العدد الـ 64 - مارس 2026 - 24 صفحة

القبس الثقافي
ARTs & CULTURE



فاضل خلف
«أحلام الشباب» وارتباكات المرحلة



مئة عام على كتاب «تاريخ الكويت»

- الآداب العالمية وإنقاذ الإنسان من العزلة والتشظّي
- مأزق الأجوبة الجاهزة تحرير «الشرّ» من الجدل
- وولف فون لينكيفيتش.. إعادة تصوير الفن

دراسة وثائقية - تحليلية تَتَبّع بدايات مشروع الشيخ عبدالعزيز الرشيد

مرور مئة عام على كتاب «تاريخ الكويت» (1926 - 2026)

طارق عبد الله العيدان

حين بدأ الشيخ عبد العزيز أحمد الرشيد البداح تدوين كتابه «تاريخ الكويت»، لم يكن يفكّر في مئوية تُحتفى، ولا في نصٍّ سيُقرأ بعد قرن كونه المرجع الأول لذاكرة البلاد. كان يكتب لأن الصمت كان أثقل من الاحتمال، ولأن التاريخ، إذا لم يُمسك به أحد، ينفلت من بين الأصابع ويُعاد كتابته على يد غير أهله. في بلدة صغيرة، بإمارة محاطة بجيران يختبرون ضعفها قبل أن يعرفوا، لا كمن يصنع مجداً شخصياً.





«تاريخ الكويت» - الطبعة الأولى 1926

الخروج عن المألوف

لم يكن الطريق ممهَّداً، ولا المجتمع رحيماً بمثل هذا الفعل. كان مجتمعاً ضيق الأفق، تثقل عليه الأسئلة، ويُربكه كل خروج عن المألوف. غير أن الشيخ عبد العزيز لم يقبل أن يكون ابن هذا الضيق. لم يهادن الجهل، ولم يتكيّف معه، بل غادره. حمل أسئلته ومضى إلى العراق، ثم إلى الاستانة، ثم إلى مصر، لم يكن طلباً لشهادة تزيّن اسمه، وإنما باحثاً عن معنى وأفق أوسع مما أُتيح له أن يراه في بداياته. كان تمرده هادئاً، بلا ضجيج، لكنه عميق، تمرد رجل قرر أن المعرفة حق، لا ترف، وأن التاريخ لا يُترك للمصادفة. (1)

وعندما عاد، لم يعد كما ذهب. عاد مثقلاً بما رآه، وبما عرفه، وبما صار يعرف أنه لا يمكن تأجيله. فكتب. كتب في زمنٍ لم يكن فيه التدوين عادة، ولا التأريخ مهنة، ولا المجتمع متصالحاً مع من يضع الماضي على الطاولة. كتب وهو يدرك أن ما يفعله قد لا يُرحَّب به، وقد لا يُقرأ، وقد يُضيَّق عليه. ومع ذلك كتب، لأن الكتابة عنده لم تكن خياراً، بل ضرورة.

واليوم، بعد مئة عام، لا يُحتفى بالشيخ عبدالعزيز لأنه كتب تاريخ الكويت فحسب، بل لأنه كتب في الوقت الذي كان فيه الامتناع أسهل، والصمت أكثر أماناً. كتب لأن عليه أن يكتب، لا لأن أحداً طلب منه ذلك. ومن هنا بدأ التاريخ الكويتي المكتوب، قال الكلمة الأولى، وترك لمن بعده أن يختلفوا، ويصححوا، ويضيفوا، لكن من داخل النص، وليس من خارجه.

النهج والمصادر

تقوم هذه الورقة البحثية على المنهج الوثائقي التحليلي، وتتتبّع بدايات مشروع الشيخ عبد العزيز الرشيد في كتابة تاريخ الكويت، وردود الفعل التي أثارها الكتاب عند صدوره، اعتماداً على مادتين رئيسيتين:

1. الإشارات المعاصرة لبدء التأليف قبل النشر، كما ترد في الصحافة العراقية عام 1921، بما يكشف الطابع المبكر والمنهجي للمشروع قبل ظهوره مطبوعاً.
2. مواد التغطية والتعقيب المنشورة في صحيفة «الشورى» الصادرة من القاهرة، والتي توثّق -على الأرجح- إحدى أولى المساجلات الصحافية بين كويتيين عبر وسيلة اتصال جماهيرية خارجية، في سياق سجال امتد بين ما نُشر في صحيفة «فتى العرب» وما قابله من ردود في «الشورى».

