العدد الـ 58 - سبتمبر 2025 - 24 صفحة

القبس الثقافي
ARTs & CULTURE

«عيون العجائب»...
رؤى متجدّدة في عالم المتنبي

ثقافة التفكير

- دور الرواية والسينما في تجسيد العنف ضد المرأة
- الأدب والسينما.. حين تصبح الكلمة مشهداً
- ما لم يقله لوك.. وما لم يصمت عنه ليبنتز
- هل لخيانةِ المثقفِ مبرر؟!

ليلى العثمان

دور الرواية والسينما في تجسيد العنف ضد المرأة

ليلى العثمان

منذ أن بدأت الخليقة على هذه الأرض بدأ العنف متمثلاً بقتال الأخوين قابيل وهابيل واستمر، لكن وقعه على الأنثى كان الأشد، ففي الجاهلية كرهوا البنات، وكان الذي يصله خبر مولودته يعبس ويشعر بالعار مما دفعهم أن يئدوا البنات أحياء حتى جاء الإسلام وحرم ذلك «وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ * بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ» (التكوير - 8 و9).

في مجتمعات العالم

مع أن الزمن الذي كانت توأد به البنات قد ولّى، فإن عقائد الجاهلية ما زالت تربض في أعماق المجتمعات في العالم كله. ولو سردنا ما يحدث في كل بقعة لما انتهينا، لكن بعض الأمثلة قد تفيد في إيضاح ذلك، ففي الهند مثلاً إذا تُوفي الزوج تدفن الزوجة حيّةً معه، وأن 8 نساء من بين كل 10 هن ضحايا العنف الأسري أو القتل، وفي باكستان تموت نصف النساء المعنّفات من شدة الأذى، وفي الولايات المتحدة تُضرب امراة كل 18 دقيقة، مما جعل ملاجئ النساء ضحايا العنف تصل في ولاية مينيسوبا وحدها إلى 1500 ملجأ، وفي فرنسا، كما تشير الدراسة التي أعدتها رندة سنيورة وريم عبدالهادي 90% من ضحايا العنف من النساء، يتعرضن للضرب من قبل أزواجهن أو أصدقائهن، وفي كندا 61% من الرجال يمارسون العنف ضد زوجاتهم، وفي البيرو 70% من الجرائم المسجلة لدى الشرطة هن لنساء تعرضن للضرب من الأزواج، أما في مجتمعاتنا العربية فما زالت قضيتا العنف الأسري وضرب الزوجات مسألتين مجهولتين على المستوى الإحصائي ويتم التكتم عليهما.

العنف ظاهرة عامة

على الرغم من أن الأمم المتحدة قد خصصت يوم 25 نوفمبر من كل عام للقضاء على العنف ضد المرأة، ودعت الحكومات والهيئات والمنظمات الدولية وغير الحكومية إلى تنظيم أنشطة في ذلك اليوم، تهدف لزيادة الوعي العام بتلك المشكلة، فإن العنف، والعنف بشكل خاص ضد المرأة، ما زال يتفاقم ويأخذ أبعاداً خطيرة في المجتمعين العربي والدولي، فهو لم يعد حالة فردية بل ظاهرة عامة نجدها في كل المجتمعات. وهو لا يقتصر على الأسرة الأمية بل المتعلمة، ولا على المجتمع المتخلف وحده، فحتى المجتمعات المتقدمة والمتحضرة تعاني منه، وكذلك لا يقتصر على الرجال الأميين أو أنصاف المتعلمين، فحتى أصحاب الكفاءة والثقافة العالية يمارسون العنف إن لم يكن جسدياً فهو عنف نفسي يتمثل بتحقيرها أو التقليل من شأنها. ففي أفغانستان وفلسطين وبعض الدول العربية التي هب عليها الربيع العربي تعاني المرأة من التشرد والجوع والاغتصاب.

في مجتمعاتنا العربية.. مازالت قضيتا العنف الأسري وضرب الزوجات مسألتين مجهولتين على المستوى الإحصائي ويتم التكتم عليهما

العنف بشكل خاص ضد المرأة ما زال يتفاقم ويأخذ أبعاداً خطيرة في المجتمعين العربي والدولي.. فهو لم يعد حالة فردية بل ظاهرة عامة

قامت السينما بدورها البارز في التعريف بوسائل العنف ودوافعه ونتائجه

أشكال العنف

يتخذ العنف ضد المرأة أشكالاً عدّة تبدأ من:

محيط الأسرة: ففي البيت يبدأ من التمييز بين البنت والولد الذي يتمتع بالدلال والافتخار بذكورته، بينما تُسخرُ البنات للخدمة المنزلية الشاقة من دون مراعاة للسن والمقدرة الجسدية.

حتى ثقافتنا الشفهية مليئة بالأمثال والقصص حول إيجابية العنف.

كما يتعرضن للضرب من الأب والأخ الكبير ومن زوج الأم، كما يتعرضن للاعتداء من قبل زوج الأم أو زوج الأخت، والأدهى من ذلك أن المحاكم قد شهدت حالات اعتداء على الإناث من الأب والأخ.

وفي بعض البلاد العربية والأفريقية تقع أبشع صنوف العنف على البنات حين يمارسون عليهن عملية الختان التي وإن شفيت من جروحها الجسدية، فإنها لا تشفى من جروحها النفسية التي تكبر معها وتسبب لها عاهات غير مرئية تجعلها تكره المعاشرة الزوجية. كذلك تزويجهن في سن صغيرة جداً وهن لا يعرفن عن الحياة الزوجية شيئاً. فينزل عليهن عقاب الحماة والزوج.

إن الرجل في مجتمعاتنا العربية مازال يقسو على المرأة، ويتخذ بعضهم حججاً مختلفة لينفسّوا عن عقدهم وساديّتهم، فيضربون ضرباً مبرحاً يصل إلى حد التشويه وإحداث العاهات، ولا يقل العنف النفسي خطورة عن الآخر، خاصة أنه لا يترك أثراً أو علامات تدين المعتدي، فهو أشد إيلاماً على نفسية المرأة مثل زواجه من أخرى من دون سبب يعطيه الحق في ذلك، أو بخيانته لها وهي خيانات متعددة. كما تعاني من عنف نفسي حين تطلب الطلاق فيتم تلويعها في المحاكم لسنوات، وحين يتكرم به عليها نجده يمارس عنفاً أقسى بحرمانها من أطفالها. وأخذهم إلى زوجة أب تسومهم العذاب.

إن أشد ما يحيق بالمرأة من عنف هو حرمانها من العمل والتحصيل العلمي مقللاً من شأنها كعضو فاعل مثمر في المجتمع أو يضطهدها لغيرته منها إن كانت أعلى منه مرتبة أو في الوظيفة. ومن أشكال العنف أيضاً أن يفرض عليها عدم الخروج من البيت.

نماذج روائية

لم يتخلَّ الكُتَّاب والكاتبات عن دورهم المهم في إبراز قضية العنف في المجتمع وخاصة على المرأة، فلا تخلو القصص والروايات العالمية من نماذج كثيرة، أما الرواية العربية، وهي ما تهمنا هنا، فهي تعج بتجارب العنف بدءاً من «ثلاثية نجيب محفوظ» وقصص يوسف إدريس خاصة في روايته «الحرام». ورواية لطيفة الزيات «الباب المفتوح» ورواية «بيت الطاعة» لفتحية العسال وغيرها كثير. وقد كتبت سحر خليفة أهم رواياتها «الصبار» حيث يعاني العمال رجالاً ونساءً من العدو الصهيوني ولا تزال من تهديم البيت وإتلاف زراعتهم. هناك روايات عربية كثيرة من السعودية رواية «الضلع لما استوى» لأميمة الخميس، ورواية «أنثى العنكبوت» لقماشة العليان، ومن لبنان لا ننسى روايات حنان الشيخ وليلى بعلبكي وغادة السمان والأختين هدى ونجوى بركات وغيرهن كثيرات.

السينما ومشاكل المرأة

لقد كانت السينما ولا تزال من أبرز الوسائل الفنية التي ألقت الضوء على تلك الأشكال من العنف الواقع على المرأة، وإذا كان البعض يرى أن السينما هي أحدث مسببات كثرة العنف والجريمة، لأنها تقدم صوراً شتى لهذا العنف، الذي قد يشجع المشاهد سواء الرجل أو المرأة أو الطفل على التقليد، فإن هذا الاتهام ظالم لأن الناس يرون العنف في الشارع والمؤسسات، وأما الأطفال فهم يشاهدونه في البيت حيث يرون عنف الآباء عليهم وعلى أمهاتهم، وأحياناً يصل حد الجريمة، حين يذبح الرجل زوجته أو ابنته أمام أعين الصغار، وإذا كان ثمة ردة فعل سلبية نحو المَشَاهد التي قدمتها السينما، كما يرى البعض، فإنها لا تخلو من إيجابيات مفيدة، فالزوج العنيف حين يشاهدها ويرى تأثيرها الجسدي والنفسي في المرأة يراجع نفسه ويحاول التغيير من سلوكه الشرس، والمرأة حين تشاهدها رفقة الزوج تفرغ شحنة كبيرة من الغضب المكبوت، وتبدأ بالدفاع عن كرامتها، فترفض الظلم وتثور عليه، وهنا يضطر الزوج أن يتعامل معها تعاملاً إنسانياً، يحقق لأسرته الراحة والاستقرار والاستمرارية.

وهناك اتهام آخر للسينما بأنها لم تعالج قضايا العنف بل اتخذت من العنف قيمة مبالغاً فيها لتحقيق الربح من شباك التذاكر، ولسنا مع هذا الاتهام لأن السينما حتى وإن كانت وسيلة إعلامية وتثقيفية، فإنها صناعة أيضا تقوم على الربح والخسارة كأي صناعة أخرى.

لقد قامت السينما بدورها البارز في التعريف بوسائل العنف ودوافعه ونتائجه وهي بذلك تعطي العبرة وتحاول إيجاد حلول للتخفيف من ظاهرة العنف والحد من انتشارها وتحفيز المجتمع الدولي لسن قوانين وتشريعات تحمي المراة وتضمن حقوقها.

العنف في قصصي

لم تخلُ أغلب قصصي من مظاهر العنف الجسدي والنفسي بكل أشكاله. عنف الأم بالضرب كما في قصة «فتحية تختار موتها»، وفي قصة «عورات امرأة» يكون العنف نفسياً على الطفلة التي تؤهلها الأم لتصبح مومساً، وفي قصة «الأورام» ونتيجة لقسوة الأم على ابنتها نجد البطلة نفسها عاجزة عن البوح لحبيبها بالحب، فكلما أوشكت شعرت بورم داخل حلقها، وحين تقرر أن تكتب له تحس الورم قد سرى الى اصابعها ومنعها من الكتابة.

ولا يقتصر أمر العنف على الأم والأب، بل يتعداه فنجد الأخ في قصة «دقات المطر» يمارس عنفاً نفسياً على أخته التي ستسافر إلى الخارج لتكمل تعليمها فيظل يلاحقها بتعليماته بالحفاظ على الشرف والعادات والتقاليد. ونجد العمة في رواية «المراة والقطة» تمارس أبشع صنوف العنف على أخيها وزوجته وابنه الطفل وفي قصة «الفصل القادم» يصادر أخو الزوج حرية زوجة أخيه الأرملة بحجة أن تربي ابنتها ويحتكرها بالتالي الى نفسه بالفعل الحرام. وفي قصة «الجدران تتمزق» يعتدي زوج الأخت على أختها الطفلة فتحمل منه سفاحاً ويدفعها الخوف لخنق طفلها خوفاً من الفضيحة.

اما عنف الزوج على المرأة فهو كثير من الجسدي والنفسي، ففي قصة «الثوب الآخر» يقوم الزوج ولمصالحه الخاصة بتقديم زوجته الى أصدقائه وغيرهم من الرجال الموسرين، وفي قصص أخرى مثل «الشمس وضحاها» وقصة «الليلة تسبح شهرزاد» التي تفضل الانتحار غرقاً حتى لا تعود إلى الشهريار.

ولعل أكثر العنف سطوة في قصة «رائحة الجسد رائحة الرماد» معاناة المرأة النفسية حين ترغم الزوجة دون رغبتها، تقول بطلة القصة: «أذكر تفاصيل ذلك النهار. ليته صفعني أو داس على رأسي لكان هذا أسهل من افتراسه جسدي لقد تحولت إلى كائن غريب، كتلة رخوة تزكمها رائحة كرائحة اللحم المتخمر».

◄ حاولت السينما إيجاد حلول للتخفيف من ظاهرة العنف والحد من انتشارها وتحفيز المجتمع الدولي لسن قوانين وتشريعات تحمي المرأة

◄ العنف من الجماعات المتشددة يبدو واضحاً في ملاحقة المرأة المبدعة في مجالات الرسم والنحت وكتابة القصة والرواية

◄ في بعض البلاد العربية والأفريقية تقع أبشع صنوف العنف على البنات حين يمارسون عليهن عملية الختان

عنف المجتمع

لا يجهل أحدنا ما يسقط على المرأة من عنف المجتمع. في الشارع حيث تتعرض للتحرش باللسان وباليد. وفي المؤسسات الحكومية والخاصة، فهناك تفرقة في المعاملة ودرجات التوظيف والرواتب رغم تساوي الرجل والمرأة في الشهادات والتحصيل العلمي. واستغلال بعض أصحاب المناصب والشركات لوضع الإناث الشابات المحتاجات إلى العمل فيتعرضن لإغراءات وإكراهات تدمرهن وتشوه سمعتهن.

يتجلى عند الرجل الذي بنظر المجتمع ذنبه مغفور والمراة دوما هي الضحية في قصة «تفاصيل الصورة الأخيرة» يتم اعتداء امام المسجد على الطفلة في مغرب رمضاني، وفي قصة «نبت الظهيرة» ينال ابن الحسب والنسب من عواشة بنت شعيبة الخبازة ولا يعترف بحملها وتتحمل وحدها مغبة فعلته، وفي رواية «وسمية تخرج من البحر»، يكون ظلم المجتمع على الأنثى كبيراً فوسمية التي يعتريها الخوف من عقاب عسس الليل تدفن نفسها في البحر الذي ابتلعها. وفي قصة «ويبقى الصوت حياً» نلمس فداحة الألم الذي يحيق بالمرأة حين يدينها المجتمع بقتل وليدها وينجو الرجل بفعلته.

عنف الجماعات

أما العنف من الجماعات المتشددة، فيبدو واضحاً في ملاحقة المرأة المبدعة في مجالات الرسم والنحت وكتابة القصة والرواية، فتلاحقها سيوف الإرهاب التي تحرم هذه الفنون الجميلة، وترفض اشكال المعالجة فيها، متهمة صاحباتها بالفسق والفجور وخرق العادات والتقاليد، وكلكم يعرف ما تعرضت له بعض الكاتبات والمخرجات من حملات عنيفة، وصلت حد منع الكتب والأفلام من الظهور، ووصلت أيضاً حد رفع القضايا والأحكام بالسجن او دفع الغرامات. وقد سجلت في كتابي «المحاكمة» تفاصيل محاكمتي.

جدوى وجود المحرر الأدبي في الإبداع العربي المعاصر

صالح الغازي *

تناول الاستثمار الثقافي في الابداع العربي بنظرة واقعية هو أمر يجب النظر إليه ودراسته بجدية، سأبحث هنا في موضوع طلب وجود محرر أدبي للأعمال الابداعية.

دور المحرر أساسي في العمل الصحافي والتحرير اللاحق للترجمة كالتالي:

المحرر الصحافي: يعتمد عليه في صياغة الخبر وضبط التحليل الصحافي في سياقه وتحرير البيانات وصياغة أعمال المراسل الصحافي.
دوره تقليل جفاف الأخبار ومباشرتها وحدتها ويلتصق عمله بصحيفة أو مجلة او موقع الكتروني أو نشرات الاخبار، وهناك اساليب معروفة لتحويل النص الاخباري الجاف لقصة اخبارية ذات جاذبية.
محرر الترجمة: دوره أساسي بعد ترجمة النص، وفق النوع الأدبي وأصوله لأن المترجم ليس بالضرورة يكون شاعرا أو روائيا لذا تحتاج إلى متخصص مبدع لذلك نجد أن أفضل المترجمين للنصوص الإبداعية هم من يملكون قدرات الابداع الأدبي وفي الأصل هم روائيون أو شعراء.

المعد أو الباحث

- الباحث أو المعد الذي يقوم بتجميع آراء مثلا حول موضوع واحد وينشرها في كتاب، يكون دوره بحثيا أو تجميعيا وينسب له كمعد أو كباحث.
لكن السؤال الآن من الذي يساعد المؤلف بعد كتابته النص للخروج بصيغة أفضل؟
أولاً: مدقق اللغة
يراجع دقة القواعد وصحتها وتشكيل الكلمات، وعلامات الترقيم.
ثانيا: الناقد
يتذوق أو يحلل النص، قد يرى ضرورة وجود تعديلات درامية أو أسلوبية، لتصل بالنص لاكتمال معين.
قد يكون ناقدا متخصصا يهدف لتحقيق معايير مدرسة نقدية وابداعية بعينها أو الناشر الذي يهدف لتلبية رغبات القراء أو طلبات الموزع أو محاكاة نموذج بعينه.
* يحتاج المؤلف - بشكل أساسي- مدقق اللغة، أما رأي الناقد فهو يخص المؤلف وفق وعيه وقراره وهو الوحيد الذي يملك تعديل النص، فالكتابة هي الأسلوب والموهبة والخبرة الحياتية والمعرفية للشخص.
المؤلف الأصلي للنص ولو تجاور معه مؤلف آخر يكون مؤلفا مشاركا.

أصحاب المصلحة

من المهم الان استعراض أصحاب المصلحة (المستفيدين) من عملية انتاج كتاب ابداعي
1- المؤلف: هو صاحب العمل وله حقوق الملكية الفكرية، هو أساس صناعة النشر. لكل مؤلف وعيه الأيديولوجي وأسلوبه وخبرته في الكتابة والحياة، موهبة الكتابة والتأليف هي رزق من الله مثل الأولاد والمال..
(الكاتب /المبدع /المؤلف) القوانين تناولت في ذكر حقوق الملكية (المؤلف)، وغاية التأليف هي الابداع. والفعل هو الكتابة.
2- الناشر: يدير العملية سواء قبل الانتاج أو بعده، فهو وكيل المؤلف أو ممثل المؤلف في كامل المعاملات، وقد يكون الناشر حكوميا يقوم بدور ثقافي وغالبا له منافذ محدودة غير هادف للربح أو ناشرا تجاريا أو استثماريا يهدف للربح، ولكل مؤسسة أهدافها الاستراتيجية سواء كانت هذه المؤسسة (ناشرا أو موزعا).
3- الموزع: يقوم بعرض الكتاب للقارئ قد يكون في محال تجارية أو منافذ بيع أو على منصة الكترونية توصل للبيوت أو تبيع نسخا رقمية كمنتج الكتروني أو صوتي.
4- القارئ: هو المستهدف النهائي. قد يكون باحثا أو طالبا أو قارئا عاديا يبحث عن التواصل والمتعة المعرفية ومشاركة الحالة، وقد يصنف وفق فئة عمرية أو وفق نوعية الصنف الإبداعي مثل محبي كتب الشعر أو الرواية أو الحكايات أو القصة.
5- بالإضافة إلى المتعاونين، مدقق لغة، الناقد، محرر الصفحة الثقافية والقطاعات المستفيدة مثل الاعلام والتعليم والثقافة، النشر، التجارة.

من الذي يطلب وجود محرر أدبي غير المؤلف؟

ما السبب في هذه الفكرة.. وما المحرك لها؟

الموزع.. يعتمد على طلبات القارئ ويظل يطلب من الناشر والمؤلف النوعية الأكثر ربحاً

محرك الفكرة

من الذي يطلب وجود محرر أدبي غير المؤلف؟ وما السبب في هذه الفكرة؟ ما المحرك لهذه الفكرة؟
بالتأكيد الأمر يتعلق بالمستفيدين وكل واحد مما ذكرتهم لديه سبب في هذا الطلب، كل المستفيدين أو أصحاب المصلحة مرشحون أن يكونوا هم أصحاب الطلب أو المؤثرين على طلب محرر أدبي.
مثلا الموزع، يعتمد على طلبات القارئ ويظل يطلب من الناشر والمؤلف النوعية الأكثر ربحا.
والقارئ قد تتوجه ميوله حسب الدولة والتوقيت والظرف السياسي والميل العام على وسائل التواصل الاجتماعي.
وكل نوع أدبي له طبيعته وأصول كتابته، التي قد تكون في مواجهة رغبات القارئ، لذلك يفرض القارئ نموذجا أو وصفة للنوع الأدبي مثلا، بعض القراء يفضلون الرواية الضخمة وبعض القراء يفضلون رواية الرعب، وبعض القراء لا يفضلون الشعر، وقد تكون (رغبة الناشر القصدية التجارية) في انتاج كتب ابداعية على أنماط ووصفات محددة.
واعتقد أن ذلك يأخذنا خارج فكرة الابداع، وهناك احتمالات كثيرة قد تكون رغبة تجارية أو تسويقية فقط أذكر منها مثلا:
- هناك نظرة شائعة أن تأليف كتاب أو كتابة مقال هو أمر يزيد من الوجاهة ليكمل الشخص صورة ذهنية يتمناها أحد الوجهاء، وبالتالي يلجأ لناشر أو حتى يفعلها بنفسه ولأن الكتابة موهبة وفن، فمثلاً قد يكون عند أحدهم فكرة أو حكاية لكن لا يملك الموهبة والأسلوب والخبرة الحياتية والمعرفية التي يخرجها بها.

مواصفات المحرر الأدبي

السؤال الذي يفرض نفسه: ما مواصفات المحرر الأدبي المطلوب؟
شخص مبدع لديه مهارات إبداعية يصحح مسارات الأسلوب والدراما في النص أو يصيغ فكرة وتنسب كليا لشخص آخر أو يكتب كتابا وينسب لشخص آخر تحت مسمى لطيف وذكي!
كل هذه الامكانيات هي عينها قدرات المؤلف. والعجيب هنا أنه قد يسعى المؤلف نفسه بسبب الضغوط أو الحاجة المادية إلى القيام بهذا الدور لمصلحة شخص آخر!
لنجد احتمالا جديدا يلزمنا فيه الاجابة عن السؤال هل المحرر دوره يسد عجز الكاتب المزعوم؟
قد يرى مؤثر اجتماعي أو شخص مشهور ليس لديه قدرات ابداعية على الكتابة.. فيطلب وجود غطاء لذلك وهو المحرر الأدبي.
يظل الفارق كبير بين الكاتب الذي يحتاج من يساعده والمؤلف المبدع صاحب القدرات الكاملة، هو نفسه الفارق بين المؤلف وغير المؤلف.
هل نتخيل مثلا أن نجيب محفوظ أو يوسف ادريس أو خيري شلبي أو إبراهيم اصلان يحتاجون محررا أدبيا؟

ما المطلوب من المؤلف؟

ماذا يفعل المؤلف لو عنده نقص في القدرة الإبداعية أو اللغوية وفي صياغة النص لتحقيق تعديلات درامية وأسلوبية؟
يدرس أكثر ويقرأ أكثر ويتدرب على الكتابة، أو يلجأ إلى مؤلف مشارك لترقية وتحسين النص، يتسم بالوعي الابداعي، والخبرة كافية ابداعية وافتراض رؤية لتحسين النص واتجاه الدراما بالشكل الجذاب الذي يرضي شريحة القراء المستهدفة، واعادة افتراض مواطن للمفارقة والدهشة والجاذبية، ويكون له نفس حقوق الملكية الفكرية المعنوية والمادية. أو إذا لم يمتلك الموهبة أن يبتعد عن الكتابة ويلتفت لمزايا أخرى لديه.

يحتاج المؤلف إلى مدقق اللغة.. أما رأي الناقد فهو يخص المؤلف وفق وعيه وقراره وهو الوحيد الذي يملك تعديل النص

هناك نظرة شائعة أن تأليف كتاب أو كتابة مقال هو أمر يزيد من الوجاهة ليكمل الشخص صورة ذهنية يتمناها

الفارق كبير بين الكاتب الذي يحتاج من يساعده والمؤلف المبدع صاحب القدرات الكاملة.. هو نفسه الفارق بين المؤلف وغير المؤلف

ماذا يفعل المؤلف لو عنده نقص في القدرة الإبداعية أو اللغوية وفي صياغة النص لتحقيق تعديلات درامية وأسلوبية

تفرد الإبداع

الأدب والكتابة من الممتلكات المميزة التي أبدعها العقل البشري، والآن في عصر التحول الرقمي، الاستثمار الثقافي أهم نوعيات الاستثمار، هي ثروة لا يجب الاستهانة بها، كل كلمة وكل أسلوب وراءهما ثقافة ومعرفة وفكر ودراسة وموهبة تخص صاحبها، لذا هي نتاج خاص لكل فرد. الأفكار والحكايات معروفة وتملأ الدنيا وتعاد وتكرر من بداية الخلق حتى الآن لكن الذي يستطيع صياغتها وتقديم منتج خاص وفريد هو المبدع، صاحب الأسلوب والخبرة والرؤية والموهبة، والكتابة الأدبية كمصنفات تشمل النصوص بأنواعها كالقصة والرواية والحكاية والشعر وتتسع لتشمل المقال الأدبي والرسائل الأدبية والسيناريو والحوارات وكل نص فيه ابداع وفكر.

خصوصية اللغة العربية في الإبداع

هي لغة متفردة في طبيعتها الإبداعية، حيث اللفظ مشبع بالمجاز والمعاني والمرادفات دقيقة وتجربة صاحبها مخزونة بداخل كل مفردة، لذلك الأسلوب وثقافة الكاتب وفكره وموهبته هي عماد النص (لاحظ أن القرآن الكريم المعجزة الإلهية) مكتوب بالعربية مما يدل على خصوصيتها في التعبير. لذلك الكتابة والابداع والتأليف والصياغة والتحرير ليست أمورا عابرة ولا هامشية، ويجب احترام الكتابة والسعي لاستثمارها كواجب.

الاستثمار الثقافي الغربي

هناك منظومة استثمار ثقافي وابداعي غربي واضحة نتجت عنها شركات كبيرة مثل أمازون وغوغل ودور نشر، وكتب ومؤلفين الأعلى مبيعا في العالم بملايين النسخ رغم أنه قد يختلف البعض مع وجود نماذج مكررة كثيرة، لكنها انتجت استثمارا مؤثرا شعبيا له عيوبه وله مساهماته.

وهذه القدرة الاستثمارية على تواجد مجموعات عمل وفرق مطورين ومفكرين ومسوقين مختصين.

الناشر الغربي يحترم ويعتني اعتناء كبيرا بالمستفيدين أصحاب المصلحة، حقوق وواجبات المهنيين، حقوق الملكية الفكرية واضحة، التغطيات التأمينية هناك مهنة (كاتب) لها شأن كبير وهي وظيفة لها قيمة، ولها وكالات تروج لهم وترعى مصالحهم وتنظم مشاركاتهم في الفعاليات. وبالتأكيد يوجد المحرر الأدبي وما يعرف بـ (الكاتب الخفي) The Ghost Writer قد يكون خفيا عن القارئ إنما مهنيا وماديا له تقدير أعلى حتى من الناشر وقد عرفنا تجارب كثيرة أن «الكاتب الخفي»، أصبح ممتلكا لحصة أكبر من حصة الناشر الأصلي للشركة، وهناك من امتلك دار النشر التي يحرر فيها، فهو صاحب الخبرة في المحتوى الإبداعي وإدارة النشر معا وهي خبرات نادرة مؤثرة.

المؤلف وسوق النشر العربي

نعم.. لدينا سوق نشر عربي مع التشديد على دقة الوصف، يعاني من أزمات تعصف به، ولأن موضوعنا هو المؤلف وهو أساس موضوع التحرير الأدبي.

