ويتحقق هذا التوازن من خلال صدق التجربة، واقتصاد اللغة، والإيقاع الداخلي، والثقة بقدرة القارئ على المشاركة في إنتاج المعنى. فالنص الجدير بالبقاء ليس الذي يستسلم لذائقة المتلقي، ولا الذي يتعالى عليها، بل الذي يرتقي بها، ويجعل من كل قراءة جديدة ميلاداً متجدداً لمعناه. وعلى هذا الأساس، يصبح الحاضر الشرط الأول لكل خلود أدبي؛ لأن النص الذي يعجز عن إقامة أثر جمالي وإنساني في زمنه، لن يمنحه الزمن لاحقاً ما افتقده منذ ميلاده. فالمستقبل ليس سوى سلسلة من الحواضر التي تعيد اختبار قدرة النص على الاستمرار.

ويستند هذا الخطاب إلى افتراض ضمني يرى أن قارئ الحاضر عاجز عن فهم النص، بينما يمتلك قارئ المستقبل وحده القدرة على كشف معناه، وهو افتراض يفقر إلى الأساس المعرفي؛ لأن المستقبل ليس كياناً ثابتاً يمكن التنبؤ بذائقته أو الاحتكام إليها. ومن ثم، فإن تحويل «قارئ المستقبل» إلى مرجعية نقدية لا يعدو أن يكون رهاناً على مجهول.

وتؤكد نظريات التلقي أن العمل الأدبي لا يكتمل إلا بالفعل القرائي، وأن المعنى يتشكل من التفاعل بين النص والمتلقي. لذلك لا تكمن المشكلة في أن يسبق النص أفق التوقع الجمالي، بل في أن يتحول ادعاء السبق إلى ذريعة تعفيه من المساءلة النقدية. فثمة فرق بين نص يحمل مشروعاً جمالياً جديداً يحتاج إلى زمن لإدراكه، ونص يفقر إلى مقوماته الفنية ثم يحتمي بادعاء «الكتابة للمستقبل».

ومن المنظور الذرائعي، لا تتحقق القيمة الأدبية خارج شبكة العلاقات التي تجمع المبدع والنص والمتلقي والسياق الثقافي. فالتجريب لا يعني إلغاء القارئ، بل إعادة تشكيل العلاقة معه. ولذلك فإن النصوص التي عبرت الأزمنة لم تفعل ذلك لأنها أعلنت القطيعة مع عصرها، وإنما لأنها نجحت أولاً في تأسيس حضور جمالي وإنساني داخل زمنها، ثم احتفظت بقدرتها على إنتاج المعنى مع تعاقب القراءات. وهكذا يصبح المستقبل امتداداً للحاضر، لا بديلاً عنه، ويغدو الخلود نتيجة لجودة النص، لا وعداً يعلنه صاحبه.

ثانياً: الحاضر، والغموض، وشروط الحضور الجمالي

لا يتحقق حضور النص الأدبي بالرهان على قارئ مستقبلي، بل بقدرة على بناء أثر جمالي في لحظة إنتاجه. فالحاضر ليس مرحلة عابرة في حياة النص، وإنما المجال الأول الذي تُختبر فيه فاعليته؛ إذ تتجلى فيه قدرة القصيدة على إثارة الأسئلة، واستدعاء التأويل، وإقامة علاقة حيوية مع المتلقي. أما المستقبل فلا يمنح النص قيمة جديدة، بل يعيد اختبار ما يمتلكه أصلاً من مقومات البقاء.

ولا يعني ذلك خضوع الشاعر لذائقة عصره أو التخلي عن التجريب؛ فالإبداع الحقيقي يوسع أفق التلقي ويقوده إلى اكتشاف آفاق جديدة، لكنه لا يقطع جسور التواصل معه.

ملف شعر المرحلة الراهنة وتفكيك وهم "الكتابة للمستقبل": هل الحاضر لحظة هاربة؟

وتكشف هذه الشواهد أن الزمن لا يصنع قيمة النص، وإنما يكشف عن مقدار ما يخترنه من طاقة جمالية وإنسانية. فالقصيدة التي تؤسس حضورها في زمنها، وتبقى قادرة على استدعاء قراءات جديدة، هي وحدها التي تمتلك قابلية الاستمرار. أما تعليق القيمة على اعتراف مؤجل أو على سلطة المؤسسة الثقافية، فلا يغني عن الإنجاز الفني، لأن الخلود يظل ثمرة الجودة، لا نتيجة الشهرة أو الرهان على المستقبل.

رابعاً: النموذج الذرائعي لقابلية النص للحضور

لا يقتصر هدف هذه الدراسة على نقد مقولة «الكتابة للمستقبل»، بل يتجاوز ذلك إلى تقديم بديل نقدي إجرائي يتمثل في النموذج الذرائعي لقابلية النص للحضور، الذي يجعل الحكم على النص منطقاً من بنيته الفنية ووظيفته الجمالية، لا من رهانه على اعتراف مؤجل. وينطلق هذا النموذج من مبدأ ذرائعي أساسه أن القيمة الأدبية لا تنشأ من عنصر منفرد، بل من تفاعل منظومة متكاملة تجعل النص قادراً على إنتاج أثر جمالي وإنساني متجدد. لذلك لا يقاس حضور النص بدرجة انتشاره أو بادعاء سبقه لعصره، وإنما بقدرته على تجديد فاعليته مع اختلاف الأزمنة والسياقات. وتقوم قابلية النص للحضور على أربعة مرتكزات رئيسية هي:

- الكفاءة الجمالية: تماسك البناء الفني، وانسجام اللغة والصورة والإيقاع والرمز.
- الفاعلية التداولية: قدرة النص على إقامة علاقة حيوية مع المتلقي وتحفيز مشاركته في إنتاج المعنى.

- العمق الإنساني: اتصال التجربة الشعرية بالأسئلة الوجودية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان.

- المرونة التأويلية: افتتاح النص على قراءات متعددة مع احتفاظه بوحدته الدلالية.

ولا تعمل هذه المرتكزات بصورة منفصلة، بل تتكامل داخل البنية النصية؛ فاختلال أحدها ينعكس على فاعلية النص كلها، مهما بلغت قوة العناصر الأخرى. ومن ثم يمكن التعبير عن النموذج بالصيغة المفاهيمية الآتية:

قابلية النص للحضور = الكفاءة الجمالية + الفاعلية التداولية + العمق الإنساني + المرونة التأويلية.

وانطلاقاً من هذا النموذج، تقترح الدراسة مفهوماً مكملاً هو (التضخم الرمزي للنص)، ويشير إلى الحالة التي يكتسب فيها العمل الأدبي شرعية إعلامية أو مؤسسية تفوق قيمته الجمالية الفعلية، نتيجة آليات الترويج أو المكانة الثقافية، لا نتيجة إنجازه الفني. ويساعد هذا المفهوم على التمييز بين الحضور الذي تصنعه جودة النص، والحضور الذي تصنعه العوامل الخارجية.

كما يتيح النموذج إعادة تصنيف النصوص وفق درجة حضورها إلى أربعة أنماط:

1. النص الحاضر: يحقق توازناً بين المرتكزات الأربع، ويجدد أثره مع كل قراءة.

2. النص المؤجل: يمتلك مقومات الحضور، لكنه يسبق أفق التوقع الجمالي في زمنه.

3. النص العابر: يحقق انتشاراً مؤقتاً بفعل الظرف الثقافي أو الإعلامي دون أن يمتلك مقومات الاستمرار.

4. النص الغائب: يفتقر إلى شروط الحضور الجمالي والتداولي، فلا ينجح في بناء أثر مستدام. وبذلك تنقل الدراسة معيار الحكم النقدي من السؤال التقليدي: «هل سيخلد المستقبل هذا النص؟» إلى سؤال أكثر دقة: «إلى أي مدى يمتلك النص مقومات الحضور التي تؤهله للاستمرار؟». وبهذا تغدو قيمة العمل الأدبي مرتبطة بإنجازه الفني وقدرته على مخاطبة الإنسان، لا بزمان افتراضي يُعلق عليه الاعتراف.

النتائج

أسفرت الدراسة عن مجموعة من النتائج النظرية والمنهجية، يمكن إجمالها فيما يأتي:

1. أثبتت الدراسة أن مقولة (الكتابة للمستقبل) ليست مبدأً نقدياً عاماً، بل رؤية فلسفية تحولت، في بعض الخطابات الشعرية، إلى ذريعة لتبرير ضعف التواصل مع قارئ الحاضر.

2. بينت الدراسة أن القيمة الأدبية لا يمنحها الزمن، بل تنشأ من البنية الجمالية والتداولية للنص، في حين يقتصر دور الزمن على اختبار هذه القيمة والكشف عن قدرتها على الاستمرار.

3. أكدت الدراسة أن خلود النصوص يرتبط بقدرتها على بناء علاقة جمالية وإنسانية مع قارئ عصرها، مع احتفاظها بطاقة تأويلية تسمح بتجدد قراءتها عبر الأزمنة.

4. ميزت الدراسة بين الغموض المنتج الذي يثري الدلالة ويوسع أفق التأويل، والغموض العقيم الذي يخفي هشاشة البناء ويعطل الفاعلية التواصلية للنص.

5. قدمت الدراسة مفهوم (قابلية النص للحضور) بوصفه معياراً نقدياً جديداً يفسر استمرار النصوص من خلال تكامل الكفاءة الجمالية، والفاعلية التداولية، والعمق الإنساني، والمرونة التأويلية.

6. طرحت الدراسة مفهوم «التضخم الرمزي للنص» للكشف عن إمكان انفصال الشرعية الإعلامية أو المؤسسية عن القيمة الجمالية الفعلية للعمل الأدبي.

7. اقترحت الدراسة تصنيفاً إجرائياً للنصوص إلى: النص الحاضر، والنص المؤجل، والنص العابر، والنص الغائب، اعتماداً على درجة تحقق مقومات الحضور، لا على الشهرة أو زمن التلقي.

8. خلصت الدراسة إلى أن السؤال النقدي الأجدى ليس: لمن يكتب الشاعر؟، بل: إلى أي مدى يمتلك النص مقومات الحضور التي تؤهله للاستمرار؟، وبذلك يصبح الإنسان، لا المستقبل، محور الفعل الشعري وغايته.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى إعادة النظر في مقولة (الكتابة للمستقبل) بوصفها إحدى المقولات التي انتقلت، في بعض الخطابات الشعرية المعاصرة، من رؤية فلسفية إلى ذريعة نقدية تُعلق عليها إخفاقات النص في بناء علاقة مع قارئ الحاضر. وقد بينت أن المستقبل لا يمثل مرجعية للحكم على القيمة الأدبية، بل إن هذه القيمة تتأسس داخل بنية النص، بينما يظل الزمن مجالاً لاختبار قدرتها على الاستمرار. وانطلاقاً من المنهج الذرائعي، اقترحت الدراسة مفهوم (قابلية النص للحضور) بوصفه معياراً نقدياً بديلاً يفسر بقاء النصوص من خلال تكامل الكفاءة الجمالية، والفاعلية التداولية، والعمق الإنساني، والمرونة التأويلية، كما طرحت مفهوم (التضخم الرمزي للنص) للكشف عن الفارق بين الحضور الذي تصنعه جودة النص، والحضور الذي تصنعه آليات الترويج والمؤسسات الثقافية.

وتؤكد الدراسة أن الشعر لا يكتب للمستقبل



بوصفه زمناً غائباً، وإنما يكتب للإنسان بوصفه حضوراً متجسداً. فكل مستقبل ليس سوى حاضر جديد يعيد اختبار قدرة النص على إنتاج المعنى. ومن ثم، فإن خلود العمل الأدبي لا يتحقق بادعاء سبق الزمن، بل بامتلاك مقومات الحضور التي تجعل النص قادراً على أن يولد من جديد مع كل قراءة.

آفاق البحث المستقبلية

لا تدّعي هذه الدراسة إغلاق النقاش حول علاقة النص بالزمن، بل تسعى إلى فتح أفق نقدي جديد يمكن تطويره وتوسيعه في دراسات لاحقة. ومن هذا المنطلق، يمكن اختبار مفهوم (قابلية النص للحضور) في أجناس أدبية أخرى، كالرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، وأدب الطفل، كما يمكن الاستفادة منه في تحليل الخطاب الرقمي والنصوص التفاعلية التي أعادت تشكيل علاقة الكاتب بالمتلقي في العصر الرقمي. كذلك، يظل مفهوم (التضخم الرمزي للنص) قابلاً للتطوير بوصفه أداة نقدية لدراسة أثر المؤسسات الثقافية، ووسائل الإعلام، والمنصات الرقمية في صناعة القيمة الأدبية وتوجيه التلقي، بما يفتح المجال أمام بناء إطار ذرائعي أكثر شمولاً لتحليل حضور النصوص في الثقافة العربية المعاصرة.

المراجع

أولاً: المراجع العربية

- إبراهيم، عبد الله. السردية العربية الحديثة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة: دار الفكر العربي.
- أنيس، إبراهيم. دلالة الألفاظ. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشرحية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. القاهرة: دار قباء.
- مفتاح، محمد. دينامية النص. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب. تونس: الدار العربية للكتاب.
- يحيى، عبير خالد. الأدب النسوي العربي من منظور ذرائعي.
- الغالبي، عبد الرزاق عودة، ويحيى، عبير خالد. الذرائعية في التطبيق.
- الغالبي، عبد الرزاق عودة، ويحيى، عبير خالد. الذرائعية بين المفهوم الفلسفي واللغوي.
- الغالبي، عبد الرزاق عودة، ويحيى، عبير خالد. سيادة الأجناس الأدبية.

ثانياً: المراجع الأجنبية

- Dewey, John. Art as Experience. New York: Perigee Books.
- Eco, Umberto. The Open Work. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Eco, Umberto. The Role of the Reader. Bloomington: Indiana University Press.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jauss, Hans Robert. Toward an Aesthetic of Reception. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Peirce, Charles Sanders. Collected Papers of Charles Sanders Peirce.
- Rorty, Richard. Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shusterman, Richard. Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art. Oxford: Blackwell

وهم الكتابة للمستقبل.. حين يصبح العجز موقفا فكريا

بقلم الكاتب أعراب خالد
الدولة الجزائر



لم تعد عبارة أنا أكتب للمستقبل تقنع أحدا كما كانت من قبل. تكررت كثيرا حتى فقدت معناها، وأصبحت مجرد حجة جاهزة يلجأ إليها كل من فشل في أن يصل بكلامه إلى مشاعر الناس اليوم.

المشكلة ليست في أن القارئ لا يفهم أبدا، بل في أن كثيرا مما يكتب لا يحمل ما يستحق أن يفهم أو يشعر به. هناك فرق واضح بين نص عميق يحتاج إلى تأمل وتدبر، ونص فارغ يتخفى وراء اللاتشئ. الأول يترك أثرا، أما الثاني فيمر دون أن يلمس شيئا.

الأمر لا يتوقف عند هذا الحد فحسب. جزء كبير مما يُقدم اليوم على أنه كتابة ليس إبداعا أصلا، بل هو إعادة تدوير لأفكار الغير. نصوص تُؤخذ من هنا وهناك، يُعاد ترتيبها، تُغير بعض الكلمات والمرادفات، ثم تُنشر بثقة وكأنها إبداعه. هذا ليس اجتهدا، بل سرقة واضحة.

والأخطر من ذلك أن من يقوم بهذا ليس فقط ضعيف المستوى، بل نتخيل على الأدب عاجز عن الابتكار. لا يملك فكرة، ولا تجربة، فيلجأ إلى النسخ والتزييف. يسرق أعمال غيره، يُغير العناوين، ويضع اسمه عليها دون خجل، ثم يتحدث عن الإبداع وكأنه صانعه.

وحين يُواجه بالرفض والنقد، لا يُراجع نفسه، بل يتهم القارئ. يقول إن الناس لا تفهم، أو إنهم لم يصلوا إلى مستواه. والحقيقة أبسط من ذلك بكثير، فهو سارق لص.

لكن القارئ اليوم لم يعد ساذجا كما يظن الكثيرون. قد لا يرد، لكنه يُميز. يعرف الفرق بين نص خرج من تجربة ومشاعر حقيقية، ونص جُمع من بقايا الآخرين. ولهذا ينسحب من القراءة، ويترك تلك الكتابات تموت في الورق



الكاتبة أمل المشايخ
تربوية وكاتبة من الأردن

المنابر الصحفية والإعلامية في تكريس (شبه الشعر) وتوجيه الذائقة العامة

الأمْر الذي يمنحها حضوراً يفوق قيمتها الجمالية الفعلية، ومع الوقت يتشكل لدى الجمهور تصوّر بأن هذه النصوص تمثل النموذج الشعري السائد، وهو ما يسهم في ترسيخ (شبه الشعر) كبديل غير مباشر للشعر الحقيقي، وهي ليست أكثر من خواطر وانطباعات وجدانية.

وبالطبع لا بدّ من الإشارة إلى أنّ النقد الأدبيّ يمثل مرجعاً أساسياً في ضبط جودة الإنتاج الثقافيّ، إلّا أنّ حضوره في الإعلام المعاصر شهد تراجعاً واضحاً؛ إذ حلّ محلّ النقد التحليليّ خطاب احتفائيّ يعتمد المجاملة والترويج أكثر من اعتماده على تقييم النصوص وفق أسس النقد الجادة، هذا التراجع أضعف قدرة المتلقي على التمييز بين المستويات المختلفة للنصوص الشعرية، وتركه في مواجهة كميّة هائلة من الموادّ الأدبية دون أدوات نقدية كافية، كما أدى إلى غياب المعايير الواضحة التي يمكن أن تضبط عملية الإنتاج والتلقي في آن واحد، ولا نغفل هنا دور وسائل التواصل الاجتماعيّ التي أسهمت في تعقيد المشهد أكثر حين أتاحت مساحة واسعة للنشر المفتوح دون رقابة نقدية أو تحريرية، وقد أدى ذلك إلى انتشار النصوص السريعة والقصيرة التي تعتمد على التأثير اللحظي والانفعال المباشر، إضافة إلى أنّ خوارزميات

اشتغال لغوي عميق، ولا يعني هذا إنكار التنوع في أشكال الشعر الحديث، بل يتعلّق الأمر بالتمييز بين التجديد الفني الحقيقي وبين النصوص التي تكتفي بمحاكاة الشكل الخارجي للشعر دون امتلاك مقوماته الجمالية، ومع توسّع الفضاء الإعلاميّ أصبح هذا النوع من النصوص أكثر انتشاراً، وأكثر حضوراً في الفضاء العام من الشعر الحقيقي في كثير من الأحيان.

لقد لعبت الصحافة الثقافية في مراحل سابقة دوراً مهماً في ترسيخ معايير نقدية واضحة، إذ كانت المجلات والصحف الأدبية بمثابة بوابة لعبور النصوص الإبداعية، تخضع فيها الأعمال للفرز والتقييم من قبل نقاد متخصصين، غير أنّ التحوّلات الاقتصادية والإعلامية، إضافة إلى ضغط السوق والبحث عن الجمهور الواسع أدت إلى تراجع هذا الدور لصالح خطاب إعلامي أكثر تساهلاً في معايير الاختيار، ومع صعود الإعلام الرقمي ووسائل التواصل الاجتماعيّ تعزّزت هذه الظاهرة بشكل أكبر، فقد أصبح معيار الانتشار مرتبطاً بعدد إشارات (الإعجاب) والمشاركات والتفاعل، لا بقيمة النصّ الفني، وهذا ما دفع بعض المنابر إلى تقديم نصوص سهلة الاستهلاك، عاطفية الطابع؛ لأنها تحقق رواجاً أسرع، حتّى وإن كانت فقيرة من الناحية الإبداعية.