أولاً: متى بدأ الرشيد مشروعه؟

قد يتساءل البعض: كيف بدأ عبد العزيز الرشيد كتابة تاريخ الكويت؟

تدل روايات معاصرة على أن الرشيد أفصح مبكراً عن عزمه الشروع في هذا العمل، وأشار إليه صراحة في حديثه مع أحد أصدقائه عام 1921 -أي قبل صدور الكتاب بخمسة أعوام- ويذكر الكاتب (م.ع. كمال الدين) (2) في هامش مقال نشره في صحيفة «العراق» بعنوان «مدينة الكويت وإماراتها» ما نصه: «وقد أخبرنا صديقنا الفاضل الشيخ عبد العزيز الرشيد أنه كتب قسمًا من تاريخ الكويت، كما جمع وألف الوقائع التي حدثت مع الإخوان جنود ابن سعود أمير نجد، ونقل لي أن المرحوم السيد عبد العزيز الطبطبائي -محرر جريدة الدستور البصرية- كتب قسمًا من تاريخ الإمارة والمدينة، ولعل أخاه الأديب السيد عبد الوهاب يحتفظ بذلك التاريخ». (3).

لا تُعد هذه الإشارة المبكرة تفصيلاً عابراً، بل تكشف بوضوح أن تاريخ الكويت لم يكن عملاً ارتجالياً أو استجابة ظرفية لحدث طارئ، وإنما مشروعاً فكرياً تبلور في ذهن صاحبه على مهل، ونضج عبر سنوات من التفكير والجمع والمقارنة والمراجعة، قبل أن يرى النور مطبوعاً عام 1926.

ثانياً: لماذا طُبع الكتاب في بغداد؟ وما مصادره؟

ولعل اختيار الشيخ عبد العزيز الرشيد مدينة بغداد، وتحديداً المطبعة العصرية، لطباعة عمله الأول، كان خياراً عملياً فرضته الجغرافيا والخبرة الشخصية. فالعراق كان أقرب إليه من مصر، وأكثر ألفة بحكم تردده عليه في شؤون التجارة ومعرفته ببيئته ومطابعه.

أما عن مصادره، فإن الشيخ عبد العزيز استقى جانباً من معلوماته من رئيس الكُتّاب في حكومة الكويت ملا صالح بن محمد الملا، وذلك بتكليف من حاكم الكويت الشيخ أحمد جابر الصباح، الذي قدّم دعمه لهذا العمل، وهو ما عبّر عنه الرشيد صراحة بتقديم الشكر له في مقدمة الكتاب. (4)

- من هنا بدأ التاريخ الكويتي المكتوب.. لم يكن يفكّر في مئوية تُحتفى ولا في نصٍّ سيُقرأ بعد قرن كونه المرجع الأول لذاكرة البلاد
- قال عبدالعزيز الرشيد الكلمة الأولى وترك لمن بعده أن يختلفوا ويصححوا ويضيفوا.. لكن من داخل النص.. وليس من خارجه
- في بلدة صغيرة.. جلس الرشيد إلى الورق كمن يحرس ذاكرة مهددة.. لا كمن يصنع مجداً شخصياً
- كان تمرده هادئاً وعميقاً.. تمرد رجل قرر أن المعرفة حق لا ترف.. وأن التاريخ لا يُترك للمصادفة
- كتب في زمنٍ لم يكن فيه التدوين عادة ولا التأريخ مهنة ولا المجتمع متصالحاً مع من يضع الماضي على الطاولة

- الرشيد أفصح مبكراً عن عزمه الشروع في هذا العمل.. وأشار إليه صراحة في حديثه مع أحد أصدقائه عام 1921
- تاريخ الكويت لم يكن عملاً ارتجالياً أو استجابة ظرفية لحدث طارئ.. بل مشروعاً فكرياً شاملاً
- تبلور المشروع في ذهن الرشيد على مهل ونضج عبر سنوات من التفكير والجمع والمقارنة والمراجعة
- «تاريخ الكويت» خرج إلى العلن عبر الصحافة قبل أن يدخل البيوت في الكويت بصورته المطبوعة.. وهو ما يعني أن صداه سبق حضوره المادي
- منذ الإعلان عن صدوره.. بدأ صدى الكتاب يتردد في المجتمع المحلي.. حتى قبل أن تصل نسخ الطبعة الأولى إلى الكويت


صحيفة الشورى، السنة الثانية، العدد 112 الموافق 30 ديسمبر 1926


صحيفة الشورى، السنة الثالثة، العدد 113 الموافق 6 يناير 1927

إلى جانب ذلك، اعتمد الرشيد على معايشته الشخصية للأحداث، لكونه شاهداً على مرحلة مفصلية من تاريخ الكويت، فقد وُلد عام 1887 ميلادية، وعاصر عدداً من حكامها، من الشيخ عبد الله بن صباح حتى الشيخ أحمد الجابر الصباح. وشهد خلال ذلك وقائع بارزة، من بينها حادثة الشيخ مبارك مع القوة العثمانية والسفينة «زخاف» عام 1901، و«هجرة الطواويش» عام 1910، وموقعة «حَمْض»، ومعركتا «الجهرة» و«الرقعي»، فضلاً عن وفاة الشيخ سالم المبارك الصباح وما أعقبها من تقديم الوثيقة التاريخية عام 1921 للمطالبة بإقامة مجلس الشورى، الذي كان الرشيد أحد أعضائه.