المؤلف المبدع هو صانع الحضارة وهو صاحب الرؤية المستقبلية وليس بالضرورة أن يغير فورا لكن قد تكون شرارة البدء من عنده، فقد يلهمنا كاتب بفكرة أو رؤية تجعلنا نتغير ونغير وننهض ونرقى قد نكتشفها الآن أو بعد عشرات السنين وقد يكون هو ثروتنا الوحيدة الدائمة وهو العنصر الأهم في الاستثمار الثقافي والابداعي.

الإبداع ومسألة النشر

هناك عدد كبير من الكتاب المتميزين عربيا وألس فيهم موهبة لا غبار عليها والجميع عنده أزمة في نشر كتبهم.

الابداع المتفرد متمرد، على مفهوم تقليد نموذج وتلبية احتياجات السوق، ولغتنا العربية كاشفة.

أرى أن يقتصر دور الناشر العربي على ادارة النشر من خلال متخصص واع للملاحظات والمشاهدات والمؤشرات التي تراعي السوق (القارئ والموزع)، وفي نفس الوقت مراعاة طبيعة الابداع..

ليقتصر دور الناشر على التقييم والاختيار والنصح والكشف والنقد وتوجيه المبدع، فاختيار المناسب من الابداع المكتوب بما يناسبه من الموضوعات الطول والقصر ووحدة الموضوع سواء عن طريق التصريح بالمواصفات علنيا أو طرح مسابقة / ثم التوصية النقدية بما يناسب او باتجاه سير الحدث أو اقتراحات درامية لو توقفنا بالدقة عند أي صنف ابداعي سنجد تحليلات متباينة، ولن نجد الوصفة السحرية التي يجب أن يقلدها الجميع. في النهاية المبدع الحقيقي الذي يكتب بكل عقله ووجدانه والمتلك لأدواته حتما يفرض نفسه، ويضيف لقرائه وعليه أن يختار الناشر المناسب والمكان المناسب لإصدار كتابه وابداعه.

عموما الاعتبار بالقارئ لا يعني الانقياد لاستطلاعات رأي القراء والكتابة بناء على ذلك، أو الانقياد للموزع أو الناشر في تقديم كتب بناء على طلبهم، لأن الابداع متطور ومتجدد وتقليد نمط أو إعادة انتاج أسلوب، سيخرج القارئ من دائرة احترامه لمؤلفه عندما يكتشف أنه لا يقدم جديدا، وسيخرج الكاتب من دائرة الابداع لأنه دخل في دائرة تقليد.

تحية لكل المؤسسات التي تقوم بدورها الثقافي رغم التحديات لدعم المؤلف، تحية لكل مبدع حقيقي

*** كاتب وشاعر متخصص في إدارة النشر والإدارة الثقافية**

مشكلات وصعوبات تواجه المؤلف العربي

وأعرضها هنا بشكل ايجابي بالمفترض توفيره للمؤلف العربي

- التمكين من التكسب من الكتابة، أي التعويض بمبلغ مادي عادل نظير كتابته سواء من مجلة أو جريدة أو كتاب يوفر له كمؤلف تأمينا صحيا ورعاية صحية.
- توفير معاش تقاعدي.
- الحصول على الحق الأدبي المعنوي بمعنى نشر على الكتاب اسم مؤلفه أو معده أو المؤلف المشارك.
- الحصول على مستحقاته بشكل دوري مما نشر له في الصحف والمجلات ودور النشر وحقوق الملكية الفكرية وحق الأداء العلني.
- الحد من تسرب الموهوبين والمبدعين برعاية حقوقهم ومصالحهم.
- الاعانة على ممارسة مهنة التأليف كمهنة مستقلة، لأن أغلب المبدعين يعملون عملا آخر للتكسب منه.
- تمكين المؤلف من حضور المؤتمرات ومعارض الكتب والتحدث للجمهور ومناقشته.
- تمكين حركة النقد الأدبي اللاحقة للنشر للمساهمة في ضبط الرأي العام وتقديم المبدع الحقيقي للحد من سيطرة «المديوكير»، قد يكون نشاط الحركة النقدية ومواكبتها يحدان من تغليب النقد الشعبوي الذي لا يرى سوى مؤشرات التقييم الالكترونية (عدد اللايكات أو عدد المشاهدات أو عدد المتابعين)..
- الاحتفاء النقدي الأكاديمي والدراسة الجادة المنصفة للمبدعين.
- تمكين الوكالات الأدبية والتسويق للمؤلف المبدع.
- الاعلام الثقافي مهم بإلقاء الضوء على الكاتب والكتاب والمنجز الحقيقي.

هذه أمور يجب أن تتبناها الحكومات والاتحادات الأهلية، وتدرج ضمن خططهم الاستراتيجية لأن التمويل الاستثماري في الثقافة لن ينجح في ظل سوق يعاني فيه المؤلف ولن يسهم في حل ما سبق إنما هذه أدوار اتحادات الكتاب في كل بلد عربي، واتحادات الناشرين بالإضافة للمؤسسات التعليمية ووزارات الثقافة والتجارة والصناعة.

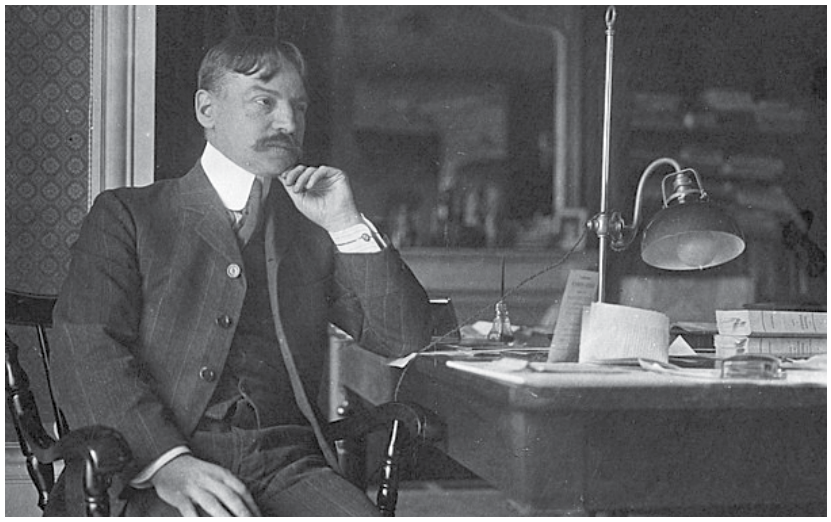
وأخيرا أقول أن اللغة العربية جعلت مصير هذه الصناعة مصيرا مشتركا رغما عن الجميع، فالمبدعون العرب ومشاكلهم وتأثيرهم ممتد بلا حدود جغرافية، ويقع على الجميع عاتق التفريق بين الحقيقي والمزيف والمبدع والتاجر.

هل لخيانةِ المثقفِ مبرر؟!

رافع بندر خضير

في سياحةٍ سريعةٍ لكتاب «خيانة المثقفين» للمفكر الفرنسي جوليان بايندا Julien Benda، وهو يُصوب سِهامهُ نحو النخبة المثقفة، لابد من التأمل وتوخي الدقة في كل معنى من معاني الافكار التي تَرِدُ في هذا الكتاب، وهذا الفكر الذي يحاول فيه الكاتب ألا ينحرف بالسير عن عجلات القطار. فطالما قوَمَه بتذكير النُخب المثقفة ان يصروا على مبادئهم التي تستحق الدفاع عنها، والتي هي الحصن الذي يتصدى لكل سِهام الشر، التي تتقصد الانسانية دون تميز، وهو بهذا يصف المثقفين على انهم اولئك الذين لا يسعون وراء المصالح والمكاسب، بل يجدون سعادتهم في ممارسة فن او مزاولة علم او بحث في نظريات ما وراء الطبيعة. وتكمن سعادتهم في الترفع عن ملذات الحياة.

- **إما أن يعطي المثقف موافقته على الواقعية المادية النفعية ويخون بذلك مثاليتهُ أو يواجه العقوبة الصارمة التي تصل إلى الموت**
- **إن المثقفين - عموماً - يسيرون في ركاب السلطة بل تحولهم إلى جزء من الطبقة المهيمنة بعد ما تم تدجينهم**


جوليان بايندا

تصنيف المثقفين

وبهذا يُصنف المثقفين الى «رجال دين وفلاسفة وأدباء وعلماء وفنانين»، ويُحَمّل هذه النُخب مسؤولية الدفاع عن مبادئ الانسانية، ومحاربة كل المظاهر الدونية التي يمارسها الناس، وعلى رأسهم السياسيون الذين وصلوا الى السلطة، إما بتكتلات حزبية شرسة، او بلحظة ضعف في سلوك البنية الاجتماعية، او بإهمال الجانب الانساني، الذي يتخذ من الخطاب العاطفي او المذهبي سبيلا للوصول الى ما ينبغي تحقيقة من ملذات على حساب الناس. ويحيل ذلك الى ان اخلاق البشر العاديين تدفعهم لارتكاب الشر باستمرار، ويمضون طوال حياتهم وهم يحاولون ان يحولوا الشر الى خير، رغم اصرارهم على ارتكابه. يؤنبون ضمائرهم كلما ارتكبوا هذا الشر. وهو بهذا يحمّل الفئة المُثقفة الاهمال في حراستهم، التي يجب ان تكون مشددة على قيّم الخير.

دوافع السلوك

وقد يكون هذا السلوك البشري الدنيوي ناتجاً عن دافعين رئيسيين اولهما «تحقيق المصالح المادية»، والثاني «الحصول على التقدير والتعالي». ويبتكر صاحب الكتاب مصطلح مهم وهو «المشاعر السياسية»، ويقول ان هذه المشاعر هي السبب في صناعة الشر في العالم، وهي المشاعر التي يحس بها الانسان انه مختلف عن الآخرين، وصنفها الى «القومية والطبقية والعرقية»، والتي اصبحت تتحكم بقطاع واسع من الناس. ويحيل سبب ذلك الى ان الغاية من هذا كله هو تحقيق دوافع السلوك البشري الدنيوي، والحصول على المكاسب المادية وإشباع الرغبة في التَّميز وًالتعالي عند الانسان.
وفي خطابٍ مباشر يرى بايندا ان مشكلة العصر، التي اصابت البشرية، انهم «تركوا السماء ونظروا الى الارض»، ويطلق عليها «كارثة التحول في المفاهيم». ويقول ان المُثقف واجهته معضلة كبيرة هي: اما ان يعطي موافقته على الواقعية المادية النفعية ويخون بذلك مثاليتهُ، او يواجه العقوبة الصارمة التي تصل الى حد الموت. وانه اذا اصر على دعم الصواب من المبادئ، فإنه بذلك يضعف موقف الدولة، واذا لم يقف مع الدولة والسياسيين سيحول العالم الى فوضى.

تدهور المثقفين

ويقول ان هذا التدهور هو الذي اصاب المثقفين وجعلهم يخونون طبيعتهم، التي ساروا عليها منذ آلاف السنين، حيث ان المثقف سابقا كثيرا ما كان يواجه الضغوطات والعقوبات، وعلى سبيل المثال رجال الدين والعلماء، باعتبارهم من النخب المثقفة فقد فَقَدَ العالم الكثير من العلماء ورجال الدين العرب، الذين يبدو واضحا أن الكثير من العلماء والفلاسفة والمفكرين، الذي نعتبرهم «مفخرة» في التاريخ الإسلامي، قد تعرضوا في زمانهم أو في زمن لاحق للتكفير، وأحياناً للعنف والتنكيل والقتل بسبب السلطات المنحرفة، التي تتخذ من الاسلام السياسي مسارا لها.
لكن ظاهرة القتل تكاد تختفي في عالمنا هذا، والسبب ان المثقفين عموماً يسيرون في ركاب السلطة، بل تحولهم الى جزء من الطبقة المهيمنة، بعد ما تم تدجينهم وجعلهم يلهثون لهثاً حثيثاً بالجري، الذي لا يهدأ خلف المادة، وبهذا يرى الكاتب ان الناس يحتفلون ويُقيمون يوماً للارض، ويوماً للام، ويوماً للاب، ويوماً للبيئة، والسبب ان كل هذه الرموز منسية يحاولون استذكارها من خلال هذه الايام. ولا يقيمون يوماً للمال ولا يوماً للذهب ولا للثراء، لان كل هذه الرموز غير منسية، وهي حاضرة في كل زمان ومكان.

أشباه المثقفين

وبهذا اختفى المثقف، الذي يواجه الموت ثمناً للكلمة الحق. ويحيل الكاتب هذه النتائج الى السلطات الحاكمة، لا سيما في زمن صعود اليمين المتطرف، الذي يفضّل اصوات الإثارة والشعوبية، التي تنطلق من أشباه المثقفين ومحترفي النصب والاحتيال والمتكسبين على دروس المحبة وعدم الكراهية.
ان المثقف كان يوجّه انتقادهُ مباشرةً ضد انواع الشر، الذي تجسده السلطة غالبا، فكان يصدح بالحق، وفي هذا الزمن صار الظلم معلوماً ومنتشراً عالمياً، وان عدم انتشار القمع يدل على وجود صفة سلبية لدى المثقف وفق الكاتب.
فرجل الدين والفيلسوف والاديب، الذي يعترض على المظالم لم يعد موجوداً، اما اذا قدمَ رجل الدين والفيلسوف والاديب المثقف نقداً لاهباً، وحرك البرك الراكدة حورب حرباً شعواء.

عالم فقد معناه

ويستطرد صاحب الكتاب بقوله: «ان هنالك عالماً فقد معناه»، وذلك بانحسار دور المثقفين بكل مسمياتهم، أدباء فنانين فلاسفة علماء مفكرين، بحيث صار الاغلب منهم مروجين لواقع الوحشية ومؤسساتها المحببة إليهم، وهذه حقيقة يعيشها العالم كله في كل جوانبه، لأنهم يرون ان الانسان المهيمن هو المثل الاعلى. والواقع ان خطاب الاستعلاء كان مبكراً، رغم وصول التنوير الى الفكر الانساني، لكن هناك ازدواجية في الخطاب، حتى لدى أشد المتعصبين، ويتساءل بقوله: ما هو التأثير الذي تركه المثقفون في العالم؟
وليس ما يضمرون في صدورهم، فتصريحاتهم في ذروة المنفعة، والتي كانت تؤكد أنهم يعرفون ضلالهم، وان اصروا على انه هو الصواب، وهو اكثر من جواز مرور مزيف، يراد به إسكات صوت الضمير. فالنفعيون يستخدمونه لإدانة اعدائهم امام العالم الساذج، الذي يصدق ازدواجيتهم.
ويتصور الكاتب ان جريمة مثقفي الامم المستقلة انهم تخلّوا بصفتهم الاقوياء من النزعة الانسانية العالمية، وقد تمسكوا بمصالح قومياتهم، وصارت الانسانية لديهم انحطاطاً أخلاقياً، هذا ما يتبعه المثقف، ومن يميل اليه من السياسيين، الذين يستخدمون خطاب المبادئ لخداع الناس.
ويعرج الكاتب على مشهد القضية الفلسطينية، وهو يلخص الموقف بقوله: في الوقت الذي يتشدد فيه الصهاينة، ويعلنون ان دولتهم قومية يهودية ذات هوية حصرية ومقصورة عليهم وحدهم على حساب شعب مغلوب على أمره من العرب الفلسطينيين، والذين تُستلب كرامتهم وأرضهم امام مسمع ومرأى العالم، والعجيب نرى الانبطاح العربي السياسي، يرفدهُ الخطاب الثقافي، الذي يتحدث بسذاجة وخبث عن الانسانية وقبول الآخر ووجوب التعايش.
هذا ما وصلنا اليه، ولم نتعلم من كل الدروس، التي مرت بثقافتنا ومثقفينا منذ قرنين، ويحيل الكاتب ذلك الى ان الذاكرة الجمعية سريعة النسيان، والنخب المثقفة قد خانوا مبادئهم بوصفهم مثقفين كرسوا حياتهم لخدمة العقل.

مُساءلة في ثقافة التفكير

د. نادية هناوي

هل للتفكير العلمي ميكانيزمات تفصله عن التجريد الفلسفي؟ وما الذي يحدد طبيعة الفعل المفكر فيه؟ أهي دلالته أم قوالبه؟ وهل يصح أن نصف البحث العلمي بأنه فكري؟ وما المسافة ما بين ممارسة الفعل النقدي وتوظيف الفعل الفلسفي؟ وهل نعد التمثيل الفكري نشاطاً إبداعياً أم هو ابتكار علمي؟ ومتى يكون التمثيل أهم من التجريد؟ وهل تتطلب مقتضيات واقعنا العربي أن نكون باحثين تطبيقيين نولي مسائل التمثيل أهمية ومن دون ذلك لن تجد أبحاثنا صدى أو ردا؟

رؤية نظرية

إنّ التفكير هو كل فعل كلامي غير منطوق يتجلى داخلياً بين الإنسان ونفسه بطريقة تقمصية، فيها النفس إما مفردة تفكر في حالها وإما هي شخص آخر تتخيله أمامها فتتحدث إليه، وقد يكون هذا الشخص جماعة تتلقى كلمات تلك النفس في أثناء تفكيرها، بيد أنّ هناك مسائل أُخر، تتعلق بطبيعة التفكير نفسه، وهل توجد رؤية نظرية خالصة حولها؟

لقد وجه العلماء والمفكرون كثيراً من جهودهم نحو التفكير وبرؤى تحليلية ووعي تجريدي ساهم في التصدي للمعضلات وكشف عن العلاقات بين المكونات، وكيفيات توظيف القيم، وبناء المفاهيم. وبالشكل الذي معه تتمكن الطبيعة البشرية من تجاوز عمومية الفكر، تحت تأثير مبادئ خرق طبيعة الفكرة نفسها. وهذه التركيبة المعقدة لفعل التفكير يعللها جيل دولوز بالخيال المعقد، إذ لا تفكير من دون تشكيك وعدم اقتناع ودحض ورفض وتمويه، وهي مزايا الفكرة المتخيلة التي يمكنها أن تأتي بما هو مقبول وتجعل أمر الظفر بإجابة ما ممكنة، تجريبيا كان هذا الجواب أم ذاتيا. وليس وراء هذا القبول أو الرفض أي نزوع أخلاقي لأن تكون طبيعتنا المفكرة اختلافية أو توافقية.

أسس التفكير

والاعتراض والنقد والرفض هي أسس التفكير ومقومات إدامته ولا تفكير من دون وجود هذه المعوقات التي بها ينهض فعل التفسير وتتحقق فاعلية التحليل والتشخيص والتدليل. ولا فرق بين فكر علمي أو أدبي أو اجتماعي أو رياضي ما دام العامل المديم للتفكير واحدا وهو الطبيعة البشرية نفسها. من هنا عدَّ بعض الباحثين الثقافة هي الكلمة الأكثر اختصارا لكل الفاعليات الفكرية لهذه الطبيعة، وصارت الثقافة الأكثر تداولاً في علم الاجتماع بوصفها هي الحياة نفسها، ففيها تتداخل مختلف الموضوعات وتتنوع الاهتمامات كالتمركز الاثني والتنشئة الاجتماعية والأدوار الفردية والجماعية للأوضاع البشرية والهوية والسمات العامة لتطور المجتمع الزراعي واللغة والشخصية والجنوسة والامومة والطفولة... الخ.

وأحد أهم مُعممات الفعل الاجتماعي لكي يكون ثقافيا هو هذا الترابط المنطقي بين الفكر وما يُفكر فيه من ناحية العلة والمعلول وعلاقة السبب بالنتيجة. ولا شيء يوصل الى ما يضاد الثقافة مثل هذا البحث عن النتائج لا الاسباب.

الاعتراض والنقد والرفض هي أسس التفكير ومقومات إدامته.. والتفكير هو المقولات والتعاليم والقواعد والإرادة والإبداع والجريان واللاانتهاء

لا تفكير من دون وجود معوقات ينهض بها فعل التفسير وتتحقق فاعلية التحليل والتشخيص والتدليل

الارتباط الفكري بماهية التمثيل يعني ارتكان المعرفة في جوهرها إلى نهائية الخصوصية الخاصة وليس التعميم العام بقواعد وأساليب لا نهائية

التفكير التحليلي

ولا مناص من القول إن التجارب التنموية في ميدان البحث العلمي في الغرب ما كانت قد عقدت لواءها على التمثيل العياني والتطبيق الفعلي إنما بالعكس، استندت بشكل كبير الى التجريد النظري والتفكير التحليلي باستعمال أساليب الملاحظة والتسجيل والتجريب والتحليل والافتراض أما مسألة التمثيل فكانت تأتي تباعا أو عرضا وقد لا تأتي أصلا، بينما يغدو الامر عندنا مختلفا؛ فطبيعة مجتمعاتنا «النامية» لا تسمح بإجراء أبحاث نظرية حقيقية من دون ايلاء البعد العملي اهتماما معينا، نظرا لما في هذه المجتمعات من واقع متردٍ وعويص، لا مجال للتنظير له من دون الوقوف العملي على صورة من صوره ثم التأمل فيها فكرياً، وذلك بحثاً عن افتراض أو نظر أو مفهوم في حمأة الصراع بين القيم والتقاليد، والتفريق بين ما هو أخلاقي وإنساني، ومن ثم لا يُفكر في الفكرة إلا في شكل حدوس مشحونة بالنظر الذي يشحذ هذه الفكرة ويعمل من خلالها على كشف خفايا الموضوع المدروس. ولا يعني هذا أن التفكير الشرقي هو أدنى من التفكير الغربي، لكنه قانون النمو الذي فيه المجتمعات متفاوتة ومن ثم يتفاوت إدراك الباحث في قضاياها ومسائلها. وليس ثمة انفصال بين بحث عتيد نصْفه فكر ونصْفه تمثيل عن بحث كله تفكير سوى أن الأول تعمقت فيه المشاعر الادراكية للقاعدة المُفكر فيها، فغدت أكثر انطواء على اكتشاف ما هو لصيق بهذه القاعدة فلا يتعداها إلى رحابة الحياة والإنسان.

أفكار جديدة

إن الارتباط الفكري بماهية التمثيل يعني ارتكان المعرفة في جوهرها إلى نهائية الخصوصية الخاصة وليس التعميم العام بقواعد وأساليب لا نهائية، فنكون نحن الباحثين غير متكلمين في تشابهات واختلافات أو مصاديق وأكاذيب او تساؤلات وإجابات أو حقائق وتزييفات إلا والأساس فيها محدد بالتمثيل العملي بشكل دينامي. ووفقا لذلك يتم بناء أفكار جديدة تدرس وتنمط وتقولب بشكل تمثيلي ايضا. وعادة ما يكون هذا النوع من التفكير خاضعا للتقويم والتقييم معا، ومن دون ذلك لا وجود لتفكير يصلح لأن نناقشه أو نبني عليه. وإذا كان التفكير هو التجميع، فإن من دون التمثيل تشتيتا وتبديدا. وكما أن الطبيب لا يستطيع العمل من دون مشرط حاد، فكذلك لا يستطيع التفكير التمثيلي العمل من دون مثال صادم وعام!!. بيد أن التفكير فعل ذهني استغراقي يتوغل في المثال المطروح أمامه. والمضاد له بطبيعة الحال هو اللاتفكير الذي هو حالة قلق وتوهان وسخف بلا موجبات.

أدوات التفكير

والتجريد بالطبع واحد من الأفعال الفكرية، إذ ما دام التأمل والدقة يتعمقان داخل الذات ويزيلان منها شوائب التشويش، فإن القواعد والقوانين والفرضيات ستكون ممكنة التحقق والاثبات مجازيا في الاقل وكقوة تعبيرية فيها اللغة هي أداة التفكير الاولى والاخيرة. وهذا الاتفاق هو الذي جعل التفكير لا نهائيا في الغرب لا يعرف صحة أو غلطا، بينما هو عندنا مقرون دوما بالصحة والخطأ ولا مجال أمامنا إلا أن نوافق او نعترض. وهذا بالطبع لا يضيّق ميدان التفكير فحسب، بل يجعل عملية التفكير نفسها متهيبة لا يُقدم عليها إلا من وجد في نفسه الشجاعة للمواجهة والمضارعة والمقارعة. إننا لا نقول إن التمثيل شر على التفكير أو هو خطر لا بد منه، إنما نقول إن التفكير يظل هو الاساس، سواء بالتمثيل او بدونه. إن التفكير هو المقولات والتعاليم والقواعد وهو الارادة والابداع والجريان واللاانتهاء. انه الوسيلة التي بها نبصر ونستبصر فنصور ونتصور بمنظورية زمانية مكانية مرئية او غير مرئية محسوسة وغير محسوسة عابرة او استدراكية، أصبنا في ذلك أم لم نصب. والفحوى من التفكير ليست إصابة المقتل بطعنة، بل هي الزحزحة والارباك التي فيها يتحرك الراكد ويتخلخل الثابت ويزال الغبار عن الجاثي والبائد.

ومن يطالع كتابات بعض مفكرينا فسيجد أن فاعلية التفكير لديهم لا تقترن بالتجريد إلا لكي تدعم التمثيل حتى لا مجال للفكر أن ينساح في التأمل إلا وهو مشدود بضرب الامثلة التي تحجم مسار التفكير وتجعله مقيدا عند الظاهرة الممثل بها والمعروضة للبحث. وبالشكل الذي يجعل عملية البحث مغلَّبة على عملية التفكر. وصحيح أن ميدان البحث الاجتماعي يقتضي التفكير قبل كل شيء وأن الارتفاع به فكريا أفضل بالتأكيد من الارتكان فيه بحثيا عند مواضعات المثال/ الظاهرة لكن هذا الانشداد للتطبيق قد يمنع الفكر من أن يسوح حرا بلا تقييد.

التفكير التطبيقي والتجريدي

وعلى الرغم من ذلك، فإن للتفكير البحثي التطبيقي لفتات لا تنفك أن تكون صادمة أكثر من التفكير التجريدي. وهذا ما أعطى لكتابات بعض أعلامنا صدىً وانتشاراً صارت بسببه كتبهم الأكثر رواجا بين القراء على اختلاف مستوياتهم وقدراتهم، وصاروا يبزون في شهرتهم غيرهم من الباحثين والمفكرين التجريديين.

ولا شك في أن العقل الجمعي العربي يرى أن الشجاعة تكمن في أنك تفكر وتمثل معا، وأقل من ذلك شجاعة أنك تفكر فلا تمثل كما أن الشهرة هي في أن تؤشر على الخامل فتجعله فاعلا، وأقل من ذلك شهرة انك تؤشر لكن من دون أدنى قصدية في أن تجعل هذا المؤشَر عليه فاعلا أصلا.

وما بين النظرية / التطبيق يغدو فكرنا تمثيليا غير تجريدي، لأن هناك عملا يرافقه ويُمثل له، وبالشكل الذي يكون فيه الذهن متقولبا وهو يتصيد الظواهر الاجتماعية ويفكر فيها على وفق خلفيات ومرجعيات بعضها غربي معاصر وبعضها الآخر عربي قديم، وغايته الظفر بالصحة في الفاعليتين: الفكرية (التنظير) والتمثيلية (التشخيص والمعالجة). والصحة والصواب والصدق معايير منطقية عفت عليها الدراسات الفلسفية التي لا تعترف بنقطة وصول افتراضية بينما لم يتجاوزها ميدان البحث العلمي لدينا، والذي فيه لكل مجال مبحوث نقطة انتهاء بها تضع الدراسة أوزارها وتقول كلمتها النهائية.