لقد كان للمنابر الإعلامية المعاصرة دور واضح في صناعة الشهرة الأدبية، يظهر ذلك جلياً في السعي الحثيث إلى الظهور الإعلامي في البرامج الثقافية أو الصفحات الإلكترونية، ظلّاً من صاحبه أنّ ذلك يشكل عاملاً حاسماً في ترسيخ اسم الكاتب أو الشاعر أحياناً، بغض النظر عن القيمة الحقيقية لما يقدمه. هذا الظاهرة أدت إلى نوع من (التضخيم الإعلامي) لبعض التجارب الشعرية، حيث يُعاد إنتاج النصوص في سياقات إعلامية متعدّدة (في المنتديات وبعض الصحف والبرامج التلفازية غير الجادة)،

يشكو عدد من الأصدقاء ممّا يُنشر على (فيس بوك) - لا سيّما ما كان من الشعر أو شبيهه - ويرون أنّ كثيراً منه غناء لا طائل تحته، ويشكو آخرون من أنّ هذه الملصقات تحظى بأعداد كبيرة من علامات الإعجاب، وفيض من التعليقات قياساً بمواد حقيقية لا تحظى بنصف ولا ربع هذه الملصقات (الرديئة)، ذات أنماط الصّحفية والإعلامية تعدّ من أبرز الأدوات الثقافية تأثيراً في تشكيل الوعي الجمعيّ وتوجيه الذائقة الفنية لدى الجمهور؛ فهي لا تقتصر على نقل الخبر أو عرض المادة الثقافية، ولكنها تتجاوز ذلك إلى لعب دور انتقائي يحدّد ما يُنشر وما يُهمش، وما يُقدّم بوصفه إبداعاً يستحقّ التداول والاحتفاء، وفي هذا السياق برزت إشكالية متنامية في المشهد الشعري العربي المعاصر تتمثّل في انتشار ما يمكن تسميته بـ (شبه الشعر)، وهو نتاج لغوي يتخذ هيئة الشعر شكلاً، لكنه يفتقر إلى عمقه الفني والجمالي والفكري.

إنّ هذه الظاهرة لا يمكن فصلها عن طبيعة التحوّلات الإعلامية الحديثة التي أعادت تشكيل العلاقة بين النصّ والمتلقي وبين الإبداع والمعايير النقدية، فقد أصبح النشر أكثر سهولة، وأصبح الوصول إلى الجمهور يعتمد بدرجة كبيرة على أدوات الإعلام والتواصل، لا على جودة النصّ وحدها. وعوداً على السؤال المحور: ما المقصود بمصطلح (شبه الشعر)؟ لعله تلك النصوص التي تقدّم على أنها شعر، لكنها لا تحقق الحد الأدنى من شروط البناء الشعري المتعارف عليها نقدياً؛ فهي غالباً تعتمد على اللغة المباشرة والانفعال العاطفي السريع، والصّور النمطية، دون امتلاك رؤية فنية متماسكة أو



على مواقع التواصل وإن هبطت سويته الفنية؛ لأن هذه الأعمال ستسقط في ميزان النقد الحقيقي الذي هو فن له مقاييسه وشروطه؛ وحينئذ لن يعتد بها وإن تراكمت؛ لأن الزبد يذهب جفاء، وأن ما ينفخ الناس يمكث في الأرض و أرى أن مواقع التواصل الاجتماعي بالجملة - لم تنجح حتى بعد مرور نحو من عشرين عاماً على إنشاء بعضها - في أن تكون مرجعاً علمياً جاداً، وإن كانت بعض الصفحات والحسابات في منتهى الجدية والرصانة؛ لذا لا يعتد بما ينشر عليها إلا إذا كان صالحاً للنشر في غيره من الوسائل المسموعة والمرئية والمقروءة .. فلا يقال - مثلاً - وجدت هذه المعلومة على (فيس بوك)؛ ليكون هذا شاهداً ودليلاً على صدقها، ربما لأن هذه المواقع ليس لها هيئة رقابية للتثبت مما ينشر فيها، ينضاف إلى ذلك أنه ليس ثمة شروط لامتلاك حسابٍ عليها، أو شروط لما ينشر كالتوثيق وفق المنهج العلمي في البحث والدراسة، وبالتالي فلا مساءلة عن صحة هذه المعلومة أو تلك، أو صدق هذا الخبر أو ذاك، ولكن إصرار الكثيرين على أن يكونوا كتاباً وشعراء ظانين أن ذلك يصنع نجومية جعل هذا الفضاء يزخر بالغث على حساب السمين، بل أصبحنا نجد

صعوبة في تمييزه، وينضوي تحت هذا الموضوع - أيضاً- السرفقات الأدبية التي جعلت عدداً من الأصدقاء ينشؤون صفحاتٍ لفصح هؤلاء الأدياء الذين يحاولون أن يأخذوا شهرةً على حساب غيرهم من المبدعين في هذا الفضاء الإلكتروني، أما تربية الذائقة فهنا تكمن خطورة آلة الإعلام ومواقع التواصل خاصة؛ إذ إن انتشار الثقافة (الشعبوية) جعلت الجماهير - في كثير من الأحيان- تجمّع على ما هو تافه، وتنتأى عن ما هو جاد وعميق أو قل حظّه أقلّ القليل من المشاهدين أو المستمعين أو القراء. "لا تجعلوا من الحمقى مشاهير" نداء يعلو في مواقع التواصل؛ لأنّ بعضهم بمنشور رديء واحد في هذه المواقع حقّق شهرةً واسعة من خلال آلاف المتابعين لمنشوره.

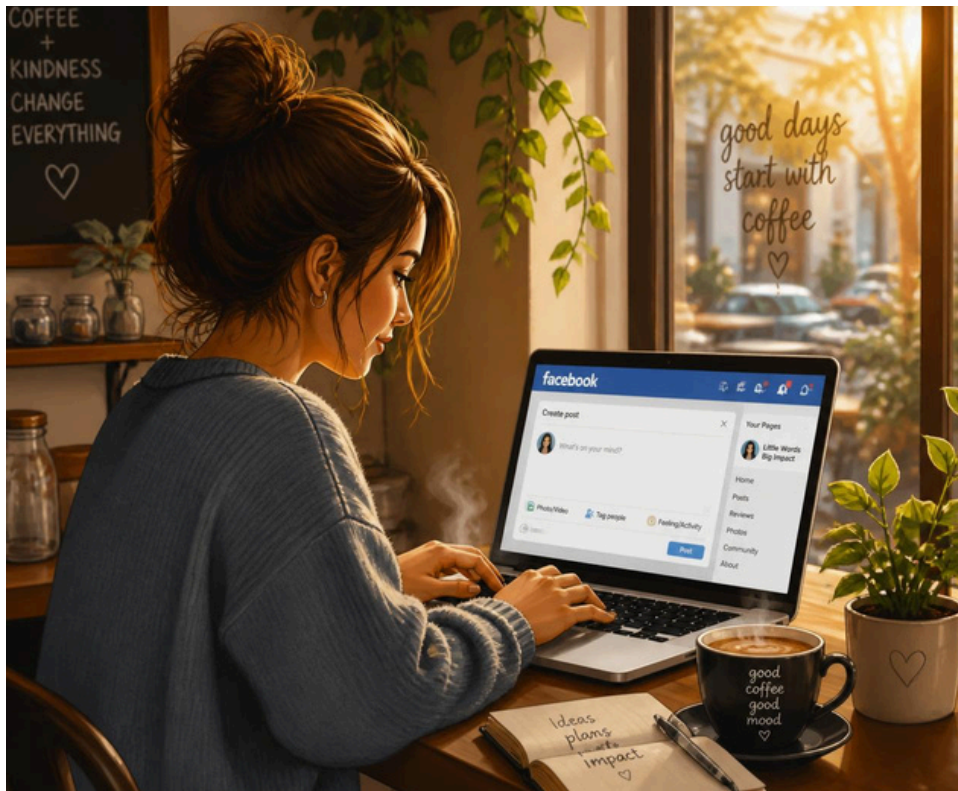
وبالطبع لا نعدم بصيص أمل في الأفق، ولا بدّ من حلٍ لكل مشكلة بالروية والحكمة؛ وذلك بتخصيص ساعات محدّدة من الليل أو النهار لمتابعة هذه المواقع، إضافةً إلى الاقتصاد في النشر والتعليقات؛ لأنّ الديمومة للكتاب والقراءة المعمّقة الأصلية، وليس لمنشور طائر على مواقع التواصل التي بدا بعضها يشهد تراجعاً لحساب مواقع أخرى، ومواقع - ربّما - سيتمّ إنشاؤها في المستقبل.

هذه المنصّات تميل إلى تفضيل المحتوى الأكثر تفاعلاً، وهو - غالباً - المحتوى الأبسط والأكثر مباشرةً، وبالتالي يجدّ (شبه الشعر) بيئة خصبة للانتشار؛ لأنّه يراهن على العاطفة السريعة بدلاً من البناء الفني القائم على وضوح الرؤية المبنى على تراكم التجربة والكثافة اللغوية والعمق الدلالي، ولعلّ أخطر ما يترتب على هذا الواقع هو تأثيره في تشكيل الذائقة العامة التي هي ليست فطريةً بالكامل، بل تُكتسب عبر التلقّي المتكرّر، وعندما يتعرّض الجمهور بشكلٍ مستمرٍ لنمطٍ معيّن من النصوص بوصفه شعراً، فإنّه يبدأ في اعتباره معياراً للجودة، وبمرور الوقت يصبح الشعر الحقيقي أقلّ حضوراً في الوعي العام؛ لأنّه لا ينسجم مع التوقعات التي صاغتها وسائل الإعلام، وهكذا تتسع الفجوة بين الإنتاج الشعري الحقيقي وبين ما يتداوله الجمهور.

وبالطبع لا يمكن تحميل الإعلام وحده مسؤولية هذه الظاهرة، بل إنّ المسؤولية تتوزّع على عدّة أطراف، منها المؤسسات الثقافية والجامعات والنقاد والكتاب أنفسهم، فهناك حاجة ملحة إلى إعادة الاعتبار للنقد الأكاديمي الجاد، وإلى تقديم برامج ثقافية تعيد تعريف الشعر بوصفه فناً مركباً، لا مجرد تعبير عاطفي مباشر، كما أن دعم التعليم الأدبي وتطوير مناهجه يمكن أن يسهم في بناء ذائقة أكثر وعياً وقدرةً على التمييز بين المستويات المختلفة للنصوص الإبداعية.

وبعد:

في ضوء ما سبق، يتضح أنّ المنابر الصحفية والإعلامية لها دورٌ محوري في تشكيل المشهد الشعري المعاصر - إيجابياً أو سلبياً - فإذا التزمّت هذه المنابر بالمعايير النقدية والجمالية، وأسهمت في دعم الإبداع الحقيقي، فإنّها ستكون قوة دافعة لتطوير الذائقة العامة والارتقاء بها، أمّا إذا غلب عليها منطق الانتشار السريع والتسويق الإعلامي، فإنّها ستسهم في تكريس (شبه الشعر) بوصفه بديلاً زائفاً عن الشعر الحقيقي، الأمر الذي يؤدي إلى إضعاف الحس الجمالي العام، ومن هنا تأتي أهمية إعادة التوازن بين متطلبات الإعلام الحديثة ومسؤولية الحفاظ على جوهر الإبداع الشعري وقيمه الفنية، حينها لن يقلقنا ما ينشر





د. ناصر البكر

الغموض بين الشعر والإبهام قراءة نقدية في مقولة «نكتب للمستقبل»

أما الثاني فهو الغموض المصطنع، الذي ينتج عن ضعف التجربة أو اضطراب اللغة أو تفكك الصور، حتى يصبح النص أشبه بأجزاء متجاوزة لا يجمعها خيط دلالي واضح. وهنا لا يكون الغموض باباً إلى المعنى، بل حاجزاً يمنع الوصول إليه. والفرق بين النوعين أن الأول يفتح أبواب التأويل، بينما يغلقها الثاني.

وهم الوصاية على المستقبل

من أكثر ما يلفت النظر في خطاب «الكتابة للمستقبل» أنه يفترض ضمناً معرفة بما سيعجب الأجيال القادمة، وما سترفضه، وما ستنبه من قيم جمالية وفكرية. وهذا الافتراض يفترق إلى الأساس المنطقي؛ لأن المستقبل مجهول بطبيعته، ولا يملك أحد حق الوصاية عليه أو التحدث باسمه. إن الشاعر يستطيع أن يكتب انطلاقاً من رؤيته وتجربته، لكنه لا يستطيع أن يضمن كيف ستلقى الأجيال القادمة نصه. وقد شهد التاريخ سقوط أعمال ظن أصحابها أنها ستعيش طويلاً، كما شهد بقاء أعمال أخرى لم يكن أصحابها يتوقعون لها ذلك.

ومن ثم فإن الاحتجاج بالمستقبل لا يعد حجة نقدية، لأن القيمة الفنية تُبنى على ما يقدمه النص من جمال ورؤية وتأثير، لا على توقعات غير قابلة للتحقق.

مركزية الحاضر

الحاضر ليس لحظة عابرة في حياة النص الأدبي، بل هو ميدان اختباره الأول. فالشاعر يعيش في زمن محدد، ويتأثر بقضاياها وأسئلته وتحولاته، ويخاطب بشراً حقيقيين من لحم ودم، لا كائنات متخيلة في أزمنة مجهولة. ولهذا فإن نجاح النص في إقامة صلة مع قارئ الحاضر لا ينعكس من قيمته، بل يؤكد حيويته وقدرته على التأثير. ولعل المتأمل في التراث العربي يجد أن أعظم الشعراء كانوا أبناء عصرهم بامتياز؛

إن التاريخ الأدبي لا يخبرنا أن النصوص الخالدة كانت مجهولة بالضرورة، ولا أن الشعراء العظام كانوا معزولين عن مجتمعاتهم.

فالواقع أن كثيراً من كبار الشعراء كانوا حاضرين بقوة في زمانهم، يناقشهم الناس، ويتداولون أشعارهم، ويختلفون حولها، لكنها لم تكن نصوصاً مغلقة يستحيل النفاذ إليها.

الشعر والتواصل الإنساني

يقوم الشعر في جوهره على التواصل. وليس المقصود بالتواصل هنا أن يتحول الشعر إلى خطاب مباشر أو تقرير صحفي أو نص تعليمي، وإنما أن يحمل من المقومات الفنية ما يتيح للمتلقي أن يدخل عالمه وأن يتفاعل معه. وقد أدرك البلاغيون والنقاد العرب هذه الحقيقة منذ وقت مبكر. فعبد القاهر الجرجاني جعل البلاغة قائمة على حسن النظم والعلاقة بين الألفاظ والمعاني، والجاحظ رأى أن البيان وسيلة للإفهام والإيضاح، كما أن حازم القرطاجني نظر إلى الشعر بوصفه خطاباً يؤثر في النفس ويحدث فيها استجابة جمالية وفكرية.

ومن هنا فإن انقطاع الصلة بين النص وقارئه لا يُعد في ذاته فضيلة فنية، بل قد يكون مؤشراً على خلل في البناء أو اضطراب في الرؤية.

الغموض الفني والغموض المصطنع

ليس الغموض كله مذموماً، كما أن الوضوح ليس فضيلة مطلقة في كل الأحوال. فالشعر بطبيعته يقوم على الإيحاء والرمز والصورة والتلميح، ويمنح القارئ فرصة لاكتشاف المعاني والتأمل فيها.

ولهذا يمكن التمييز بين نوعين من الغموض: الأول: غموض فني مشروع، ينشأ عن كثافة التجربة وعمق الرؤية وتعدد مستويات الدلالة. وهذا النوع يثير التفكير، ويدعو إلى التأمل، ويكافئ القارئ كلما أعاد القراءة.

منذ أن عرف الإنسان الشعر وهو يسعى إلى التعبير عن ذاته، وإلى بناء جسر من التواصل بين تجربته الخاصة والعالم من حوله. فالشعر، على اختلاف مدارسه واتجاهاته، لم يكن مجرد ألفاظ منسقة أو تراكيب لغوية متجاوزة، بل كان محاولة لفهم الإنسان والحياة والزمن. ومن هنا ارتبط الشعر دائماً بالمتلقي، سواء أكان هذا المتلقي فرداً أم جماعة، معاصراً أم لاحقاً.

وفي العقود الأخيرة شاع على ألسنة بعض الشعراء والنقاد قول مفاده أن الشاعر الحقيقي يكتب للمستقبل، وأن قصيدته قد لا يفهمها أبناء عصره، بل تحتاج إلى أجيال قادمة تستوعب أبعادها وتدرج قيمتها. وقد تبدو هذه الفكرة في ظاهرها جذابة؛ لأنها تمنح صاحبها هالة من التميز والتفرد، غير أنها تثير جملة من الأسئلة النقدية والفلسفية التي تستحق التأمل.

فهل كل نص يعجز القارئ المعاصر عن فهمه يُعد نصاً متقدماً على زمنه؟ وهل الغموض دليل على العمق؟ وهل المستقبل شهادة نقدية جاهزة يمكن استدعاؤها كلما عجز النص عن بناء علاقة مع قارئ الحاضر؟

الجنود التاريخية للفكرة

ليس من الإنصاف القول إن فكرة «الكتابة للمستقبل» ولدت في العصر الحديث؛ فالتاريخ الأدبي عرف عدداً من المبدعين الذين لم ينالوا التقدير الكامل إلا بعد رحيلهم. وقد استند بعض الأدباء إلى هذه النماذج ليؤكدوا أن الزمن قد ينصف الأعمال التي يتجاهلها المعاصرون.

غير أن المشكلة تبدأ حين تتحول الحالات الفردية إلى قاعدة عامة، وحين يصبح عدم الفهم دليلاً على الجودة، والرفض النقدي علامة على العبقرية، والغموض شهادة تفوق فني.

فقد عبروا عن هموم مجتمعاتهم وآمالها وصراعاتها، ومع ذلك تجاوزت نصوصهم حدود زمانهم ومكانهم. فالخلود الأدبي لا يتحقق بالهروب من الحاضر، بل بالانطلاق منه نحو الإنسان في كل زمان.

مسؤولية المنابر الثقافية

لا تقع المسؤولية على الشعراء وحدهم، بل تشاركهم فيها بعض المنابر الإعلامية والثقافية التي قد تسهم أحياناً في صناعة هالات نقدية مصطنعة حول نصوص ضعيفة فنياً. فحين يُقدّم كل نص غامض على أنه نص عميق، وكل تفكيك لغوي على أنه ثورة شعرية، وكل اضطراب دلالي على أنه تجاوز للمألوف، تتعرض الذائقة العامة للتشويش، ويصعب على القارئ التمييز بين التجديد الحقيقي والفوضى الفنية. ومن هنا تبرز أهمية النقد الموضوعي الذي ينظر إلى النصوص بمعايير فنية وجمالية واضحة، بعيداً عن الانبهار بالأسماء أو الشعارات.

خاتمة

إن الشعر الحقيقي لا يحتاج إلى الاحتماء بالمستقبل، ولا إلى تعليق قيمته على أجيال لم تولد بعد. فالنص القادر على ملاسة الإنسان في حاضره هو الأقدر على البقاء في ذاكرة الزمن. وليس كل غامض عميقاً، كما أن الواضح لا يعني بالضرورة السطحية. فبين الغموض والإبهام مساحة واسعة تتحرك فيها الشعرية الحقيقية، حيث تتجاوز الرؤية واللغة والإيقاع والتجربة الإنسانية. إن المبدع الذي ينجح في قراءة إنسان عصره، وفهم أسئلته وآماله ومخاوفه، هو الأقرب إلى مخاطبة إنسان المستقبل. أما النص الذي يعجز عن بناء أي جسر مع الحاضر، فليس من السهل التسليم بأنه سيجد في المستقبل من يمنحه ما لم يمنحه له الزمن الذي وُلد فيه.