ثالثاً: صدى الكتاب قبل وصوله إلى الكويت

عقب الانتهاء من مراجعة الكتاب وتحقيقه، بدأ خبر «تاريخ الكويت» يتداول في الصحافة العربية خارج الكويت، وهو ما تعكسه الإشارة التي نشرتها صحيفة الشورى، إذ أوردت في عددها الصادر بتاريخ 14 مايو 1926 الخبر الآتي نصه:

«علمنا أن الأديب المحقق السيد عبد العزيز الرشيد من أفاضل الخليج... قد ألف تاريخاً كبيراً للكويت، وسيطبع قريباً».(5)

كما نشرت الصحيفة موضوعاً بعنوان «متى تأسست الكويت؟»، أشارت في مقدمته إلى كتاب تاريخ الكويت للشيخ عبد العزيز، «الذي يطبع الآن في بغداد»، وبمقارنة المتن المنشور بالطبعة الأولى من الكتاب يتضح أن المنشور يقارب، من حيث الحجم والمضمون، ما يعادل نحو ثلاث صفحات من نص الكتاب. (6)

أمّا عن موعد صدوره، فقد أعلنت «الشورى»، في عددها الصادر بتاريخ 9 يوليو 1926، صدور كتاب تاريخ الكويت رسمياً. (7)

وهنا تجدر الإشارة إلى أن «تاريخ الكويت» خرج إلى العلن عبر الصحافة قبل أن يدخل البيوت في الكويت بصورته المطبوعة، وهو ما يعني أن صداه سبق حضوره المادي، الأمر الذي يشكل مفتاحاً مهماً لفهم طبيعة الجدل الذي تلا صدوره.

رابعاً: رسائل من خارج الكويت تكشف «صدمة الداخل»

منذ الإعلان عن صدوره، بدأ صدى الكتاب يتردد في المجتمع المحلي، حتى قبل أن تصل نسخ الطبعة الأولى إلى الكويت. ويبدو أن الشيخ عبد العزيز لم يمتلك من تلك الطبعة سوى عدد محدود من النسخ، أهداها إلى دائرته الضيقة من المقربين.

وفي هذا السياق، نقلت «الشورى» رسالة بعث بها الأديب عبد الله علي الصانع -المقيم في دبي- إلى رئيس تحرير الصحيفة بتاريخ 9 سبتمبر 1926، عبّر فيها عن موقفه من ردود الفعل التي أثارها صدور «تاريخ الكويت» في الكويت، ودافع فيها عن مؤلفه عبد العزيز الرشيد دفاعاً قوياً. وجاء في الرسالة ما نصه:

«حضرة الفاضل رئيس تحرير الشورى، حتى الآن يا سيدي ونحن نتخبط في غسق الجهل. ففي الوقت الذي تحاول فيه الشعوب الحية الصعود إلى قمم المجد نسقط نحن الكويتيين، ويا للأسف، إلى الحضيض الأسفل من الغباوة والخمول. وما هذا إلا من طاعتنا العمياء لمن أخذوا على أنفسهم مناوأة الأساتذة المصلحين ومحاربة العلوم.. فلا يبتغون غير المكث على التقديم الضار المنافي لروح هذا العصر الذي نحن فيه مفتقرون للعلماء والعاملين والأدباء النابهين.

وإني أخبركم والأسف ملء قلبي خبر الضجة التي حدثت عند ورود التاريخ الذي أصدره الأستاذ الجليل عبد العزيز الرشيد، وذاك لانتقاده بعض حملة العمائم الذين جعلوا الدين شركا يصطادون به. وهم لعمر الذين بكى منهم الإمام محمد

الظهور الكويتي المبكر في «الشورى»

يكشف تتبع أعداد صحيفة «الشورى» عن حضور كويتي مبكر ولافت في صفحاتها، يتقدّمه الشيخ عبد العزيز الرشيد، الذي نشر فيها ثلاث مرات تقريباً باسمه الصريح عام 1925، الأولى تناولت تغطيته لزيارة الزعيم التونسي عبد العزيز الثعالبي، والثانية خُصِّصت لأحوال ومصائب الغواصين في ذلك العام، والثالثة جاءت في سياق آخر يؤكد طبيعة حضوره المنتظم في الصحيفة. ويعكس هذا التكرار دلالة واضحة على وجود تواصل بين الرشيد وهذه الصحيفة ورئيس تحريرها.

عبده (رض)، فأكبر القوم هذا الانتقاد، وأخذهم منه المقيم المقعد لهؤلاء الذين لم يكونوا بزعمهم الأوردة الأئمة.

وأخذوا يصبون على المؤلف جام اللوم والتثريب، لقد أخطأ قومنا الصواب وتنكبوا سواء السبيل. أفلا جعلوا موضع لومهم وتثريبهم شكراً وثناءً على هذا الوطني الغيور الذي يحق لنا أن نتغنى به، ونرفع قدره جواء ما أجهد نفسه طول هذه المدة التي ليست بالقليلة من أجلنا؟ كيف لا يستحق الشكر وهو الوحيد الذي أظهر للكويت وأبنائها لما من عالم التاريخ.