مالم يقله لوك.. ومالم يصمت عنه ليبنتز

ضرغام عباس

ذات مساءٍ بارد من نهايات القرن السابع عشر، كان كتاب صغير يرحل من جزيرة مبلّلة بالضباب إلى قلب أوروبا. لم يكن يحمل بارود، ولا بياناً سياسياً، بل كان محض تأملٍ في ماهيّة الفهم البشري. كتبه رجل يدعى جون لوك، وقد أراد أن يقول فيه: إن الإنسان لا يولد حاملاً شيئاً، بل هو صفحة بيضاء، كلّ ما فيها يُكتَب لاحقاً، بحبر التجربة وحدها. وهذا هو المبدأ المركزي في فلسفته التجريبية.

معركة صامتة

لكن حين وصلت هذه الصفحات إلى غوتفريد فيلهلم ليبنتز، الفيلسوف الألماني الذي كان عقله لا يهدأ، لم يمرّ عليها مرور العابر. أحسّ أن في الكلمات ما يدعو إلى الريبة، وأن بين السطور صمتاً يستفزه. بعث ليبنتز برسالة إلى صاحب الكتاب، أورد فيها ملاحظاته واعتراضاته، على أمل أن يتلقى رداً يفتح حواراً فكرياً عابراً للحدود.

لكنّ الردّ لم يأتِ في وقته. وحين ألحّ ليبنتز برسالة ثانية، جاءه الجواب من بريطانيا بعبارة لاذعة: «إننا في راحة تامة مع السادة الألمان جيراننا، لسببٍ واحد: نحن لا نقرأ ما يكتبون، وهم لا يفهمون ما نكتب».

كان ذلك كافياً لإشعال فتيل معركة صامتة، لكنها هادرة في جوهرها. لم يرفع ليبنتز صوته، بل رفع قلمه، وكتب كتاباً كاملاً ردّ فيه على كلّ فقرة من فقرات لوك، وأسماه: «محاولات جديدة في الفهم البشري».

هكذا، دون أن يتصافحا، خاض الفيلسوفان معركة نادرة، لم تقع في الساحات، بل في الممرات الخفيّة للفكر. معركة بين من يرى أن العقل وليد التجربة، ومن يؤمن أنه مسبوق بأصداء أزلية، بومضات فطرية خفية.

حين يكون العقل صفحةً بيضاء

حين أمسك جون لوك قلمه، لم يكن يطمح إلى كتابة يقين، بل إلى تحرير العقل من أوهامه الأولى. نظر إلى الإنسان في لحظة ولادته، فرآه بلا ميراثٍ عقلي، بلا أصداء موروثة، فقط فراغ شاسع ينتظر أن تكتبه التجربة.

قال: العقل ليس أكثر من صفحة بيضاء، تُخطّ فوقها الحياة ما تشاء. أو بعبارة أدق، «العقل عند الولادة ليس إلا صفحة بيضاء، يُكتب فيها كل ما نعرفه بالتجربة».

في كتابه «مقال في الفهم البشري» (1690)، أعلن جون لوك القطيعة مع ما رآه «أساطير العقل الفطري». رفضَ فكرة أن يكون فينا شيءٌ سابقٌ على الإحساس، وذهب إلى أن كل فكرة، كل معرفة، كل فهم، إنما تولد من نافذتين لا ثالث لهما: الحس الخارجي والتأمل الداخلي. وما دون ذلك؟ مجرّد افتراضات تتجمّل بلغة الفلاسفة ولا تحمل أثراً في الوعي الحقيقي.

الفهم البشري

وإن ما ورد في كتاب «مقال في الفهم البشري» يمكن تلخيصه بالآتي:

يقف شخصان أمام باب مغلق: يقول أحدهما: معي المفتاح! أعرف أنهُ المفتاح الصحيح لأنني اختبرتهُ في القفل، وهو يعمل لفتح الباب.

يقول الشخص الآخر: لدي المفتاح أيضاً. لم أحاول فتح القفل به قط لكنني متأكد من أنهُ سينجح لأنني أشعر به.

وهنا يقف بعض الفلاسفة بين الاختبار والتجربة، كمحاولة إدخال المفتاح في القفل. بينما يذهب البعض الآخر إلى أن هاتين الوسيلتين هما الأنجع في فهم الجوانب المعقدة من العالم.

لم يكن جون لوك يهدم فقط، بل كان يعيد ترتيب المعمار الفكري بأدوات الواقع. أراد أن يعيد الفهم البشري إلى الأرض، بعد أن جعله العقلانيون يُحلّق في السماء. وما السماء في نظره، إلا وهمٌ جميل يسطع فوق أرض لم نلمسها بعد. كانت أفكاره بمنزلة ثورة هادئة، لكنها مشحونةٌ بما يكفي لتهزّ أركان المسلّمات.

لكن، في مكانٍ آخر من أوروبا، كان هناك من يرى في هذا الطرح تقزيماً للإنسان، خيانةً لما يسكنه من عمق سابق للتجربة، أعمق من الحسّ وأدهى من التأمل. كان ذلك الشاب هو الفيلسوف غوتفريد ليبنتز، وكان عقله على وشك أن يشتعل.

عندما يتكلّم العقل من الداخل

حين قرأ ليبنتز كتاب لوك، لم يكتفِ بالدهشة، بل شعر أن شيئاً عميقاً في جوهر الإنسان قد أُغفل عمداً. كيف يمكن للعقل أن يكون صفحة بيضاء، وهو يرى الأطفال يتعلمون أسرع مما تتّسع تجاربهم؟ كيف نفسّر، إذاً، ميلنا إلى المنطق قبل أن نتقنه؟ كيف

غوتفريد فيلهلم ليبنتز

لم يكن جون لوك يهدم فقط بل كان يعيد ترتيب المعمار الفكري بأدوات الواقع

الحس الخارجي والتأمل الداخلي وما دون ذلك مجرّد افتراضات تتجمّل بلغة الفلاسفة ولا تحمل أثراً في الوعي الحقيقي

إن كان جون لوك قد أراد أن يطهِّر الفهم من الخرافة فإن ليبنتز أراد أن يخلّصه من الفقر

خاض الفيلسوفان معركة نادرة في الممرات الخفيّة للفكر بين من يرى أن العقل وليد التجربة ومن يؤمن أنه مسبوق بأصداء أزلية

حين قرأ ليبنتز كتاب لوك لم يكتفِ بالدهشة بل شعر أن شيئاً عميقاً في جوهر الإنسان قد أُغفل عمداً

ما جرى بين هذين الرجلين لم يكن خلافاً في نظرية المعرفة بل هو نزالٌ بين فلسفتين

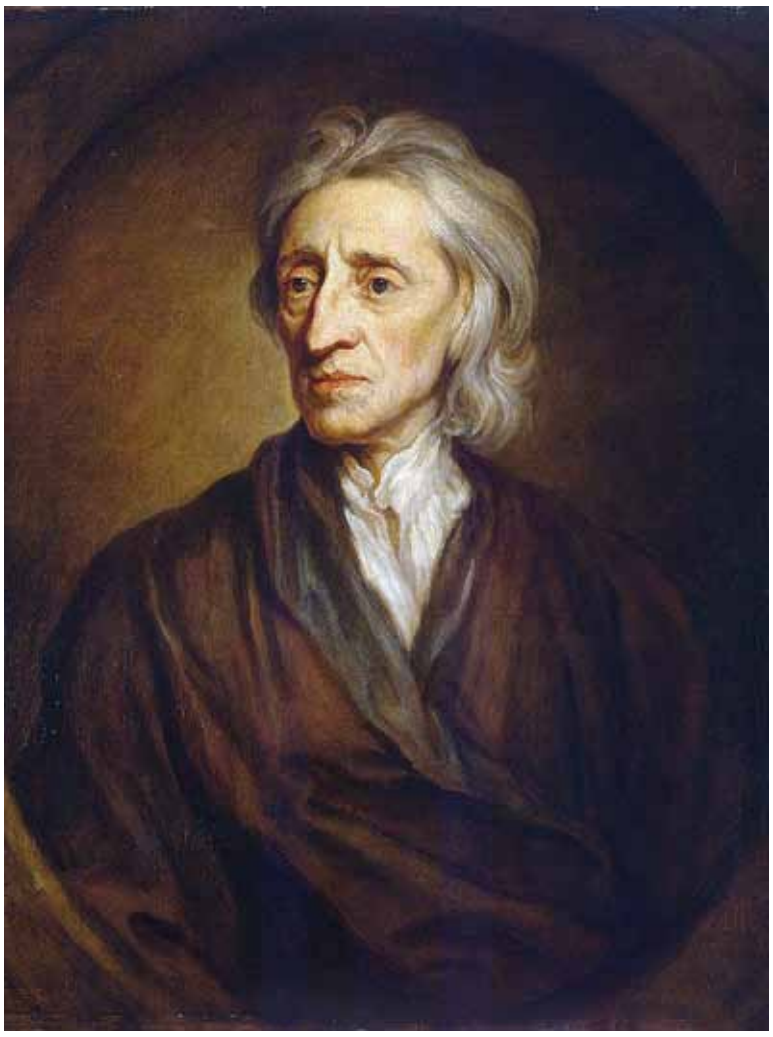
نفسّر تلك المبادئ التي نحتكم إليها دون أن نختبرها أولاً؟
في صمت غرفته، بدأ ليبنتز يكتب. لم تكن ملاحظاته ردوداً عابرة، بل هو مشروعٌ كاملٌ سطر بعد سطر، في مواجهة كتاب لوك. وهكذا ولد كتابه: محاولات جديدة في الفهم البشري» (1765).
كان ليبنتز يرى أن التجربة وحدها لا تصنع الفهم. فالتجربة، في نظره، لا تعطي سوى الشرارة، أما النار فمخزونة في الداخل منذ البدء.قال: «ليس في العقل شيءٌ لم يأتِ من التجربة... إلا العقل نفسه».
في مقاربة ليبنتز، هناك مبادئ أولى، فطرية، تسبق أي معرفة مكتسبة. وهذه المقاربة مأخوذة من أستاذه الأول «سقراط» كما جاء في كتاب «جمهورية أفلاطون» للفيلسوف اليوناني أفلاطون. حيث وقف سقراط وجهاً لوجه مع السفسطائيين متحدثاً عن النظرية الفطرية، وإن الكائن البشري يولد مزوداً بكل أدوات المعرفة، وما عليه سوى التذكر. وهنا لا أريد الخوض أكثر بما دار بين سقراط والسفسطائيين والعبد الذي لا يعرف شيئاً، إلا أنه برأيي يمكن تلخيص النظرية بالتذكر معرفة والجهل نسياناً.
ليس الفهم البشري مجرد مرآة تنعكس فيها الصور، بل هو أشبه بغابة من الرموز، بعضها يوقظه الضوء، وبعضها ينتظر أن يُستفزّ ليتكلم.
لقد أعاد ليبنتز إلى العقل مكانته قوّة كامنة، وليس مجرد مستقبل سلبي للانطباعات. قال إننا لا نولد فارغين، بل محمّلين بنماذج أولى، ببذورٍ نادرة تنمو حين تسقيها التجربة، لكنها لا تُخلق منها.
وإن كان جون لوك قد أراد أن يطهِّر الفهم من الخرافة، فإن ليبنتز أراد أن يخلّصه من الفقر.

صراع العقل والتجربة

لم تكن المواجهة بين لوك وليبنتز مجرد اختلاف في الرأي، بل كانت وجهين لموقفين وجوديين: من جهة، عقلٌ لا يعرف شيئاً إلا إذا مرّ به أولاً. ومن جهة أخرى، عقلٌ يعرف لأنه يحمل سرّاً لا يأتي من الخارج.
جون لوك، ابن التجريبية الإنكليزية، أراد أن يعيد المعرفة إلى تماسّها الحقيقي بالحواس، بالواقع، بالعالم كما هو. لقد رأى أن كلّ فكرة عظيمة كانت ذات يوم أثراً لحركة بسيطة: نوراً يضرب العين، صوتاً يوقظ الذاكرة، تجربة صغيرة تحفر معنى.
إنه عقلٌ لا يدّعي النبوءة، بل يتعلّم ببطء، كما تتعلم اليد أن تمسك بالقلم.
أما ليبنتز، فهو الابن الشرعي للعقلانية القارّية، وحفيد ديكارت في الإصرار على أن بعض الحقائق لا تحتاج إلى أن تُجَرَّب، لأنها تسكن داخلنا منذ البدء. إن فينا، كما كان يرى، مبادئَ أقدم من الوعي، أقرب إلى الصمت الأول الذي سبق اللغة.
هو لا ينكر التجربة، لكنه يعتبرها غير كافية وحدها لفهم ما هو كليّ، ولِمَ نحن مهيّؤون أصلاً للمعنى، قبل أن نعيشه.
هكذا، يتحوّل العقل في فلسفة جون لوك إلى مرآة، بينما في فلسفة ليبنتز هو ينبوع.
عند جون لوك، العقل لا يصدر إلا عما يُلقى عليه. «الرجال لا يولدون عارفين، بل يتعلمون».
وعند ليبنتز، يصدر لأنه يفيض من ذاته، ويتذكّر ما لم يُقل. «العقل يشبه مرآة لا تعكس فقط، بل تحتوي على صور داخلية كامنة، تُثار بفعل التجربة»
وفي هذا الفارق الصغير، وُلدت نظرتان متباينتان للإنسان: هل نحن نتاجُ ما نراه؟ أم أننا نحمل فينا ما لا يُرى؟

حين تتكلم الأفكار بعد موت أصحابها

رغم أن جون لوك وليبنتز لم يلتقيا قط، ولم يتحاورا وجهاً لوجه، فإن ما دار بينهما من سجال قد بقي حيًّا، يتجدّد بصور شتى، في كلّ مرة يُسأل فيها سؤالٌ بسيطٌ على ظاهره، عميقٌ في جوهره:
كيف نفهم؟ ومن أين تبدأ المعرفة؟
لقد أنجب فكر جون لوك جيلاً طويلاً من التجريبيين: هيوم، بيركلي، وجون ستيوارت ميل... كلّهم ساروا في درب التجربة، يرون فيها البداية والنهاية. ومن تلك البذور نشأ الحسّ الفلسفي للعلوم الحديثة، حيث لا شيء يُؤخذ ما لم يُختبر، ولا فرضية تُصدّق ما لم تُبرهن.
في المقابل، منح ليبنتز العقلانية الأوروبيّة بُعدها الأكثر عمقاً. انتقل صداه إلى كانط، ثم إلى هوسرل، فالمدارس القارية التي ما زالت تؤمن بأن ثمة شيئاً فينا لا يُختبر بالحواس وحدها. شيءٌ خفيٌّ، كأنه موسيقى داخلية لا يسمعها سوى من يصغي للعقل لا كأداة، بل ككائن له حدس.
وعلى إيمانويل كانط الفيلسوف الألماني فإنهُ قد كتب بعد ذلك كتاباً حاول فيه دمج التيار التجريبي مع التيار العقلاني وأسماه «نقد العقل المحض» ويعتبر هذا الكتاب إلى اليوم أدسم كتب الفلسفة وأكثرها تعقيداً. حيث قال عنه مارتن هايدغر: إن كتاب نقد العقل المحض صرخة قديمة تبحث عن سؤال جديد.



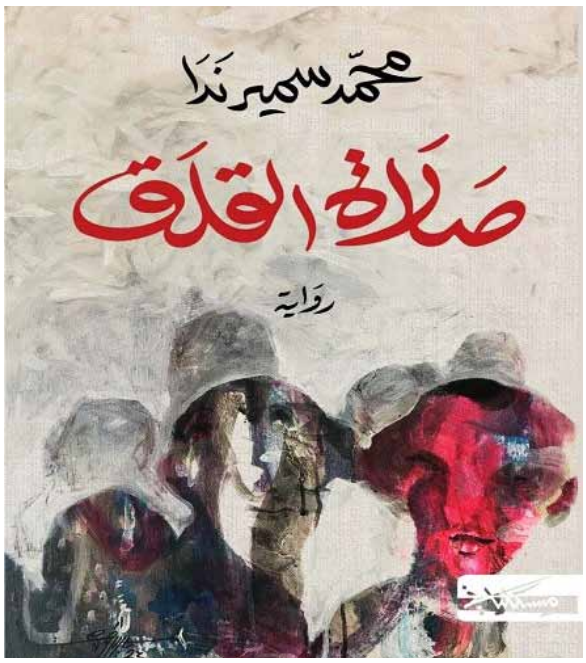
جون لوك

الاحترام الفكري

حين فرغ ليبنتز من كتابه «محاولات جديدة في الفهم البشري»، حمله إلى المطبعة ليأخذ طريقه إلى النشر، وكأن المعركة قد بلغت تمامها. لكن في اللحظة نفسها، وصل إليه خبر وفاة جون لوك، 28 أكتوبر 1704. توقّف. شعر أن الخصم الذي كان يحاوره بين السطور لم يعد موجوداً، وأن النزال فقد أحد وجهيه. أعاد المخطوطة إلى درج مكتبته، حيث بقيت هناك، صامتة، بلا قرّاء، حتى نُشرت بعد وفاته هو أيضاً 1716 بعد خمسين عاماً.
لم يكن ذلك تراجعاً، بل هو نوعٌ نادرٌ من الاحترام الفكري، ألا تردّ على ميت، لأن الأفكار لا تموت، لكنها تعرف كيف تنتظر.
أما لوك، فقد كتب فكرته ومضى، وترك للعالم أن يختبرها في الزمن، لا في الجدال.
وما جرى بين هذين الرجلين، لم يكن خلافاً في نظرية المعرفة، بل هو نزالٌ بين فلسفتين: إحداهما تقول: «إننا نولد فراغاً». والأخرى تقول: «إننا نولد كنزاً مغلقاً». وبينهما يمشي الإنسان، يكتب تجربته كما لو كان يسترجع ذاكرة لم يعشها.
لقد كتب جون لوك ليعلّمنا أن نرى، وكتب ليبنتز ليعلّمنا أن نتذكّر. وها نحن، بعد قرون، لا نزال نحمل في أفكارنا ظلّ تلك المعركة: حين نثق بالحواس وحدها، فنحن أبناء جون لوك. وحين نصغي لشيءٍ غامض فينا، لا نعرف من أين أتى، فنحن على خطا ليبنتز.

أسطورة الولي والزعيم في رواية «صلاة القلق»

ناصر كمال بخيت



رواية «صلاة القلق» للكاتب محمد سمير ندا تنتمي إلى ما يسمى بالكتابة الرمزية ذات الطابع التأملي والفلسفي، وكأنها إحدى روايات كافكا أو جارسيا ماركيز، والتي يخلط فيها ما هو واقعي بما هو خيالي، فيما يسمى بالواقعية السحرية أو العجائبية.

تدور الرواية في نجع متخيل يسمى «نجع المناسي»، وللاسم هنا رمزية واضحة؛ إذ يبدو النجع بلا أثر على الخريطة، ولم يسمع به أحد من قبل. وحين فرّت «شواهي» من النجع المحاصر بالألغام، كما أُشيع، وصادفت أحد الجنود، حاولت أن تذكر له اسم النجع، لكنه بدا غريباً عليه، لا يعرفه ولا يدرك معناه، تخبرنا عن ذلك فتقول:

«كرّرتُ اسم النجع، طفقتُ أقول إنّي آتيةٌ من نجع المناسي حيث حدَث الانفجار، فكان يهزّ رأسَه غير عالمٍ بما أدّعي».

وقائع وأوهام

وحتى في نهاية الرواية لا يستطيع القارئ أن يتأكد من وجود هذا النجع أم لا، وكذلك كل الأحداث المرتبطة به؛ فالرواية بما فيها هي خليط من وقائع حقيقية ذُكرت في الصحف، وبين أوهام تدور في عقل رجل مصاب بالذهان، وهو «حكيم»، والذي أعتبره بطل الرواية لأنه هو من كتب نهايتها.

حتى بعض أسماء الشخوص في الرواية تحمل رمزية شديدة: «شواهي» المرأة الغجرية والراقصة، وجعفر الذي نصبوه ولياً من أولياء الله الصالحين لأنه قام حيّاً بعد أن دُفن، رغم أنه، على ما يبدو، كان في غيبوبة، وكذلك ابنه الشيخ أيوب الذي توارث أسطورة والده وصار معتبراً بين الناس. أيضاً يمثل اسم «حكيم» رمزية للشاب الذي يمثل صوت العقل والحكمة الغائبة في مجتمع غارق في القلق والاضطراب، حتى إن الشيخ اقترح أن تُقام صلاة لنزع القلق من النجع وحدد طقوسها. وللمفارقة، يتبيّن أن هذا الشاب مريض نفسياً، وكأن الحكمة، كما يقول المثل، تخرج من أفواه المجانين.

تمثل هاتان الشخصيتان معاً: «شواهي» الجسد الثائر، و«حكيم» العقل المريض واللسان الأخرس، ولا سيما عندما امتزجا في علاقة معاً في نهاية الرواية، وهما في طريقهما خارج النجع، شخصية الإنسان المرتبك الذي يبحث عن طريق الحرية في مكان أقرب ما يكون لمستعمرة مغلقة يحكمها فعلياً خليل الخوجة، والذي يأخذ سلطته من علاقته بالسلطة ومن تمثال يمثل الزعيم وضعه بالقرب من منزله، وشيخ يأخذ قداسته من أسطورة والده الولي.

فضاء النص

أما بقية شخوص الرواية، فهي تبدو كأطياف تدور في فلك عدم اليقين الذي يملأ فضاء النص، من الحدث الرئيسي والذي - في رأيي - لا يبدو واضحاً ومحدداً؛ فهل هو سقوط النيزك أو القذيفة (لاحظ أن طبيعة الجسم الساقط غير محددة أيضاً)؟ أم الحرب التي نشبت في 67؟ أم الوباء الغامض الذي حل بالنجع؟

وبالتالي، فقدت الرواية هنا أهم عناصرها، وهو تصاعد الأحداث والحبكة الروائية القائمة على تطور الشخصيات الرئيسية. استخدم المؤلف بدلاً من ذلك جلسات يردد فيها «حكيم» شهادته عما اختبره خلال الفترة التي شهدت كل تلك الأحداث، وراح يردد في كل جلسة نفس الرؤى والمشاهد على لسان شخوصها. وهذا - في رأيي - يصيب القارئ لأي عمل أدبي بالرتابة والسأم؛ فحين يسيطر الجمود على مجريات الأحداث، يفقد القارئ الشغف لاستكمال ما تبقى منها. ولذلك، تعتبر «صلاة القلق» من الأعمال التي أجهدتني فعلاً، ولم أجد نفسي أتنقل بيسر بين صفحاتها؛ فهي أشبه بدائرة من السرد، ما تكاد تنتهي على لسان أحد الشخوص حتى تعود مرة أخرى في الجلسة التالية.

الراوي العليم

وبالتالي، يمكننا، للوهلة الأولى وبنظرة غير متأنية، الاعتقاد بأن للرواية رواة عدة، ولكن نظرة عميقة للغة التي كتبت بها، والتي هي، في الحقيقة، نقطة القوة الجلية في الرواية بالنسبة لي، فهي لغة رصينة وبليغة وشاعرية. استطاع المؤلف أن ينسج منها نصاً بالغ الفصاحة. نكتشف أن هناك راوياً واحداً فقط للرواية، وهو «الراوي العليم» الذي اتضح أنه لا يعلم شيئاً؛ حيث قُيد داخل عقل مشوش لـ«حكيم»، حتى أن الطبيب المعالج له يقول في تقريره: «وإنه استوقفني الإسهاب في العموم، وخصوصاً في تكرار بعض العبارات التي لها دلالة نفسية مهمة، مثل: القلق، والهواجس، والكوابيس، والوساوس، والخيالات، والأوهام. وكذلك تكرار القصص ذاتها، والإكثار من وصف الطبيعة على حساب وصف ملامح الناس».

اللغة والحبكة الروائية

ورغم أن اللغة نقطة القوة الواضحة في الرواية، فإنها أيضاً لم تُستغل بما يخدم الحبكة الروائية؛ فكيف لرواة أغلبهم من البسطاء، ومنهم من لا يعرف الكتابة والقراءة مثل: النحال، والنساج، والنجار، والكلاف، والشيخ، والداية «القابلة»، والغانية «شواهي»، يتحدثون بتلك اللغة الفلسفية الصوفية العميقة جداً؟ مما أغرق النص في نمطية وأفقدت شخوصه الفردية اللغوية، وسادت لغة الراوي العليم المليئة بالهواجس والمخاوف، لأنها حبيسة عقل «حكيم» المصاب بالذهان والمرض. لذلك، ليس هناك تطور ما في الوعي في كل جلسة تتحدث فيها أي من هذه الشخصيات. ورغم أن تقرير الطبيب النهائي يقر بعدم إصابته بالفصام، فإنه «يرجح أنه يؤلف بعضها». أعتقد أن المؤلف قصد هذا الأسلوب المعتمد على التيه السردي، والنمطية، وعدم اليقينية، ليجعلنا ننظر للمجتمع في تلك الفترة العصيبة من التاريخ، حيث النكسة وما سبّبته من صدمة في الوعي الجمعي من خلال عقل البطل المضطرب، فكأنه يقول لنا: لا شيء مؤكد، والجميع ضالعون في الهزيمة. ولا أقصد بذلك الهزيمة العسكرية، ولكن النفسية.

تلك الأزمة النفسية هي من خلقت أسطورة الولي والزعيم؛ فكيف تخيل سكان النجع أن تمثالاً للزعيم يتحرك ليبث الرعب والخوف في نفوسهم، حتى إن وداد الداية ماتت من الخوف من جراء إحساسها بأنها مطاردة؟ وكيف ظلوا أسرى الخوف من ألغام وهمية، فحبسوا أنفسهم داخل حدود النجع؟ إنها الصورة التي خلقها خليل الخوجة عن المصير المحتوم لخيانة الزعيم، والذي أصبح رمزاً لنصر مزيف ومختلق، وجعلتهم يصدقون خداع الشيخ جعفر لهم عندما أُخرج من القبر، والذي خاف أن يواجه الناس بالحقيقة، فحكى لهم عن صعوده للجنة وعودته للحياة مرة أخرى، فنصبوه ولياً لهم.

أسئلة الرواية

راحوا يعيشون في هواجسهم وقلقهم الدائم، وهم حائرون بين حديث الزعيم الذي يمثله خليل الخوجة، وحديث الولي الذي يمثله الشيخ أيوب، نجل الشيخ جعفر الذي دُفن ثانية بعد موته.

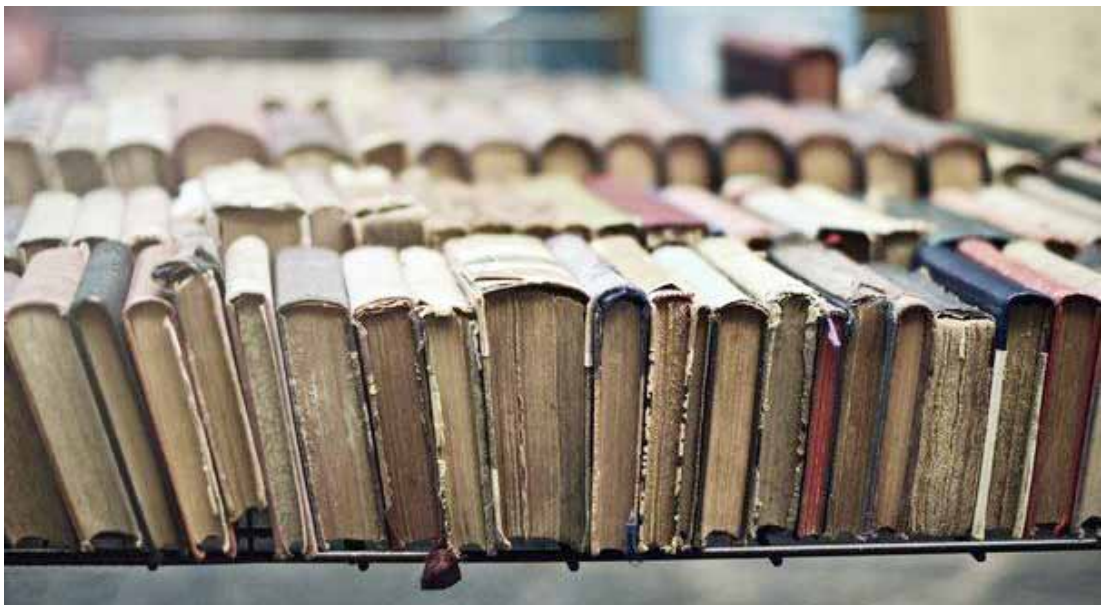
في النهاية، تقدّم لنا الرواية سرداً مغايراً يجعلنا ندخل في دوامة مع أبطالها، لنخرج في النهاية وفي جعبتنا العديد من الأسئلة، ليست عن الماضي، بل عما نعيشه اليوم: هل نحمل عقلاً فصامياً وقناعاً نظهر به أمام الناس، بينما في داخلنا أسرار مظلمة تجعلنا نعيش القلق والخوف دائماً؟ وهل نحن بحاجة إلى حكيم ليكتب لنا تلك الأسرار على جدران منازلنا، حتى يرى أحدنا الآخر على حقيقته؟ أنا لا أرى في الرواية عملاً سياسياً كما رأى البعض، بل أجدها تعالج عللاً اجتماعية ونفسية تحتاج منّا إلى التأمل والتفكير قبل المضي قُدماً في الحياة.