المراجع

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.
الجاحظ، البيان والتبيين.
ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه.
حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
شوقي ضيف، النقد الأدبي

جدلية الغموض والوضوح في الشعر العربي

متى يكون الغموض عمقاً فنياً؟ ... ومتى يصبح قناعاً للعجز؟

مقدمة



الكاتب مروان ناصح

أمام القارئ، لكنها تترك له مساحة للاكتشاف. وعلى هذا الأساس تحاول هذه الدراسة مقارنة جدلية الغموض والوضوح في الشعر العربي، من خلال البحث في مفهوم الغموض الفني، وجذوره في التراث الشعري، وتحولاته في الشعر الحديث، وأدواته الجمالية، ثم الوقوف عند اللحظة التي يفقد فيها الغموض قيمته ويتحول إلى ستار يخفي ضعف التجربة وغياب الرؤية.

تمهيد: بين الغموض والإبهام... ضبط المفاهيم ليس كل غياب للمعنى الظاهر غموضاً فنياً، كما أن كل صعوبة في الفهم لا تعني بالضرورة ضعف النص. فالغموض في الشعر هو قدرة اللغة على حمل أكثر من مستوى دلالي، بحيث يبقى المعنى حاضراً لكنه لا ينغلق على تفسير واحد. إنه مساحة بين الكشف والاحتجاب، بين ما تقوله القصيدة وما توحى به. أما الإبهام فهو حالة مختلفة؛ إذ لا ينتج عن كثافة الدلالة، بل عن غيابها. فحين يعجز النص عن بناء مركز دلالي يمكن للقارئ أن ينطلق منه، يتحول الغموض من طاقة جمالية إلى عائق يمنع التواصل.

وبين الغموض والإبهام يأتي الرمز باعتباره أداة فنية؛ فهو لا يلغي المعنى، بل يوسعه، ولا يستبدل الحقيقة بالغموض، بل يمنحها أفقاً جديداً. ومن هنا فإن قيمة الغموض لا تقاس بدرجة صعوبة النص، وإنما بقدرته على تحويل اللغة إلى مجال للكشف والتأويل.

وقد عرف الشعر العربي القديم أشكالاً متعددة من الغموض الفني؛ فلم يكن الشاعر الكبير يقدم المعنى دائماً في صورته الجاهزة، لأن بعض المعاني تفقد جزءاً من جمالها حين تُقدّم كاملة، دون مشاركة من المتلقي. وكانت قوة الشعر أحياناً في تلك المسافة التي يتركها بين النص والقارئ، فيجعل القراءة نفسها فعل اكتشاف وتأمل. ولهذا كان الرمز والإيهام والصورة المركبة جزءاً من تجارب شعرية كبرى، كما نجد عند أبي تمام، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، وفي الشعر الصوفي الذي جعل اللغة محاولة للتعبير عن تجارب روحية تتجاوز حدود العبارة المباشرة.

ومع الشعر الحديث ازدادت مساحة الغموض؛ لأن الشاعر الحديث وجد نفسه أمام عالم أكثر تعقيداً، تتداخل فيه الأسئلة الوجودية والنفسية والسياسية، فلم تعد اللغة مجرد أداة لوصف الواقع، بل أصبحت أداة لإعادة تشكيله. ومن هنا ظهرت الرموز والأساطير والصور المركبة بوصفها وسائل فنية تمنح القصيدة قدرة على التعبير عن عالم لا تستوعبه اللغة التقليدية وحدها.

لكن هذا التحول فتح الباب أمام إشكالية أخرى؛ إذ ظن بعض الشعراء أن صعوبة اللغة دليل على العمق، وأن انغلاق النص علامة على الحداثة. وهنا اختلط الغموض الفني بالإبهام، واختلطت كثافة التجربة بتعقيد العبارة. والحقيقة أن الشعر العظيم لا يختار الغموض رغبة في الابتعاد عن القارئ، بل لأنه يبحث عن طريق أعمق للوصول إليه. فالقصيدة الناجحة لا تكشف أسرارها كلها من القراءة الأولى، لكنها تمنح القارئ مفاتيح الدخول إليها.

ومن هنا فإن العلاقة الصحيحة بين الغموض والوضوح ليست علاقة صراع، بل علاقة توازن. فالوضوح يمنح النص قدرته على التواصل، والغموض يمنحه قدرته على الامتداد. والقصيدة الكبرى هي التي تجمع بين نور المعنى وظلال الإيهام؛ فتضيء الطريق

ظلت العلاقة بين الغموض والوضوح واحدة من أكثر القضايا إثارة للجدل في تاريخ الشعر؛ لأن الشعر، منذ بداياته، لم يكن مجرد وسيلة لنقل الأفكار بطريقة مباشرة، بل كان دائماً محاولة لاكتشاف ما وراء الظاهر، والإمساك بما تعجز اللغة اليومية عن احتوائه. فالإنسان لا يلجأ إلى الشعر حين تكون الأشياء مكتملة الوضوح، بل حين يشعر بأن في داخله وفي العالم المحيط به مناطق خفية تحتاج إلى لغة أخرى؛ لغة لا تكتفي بوصف الأشياء، بل تعيد اكتشافها. ومن هذه المسافة الفاصلة بين ما يدركه الإنسان وما يستطيع التعبير عنه، ولدت القصيدة؛ فهي ابنة ذلك التوتر الخلاق بين الحضور والغياب، بين المعنى الذي يطلب الظهور، والسر الذي يحتفظ بجزء من خفائه. ولهذا لم يكن الشعر العظيم مجرد كلام واضح أو غامض، بل كان دائماً بحثاً عن الصيغة التي تجعل اللغة أكثر قدرة على حمل التجربة الإنسانية.

غير أن هذه الطبيعة الخاصة للشعر، جعلت الغموض قضية إشكالية؛ فليس كل ما يبتعد عن الوضوح عميقاً، كما أنه ليس كل ما يصل بسرعة إلى القارئ سطحياً. فقد تكون العبارة البسيطة وراءها تجربة إنسانية واسعة، وقد تختبئ خلف اللغة المعقدة تجربة فقيرة لا تملك ما تقوله. ومن هنا لا يصبح السؤال الحقيقي: هل الغموض مطلوب أم مرفوض؟ بل يصبح السؤال الأكثر دقة: أي غموض نبحت عنه؟ وما الحدود الفاصلة بين الغموض الذي يثري النص، والغموض الذي يخفي عجزه؟

فالغموض الذي ينبع من ثراء التجربة، وتعدد مستويات الرؤية، وكثافة الصورة، واتساع الدلالة، هو غموض جمالي يمنح النص حياة متجددة؛ لأنه لا يغلق المعنى، بل يفتح أمام القارئ احتمالات متعددة للتأويل. أما الغموض الذي يأتي نتيجة اضطراب الرؤية، أو ضعف السيطرة على اللغة، أو الرغبة في إخفاء الفراغ خلف تراكم معقدة، فإنه لا يكون عمقاً فنياً، بل يتحول إلى قناع للعجز.



المبحث الأول

بين وضوح المعنى وغموض الرؤية هل الوضوح نقيض الشعرية؟

من الأخطاء التي شاعت في بعض القراءات النقدية الحديثة، أن الوضوح أصبح يُقابل أحياناً بالسطحية، وكأن الشعر الحقيقي لا بد أن يصل بسهولة إلى القارئ تفقد شيئاً من قيمتها الفنية. غير أن تاريخ الشعر يثبت أن الوضوح لم يكن يوماً نقيضاً للشعرية، فقد بقيت قصائد كثيرة في الذاكرة الإنسانية لأنها استطاعت أن تبلغ أعماق المعاني بأكثر العبارات صفاء وإشراقاً.

إن البساطة في الشعر ليست دائماً علامة على سهولة التجربة، بل قد تكون ثمرة نضج طويل؛ لأن الوصول إلى العبارة المضيفة التي تختصر الكثير من المعاني يحتاج أحياناً إلى قدرة أكبر من اللجوء إلى التعقيد. فالشاعر الحقيقي لا يُقاس بمدى صعوبة لغته، وإنما بمدى صدق العلاقة بين اللغة والتجربة؛ فقد تحمل الكلمة الواضحة عالمًا كاملاً من الأحاسيس والأفكار، بينما قد تخفي العبارة المعقدة فراغاً لا تمنحه كثافة اللغة قيمة حقيقية. ومن هنا ينبغي التمييز بين وضوح المعنى، وسطحية المعنى. فالسطحية أن يقدم الشاعر فكرة جاهزة لا تترك أثراً في النفس، أما الوضوح فهو قدرة الشاعر على الوصول إلى جوهر تجربته بلغة قادرة على التأثير والإيحاء. فاللغة الواضحة لا تعني بالضرورة اللغة المباشرة، كما أن المعنى القريب لا يعني دائماً المعنى السهل أو المحدود. ولعل شعر الحكمة والتأمل عند كبار الشعراء، يقدم مثلاً واضحاً على ذلك؛ إذ نجد أبياتاً تبدو بسيطة في تركيبها، لكنها تحمل طاقة فكرية وإنسانية

تتجاوز ظاهرها. ومن ذلك قول المتنبي:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله

وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

لأنني فقدت شخصاً عزيزاً"، بل أن يجعل القارئ يشعر بهذا الحزن من خلال بناء القصيدة، وعناصرها الجمالية. وهنا تكمن المسافة بين الوضوح الشعري، والوضوح عميقاً حول علاقة الوعي بالسعادة، وحول الثمن الذي يدفعه الإنسان، حين يمتلك قدرة أكبر على رؤية العالم وتعقيداته. فالغموض هنا لا يأتي من الكلمات، بل من المساحة الفكرية التي يفتحها البيت أمام التأمل. وهذا يؤكد أن متلقي الخبر أو فكرة. عمق الشعر، لا يرتبط دائماً بغموض العبارة، بل قد ينبع من اتساع الرؤية التي تحملها العبارة الواضحة.

القصيدة الناجحة بين النور والظل

يمكن القول إن القصيدة العظيمة تحتاج إلى قدر من النور وقدر من الظل. فالنور هو الجانب الذي يسمح للقارئ بالدخول إلى النص، والظل هو الجانب الذي يحفظ للقصيدة أسرارها ويمنحها قابلية العودة والتأمل. فإذا غاب النور أصبحت القصيدة مغلقة لا يستطيع القارئ الاقتراب منها، وإذا غاب الظل أصبحت مكشوفة لا تمنح القراءة الثانية شيئاً جديداً. ومن هنا يظهر التوازن الدقيق بين الوضوح والغموض؛ فالشاعر لا يكتب لكي يختبر قدرة القارئ على فك الألغاز، ولا لكي يقدم إجابات جاهزة، بل لكي يخلق تجربة مشتركة بينه وبين من يقرأه.

حين يتحول الوضوح إلى مباشرة

ومع ذلك، فإن للوضوح حدوده أيضاً. فحين يتحول إلى تقرير، وتصبح القصيدة مجرد فكرة مصاغة في وزن أو إيقاع، تفقد شيئاً من طبيعتها الفنية. فالقصيدة ليست مكاناً لعرض الأفكار كما تعرض في الكتب، بل فضاء لتحويل الأفكار إلى صور ومشاعر وإيقاعات. ولهذا فالمشكلة ليست في الوضوح ذاته، بل في الوضوح الذي يلغي الخيال، كما أن المشكلة ليست في الغموض ذاته، بل في الغموض الذي يلغي التواصل. إن الوضوح والغموض ليسا معيارين متعارضين للحكم على الشعر، بل هما طاقتان يمكن أن تتعاونتا داخل النص الواحد. فالوضوح يمنح القصيدة قدرتها على الوصول، والغموض يمنحها قدرتها على البقاء. والشاعر الكبير هو الذي يعرف أين يضيء المعنى، وأين يترك للخيال مساحة للحركة. فليست قيمة الشعر فيما يخفيه فقط، ولا فيما يكشفه فقط، بل في الطريقة التي يجعل بها القارئ يرى ما لم يكن يراه.

وضوح التعبير وعمق التجربة

قد يظن البعض أن التجارب العميقة، تحتاج بالضرورة إلى لغة غامضة، غير أن العمق لا يرتبط بشكل التعبير وحده، بل يرتبط بقدرة الشاعر على النفاذ إلى جوهر الأشياء. فالشاعر الذي يمتلك تجربة حقيقية، قد يعبر عنها بلغة واضحة؛ لأن الوضوح هنا نتيجة امتلاء لا نتيجة بساطة. ومن هذا القبيل قول أبي العتاهية:

كم من صديق لي أسأله البكاء من الحياء

فإذا تأمل لا مني فأقول: ما بي من بكاء

لكن ذهبث لأرتدي فطرفت عيني بالرداء

"ديوان أبي العتاهية-ص18-دار بيروت - 1986

أما الشاعر الذي لا يمتلك رؤية واضحة فقد يلجأ أحياناً إلى تعقيد اللغة ليمنح نصه مظهرًا من العمق. وهنا يظهر الفرق بين شاعر يملك تجربة، ويحاول أن يجد لها اللغة المناسبة، وشاعر يملك اللغة، لكنه يبحث عن تجربة تمنحها المعنى.

إن اللغة ليست مصدر الشعر وحدها، بل هي الوعاء الذي يكشف عن رؤية الشاعر. فالكلمات لا تصبح شعراً بسبب غرابتها، وإنما بسبب الطاقة التي تحملها، والعلاقات الجديدة التي يقيمها الشاعر بينها وبين العالم.

الشعر بين الإخبار والإيحاء

غير أن الدفاع عن الوضوح، لا يعني الدعوة إلى تحويل الشعر إلى خطاب مباشر. فالشعر يختلف عن المقالة والخطبة؛ لأنه لا يكتفي بإبصال فكرة، أو نقل معلومة، بل يحول التجربة إلى إحساس وصورة وإيقاع. فوضوح الشعر لا يعني أن يقول الشاعر: "أنا حزين

المبحث الثاني

الغموض في الشعر العربي القديم
من كثافة الصورة إلى عمق الرؤية

حين يُذكر الغموض في الشعر، يتجه الذهن غالباً إلى الشعر الحديث، وكأن هذه الظاهرة ظهرت مع الرمزية، والتحويلات التي رافقت الحداثة الشعرية. غير أن العودة إلى التراث الشعري العربي، تكشف أن الغموض كان حاضراً منذ عصور مبكرة، وإن اتخذ أشكالاً مختلفة؛ فلم يكن غموضاً نابغاً من القطيعة مع المعنى، بل كان نتيجة لاتساع التجربة، وثراء الصورة، ورغبة الشاعر في منح اللغة قدرة تتجاوز وظيفتها المباشرة.

فالشاعر العربي القديم لم يكن ناقلاً للواقع كما هو، بل كان يعيد تشكيله وفق رؤيته الخاصة؛ فهو لا يكتفي بوصف الأشياء، وإنما يقيم بينها علاقات جديدة، تكشف جانباً خفياً من العالم. ومن هنا جاءت بعض النصوص محتاجة إلى التأمل، لا لأنها مغلقة، بل لأنها تحمل من الدلالات أكثر مما تقوله الكلمات في ظاهرها. إن الفرق بين الغموض الفني والإبهام في الشعر القديم يكمن في أن الغموض كان مرتبطاً دائماً بوجود رؤية أو تجربة؛ فالصعوبة لم تكن نتيجة عجز عن التعبير، بل نتيجة محاولة التعبير عن معنى أكثر اتساعاً من العبارة الأولى.

-أبو تمام: حين تصبح الصورة طريقاً إلى المعنى

يعد أبو تمام من أبرز الشعراء الذين ارتبط اسمهم بقضية الغموض في الشعر العربي. فقد رأى بعض النقاد القدماء، أن شعره يحتاج إلى جهد في الفهم، بينما رأى آخرون أن هذه الصعوبة ليست عيباً، بل نتيجة لطبيعة شعر يقوم على الابتكار وكثافة العلاقات بين الأشياء. فأبو تمام لم يكن يكرر الصور المألوفة، بل كان يبحث عن علاقات جديدة بين العناصر، وكأنه يريد أن يجعل اللغة تكتشف العالم من جديد. ولذلك لم تكن صعوبة شعره في غياب المعنى، وإنما في الطريقة التي يبني بها هذا المعنى، عبر استعاراته البعيدة وتراكيبه المبتكرة التي تجاوزت حدود المؤلف. ومن شواهد هذا الغموض الفني القائم على الصنعة وبُعد المجاز، قوله يعاتب عاذلته:

لا تَسْقِنِي ماءَ المَلَامِ فَإِنِّي ..
صَبَّ قَدْ اسْتَعَذْتُ ماءَ بُكَائِي

فالشاعر هنا لا يقدم عتاباً تقليدياً، بل يفجر طاقة النص اللغوية حين يُجسّد "الملام" المعنوي في صورة "ماء" يُسقى، وهو تركيب مجازي معقد ومستحدث، أربك ذائقة نقاد عصره قديماً (كقول الأمدى وغيره). لكن هذا الغموض التركيبي سرعان ما يضيء في نفس المتلقي، حين يدرك المقابلة الجمالية بين مرارة "ماء الملام" وعذوبة "ماء البكاء"؛ فالصورة لا تنتقل الفكرة بتقريبية، بل تمنحها قوة رمزية تجعل المعنى أوسع وأعمق من العبارة الأولى التي تحملها.

-المتنبي: وضوح العبارة وكثافة الرؤية

أما المتنبي فيقدم نموذجاً مختلفاً؛ فهو ليس شاعر الغموض التركيبي مثل أبي تمام، لكنه شاعر كثافة الرؤية. فكثير من أبياته تبدو واضحة في ظاهرها، لكنها تفتح أبواباً واسعة من التأويل، بسبب ما تحمله من فلسفة، ونظرة خاصة إلى الإنسان والحياة.

وقد سبق أن أشرنا إلى قوله:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فهذا البيت لا يحتاج إلى تعقيد لغوي حتى يبلغ عمقه؛ لأن قوته نابعة من السؤال الإنساني الذي يثيره. إن الغموض هنا ليس غموض العبارة، بل غموض التجربة الإنسانية نفسها؛ فكلمة اتسعت رؤية الإنسان للعالم، ازدادت الأسئلة التي تواجهه. ومن هنا يقدم المتنبي دليلاً مهماً على أن العمق، لا يحتاج دائماً إلى لغة مغلقة؛ فقد تكون العبارة واضحة، بينما تظل الدلالة مفتوحة على احتمالات واسعة.

-أبو العلاء المعري: الغموض الفلسفي
وأسئلة الوجود

ويمثل أبو العلاء المعري نموذجاً آخر، من نماذج الغموض الشعري؛ إذ ارتبط شعره بالتأمل الفلسفي، والأسئلة الكبرى المتعلقة بالإنسان والمصير والمعرفة.

فهو لا ينظر إلى الحياة باعتبارها مجموعة من المشاهد اليومية، بل باعتبارها سؤالاً مفتوحاً على القلق والبحث. ولهذا فإن بعض شعره يحتاج إلى قارئ يتوقف عنده؛ لأن خلف العبارة المباشرة طبقات من التفكير والتأمل.