وما ذاك إلا أنه لم يذكر لهم شيئاً من المدح، لأنهم يجنون على الآداب بادعائهم معرفتها (وأين الثريا من يد المتناول) على أن الأولى للمدعين أن يغضوا من أبصارهم ويلجموا ألسنتهم. فإن سفسطة انتقادهم لا تخفى من حسنات الأستاذ التي يكبأ في ميدان سردها البراع شيئاً.

فرجائي من المنتقدين أن ينزعوا عن فكرتهم ويزيلوا الغل من قلوبهم. كما أنني لا أنسى أنه موطني وأن الواجب يدعوني لأن أحفظ له في أعماق قلبي أحسن الذكرى وأطيبها جزاء ما أسداه نحو وطني من جميل الذكر. ولهذا فأكرر جزيل شكري له وحسن ثنائي عليه. إمضاء دبي... عبد الله بن علي الصانع». (8)

الانقسام البنيوي

كشفت رسالة عبد الله بن علي الصانع عن استمرار الانقسام البنيوي داخل المجتمع الكويتي في تلك المرحلة، وهو انقسام تبلور منذ دخول العلوم التطبيقية الحديثة إلى النظام التعليمي من بوابة المدرسة الأحمدية عام 1921. ويمكن - في سياق تلك الحقبة - وصف هذا الانقسام بثنائية «التنوير» و«الجمود»، باعتبارهما تعبيرين عن اختلاف داخل الخطاب الديني حول حدود التعامل مع العلوم الحديثة.

ويبدو أن صدور تاريخ الكويت أسهم في تصعيد هذا الانقسام والتوتر، إذ أشار عبد الله بن علي الصانع إلى أن الشيخ عبد العزيز الرشيد وجّه نقده إلى بعض أصحاب العمائم، في إشارة إلى فئة من العلماء.

ولم تقتصر أصداء صدور كتاب التاريخ للشيخ عبد العزيز على ما نُشر في عدد واحد من صحيفة «الشورى»، بل تلقت الصحيفة، خلال الأسابيع اللاحقة، رسائل وتعقيبات متعدّدة واردة من الكويت، نقلت ردود فعل بعض الشخصيات العامة آنذاك على الكتاب ومضامينه.

المناخ الثقافي والاجتماعي لاستقبال الكتاب

وعكست هذه المواد المواقف في الكويت ما بين مؤيد ومدافع، وناقد ومعترض، وهو ما دفع الصحيفة إلى نشرها تباعاً فور تلقيها. وفي ما يلي عرض لأبرز هذه الردود، وتعود أهميتها لكونها تسهم في فهمنا للمناخ الثقافي والاجتماعي الذي استُقبل فيه الكتاب عند صدوره.

ففي 30 ديسمبر 1926، نشرت «الشورى» مقالاً بعنوان: «حول تاريخ الكويت» مذيلاً باسم «كويتي متحمس»، نقلت فيه ما يلي:

«كشف هذا التاريخ النقاب عن أقوام لعبوا بعقول الكويتيين وأفكارهم زمنا ليس بالقصير، قوم اندسوا بين الناس للإفساد والتضليل. وسعوا لاقتناص مآربهم بشتى النهج والطرق فضربهم التاريخ بضربات أطارت منهم الألباب. وزعزعت منهم العقول وأوقعتهم في أمر مريج حتى أصبحت الدنيا عليهم أضيق من سم والفضا الواسع عليهم كنفس السجين. أصبحوا إذا ما مشى أحدهم يخال الجدران يرمقه بعيون السخط والأبواب تلمحه ببصر الغضب والشوارع تخاطبه على قبيح أعماله خطاب المقرع المليم.

إذا فلا عجب إذا ما أثاروا العواطف حوله مهددين لصحابه بالقتل تارة وبالضرب أخرى، ولا غرابة إذا ما استثاروا عواطف الجهال والغوغاء ضده فملأوا الكويت صياحاً بشعرهم الغث ونظمهم المعجوج وانتقادهم البارد، لا غرابة ولا عجب فالتاريخ أعدمهم الرشد وأضاع منهم اللب حتى ظلوا يهرفون بما لا يعرفون، ومحاصرين بما يأخذه الخصم سلاحا يقاتلهم به، وحجة يجز بها عنق براهينهم التي بها يستبدلون.