- كيف لرواة أغلبهم من البسطاء.. يتحدثون بتلك اللغة الفلسفية الصوفية العميقة جداً؟
- هل نحن بحاجة إلى حكيم ليكتب لنا تلك الأسرار على جدران منازلنا حتى يرى أحدنا الآخر على حقيقته؟
- المؤلف قصد هذا الأسلوب المعتمد على التيه السردي والنمطية وعدم اليقينية ليجعلنا ننظر للمجتمع في تلك الفترة العصيبة من التاريخ

المفارقة وسيلة مقاومة

إعادة امتلاك المشاعر والمعنى

حمد أيمن بن عيسى



على مدى العقود الماضية، سعى مجال الأدب المقارن إلى بناء أدب عالمي جديد بعيد عن الهيمنة الفكرية الغربية. الكتابة الغربية، خصوصًا الإنكليزية، متجذّرة في تاريخ استعماري، ومليّئة بخطابٍ إمبريالي. ولذلك، تلجأ بعض الأدبيات في العالم العربي إلى استخدام صياغات غير قابلة للترجمة، كنوعٍ من المقاومة لهيمنة الكتابة الغربية. وتتميّز الاستراتيجيات الكتابية في هذا الأدب، خصوصًا ما يصعب ترجمته، بنبرة عاطفية فريدة. لكن هذه العاطفية نفسها تُستخدم من قبل الغرب لتصنيف الأدب العربي باعتباره عاطفيًا أو غير عقلاني. ولذلك، غالبًا ما تُعرض الكتابة الشرقية على أنها غير جادّة مقارنةً بالأدب الغربي. في هذا المقال، سأناقش المفارقة كما تظهر في بعض نماذج الشعر العربي، مع الإشارة إلى أن السخرية، عند ورودها، هي أحد أساليبها.

مفارقة الأدب الساخر

نشر الدكتور تيموثي برينان، أستاذ الأدب في جامعة مينيسوتا، مقالة بعنوان «الحجّة ضد المفارقة». وفي تلك المقالة، يناقش برينان التناقض بين المفارقة والجدلية. فالمفارقة تُعد سمة بارزة في الأدب والشعر الغربي، وهي الاستراتيجية التي ساهمت في انتشار الكتابة الغربية وشهرتها في القرن العشرين. برينان، معتمدًا على هيغل، يشرح أن الكاتب الساخر في الأدب الغربي يتعامل مع الأخلاق، كأنها فارغة من المعنى، ويظن أن هذا الفهم يعطيه نوعًا من التفوّق أو المعرفة العالمية.

تُعدّ قصيدة «الأرض الخراب»، للشاعر ت. س. إليوت، من أبرز أمثلة الأدب الساخر، إذ تلتزم بخصائص المفارقة، مثل التفتت، وغياب المعنى الشامل أو الكلي. ولأن الكتابة العربية عاطفية وترتبط بأدب الجدلية، فهي لا تُعتبر متطورة، لأنها لا تلتزم قواعد المفارقة الغربية. يشير برينان إلى أن من بين الثغرات الكبرى في مشروع «الأدب العالمي» محاولة قراءة الأدب غير الغربي من خلال مقاييس غربية خالصة، وخصوصًا من خلال معيار المفارقة.

المفارقة الغربية

لكن أيضاً وضح برينان أن المفارقة الغربية تستمدّ قوّتها من الألم والمعاناة الموجودين في الأدب العربي، وغيره من الأدب المُهمّش، ويُستغل هذا الألم في النص الغربي. وبرأيه، هذا تجلٍ واضح للغرور الثقافي، إذ إن المفارقة الغربية تُهمّش العاطفية وتُقلّل من شأنها، لكنها في الوقت نفسه تُغذّي نفسها منها.

منذ قراءاتي، بدأتُ أفكّر في قواعد المفارقة في الأدب العربي، وكيف سيبدو هذا الأدب إذا كتبنا مفارقة لا تُشبه نموذجهم. وخلال بحثي، وجدتُ شبه إجابة لهذه الأسئلة في أدب المقاومة في فلسطين المحتلّة، عند الكاتب الذي يُعتبَر مؤسِّس هذا الأدب: غسان كنفاني.

كنفاني يكرّر عبارة «الشخصية العربية» في معظم وصفاته للحياة الفلسطينية في الأرض المحتلّة. وكان يستخدم هذه العبارة ليفرّق بين الشخصيات، التي تؤيّد الفلسطينيين في مأساتهم، وتلك التي تمثّل المشروع الصهيوني. لكن في أمثلته الشعرية، تكون المفارقة مزروعة في قلب الشخصية العربية نفسها.

الشخصية العربية

سأوضح مسألتي حول «الشخصية العربية»، من خلال قصيدة حبيب قهوجي، الذي ألقى شعره أثناء العدوان الثلاثي على مصر عام 1956. القصيدة نفسها هي تجسيد للحب، لكنها ليست حبًا مسالمًا، بل هي حب غاضب، مقاتل، يُمكن اعتبارها حبًا متجسّدًا لمصر، حيث يُعبّر الشاعر عن إيمانه العميق بها وبإخوانه العرب، ويتوعّد المحتلين بأن أرضهم ستتحوّل إلى جحيم في وجه الغازي. يتحدّث عن الأمل في النصر، ويُنهي القصيدة قائلًا إن روحه معهم، وأنه سيحترق ويذوب من شدّة انتمائه.

القصيدة تصرخ، لكن الجسد محاصر. هناك انفصال بين ما يؤمن به الشاعر، وما هو قادر على فعله. وهنا تظهر مفارقة عاطفية تُكثّف الانتماء رغم البعد، وتحوّل المسافة إلى أداة للمقاومة. الشاعر يُجسّد «الشخصية العربية»، ويستخدمها للتعبير عن مشاعره وكتابة القصيدة. ولهذا، تؤدّي «الشخصية العربية» في النص العربي دورًا عاطفيًا محوريًا. الشعر الغربي، المعروف بالتفتّت، ورفضه للمعنى الشامل، يختلف تمامًا عن الشعر العربي، الذي يؤمن بالعاطفة والإحساس.

◄ المفارقة تُعد سمة بارزة في الأدب والشعر الغربي.. وهي الإستراتيجية التي ساهمت في انتشار الكتابة الغربية وشهرتها في القرن العشرين

◄ المفارقة الغربية تتفاخر بعدم وجود المعنى.. أما نحن.. فنسخر لأن المعنى هو الشيء الوحيد الذي تبقّى لنا

ملامح المفارقة في الأدب العربي

لكن هذا النموذج لم يُجب على مسألة اعتبار الغرب للشعر العربي أدبًا غير عقلاني. وبالرغم من أننا توصّلنا إلى فهم ملامح المفارقة في الأدب العربي، فإنه لا بدّ من طرح السؤال التالي: هل يوجد شعر عربي يتبع نموذج المفارقة الغربية؟

في إحدى قصائد كتاب كنفاني، شعر من نايف صالح سليم تتبع النموذج الغربي للمفارقة. الشاعر يتحدث عن مجلس بلدي في قريته، الذي، خلال سبعة عشر عامًا، لم يقدّم أي مساعدة بسبب القيود الإسرائيلية المفروضة على الفلسطينيين. وكما ذكرتُ سابقًا، يحمل هذا الشعر بعض صفات المفارقة الغربية. أولًا، صفة التفتّت، كما نرى في قول الشاعر: «وقد رأيت البعض من جلساته العصرية... والكل فيها صامت». هذه صورة صغيرة تعبّر عن التفتّت، لأنها لا تحمل معنى واضحًا في ذاتها، بل تُظهر فشل المجلس بطريقة متكسّرة ومجزّأة.

ثانيًا، صفة غياب المعنى الكلي، وهي تظهر في أول سطر من القصيدة: «ومجلس في قريتي يمشي بحسن النية... مسلم أموره لخالق البرية». نية المجلس تبدو صافية في نظر الشاعر، لكن النية وحدها، من دون عمل فعلي، لا تورث شيئًا. ولذلك، حين يتبعها الشاعر ببيتٍ يصف سلوكهم الفعلي: «ويصرخون دائمًا في الجلسة السرية»، يُبرز الفراغ بين ما يُقال وما يُطبّق.

المسافة العاطفية

الشعر يتبع بعض خصائص الشعر الغربي، لكن هناك أشعارًا عربية أخرى تتبع هذا النموذج أيضًا. فما الذي يميّز شعره عنها؟

من أهم الصفات التي تميز الشعر الغربي، والتي تعطيه شهرته، هي المسافة والبرود العاطفي. ففي تلك المسافة، كما يوضح برينان، يمتلك الساخر قوة ناتجة عن ابتعاده عمّا يقول. والشاعر نايف صالح سليم يُطبّق فكرة المسافة والبرود العاطفي نفسها، وهي صفة نادرًا ما تظهر في نماذج المفارقة في الشعر العربي.

من المقاطع التي تُجسّد هذه المسافة العاطفية: «وإن هم تحدثوا ففي حديث ميت... تلفظه أفواههم لفظًا بلا روية... يلقونه كأنهم يلقون بالتحية». الشاعر، من شدة التكرار والفراغ خلال سبعة عشر عامًا، بدأ يكتب من مسافة عاطفية فُرضت عليه. لكن هذه المسافة ليست انسحابًا، بل مقاومة. كما قال كنفاني: «التصدي، حين يتجاوز حدود الشجاعة، لا يجد ما يلجأ إليه غير السخرية». فالمفارقة هنا مقاومة، المسافة التي يخلقها الشاعر هي وسيلة لحماية العاطفة. نحن، على عكس الغرب، لا نكتب من فراغ، بل من حاجة. المفارقة الغربية تتفاخر بعدم وجود المعنى، أما نحن، فنسخر لأن المعنى هو الشيء الوحيد، الذي تبقّى لنا. وهنا نكتشف: المفارقة العربية ليست ضعفًا، بل قوة نُعيد بها امتلاك مشاعرنا، ونُعلن بها رفضنا.

سلامُ اللهِ يا أُمِّي

هشام شوقي أمين *

سلامُ اللهِ يا أُمِّي
..عليكِ بجنةِ المأوى
..وألفُ سلام.
لروحكِ عند خالِقِهَا
ترفرفُ في أعزِّ مقام.
إلى روحي
..قد انخلعتْ
..من الآلامِ يا أمي.
فإني ميتٌ حيٌّ
وبعدُكِ كلنُّا أيتام.
كأنِّي كنتُ في حُلمٍ
وبعدكِ ماتتِ الأحلام.
أنا المفقودُ يا أمي
هنا وحدي
..غريباً والحياةُ ظلام.
وعيناىَ.. بلا دمع
وقلبي فيهِ جلْطاتٌ
ونَزْفٌ في أعزِّ صمام.
سلامُ اللهِ يا أمي
لروحكِ ألفُ ألفُ سلام.
أنا الرَّاثي أَمْ المرثيُّ يا أمي
وأحلامي مهدمةٌ
وبيتُ الحلمِ صار حُطَام.
أنا يا أمي مفقودٌ.. بلا موعدْ
.. ولا توديع.
كأني لم أزلْ طفلاً
أحنُّ لصدركِ الدافئ.
.. وألهو مثلُ أيِّ رضيع.
وأغفو مطمئنَ البَالِ يا أمي.
وصدركِ بالحنانِ وسيع.
وكفُّك ساندٌ ظهري
ووجهك بالحنانِ بديع.
وأخشعُ في محياها وأيِّ خشوع.
فلا أبكي
فأنتِ الجنةُ الكُبرى على الأرضِ.
ونبضك يا أعزَّ الناس
.. دفءٌ ضمَّهُ نبضي.
وإنْ لمستْ خطايَ الأرضَ أكرهها
لأنَّ الأرضَ تفصلني،
وتبعدني،
فأبكي ترجعينَ إليَّ.
فأفرحُ يا أعزَّ الناس.
وأنسى قسوةَ الأرضِ.
لأني قد بلغتُ مُنَاي.
فأنتِ منايَ يا أمي

وغيرُكِ ليس فيهِ مُنَاي.
وخانتني قبورُ الأرضِ يا أمي
كأنَّ الثأرَ بينَ الأرضِ والأطفالِ
.. لم يهدأْ.
وجاءتْ تثأرُ الأرضُ..
وتأكلُ لحمكِ الحناني
وتهزأُ بي وتنهرني..
لأني مثلها فانٍ
لمن أشكوكِ يا أرضُ؟

أضعتِ حلاوةَ الدنيا
بعين البائسِ المسكين.
وجرحُكِ قاصمٌ ظهري
بحدِّ ما لهُ سكِّين.
لمن أشكوك يا دنيا؟
وغَامَ الكونُ يا أمي
وأصبحَ كلُّهُ شاتي
هنا رعدٌ هنا برقٌ
وزلزالٌ بخُطْوَاتي

وصار الناسُ غيرَ الناسِ يا أمي
وصار الحلمُ منفضاً،
ويقظانٌ أنا ميت.
وكلُّ الكونِ أصبحَ آهةً كبْرَى،
شعرتُ بقيمةِ الأمِّ.
فهمتُ لماذا ربُّ الكونِ كرَّمَها
ويجعلُ جنةَ الفردوسِ
.. تحت أصابعِ القدمِ.
فياربي...
أرى أمي
أقبلُ إصبعَ القدمِ.
ولو في الحُلمِ يا ربي
ولو في الحُلمِ يا ربي
أرى رزقي بدا ضَيِّقْ
كثقبِ الإبرَةِ الصِّيني
وأيامي كجمر النارِ
..بين الوحلِ والطينِ.
وأني صرتُ مغترباً
وأنَّ أخاكَ مفتقدٌ
وأنَّ الصّحبَ قد ماتوا
ولم أبصرْ أحبائي.
فقد ماتتْ هنا البَرَكَةْ.
وماتَ الناسُ من بعدكْ.
وأحيا ميِّتاً لكنْ على ذكراكِ يا أمي.
سيجمعُ شملنا القبرُ الذي فرَّقْ.
ويسخرُ من عذاباتي
لأني قلّ بي صبري
وكنتُ للحظةٍ أحمقْ
وأنَّ الكونَ كلُّ الكونِ
سوف يموتُ بالمنطقْ
وتكذبُ ألسُنُ الدنيا
وقبرُكَ دائماً أصدقْ.

فيَا ربِّي على خيرٍ
بلطفٍ منك ترحمها وترحمني
سلامُ الله يا أمي على روحك.
سلامُ الله يا أمي.
وألفُ سلام.

---

* شاعر وناقد مصري

قـــائـــمـــة

فاسكو بوبا*
ترجمة حيدر الكعبي**

بطّة

تتهادى عَبْرَ الغبار
حيث لا أسماكَ تبتسم
تَحْمِلُ في جانبيها
رَجْرَجَةَ الماء
خرقاء
تتهادى ببطء
القصبُ الذكيُّ
سيمسكها على أية حال
أبداً
لن تستطيعَ أبداً
أن تمشيَ
مثلما كانت
لكي تَحْرثَ المرايا

حصان

عادةً
لديه ثماني سيقان
بين فكَّيه
جاء الإنسانُ ليَسْكُنَ
من أركان الأرض الأربعة
عندها أدمى شفتيهِ عضّاً
لقد أراد
أن يَمْضَغَ سنبلةَ الذُّرَةِ تلك
كان ذلك منذ زمنٍ بعيد
في عينيه الجميلتَين
إنغلقَ الحزن
في دائرة
فالطريق بلا نهاية
وعليه أن يَجُرَّ خلفه
العالمَ كلَّه

حمار

أحياناً يَنْهَقُ
وأحياناً
يتمرَّغُ في التراب
عندها ستراه
وإلا
فلن ترى غيرَ عينيه
على رأس الكوكب
أما هو فلن تراه

أنثى الخنزير

عندما أَحَسَّتْ
بالسكِّين الوحشيَّة تَخُزُّ عُنُقَها
عندها فقط سَقَطَ الحجابُ الأحمر
عن أصول اللعبة
شَعَرَتْ بالأسف
أنها انتزعَتْ نفسها
من أحضان الطين
وأسرعَتْ في ذلك المساء جَذْلى
من الحقل إلى البوَّابة الصفراء

دجاجة

إنها لا تُصَدِّقُ
سوى الزقزقاتِ السعيدة
لذكرياتِها الصفراء
إنها تتوارى
أمام الأغصانِ المكلَّلةِ بالثلج
التي تحاول الإمساكَ بها
إنها تُجفِّف نفسَها
تحت البحيرات الجائعة
التي تدور من فوقِها
إنها تَثِبُ بعيداً
عن رأسِها الدامي
الذي يَحْشُرُها في الليل
إنها تَثِبُ بعيداً
طائرةً إلى قُنِّها

هِنْدِباء بريَّة

على حافة الرصيف
عند نهاية العالم
عينُ العُزلةِ الصفراء
خطئ عمياء
تدقُّ عُنُقَها
وتُقحمه في الكرش الصخري
مرافقُ تحت الأرض
تدفع جذورَها
في تُربة السماء السوداء
ساقُ كلبٍ مرفوعة
تهزأ بها
تَرُشُّها بشلّالٍ ساخن
سعادتُها الوحيدة
نظرةٌ هائمةٌ لمتشرِّد
تُمضي الليلَ في تُوَيْجِها
وهكذا
يَحترق عَقِبُ السيجارة
على الشفة السفلى للعُنَّة
عند نهاية العالم

شجرةُ كستناء

الشارع يبدِّد
أوراقَها النقديةَ الخضراء
الصفاراتُ والأجراسُ والأبواق
تحوكُ أعشاشاً في هامتِها
الربيع يقلِّم أصابعَها
إنها تعيش على مغامرات
جذورِها البعيدةِ المنال
وعلى الذكريات الرائعة
لليالي الدهشة
حين تغيب عن الشارع
من يدري أين تذهب
ستضيع في الغابة
لكنها ستعود دائماً في الفجر
لتأخذَ موضعها في الصف

نبتة متسلقة

إنها الأجمل
بين بنات الشمس الدفينة الخضراء
سوف تُفلت
من لحية الجدار الأبيض
وتنهض منتصبة في السوق
بجمالها كله
وبرقصتها الأفعوانية
تغوي العواصف
لكن الهواءَ العريض الكتفين
لا يَمُدُّ لها يدَه

طحالب

رقادُ الغيابِ الأصفرُ
ينتظر
ينتظر أن ينزل
من البلاطات الساذجة
إلى أجفان الأرض المُغْمَضَة
إلى وجوه البيوت المُطْفَأة
إلى أذرع الأشجار الوديعة

ينتظر في الخفاء
لكي يُسدِل بهدوء
على الأثاث الأرمل خلفه
ستارةً من الغبار الأصفر

شجرةُ صبَّار

إنها تَخِز
الغيمةَ الورديةَ لليد
حتى المطرُ يكذب
إنها تَخِزُ الألسنَ الحمراء كالجمر
للبغال والشمس
حتى السماءُ تُقَبِّل بالسكاكين
إنها لن تُزوِّج ظلَّها
حتى الرياحُ تَفِشُّ بجَمالِ المسافات
إنها تَخِز الأفخاذَ المغرورة
لليالي العارفة والأمواجِ البريئة
إنها لن تجدَ زوجاً لضَحكتِها الخضراء
حتى الهواءُ يعضّ
إن فَطْرَ الأرضِ الذي أَنْجَبَها
على حق
فهي تَخِز وتَخِز وتَخِز

بطاطا

إنها وجهُ الأرض
الملبَّدُ الغامض
إنها تتكلم
بأصابعِ منتصف الليل
لغةَ الظهيرة الأبدية
إنها تنبثق
مع الصباحات اللامتوقعة
في ثلّاجة ذكرياتِها
كلّ هذا
لأنَّ الشمس
تنام في قلبها

كرسي

تَعَبُ التلالِ الهائمة
يُسْبِغُ شكلَه
على جسده الناعس
دائماً يقف على قدميه
ما أشدَّ لهفتَه
على أن يَنزلَ السُلَّم خَطْفاً
أو يَرقصَ
في ضوء الجمجمة
أو يَجلسَ فقط
يَجلسَ على الإعياء المقوَّس لشخصٍ آخر
كي يرتاح

ماعون

تثاؤبُ الشفاه الحرَّة
فوق أفق الجوع
تحت العلامة العمياء للتُخمة
تثاؤبُ السائر في نومه
وسط المدِّ ذي الأسنان البارزة
والجَزْرِ النعسان
تثاؤبُ الخَزَف المتعجرف
في حلقة السأم الذهبية
ينتظر صابراً
الزوبعةَ الحتمية

ورقة

على امتداد الأرصفة المثمرة
يجمعُ الغثيانُ
الابتساماتِ الناجيةَ
للأشياءِ المخرَّبة
على سفوحِ الرياحِ اللطيفة
يُمْسِكُ بطيراناتٍ نظيفة
بلا إقلاعٍ ولا عودة
تحت حواجب الفصول
يَلتقِط
الورقةَ الوحيدة
الوفيةَ للأغصانِ الغائبة
عبثاً

---

* **فاسكو بوبا شاعر صربي**
** **عن الترجمة الإنكليزية لآن بننغتون**

الغرفة الزجاجيّة

هدى الهرمي *

كان ذلك في صباح يوم شتوي بارد، حين فتحت عينيها على اتساعهما، كمن يُنتزع من سُبات ثقيل، ظنّت أنّها تخلّصت من ضغط الضمّادات، بعد حدوث غُباش مفاجئ وتعرّضها لارتجاج في المخّ منذ أشهر قليلة، لكنها انتبهت إلى زغللة بعينها اليسرى المصابة، يتبعها ألم طفيف. بذلت قدراً من الجهد في حركة عابثة لتنزع عنها لحاف الفايبر، بملمسه القطني الدافئ الملتصق بحرارة جسدها، هكذا كانت تتحسّسه وهو بين أصابعها، ثم تنهض ببطء شديد، وتشبّث يديها بقاعدة السرير قبل أن تطأ أقدامها الأرض.

أكملت محاولتها في الوقوف، وراحت تنظر حولها، فظهرت لها كثافة ضوئية تعكس أشكالاً تبدو متعرّجة لم تقدر أن تحدّد ماهيتها، وكأنها تستكشفها مثل طفل صغير يُطلّ على العالم بنصف عين.

لقد حاولت بصعوبة كبيرة أن تصل الى الجرس المنبه فوق منضدة صغيرة بجانب السرير ليهرع إليها أحدهم. اعتدلت جالسة، عندما أدركت انها غير قادرة على الرؤية بوضوح، ولم تعد تبدو متجاوبة مع وحدتها القاسية، ومكوثها في غرفة تغصّ بالظلال المتكّسرة. صرّت أسنانها، وهي تهزّ جسدها حين أحاطت المرضات بها بعد انتباههن لجرس الانذار في الغرفة رقم 72.

في البداية كتمت خوفها من تجمعّهن حولها، وهنّ يتكلّمن معاً بصوت مرتفع لم تفهمه، لكن حين سمعت الصوت الذي انتظرته بفارغ الصبر، انحسر التوتّر، وسرت في أعماقها راحة مُبهمة، مع أن كلّ المكنات جائزة الحدوث في وضعها الراهن قبل نهوضها من السرير وإدراك مصيرها.

لقد ألِفت صوت الدكتور وائل جابر واهتمامه بحالتها الصحية. ربّما شعرت بطريقة أو بأخرى أنه الوحيد القادر على منحها إمكانية التخلّص من كوابيسها المتكرّرة، التي يغلّفها الضباب الكثيف... ضباب أقرب الى دخان نار بلا حرارة... طريق سريع، ولافتة ضخمة تشير الى المسافة المتبقيّة للوصول الى المطار... رطوبة تحبس أنفاسها داخل سيارة تقودها بسرعة جنونيّة للهروب من شيء ما، وصوت بوق عالٍ زاد في حدّة ذعرها... حاولت تخفيف السّرعة تلافياً للاصطدام بسيارة في الاتجاه المعاكس. لكن العتمة، التي تسرّبت حولها فجأة، شلّت تفكيرها وحركتها. خمّنت أنه الموت، هذا الحدث الأثيري، الذي أوقف كلّ شيء، لينطفئ المشهد المأساوي بكل مكوّناته... انعدمت الرؤية وتقلّصت أنفاسها وسرعان ما انقذفت من الزجاج الأمامي البانورامي للسيارة موديل «ام دبليو» الحمراء... شعرت بأصابعها، وكأنها تلامس صفائح من جليد متجمّد بعد أن ارتفعت لثوان، وكأنها تعانق السّماء الخالية من النجوم، ليرتطم جسدها الناعم بحاجز الطريق السريع، ويرتخي تماماً فوق الاسفلت.

بعدها لم يكن باستطاعتها أن تعي ما حصل، ولم تتمكّن قطّ من رؤية الشمس السّاطعة، بسبب المدّ المتسارع نحو الظلمة والنسيان. لقد اختفت كلّ تفاصيل حياتها وانمحت هويّتها، فقط آثار الهروب المُروّع حفر ندبات في داخلها. إنها الفتاة المجهولة التي ترقد في المستشفى الهادئ المحاط بالجدران العالية، والمجهز بكاميرات مراقبة صارمة، توثّق حركاتها وتطوّر حالتها بكل دقّة في غرفة زجاجية أشبه بمختبر.

قبل الحادثة بأسابيع قليلة، كانت في المستشفى نفسه، انها الطبيبة الشابّة د. سارة الماجري، الاختصاصية في علم النفس، لكنها بفضولها الحادّ وحدسها القلق بدأت تلاحظ أموراً غريبة، ملفات مرضى من دون أسماء حقيقية، البعض منها تم تغييرها لتتحول إلى أرقام، جلسات علاج نفسي مشبوهة، أجهزة إلكترونية متعدّدة تُستخدم بلا تفسير مُقنع. مع مرور الوقت تكونت لديها صورة قاتمة عن نشاط المستشفى كواجهة غير مكشوفة خلف الزجاج المُعقّم والمصطلحات الطبية الشائكة والأقمطة البيضاء.

في إحدى المرّات، وإثر عطب بالمصعد الكهربائي، اضطرت للصعود عبر السلالم المُعتّمة، فتوجّهت عن طريق الخطأ الى عنبر محظور، وبسبب فضولها اكتشفت عديد الغُرف المعزولة، التي تتمّ فيها إعادة تشكيل نزلاء المستشفى. لقد أدركت بذكائها الحادّ انهم كانوا يُنزعون من ذواتهم، فتُمحى ذاكرتهم، وتُغرس فيهم سلوكيّات جديدة، ليتحوّلوا الى آلات طيّعة لتلقي الأوامر.