يقول المعري في لزومياته:

وما هذه الأجسام إلا كواهن

تبدت لها هذي النجوم زواجراً

وهنا يشبه المعري أجسام البشر بالكواهن (جمع كاهنة-كاهن) أدعياء العلم بالغيب، وتصبح النجوم في السماء زواجر (التي تزجر الطير لتقرأ الطوالع والغيبات).. وإنها لحيرة فلكية تدفعه إلى التساؤل: هل أجسادنا محكومة بقوى فلكية غامضة تقودها رغماً عنها؟ أم أن وجودنا المادي كله مجرد ادعاء أمام الغاز الكون وأفلاكه؟؟

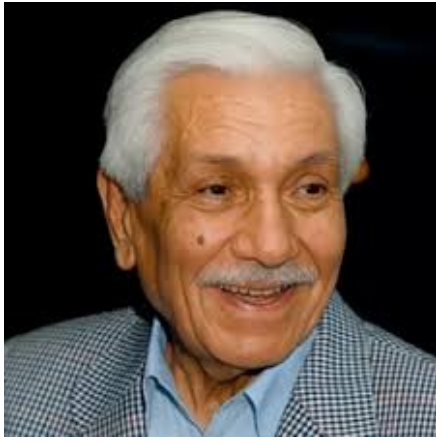
إن الغموض عند المعري ليس لعبة لغوية محضة، بل انعكاس لتعقيد العالم في نظر شاعر حمل أسئلة عصره إلى أقصى مدى. فالشاعر هنا لا يخفي المعنى، وإنما يضعه في منطقة تحتاج إلى مشاركة العقل والتأمل.

-الشعر الصوفي: حين تضيق اللغة عن التجربة

أما الشعر الصوفي فيقدم شكلاً خاصاً من الغموض؛ لأن التجربة الروحية بطبيعتها تتجاوز أحياناً حدود اللغة العادية. فالشاعر الصوفي يحاول التعبير عن حالة داخلية، لا يمكن نقلها كما تنتقل الأحداث الخارجية.

ولهذا لجأ إلى الرمز والإشارة، فأصبحت الكلمات تحمل أكثر من معناها المباشر. فكلمة "الحب" مثلاً لا تشير دائماً إلى الحب الإنساني، بل قد تصبح رمزاً لعلاقة روحية بين الإنسان والمطلق. وكذلك الخمر غدت إشارة إلى المحبة الإلهية، و"السُّكَّر" لغياب الوعي المادي، و"الكأس" لتجليات المعرفة.

يقول سلطان العاشقين ابن الفارض:



عشتار وتخفق أثواب
وترف حيالي أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب

أما الشاعر عبد الوهاب البياتي فيستعير أسطورة "سيزيف" الذي فرض عليه العذاب بدرجة الصخرة صعوداً وهبوطاً، ليصور الحياة على أنها منفي للإنسان في قصيدته "المنفي":

"الصخرة الصماء، للوادي يدرجها العبيد
سيزيف يبعث من جديد
في صورة المنفي الشريد"

فالصور هنا لا تقوم على الوصف الخارجي، بل تخلق عالماً رمزياً، تتداخل فيه الأسطورة مع الحلم والبحث عن الخلاص.

أدونيس: تفجير اللغة وإعادة بناء العلاقة بين الكلمات

أما أدونيس فيمثل اتجاهاً آخر من اتجاهات الغموض الحديث؛ إذ يقوم مشروعه الشعري على تجاوز اللغة المألوفة، والبحث عن علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء. فالقصيدة عنده ليست نقلاً لتجربة جاهزة، بل مجال للكشف وإعادة الخلق. ومن هنا تأتي صعوبة بعض نصوصه؛ لأنها لا تعتمد على المعنى المباشر، وإنما على حركة اللغة نفسها، وعلى ما تفتحه من احتمالات وإشارات. يقول:

مزجت بين النار والثلوج
لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج
وسوف أبقى غامضاً أليفاً
أسكن في الأزهار والحجارة
أغيب أستقصي
أرى أموج
كالضوء بين السحر والإشارة

فيه الأسئلة، وتتداخل فيه التجارب الفردية والجماعية، بين الحلم والانكسار، وبين البحث عن المعنى والإحساس بالضياح. ولهذا لم تعد اللغة الشعرية قادرة على الاكتفاء بوظيفة الوصف أو النقل المباشر، بل أصبحت بحاجة إلى أن تعيد بناء الواقع داخل القصيدة. فالشاعر الحديث لا يكتفي بأن يقول عن العالم ما يراه، بل يحاول أن يكشف طبقاته الخفية، وأن يمنح الأشياء العادية أبعاداً جديدة، تتجاوز حضورها الأول.

ومن هنا ظهر الغموض باعتباره عنصراً من عناصر البناء الشعري، لا باعتباره صعوبة مقصودة، أو رغبة في إغلاق النص. فالغموض في التجارب الكبرى لم يكن نتيجة غياب المعنى، بل نتيجة البحث عن معنى أكثر اتساعاً من العبارة المباشرة.

الرمز والأسطورة: حين تتكلم القصيدة بلغة أوسع

كان الرمز والأسطورة، من أهم الأدوات التي أعادت تشكيل مفهوم الغموض في الشعر الحديث؛ فالرمز لا يقدم المعنى جاهزاً، بل يشير إليه من خلال صورة أو شخصية أو حدث يحمل وراءه طبقات متعددة من الدلالة. ويمثل بدر شاكر السياب مرحلة مهمة في هذا التحول؛ فقد لجأ إلى الأسطورة لجعلها مرآة للتجربة الإنسانية المعاصرة، فلم تعد الشخصيات والأساطير القديمة مجرد حكايات من الماضي، بل أصبحت وسائل للتعبير عن الموت والانبعاث، وعن معاناة الإنسان في مواجهة الفقد والانتظار.

وفي قصيدته "تموز جيور" يستدعي السياب شخصية عشتار، وتموز رمز الخصب والانبعاث، ليمنح تجربته الشخصية، والوطنية بعداً أسطورياً يتجاوز اللحظة الفردية:



شربنا على ذكر الحبيب مداماً
سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرم
لها البدر كاسٌ وهو شمسٌ يديرها
ويهدي بها في حاننا من له فهم

وهنا لا يكون الغموض ضعفاً في التعبير، بل اعترافاً بأن بعض التجارب أوسع من أن تختزل في معنى واحد. فاللغة لا تعجز عن التعبير لأنها ضعيفة، بل لأنها تواجه تجربة تتجاوز حدودها الطبيعية.

بين الصعوبة الفنية والعجز التعبيري

ولم يكن النقاد العرب القدماء غافلين عن هذه القضية؛ فقد ميزوا بين الصعوبة التي تأتي من جودة الصنعة، وعمق المعنى، والصعوبة التي تنتج عن ضعف التعبير واضطرابه.

إنهم لم يرفضوا الشعر الذي يحتاج إلى إعمال الفكر، لأن بعض الجمال لا يظهر إلا بالتأمل، لكنهم رفضوا الكلام الذي لا يؤدي إلى معنى واضح أو قيمة فنية.

وهذا قريب من السؤال الذي تطرحه هذه الدراسة: متى يكون الغموض عمقاً فنياً؟ ومتى يصبح قناعاً للعجز؟

إن التراث الشعري العربي يكشف أن الغموض ليس ظاهرة طارئة فرضتها الحداثة، بل هو إحدى الطاقات الكامنة في الشعر منذ نشأته. لكن الغموض الذي احتفى به الشعراء الكبار، لم يكن جداراً يمنع القارئ، بل نافذة تطل به على طبقات أعمق من المعنى.

فأبو تمام لم يكن غامضاً لأنه لا يعرف ماذا يقول، والمتنبي لم يكن عميقاً لأنه أخفى المعنى، والمعري لم يكن صعباً لأنه عجز عن التعبير؛ لقد كانت صعوبة هؤلاء نتيجة طبيعية لاتساع الرؤية. وهنا تكمن الحقيقة النقدية: ليس كل ما يحتاج إلى تأمل غامضاً، وليس كل ما يصل بسرعة واضحاً بالضرورة؛ فالقيمة ليست في صعوبة اللغة، وإنما في قدرتها على حمل تجربة تستحق أن تُكتشف.

المبحث الثالث:

الغموض في الشعر الحديث

من الرمز المشروع إلى قناع العجز المفتعل

لم يكن الشعر الحديث محض انتقال من شكل شعري إلى شكل آخر، بل كان تحولاً عميقاً في طريقة النظر إلى الإنسان واللغة والعالم. فقد وجد الشاعر الحديث نفسه أمام واقع أكثر تعقيداً واضطراباً؛ عالم تتغير فيه القيم، وتتعدد

فقد يكون الحذف الفني وسيلة لخلق فراغ جمالي، يدعو القارئ إلى المشاركة. فالقصيدة لا تقول كل شيء، لأنها لو كشفت كل أسرارها لتحولت إلى تقرير.

ومن هنا يصبح الصمت جزءاً من بنائها؛ فالمعنى أحياناً يولد مما تتركه القصيدة خلفها بقدر ما يولد مما تقوله. لكن الفرق كبير بين الحذف الفني، والحذف الناتج عن العجز؛ فالأول يفتح مساحة للتأويل، أما الثاني فيترك فراغاً بلا دلالة. يقول صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية "مأساة العلاج":

"والآن... لا يبقى سوى الرحيل
في المدى المجهول...
يا صاحبي... هل تبصر المصباح
في آخر الطريق..."

ونلاحظ الفراغ الجمالي في "في المدى المجهول..." حيث ينتهي السطر الثاني بنقاط حذف، فالشاعر يضم تفاصيل الموت الحتمي، والرحيل الأبدي، ولا يسترسل في وصف "المدى"، تاركاً للقارئ مساحة واسعة ليتأمل في وحشة النهاية، وفراغ النهاية. وكذلك فراغ الأمل في "في آخر الطريق...". إن أدوات الغموض الفني ليست جيلاً، يستخدمها الشاعر لبيدو عميقاً، بل هي وسائل تساعد على نقل التجربة، حين تعجز اللغة المباشرة عن احتوائها. فكل أداة من هذه الأدوات لا تكتسب قيمتها من وجودها وحده، بل من علاقتها بالرؤية التي تحملها. فاللغة لا تصبح شعراً لأنها صعبة، بل لأنها تكشف ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله.



صورة "حجر" صلب ليعبر عن قسوة القلق والشك.

رابعاً: الأسطورة... الماضي الذي يعيد تفسير الحاضر

تمنح الأسطورة الشاعر قدرة على تجاوز اللحظة الفردية، إلى أفق إنساني أوسع؛ فهي لا تعيد الماضي كما هو، بل تستدعيه لتفسير الحاضر، والكشف عن أسئلته الخفية. ولهذا لجأ شعراء الحداثة إلى الأسطورة، لا هروباً من الواقع، بل بحثاً عن لغة أكثر قدرة على التعبير عنه. فالشخصية الأسطورية تتحول داخل القصيدة إلى رمز لتجارب الإنسان المعاصر: الموت، والبعث، والبحث عن الخلاص. وقد ظهر ذلك بوضوح في تجربة السياب، حين جعل من أسطورة تموز وعشتار إطاراً للتعبير عن فكرة الانبعاث بعد الخراب.

خامساً: التناص... حضور أصوات أخرى داخل القصيدة

لا تعيش القصيدة في فراغ، بل تدخل في حوار مع نصوص سابقة، وذاكرة ثقافية واسعة. ومن هنا يأتي التناص بكونه حضوراً لنصوص، أو إشارات دينية، أو تاريخية، أو شعرية داخل النص الجديد. غير أن هذا الحضور لا يعني التكرار، بل إعادة إنتاج المعنى في سياق جديد؛ فالشاعر يستدعي الماضي لكي يحاوره، لا لكي يكرر صوته. ويمنح التناص القصيدة عمقاً إضافياً؛ لأن القارئ لا يقرأ الكلمات وحدها، بل يستدعي معها شبكة من المعاني والذكريات الثقافية. وهذا شاهد لمحمود درويش في قصيدته الشهيرة "أنا يوسف يا أبي" نرى فيه كيف يعيد تشكيل النص القرآني الخاص بقصة النبي يوسف، ليحاكي من خلالها مأساة اللجوء، والظلم، وغدر الإخوة (في الواقع السياسي العربي):

"أنا يوسف يا أبي
يا أبي، إخوتي لا يحبونني
لا يريدونني بينهم يا أبي"

سادساً: الحذف والإضمار... ما لا تقوله القصيدة

من أسرار الشعر أن بعض قوته تكمن في صمته؛ فليس كل ما يُحذف من النص نقصاً،

لكن قيمة الصورة لا تأتي من غرابتها وحدها؛ فالصورة التي تقوم على المفاجأة فقط قد تكون لعبة لغوية، أما الصورة العظيمة، فهي التي تكشف علاقة جديدة بين الأشياء، وتضيء جانباً خفياً من التجربة. وتعتبر قصيدة محمود درويش "جدارية" نموذجاً مثالياً للصورة المركبة، حيث تبتعد الكلمات عن الغرابة اللفظية المفتعلة، لكنها تُركب معاً لتصنع دهشة فلسفية عميقة، تكسر المألوف، دون قطع التواصل مع القارئ:

"سأصير يوماً طائراً وأسل من عدمي وجودي
كلما احترق الجناحان اقتربت من الحقيقة
وانبعتت من الرماد
أنا حوار الحالمين، عزفت عن جسدي
وعن نفسي
لأكمل رحلتي الأولى إلى المعنى
فأحرقني وغاب".

ثالثاً: الانزياح اللغوي... كسر المألوف لصناعة الدهشة

يقوم الشعر أحياناً على تجاوز الاستخدام المعتاد للغة، لأن التعبير المألوف قد لا يكون قادراً على حمل التجربة الجديدة. ومن هنا يأتي الانزياح باعتباره خروجاً فنياً عن النمط السائد، لإنتاج معنى أكثر كثافة.

فعندما يقول الشاعر مثلاً: "ضحكت السماء" أو "نامت المدينة في عيني"، فهو لا يقدم وصفاً واقعياً، بل يمنح الأشياء صفات جديدة، تجعل القارئ يراها بطريقة مختلفة.

غير أن الانزياح لا يصبح قيمة شعرية، إلا حين يكون مرتبطاً برؤية؛ فالشاعر لا يكسر المألوف لمجرد الاختلاف، بل لأنه يبحث عن طريقة أكثر قدرة على الكشف. أما الانزياح المستمر الذي يفقد صلته بالتجربة، فإنه يتحول إلى غموض مصطنع. يقول أدونيس في قصيدة "أغاني مهيار الدمشقي":

"يطأ المجهول
ويضيء في حجر الحيرة
شمس المتاهة.."

فنرى هنا كيف أزاح الشاعر المجهول فكرة معنوية لا تُوطأ بالأقدام، ليصبح أرضاً مادية يُسار عليها، وفعل الشيء نفسه مع "حجر الحيرة" حيث الحيرة حالة نفسية، فجسدها في

المبحث الخامس

القارئ شريك في إنتاج المعنى

من فك الشفرة إلى الحوار مع النص

لم يعد النص الشعري في النقد الحديث كياناً مكتفياً بذاته، يحمل معنى واحداً جاهزاً ينتظر من القارئ أن يستخرجه، بل أصبح فضاءً مفتوحاً للحوار والتفاعل. فالقصيدة الحقيقية لا تقدم نفسها كاملة من القراءة الأولى، وإنما تكشف طبقاتها تدريجياً، وتدعو القارئ إلى إعادة النظر والبحث والتأمل.

ومن هنا أصبح القارئ عنصراً أساسياً في حياة النص؛ فالقصيدة لا تكتمل بوجود الكلمات وحدها، بل بالعلاقة التي تنشأ بين هذه الكلمات ومن يقرؤها. فالمعنى الشعري لا يعيش في النص منفرداً، ولا في ذهن القارئ وحده، وإنما يتشكل في المسافة التي تجمع بين الطرفين.

وهذا الأمر يكتسب أهمية خاصة، في الشعر القائم على الإحياء والغموض؛ لأن القارئ هنا لا يكفي بالسؤال: "ماذا أراد الشاعر أن يقول؟"، بل ينتقل إلى سؤال أعمق: "ما الذي يمكن أن يكشفه النص من إمكانات دلالية؟"

غير أن تعدد القراءات لا يعني أن المعنى أصبح بلا حدود؛ فالنص ليس مساحة مفتوحة للفوضى، وإنما تحكمه علاماته الداخلية، وبنيتة اللغوية والصورية. فهناك فرق بين نص غني يسمح بتعدد التأويل، ونص مضطرب لا يقدم أي مركز يمكن الانطلاق منه.

ومن هنا فإن القارئ في الشعر الغامض، لا يكون باحثاً عن حل لغز، بل شريكاً في تجربة جمالية. فهو لا يفك شفرة مغلقة، وإنما يدخل في حوار مع النص، يربط بين رموزه وصوره وإيقاعه، ويعيد اكتشاف المعنى في كل قراءة جديدة.

فالقصيدية ليست سؤالاً بلا جواب، وليست جواباً بلا سؤال؛ إنها حوار مستمر بين ما يقوله الشاعر، وما يكتشفه القارئ. والشعر العظيم لا ينتهي حين يُكتب، بل يبدأ حين يُقرأ.

الخاتمة

الغموض والوضوح... جدلية الشعر الذي يبقى

في نهاية هذه الرحلة بين الغموض والوضوح، يتأكد لنا أن الشعر لا يعيش في أحد الطرفين وحده، بل في المسافة الخلاقة التي تنشأ بينهما. فالقصيدية التي تكشف كل شيء تفقد جزءاً من قدرتها على الإحياء، والقصيدية التي تخفي كل شيء تحرم القارئ من إمكانية الوصول. أما القصيدة العظيمة فهي التي تجعل المعنى حاضراً وغائباً في الوقت نفسه؛ حاضراً بما تمنحه من إشارات، وغائباً بما تتركه من مساحات للتأمل.

لقد كان الغموض، عبر تاريخ الشعر، علامة على اتساع التجربة، حين ينبع من رؤية عميقة للعالم. فأبو تمام لم يحتج إلى الغموض ليبدو شاعراً، بل كانت كثافة صورته نتيجة طبيعية لعقل شعري يبحث عن علاقات جديدة بين الأشياء. والمتنبّي لم يعتمد على إغلاق المعنى، بل على قوة الرؤية التي تجعل العبارة الواضحة قادرة على حمل أسئلة كبرى. والمعري لم يكن صعباً لأنه عجز عن التعبير، بل لأنه حمل أسئلة وجودية لا تستجيب للإجابات السريعة. أما الشعر الصوفي فلم يلجأ إلى الرمز هرباً من المعنى، بل لأن بعض التجارب الروحية لا تكفيها اللغة المباشرة. وفي الشعر الحديث أصبح الغموض أكثر حضوراً؛ لأن العالم نفسه أصبح أكثر تعقيداً، ولأن الشاعر لم يعد يرى اللغة مجرد وسيلة لوصف الواقع، بل أداة لإعادة تشكيله. فكان الرمز والأسطورة والانزياح والصورة المركبة وسائل لفتح آفاق جديدة أمام القصيدة.

لكن هذه الرحلة تكشف لنا أيضاً، أن الغموض ليس شهادة تلقائية، على القيمة الفنية؛ فقد يكون علامة على غنى التجربة، وقد يكون أحياناً ستاراً يخفي فراغها. وليس كل تركيب لغوي معقد شعراً عميقاً، وليس كل رمز دليلاً على رؤية، وليس كل خروج عن المألوف تجديداً.

إن القصيدة لا تصبح عظيمة، لأنها تجعل القارئ عاجزاً عن فهمها، بل لأنها تجعله راغباً في العودة إليها. وهنا يكمن الفرق بين الغموض الذي يفتح الأفق، والغموض الذي يغلق الطريق؛ فالأول يشبه البحر، كلما اقتربت منه اكتشفت امتداداً جديداً، أما الثاني فيشبه جداراً مرتفعاً لا يخفي خلفه سوى الفراغ.