كانوا يظنون أن صاحبهم ممن تخيفهم الإرهابات أو تخنعهم التهديدات، ولكنهم أخطأوا فيما كانوا يظنون فلم يبال بصياحهم ولم يكترث بوعيدهم يمشي ولسان حاله يقول:

إن قومي تجمعوا


No. 397

AL 'IRAQ

العراق

صحيفة العراق، السنة الثانية، العدد 397 الموافق 12 سبتمبر 1921

وبقتلي تحدثوا
لا أبالي بجمعهم
كل جمع مؤنث

لقد أخفقت مساعيكم أيها الصاخبون وحق لها أن تخفق وعلى أريكة الحكم في الكويت ذلك الأمير الجليل والحاكم العاقل أميرنا المحبوب الشيخ أحمد بن جابر آل الصباح، الذي أولى من الحلم والأناة ما بذيهما كثيراً من أقرانه، والذي يعرف قدره في ذلك القريب والبعيد، لا سيما من ابتلاه الله بكم أيها المتعجرفون، طالبتموه ولحفتم عليه بالسؤال في عقابه من دون حجة ولا برهان، فأبتم والحمد الله من حضرته بالخيبة والفشل لابسين رداء الذلة والخذلان، مهلاً مهلاً أيها الأغنياء فليس في استطاعتكم إخماد جذوة الحق المتقدة، ولا إطفاء مصابيح الهدى المستنيرة، مهلا أيها المتغطرسون فقد تقوضت خيامكم، وهبطت أسعاركم، ودار الزمان عليكم دورته، وعما قريب ستذريكم عواصف الحق وتحرقكم صواعق العدالة، وينادي عليكم بسوق الإنصاف بأن قد خذلتم ووليتم الأدباء.

خففوا من غلواتكم التي ناطحتم بها السماء وطاولتم الجوزاء، ولا تنخدعوا بملايينكم، ولكوككم ولا تغتروا بأموالكم وثروتكم فقد مضى عصركم المظلم، وجاء عصر العلم والنور، عصر الحرية والصراحة، جاء العصر الذي لا أُبَّهَةَ فيه لغير الفضل والأدب، ولا فخر إلا للمهرولين في نصرة الحق.

ماذا تريدون أيها المهوهون من هذه الصحيات التي أثرتموها الآن، التاريخ جابهكم بالحق الصريح. وصارحكم بالحقائق الراهنة، وأوقفكم على ما كنتم تخفون من غش وخداع أم لأغراض سافلة في نفوسكم تودون بلوغها من صاحبكم.

حقاً أنكم تحاولون عبثاً بأدواركم التي مثلتموها وأنكم لتقولون برز عيانكم منكراً من القول وزورا. ارفقوا بأنفسك قبل ان تفضح أمركم ونجلي للناس حقائق أعمالكم التي بها تدلسون. -إمضاء- الكويت كويتي متحمس». (9)

أوضحت رسالة «كويتي متحمس» أن الانتقادات التي وُجِّهت إلى «تاريخ الكويت» لم تقتصر على مضمون الكتاب أو على مؤلفه، بل تجاوزت ذلك إلى استهداف شخص الشيخ عبد العزيز الرشيد، إلى حد التهديد اللجوء إلى الهجاء الشعري المنظوم في هذا السجال.

كما كشفت الرسالة أن دائرة المعترضين لم تعد محصورة في بعض علماء الدين، بل اتّسعت لتشمل فئات أخرى، من بينها الغوغاء وبعض التجار.

ويُفهم موقف بعض التجار، في ضوء ما أورده الرشيد في كتابه من عرض تفصيلي لواقعة هجرة الطواويش من الكويت، وما تضمّنته من حوار حادّ جرى في مجلس حاكم الكويت بين الشيخ مبارك بن صباح الصباح والطواويش، الأمر الذي نقل تلك الواقعة من حيّز التداول الشفهي المحدود إلى فضاء التدوين العلني التوثيقي، بما مسّ المكانة الاجتماعية لبعض الأطراف المعنية بها.

وأبرزت الرسالة سعي أطراف متعددة متضرّرة مما ورد في «تاريخ الكويت» إلى تحريض الحاكم على إنزال العقوبة بالشيخ عبد العزيز، وهو ما لم يستجب له. وهو ما يجعل المقال وثيقة دالّة على الكيفية التي تحوّل بها الكتاب سريعاً من عمل تاريخي إلى اختبار للنفوذ الاجتماعي وحدود الهيبة والمكانة، ولم يعد مجرد نقاش حول روايات الماضي أو مدى دقّتها.

منع كتاب «التاريخ»

ويتواصل في العدد التالي عرض وقائع هذا الجدل، مع نشر ردود إضافية وردت إلى صحيفة «الشورى» من الكويت، بما يتيح تتبّع مسار التفاعل الذي صاحب صدور الكتاب في أشهره الأولى.

وفي 6 يناير 1927، نشرت الصحيفة مقالًا بعنوان «ماذا في الكويت؟»، مذيلاً بتوقيع «وطني غيور» وما يلي نصه:

«تهون كل الصيحات التي أثارها المغرضون حول تاريخ الكويت سواء أكان منشئها الحسد لصاحب التاريخ أو العداوة الشخصية له أو مخالفته لهم في الرأي والفكر والعقيدة والمشرب، تهون كل تلك الصيحات، وقد لا تكون لها أهمية تذكر أمام صيحة واحدة حاول مثيروها ضرب الحرية في الكويت على أم رأسها وإزهاق روحها الطاهرة. صيحة هي في جبين تاريخ الكويت نقطة سوداء لا تمحى ولا تزول.. وستلبس أهلها ثوبا من العار أسود قاتماً.