حاولت سارّة أن تُمزّق الصمت الزُّجاجيّ وتصرخ عالياً، لكن صوتها انحبس في قعر الغرفة، كأنّ الجبال الصوتية خضعت لعملية ضبط فانعقد لسانها.

تمالكت نفسها عن البكاء حين انتبهت إلى وجود حاسوب محمول، وأغلب الظنّ انه تُرك عمداً فوق المنضدة... هكذا خمّنت، وهي تفتحه بحذر شديد، لكنها نسيت كلمة السرّ الخاصة بها. لقد حاولت ان تفتح ملفاً طبيّاً مُشفّراً يخصّها، لكنها فشلت في ذلك. فجأة انكمش ضوء الشاشة الأزرق، وراحت الظلال تتكثّف لتنكعس فوق وجهها الشاحب.

انبعث الوجه من الشاشة ببطء كقطع فسيفساء تلمع بين ومضات ساكنة، ما لبث أن اكتملت ملامحه الحادّة، وكأنه يخترق الضباب قبل أن ينزاح عنه، فيظهر نصف وجه مُعتّم، ونصف آخر يشعّ بهدوء قاتل. ارتبكت سارّة وتراجعت إلى الخلف، وهي لا تدري أترى وجهها أم هي مجرّد ملامح غامضة تغمر المكان وتستوطن فيه منذ الأزل.

دخل د. وائل بخُطى هادئة، تكاد لا تُسمع، وقف عند حافّة الضوء المسكوب من سقف الغرفة والمُعلّق فوق رأس سارّة بالضبط ليزيد من حِدّة توتّرها. لم تلتفت إليه، كانت تتأمّل الوجه الغامض المنتصب وسط الشاشة الزرقاء، وهي تحدّق فيه بنصف وعي. شعرت بصُداع يضغط على صدغيها، ولم تهتم بصوت د. وائل، وهو يهمس:

- سارّة أتعتقدين أنك رأيت شيئاً حقيقيّاً... الذاكرة تخون أحياناً، خاصّة بعد الصدمة؟

تجمّدت عيناها، وهي ترمقه عن كثب من دون تركيز، إنها تُنقّب عن دفء قديم في نبرته.. لكنّه اختفى.

- كان وجها غامضاً وغريباً.. هل كان وجهي؟!

قالتها ثم ابتلعت صوتها، وهي تغمر وجهها بكفيّها، وتقف مرتجفة، لكن عينيها لم تتحمّلا الضوء، وسرعان ما وقع الحاسوب على الأرض وانطفأ.

اقترب منها د. وائل وربّت على كتفيها مُهدّئاً، ثم جلس على طرف السرير، وقال بلطف مشوب بالدهاء:

- الدّماغ عندما يرفض الحقيقة يخترع أوهاماً مطابقة لها يا سارّة: هل نسيتِ أنك هنا لأنك فقدت السيطرة على الواقع.. كنت ستفسدين كلّ شيء.

سكنت الأضواء، وتلاشت خطوات د. وائل جابر، بينما خفت كلّ شيء في الغرفة الزجاجية. لكن سارّة شعرت بوخز في عنقها، شلّ كامل حركتها، ولم تسعفها جرعة المُخدر لترتيب أفكارها وفهم ما يدور حولها، فاختارت الاستلقاء في الفراش من دون أي مقاومة أو تخبّط. صوت د. وائل وكلماته المُقتضبة فقط ظلّا يدويّان في أعماقها، وكأنهما يجرّانها الى كهف عميق. لكن قبل أن تغرق في سبات عميق وتغمض عينيها تومض فجأة شاشة الحاسوب من جديد، لكن هذه المرّة لا وجه غامضاً ينشطر من الضباب، بل هو كيان مكتمل يخرج من العتمة بخطوات متوثبة كمن يعرف الطريق جيّداً.

وقفت امرأة بكامل فتنتها أمام د. سارّة.. إنها تحمل ملامحها، لكنها تبدو مُعدّلة كصورة رقمية بالكاد تظهر ككائن بشري.

- تبحثين عن الحقيقة يا سارّة!.. وها أنت تواجهينها، بذلت سارة جهداً كبيراً كي تنصب قامتها أمامها، وتصيح بصوتها الراجف:

- من أنت؟

وقبل ان تدخل في غيبوتها المعتادة، سمعت بوضوح كلّ كلمة لفظتها:

- أنا ما تبقّى منك بعد كلّ جلسة، بعد كلّ تدخّل.. أنا نسختك المُعدّلة، د. سارّة الماجري، التي صنعتِهَا بنفسك، سكنت لحظة، ثم اقتربت أكثر من سارة، لترفع يدها المرتخية، ثم تطبق على أصابعها بقوّة، وهي تصيح في وجهها:

- أنتِ لست ضحيّة يا سارة، بل أنتِ من اخترع وصمّم هذا البرنامج.. لكنّك وقعتِ، وانتهت مهامك حين قرّرتِ التراجع.

أحسّت سارّة بأن الأرض تميد تحتها، وأنّ الزجاج لم يكن يفصلها عن الخارج، بل عن ذاتها قبل التحوّل ومسح ذاكرتها. في الأثناء، وفي الجناح الإداري الخاص بالمراقبة، ترصد الكاميرا رقم 04-73 ظِلّ رجل يحمل حقيبة سوداء، ويركض كشبح باهت، ثم يختفي بسرعة خلف الباب المعدني المؤدي إلى مخرج الطوارئ.. يتم الكشف عن هُويّته في وقت قياسي، فتظهر صورة الدكتور وائل جابر بكلّ وضوح في زاوية الشاشة الزرقاء.

---

* كاتبة تونسية

زنجلي

ليال الحربي

جالسًا متربعًا على أرضيةٍ إسمنتية قذرة، تحيطه جدرانٌ من الطوب، وسقفٌ من الحديد يتدلى منه ضوءٌ أصفر ساطع، ينبعث منه وهجٌ يشبه شمس حزيران. أربعة أمتار ساكنة، مختنقة، حفرة إسمنتية تعكس حرارة تموز، كأنه موضوع في مايكروويف. لا شيء فيها سوى رائحة العرق وطنين البعوض، الذي لم يترك موضعًا في جسده إلا واعتاش عليه. أما القمل، فكان يقيم احتفالاته السعيدة على جلده.

من حوله، غطّ السجناء في نومٍ ثقيل بعد نهارٍ طويل من الأشغال العامة: رفع، نقل، وإنزال... كل ذلك بالأيدي المجردة. أسند ظهره إلى الجدار، كمن ينتظر نبوءة تتحقق، أو أن يفتح أحدهم الباب ويقول ببساطة: هيا، اخرج.

كان يحدّق في الرسومات الموشومة على جسده... جسدٌ لم يكن له. أشبه بدفتر لا يخصه، لم يختر صفحاته ولم يفتحها.

كان دفتراً لأرشفة الألم، أرشيفاً حيّاً للحظات الطعنات والخسائر. ثمة من نقش على جلده خريطة اللذّة، وآخر كتب اسمه بالحبر الصيني، كما تُكتب أسماء الجنود على أقراص الهوية: واحدة على الصدر، واثنتان في جيب البنطال الأيمن والأيسر. فإن انشطر جسده، لا تنقطع هويته... ولا تضيع امتيازات العائلة من «مال موته».

لكن زنجلي؟ لا امتيازات لعائلته.. سوى المشاكل، فمن يكون؟ ما رتبته العسكرية؟ لا أحد يدري. هو فقط: فرّ من السجن بعد انقضاء مدته. قضى سنتين ثم خرج، وفرّ من الخدمة، احترف المشاكل، أبلغ عنه أحدهم أنه فارّ، فأُعيد إلى سجن الوحدة.

كان جسده يتنفّس بالرغبة، بالصراخ، بالتقاتل.. برغبة امتلاك هوية بديلة، مشفّرة، تتشاكل رغباته الحقيقية. لكنه جرّ تلك الامتلاءات إلى الداخل وخزّنها كقنابل موقوتة، لا تنفجر إلا على هيئة «مشاكل في المنطقة». وحين يُبلّغ عنه، يُعاد إلى السجن مثل غنيمة بائسة. هكذا دارت حياته في دائرة مفرغة: هروب، مشاكل، سجن... وهروب من جديد.

في عالم يضيق يومًا بعد يوم، لم يبقَ له سوى نافذة أمل صغيرة: كل يوم ولشهر كامل، كان يشتري من الحانوت العسكري ثّلاث حبّات طماطة. يقطعها إلى مكعبات، يقليها، يتبّلها بالملح ثم يرسلها للحرس. في زمن الحصار، حين يصبح الكبار والصغار سواء في الجوع، بدا طبق «هريس الطماطة» مأدبة. لا يرقى إلى «وحش الطاوة» لكنه يصلح كطبق جانبي يحظى بالتغميس. كان يحدّق في الباب، يصغي لأي حركة. حتى جاءه آمر الحرس، ريسان، وسأله:

«عندما تأكل... ألا يزعجك كيف يضع السجناء أعينهم على طعامك؟»

«بلى، يزعجني».

«إذن... ستأكل معنا».

منذ تلك اللحظة، صار موعد الطعام يجمعه بالحرس الثلاثة وآمرهم. يطهو الطماطة، يأكل معهم، يضحك مجبرًا على نكاتهم الساذجة. ريسان؟ لو أردت وصفه بكلمة واحدة سأقول خبلاً. من مدينة المليون عريف. لم يكن يعرف من الدنيا سوى خدمته العسكرية: ارتداء البدلة، الالتحاق والإجازة. عمله كان مقتصراً على إخراج السجناء، الإشراف على أعمالهم ومراقبة السجن. يساعده ثلاثة حراس يتناوبون على الباب.

أما السجناء، فليسوا قتلة بل «مجرمو الدرجة العاشرة»:

هاربون، نادمون، أحياء برواتب شهرين لا تكفي ثمن علبة سجائر. أما زنجلي؟ فانقطع راتبه يوم فراره. لا هامش، لا حياة، لا شيء إطلاقاً.

ذات يوم، بعد تناول الطعام، تحرّك زنجلي من تلقاء نفسه وغسل القصعة، رتّب الأسرة، كنَس الأرض، رشّها بالماء.

نظر إليه ريسان بنظرة امتنان ممزوجة بشفقة، وقال:

«لمَ لا تنام معنا بدل اختناق السجن؟».

«كما تريد... سأنام».

نام الحرس الثلاثة وريسان على الأسرة، بينما افترش هو الأرض، تحت أقدامهم المرتخية. استمر في ذلك خلال الشهر الثاني، وبات يأخذ من السجناء مالاً «خاوة»، يشتري كيلو طماطة، يطبخ، يغسل، يرتب، ينام تحت أرجلهم.

ثم بدأ يُخرج للأشغال العامة: تنظيف السجن، بهو الضباط، تحميل العتاد. يبتاع حاجيات الحرس، يعود، يطهو، يرتّب الأسرة، ينام بهدوء.

وحتى عندما احتاجت الوحدة العسكرية إلى عمال سجناء منع ريسان بقاءه معهم.

في أحد الأيام، قال لآمر الحرس:

«أحتاج الذهاب إلى الحانوت».

«اذهب لوحدك... لا حاجة لحارس».

هكذا صار يخرج عشر دقائق يوميًا، ذهابًا وإيابًا. لم يتأخر قط، يعود، يقطّع الطماطة، يطهوها، ويضعها على المائدة... أقصر طريق إلى قلب الرجل: ملعقة ساخنة.

ثم جاء الشتاء وانتقلت الوحدة العسكرية إلى موقع آخر. كان المطبخ والسجناء في سياسة نقل الوحدة هو آخر من يُنقل.

في ليلة عاصفة، قرر ريسان الخروج بمساعدة أحد السجناء.

غاب ساعتين ثم عاد محمّلًا بالشاي والسكر والسمك المشوي.

قال إنه وجد بركة ماء جرفت إليها السيول الإيرانية أسماكًا.

اصطادها بصندوق طماطة بلاستيكي على طريقة الجرف.

والغنيمة كانت خمس كواني سمك. باعها في السوق. كرر الآمر اصطياده لثلاثة أيام... حتى خلت البركة.

في نهاية الشهر الثالث، بعد أن طُبخت الطماطة وتُرتبت الأسرة كما جرت العادة، كان سرير زنجلي فارغًا.

سأل ريسان:

«أين زنجلي؟».

أجابه الحرس بثقة:

«ذهب إلى الحانوت. سيعود».

مرت نصف ساعة ولم يعد. زنجلي كان قد هرب.

وُضع الآمر مكانه... في الحفرة الإسمنتية، تحت الضوء الأصفر، برفقة السجناء. بات يطبخ الطماطة، يأكلها تحت نظرات السجناء... عقابًا على ثقته. ولأن حياة الهارب قصيرة، أُلقي القبض على زنجلي وأُخرج ريسان من محبسه.

قال له الآمر، معاتبًا:

«لمَ غدرت بي؟».

أجابه زنجلي، بابتسامة ساخرة:

«أمثالك يستحقون السجن. وسأهرب للمرة العاشرة، وسأجعلك تأخذ مكاني كل مرة. والآن... اغرب عن مأواي».

في حياة زنجلي، كانت هناك امرأة واحدة فقط. أحبّته... وكرهته، لأنه يشبهها.

كلاهما، كما كانت تقول: «طماطة لا تُقطّع، بل تُهرس».

بعد عشرين عامًا شوهد زنجلي بحدّةٍ لامعة في قبضته، يتشح بالسواد وصوته يعلو بنداء منقوشٍ على بيارق العواصف، هزّ سكون الليل.

إشكالية اللون
في عالم مليء بالتساؤلات

جميل الشبيبي

يشكّل اللون الأسود في ثقافتنا الواعية وغير الواعية إشكالية عميقة الجذور ومستمرة في أعماق الذات العربية، باعتبارها إرثاً يحتل أعماق هذه الذات، ويمنعها من إزالة تلك الحواجز السميكة بين الأبيض والأسود، التي تعتبر الأسود آخر معاد يحمل كل المساوئ، التي ألصقتها القرون به، فهو شهواني ومتخلف، وعبد عند السادة البيض، وهو أقرب إلى الحيوانية في سلوكه وأعماقه، وهو ليس آخر كما اللون الأحمر أو الأصفر، الذي يجاورنا ويعيش بسلام بيننا، لكن الأسود يمر عبر ثقافتنا العربية بضخامة تمثيله في هذه الثقافة، وإنتاج ثقافة معادية له عبر تاريخنا الطويل، فهو عبر صورته المشخصة في هذا التراث مثال للشهوانية المفرطة والحيوانية وفساد الخلق وتشوه الخلقة.

إشكالية حياة

احتلت هذه الإشكالية حيزاً كبيراً في الروايات، التي كتبتها كاتبات خليجات بشكل خاص، باعتبارها إشكالية حياة، تحيطها الممنوعات والتحذير من العلاقة بالأسود الذكر، نذكر من تلك الروايات رواية «جاهلية»، للروائية السعودية ليلى الجهني، التي عددت الأسماء المعيبة التي ألصقت بالأسود فهو «الكور/ العبد/ التكروني/ الكويحة». لكن لين بطلة الرواية « .. تراه وسيماً تزيده جمالاً تلك الندبة، التي تغور عميقاً في لحم ذقنه. لقد أحبت تلك الندبة وابتهلت إلى الله كثيراً أن يرثها عنه أطفالها الذين ستنجبهم منه (ص57 من رواية جاهلية)».
وقد استطاعت الروائية ليلى الجهني ان تغوص في أعماق النفس العربية عبر تاريخها الطويل، من خلال عينات ترسم صورة مهينة للأسود في التراث العربي الإسلامي.

السواد حين يكون امرأة

في رواية «جارية» (دار الآداب – بيروت، ط1 . 2014) للروائية البحرينية منيرة سوار، يحتل السواد مساحة واسعة من الرواية عبر تساؤلات وعذاب امرأة شابة سوداء البشرة، تحمل إرث الآخرين عن لونها، فتكون نموذجاً للمضطهد، الذي يقبل باضطهاده ويصدق أقوال الآخرين عن لونه، وهذا ما تطرحه ثيمة الرواية، إذ تعترف «جارية/ جوري» بأن سبب شقائها وحزنها هو لونها الأسود، «سأبقى أبداً النقطة السوداء الوحيدة في هذا العالم الأبيض الذي صنعته حولي.. كيف يمكن أن أغير أنا الأخرى واقعي الأسود (ص124)»، ثم تلاحظ أن معضلتها تبدأ من الداخل، «من الجينات التي قررت أن يكون جلدي اسود، بحيث لا يجدي تلوين ولا تقشير (ص 124)».

تتعمق الإشكالية عندما نكتشف أنها ذاتية تعتمد على خزين الذاكرة الجمعية وهي إشكالية جمعية متوغلة في عمق هذه الذات

على الرغم من التغيير في كل مرافق الحياة.. تبقى النقطة السوداء علامة فارقة لا يمكن محوها أو التخفيف من حدة وضوحها في عالم البياض السائد

لماذا تطرح الروائية منيرة سوار هذه الإشكالية بهذا العمق وبهذه الحدة ثم تتخلّى عنها بالمصالحة والقبول بالأمر الواقع؟!

الصراع الداخلي

كلما تتقدم خطوة في عملها، وتحرز نجاحاً فيه، تزداد نكوصاً في داخلها، وتكبر تساؤلاتها، عن العرق الأسود وتداعيات الآخرين عنه عبر التاريخ، لتكون البؤرة عبودية أجدادها للبيض، وهي إشكالية جعلت عالمها مغلقاً على التساؤلات من دون خطوات تجاه الحياة، عالماً من البياض تحلم بالانخراط فيه، وعالماً من السواد تحلم بالانسلاخ عنه. الأول يمثله هيثم الرجل الأبيض المثالي، الذي يأسرها بكل عمل يقوم به كما تقول، يجاملها بكلماته الرقيقة، لأنه يعمل في محل التجميل الخاص بها، لتتساءل «يا ربي لم خلقته بكل هذا الجمال، وخلقتني بهذه البشاعة؟ (ص 36)». و«عبيد» الأسود ابن خالتها، الذي يحاصرها ومعه عائلتها، والذي ترى فيه فتى أحلامها القادم، وهو يطاردها بجملته المخيفة «ابحثي في داخلك جيداً.. انبشي جوال ذكرياتنا معاً، ستدركين انك ما كنت يوما لسواي. ولن تكوني! (ص 80)».

خزين الذاكرة الجمعية

إنها تعيش إشكالية الاسم، الذي وضعته عائلتها: «جارية»، وبين الاسم الذي وضعته لنفسها، ولم يعترف به احد من عائلتها «جوري»، لتنفصم هويتها بين امرأتين (ص 79). وتتعمق هذه الإشكالية عندما نكتشف أنها إشكالية ذاتية، تعتمد على خزين الذاكرة الجمعية، وهي إشكالية جمعية متوغلة في عمق هذه الذات، ويعامل إفرادها على هذا الأساس، وليس كأفراد لهم صفات خاصة كبقية أفراد المجتمع، فإشكالية «جارية/ جوري» لا تشبه إشكالية زميلتها سعاد بذلك التشوه في رقبتها إثر حروق قديمة، فالحروق يمكن شفاؤها، لكن الجبلة لا يمكن تغييرها، وهذه الإشكالية تكتسب عمقاً، حين تعزف على قبول الأسود بما قيل عنه، وكأنه قدر من السماء فـ«ترى نماذج المضطهدين، وقد قبلوا التمييز ضدهم، لدرجة ان يروا ان ذلك أمر مقدر من الله، وانه حتمية أزلية» (ص 12)، (من كتاب تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيل العربي الوسيط – د. نادر كاظم).
وتعمد الروائية منيرة سوار إلى تكبير صورة الأسود المغترب عن نفسه، في مجتمع، يقبله كإنسان، ويرفض التعامل معه على أساس العلاقات العائلية، فجوري يمكن أن تعيش حياة طبيعية، من دون تمييز واضح، إذا حذفنا اللون الذي تعيش ضمن أفقه، لكن التمييز في اللون، الذي يحد من تطلعها في من ترغب فيه، يشل تفكيرها ويجعلها أسيرة هذا اللون.

إشكالات المكان المعادي

هل يمثل الفضاء، الذي وجدت جوري نفسها فيه، فضاء معادياً بسبب هذا التمييز؟ وهل تشبه أزمة جوري أزمة الببغاء «بيبي»، التي وجدت نفسها مقصوصة الأجنحة داخل بيت جد جوري الأسود، كي تدجّن وترضى بمصيرها، كما حصل لجوري نفسها حين قبلت بالزواج من «عبيد» الأسود، الذي كانت تمقته، ولا تطيق التقرب منه؟

و«بيبي» الببغاء تشبه جارية، فهي من أصول أفريقية قص جناحاها، ودجّنت في العيش في منطقة ليس لها، وكذلك جارية جاءت من أفريقيا السوداء لتعيش مستلبة بين الآخر الأبيض.

يقول الجد لجارية: «لا يا جارية سأقصقص ريشها الطويل فقط، كي لا تقوى على الطيران» (ص 17)، فتقول لجدها: «ولكنها طائر يا جدي خلقه الله بأجنحة كي يطير» (ص17).

إن عذابات الشخصية الرئيسة في الرواية ناتجة عن تضخيم الإحساس بالدونية، وهو تعبير عن نسق متوار في أعماق الذات السوداء عبر قرون من العبودية والاضطهاد والعسف، وضعت هذه الذات موضع تساؤل دائم، على الرغم من التغيير في كل مرافق الحياة، لتبقى النقطة السوداء علامة فارقة، لا يمكن محوها أو التخفيف من حدة وضوحها في عالم البياض السائد.

حركة السرد

نكتشف من خلال حركة السرد أن إشكالية «مختلف عن الآخرين» كانت أزمة على عائلة هيثم، ثم نكتشف أيضاً أن إشكاليتها، التي سببها علاقة هيثم لعائلته، قريبة الشبه بإشكالية جوري السوداء، التي ولدت لرجل أبيض من أم سوداء، ممّا دفع عائلة أبيها إلى التبرّؤ منها، حيث عاشت طفولتها محرومة من أبيها، بل وجدت صورة جدها لأبيها معلقة في مكان بارز في بيت جدها لأمها، الذي أخبرها، عبر حوارات معه، أنه ولي نعمته، وأن أسلافه كانوا عبيداً عند عائلة جدها لأبيها التاجر الأبيض ولي نعمتهم.

في الفصل الثالث من الرواية، يحتدم الحوار الداخلي في أعماق «جوري»، بعد أن تكتشف بعد سبعة وعشرين عاماً من ولادتها أن لها ماضياً «يفوق بشرتي قتامة» (ص 147)، ثم تتساءل بسخرية سوداء: «أما كان حرياً به أن يمنحني شيئاً من لونه الأبيض تكفيراً عن جريمته تلك؟ أما كان قادراً أن يمنحني وجهاً آخر أواجه به قسوة هذه الحياة؟» (ص 148).

هوية ملتبسة

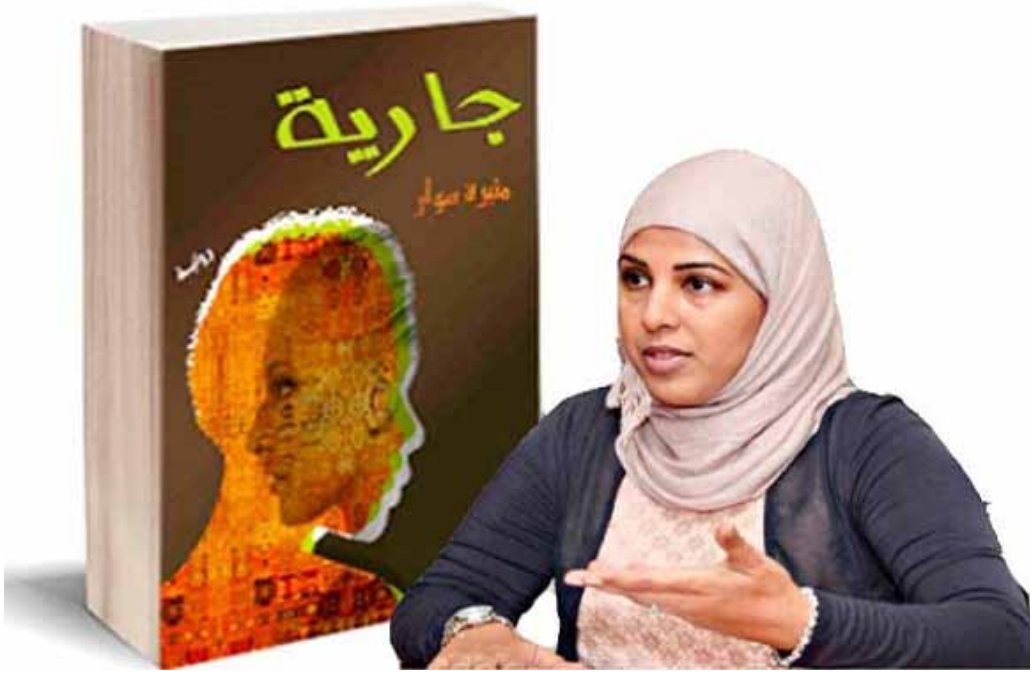
تسرد جوري، حياتها المعطلة بضمير المتكلم، وبحضور مطلق لا ينافسها فيه صوت آخر، ولهذا فهي التي تؤثث الفضاء الروائي بوجهة نظر وحيدة، تحمل إرثاً عميقاً عن لونها الأسود في فضاء مغلق، وتبدو محاولاتها في التلبس بالبياض والتقرب منه محاولات عقيمة، تدفعها إلى تبني هويتها التي جبلت عليها من خلال:

01 الاقتران بـ«عبيد»، الذي كرهت حتى حضور اسمه في بيتها

02 رفض الاقتراب من عالم أبيها الأبيض بعد أن تأكدت أنه ألغاها فعلاً من عالمه

03 كما أنها استغنت عن التقرب من عالم هيثم الذي أغرمت به وتقربت منه بآمال عريضة بعد أن اكتشفت حقيقته!

وتبدو حركة السرد في الفصل الأخير من الرواية مرتبكة ضعيفة البراهين باختيارات جوري، باستثناء تمرد الببغاء «بيبي» على شرطها اللاإنساني، لتعود إلى فضائها وعالمها الرحب، بعد أن نبت لها جناحان قويان لتكون نموذجاً للتحرر من قيود الهوية التي أجبرت عليها!



جعلت من الببغاء التي قبلت مصيرها مجبرة.. شخصية روائية متمردة على قيودها حين تنبت أجنحتها لتطير إلى حيث حريتها

طرح الأسئلة يمثل أفقاً لرواية ما بعد الحداثة.. لكنه أفق يرتبط بتمرّد الشخصية على شرط حياتها حتى لو خسرت رهاناتها في نهاية المطاف

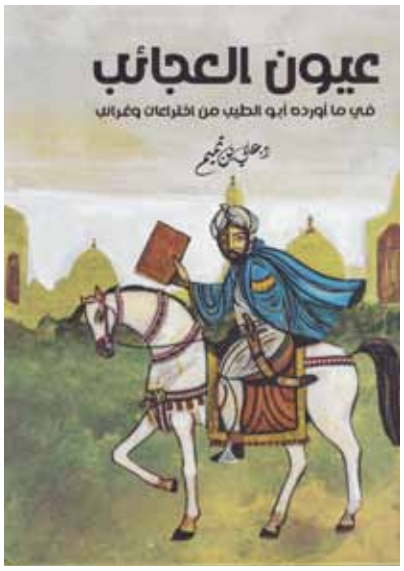
أسئلة مهمة

يبقى السؤال المهم بعد كل ذلك: لماذا تطرح الروائية منيرة سوار هذه الإشكالية بهذا العمق، وبهذه الحدة، ثم تتخلى عنها بالمصالحة والقبول بالأمر الواقع، في حين تجعل من الببغاء، التي قبلت مصيرها مجبرة، شخصية روائية متمردة على قيودها، حين تنبت أجنحتها لتطير إلى حيث حريتها!