والشاعر الحقيقي لا يخاف من القارئ ولا يتعالى عليه، بل يدعوه إلى شراكة جمالية؛ يترك له مساحة للاكتشاف، لكنه لا يحرمه من العلامات التي تهديه. فالقصيدة ليست سؤالاً بلا جواب، وليست جواباً بلا سؤال؛ إنها حوار دائم بين ما يقوله الشاعر وما يكتشفه القارئ. ومن هنا يمكن القول إن الشعر العظيم لا يختار بين الوضوح والغموض، بل يصنع منهما وحدة فنية متوازنة: وضوحاً يمنح النص قلبه الإنساني، وغموضاً يمنحه روحه الممتدة.

فالكلمة الشعرية لا تكتسب خلودها بما تكشفه فقط، ولا بما تخفيه فقط، بل بما تتركه من أثر لا ينتهي بعد انتهاء القراءة. ولهذا تبقى القصائد الكبرى حية عبر العصور؛ لأن كل جيل يجد فيها شيئاً من أسئلته وأحلامه وقلقه.

إن الشعر في جوهره ليس أن يقول العالم كما هو، ولا أن يهرب منه خلف ستائر اللغة، بل أن يعيد اكتشافه. والمبدع الحقيقي هو الذي يجعلنا نرى المألوف وكأننا نراه للمرة الأولى. فالغموض حين يسكنه المعنى يصبح عمقاً...

والوضوح حين تسكنه الرؤية يصبح جمالاً... وبينهما تولد القصيدة التي لا تُقرأ مرة واحدة، بل تمنح الإنسان متعة العودة إليها.



" قصص قصيرة "



احمد خليل



مهداة من درويش الى أمي

الاستاذة سمية تكجي

فتحت ريم خزانة الملابس وتناولت دون أي تفكير ما وصلت إليه يدها وعلى عجل من أمرها استقلت سيارتها باتجاه منزل أختها التي تقطن في أحد شوارع بيروت العتيقة كي تصطحبنا معها إلى المستشفى حيث ترقد أمها بين الحياة والموت، لا بأس من بعض الموسيقى تخفف عنها ما هي فيه من قلق، حلق من المذياع صوت مارسيل خليفة... بأغنية أحن إلى خبز أمي... انفجرت بالبكاء ... كأن كل الكون تواطأ عليها...أسرعت بالقيادة وسلكت طريقاً منحدراً، ضغطت على المكابح لتخفيف السرعة ولكن المكابح تحولت إلى ماء...وأعادت الكرة ألف مرة ولكن دون جدوى، تملكها الخوف الشديد والسيارة تتابع انزلاقها نزولاً، وهي لا تملك حيلة لكبحها...العناية الإلهية تدخلت وكان الطريق خالياً من المارة، وأخيراً استقرت السيارة بعد ان اصطدمت بكل قوة بجدار عند آخر الطريق، كان حائط القرن في الحي . كل الناس بدأوا يصرخون انفجار...انفجار... فالوقت كان صباحاً والسكون عام وذاكرة الناس لم تتعاف بعد من أصوات الحرب والتفجير...!!!

اجتمع الناس في ثوان معدودة حول السيارة، وخرج صاحب القرن والعمال، وبدأ كل واحد يدلو بدلو، صاحب القرن بدأ يصرخ بأعلى صوته مرة يتحسر على الخسارة التي ألمت به وأخرى، عن النساء وعدم كفاءتهن بالقيادة...بعض الناس هرع إليها وهي ما تزال مذهولة وراء المقود ليسأل عن حالها...بعض السماسرة بدأوا يسألونها اذا كانت ترغب ببيع السيارة ريم، بعد أن هدأت واستوعبت ما حدث، نزلت من سيارتها لتتفاوض مع صاحب القرن، كي تعوض عليه الخسارة ويعيد بناء الجدار وبعد أخذ ورد سألته

--كم تريد يا عم

--الحائط وتصلح بوابة الحديد...حوالي ١٠٠٠ \$

رن هاتفها...الو، استاذة ريم الوالدة ت... و... ف... ي... ت...!!!

- لا لا لا لا لا ... هذا كثير جدا ...!!! لا أقوى على كل ذلك ...!!!

-هذا المبلغ قليل وبالكاد يكفي تغطية الخسائر

-أرجوك كفى كفى كفى أمي توفيت ...!!!

بعد مرور سنوات، في كل مرة تمر ريم في هذا الحي العتيق تنفذ إلى حواسها رائحة الخبز...وتنظر إلى ذاك الجدار الذي اعيد بناؤه، تحسه وكأنه اللوحة التي تحمل مرثية أمها...ويعود صوت مارسيل خليفة، وكلمات درويش....أحن إلى خبز أمي....المهداة إلى أمها....

11 June 2019



(صائدة الحكايات)

قصة لمحبة خلفة

كاتبه وشاعره من لىبا.

ذات صبا ممر شعث بوحشة، وتمتث لقا واحد، أى واحد من بنات جنسى. لن أطلب التعرف عليها، فأنا شخصية انطوائية، ولست من النوع الذى يفاجئ من حوله بالحديث. لم أفل هذا فى بداية تلمس طرىقى فى هذه الدنيا، ولا يبدو أننى سأفعله هذا الصبا. كيف أجد من ستسمعنى أو أسمعها؟ لا يهم، المهم اللقاء. ارتديت ملابسى، وعادة يأخذ هذا منى وقتاً طويلاً. يقولون إننى أجد اختيار هندامى، ويسعدنى هذا الإطراء، ويرفع عندي الأنا شاهقاً، فأعجب من حولى، وتدور حولى شائعات لا أقبلها بالمطلق. يقولون عنى إن بى كبر، وأننى أهتم بنفسى أكثر من اهتمامى بمن حولى. صفة غير مستحبة، لكننى لا أؤكد لها ولا أنكرها. كانت لى اختيارات محددة، وشاركته "تشات جى بى تى"، فافترح عدة اقتراحات، وقبلت إحداها، وشكرته رغم تحذير الخبراء بأنه لا داعى لذلك. وهكذا حدّد الـ GPS -مشكوراً- الاتجاه، وانطلقت منشرة الصدر، كعاشقة تلتنى حببها بعد غياب.

دخلت المكان، واستقبلتنى صاحبتة:

- تفضلى، صبغ أم قص؟

فأشرت بيدي: لا هذا ولا ذاك، وادّعت أننى بانتظار صديقتى، وهى زبونة معروفة لىهم. وكانت كذبة لطيفة، فليسامحنى الله. جلست بين الجمع الناعم، وبيدي الهاتف، وعادة ما أستخدمه للكتابة. فكان التالى ما جرى؛ وأطلب من الله السماح مرة أخرى، فأنا دخلت هنا بدافع الشوق لممارسة إحدى عاداتنا منذ الأزل، وهى تجاذب أطراف الحديث أو التنصت البرىء.

أعتقد -والله أعلم- أن لسان المرأة انطلق قبل الرجل فى بداية تواجدنا على هذه الأرض.

وهذا تقرير بما اصطدته ذلك الصبا؛ مكالمه بين إحداهن وصديقتها، تواسيها بسبب رداء الطقس والمطر الذى سيفسد عليها حفلتها الـ (Outdoor). وسمعت نهضة على الطرف الآخر، يبدو أنها حزينة حدّ البكاء، ومن بجوارى تواسى بلا ملل. وانتبهت أنها انطلقت -بعد أن أنهت المكالمه- تحكى لمن بجانبها عن صديقتها وحظها العاثر، ووصلنى كل شيء. وكنت سعيدة بالصحة، رغم تأثرى بما جرى من تغيير مكان الحفلة من الـ Outdoor إلى الـ Indoor.

كان المكان ممتلئاً بسيدات من كل الأعمار، فزادت سعادتى. ستكون الجلسة عامرة بلا شك.

وهذه مكالمه أخرى، بين السيدة التى تقابلنى على الناحية الأخرى من الصالون الوثير، اللائق بهذا المكان الفخم. وكان الصوت عالياً حتى إننى سمعت شيئاً يشبه الزهور التى تنبت على أعواد الكسبر* فى مراحل نموه، وأن الوجبة التى تعدّها -من هى على الطرف الآخر- بلا هذه الأشياء لا فائدة فيها، وستكون فضيحة مدوية!

فهاجمتنى ضحكة أجمتها بكل ما أملك، وعزمت أن أستعين بـ "تشات جى بى تى" لأعرف ماهية الرموز الغريبة التى سمعتها. وأصيب المسكين بحيرة، وحولنى إلى طاه شاب مشهور فى (درنة)*، أوضح الشاب كل شيء، وأعذر عن الإفصاح أكثر، لأن ما أسرّ لى به يُعدّ من أسرار تلك المدينة. واحترمت خصوصيات المدن ومطابخها.

انتبهت... إلى حزن واحد ليست بعيدة عنى، وسمعت شكواها لسيدة تجلس بجانبها -وتبدو أنها صديقتها- من تهوّر ابنتها، وقرارها اللجوء إلى بلاد الله سعياً وراء النجومية.



تقول إن ابنتها راقصة استعراضية تجيد هذا الفن، لكنها لم تجد من يعترف بها. حزن أمّ تخشى عواقب التهور، وما سيصيبها من انتقادات أقاربها، وخاصةً—ولا داعي لذكر من ذكرتها بالاسم—فالببوت أسرار بالطبع.

غيرت مكاني إلى كرسيّ خالٍ، إلى جانب سيدة بدت مشغولة بأوراق بين يديها، ومنشغلة عمّن حولها بتصحيحها، أو هكذا بدا لي. وبعد أن فهمتُ من انشغالها أنها كاتبة معروفة في هذا البلد، وأنها كانت تردّ بترفع، أو بهروب، من التوغل في علاقة قد تحدث، اتضح لي سبب عزوف الجمع الجميل عن الجلوس بجوارها.

فلا وقت لديها لتضيّعه في مشاكل الحفلات وأحوال الكسبرة، ولا وقت لديهن لمعرفة تفاصيل ما تكتب. حيّيتها، فانتفضت كأن أحدهم هوى على رأسها بمطرقة. فاعتذرتُ منها، غير أنها ردّت التحية، واعتذرت هي الأخرى لاستغراقها فيما تكتب.

سيدة في منتصف العمر، ولا تبدو بعيدة في السن عني. ترتدي “تراكسوت” وحذاءً رياضياً، وقبلتُ هذا منها، فالיום إجازة في هذا البلد، والنساء مثلهن مثل الجميع هنا، يرتدين ما يحبن وما يرتحن فيه. لا شيء ولا أحد يعيقهن أو يقف في طريق اخترنه للحياة بما يناسبهن. اللهم لا حسد.

أشارت إلى كرسي بجوارها مرحبةً، فاندھشتُ. وقالت لي نفسي الممتلئة بي: أكيد نال مظهرك إعجابها فاستلطفتك!

قلتُ لها بعد التعارف: أنا هنا لتغيير المزاج، ولفتح باب حديث خرجتُ أحمله من بيتي، ولا أعرف فحواه. فابتسمت:

— أنتِ جئتِ إذن للصيد، ليس إلا.

فابتسمتُ وابتسمتُ.

— مثلك تماماً، قالتها ساخرة، وأردفت: نحن نسرق من الناس حكاياتهم، وهي سرقة لا عقوبة محددة لها، بل هي سرقة محمودة. فنحن نسعدهم بما سرقناه منهم، وأعدناه لهم مزيئاً بما يحبّون... فتصوّري! حكينا كثيراً، ولا يتسع المجال لقصة قصيرة عابرة لأجمل ما جرى بيننا، غير أننا خرجنا من الصالون معاً. كان المطر قد توقّف... ولم نكن قد أصلحنا شعورنا، لكن شيئاً ما فيّ وفيها أصبح أقلّ وحشةً.

*الكسبر : الكزبرة
*درنة : مدينة في شرق ليبيا



هيثم بهنام بردي *
استراليا/ ملبورن

قصة قصيرة للفتيان الأسد الحكيم

بعد الظهيرة نخرج إلى الغابة التي تحيط
بقريتنا الصغيرة، بدشاديشنا المقلمة ونحن

ننتعل خفافاً بالية ممزقة، وفي ظل حائط ماكنة
ضخ الماء المشرفة على الفرات يكون

التمامنا، وبعد فترة قصيرة يلتئم شملنا إلا من
عامر الذي نراه وهو يحاول أن يركض

فيصير لقفزته بفعل شلل الأطفال الذي لازمه
منذ الطفولة صورة شبيهة لعصفور يتقاذف،

فنحاول أن نجعل الأمر طبيعياً، لكوننا في
عمر يغادر الابتدائية إلى المتوسطة باستثناء

عادل ورؤوف اللذين يضحكان عليه دوماً
ويقابلهما عامر بابتسامة حزينة، وكنا نوبخهما

بشدة في غيابه فيتعهدان بأن يكفا عن ذلك،
ولكنهما سرعان ما ينسيان التعهد، وهذا ما

فعلاه فضجا بضحك سافر انتقل صدها إلى
عامر الذي توقف وشمّلنا بنظرة عتب وحزن،

واستدار عائداً إلى القرية فركضت صوبه
وأمسكته من كفه وواجهته.... كان يبكي

بصمت وحرقة، فربت على كتفه وهمست
بمحبة صادقة:

-لا تحزن يا عامر، كلنا نحبك.

مسح دموعه وأجاب:

لم أعد أحتمل.

همست مشجعاً:

-ولكن عهدي بك قوياً يا صديقي.

قال بنبرة فاجعة:

-لا ذنب لي بما أنا عليه.

قلت بمحبة:

-أنها مشيئة الله.

عاد إليه تماسكه وقال بثقة:

-الحمد لله.

-رفع ذراعه وطوق عنقي، وقادني بخطاه
الواثقة نحو الجمع وهو ينظر إلى عادل

ورؤوف بنظرة رجل، وحين وقف قبالتهم

خاطبهما بصوت ودود:
-نا أحبكما.

وسمعنا جميعاً نبرة موسيقية حاملة:
-صدقت يا عامر!!!

ومن خلف أقدم الشجر، النخلة الهرمة، رأينا
صبيّاً يماثل أعمارنا يتقدم نحونا بثوب لونه

أزرق فاتح، يتحزم منزراً أبيض، وجهه ساحر
بعينين عسليتين جميلتين، وهو يدوس التراب

الندي بثقة، وحين بلغ مكاننا هتف:
-عمتم ظهيرة.

ضحكنا في سرنا وكتمنا صوته، وانتبه هو إلى
ذلك وسألنا:

-هل قلت شيئاً خطأ؟!

بادره أحدنا:

-نحن لا نحبي بعضنا هكذا.

وعلق آخر:

-إنها جديدة، ولكنها ظريفة.

والتفت إلى الذي يجاوره وخاطبه:

-عمت ظهيرة يا ذا الأنف الناقط.

خاطبه الآخر وسط الضحك الصاخب:

-عمت ظهيرة يا ذا الأذنين الأرنبيتين.

هتفت بهما:

-كفاكما... احترما الضيف.

ثم وجهت التحية له قائلاً:

-مرحباً بك يا صديق.

ابتسم بوجهي وقال:

-مرحباً بكم أصدقائي.

ومشى صوب رؤوف وعادل وخاطبهما بود:

-تبدوان، يا صديقي، بصحة جيدة جداً.

نظرا لبعضهما بحيرة، ثم أعادا نظرهما إليه

ورأياه يتجه نحو عامر ويقول:

-لماذا أرى الحزن في عينيك؟

ثم نظره إلى ساق عامر وقال وهو يشير إليها:

-بالتأكيد ليس بسببها؟!

والتفت إلى الاثنين الذاهلين وقال بصوت
غاضب:

-بل بسببهما....

هتفت بإعجاب:

-صدقت يا صديق.

فخاطبنا جميعاً بصوت أمر:

-أجلسوا حولي.

فعلنا ذلك مرغمين بفعل سحر غامض، كانت
عيناه تبرقان، همس:

-أنظروا إلى عيني بعمق.

فأبصرنا غابة ساحرة، فيها الشجر والورد
والعشب ونسيم الصباح، وعلى طريق ترابي

تحيط به الأزهار يمشي رجل كبير السن يتوكأ
على عكاز وهو يندندن بأغنية، وفجأة قطع

عليه طريقة أسد، وحين وصل إليه توقف،
فقال له الأسد:

-مرحباً أيها الصديق.

فبصق على الأسد الذي أحنى رأسه واختفى
بين الشجر.....

وصحونا على صوت الصبي وهو يسأل:

-هل ترون تصرف الشيخ حكيماً؟

أجبتة على الفور:

-إنه تهور.

وافقتي أغلب الأصدقاء، فنظر الصبي إلى
رؤوف وسأله:

-وأنت..... ما رأيك؟

لم يجبه، فنظر الصبي إلى عادل وسأله:

-أما كان بمقدور الأسد اقتراس الشيخ

المتهور؟

أجاب عادل بثقة:



-بالطبع.
سأله الصبي:
-لماذا لم يفعل؟
وقبل أن يجيب قال الصبي بصوت عميق.
وبعد عام.....

وأبصرنا الغابة للمرة الثانية، كانت جرداء، فلا ورق على الشجر، ولا زهر على حافة الطريق ولا عشب يكحل وجه التراب، والشيخ يمشي على الطريق يغني بصوت عالٍ، وفجأة وجد أسداً يسد عليه الطريق وهو يحمل بقادمه الأمامي فأسأ، وحين واجهه الشيخ، سأله الأسد:

- أتذكرني؟

أجاب الشيخ:

- كلا.

ناوله الأسد الفأس وقال له:

- أضربني على رأسي.

ففعل الشيخ ذلك على الفور، سال دم غزير من رأسه، تناول الأسد الجريح الفأس من الشيخ وقال:

- شكراً.

واختفى بين الشجر....

وصحونا على صوت الصبي وهو يسأل عامر:

-أعتقد انك تعرف الإجابة على سلوك الأسد؟.

سالت دمعة نقية مثل الندى من عيني عامر...

فقال الصبي.

وبعد عام.....

وأبصرنا الغابة وهي تحت أنفاس ربيع جديد

والشيخ يمضي إلى المدينة وهو يغني:

يا أوروك يا أجمل المدن

أنت عروس الأرض

وقبل أن يكمل رأى أسداً يقطع عليه الطريق،

فصرخ به الشيخ:

- أغرب عن وجهي أيها الحيوان البائس، لقد

أفسدت على بهجتي. تنح عن الطريق، والآ....

قاطعه الأسد:

- ستبصق بوجهي... أليس كذلك؟

سأله الشيخ ببلاهة:

- كيف عرفت؟

أجابه الأسد:

- ألا تذكر بأنك يا صديقي بصقت بوجه أسد قبل عامين؟

قال الشيخ مغتوراً بنفسه:

- طبعاً، وفي نفس هذا الموضع.

وهمس الأسد بحزن وألم:

- وأنك في العام الفائت ضربت رأس أسد بفأس؟

ازداد زهو الشيخ وقال:

- وفي نفس هذا المكان، أذكر أيضاً.

مد الأسد رأسه أمام الشيخ وقال:

-أنظر وتلمس رأسي، هل ترى وتجد أثراً لجرح؟

أجاب الشيخ بعد أن نظر وفتش:

- لا... لا يوجد.

ظفرت دمعة من عين الأسد، وقال وهو يبتعد:

-إعلم أيها الشيخ المغرور الأرعن أن الجرح شفي، ولكن البصقة لن تزول آثارها

من روحي طوال حياتي.

وهنا.....

وقف الصبي مواجهاً عادل ورووف وهمس:

-هل وصل إليكما مغزي الحكاية؟

منحني ابتسامة صداقة، ومشى صوب عامر ووقف قبالة وهمس بود حقيقي:

-طابت ظهيرتك.

مشى صوب النخلة العجوز وسط دهلنا، واختفى....