لو كانت هذه الصيحة لحق هضم أو شرف دنس أو عرض مصون هتك [كذا في الأصل] والهوى لكان للصالحين سعة من العذر. ولكان لهم مبرر

احتضان «الشورى» لموهبة خالد محمد الفرج

يُعَد الشاعر خالد محمد الفرج أحد أبرز الكويتيين الذين راسلوا صحيفة «الشورى» وأسهموا في صفحاتها، وقد آمن رئيس تحريرها محمد علي الطاهر بموهبته الشعرية، ومنحه مساحات واسعة لإبراز تجربته، حتى أطلق عليه لقب «شاعر الخليج»، ونشر له بكثافة طوال فترة إقامته في البحرين. ولم يقتصر هذا الاحتضان على النشر الصحافي، بل تجاوزه إلى تمثيل الطاهر للفرج والنادي الأدبي بالبحرين خلال حفل تكريم الشاعر أحمد شوقي عام 1927، بما يعكس مكانته في الوسط الثقافي العربي آنذاك. (13)

أمام الله والناس أجمعين. لكنها ويا للأسف صيحة في مناوئة الحق والشرف وضد العدالة والإنصاف، حمل وزرها قوم دب التعصب في عروقهم ومفاصلهم وأعمى الهوى أبصارهم وبصائرهم. قوم لم يألفوا إلا المدح والإطراء حتى لمن أخذوا بناصره ولو غار على صروح الحرية والإصلاح بمعاول الهدم والتخريب.

التعصّب والتضليل

لقد هال أولئك القوم أن يذيع تاريخ الكويت على رؤوس الملأ من تلاعب هذا الرجل ما سمعت وأن يشرح من تعصباتهم المعقوبة التي رمى بذورها في عين الحق قذى وفي حلق الدين شجا تعصبات يندى لها جبين الإنصاف حياء. تضليل وتعسيف واستحلال للأعراض والدماء.

نادى أحد زعاقهم بقوله «ان قتل ثلاثة من أهل الكويت ثمن لدخول الجنة: الشيخ يوسف بن عيسى الجناعي، والشيخ عبد العزيز الرشيد، والشيخ صقر بن سالم الشبيب»، وقال أحد جهلائهم عن شاعر الكويت الفاضل «قد كنت شاكاً في تدهره وإلحاده أما الآن فقد اتضح لي ذلك».

أما موقف سمو أمير الكويت المعظم أمام هاتيك العواصف، فموقف شريف يوجب الإعجاب بغيرته على العلم والأدب، والإطراء لحميته على الحق وأهله. موقف دلّ على مبلغ ميله للأخذ بعضد الحرية ورغبته في انقاذها من مخالب الجور والاعتداء ورفعها بيد الرفق [كذا في الأصل] السعادة والهناء. موقف إن لطلق الأقلام بتقديره ويشكره عليه فلا قيل لها في ميدان السباق عثار.

كان سموه في الوقت الذي تألب فيه أهل الإغواء في الكويت وطلبوا منه أن ينزل عقابه القاضي بمؤلف التاريخ... وكان سموه قد وقف مدافعاً عن الحق ومنتصراً للحقيقة، ضاحكاً في سره على أولئك القوم الطائشين وعلى أحلامهم الضعيفة ولمَ لا يضحك وهو يعلم أن تلك الضحكات لم يحركها إلا بخار التعصب والجهل ولم يمل علمها إلا ضبع الطيش والغرور.....

وقد جاء هذا العمل من مسوه حجة قاطعة على محبته لهناء قومه وراحتهم وعلى حصافة عقله وسداد رأيه في معضلات الأمور فليحي الأمير للعلم والادب وليحي للحق ذويه. -إمضاء- الكويت وطني غيور.

(الشورى – عن كل مصاب يهون إلا العبث بكتب التاريخ....)». (10).

وبذلك يتضح أن السجال الذي أثاره «تاريخ الكويت» لم يكن خلافاً معرفياً محدوداً حول مضمون كتاب أو دقّة رواياته، بل مساراً تصاعدياً انتقل من النقد والاعتراض إلى التحريض، ثم إلى التلويح بالعنف، بما كشف هشاشة التوازن القائم بين المعرفة والهيبة داخل المجتمع آنذاك. وفي مواجهة هذا الانزلاق، اضطلع الحاكم بدور حاسم في ضبط الإيقاع ومنع تفجر الفتنة، فصدر الحكم لاحتواء هذه الفتنة بما يرضي الأطراف المتنازعة.