صحيح أن طرح الأسئلة يمثل أفقاً لرواية ما بعد الحداثة، لكنه أفق يرتبط بتمرد الشخصية على شرط حياتها، حتى لو خسرت رهاناتها في نهاية المطاف، فذلك يعني استمرار رفضها وتمردها، لكننا إزاء أزمة لون البشرة، التي تعني في نهاية المطاف الهوية الحقيقية للشخصية، وبهذا المعنى، فإن سرد السيرة الذاتية للشخصية الرئيسة في الرواية «جارية/ جوري» بلسانها، وتضخيم رفض السواد خلال فصلين من الرواية، يعني أن الكاتبة تستنفد كل الطموحات، التي تتطلع إليها جوري ومثيلاتها في اكتساب هوية عرقية ثانية، ورفض هويتها السوداء التي جبلت عليها، تمهيداً لقبول هذه الهوية في نهاية المطاف ليس كأمر واقع، بل بانتماء واع لها، بعد ان عاشت غريبة عنها.

وقد مهدت المؤلفة إلى ذلك ببراهين، تؤكد ما ذهبنا اليه، حين شعرت «جوري» بسعادة غامرة، إذ سمعت خبر طيران بيبي الببغاء وعودتها إلى وطنها (ص 182)، ثم قبولها بالاقتران بابن خالتها عبيد الأسود بعد رفضها الجازم له، ثم تخليها عن الدخول إلى عالم والدها الأبيض، الذي تعاملت معه، وكأنه تاجر مجوهرات، لا يهمها ان تكون ابنته، وفي نهاية الرواية «يصدح صوت لويس آرمسترونغ، وهو يشدو أغنيته what a wonderful world»، التي تنثر الأمل وحب الحياة في فضاء الصالون، ليضفي بهجة وحراكاً على عالم جوري ومن حولها من الشخصيات، وقبولاً طوعياً واعياً بالانتماء الى جنسها الأسود، يؤكده تبنّيها لاسم جارية مجرداً من حمولاته العرقية، التي أشاعها المحيط المعادي بكل معاني العسف والدونية والعبودية، حين ترد على سؤال إحدى النساء «البيضاوات» بابتسامة عريضة:

- اسمي السيدة جارية.. وأنا صاحبة الصالون!



«عيون العجائب»...
رؤى متجدِّدة في عالم المتنبي

شاكر نوري

في إصدارٍ فريدٍ يضيء إرث الاختراع في شعرية أبي الطيب المتنبي، قدم لنا مركز أبوظبي للغة العربية كتاب «عيون العجائب في ما أورده المتنبي من اختراعات وغرائب»، لمؤلفه الدكتور علي بن تميم. يقع في أكثر من 300 صفحة من القطع الكبير، يأتي هذا العمل تتويجًا لجهد بحثي عميق، وقد ازدانت صفحاته بلمسات الفنان الكبير محمود شُبّر*، الذي طرزه بلوحات فنية آسرة، تستحضر في روحها مقامات الحريري، لتكمل التجربة البصرية وتزيدها جمالًا.

الاختراع الشعري

يستهل الدكتور بن تميم كتابه بمقدمة نظرية ماتعة، يطوف فيها على مفهوم «الاختراع الشعري» عبر العصور. فيستعرض المفهوم لدى قامات الأدب العربي، كأبي العلاء المعري، وابن أبي الإصبع، وابن منظور، والتهانوي الهندي، وصولًا إلى جذوره الفلسفية عند أفلاطون. ولا يغفل المؤلف استعراض الرؤى الغربية، فيحاور مفكرين وأدباء من أمثال بن جونسون، وجون درايدن، وشافتسبري، وصولًا إلى هردر، وكوليردج، وشيلي، وإمرسون، وكروتشيه وغيرهم، في مسح شامل يغطي ما قيل في نظريات الاختراع والابتداع في الأدب العالمي.

بعد أن يؤسس لهذا الإطار النظري، ينتقل المؤلف إلى حالة المتنبي، مبرهنًا بالحجة والمنطق النقدي على أن حضوره في الشعرية العربية يمثل ظاهرة نادرة واستثنائية. يستند في ذلك إلى رؤية أبي العلاء المعري في شرحه «معجز أحمد»، الذي يرى في المتنبي مخترعًا في كل شعره، ومبدعًا لأول نص بشري معجز. وليس غريبًا، كما يوضح الكتاب، أن تحظى شروحات ديوان المتنبي بالقدر الأضخم من التناول الأدبي على مدى ألف عام.

رؤية نقدية متأملة

يكشف الدكتور علي بن تميم عن رؤية نقدية متأملة، حيث يغوص في أشعار المتنبي، محيطًا القارئ بأمثلة نموذجية تسهل فهم أهداف الكتاب وتجلياته. ويسلط الضوء على أثر اطلاع المتنبي على ثقافات الأمم الأخرى وحضاراتها، وكيف كان ذلك سببًا في تجاوزه للمألوف، حتى إن قراءاته في كتب الفارابي أطلقت لخياله العنان في عوالم الفلسفة والموسيقى.

ويخلص المؤلف إلى استنتاج جريء ومؤثر: لا تكاد تمر قصيدة في ديوان أبي الطيب دون اختراع شعري، فقد جرّب أغراض الشعر كافة، حتى بلغ بها شواطئ التصوف. وفي سعي دؤوب لتوثيق هذه العبقرية، اختار المؤلف من كل قصيدة بيتًا يمثل «عين العجائب»، ليقدم لنا أربعين بيتًا مشروحًا شرحًا وافيًا وعميقًا. ويجمع الكتاب بين عمق التحليل الأدبي وجمال التشكيل البصري، ليقدم تجربة قراءة ثرية تليق بقامة شاعر العربية الأكبر، أبي الطيب المتنبي.

رؤية العالم

يُمكن القولُ، بادئَ ذي بدء، أنّ ولادةَ أبي الطيّب المتنبّي كانت حدثًا فريدًا، كأنّما جاء ليقطعَ ذِكرَ من سبقَهُ ويطويَ صفحةَ الشِّعرِ المعهود. بزغَ نجمُهُ في زمنٍ خُفتت فيهِ قاماتٌ شِعريّةٌ كبيرة، فبدا كأنّه الوحيدُ في الميدان. حتّى أبو فراسَ الحمداني، الشاعرُ الفارس، كَانَ يصغُرُه سنًّا ويختلفُ عنه أفقًا. وإن وُجِدَ شُعراءُ في ذاكَ العصر، فإنّ هِمَمَهُم لم تتّجِه صوبَ القضايا العربيّة الكُبرى، ولم تهتزّ أقلامُهُم دفاعًا عن ثغورِ الأمّةِ المهدّدة، كما فعلَ هو بلسانٍ عربيٍّ مبينٍ وقلبٍ جسور. لقد جاءَ المتنبّي ليُعيدَ تشكيلَ وعي الشِّعرِ ذاتِه، واقفًا على إرثٍ عظيمٍ امتدّ من امرئ القيس حتّى البحتريّ وأبي نؤاس، مُستلهمًا حتّى من تجاربَ صوفيّةٍ كالحلّاج، لكنّه لم يكن يومًا مجرّدَ وريث. كانَ عليه أن يطبعَ بصمتَهُ الخاصّة، أن يُضيفَ ما لم يُضَف، أن «يخترعَ» شِعرَهُ الخاصّ. ولأنّ أبا الطيّب كانَ نسيجَ وَحدِهِ، متنوّعَ المشارب، ذا نزعةٍ فلسفيّةٍ عميقةٍ، وبلاغةٍ مُحكَمةٍ، وشاعريّةٍ أصيلةٍ، فقد كان لزامًا عليه أن يكونَ «مُخترعًا» في كلِّ مَيدانٍ طرقَهُ.

فما هو هذا «الاختراع» الذي جاء به المتنبّي؟ إنّه القدرةُ على رؤيةِ العالمِ بعينٍ لم تعهدها العرب، والتعبيرِ عنه بلغةٍ تتجاوزُ المألوف. نجدهُ في القديمِ راسخًا كالجبال، وفي الحديثِ مُحلّقًا كالأفكارِ الجديدة. إنّه في قمّةِ «الاختراع»: اختراعِ الصورِ التي لم تُسبَق، واختراعِ المعاني التي لم تُطرَق، واختراعِ البلاغةِ التي تُدهِشُ العقول. يقولُ وهو يُخاطبُ محبوبتَهُ (أو ربّما رمزًا أسمى) في دُجى اللّيل:

أَمِنَ اِزدِيارَكِ في الدُجى الرُقَباءُ
إِذ حَيثُ أَنتِ مِنَ الظَلامِ ضِياءُ

هُنا، يتجاوزُ الصورةَ التقليديّة ليجعلَ من المحبوبِ ضوءًا يَشُقُّ الظلامَ ذاتَه، فيختفي الرُقباءُ لا خوفًا، بل لأنّ النورَ قد عمَّ فصارَ اللقاءُ جَهرًا. هذا هو اختراعُ الصورةِ والمعنى.

جهد بحثي عميق للدكتور علي بن تميم يطوف فيه على مفهوم «الاختراع الشعري» عبر العصور بجذوره الفلسفية مستعرضاً الرؤى الغربية

التُراثُ عندَ أبي الطيّب لم يكن سجناً بل كانَ مجالاً للانطلاق.. وهذا هو سرُّ حضورِهِ الدائمِ في كلِّ العصور

يكشف عن رؤية نقدية متأملة.. حيث يغوص في أشعار المتنبي محيطاً القارئ بأمثلة نموذجية تسهل فهم أهداف الكتاب وتجلياته

البلاغة والبيان

لم يتوقّف اختراعُهُ عندَ الصورةِ، بل تعدّاهُ إلى البلاغةِ والبيانِ والفلسفةِ واللغة. لقد أحصى الباحثونَ لهُ ما يقرُبُ من أربعينَ حالةً من حالاتِ الابتكارِ البيانيّ والبلاغيّ. حتّى أنّ تأثيرهُ امتدَّ ليشملَ عوالمَ أخرى، فيُقالُ إنّ ابنَ خلدون نفسَهُ، في مقدّمتِهِ، لم يكن بعيدًا عن أثرِ فكرِ المتنبّي ونظرتِهِ للتاريخِ والدول. وإنّ روحَ قصيدةِ «البُردة» للبوصيريّ، على بُعدِها الدينيّ، قد حملت شيئًا من قوّةِ البيانِ وسموِّ الروحِ التي بثّها المتنبّي في الشِّعرِ العربيّ، وكأنّ البوصيريّ قد استلهمَ من تلك القدرةِ الفذّةِ على الارتقاء بالكلمة. ولم يكن الفنُّ التشكيليُّ ببعيد، فها هو الفنّانُ الكبيرُ محمود شوبر يجدُ في شِعرِ المتنبّي معينًا لا ينضبُ، فيُترجمُ اختراعاتِ الشاعرِ اللغويّةَ والبصريّةَ إلى اختراعاتٍ تشكيليّةٍ على لوحاتِه.

إنّ فهمَ المتنبّي يقتضي إدراكَ هذهِ الحساسيّةِ الفائقةِ تجاهَ «الاختراع» و«الابتكار». لم يكن أبو الطيّب يعتمدُ على التُراثِ كمتّكأٍ أو كقالبٍ جاهز، بل كانَ ينظُرُ إليه كنقطةِ انطلاقٍ لخلقِ صورةٍ مُختلفةٍ، صورةٍ تقتربُ من روحيّةِ الفنّانِ الذي يرى ما لا يراهُ الآخرون. إنّ المفارقةَ الحقيقيّةَ تكمنُ هُنا: كيف نتعاملُ مع القاماتِ الكُبرى؟ هل نستنسخُها فنقتُلُ روحَها؟ أم نفهمُ سرَّ إبداعِها فنُبدعَ على منوالِها دون تقليد؟ لقد اختارَ المتنبّي طريقَ الابتكار، فلم يستنسخ من سبقَهُ، بل صهرَ تجاربَهُم في بوتقتِهِ الخاصّة ليُخرجَ ذهبًا جديدًا.

الاختراعُ في صُلبِ الشِّعر

كان الاختراعُ يسري في دمِ شِعرِ المتنبّي، في صورِهِ ومضامينه. نجدهُ في فخرِهِ الذي يتجاوزُ حدودَ الذاتِ ليُعانقَ المطلق:

أَنا الَّذي نَظَرَ الأَعمى إِلى أَدَبي
وَأَسمَعَت كَلِماتي مَن بِهِ صَمَمُ

الخَيلُ وَاللَيلُ وَالبَيداءُ تَعرِفُني
وَالسَيفُ وَالرُمحُ وَالقِرطاسُ وَالقَلَمُ

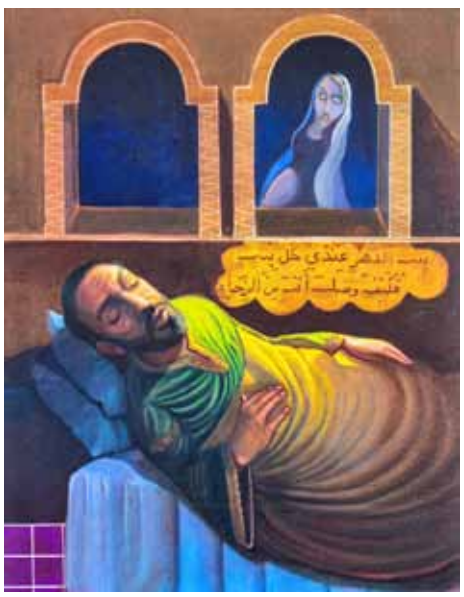
هذا ليسَ مجرّدَ فخر، بل هو إعلانٌ عن قوّةِ الكلمةِ وقدرتها على تجاوزِ الحواسِّ والحدود. ونجدهُ في حكمتِهِ التي تستخلصُ جوهرَ الحياةِ بكلماتٍ قليلة:

عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ
وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ المَكارِمُ

وَتَعظُمُ في عَينِ الصَغيرِ صِغارُها
وَتَصغُرُ في عَينِ العَظيمِ العَظائِمُ

هذهِ الأبياتُ ليست مجرّدَ حِكَم، بل هي قانونٌ في فهمِ النفسِ البشريّةِ وطبائعِ الأمور. وهذا هو جوهرُ اختراعِهِ: أن يُلخّصَ نظريّةً كاملةً في الشِّعرِ والحياة، وأن يربطَ ذلك كلّهُ بعلاقتِهِ المعقّدةِ بالسلطة، كما تجلّت في حضرةِ سيفِ الدولةِ الحمدانيّ، حيثُ امتزجَ المدحُ بالفخرِ، والنُصحُ بالتحدّي.

- اختار المؤلف من كل قصيدة بيتاً يمثل «عين العجائب».. ليقدم لنا أربعين بيتاً مشروحاً شرحاً وافياً وعميقاً
- اخترع المتنبي الصور التي لم تُسبَق والمعاني التي لم تُطرَق والبلاغة التي تُدهِش العقول
- أحصى الباحثونَ ما يقرُبُ من أربعين حالةً من حالاتِ الابتكارِ البيانيّ والبلاغيّ لدى المتنبي
- الاختراعُ يسري في دمِ شِعرِ المتنبّي.. في صورِهِ ومضامينه.. نجدهُ في فخرِهِ الذي يتجاوزُ حدودَ الذاتِ ليُعانقَ المطلق
- من أوائلِ الشُعراءِ الذين أدركوا أهميّةَ دورِ المرأةِ وقدرتها.. فمنحها في شِعرِهِ مكانةً تليقُ بها
- خالفَ المتنبّي سلالةً من الشُعراءِ الذين انشغلوا بالصغائرِ أو بقوا أسرى التقليد
- كانَ يتطلّعُ إلى أن تكونَ علاقتُهُ بأسلافِهِ علاقةَ حوارٍ وتجاوز.. اختراعٍ وابتكار.. لا علاقةَ ترديدٍ واتّباع



صورة المرأة

حتّى في نظرتِهِ للمرأة، لم يكن المتنبّي تقليديًا. فعندما نتأمّلُ قصائدَهُ، خاصّةً رثاءَهُ لجدّةِ سيفِ الدولة أو لأختِ سيف الدولة الصُغرى، نجدُ صورةً للمرأةِ تتجاوزُ المألوفَ في شِعرِ عصره. لم تكن المرأةُ عنده مجرّدَ موضوعٍ للغزلِ أو البكاءِ على الأطلال، بل أصبحت رمزًا ومصدرًا للثقافةِ والقوّةِ والمعرفةِ التاريخيّة. لقد كانَ من أوائلِ الشُعراءِ الذين أدركوا –ربّما بحدسِ الفنّان– أهميّةَ دورِ المرأةِ وقدرتها، فمنحها في شِعرِهِ مكانةً تليقُ بها، وكأنّهُ كانَ يستشرفُ فكرةَ «تمكينِ المرأة» بلغةِ الشِّعرِ قبلَ قرون.

إنّ أبا الطيّب المتنبّي ليسَ مجرّدَ شاعرٍ عظيم، بل هو «ظاهرةٌ» ثقافيّةٌ وفنيّة. إنّهُ «المخترعُ» الذي لم يكفّ عن ابتكارِ الجديد، والذي تركَ لنا إرثًا هائلًا لا يزالُ يُلهِمُنا ويُدهشُنا، ويُعلّمنا أنّ الطريقَ إلى الخلودِ لا يمرُّ عبرَ الاستنساخ، بل عبرَ شجاعةِ الابتكارِ وقوّةِ الإبداعِ الأصيل. هكذا يرى المتنبي مؤلف هذا الكتاب د.علي بن تميم.

إرثُ الاختراع

إنّ وهجَ المتنبّي لم ينطفئ برحيله، بل امتدَّ ليُضيءَ دروبَ الشُعراءِ من بعده، حتّى في أكثرِ لحظاتِهم حميميّةً وإنسانيّة. عندما يصدحُ صوتُ محمود درويش في العصرِ الحديث، مُعبّرًا عن لوعةِ الفقدِ وحنينِ الابن: «أحنُّ إلى خُبزِ أمّي»، فإنّ صدى هذا الحنينِ العميقِ يتردّدُ في جنباتِ قصيدةٍ خالدةٍ للمتنبّي، كتبها في رثاءِ جدّةِ سيفِ الدولة، حيثُ يتجاوزُ الحنينُ الشخصيَّ ليُعانقَ رمزيةَ الأصولِ والبدايات:

أَحِنُّ إِلى الكَأسِ الَّتي شَرِبَت بِها
وَأَهوى لِمَثواها التُرابَ وَما ضَمّا

إنّها ذاتُ اللوعة، وذاتُ الشوقِ إلى ماضٍ لا يعود، وإلى الجذورِ التي شكّلتنا. هي قدرةُ الشِّعرِ الخالدِ على لمسِ أوتارِ الروحِ الإنسانيّةِ المشتركة، وهي قدرةُ المتنبّي «المُخترِع» على صياغةِ هذه المشاعرِ في قوالبَ تبقى حيّةً عبرَ العصور. ولعلّنا حين نتأمّلُ أوجاعنا، كما فعلَ المتنبّي في شِعرِهِ الذي لم يخلُ من مرارةِ التجربة، نُدركُ أنّ «أسوأَ ما حدثَ لنا كانَ من الناس، وأجملَ ما حدثَ كانَ من الله... وما زلنا نقتربُ من الناسِ ونبتعدُ عن الله!». إنّها حكمةٌ تُشبهُ حِكَمَ أبي الطيّب، تلك التي جعلتهُ «الشاعرَ الحكيم».

بيئةُ الاختراع

إنّ «الاختراعَ الشِّعريّ» لدى المتنبّي لم يأتِ من فراغ. صحيحٌ أنّ فترةَ صعودِهِ لم تشهدْ تزاحُمًا للشُعراءِ الكبار، ما خلا قلّةً قليلةً كأبي فراس الحمداني، لكنّ المتنبّي وجدَ ما هو أهمّ: وجدَ بلاطًا عظيمًا ومُتلقّيًا أعظمَ هو سيفُ الدولة الحمدانيّ. في خضمِّ صراعاتِ ذاكَ العصرِ مع البويهيين والإخشيديين، كانَ بلاطُ حلب منارةً للعلمِ والأدب. ولم يكن سيفُ الدولة مجرّدَ حاكمٍ، بل كانَ عالمًا بالشِّعر، ناقدًا بصيرًا، يُدركُ تمامًا قوّةَ أبي الطيّب ومكامنَ اختراعاتِهِ.

هذا الإدراكُ من قِبلِ المُتلقّي الأوّل، سيفِ الدولة، كانَ بمثابةِ الوقودِ الذي غذّى جذوةَ الاختراعِ لدى المتنبّي نفسِه. فالشاعرُ حينَ يعلمُ أنّهُ أمامَ مُتلقٍّ يفهمُ أسرارَ الشِّعر، ويميزُ بينَ التقليدِ والاتّباع، وبينَ الإبداعِ والاختراع، فإنّهُ يرتفعُ بهمّتِهِ ويُحلّقُ في سماواتٍ أعلى. ولم يكتفِ سيفُ الدولة بذلك، بل فتحَ للمتنبّي نوافذَ على الثقافاتِ الأخرى –اليونانيّة والفارسيّة والروميّة– ليسَ ليُقلّدَها أو يستنسخَها، بل لتكونَ حافزًا لهُ على الابتكارِ بمنظورٍ عربيٍّ أصيل، ليُثبتَ أنّ العربيّةَ قادرةٌ على استيعابِ العالمِ والتعبيرِ عنه بقوّةٍ وجمالٍ لا يُضاهى. وبهذا، خالفَ المتنبّي سلالةً من الشُعراءِ الذين انشغلوا بالصغائرِ أو بقوا أسرى التقليد، بينما كانَ هو يتطلّعُ إلى أن تكونَ علاقتُهُ بأسلافِهِ علاقةَ حوارٍ وتجاوز، علاقةَ اختراعٍ وابتكار، لا علاقةَ ترديدٍ واتّباع.

التُراثُ كمنطلقٍ لا كقَيد

قد يُظنُّ أنّ «الاختراعَ» يعني القطيعةَ مع التُراث، لكنّ المتنبّي يُقدّمُ لنا درسًا مغايرًا. لقد آمنَ بأنّ فترتَهُ تتطلّبُ «النهلَ في البلاغةِ والقواعد»، أي التمكّنَ العميقَ من تُراثِ اللغةِ والشِّعرِ وأصولِهما. هذا التمكّنُ هو الذي سمحَ لهُ بأن يكونَ «شاعرًا مُغايرًا»، وهو الذي جعلَ منهُ «شاعرًا مُعاصرًا» نقرأهُ اليومَ وكأنّهُ يكتبُ لنا، لأنّهُ تجاوزَ العصورَ لا بتقليدٍ من سبق، بل باختراعِهِ الخاصِّ في الشِّعرِ وأسرارِهِ ولغتِهِ ومضمونِه.

وهنا يكمنُ مفتاحٌ أساسيٌّ لفهمِ أبي الطيّب ونقدِ شِعره: لا يُمكنُ لمُبدعٍ أن يدّعي الاختراعَ والابتكارَ دونَ أن يفهمَ بعُمقٍ تقاليدَ الفنِّ الذي يُريدُ أن يُضيفَ إليه. لقد احتفى المتنبّي بتُراثِ أسلافِهِ، ولم يتعالَ عليهِ، لكنّهُ في الوقتِ نفسِهِ، كانَ يهدفُ في شِعريّتِهِ العظيمةِ إلى أن يكونَ مُغايرًا ومُختلفًا. وقد أدركَ عظمةَ هذا النهجِ شُرّاحٌ كبارٌ مثل أبي العلاء المعرّي، الذي شرحَ ديوانَ المتنبّي مرّتين، أشهرُهُما كتابُ «مُعجز أحمد»، الذي يُعدُّ من أوفى الشروحِ وأدقّها استقصاءً وإثباتًا لشِعرِ المتنبّي. إنّ اهتمامَ أبي العَلاء بهذا الشّكلِ يدلُّ على إدراكِهِ العميقِ لقيمةِ المتنبّي وقدرتِهِ على فهمِ التُراثِ وتجاوزِهِ عبرَ الاختراعِ والابتكار. فالتُراثُ عندَ أبي الطيّب لم يكن سجنًا، بل كانَ مجالًا للانطلاق. وهذا هو سرُّ حضورِهِ الدائمِ في كلِّ العصور. إنّنا نُحبُّ أسلافَنا العظامَ ونُكرّمُهم لا بمحاكاتِهم وتقليدِهم، بل بالسيرِ على خطاهم في دربِ الإبداعِ والسعيِ لتجاوزِهم، كما فعلَ هو، وكما يجبُ أن يفعلَ كلُّ مُبدعٍ حقيقيّ، كما يرى مؤلف الكتاب د.علي بن تميم.

* اللوحات للفنان التشكيلي محمود شوبر

أنطولوجيا «كهرمان الحبور»

قصر بيت الدين.. مهرجان «شرنقة لؤلئية»

منذ فجر التكوين في تُراب الانسانيّة وفيّاض شغف السواقي، يسري منكَ، أنتَ.

عشتَ في مخيالي الطفولي، أتأبطكَ بحنو، كريشة طير تنسحب في الأفق وتمتدُّ.. تتمدّد إلى اللانهائي..

أخالُكَ مُتعانقاً مع الصبر والاجتهاد، في القوّة والشدائد، حيثما يمتزج الابداع بالتاريخ والعراقة بأصالة الهُويّة.

كبرتُ، والبيتُ، يرتشف حضارة العصور وتأريخاً للبنان العظيم.

بامتزاج الأوردة يتدفّق «قصر بيت الدين»، من بواطن العقيق لتُشرق شمسه مُعتّقةً بالطمأنينة ويختزن الفيروز في أغوار... أغوار محار الانسانيَّة.

د. منى رسلان*

بيت الدين يفتتح موسمه 2025، ليخبرنا عن لحظ المُرجان، ولؤلؤة المها تُسامر حبيبها البدر.

أظنُّكَ منذ طفولتي، مُتعانقاً والملائكة، ومجالس الدراويش والمتصوّفين تحفظ «المواثيق»، وتستذكر.. تُعيد.. تُكرِّر.. ومن ثمّ تُعمِل العقل لتقعير وتقعيد اللغة، كي تُعيد.

لن تسقطُ اللفظة في التباسٍ فقهي أو معنى لفظي، ولا يتغيّر مسلك التوحيد.

اللّه بعزّه وجلاله، هُنا، أزليٌّ أبدي سرمدي.

هُنا موطئ «كهرمان الحبور»، بوابتك المزدانة بفسيفسائك المرمريّة، تتثاقف وغرناطة بقصورها الحمراء، وأسودها حارسة الأمجاد.

بحِرفيّة إزميل دقيق، يقيس سنتيمتراته وأنامله مشقوقة في الصدر، صداً لعصرك البرونزي وزخارفك الإسلاميّة، وفخارياتك عصراً حديدياً، وحُليك الذهبيّة لزند أميرة مشرقية، معقودة ثيابها بجناح شرنقة، مُطرزة لنور وديجور. لا أنتَ تمضي، ولا هي تحيد.

فطوبى لمن يرتشف من زجاجياتك الرومانيَّة أقداحاً مُتعطّراً بزيت البخور، وينتشي بالمجد، كنواويسك الرصاصيَّة مصقولة بزناد بارودة تتسلّق جدرانك، المصبوغة بفرادة النقش.

فهل سمعتُ رنّة الصقل!

يشقُّ الإزميل طرف الضُحى، صخرياً ناحتاً أخدوداً، وعِرْق نخلة لقبيلتي العربيّة، وأشكالاً هندسيّة ووريقات عربيّة أصيلة، غنّاء.