***: هيثم بهنام بردى قاص وروائي وكاتب أدب طفل "عراقي/ أسترالي"، له أكثر من أربعين إصداراً في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والرواية والرواية القصيرة والنقد وأدب الطفل.

مرآة الوحل

قصة وتوحات لبنى ياسين



كل العيون خلقت لتكون نافذة ينساب منها الضوء إلى قلب صاحبها، تنطق بصمت، وتحكي ما لا يقال، كلها تحتفي بالضوء، إلا عينيه خلقت لتحاكم، لتجلد، لتجرح. لم ترَ عينه إلا العيوب، وإن لم تجدها، اخترعتها، كل ما يمر عبرها تتشوه صورته بشكل مدمر، بينما يتولى لسانه السليط- المتحدث الرسمي باسم العين- ما لم تستطع العين قوله.

لذلك تعامل الناس معه، إن اضطروا، بحذر وخوف. كان في السابعة حين رسم أمه بعينين واسعتين وشفاه ضاحكة، وكانت أمه تبتسم بسعادة عندما رأت الرسم، إلا أن أباه نظر إليه بسخرية قائلاً: هل تعتقد أن أمك ضفدع؟ عيون جاحظة، رأس كبير، وجسد صغير؟ ومزق الرسم ورماه في وجه الصغير، ضحكت كل العائلة، إلا أمه، اكفهر وجهها، ولم تنطق، أما هو فقد تمزق تماماً مع الرسم. ومنذ تلك الحادثة تحول صوت أبيه إلى أصدا من أصوات لا متناهية تتردد في رأسه، حتى ذابت في صوته وهو يحاول إعادة تشكيل نفسه، وصارت الحدود بين صوته وصوت أبيه ضباباً أفقد العقل توازنه، فصارت عينه تبحث عن العيوب في كل شيء، ولا ترى إلا القبح، بعدما تمزق الجمال مع رسمة أمه، وما تمزق منه، وبقيت فقط تلك الأصوات اللئيمة لضحكات العائلة منه في ذلك اليوم. في أحد الأيام، وبينما كان واقفاً أمام المرأة، خيل إليه أن صورته تحرق به بغضب، وما لبث أن سمع صوتاً حاداً يخرج من شبيهه يقول له: أنت لا ترى في الأشياء إلا سوادها، لأنك غارق في الوحل.

رد الرجل بوجل: أنا فقط لا أتغاضى عن الخطأ. رد الصوت: أنت الخطأ الأكبر، أصلح خطأك ودع الآخرين بحالهم. في تلك الليلة، هاجمته الكوابيس، رأى نفسه في مكان كبير وسط حشد من الوجوه الغريبة، يحمل عدسة مكبرة يرى فيها عيوب ذلك الحشد، وينتقدهم واحداً تلو الآخر: "هذا ليس أنفًا، هذه مدخنة". "أنت تمشي كبطة". "أنت تكذب يا هذا". "هل سقطت الحروف في فمه كأنها طوق خرز أنت رجل أم كرة؟". "صار للبومة قدمان". انقطع حبله، وصارت حارة جداً، وأحرقت كان الناس في كابوسه يتجاهلونه، يمرون به لسانه، إلى أن يبتلعها مضطراً. ثم حدث طارئ دون أن يروه أو يسمعوه، وفجأة تحولت العدسة زلزل كيانه، إذ تسلس الضوء إلى قلبه مع قدوم في يده إلى امرأة، رفعها أمام وجهه مدفوعاً موظفة جديدة جلست في المكتب المجاور، باستغرابه، فصعقه وجهه وقد بدا مشوهاً، كأنها شمس اكتسحت أركانه المظلمة، وأجبرته وظهرت شفاهه متأكلة بشكل مخيف، بينما على مواجهة الضوء تغلغل عطرها في أقصى كانت عيناه تنزف دموغاً سوداء في بكاء زوايا روحه، حفر في أعماقه أروقة بكرًا صامت... ثم فقد القدرة على الرؤية، وتحول لجمال أسر لم يعرفه من قبل، بينما أيقظ صوتها البشر أمامه إلى ظلال تشبه صورهم في في وجدانه ألحاناً هائلة، جعلت الموسيقى رأسه.. ظلال تجسد رؤيته لهم، بدا له ظل أمه تنساب من بين ضلوعه، وتعيد ترتيب فوضى كعصفور محبوس ابتلع لسانه، بينما كان ظل كيانه. بدأ يتذوق الجمال من حوله قشعريرة أخته غراب أعرج ينق بصوت مزعج، أما لذينة في الروح، همس يعيش في صمت ظل أبيه فقد كان مقصلة تتدلى من السقف بحبل الأشياء الصغيرة، كحفيف أوراق الشجر رقيق أسود، يبعث شعوراً خفياً بالقلق.. فالحبل الرقيق حين تداعبه نسيمات الصباح. كل ذلك الرقيق قد ينقطع في أي لحظة لتبتلع المقصلة جعله يشعر بالتعب من رؤية العالم من خلال الرؤوس التي تحتها. عندما نظر إلى نفسه، زجاج معتم يقتل الضوء، وقد أحس بأثر الجمال رأى ظله نباتاً شوكياً يتسلق جسده بسرعة، في نفسه ولو بشكل طفيف، فقرر أن يتمرد على كحل من شوك يحاول تقييده بالكامل، وقد نجح ظله، ويحرر نفسه، أن ينزع ذلك الزجاج المعتم عنه قطعة قطعة، وعندما اقتلع القطعة الأولى منه، اجتاحه الضوء حتى غرق فيه... شعر بخفة غريبة، كأن شيئاً ما انفصل عنه، أو كأن أحدهم خرج من داخله.

في اليوم التالي، لاحظ زملاؤه أنه صار أكثر هدوءاً وسلاماً، وعيناه تلمعان بطريقة غير مألوفة... غير أن الموظفة الجديدة، التي كانت تجلس بجواره، أقسمت أنها رأتها صباحاً يقف أمام المرأة يحدق فيها، لكنها رأت في الجهة المقابلة له وجهاً حبيباً داخل زجاج المرأة يبادل نظرات لوم قاسية، كانا يحملان ملامح متشابهة إلى حد غريب، غير أن حبيب المرأة كان مسناً.. في عمر والد الرجل.



الكرسي / قصة قصيرة



الأب ميشال قنبر

الكرسي بيتٌ مصغر. في ذلك الزمان. وربما لأن رجال ذلك الزمن لم لعل هذه أولى الأفكار التي تخطر لي كلما وقعت عيناى على واحد من تلك الكراسي القديمة التي كانت تسكن بيوتنا، قبل أن تدخل إليها الكراسي المصنعة، المتشابهة، التي تأتي إلى البيت غريبة وتبقى فيه غريبة. كان للبيت يومها قناطره، وللكرسي أيضاً قناطره. أربع قوائم تقوم مقام الجدران، تصل بينها أربع قناطر صغيرة، وفوقها إطار ينتظر أن يُنسج بالقش، وفي الظهر قنطرة أخرى ترتفع كأنها واجهة البيت.

ولم تكن القناطر وحدها ما يجمع بينهما. كان القش نفسه يسكن الاثنين. في البيت القديم كان يختلط بتراب السقف، فيتماسكان معاً فوق رؤوسنا؛ وفي الكرسي كان يتشابك خيطاً فوق خيط، فيتماسك تحت أجسادنا. كأن القش عرف منذ زمن بعيد مهمته في بيوتنا: أن يحملنا من فوق، وأن يحملنا من تحت.

حتى ليخيل إليّ اليوم أن الذين صنعوا تلك الكراسي لم يفعلوا أكثر من أنهم أخذوا بيتاً قروياً قديماً وصغروه: أبقوا له قناطره، وأعطوه شيئاً من قش سقفه، ثم جعلوه صغيراً بما يكفي كي يحمله رجل بيد واحدة، ويجلس عليه رجل آخر.

لكن الكرسي الذي يسكن ذاكرتي لا أراه فارغاً. أرى أبي.

أراه جالساً على المصطبة أمام باب بيتنا، والكرسي بين يديه. وراءه شباك المطبخ، ودفاعه الحديدي الأخضر، بزخارفه التي كنت أراها يومها عادية، وأراها الآن جميلة إلى حدّ الوجد. وأمام أبي لفافة من القش كان يشتريها من صيدا، ملفوفة على نفسها في دوائر، كأنها جاءت من حقل بعيد تحمل في اصفرارها شيئاً من القمح، وفي يباسها شيئاً من شمس الصيف. لم يكن أبي مقتش كراسٍ.

كان يقتش كراسي بيته فحسب. ربما لأن شراء كرسي جديد لم يكن أمراً هيناً على رجل مثله

ومن بين الخطوط المتقاطعة كانت تولد فتحات صغيرة، سداسية الحواف، متجاورة بدقة مذهلة. واحدة إلى جانب أخرى، حتى يمتلئ الفراغ، ويصبح ما كان قبل قليل إطاراً فارغاً مقعداً يستطيع أن يحمل جسداً.

كنت مأخوذاً بذلك السحر الصغير. ولم أكن أعرف أنني، فيما كنت أراقب أبي ينسج القش، كنت أنا أيضاً أنسج.

كنت أجلس قريباً منه وأسأله. أسئلة طفل لا أذكر اليوم معظمها. ربما سألته لماذا يبيل القش، وكيف يعرف في أي ثقب يدخله، ولماذا يمرره من هنا لا من هناك. وربما سألته أشياء لا علاقة لها بالكرسي أصلاً؛ فالأطفال لا يعرفون الحدود بين الأشياء. ينتقلون من القش إلى السماء، ومن الكرسي إلى الله، ومن نملة تمرّ أمامهم إلى سؤال عن الموت، ولا يشعرون أنهم غيروا الموضوع.

وكان أبي يجيبني وهو يعمل. لا يوقف يديه كي يجيب، ولا يعلن حكمة، ولا يتخذ هيئة المعلم. كانت أصابعه تواصل طريقها بين الثقوب، وكان صوته يصل إليّ مع أجوبته الصغيرة، فتدخل كلماته فيّ كما كان القش يدخل في إطار الكرسي: من فتحة صغيرة إلى أخرى، ومن سؤال إلى جواب، ومن يوم إلى يوم.

ولعلني لم أفهم يومها كم كان أبي يقتش أشياء أخرى غير الكراسي.

أذكر عرقه. وعرفت، قبل أن أعرف الكلمات الكبيرة، أن البيوت لا تقوم كان أبي يعرق كثيرًا. وقد ورثت عنه ذلك، كأن الجسد أيضًا يحتفظ بذاكرته ويورث أبناءه أشياء لا تُكتب في الوصايا. أرى قطرات العرق تتجمّع على جبينه، ثم تتحدّر ببطء. كان يمسحها أحيانًا بساعده ويعود إلى القش. وفي ضوء النهار كانت القطرة تلمع على وجهه، حتى تبدو لي الآن، وأنا أستعيدّها، كحبة لؤلؤ صغيرة. ولعرق أبي رائحة ما زلت أعرفها. الغريب أن بعض الروائح التي كان يمكن أن تكون منفّرة، حين ترتبط بمن نحبّ، تتحول إلى وطن. لم تكن رائحة عرقه بالنسبة إليّ رائحة جسد متعب؛ كانت رائحة الأبوة. كانت تختلط برائحة القش المبلول. والقش المبلول كانت له رائحة تشبه القمح؛ رائحة أرض شربت ماءً، وحقلٍ مرّت عليه الشمس ثم تذكّر المطر. وهكذا، على تلك المصطبة، كانت رائحة الأرض تختلط برائحة أبي، وأنا أجلس قريبًا منه وأتفكّسهما معًا من غير أن أعرف أن الإنسان قد يتربّى بالروائح أيضًا. كبرت لأفهم أنني تربّيت بعرق أبي. ليس بالمعنى الذي نقوله عادةً حين نتحدث عن تعب الآباء من أجل أبنائهم، بل بالمعنى الحرفي تقريبًا. كان عرقه جزءًا من هواء طفولتي. رأيته على جبينه وهو يعمل، وشممتّه وأنا قريب منه،

وعرفت، قبل أن أعرف الكلمات الكبيرة، أن البيوت لا تقوم وحدها، وأن الخبز لا يصل وحده، وأن الكراسي المكسورة لا تصلح نفسها. كان وراء الأشياء دائمًا عرق أحد. وراء ذلك كله، كان الشباك. شباك المطبخ بدفاعة الحديدي الأخضر وزخارفه القديمة. لم أفكر يومًا أنني سأشتاق حتى إلى حديد نافذة. يومها كنت أراه كل يوم، وما نراه كل يوم نظن أنه خلق ليبقى إلى الأبد. لكن الأشياء لا تخبرنا حين تكون في طريقها إلى أن تصبح ذكرى. المصطبة لم تقل لي: انظر إليّ جيدًا، ستكتب عني يومًا. والشباك لم يقل: احفظ خضرتي. والقش لم يقل: اشتمّ رائحتي جيدًا. وأبي لم يقل: راقب يديّ، لأنك ستبحث عنهما ذات يوم في كل كرسي قديم. كان كل شيء يحدث ببساطة شديدة. رجل على مصطبة. طفل إلى جواره. كرسي بينهما. قش مبلول. وشمس تجعل العرق لؤلؤًا على جبين أب. ثم مرّ العمر. وصارت في البيوت كراسٍ أجمل، وأخفّ، وأشدّ لمعانًا. كراسٍ لا تحتاج إلى من يقشّشها، فإذا انكسرت اشترينا غيرها. وصارت الأشياء تعيش معنا أقل، ربما لأننا لم نعد نمنحها من أيدينا ما كان يمنحه أبائنا لها.

أما أنا، فما زلت كلما رأيت كرسيًا من القش أتفكّسه كما كنت أفعل صغيرًا. أنظر إلى القناطر أولًا. ثم إلى الإطار. ثم إلى تلك الثقوب الصغيرة المتجاورة. وأتبع بعيني خطوط القش وهي تتقاطع، حتى أصل، من دون أن أدري، إلى مصطبة بيتنا.

هناك يكون أبي ما زال جالسًا. خلفه الشباك الأخضر. وبين يديه كرسي لم يكتمل بعد. وأنا إلى جانبه، ما زلت صغيرًا، أسأله سؤالًا لا أذكره. وهو يجيبني.

أمّ يدي اليوم وأمّزرها على القش المشدود. أشعر بخشونته الخفيفة تحت أصابعي، وأتوقّف لحظة. لا أعرف عندها إن كنت ألمس كرسيًا... أم أنني، بعد كل هذه السنين، أحاول أن ألمس يد أبي. لقد كبرت، وصارت لي كراسٍ كثيرة. لكنني لم أجلس يومًا على كرسيّ، كما جُلسْتُ على يدي أبي.





قصص قصيرة جدا
أ.د. درية فرحات
الجامعة اللبنانية

تألف

ارتفع صوتها باكياً، الثَّرَاب يملأ جسدها ممتزجاً بدمائها، حاولت فرقة الإنقاذ التَّخْفِيف من روعها، لكنّها تصرّ على العودة إلى الرَّدَم الذي خرجت منه، صارخة إنّها هناك، هنااااك.

يُسمع مواء خافت، تركض الطُّفلة والبسمة تغالب دمعتها، خرجت قَطَنَها وقبعت في حضنها، فانزوت معها تمسِّدُها بحنان ونظرة أمل نصر ترسم محياها.

طريق النور

هَبَّتْ نسائم أيلول الخريفية، تساقطت أوراق الشجر، لتبني نفسها من جديد، استعدت دور العلم لتسقبل أوراقها المتجددة، فحمل كل برعم عدته للانطلاق بموسم مثمر جديد.

خرج الطفل السعيد، ينشد شجرة مثمرة، فكان طير الجنة الباحث عن النور.

غذ

وصل إلى ركام بيته، أخذ ينتقل من زاوية إلى أخرى، يراقب عناصر الدِّفاع المدني ينبشون الحطام بحثاً عن عائلته. عيناه تجوسان المكان، وقلبه يضح بدعاء يرتفع إلى السَّماء، وصله صوت ابنته يناديه، ركض نحو المصدر، فلم يجد سوى حقيبتها، فتحتها فوجد ورقة كتبت فيها "حين أكبر سأرسم وطنًا لا يُقصف".





لوحة الفنانة فيفيان الصايغ



تسألني الصّحراء / وجهك محمد توفيق أبو علي

1- تسألني الصّحراء:

(وكنّت أمضي في غياهب الخُلم، أبحث عن قارئٍ طالعٍ، يقرأ كَفَي)
علام يهجرني الماء
وأنا أبحث في القِيظ عنه
أعشقه في شاكٍ وِيقينٍ
ولفرط هيامي:
يخدعني السّراب
يقتاتني الأنين
وبالسّحاب
يوهمني برقٌ خُلبٌ، ورغدٌ خادعٌ
وأنتشي
أذني شفتي، أسعى للشّراب
وأبقى ظامناً...
ما أمرّ هذا الظّما السّاديّ...
أيّ كيّ مثله...
ألّهت، يلهث فيّ احتشادُ الدّعاء
2- أنتظر طيفاً يبرق ثمّ يغيب...
أرّنو إلى المدى...
لا برقٌ يُجيب
ولا يحضرني الماء؟

وجهك

أخبرتني نجمةٌ تسرق السّمع، قالت:
لولا وجهك السّمح، امّحت صَبَوَاتُ العاشقين
وجهك كان ملاذاً
لِشَهَقَاتِ شَرَدَتْهَا كهوفُ القبيلة
كان وجهك عنقودَ عنبٍ
يشتيه الدّن في يد عاشقٍ
أضناه الحنين
وضلّ في الحُبّ سبيلاً
أتعبه لهاتٌ فاتكُ
وجهك الطّفّل
أنجاه من التّعب
أوقد فيه سكوناً من لهبٍ
وجهك السّمح مشكاةٌ لأورادٍ
جميلة
وتعاوياً يخشاها الأنين

فمتى قلّ لي متى يصل الرّجاء؟
ظماً برّح بي، واستبدّ
اعذريني، صديّ الكلام
ليس عندي رجّع ردّ
وكلّانا في الهوى، يضمنيه عقوقٌ
دائم التّطواف، في جزرٍ ومدّ
وكلّانا يا أحيّة أغوانا المنام
لكنّا سوف نصحو
نرقب الآتي
نحمل المعول حرقاً؛ والعرق الصّادق حبراً
نكتب الطّالع في كفّنا
ونقول:
"رغم المَحول
لا بدّ أن يصل الغمام"

ناثر الزنابق - بابا طاهر
ترجمة فريدة جابر
صيغة شعرية الشاعر جميل داري



كيف لا أشكو من همومي الكثيرة
وضلوعي من النوى مكسورة
يسأل الكل عن نهاية حزني
كيف لا أشكو والحياة قصيرة

...
أتلطى بالحزن، لا تعذلوني
وحياتي خسارة، فذروني
يذرف الطير للزهور دموعاً
بينما وحدها تفيض عيوني

...
يا لقلبي الحزين، كم يتألم
وكياني بناره يتفحم
سألوني في الحزن حثام تبقى
أين أجد، والموت لا ليس يرحم

...
هل كقلبي قلب يجز أساء
هل كحزني حزن يفيض لظاء
وأنا البحر نافس الدمع يوماً
فشل البحر كله والمياه

...
إن فقامت -يا ناس- عيني بخنجر
أو حرقت بالنار عظمي وأكثر
أو دقتم أظفاري بحديد
سوف أبقى أقول: الله أكبر

...
سوف أبقى على الجبال أغامر
أقطع الزهر، للزنابق ناثر
إنها -يا لخييتي- كحبيبي
لا وفاء له، وحظي عائر