إخماد الفتنة نهائياً

وفي ظل تعذّر الوصول إلى النص الأصلي للمقال الذي نُشر في صحيفة «فتى العرب» تحت اسم مستعار «كويتي منصف»، مهاجماً كتاب تاريخ



الكويت عقب صدور الحكم الرسمي في القضية خشية الفتنة، تظلّ المقالة التي نشرتها صحيفة «الشورى» الصادرة من البصرة، والموقّعة باسم «منصف الحقيقة»، مصدراً مهماً لفهم طبيعة هذا الهجوم وحدوده وخلفياته. فالنص لا يكتفي بالرد على مضمون النقد، بل يكشف عن السياق الاجتماعي والسياسي الذي دار فيه الجدل، ويقدّم رواية معاصرة لكيفية توظيف الاتهامات القبلية والدينية في محاولة النيل من الكتاب ومؤلفه، كما يوثّق موقف السلطة من الأزمة وتحوّلها من المنع إلى التريّث ثم الإذن بالنشر. وفي ما يلي نص المقال كما ورد في الصحيفة:

«لا أريد مناقشة «كويتي منصف» في جميع نقط مقالته التي نشرها في جريدة «فتى العرب» رداً على ما في جريدة الشورى الغراء دفاعاً عن تاريخ الكويت، ولا أبحث عن المحرك الأصلي لذلك «المنصف» أهو غيرة صادقة على من انتصب مدافعاً عنه أم لدريهمات صبت في جيبه صباً أم تقرباً إلى مولاه الذي يؤمل منه ما يدفع به غائلة الفقر والمسغبة، كل هذا لا يهمني أكثر من خدمته الحقيقة، ولولا ما في المقال من الكذب الصراح على ذلك التاريخ الذي سد فراغاً في تاريخ الأمة العربية، لما حركت ساكن القلم ولا أطلقت لليراع العنان وسأوجز الرد إيجازاً تاركاً التفاصيل إلى فرصة أخرى.

الحكم على التاريخ

عندما أوشك تنفيذ الحكم الذي أصدره «عظمته» أشيع أن مخلوقاً في الكويت سود أوراقاً في الرد على التاريخ وصاحبه، وانتقد فيها ثلاثة من رجال الكويت بالكذب والبهتان، وأشيع أيضاً أن ذلك «المخلوق» سيطبع رده قريباً. هناك رأى سمو الأمير المعظم أن تنفيذ الحكم على التاريخ، والالة هذه اجحاف بحقه وبحق صاحبه، فأصدر أمره بألا يمس التاريخ بسوء، وقال انه سوف يأذن بنشره في القريب العاجل سالماً من كل نقص، وقد بلغ المؤرخ أمر سموه في وقته، وقد وصلت إلينا هذه الأخبار، ونحن في البصرة من القادمين من الكويت، ومن كتب جاءتنا من بعض الأصحاب هناك فأين هذا كله بما قاله «منصف» الذي أساء الحقيقة والتاريخ بتهجماته ومغالطا إلا فليتق الله ربه ولا يبخس الناس أشياءهم وليعلم هو وأنصاره أن للحق أنصاراً لا تلين قناتهم لغامز، وأنهم سوف يقفون بالمرصاد لكل منافق مخادع. -إمضاء- البصرة (منصف الحقيقة)

(الشورى- نرجو من حضرة الكاتب ان يوجز في جميع مقالاته وأن يجعل خطه مما يمكن لغيره أن يقرأه!)». (11)

الإفراج عن الكتاب

ويتّضح أن السجال حول تاريخ الكويت لم يعد مقتصراً على مضمون الكتاب ذاته، بل تجاوز ذلك إلى تبعاته الاجتماعية، وحدود النقد المقبول، ودور السلطة في الموازنة بين حرية التعبير والحفاظ على السلم الأهلي. وفي هذا السياق، شكّل التراجع اللاحق عن الدعوات إلى تمزيق الكتاب أو إتلافه تحوّلاً مهماً في مسار القضية، إذ عكس إدراكاً متأخراً لمخاطر التصعيد، وفتح الباب أمام مرحلة اتجهت فيها الأزمة نحو الاحتواء بدلاً من المواجهة.

إلا أن هذا التحول جاء متأخراً بالنسبة إلى الشيخ عبد العزيز الرشيد لجني ثماره، إذ اضطر في العام ذاته إلى مغادرة الكويت إلى البحرين، ولم يُقدَّر له أن يرى كتابه متداولاً في بلده. فقد أُفرج عن كتاب تاريخ الكويت بقرار من مجلس الأمة التشريعي الأول في جلسته المنعقدة يوم الأحد 9 رجب 1357هـ، الموافق 3 سبتمبر 1938، برئاسة نائب رئيس المجلس الشيخ يوسف بن عيسى القناعي. وبموجب هذا القرار، وُجّه كتاب إلى مدير الجمرك البحري بفسح تداول الكتاب وتسليمه إلى ورثة مؤلفه، وذلك بعد وفاته بسبعة أشهر. (12)

ولعل من دلالات المفارقة التاريخية أن يكون الشيخ يوسف - وهو من أصدقاء الرشيد والمدافعين عن كتابه - هو من ترأس الجلسة التي تقرر فيها الإفراج عن تاريخ الكويت، بما يختزل مسار السجال من الرفض والتضييق إلى الإقرار والاحتواء.