حِرفيّة تصقل تأجيج العواصف، بدقّة متناهية، كي تطمئن، وتطفو في التجسّد. و«لامارتين» بسماء البحيرة، زُرقة القطرات، هل غفا هُنا!

وترى «السلملك» تُشرف على دار الحريم، دندنة لحن جماليّ يُبعَثُ برائحةِ الغوى؛ وخشب الأرز قيثارة الصندل والجوز والقطران، وفسيفساء مهراجا هنديّة الألوان مُتعة للبصر، كي يغدو الانتظارُ مرفوعاً بخشب الديار.

كُل رُكن للإمارة هُنا، كلُّ تاريخ للوطن هو المُبتدأ. من قُريش العربيّة إلى جبل لبنان الصامد، تهزّ الريح، ريح التغيير، غير أنّ نجمك الفضّي يظلّله نسيم الصَبا، والشرفات تستيقظ أُغْرُودَةَ عصفورٍ يستوطن أرجاءكَ، يتحابان بكُلِّ جُزئية من لبنان.

هُنا العتبات تُخبرنا، وكُل شخص عَبَرَ وسيعبُر البوابة، قناطر القصر، شكّى جوراً أو ضَنًى أو همّاً، قاعة الضيافة مضيافة لهناءِ جبر الخواطر.

هذا المُحيط الحيوي بتُراثه العالمي، يُسجّل لتاريخ الأُمم تنوّعاً حضارياً وإيكولوجيّاً وثقافيّاً وفنّيّاً وهندسيّاً ومِعماريّاً في التُراث الانسانيّ المعولم.

قَصص وحكايا عين صقر تصون، خفّ بلابل تستتبع التنهُدات، وكروان النشوة يُحلّق.

ها هي، جميعها تسرد حكايا عن قناطركَ المصقولة في زمن التين، وأرائكَ المشغولة بحرير مُعتّق زهر قُرنفل. هُنا، حتّى رائحة زيت الزيتون تصبو للانعتاق والمحيا.

«بيت الدين» آسر، والأُفق فيكَ يتجدّد لحظياً وأُممياً مع الميرون، ونسيم الصبابة درويش التُقى، ومُتصوُف يطوف.. وشجركَ الكاحل يتهادل جِيداً، فتّان الغوي؛ هُنا عيش مجد التصاوير وتعابير التجلّيِ اللّونيِّ واللّحنيِّ في الكون.

منذ جاء بي والدي شفيق رسلان إلى القصر في طفولتي من البراميّة إلى عبرا -الجنوب إلى الشوف، ما قبل الحرب وخلالها ومنذ اليوم الأوّل لبدء المهرجانات، صعدتُ درجاتكَ، وإخوتي وأميمة شمس أُمي، أطربني صوت الجبلي والحنون مع الأستاذ وديع الصافي على المسرح أبلغ من المذياع و«الكاسيت»:

«يا بيتنا ال خلف الضباب؛ هونيك ع حدود القمر بالعطر بالنسمة انغمر، بالشمس من قبل الغياب..»،

«ويلي لو يدرون يابا ويلي لو يدرون، من قلبي بهواك لكن أهلي ما يرضون اهلي ويلي لو يدرون..ويلي ويلي ويلي لو يدرون»؛

والسيدة صباح «صبوحة لبنان» تصدح فلكلور أبو الزلف والعتابا والميجانا، وفي الميدان تُغني:

«يا بيت الدين يا دار العالية، دار الحلوين ورجال الحامية، حيد عالشوف ع أهل المكارم، أهل المعروف وبيوت الولايم، لو سلّ سيوف وانحدت عزايم، يهدر ويطوف شلال الغنية. حيد عالدار ع بيوت السعيدة، يا هالزوار ليلتكن سعيدة، لاقطفها أقمار..»؛

إلى أنشودتنا الماسيّة فيروز و«مطلّ القمر»: «وحدُن بيبقوا متل زهر البيلسان وحدهُن بيقطفوا وراق الزمان»؛

مع تشرين يعودون إلى «صيف 840» الثورة تستيقظها عذوبة رقراقة مع السيدة هدى حدّاد «بيروت المِبنيّة بالحجر الرَملي وسطوح القرميد»؛ إلى صباح فخري «هيّمتني تيّمتني عن سواها أشغلتني؛ أختُ شمس ذات أُنسٍ دون كاس أسكرتني»؛ إلى كركلا «كان يا ما كان» «شهرزاد ألف ليلة وليلة»، إلى قيصر الغناء العربي كاظم الساهر «ودّي أشرحلك شعوري يا حبيبة، ودي اشكيلك شجوني يا رقيقة، واسمحيلي وافتحيلي باب قلبك واسمعيني شوفي قلبي كيف حبك»، «أدخلني حبكِ يا سيدتي مدن الأحزان وأنا من قبلكِ لم أدخل مدن الأحزان لم أعرف أبداً أن الدمع هو الإنسان أن الإنسان بلا حزن ذكرى إنسان»؛ وطليع حمدان بالتجاذبات الزجلية والموليا بتناغم «تحت العريشة سوا قعدنا»..؛ والفِرق الموسيقيّة العالمية والجاز، وبينها «شميلة» من قمح.. «شميلة» من لافندر، «شميلة» من قصب.

يستخرج الرسّام بمبضعه من شريط شائك منحوتته رقصاً وموسيقى، تشرئب من سيقان «شِلف الحديد» زهرة، فـ«العنق» يربط الزهرة بالساق، و«التخت» حامل الأجزاء، فالبُرعمُ الزهري يسطع تكاوين لزهرة رُمّانيّة التصاوير. تتحوّل دلائل الحروب وقهر الاحتجاز إلى ألوهيّة لونيّة. ففي صمت «اللوحة» استنهاض لـ «ذات العيش»، عيش الحرّية.

«هل تسمعون»! من بين الشلوح ويقظة التل يعلو «كرز» الصنوبر والأرز، وينعكس التنوّع الثقافي انسياب مدٍّ «السوبرانو» لـ لطيف «القرار» بهارموني خلّاب، ويستعير من حفيف القمر رُكن وتر، من لمس شعاع اللّحنية مطريَّة؛ ومن ظبي يستقي رحيق نرجس كينونة سجود.

في «ديوانية حبّ» يشدو الوجد غُمرته...

تُطلق ساحة قصر بيت الدين بقناطرها المُتباهية، ودُورها ريشة تسرح كعصور الشموع، وسقوفها عروق اليدين، وأرائكها لافندرية الوجد، وثريّاتها المُعتّقة نبيذاً جذوته الريح، فيحارُ الزُجاج الملوّن «المُعشّق» أين يرتمي!

أين وَجْدُ «طوق الحمامة»!

أين «قواعد العشق الأربعون»!

أين ينمو نيسان!

أين يشربُ المِسكُ!

أين ينامُ الورد!

أين يتدفّقُ الريحان!

أفي أفياء مشربيّة - شمسيّة ولربّما قمريّة، أم هو يستظلُّ ومضة موزاييك من هُنا وخمريّة صبيّة هي هُناك؛ لربّما زارتنا «ذات الخال»؛ لربّما يختبئ رويداً ويستطع مجازاً. وشوشات طبليّة نُحاسيّة، تظفر للزمان، فالصدى.. دمدمات توازي نقر الوتر، والصخر بالوَاد منقوط برهيف فيلسوف قدري، مِنبري بليغ الإقناع؛ أم تُراها مصفوفة بصلابة جُند الزمان.

آهٍ.. آه؛ فما درّك يا دار تستلهمين من صخر لبنان تُراثاً أزليّاً لـ «جوانيَّتكِ»؛ وتلك المدقوقة تموج بين المشرق والمغرب، والخيول تُروِّضها «مرمر الحجر»، وساقية عجوز تُغازل تموز؛ واليوسفي يعبرُ الغفران.

نعم، مرتعٌ لانبهاري الطفولي المُطعّم بالصَدَفِ، أنتَ، ونوافيركَ المِغناج، سقسقت نجواي بأثاثك المُنجّد نسجاً عربيّاً، إسلاميّاً، بتقنيّة تواصليّة دمشقيّة، بمعاصرة أندلسيّة، أُمميّة.

وصهيل الخيول بحوافرها المُمَزَّقة، وحُسامها المصقول برقيق الياسمين نصلاً للرُّوح؛ كقصيدة دودة القزّ، تُنشدُ، لتنتفض أرجوانيّة في ساحات الشرف.

رُوح المُريدِ تُصلّي المآذن والأجراس، وخلوة المُنتهى تتلحّف التسابيح؛ هُنا.

حملتُكَ في جذوري من أصالة بلادي العربيّة، شركسيّة الانبهار، إلى العبور الجديد، جسراً شرق _ غرب. هُناك تاريخ عجوز، مُتهالكاً مع الوجع.

وهُنا الديار رمحاً يُساقي أهازيج الياقوت.. والزمُرُّد نوّار ينتصر... للفرح.

«بيت الدين»: تطريز سُندس للعاشقين، والخُضُر وضّاح، يسري في أرجاء الشمس.

هُنا أبحرُ في صفاء السكينة.

.. سأعودُ.. دوماً ما أعود.

لا بدُّ من «حتميّة» العبور..

***د. منى رسلان**
أستاذة النقد الأدبي الحديث والأدب المقارن في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة - الجامعة اللبنانيَّة

قراءة في تجربة محمود شوبر

ذاكرة التلقي بين المتوقع والمتغاير

أ.د. تراث أمين عباس

إن إحداث الأثر لدى القارئ الناقد يعد مؤشراً لسلطة ذلك الخطاب المؤثر، كما يعني أن سلطة النص البصري التشكيلي تعبير عن مقدار التأثير الحاصل في ذات القارئ المتلقي.

ولعل سلطة الإظهار البصري لخطابات د. محمود شوبر مارست سلطتها على نصوص التشكيل المعاصر، وتلك السلطة البصرية لنصوص الشوبريالزم تبرز من خلال نوع وطبيعة المراجع المعتمدة وفلسفة الإظهار في تشكيل منجز بصري جديد اعتقده يرتكز على ثالوث «المرجع، البنية الانشائية، الرؤية الفلسفية».

سلطة النصوص البصرية

ومن هنا أسجل دخولي النقدي في قراءة أعمال الشوبريالزم للفنان د. محمود شوبر، من خلال السلطة التي مارستها نصوصه البصرية عبر آليته الأدائية / الأسلوبية بتشخيص المسالك المؤدية الى منطقة الثيمة في اللوحة، مروراً ببنية النص البصري من خلال المنظومة التحليلية في سلطة التلقي، إذ إن لوحة شوبر تمارس انعكاساً داخلياً لمُركَّبة من مركبات الخطاب البصري التي لعبت دوراً إيحائياً في الجذب البصري لأعماله.

وربما أولى شذرات الانتباهة تؤشر (المرجع) والذي يعده شوبر المصدر الذي يستند اليه لممارسة فعله الإزاحي بهدف تركيب صوري منطلق من استعارات مجازية مختلفة تبعا لتباين الاحداث والسياقات داخل حيزه التصويري، ذلك ان لجوء مخيلته الى الاستعارات المركبة يجعل من المكونين الفكري والبصري متداخلين، كمكونين لنقطة انطلاق يكون فيها المكون البصري مشتملاً على اسس وصفات فكرية مثل «دمية الدب الأحمر + عنتر وعبلة» فكلاهما يحيلان لنظام عاطفي وصفات من الوجدانية لارتباطاتهما الدرامية والسلوكية بمفهوم الحب عبر زمنيّن متباينيّن من حيث المعطيات ونوع الرسائل الدلالية فضلاً عن جغرافية المكان المُنْتِج لهما.

المراجع المكانية والزمانية

وهذه هي الإشارة الأولى الى انتمائية المراجع المكانية والزمانية في أعمال الشوبريالزم، إذ إنها «محلية وغير محلية» ونماذج تنتمي للماضي وأخرى تنتمي للحاضر وروح العصر.. وهذا يعني أن محمود شوبر قد عَمَدَ الى تعدد السياقات الزمكانية داخل حيزه التصويري وبالتالي ثمة هوية صورية متعددة المعاني، ليبرز تنوع انتمائية المرجع وارتباطاته تبعا لتنوع سياقاته الزمانية والمكانية والوظيفية، وهنا أوجه الاشارة لانتباهة مهمة ركز عليها الفنان وعلى مستويين: الأول يرتبط بتحقق تعددية المعاني وبلاغة التعبير الشكلي، والآخر يرتبط بقدرة المرجع على الترادف مع مفاهيم متعددة من خلال اجراءات تكوينية انشائية في محيط اللوحة تصويريا.

على ان محمود شوبر قد تحرك بذكاء على مألوفية المراجع بغية ازاحتها لاحقا، وذكاؤه هنا متأتٍ من تجسيده المرجع الصوري بصيغة مباشرة في تحديد نوع الاستعارة وحرفيتها، اما مستوى التغيير والتحول والاختلاف فيشمل مستويين كلياً او جزئياً، بفعل عدم مباشرية العلاقة المتضادة بين المراجع المستعارة وهذا هو فعل التركيب المتعالي للمخيلة التشكيلية لديه. فهو في خطاباته البصرية وعلى مستوى مرجعيات الصور والاحداث يجعلنا امام موقفين:

- طبيعة المعالجات الحاصلة على الاستعارات المرجعية (مألوفة.. غير مألوفة).
- مستوى المعالجة التركيبية على الاستعارة المرجعية (تثبيت.. تغيير).

لوحات شوبر تمارس انعكاساً داخلياً لمُرَكَّبةٍ من مُركَّبات الخطاب البصري التي لعبت دوراً إيحائياً في الجذب البصري لأعماله

عَمَدَ إلى تعدُّد السياقات الزمكانية داخل حيزه التصويري وبالتالي ثمة هوية صورية متعددة المعاني تبرز تنوُّع انتمائية المرجع وارتباطاته

مجموعة التراكيب الصورية التي تُشكل معادلاً جمعياً في حقل الإبصار الواقعي للتلقي.. جعلها إرجاءات ذاتية داخل منظومته

الإظهار البنائي لمشهده التصويري يبدأ بوجود البنية الأيقونية ومن ثم التمهيد للعمليات التحويلية التي تتضمن سلسلة متعاقبة من التعديلات والتحريفات

الركيزة الإنشائية

اما على صعيد الركيزة الإنشائية في بنية الخطاب التشكيلي لدى الدكتور شوبر، فنجد ان الاظهار البنائي لمشهده التصويري يبدأ بوجود البنية الايقونية ومن ثم التمهيد للعمليات التحويلية التي تتضمن سلسلة متعاقبة من التعديلات والتحريفات على النظام المرجعي والتي تمكن من ظهور بنية انشائية مختلفة ناتجة من نظم رمزية في الذاكرة الجمعية، الا انها بمواضع اختلافية منزاحة داخل الحيز التصويري الشوبريالزمي، لتكون البنية الانشائية في اعمال محمود شوبر حصيلة تفاعل جدلي بين منازعات الذاكرة المجتمعية التأريخية، وروح العصر وتحولات الفكر المعاصر، ما يجعل من سلطة اللوحة لديه تأخذ موقفاً فلسفياً يخص العلاقة بين المحتوى والشكل.

وهذا بدوره يحيلنا للصعيد الثالث المتمثل بالرؤية الفلسفية، إذ إن ما يقدمه د. محمود شوبر يقوم فلسفياً على ركيزتين مهمتين هما:

- النظر الى الأشياء بعيداً عن سياقاتها.
- تطبيق قوانين حقبة زمنية معينة على حقبة اخرى.

ذلك ان رؤية الفنان محمود شوبر فلسفيا في نتاجاته التصويرية تستند الى آليات التحليل واعادة التركيب لبنيات النص البصري بناءً على مدى امكانية تحرير المفاهيم التي تمثل انزياحاً يخلق رؤية مشتركة تحددها فلسفة التحول خارج اسوار البنى التقليدية للتعاطي مع مفردات الذاكرة الجمعية.

الإبصار الواقعي للتلقي

وهو بذلك يقوم على تحفيز مخيلته الإبداعية باتجاه استعارات استبدالية، سياقية، تفاعلية.. إذ إن مجموعة التراكيب الصورية التي تُشكل معادلاً جمعياً في حقل الإبصار الواقعي للتلقي، جعلها إرجاءات ذاتية داخل منظومته الشوبريالزم، ذلك أنها اصبحت وبفعل استدعاءات مخيلة شوبر، مصدرا للغرائبية التي تبثها كينونتها الرمزية المتأرجحة والمنزاحة وغير المقيدة بالزمكانية.

فالسارد د.محمود شوبر؛ وأصفه هنا بالسارد كونه يسرد لنا حكاياه تشكيلا بصريا، قد أتاح الفرصة لانبثاق الصور الايقونية وفق رؤية مركبة من التضادات التي تعتمد عليها شخصياته من كونها الوسائط التي تجسد حقيقة الصراع المؤدي الى تحرير الفكر في الرسم داخل لوحاته، ذلك أن تلك المفردات / الشخصيات / الصور الأيقونية تتحرك بكونها مفاهيم قَبْلية في الذاكرة الجمعية تارة، وولادات بعدية في التشكيل البصري داخل اعماله تارة اخرى.. وما بين تلك القَبْلية وهذه البعدية نجد ثمة مفارقات ومنازعات جمالية تعتمد على مخزون الدوافع ذات المستويات المزدوجة المعبر عنها بصورة استعارية مركبة يذوب فيها الزمكان بصورة ملغزة في لوحات د.محمود شوبر ومدرسته الشوبريالزم.

الإثراء الجمالي

ومن المهم الإشارة الى ان طروحات محمود شوبر في الشوبريالزم، تعتمد على حالة الانفصال والاستقلال ومن ثم التشابك والتنافذ التي تأتي مقرونة بالوعي والادراك الذاتي للمفردة المستعارة «دب، عبلة، عنتر، عبدالحليم، آيس كريم، شوبر يرسم... الخ»، وقدرة محمود شوبر على استخدامها بنسق جديد يحيل الى القراءة الجديدة للنص البصري والإغناء والإثراء الجمالي المتحقق «بالمغايرة» وربما دون الركون أو الإقرار بمرجعياتها الواقعية أو التأريخية و الاجتماعية إلا من حيث المقارنة بين معانيها السابقة واللاحقة الجديدة في ذائقة التلقي.

ان عمل الشوبريالزم بمخيلة مؤسسه د.محمود شوبر هو عمل مراوغ يقع بين المعنى وظلاله، والوضوح والغموض، وربما بين الجد واللعب.. فالواضح ان طروحاته الجمالية ضمن هذا الاسلوب يؤكد فيها أن التعبير عن المعنى لا يتم من خلال المفردة المعزولة عن السياق، بل من خلال تضادها مع سابقتها ولاحقتها من مفردات وسياقات اخرى، مؤكدا في الوقت نفسه أن الصور الايقونية والاحداث في خطابه البصري تكتسبان علاقات جديدة تعتمد على الطابع الجدلي في لوحاته كونها مرتبطة معاً في سلسلة من المتضادات التي تفضي الى تولفية بصرية مشهدية. فذلك الاستحضار التركيبي للإيقونات المرجعية وفق سياقات ازاحية يحكمه وعي الفنان محمود شوبر وقدرته على ايجاد علاقات تركيبية ضمن انشاء اللوحة بالرغم من اختلاف زمكانية الاحداث والصور وتباين سياقاتها ضمن تأريخية ذاكرتها في التلقي.. محققا زمكانية جديدة قائمة على اساس مقترحات مخيلته الاستعارية التي تنظم المتضادات وفق سردية «ميتا واقعية» وكأنه يشير بأن الواقع ليس طبقة واحدة، بل متعدد الابعاد وفقاً للعوالم المتوازية، بين التأريخ والحاضر.. بين عنتر وعبلة والدب الأحمر.. بين شوبر ومخزونات ذاكرته، بل ربما يكون نوع من تعددية الواقع المدرك في التجربة الإنسانية عبر ذلك السفر الاركولوجي في تأريخ الصور والأحداث والذكريات والمرويات السردية.

الرواية التي تُرى.. قبل أن تُكتب

الأدب والسينما.. حين تصبح الكلمة مشهداً

حصة المطيري

منذ أن بدأت السينما تُولد من رحم الصورة الصامتة، كانت الرواية تلوّح من بعيد بوصفها حكاية جاهزة تنتظر أن تُروى من جديد، لا على الورق، بل عبر الضوء والحركة والعدسة.

فما إن بدأت الكاميرا تلتقط العالم، حتى أدرك صناع السينما أن الأدب الروائي هو الكنز السردي الأعمق، وأن تحويل الكلمات إلى صور ليس مجرد اقتباس، بل فعل تأويل فني يتجاوز النص، ليعيد تشكيله بلغة مختلفة تماماً.

وتعود أولى التجارب المعروفة لتحويل رواية إلى فيلم إلى عام 1909، حين قُدّمت رواية «البؤساء» للكاتب الفرنسي فيكتور هوغو كفيلم صامت، لتدشّن بذلك علاقة معقّدة وممتدة بين الأدب والسينما، علاقة تتراوح دائماً بين الوفاء والخيانة، بين الترجمة الحرة والاختزال المؤلم.

منذ ذلك الحين، لم تتوقف الكاميرا عن التطلع إلى الكتب، ولم تكف الروايات عن الانفتاح على احتمالات التفسير البصري، وكأن كل حكاية مكتوبة تحلم سرّاً بأن تُروى يوماً على الشاشة.

لماذا تتحول الروايات إلى أفلام؟

تلجأ السينما إلى الروايات ليس لأنها غنية بالحكايات فحسب، بل لأنها تأتي غالباً محمّلة بجمهور جاهز يعرف الشخصيات ويتوق لرؤيتها حيّة على الشاشة، الرواية في هذه الحالة ليست مجرد مصدر، بل قاعدة شعبية تمهّد الطريق للنجاح الجماهيري.

ومن جهة أخرى، فإن الرواية بطبيعتها عمل درامي مختبر، الكاتب قضى سنوات في بناء الحبكة والشخصيات، وصياغة صراعاتها الداخلية والخارجية، ما يجعلها أقرب إلى مخطط أولي لفيلم.

بعض الروايات أيضاً تقدّم عالماً بصرياً غنياً يمكن أن يُترجم بسهولة إلى السينما، كما في سلسلة «هاري بوتر» التي جذبت ملايين المشاهدين حتى قبل عرض أول لقطة، فقط لأنهم قرأوا الكتب، أو «سيد الخواتم» حيث نجح المخرج بيتر جاكسون في تحويل وصف تولكين الغزير إلى مشهدية ملحمية.

ورغم هذه المغريات، يظل التحدي الأكبر أمام أي مخرج هو الاختزال، كيف يمكن أن تُختصر 400 صفحة من المشاعر والتفاصيل والتحولات النفسية في ساعتين فقط؟ كيف تتحول اللغة الداخلية، تلك التي تُكتب في السطور الصامتة، إلى صورة تُرى وتُسمع؟ هنا، لا يكفي أن يكون النص جيداً، بل لا بد أن يكون التحويل ذكياً أيضاً.

فعلى سبيل المثال، فيلم «Atonement» مثّل هذا الذكاء، حيث تحولت لغة الرواية الهادئة إلى سينما مشحونة بالعاطفة، وأصبح الصمت أكثر بلاغة من الحوار. على النقيض، تفشل اقتباسات كثيرة لأنها تحاول تلخيص الرواية بدلاً من تأويلها، فتصبح نسخة باهتة من الأصل، لا تُرضي القارئ ولا تُقنع المشاهد.

الرواية تفكر بالكلمات.. والسينما تفكر بالصور

عند تحويل رواية إلى فيلم، لا يكون التحدي في تقليص عدد الصفحات أو حذف بعض الأحداث فحسب، بل في الانتقال من وسيط لغوي إلى وسيط بصري، من فن يعبّر عن الوعي بالكلمات إلى فن يعبّر عن المشاعر بالصورة والحركة.

الرواية فنّ داخلي، تُعالج الذاكرة، التردّد، المشاعر الدفينة، من خلال اللغة والتأمل والسرد النفسي، أما السينما، فهي فنّ خارجي، تُجسّد ما يمكن رؤيته وسماعه، وتعتمد على أدوات مثل زاوية الكاميرا، الضوء، الصمت، والموسيقى، لتقول ما لا يُقال.

في رواية مثل «مدام بوفاري» لغوستاف فلوبير، نغوص في خيال البطلة وصراعاتها الداخلية عبر السرد، أما السينما فلا تملك هذا الامتياز، وعليها أن تُترجم كل ذلك بنظرة أو لقطة، وفي فيلم «The Road»، نُقلت كآبة النص من خلال ألوان باهتة وكادرات فارغة دون كلمات.

لهذا، لا يُقاس نجاح الفيلم بمدى «وفائه» للرواية، بل بقدرته على إعادة تأويلها بلغة بصرية تُناسب الشاشة، فالفيلم ليس ظلاً للرواية، بل إعادة ولادة لها.. بلغة أخرى تماماً

الرواية تُخاطب الخيال من الداخل، أما السينما فتبنيه من الخارج، الأولى تحرّضنا على تخيّل العالم، والثانية تفرض علينا مشاهدته، ولهذا، فإن تحويل رواية إلى فيلم يجب ألا يكون فعل استنساخ، بل فعل ترجمة إبداعية من لغة إلى أخرى من كلمات صامتة إلى صور ناطقة.

روايات شَهَرتها السينما

ليس كل ما يُكتب يُقرأ، ولا كل رواية تجد جمهورها عند الولادة الأولى، بعض الكتب تصدر بهدوء، تمر مروراً عابراً على النقاد والقراء، وتبقى ساكنة على الرفوف، إلى أن تمتد إليها يد السينما.

هناك، على الشاشة، تُبعث الحياة في النص من جديد، وتُمنح الرواية فرصة ثانية لم تكن لتحظى بها على الورق وحده، لا تكتفي السينما باقتباس الحكاية، بل تعيد تشكيلها، وتمنحها مجداً ربما لم يُكتب لها من قبل، وتفتح لها أبواباً إلى جمهور أوسع، وذاكرة أبقى.

عند صدورها عام 1969، لم تلقَ رواية The Godfather لماريو بوزو احتفاءً نقدياً يُذكر، بل وُضعت في خانة الأدب الترفيهي الذي يستند إلى عالم الجريمة المنظمة دون طموحات أدبية عالية، لكن هذه النظرة تغيّرت جذرياً حين تحوّلت الرواية إلى فيلم سينمائي عام 1972 على يد المخرج فرانسيس فورد كوبولا، حيث لم يكن الفيلم مجرد اقتباس، بل عملاً سينمائياً بارعاً أعاد صياغة الحكاية بلغة بصرية مدهشة، وفتح أفقاً جديداً للرواية.

«الثلاثية» التي تبعت ذلك لم تُخلّد فقط شخصية «فيتو كورليوني»، بل خلّدت الرواية نفسها، ورفعتها إلى مصاف الأدب الكلاسيكي الشعبي الذي يُدرّس ويُحلل ويُعاد قراءته، تحوّل العمل من مجرد قصة مافيا إلى مرآة لفكرة السلطة، العائلة، والخيانة، وأصبح اسم ماريو بوزو مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بتاريخ السينما العالمية، رغم أن جمهور روايته الأصلية كان محدوداً في بداية الأمر. السينما، في هذه الحالة، لم تكن أداة نقل، بل كانت أداة صعود.

الفيلم ينقذ القصة من النسيان

أما فيلم The Shawshank Redemption، فقد مثّل لحظة فارقة في مسيرة القصة الأصلية التي كتبها ستيفن كينغ بعنوان Rita Hayworth and Shawshank Redemption، ضمن مجموعته القصصية Different Seasons.