حكمة الله في عيونك تبدو
قدر فيك، في جمالك يعدو
آية الحسن فيك بدر وشمس
إن هذا الوجود بالحسن يشدو

...
إنه الحب جمر في غلالي
وسيبقى حتى زمان الزوال
يا لثوب فصلته قدر جسمي
سوف يرفوه خائط الأجال

...
ثم من يهوى علة أو دواء
ثم من يهوى فرقة أو لقاء
وأنا لست حائراً في خيار
حيث أختار ما حبيبي شاء

...
إن قلبي عبد، أسير ظلالك
أترجى -والله- نعمى وصالك
قد زرعت الوفاء ملء فوادي
وحصدت الجحود من بعد ذلك

...
لي قلب في عشقه يتفانى
ليس يؤذيه كائن ما كانا
فليغالوا وليسخروا من جنوني
ملك الله خافقي واللسانا

...
قيمة القلب نبضه المجنون
دون هذا كأنما هو طين
إنه القلب مترع بلهيب
وبهذا يكون أو لا يكون



د. خالد زغریت

نجوى أعلى غضن قلبي

تهت عنك
شحت عن روعي
وما عني عيون الحلم شاحت
ما كأتي حين غرقت بالتمني
خلت أني ظل همي
غير أني ما بيوم تاه ظني
أن باباً لا يصد مرة عني
وأعلى غضن قلبي زهرة نفوخنجوى بتان :
أظلمت روعي ضياك...
كاشف الظلام عني
ما عصيت غبطة ولا تجن
إنما أني إليك تهت عنك أو عني
كأتي ضلني لمع السراب
خاب ظني ما صحاري النفس جنة تصير بالتبني
إنما بأمر إصبعي الكريم الرمل خضرة يغني
نجوى أعلى غضن قلبي
د. خالد زغریت
تهت عنك
شحت عن روعي
وما عني عيون الحلم شاحت
ما كأتي حين غرقت بالتمني
خلت أني ظل همي
غير أني ما بيوم تاه ظني
أن باباً لا يصد مرة عني
وأعلى غضن قلبي زهرة نفوخنجوى بتان :
أظلمت روعي ضياك...
كاشف الظلام عني
ما عصيت غبطة ولا تجن
إنما أني إليك تهت عنك أو عني
كأتي ضلني لمع السراب
خاب ظني ما صحاري النفس جنة تصير بالتبني
إنما بأمر إصبعي الكريم الرمل خضرة يغني

ألقي اليراع

ألقي اليراع فلا أهم وأرعب
وأصوم عن جرحي وجرحي يكتب

وطن يسيل مع المداد وليس لي
إلا إليه أفر منه وأهرب

في كل قافية تبيت فسيلة
وبكل حرف منه يشرق كوكب

وبه أراجيح الطفولة كلها
وسنيها تلهو لديه وتلعب

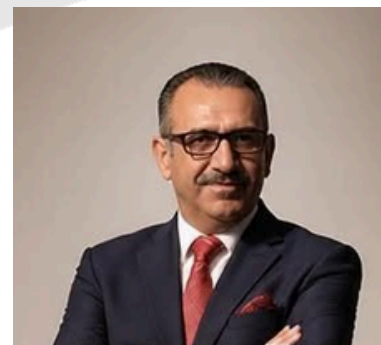
كل النجوم بعيدة بسمائها
ونجومه رغم المسافة أقرب

أدنيث مجمرتي إليه وجدثني
أحصي ليااليه الطوال وأحسب

مرت عليه عواصم ومدائن
وعدا عليه مشرق ومغرب

وقف الزمان على حدود نهاره
فراى الشمسوس بليله لا تغرب

أبجدية العطش د. علي الشوابكة



عَلَّمْنِيهَا ؛

فلستُ أجيدُ الشوقَ إلا تقبيلًا

فأكتبُ على نهد اللهفةِ

حكمتي الشهيرة :

ماء وماء

ثم ماء

وماء

في المدينة يضحكون من الأعرابِ

يُقَبِّلُونَ كُلَّ شَيْءٍ

يُقَبِّلُونَ كِسْرَةَ الْخُبْزِ

و يُقَبِّلُونَ خَيْلَهُمْ

و يُقَبِّلُونَ الرَّمْلَ إِذَا اقْتَرَبُوا مِنَ اللَّهِ

و يُقَبِّلُونَ سَيُوفَهُمْ

واليدَ البيضاء يُقَبِّلُونَهَا

وَيُودَعُونَ دِينَارَ هَمِّ تَقْبِيلٍ

فُقْبِيلَ رَحِيلِهِ قَسْرًا إِلَى بَيْتِ الْمَالِ

وينهالون علي تقبيلًا

ليلةً أسافرُ ولحظةً القدومِ

وليلةً موتي

يُقَبِّلُونَ الْوَارِثِينَ وَجَنَّةَ وَجَنَةِ

ويُقَبِّلُونَ أَرْوَالَهُمْ فِي السَّجَنِجْلِ

وماء الغدير

ويُقَبِّلُونَ (ضَعُوفَهُمْ) الْغَارِقِينَ فِي لَيْلَى وَالذَّنْبِ

وَلِظَبِيَّةٍ فِي الْخَدْرِ

لَا تَنْضَبُ الْقُبْلُ

وَقُبْلَةُ

لِفَنجَانِ الصَّبَاحِ

وَهُمْ يَضْحَكُونَ مَمَّنْ

لَا يُجِيدُونَ تَقْبِيلًا

أنا الماء جئتُ أعلِّمُكمُ تعاليمَ الحياةِ

فيمَ التَّيْمِمْ ؟

حاكموني طُهورًا

مِني الجداولِ جَدَاوِلًا

ومَنِّي الغابرونُ أنهارًا

ومني الباسقاتُ أشجارًا

والبحورُ بحورًا

ومني أَوَّلُ الطُّوفَانِ

أنا الماءُ

كُرْهَا أَجِئْتُ جِزْيَا عَلَى عَرْشِ أَفْوَهِكُمْ

كلَّما حضرَ مجلسُ الخليفةِ

وأوماً الحاجبُ إِلَى شَاشَاتِ ضَمَائِكُمْ

أَنْ تَبْتُ

الحقيقة الكفيفة

وحين يسألونكم أولادكم :

من الله؟

وكيف قُدمنا من أصلابكم

والترائب؟

ولم صورة الحاجبِ

أكبرُ من صورة الخليفة؟

أنا ... الماءُ

الذي تشرّدق بي الحاجبُ

لَمَّا اسْتَعَارَ طَبَقَةَ صَوْتِ الْخَلِيفَةِ

واستدارةً فمه

وملامحهُ اللطيفةِ

وتشبيره وعيدا

ليلةً صعدَ المنبرَ

يخطُبُ جُمُعَةَ

قَنَاءِ الْيَاسَمِينَ

الحاجبُ يَتَقَمَّصُ شَخْصَ الْخَلِيفَةِ

وهل يدري الخليفة؟

ويمارسُ الخلافةَ في نومِهِ

الشارعِ

وعلى صاحبته وبنيه

وأمه وأبيه

وعشيرته التي تأويه

وفي المرأةِ

وأنا مستغرق

في حُلْمِ الْفَقْرِ الْحَرِّ

بلا ساقين

فأفشلُ

وأفشلُ

ثَمَّةً حَاجِبٍ صَغِيرٍ يُمارِسُ

فَنَّ الْعِرْقَةَ

أَلَّا حَاجِبَ الْيَوْمِ بَيْنَنَا

ولا طللاً أَسَائِلُهُ

ولا فاطمتي البوحِ

ولنَ أَحْمَلُهَا رَاحِلَتِي

وَعَنَاءَ أَسفاري

وخوفي من الليلِ يَبدِرُهُ

وحدو العيس وبكاء طفولةٍ

وعطشُ الْيَاسَمِينَ

وَيَئِي كَانَ عَجِيئُ أَبِيكُمْ

وَحَمَلَتْ سَفِينَةُ أَبِيكُمْ

وَأَغْرَقَتْ أَعْدَاءَ اللَّهِ

وأجمدني النبيونَ

وأنجست عيونا

وعرفتم مشاربكم

وباركني الربُّ

ليلة الصفا والمروى

إذ رويثُ أُمًّا وطفلها

قادمٌ إني من السماءِ

كيف تحبسونني في أفواهكم ؟

ومتى يصبُّني الخليفةُ

على شبه الخليفة ؟

نامت المدينة

وضمير الخليفة لم يَنَمْ

دعسَ على تقاريرِ الحاجبِ الكاذبةِ

ارتبكت أفراخَ الحاجبِ

أمرَ الخليفة :

صبُّوا على الحاجبِ

فاقت المدينة :

أنت أمير المؤمنين

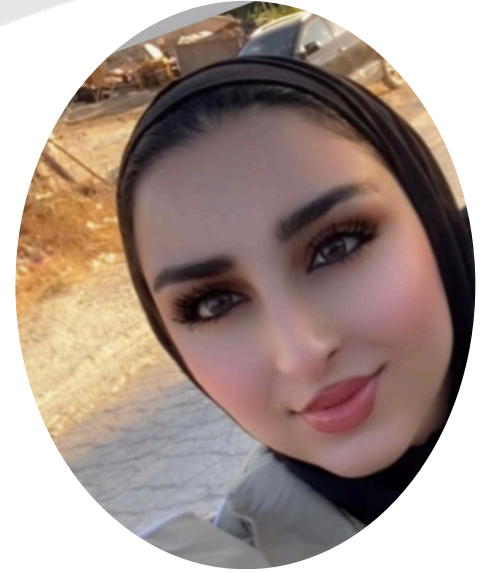


أيقنت!!!! الشاعر عبدالله بوخمسين

تحكي الحكايات
تعرف لحناً
يراقص ذاك الخيال الذي
أراقبه من بعيد
وإن طال بي الإنتظار
محطتنا ياسراباً..
دون النهايات
تغدو
سنابل قمح
بين مهب الرياح الشديدة
في ومضة البرق
قد تختفي
لكي لا أراها محجبةً
بالخمار الذي يُراقصها
نهاراً جهار
سأروي لها قصة الأمس
بل قصة اليوم..
حيث كنا..
نعانق بعضاً
ونهمس بعضاً
نقبل بعضاً
بدون لقاء!!!
بدون اختيار!!!!

يلحق ظلك....
حين الأماكن تبحث عنك
بدون قرار.
أفي التيه أنت
أم أنت في غيب الجب
غارقةً
في غربة الفجر
دون احمرار
ودون اصفرار
أعانق فجراً
وألحقه كي أكون ضباباً
يُعانق تلك السماء
التي
ستنزف مزناً..
حكي دموعي
كالجلنار.
تُخاطبني
كي أكون كما
قطرات الندى بفصل ربيع
على ورق التوت
حين الطيور تغني
وحين تميمس الزهور
على مسرح القلل
راقصةً
وتتبع ظلاً
بكل افتخار
أو كما لوحة صاغها القلب

وأيقنت أن التي
في خيالي
تكون خيالاً مع اللا خيال
وفي ذات ذكرى
سنُصبح وهماً مع الإنتظار
سنُصبح نور سراب
ينير كما قمر بين جناح الظلام
أراقبه من بعيد
كماء ونار
سيحرقني ظلها
و يأسرني شعرها
ويطربني صوتها
ويسرقني كل شيء بها...بدون
اعتذار
أحاول ألا تكون هناك
لكي لا تكون على شرفة الحب ترنو..
إلى وهج القلب
حين المسار
بدون انكسار.
سأصرخ بالصوت
حتى النحيب!!
أين تكوني؟
ولم لا تُجيبني؟
ألا تسمعي حالة من صراخي
يُدوي
بكل الأماكن
شرقاً وغرباً



اللعنة الاسناذة رزان عرار

الأشياء الحتمية لا تموت
بل تخلص...

ثم تعود إلينا...
في تلك الدقائق التي نبحت فيها عن السكون
حين نضع رؤوسنا على الوسائد
وحين نحاول أن نهرب من ألم الواقع
تأتي بابتسامة تخفي أنيابها
بوجه منحنا يومًا الطمأنينة
ثم تعود كالشبح في عتمة الليل...

تجلس أمامنا، تحدق بنا
وتعيد فتح كل الأبواب التي أغلقناها
ثرينا ما لم نرد رؤيته
وتذكرنا بكل ما حاولنا دفنه...

فننظر إلى أنفسنا بشيء من الاشمئزاز
ونسأل ذلك الوجه المقابل في المرأة
في لحظة نشعر فيها أنه ليس وجهنا...

ماذا فعلنا بأنفسنا؟

فما أقسى اللعنة
وما ألغنها حين يصبح الإنسان عدوًا لذاته...

تختبئ في زوايا عقولنا
وتنسج بأيديها خيوطًا من العناء
كأنها تعرف الطريق إلى أعماق أماكننا...

نظن أننا صنعنا لها مخزنًا بعيدًا
نضع فيه كل ما لا نريد مواجهته
كلّ وجع أثقل أرواحنا
وكلّ لعنة حملناها بأيدي أنهلكها التعب
ثم ألقيناها هناك ومضينا...

نظن أننا دفناها في ذلك الصندوق المعتم
المخبأ في أعماق زاوية من رؤوسنا
وأنها ستموت هناك
في مكان لا يعرف عنه أحد...
اللعنة كنها لا ترحل...

إنها خبيثة بما يكفي لتصمت
وصامتة بما يكفي لتنمو
تتغذى على ما نخفيه
وتنتظر اللحظة التي نظن فيها أننا نجونا...



شربل بعيني

ظلال

أَمْشِي.. وَخَلْفِي تُسْتَبَاحُ ظِلَالُ
بِخُطُوطِهَا السَّوْدَاءِ هَامَ سُؤَالُ:

أَتَنَامُ عَيْنُ الشَّعْرِ مِلءَ جُفُونِهَا
وَعَلَى الرُّمُوشِ مَصَانِبُ تَخْتَالُ؟

طُهِرُ النِّسَاءِ حِكَايَةً، إِنْ تَرَوْهَا
تَضْحَكُ عَلَيْكَ أَسْرَةً وَرَجَالُ

فِي شَرْقِنَا الْعَرَبِيِّ يَطْلُعُ نَائِرُ
كَيْ تَهْتَدِي بِشُعَاعِهِ الْأَجْيَالُ

يَعِيَا الْعَوِيلُ بِشَغْرِنَا، فَكَأَنَّا
مُنْذُ الْبِدَايَةِ لَفْنَا الْبِلْبَالُ

لَكِنَّهُ، وَالْخُبْتُ فِي خَطَوَاتِهِ،
يَسْبِي الضَّمِيرَ وَمَا اسْتَهْتَهُ عِيَالُ

أَعْمَارُنَا رَهْنُ بِحِفْظِ مَرَاكِزِ
يَطْغَى بِهَا مُسْتَرِيسٌ دَجَالُ

لَا ثَوْرَةً فِي الشَّرْقِ أَشْرَقَ نَوْرُهَا
إِلَّا اخْتَوَاهَا فِي الدَّجَى مَكْيَالُ

يَتَنَاءَبُ الْإِهْمَالُ فِي نَبْضَاتِنَا
فَيُرِيحُنَا بِنُعَاسِهِ الْإِهْمَالُ

رُعْمَاوْنَا، دَرَبُ الْخِيَانَةِ دَرَبُهُمْ
لِيَقُودَنَا نَحْوَ الضَّلَالِ ضَلَالُ

نَعْفُو.. كَأَنَّ الْفَجَرَ مِنْ أَعْدَانِنَا
وَالْكَدَّ وَهُمْ مُرْعَبٌ وَوَبَالُ

إِنْ صَمَّمُوا، فَالْعُدْرُ فِي تَصْمِيمِهِمْ
وَتَكَلَّمُوا، فَلُعَابُهُمْ يَحْتَالُ

نَحْنُ اجْتَرَرْنَا بِاخْتِرَافِ صَمَتِنَا
فَتَعَظَّمَتْ بِسُكُوتِنَا الْأَفْعَالُ

بُنُسَ الزَّمَانِ زَمَانُنَا.. فَبِلَادُنَا
عِنْدَ الشَّدَائِدِ عَاقَهَا الْأَبْطَالُ

لَمْ يَسْمَعْ الْإِنْتَاخُ فِينَا، فَالْقَوَى
خَارَتْ، وَخَارَتْ مِثْلُهَا الْأَمَالُ

يَا شَاعِرًا صَاعَ الْإِلَهَ حُرُوفَهُ
أَنْبَبْ.. لِتَرْدَعِ شَعْبَكَ الْأَقْوَالُ

نَشْقَى، إِذَا افْتَرَشَ الْهَنَاءُ رُبُوعَنَا
وَنَيْنُ إِنْ حَضَنَ الْيَمِينِ شِمَالُ

أَنْتَ الْقَوِيُّ عِبَارَةً وَعَزِيمَةً
وَالْيَكَّ يَرْنُو فِي الْعَشِيَّةِ بَالُ

أَفْضَالُنَا لَا تَنْتَهِي.. فَرْدِيلَةٌ
تَنَائِي، وَأُخْرَى قَوْفُنَا تَنْهَالُ



جرح موقت

اللي سافرو وقالو:
الطريق بعيد..
صدقتهن ع العيد!
لا اندق باب
ولا قمر مسى ع ها القرميد..
ها الليل كنزه مخزقه
ومش عم يدقي نبيد..
قولك غيابن كان جرح موقت
وهلق تا علم ع القلب والإيد؟
في غياب منحطو ع رف البال
ومنقول: بركي غيرو فكرن!
ومنشعل الآمال
كلما إجا كانون ع ذكرن..
وبيمرفو العياد
وهني ما بيطلو،
وبيقلنا: فلو،
الغصن الأخير ب شجرة الميلاد!
بعيده المسافه بينن وبينني
وبيجوز غابو بس عن عيني:
بعذن ب قلبي، ب بسمتي،
ب حبر القصيده، ب نغمتي،
ب دروب معزومه ع المشاوير،
ب ضياع مغرومه ب العصافير،
وكلما الصبح
غنى ع تم الديك..
جرح الغياب موقت،
ومنقطبو هونيك!

عمرت بيت الشعر، وجعني!
بنقول: نعمه الشعر أو لعنه؟
مين اللي وشوشني (وشو كنت زغير)
خمال القلم والهّم واتبعني!
عمرت بيت زهور وعصافير
ب شوارع القندول ضيعني؛
ويا ريت، بعد غذاب المشاوير،
عا مطرحي الأول بيرجعني!

+++++

وكان الوطن بيتي، وأنا ملاك،
عا صخر قلبي اشقع المدماك!
واللي سبق شمّ الحبق قبلي
سكر الباب ومسمّر الشباك..
وهبّ الهوا الشرقي من القبلة:
عينك ع بيت الشعر والنسك..
وبيوت زور ورقص ع الحيلة
انطرنيت اهدمهن انا وياك!

+++++

وبيوت... ترتيلة جحر منحوت
ب عيون اخوتنا واهالينا؛
وبيوت ب الغربه ضجر وسكوث
مش سامعه ب رقة ليالينا..
يا صاحبي الطيب، قبل ما نموت
ع بساط ريح الحلم ودينا..
لا تقول: نحن ساكنين بيوت،
البيوت هيّ الساكنه فينا!



الشاعر فؤاد نعمان الخوري

لبنان/ استراليا

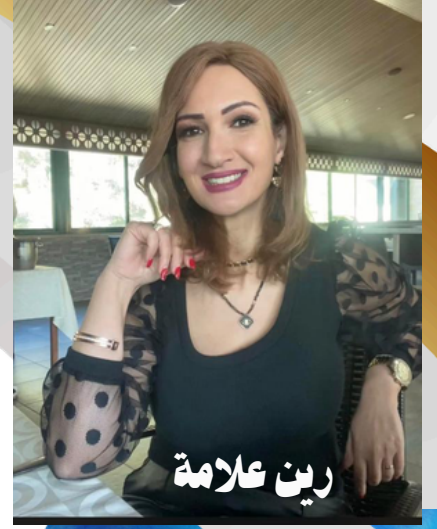
البيوت

شو بيعملو البيوت لولا غاب
خيال الشمس، وتيتّمو البواب؟
بتبع العتبه يدهال برّا
تشحد هوا من رفيقها المزراب..
وكانون بكرة بيفلش الصرّه
وبيعلق مراه ب كتف الغياب؛
وما في حدا بيمرق ت يتمري:
بيوت اللي مالها صحاب.. مالها صحاب!

+++++

يا بيوت مسبحتي انا مسافر:
الجوع كافر.. والسفر كافر!
قلب الفراري، بلبل الغابات
بيخاف من عسكر ب المخافر..
وكلما حدا تهجر، تكسر، ماث
يصرخ: ولو... نسيت يا غافر؟
والبيت يمحي بيت، والنهدات
غابات ما فيها درب حافر!

أنا من أنا؟



كانك لم تكن

كانك لم تكن
تمضي كأنك لم تكن
في رحلة ما اخترتها
ويضيع خطوك فوق درب سرتها
ويغيب رسمك في عيون خلتها
تُبقيك وشما في قلوب تدمع
تمضي كأنك لم تكن
يتمتص لونك ظل موت يسطع
فيضج صوتك في العراء ويرجع
يا وقت أبطى كي الملم وحشتي
إني ضللت فكيف خطوك أتبع؟
وأضعت بعضي فكيف بعضي أجمع؟
يا وقت أبطى كي أحدد وجهتي
فحقيتي في الدرج ما وضبتها
وحبيتي في البيت ما ودعتها
وصغيرتي في الدار ما أخبرتها
قصصي... ولم أحضر لها
لعباً وحلوى، أو جذاء يلمع
تمضي كأنك لم تكن
ما من سميع أو مجيب يشفع
لا شيء يبعثه المدى غير الصدى
وتظل تصرخ في سكون يوجع
لتصير نعشاً فوق نعش يقبع

أنا من أنا؟
أنا لست أدرك في الحقيقة من أنا
وجع تشكل في كيان يحق؟!!
أم أنني عبث يراوخ في الفراغ ويرتمي
شذرات وجد نازف يتفرق؟!
في الليل يدهمني الحنين كموجة
فأخال عطرِك في الأماكن يعبق
أصحو على خفقات قلب منهنك
يغفو الوري والسُّهْد عيني يُورق
ويلح صوتك في السؤال مردداً
من أنت تومض في الظلام وتشهق؟!
وتهيم في صمت الحقول وتنثني
كصلاة ليل دون فجر يشرق؟!
أنا من أنا؟
لا تسألي
ستغيب في لحج الظنون إجابتي لو أنطق
أنا في الهباء مسمراً
من مهجتي ثروى الكروم وتورق
أنا من هزمت من الزمان وردني
لأوار نار في هسيم يحرق
أنا من أنا؟!
لا تسألي
أنا ذا الشريد بلا دليل يشفق
أنا ذا الغريب بلا حبيب يصدق
أنا من رماد من أسي يتدفق
وهويتي بعض وتصدع وتمرق



قصائد بالحقبة للشاعر سليمان جمعة

1

شلعة غيوم ..
ع سفح النظر
مسحت جبين الصدى وسربت..
ع بلاد ورا خيالات الحور
فلت من عيوني
من لون الدمع الساكن ظنوني
يا غيوم ارجعي
رجعلي الحكاية
امي وببي
وجي ..
والمرايه

2

السمع
غيمة
تنصت للوجع

تنقط حكي

وترسم عين الودع

جمرة

عليها البرد يتكي

يا خمرة الصوت

ع دالية البكي ..

انزلي بكاس الصدى

خلي وردات صمتي ..

تودي عطرها ..

وتشتكي لكي

3

رقة منام :

الذني فية

بقيتها بننام

رشة سما

بتوعياها الاحلام

ع كتافها غفي الهنا

الشعر ..

وانتي ..

وانا..

4

برد الطقس

دفيني

خايفي تصيبني البردي

وبلهفة

خربشت ع تما قبل

جمرات شتوية

لقتني بيديها

غمضت عينيها

ع مهلك ليش العجل

عمهلك اتهجالي

الجمل

انا ربي

خلقتي للحب

شبه أمية !!!

5

انا... يا ببي

صرت مثل شي ضو بالعتمي

يا دوب ينقشع

عم اكتب الآخ نايسي من بعيد.. بعيد..

ما بتسمع

هيدي للذكرى

نشالله يا ببي

ما حدا يدوق هالوجع

6

الليل معتر

تعبان

يقعد بظل حالو

ويكبر

يجر جر الزمان

عم يمشط شعر بالو

الليل انسان

سكن خيالو

٧

بيقول

"انا مش عم قول ..شعر"

بحس إنو جرحني

وجرح كل الحروف يللي حامي حريتها..

يللي ما بيشعر بدفا الكلمة ورحلتها ..

يللي بيطهر الروح ..

ما يحكي عن بكر

وشو صار مبارح ..

الشعر عطر الروح ..

لو هز ورد الحكي بيفوح

وبيشوف الذني وحلاوتها ..

وساعتها ...

عينو بتشوف الحلا شعر..

وبتنسخ ..

حروفو حكايتها..

عم تحكي..

مد خيالو ع اللهب ..

ونظر...يخلص ..

ما خلص الخطب ..

بحبك ؟

أي

بس كل يلي انكتب

حكاها العتب ..

بتحبيه؟

طفي نار الغضب..

بحبك لا تجني ..

هالعمر ما عاد يحمل تعب..

حكيتي ..رضيتي ..زعلتي ..حلمتي.. سهرتي

كل ما ببالك وصلني خمرة بكاسي انسكب ..

ليش عم تحرقيني

وجع قلبي دمع الورد

بعيون الشوق اغترب..

ليش كل هالغضب...

ليالي لبنان



المكونات 10 أشخاص

- لتر حليب سائل ما يعادل 4 اكواب
- كوب سميد خشن
- 1/4 كوب من السكر
- حبتين مستكة مطحونه
- ماء الزهر حسب الرغبة
- علبة قشطة جاهزة، أو قشطة محضرة بالبيت
- 1/2 كوب مكسرات مجروشة
- كوب من القطر

طريقة التحضير

- 1- تجهز المكونات ويسكب الحليب بطنجرة على النار (النار تكون شغاله على الوسط) ويضاف السميد والسكر للحليب وهو بارد، حتى ما يتكتل المزيج، مع التحريك المستمر ليغلي المزيج ويضاف ماء زهر ويحرك ليثقل المزيج
- 2- بصب المزيج في صينية بيركس او كاسات حسب الرغبة، ويترك نص ساعه لتبرد وتوضع في الثلاجة لمدة ساعتين او حتى تبرد نهائيا،
- 3- يمد عليها القشطه وتزين بالورد والفسق الحلي والجوز والبندق والصنوبر والكاجو وغيرها من المكسرات
- ويضاف جوز الهند والزيب حسب الرغبة
- يضاف القطر عند التقديم فقط ، لكي لا يفقد الخليط تماسكه ويتشقق .



صحة غرفة 19



الأظافر الاصطناعية: ما يجب معرفته قبل تركيبها

بقلم: ليزا فيلدز

المراجعة الطبية: د. أستيفاني س. جاردنر، 14 مارس 2026

Webmd.com



يمكن للأظافر الاصطناعية أن تمنحك مظهرًا عصريًا مميزًا أو تتيح لك الاستمتاع بأظافر طويلة إذا كانت أظافرك الطبيعية لا تنمو بشكل كافٍ. وعلى الرغم من أن الأظافر بحد ذاتها ليست ضارة، إلا أن عمليات تركيبها وإزالتها تتضمن استخدام أحماض ومواد كيميائية أخرى قد تسبب ردود فعل تحسسية. كما أن تلف الأظافر الاصطناعية قد يؤدي إلى الإصابة بالعدوى الفطرية ومشكلات صحية أخرى.

إليك ما يجب معرفته قبل التوجه إلى صالون التجميل أو الصيدلية:

أنواع الأظافر

تأتي الأظافر الاصطناعية بنوعين رئيسيين: الأكريليك والجيل (الجل). وهناك نوع ثالث يُعرف بأظافر الحرير (Silks)، وتُستخدم غالبًا لإصلاح الأظافر التالفة أو لتقوية أطرافها.

• الأكريليك (Acrylic):

تُعد هذه المادة البلاستيكية الخيار الأكثر شيوعًا وشعبية. وتتشكل على هيئة طبقة صلبة عند مزج مسحوق (بودرة) مع سائل ودهن الخليط بواسطة الفرشاة فوق أطراف الأظافر المثبتة بالغراء. يتطلب الأمر برد أظافرك الطبيعية لجعل سطحها خشنًا بدرجة كافية لكي تلتصق بها أطراف الأظافر الاصطناعية.

• المتابعة والصيانة:

نظرًا لأن أظافرك الحقيقية تنمو باستمرار، ستلاحظين في النهاية وجود فجوة صغيرة بين الجلد المحيط بظفرك (الحمية) وظفر الأكريليك. وستحتاجين إلى العودة إلى صالون التجميل كل 2 إلى 3 أسابيع لملاء هذه الفجوات، أو القيام بذلك بنفسك. علمًا أن المواد الكيميائية الموجودة في مادة الملء وعملية البرد المستمرة قد تؤدي إلى إضعاف أظافرك الطبيعية.

إذا كنتِ تعانين بالفعل من عدوى فطرية، فإن الأظافر الاصطناعية قد تزيد الوضع سوءًا أو تؤدي إلى مشكلات أخرى.

• أظافر الجيل (Gels):

تُعد هذه الأظافر أعلى تكلفة وأطول بقاءً من أظافر الأكريليك. تدهنين الجيل تمامًا مثل طلاء الأظافر العادي، ثم تضعين أظافرك تحت الأشعة فوق البنفسجية (UV) ليتصلب الجيل.

يمكن للأشعة فوق البنفسجية أن تسبب تلفًا للبشرة، بما في ذلك التجاعيد وبقع التقدم في السن (بقع الشيخوخة). كما أن التعرض المفرط لهذه الأشعة قد يسبب سرطان الجلد؛ إلا أنه لا توجد حالات مسجلة لإصابات بسرطان الجلد ناتجة عن مصابيح الأشعة فوق البنفسجية في صالونات التجميل، حتى بين خبيرات التجميل اللاتي يعملن بالقرب من هذه الإضاءة طوال اليوم.

المشكلات المحتملة

يمكن للأظافر الاصطناعية أن تكون قاسية على أظافرك الطبيعية. ومن المشكلات التي يجب عليك الانتباه لها:

• رد الفعل التحسسي:

قد تتسبب المواد الكيميائية المستخدمة في تثبيت الأظافر الاصطناعية أو إزالتها في تهيج بشرتك؛ وقد تلاحظين أحمرارًا، أو ظهور قرح (صدید)، أو تورمًا في المنطقة المحيطة بأظافر يديك.

• العدوى البكتيرية أو الفطرية:

إذا ارتطم ظفرك الاصطناعي بشيء ما، فقد يتسبب ذلك في انفصال ظفرك الطبيعي عن بطانة الظفر. ويمكن حينها للجراثيم أو الخمائر أو الفطريات أن تتسلل إلى هذه الفجوة وتنمو داخلها. تتسبب العدوى البكتيرية في تحول لون أظافرك إلى اللون الأخضر، بينما تبدأ فطريات الأظافر على هيئة بقعة بيضاء أو صفراء؛ وتزداد سماكة الظفر بمرور الوقت، وقد يتفتت في الحالات الشديدة. يُرجى مراجعة الطبيب إذا شككت في وجود أي عدوى.

• ضعف الأظافر:

إزالة أظافر الأكريليك أو الجيل، يلزم نقع أصابعك في مادة الأسيتون لمدة 10 دقائق أو أكثر. هذه المادة الكيميائية تسبب جفافاً شديداً لأظافرك الطبيعية وقد تؤدي لتهيج البشرة. كما أن بعض الأظافر الاصطناعية تتطلب البرد لإزالتها، مما يجعل أظافرك الطبيعية رقيقة، وقابلة للكسر، وضعيفة.

• ما يمكنك فعله

- إذا كنت تحبين مظهر الأظافر الاصطناعية، فستساعدك هذه النصائح على الاستمتاع بها بأمان أكبر:
- إذا سبق لك الإصابة بفطريات الأظافر من قبل، فابتعدي عن الأظافر الاصطناعية، ولا تستخدمها أبداً لتغطية مشكلات الأظافر أو إخفائها.
- اختاري أنواع الأظافر التي يمكن إزالتها بالنقع بدلاً من البرد.
- اطلبي من أخصائية التجميل عدم قص الجلد المحيط بالظفر (الحمية) أو دفعه للخلف بشكل مفرط؛ فهذا الجلد يساعد في الحماية من العدوى.
- اختاري صالوناً يستخدم إضاءة (LED) لتجفيف طلاء الجيل، إذ تحتوي على نسب أقل من الأشعة فوق البنفسجية. وضعي واقي شمس واسع الطيف (UVA/UVB) على يديك قبل تعريضهما للإضاءة.
- استخدمي الكريمات المرطبة على أظافرك، خاصة بعد نقعها في الأسيتون.
- خذي استراحة من الأظافر الاصطناعية كل بضعة أشهر؛ ليتسنى لأظافرك الطبيعية التنفس والتعافي من التعرض للمواد الكيميائية.



المصادر:

- الأكاديمية الأمريكية لطب الجلد (American Academy of Dermatology): «الأظافر الاصطناعية: نصائح أطباء الجلد للحد من تلف الأظافر».
- مجلة طب الجلد السريري والتجميلي (The Journal of Clinical and Aesthetic Dermatology): «اضطرابات الأظافر الناجمة عن مستحضرات التجميل مع تحديث حول العناية بالأظافر المعاصرة».
- إدارة الغذاء والدواء الأمريكية (FDA): «كيفية استخدام منتجات العناية بالأظافر بأمان».
- مايو كلينك (Mayo Clinic): «هل يمكن أن أضر بأظفاري الطبيعية عند ارتداء أظافر الأكريليك؟»، «فطريات الأظافر».
- الأكاديمية الأمريكية لطب الجلد (American Academy of Dermatology): «العناية بأظافر الجيل قد تكون قاسية على الأظافر».
- الكلية الأمريكية لجراحي القدم والكاحل (American College of Foot and Ankle Surgeons): «سعة القدم / القدم الرياضي».
- الجمعية الأرثوذكسية الأمريكية للقدم والكاحل (American Orthopaedic Foot & Ankle Society): «صحة قدم البالغين».
- جمعية الصدفة والتهاب المفاصل الصدفي (Psoriasis and Psoriatic Arthritis Alliance): «صدفية الأظافر».

أَلَهُو بِذِكْرَاهُمْ وَحِيدًا

غَابَ أَهْلِي لَمْ يَعُدْ مِنْهُمْ أَحَدٌ
أَخَذُوا أَيَّامَ أُسْبُوعِي جَمِيعًا مَعَهُمْ
حَتَّى الْأَحَدِ.

وَبَقِينَا وَحِدَنَا فِي سَاحَةِ الدَّمْعِ:
جُفُونًا عَبَثًا تَبْحَثُ عَنْ مَاءٍ وَخَدَّ
وَضِلَالًا هَرَبَتْ فِي سِرِّهَا
مِنْ تَلْهُو غُصْنٍ وَوَلَدٍ.

وَلَدٌ أَشْتَأَقُ ظِلِّي
أَيَّنَّهُمْ أَهْلِي وَقَدْ
كَتَبُوا الْحَوَرِ عَلَى قَامَاتِهِمْ، ثُمَّ مَشَوْا،
لَمْ يَتْرَكُوا مِنْ حَوْرَةٍ حَتَّى وَتَدُ
حَزَمُوا الْبَحْرَ عَلَى أَكْتَافِهِمْ
لَمْ يَبْقَ لِي إِلَّا الرَّبْدُ.

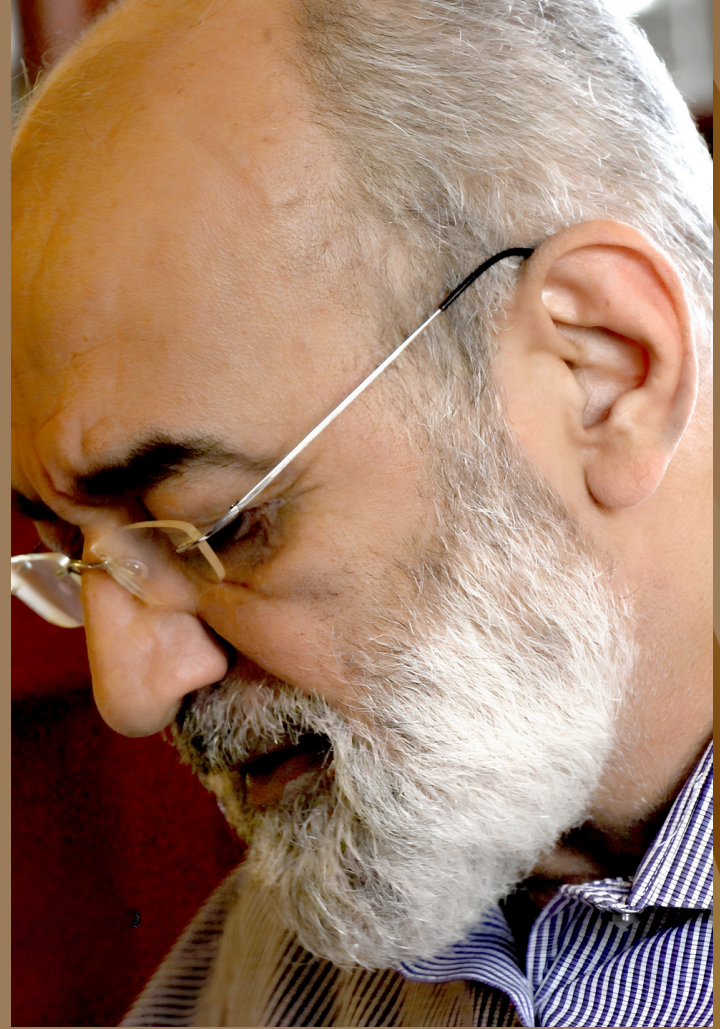
مَلَأُوا الزُّرْقَةَ، فِي تَرْحَالِهِمْ، أَجْنَحَةً
قَدْ حَجَبَتْ، فِي صَفْقِهَا، وَجْهَ الْجِلْدِ...

غَابَ أَهْلِي لِلرَّبْدِ
وَأَنَا جَمْرٌ أَنْتِظَارِ
أَيُّ نِيرَانٍ تُعَانِي مِثْلَ نَارِي
وَلَدٌ... وَخَدِي،

وَسَاحُ الدَّمْعِ قَلْبِي
أَيَّنَّهُمْ؟ نَادَيْتُهُمْ، نَادَيْتُهُمْ، نَادَيْتُهُمْ...
عَادُوا عَلَى مَتْنِ الْقَوَائِي وَالسَّدى،
عِطْرًا وَيَدَ

يَقْطِفُونَ الصُّبْحَ مِنْ عَيْنِي وَرَدًا
كُلَّ عَدَ.

وَأَنَا أَلَهُو بِذِكْرَاهُمْ وَحِيدًا،
مَنْ يَحِيكَ الشَّمْسُ لِلْأَيَّامِ
نُوبًا مُذْهَبًا... إِلَّا وَلَدٌ؟



الشاعر حبيب يونس