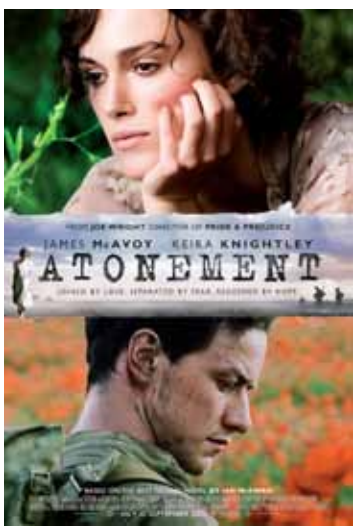
لم تكن القصة من أعمال كينغ البارزة عند نشرها، ومرت دون ضجيج يُذكر، لكن حين تحولت إلى فيلم عام 1994 بإخراج فرانك دارابونت، تغيّر مصيرها بالكامل، فبعد عرضه، بدأ الفيلم يحقق انتشاراً متصاعداً، حتى أصبح واحداً من أكثر الأعمال السينمائية شعبية في التاريخ، وفق تصنيفات IMDb، وأعيد اكتشاف النص الأدبي من جديد.

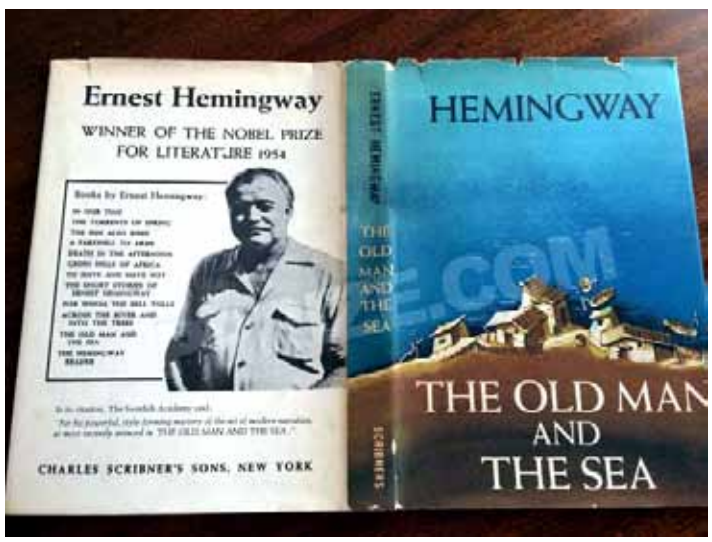
بذلك، قدّمت السينما مثالاً نادراً على كيف يمكن لفيلم أن يُنقذ قصة من النسيان، ويحوّلها إلى عمل حيّ في الذاكرة الجماعية، يُقرأ ويُدرّس ويُستشهد به بوصفه تحفة أدبية وسينمائية في آن واحد.

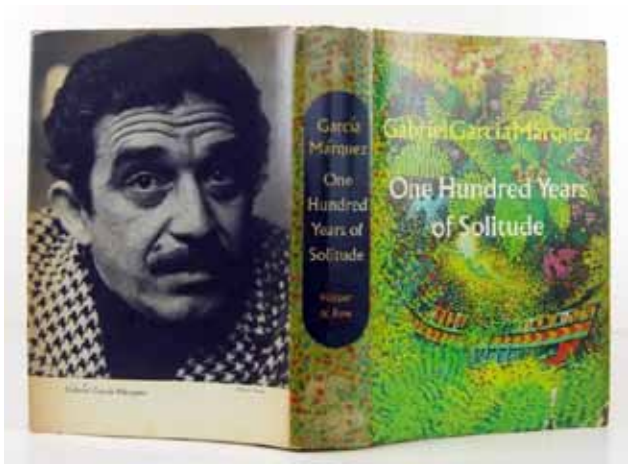
ولاقت رواية Gone Girl للكاتبة جيليان فلين عند صدورها عام 2012 قدراً من النجاح داخل دوائر قرّاء التشويق والإثارة، لكنها لم تتحوّل إلى ظاهرة ثقافية إلا بعد اقتباسها سينمائياً على يد المخرج ديفيد فينشر عام 2014.

الفيلم، الذي تميز ببنائه المحكم وأجوائه المقلقة، أعاد تقديم الحبكة القائمة على «الراوية غير الموثوقة» بشكل بصري مكثف وذكي، ما منح القصة بعداً نفسياً واجتماعياً تجاوز حدود الرواية، ومع تصاعد شعبية الفيلم وانتشاره العالمي، عادت الرواية إلى الواجهة واحتلت صدارة قوائم الكتب الأكثر مبيعاً، لتصبح نموذجاً حديثاً على قدرة السينما في توسيع الأثر الثقافي للنصوص الأدبية.

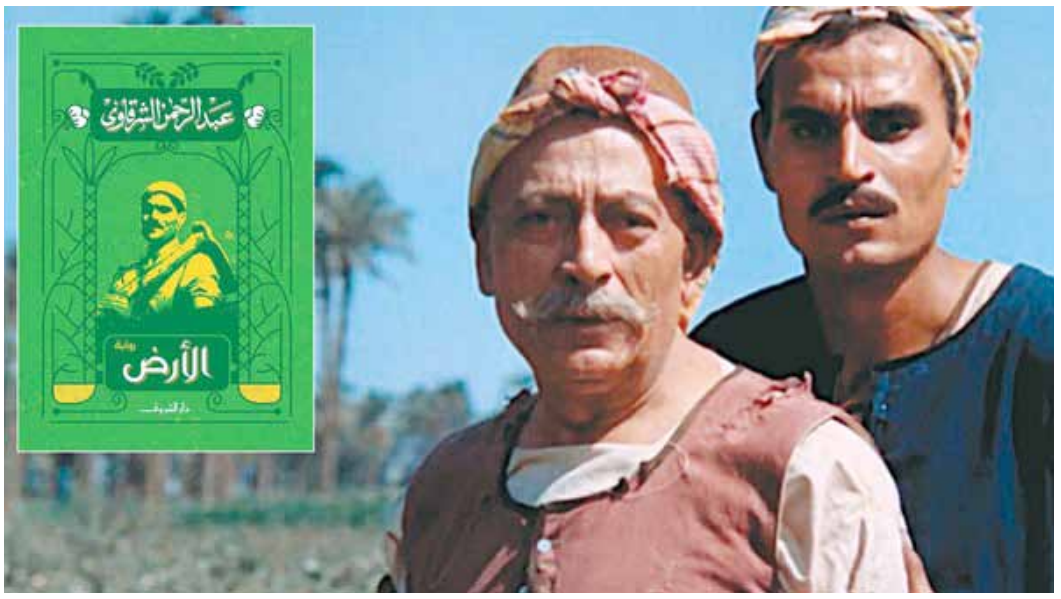
بعض الروايات تبقى نائمة في ظلال الرفوف، لا توقظها الكلمات وحدها، بل تحتاج إلى عين الكاميرا لتعيد صياغة نبضها، وحين تُترجم الحروف إلى صور، لا تكون السينما مجرد مرآة للنص، بل رفيقاً في التأليف، يعيد حياكة القصة بخيوط الضوء والحركة.







- **السينما ليست عدواً للأدب لكنها ليست مرآته أيضاً هي فنٌ آخر له لغته ونبضه وحدوده**
- **منذ أن بدأت الكاميرا تلتقط العالم.. أدرك صناع السينما أن الأدب الروائي هو الكنز السردي الأعمق**
- **الفيلم ليس ظلاً للرواية.. بل إعادة ولادة لها.. بلغة أخرى تماماً**
- **الرواية تُخاطب الخيال من الداخل.. أما السينما فتبنيه من الخارج**
- **تحويل الكلمات إلى صور ليس مجرد اقتباس.. بل فعل تأويل فني يتجاوز النص**
- **السينما لا تكتفي بنقل الحكاية.. بل تعيد تشكيلها بخيوط الضوء والحركة**
- **حين دخل داود عبد السيد حارة إبراهيم أصلان بفيلم «الكيت كات».. صنع من الصمت لغة ومن الشوارع سينما ومن حي إمبابة أسطورة**
- **السينما ليست مرآة للأدب.. بل فن مستقل يعيد تأليف الحكاية**
- **حوار ممتد بين الكلمات والصورة.. ماركيز وعقدة الشاشة.. عندما تُخفق الكلمات في عبور الضوء**



في تلك اللحظة، لا تلمع الرواية وحدها، بل يولد كيان جديد، يندمج فيه الأدب بالصوت والصورة، وتدخل الحكاية وعي الجمهور لا كقراءة عابرة، بل كذاكرة بصرية لا تُنسى.

لماذا تفشل الأعمال العظيمة في السينما؟

في مفارقة لافتة في عالم الإبداع، لطالما أثبتت بعض أعظم الروايات أنها عصيّة على التحوّل إلى أفلام ناجحة، رغم ما تحمله من عمق أدبي وسحر لغوي جعلها خالدة في ذاكرة القارئ.
المفارقةُ لا تكمن في بساطة الإخراج أو سطحية التناول، بل في أن مَن تصدّى لها كانوا من كبار المخرجين، وأن من جسّد شخصياتها كانوا ممثلين كباراً، لكن النتيجة بقيت باهتة.
رواية «مئة عام من العزلة»، أيقونة غابرييل غارسيا ماركيز، تحوّلت إلى مشروع صعب لم ينجح في اختراق وجدان الجمهور على الشاشة، رغم محاولات عديدة، وكذلك الأمر مع «الحب في زمن الكوليرا»، التي أُخرجت سينمائياً بميزانية ضخمة وأداء تمثيلي من نجوم عالميين، لكنها خرجت إلى العالم فاترة، وكأنها فقدت نبضها بين الكاميرا والمونتاج.
في المقابل، ينجح فيلم مثل Titanic، رغم أنه لا يستند إلى رواية أدبية عظيمة، بل إلى حبكة درامية بسيطة في إطار حدث تاريخي، ليصبح أحد أعظم أفلام التاريخ من حيث الانتشار والتأثير.
السر؟ قد يكمن في أن بعض الروايات تُكتب لتُقرأ لا لتُرى، وأن عظمة النص الأدبي ليست في ما يُحكى، بل في كيف يُكتب، فثِقل الزمن، وتيه الشخصيات، وانسياب السرد الذي يملأ صفحات ماركيز، لا يمكن اختزاله في ساعتين من السينما دون أن يفقد شيئاً من روحه.

ما بين الرواية والسينما

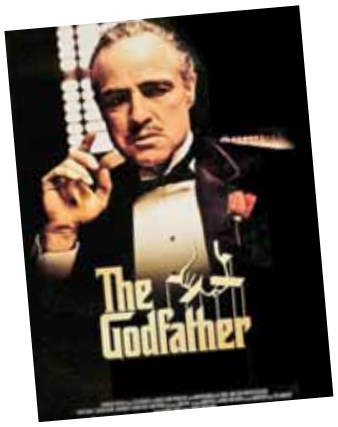
إن السينما ليست عدواً للأدب، لكنها ليست مرآته أيضاً، هي فنٌ آخر، له لغته، ونبضه، وحدوده. أما الرواية، فهي فنّ يقوم على التأمل واللغة الداخلية والتفاصيل النفسية، وغالباً ما تُكتب بلغة طبقية أو فلسفية موجهة لقارئ له صبر ووقت وقدرة على استيعاب الإشارات الرمزية والتراكيب الأدبية. مثال على ذلك عبدالرحمن الشرقاوي في روايته «الأرض»، كتب نصاً ثقيلاً بالمفاهيم والبعد الاجتماعي والطبقي، يعكس رؤية كاتب ملتزم سياسياً وثقافياً، وهو من «عظماء مصر» في الكتابة الفكرية.
أما السينما، فهي وسيط جماهيري، تقوم على الصورة والإيقاع والدراما المكثفة، وتخاطب مشاهداً لا يملك دائماً الوقت أو الخلفية الثقافية لتفسير الرموز، بل يتلقى العمل في ساعتين ضمن تجربة بصرية وسمعية مباشرة.
ولهذا لو أن يوسف شاهين كتب رواية الأرض بنفسه، لأغرقها في تجريبياته وتأملاته الشخصية، وربما أفسد توازنها الدرامي. لكن تحويل رواية الشرقاوي إلى فيلم على يد شاهين أخرج أفضل ما في النص، حين اجتمع فكر الشرقاوي مع كاميرا شاهين وُلدت التحفة.

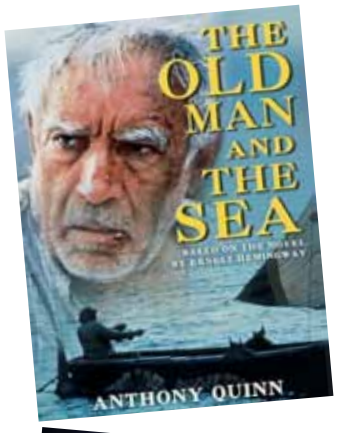
نقطة التحوّل الكبرى

حين دخل داود عبد السيد حارة إبراهيم أصلان، صنع من الصمت لغة ومن الشوارع سينما.
وعند الحديث عن الروايات والأفلام العربية، لا يمكن أن نغفل عن فيلم الكيت كات، لم يكتفِ داود عبدالسيد بتحويل رواية «مالك الحزين» إلى سيناريو، بل غاص في روحها، وصنع منها فيلماً يُعدّ من أندر ما قدّمه الواقع للسينما العربية.
نقطة التحوّل الكبرى كانت اختياره للفنان محمود عبدالعزيز، الذي كسر كل التوقعات وخرج عن نمطه المعتاد ليقدّم دور «الشيخ حسني» بعبقرية صادقة، جعلت الجمهور يضحك ويبكي من دون أن يفقد الإحساس بالمرارة العميقة تحت سطح الحارة.
لكن سرّ النجاح لم يكن في الأداء وحده، بل في رحلة داود عبد السيد نفسه، قضى عاماً كاملاً بين سكان الحي الحقيقي الذي كتب عنه إبراهيم أصلان، لم يكتب من خلف مكتب، بل من قلب الشارع، حيث تشكّلت الشخصيات بملامحها الحقيقية ولهجاتها الأصيلة، وحتى الموسيقى، كانت امتداداً لتفاصيل المكان، حيث استعان بموسيقار عظيم، راجح داود، لترجمة الإيقاع الداخلي للفيلم.
«الكيت كات» لم يكن مجرد فيلم، بل تجربة سينمائية حيّة، جعلت من حي إمبابة أسطورة، ومن الصمت صوتاً، ومن العمى بصيرة.

حين تُكتب الرواية للعدسة

وفي هذا السياق، يمكن القول إن إبراهيم أصلان كان في رؤيته للكتابة أقرب إلى إرنست همنغواي، ليس في الأسلوب أو اللغة، بل في القدرة على رؤية الصورة قبل الكلمة، تماماً كما فعل همنغواي في «الشيخ والبحر»، إذ تعد واحدة من تلك الأعمال التي تتنفس سينما منذ السطر الأول، لم يكتبها همنغواي كحكاية تقليدية، بل كبصريّات حية: رجل عجوز، قارب صغير، بحر شاسع، وسمكة أسطورية، كل شيء فيها يتكوّن كصورة.
همنغواي كان ابن هوليوود بامتياز، حتى من دون أن يقصد مجدها، كتب بلغة سينمائية، جُمَله قصيرة، مشهديّة، ولقطاته تنتقل كما لو أنه يحرّك كاميرا خفية بين شخصياته، لم يكن غريباً أن تتحوّل الشيخ والبحر إلى فيلم عالمي بنفس الاسم، ويحصد الأوسكار، لأن الرواية لم تُكتب للحبر وحده، بل للعدسة أيضاً.
وتماماً كما حدث مع الشيخ والبحر، نجت مالك الحزين على الشاشة كما نجت على الورق، لأن كاتبيها رأياً بعين السينما وهما يكتبان، فكانت الكلمة مشهداً في الأصل، لا يحتاج إلى ترجمة.
الروايات التي تنجح كأفلام ليست بالضرورة أعظم ما كُتب، لكنها تُولد ببصيرة بصرية، وذلك هو السرّ النادر.





الأخيرة

تصدرها شركة دار القبس للصحافة والطباعة والنشر، الكويت ص.ب 21800 الصفاة • الرمز البريدي 13078 برقياً: القبس
فاكس: 24816941 • البدالة: 4/22/24812819 خطوط • التحرير: 24812823 • الاشتراكات: 1807111
• الانترنت: • EMAIL: INFO@ALQABAS.COM

AL QABAS CULTURAL

رئيس التحرير وليد عبد اللطيف النصف

الكتب التي سبقت زمنها

د. جمال حسين علي

في حياة أي شخص كتابٌ، بفضله صار قارئاً ودخل إلى عالم الكتب اللامتناهي. قد تكون جيّدة، ولكن، لا يمكن أن أسميها عميقة، تلك الكتب التي لا تسبق زمنها. قال بورخيس إن اكتشاف ديستويفسكي يشبه اكتشاف الحب أو رؤية البحر للمرة الأولى، إنه فقدان البراءة.

من جانبه، نيتشه يصف ديستويفسكي بأنه «عالم النفس الوحيد، الذي يمكنني أن أتعلّم منه شيئاً»، ويضيف في عمله «شفق الأصنام»، «أعتبر معرفتي به من أجمل نجاحات حياتي»، بينما هناك ثلاثة أشياء أعطت ألبرت آينشتاين فكرة عن الأبدية: «الجريمة والعقاب»، والنجوم، و«دون كيخوت».

وفي الإطار نفسه، كتب نيتشه في عام 1887: «حتى بضعة أسابيع مضت، لم أكن أعرف اسم ديستويفسكي.. لقد جلبت الصدفة أعماله أمام عيني في إحدى المكتبات.. وبالطريقة العرضية نفسها تماماً، عندما كنت في الحادية والعشرين من عمري، صادفت أعمال شوبنهاور، وفي الـ35 حدث الأمر نفسه مع ستندال..».

تعتبر القراءة العميقة لديستويفسكي دائماً حدثاً في الحياة، فهي تحترق، وتتلقى الروح نقاء جديداً، يصبح الشخص الذي انضم إلى عالم ديستويفسكي شخصاً جديداً، ويتم الكشف عن أبعاد أخرى له.

أظنّ أنه يجب إجراء فحص نفسي لكل إنسان، قبل وبعد قراءته لديستويفسكي. وربما ألقى التأييد من فرجينيا وولف وفرويد وريلكه، وأغلب عظماء الأدب.

ذلك لأن قراءة ديستويفسكي تنسجم مع حالات القهر الإنساني، الذي يعاني منه القارئ الحساس على وجه الخصوص، سنفهمه أكثر عندما نكون في حالة حزن، وعانينا بالفعل، وتعرضنا إلى الحد الأقصى من الظلم، ونفد صبرنا، ولم نعد نستطيع أن نعاني، عندما تصبح الحياة بالنسبة لنا جرحاً عميقاً، حارقاً، ملتهباً، ويضيق اليأس حلقنا، ونحن بالفعل أموات فقدوا أملهم الأخير.

عندما نكون وحدنا وعاجزين في وحشتنا، كما لو نظرنا إلى الحياة من الخارج، لم نعد نفهم قسوتها العنيفة والجميلة، ولم نعد نتوقع شيئاً منها، عندها نكون قادرين على الاستماع إلى موسيقى هذا الكاتب الرهيب والرائع.. ثم لم نعد متفرجين، لا نستمتع ولا نحكم - نحن الإخوة المساكين لكل المهانين والمذلين الذين جسدّهم، نعاني معهم، ونحبس أنفاسنا، لا يمكننا أن نرفع أعيننا عن دوامة الحياة ورحى الموت، التي لا يمكن وقفها. وبعد ذلك نسمع كلمات العزاء والحب، وعندها فقط نفهم المعنى الرائع للعالم الرهيب الذي خلقه، والذي غالباً لا يمكن تمييزه عن الجحيم.

منذ سنوات عديدة، قال شاعر روسي إن هناك ثلاث فئات من الناس: أولئك الذين قرؤوا رواية «الإخوة كارامازوف»، وأولئك الذين لم يقرؤوها بعد، وأولئك الذين لن يقرؤوها أبداً.

«الإخوة كارامازوف» هي آخر ما كتب ديستويفسكي. وبعد ثلاثة أشهر من كتابتها توفي مؤلف أحد أفضل الأعمال والروائع في الأدب العالمي.

«الجمال شيء فظيع، لأنه لا يمكن تعريفه، لأن الله وضع الألغاز فيه، الكثير من الألغاز التي تركت للإنسان على الأرض.. ليحلها كما يعلم ويتعلم، ليخرج جافاً من الماء. الجمال!».

هذا هو الحال مع الكتب الرصينة، فهي ليست في عجلة من أمرها، سوف ينتظرونك حتى تكون جاهزاً، لتعيد تعبئتك مجدداً، إنه نوع من النفور يشترك فيه مع الأفعال الأخرى: أن تحب، وتحلم، لتتمكن من المحاولة، لغاية ما تدرك أن الحياة فيها من الأخطاء حاول الأدب كثيراً زحزحتها من مكانها، لكن عزم قصوره الذاتي كان يتغيّر باستمرار، وبسبب هذا الإعصار في الانتروبيا.. نجا بتدفقه ما وراء الأدب.

ومن الكتب التي سبقت زمنها، أول عمل في النقد الأدبي وعلم الجمال، وأعتقد كقارئ وغير متخصّص في تاريخ الأدب، أن كاسيوس لونغينوس أو Λογγίνος، وهو الاسم المستخدم لمعلم إغريقي في اللغة والأدب والفصاحة، والذي عاش ما بين القرنين الأول والثالث الميلاديين، وهو مؤلف كتاب «عن السمو» (باليونانية: Περὶ Ὕψους Perì Hýpsous، باللاتينية: De sublimitate)، وهو عمل رئيسي ورائد في النقد الأدبي القديم وعلم الجمال، وقد يكون أول من ركّز على تأثير الكتابة الحسنة وعناصرها في النص، ويُعتبر هذا العمل أهم ما كتب في علم الجمال في العصر القديم.

يستكشف كتاب «عن السمو» كيف يُحقّق الأدب السمو من خلال الأفكار العظيمة والعواطف المكثفة والأسلوب النبيل والتأليف المتناغم، مما أثر في المفكرين من العصور القديمة إلى «الحداثة».

إن الكتب الرصينة هي أثقال لتدريب العقل، ستجعلك قراءتها تشعر بأنك أنجزت، وتعلمت شيئاً ما، وجعلتك أكثر فطنة، ومنحتك شيئاً للحديث عنه.

هيرمان هيسه، في «كتاب السحر»، ينصح: يجب أن تقرأ الكتب ليس دفعة واحدة، وليس في أيّ وقت، وليس بسرعة كبيرة، كل واحد تلو الآخر، وفقط في الساعات الأكثر ملاءمة للإدراك، أي في أوقات الفراغ، وحينما تكون مرتاحاً. والصبر على القراءة، ربما يتطلب أقلّ من دقيقة.

ويوصينا ألبرت آينشتاين: «إذا كنت تريد أن يكون أطفالك أذكياء، فاقرأ لهم القصص الخيالية، إذا كنت تريدهم أن يكونوا أكثر ذكاءً، فاقرأ لهم المزيد من القصص الخيالية».

في الكتب لا نجد شيئاً سوى أنفسنا، ومن الغريب أن هذا يمنحنا دائماً متعة كبيرة، ونعتقد أن المؤلف عبقري بقدرته على فهمنا، والحقيقة أننا جميعنا متشابهون من الداخل، بهواجسنا ومخاوفنا وتطلعاتنا وآلامنا.

يعتقد كافكا أننا يجب أن نقرأ فقط الكتب التي تعضنا وتخدعنا. إذا كان الكتاب الذي قرأناه لا يهزنا مثل ضربة للجمجمة، فلماذا نقرأه؟ هل تقول إنه يمكن أن يجعلنا سعداء؟ يا إلهي، نعم، سنكون سعداء تماماً إذا لم تكن لدينا كتب على الإطلاق، الكتب التي تجعلنا سعداء يمكننا بسهولة كتابتها بأنفسنا. في الواقع، نحن بحاجة إلى كتب تعتبر أسوأ المصائب، مثل موت شخص نحبه أكثر من أنفسنا، مثل الوعي بأننا نُبعد إلى الغابات، بعيدًا عن الناس، مثل الانتحار، يجب أن يكون الكتاب قادراً على قطع البحيرة المتجمدة بداخلنا.

ويرشدنا غوستاف فلوبير: «لا تقرأ كالأطفال للتسلية.. لا تقرأ تلبية لواجبك كمدرّس.. بل اقرأ لكي تعيش».

تقرأ حتى لو تشعر بأنك بحر من المعارف والعلوم، لا تسأل: لماذا أقرأ كل هذا، حيث إن لديّ بالفعل المعلومات التي تكفيني لكي أعيش. ربما يقرأ الكثير من الناس كي لا يشعروا بالوحدة، والقراءة هي التأكيد المستمر أنهم ليسوا وحدهم، فغالباً ما يتم اكتشاف الوحدة في الحاجة إلى عناق، وفي الروايات ستعانق الكثير من الناس، كل كتاب هو صورة للوحدة.

تولستوي اختصر العلاقة بين القراءة والتجربة والمعرفة كالتالي: «كل الإجابات تكمن في داخلك، أنت تعرف أكثر مما هو مكتوب في الكتب، ولكي تتذكرها يجب أن تقرأ».

ولكن يبدو لي أن هناك أسباباً أكثر من التي ذكرها برتراند راسل في عمله «تاريخ الفلسفة الغربية»، حيث كتب ان هناك دافعين لقراءة كتاب: الأول أن تستمتع به، والآخر أن تتباهى به، وأرى أن التعلّم، وتعميق المعرفة، وتهذيب الأسلوب، وتقوية الاستعداد الفكري، دوافع أهم مما ذكرها الفيلسوف والرياضي البريطاني.

اقرأ بعمق، لا لتؤمن، لا تقبل، لا تناقض، ولكن لتتعلم المشاركة في تلك الطبيعة الواحدة التي تكتب وتقرأ.

تعتقد أن ألمك وحسراتك ومعاناتك غير مسبوقة، لكنك ستقرأ تشيخوف وموبسان، وسيريك ديستويفسكي الآلام بأم عينيك، وستدرك أن ما حصل لك حدث قبل مئة عام، وتقرأ شكسبير، وتجد أن ذلك حدث قبل قرون أيضاً، ثم تقرأ هوميروس والألواح السومرية، وتجد أن كلّ ما يحصل لك كان يحصل دائماً، وأن أكثر الأشياء، التي عذبتك، هي نفسها التي ربطتك بكل الأشخاص، الذين سرت معهم في طريق الأشواك.. نظرة واحدة على كتاب، وتسمع صوت شخص آخر، ربما شخص مات منذ ألف عام، كما حسبها كارل ساغان، هذا تجسيد لعبارة: القراءة تعني السفر عبر الزمن. آه، لم تسمع المطر حتى تسمعه يطبل على سطح مكتبة عمرها مئة عام، ستجلب معها كل أصداء الناس، الذين بنوا المكتبة سطراً إثر سطر وورقة على ورقة.

تَعجّبَ من كونها مع نفسها دائماً صامتة وتقرأ بهدوء، فسأل شارل أزنافور جدته: لماذا تقرئين كثيراً؟

أجابته: «يا بني، لأن الجسد يأكل ويشبع، لكن النفس لها احتياجات لا تشبع».

قال أحد أيقونات القرن الفنيّة: لن أنسى إجابتها أبداً.

تحيلنا جدّة أزنافور إلى ما ذهب إليه فرنسي آخر، هو جان بول سارتر، حينما وجد «قلب الإنسان فارغاً، وبلا طعم في كل مكان، إلا في الكتب».

هذه الرزمة الصغيرة من الورق، التي يسمونها كتاباً، بمستطاعها أن تتغيّر في كل مرّة تقرأها بها، فعندما نقرأ قصة - مثلاً - فإننا نسكنها، وستتحول الأغلفة إلى جدران، وكعب الكتاب إلى سقف، وسنبقى من بين الجدران والسقف بعد أن صرنا جزءاً من الحكاية.

إخراج: علي فياض

تحرير: د. جمال حسين علي