وبذلك أغلقت إحدى أكثر القضايا الثقافية حساسية في تاريخ الكويت الحديث، بعد أن تجاوزت الكتاب ذاته لتلامس حدود النقد، ودور السلطة، ومسألة التوازن بين المعرفة والنظام العام.

الهوامش

(1) للمزيد عن الشيخ عبد العزيز الرشيد انظر:
أ. عبد الفتاح مليجي، الصحافة وروادها في الكويت.. عبد العزيز الرشيد وثلاث مجلات، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، الطبعة الأولى، 1982.
ب. الدكتور يعقوب يوسف الحجي، الشيخ عبد العزيز الرشيد سيرة حياته، مركز البحوث والدراسات الكويتية، 1993.
ت. الدكتورة فتوح الخترش، دراسة بعنوان: «ظاهرة التنقل في حياة عبد العزيز الرشيد»، مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي والعشرون، العدد الرابع، ابريل-مايو-يونيو 1993، وزارة الإعلام، الكويت، من الصفحة رقم 98 إلى الصفحة رقم 135.

(2) يرجح أنه الكاتب محمد علي كمال الدين (1900 - 1966)، وهو أديب وكاتب عراقي.

(3) صحيفة العراق، السنة الثانية، العدد رقم 397، 12 سبتمبر 1921، الصفحتان رقم 1، والرقم 3.

(4) الشيخ عبد العزيز الرشيد، تاريخ الكويت، المطبعة العصرية، العراق، الطبعة الأولى، 1926، الصفحة رقم 225.

(5) صحيفة الشورى، السنة الثانية، 14 مايو 1928، الصفحة رقم 4.

(6) صحيفة الشورى، السنة الثانية، العدد 85، 18 يونيو 1926، الصفحة رقم 2، انظر: الشيخ عبد العزيز الرشيد، تاريخ الكويت، المطبعة العصرية، العراق، الطبعة الأولى، 1926، من الصفحة رقم 10 إلى الصفحة رقم 12.

(7) صحيفة الشورى، السنة الثانية، العدد 87، 9 يوليو 1926، الصفحة رقم 4.

(8) صحيفة الشورى، السنة الثانية، العدد رقم 96، 9 سبتمبر 1926، الصفحة رقم 3.

(9) صحيفة الشورى، السنة الثانية، العدد رقم 112، 30 ديسمبر 1926، الصفحة رقم 2.

(10) صحيفة الشورى، السنة الثالثة، العدد رقم 113، 6 يناير 1927، الصفحة رقم 3.

(11) صحيفة الشورى، السنة الثالثة، العدد رقم 151، 13 أكتوبر 1927، الصفحة رقم 4.

(12) يوميات مجلس الأمة التشريعي الأول (الدورة الأولى)، د. عادل العبد المغني، الطبعة الأولى، 2020، مطبعة فور فيلمز للطباعة، الصفحة رقم 70.

(13) صحيفة الشورى، السنة الثالثة، العدد رقم 124، 24 مارس 1927، الصفحة رقم 2.

أضواء على المشهد الثقافي في إقليم كردستان العراق

حوار: د. شربات أحمد مصطفى*





يعد الكاتب والمترجم الكردي عثمان أحمد حسن، مسؤول مكتب العلاقات الفكرية للجمعية الثقافية المستقلة في إقليم كردستان العراق، ورئيس تحرير مجلة نووسين، واحدا من الكتاب والمثقفين الكرد، الذين أخذوا على عاتقهم تسليط الضوء على المشهد الثقافي الكردي، هذا بالإضافة إلى دوره البارز في تنشيط حركة الترجمة، وفي تأسيس الجمعية الثقافية في إقليم كردستان العراق عام 2001، هذه الجمعية التي تبنت رسالة السلام والتسامح وإنهاء العنف والدكتاتورية، والعمل على ضمان الحقوق المشروعة للشعب الكردي، ولمعرفة كل التفاصيل عن المشهد الثقافي الكردي، وعن الجمعية الثقافية وأهدافها والترجمة وتحدياتها، كان معه هذا الحوار.

*** تم تأسيس الجمعية الثقافية المستقلة الوحيدة في إقليم كردستان في 2 ابريل 2001، فمن دعم فكرة تأسيس هذه الجمعية؟ وما رسالتها وأهدافها؟**

- صحيح أن الجمعية الثقافية المستقلة تأسست في 2 أبريل 2001 كأول منظمة مستقلة في إقليم كردستان، إلا أننا عملنا على مبادئ هذا المشروع في صيف عام 2000، بل وقبل ذلك. ما الذي يمكننا فعله لتغيير الواقع في إقليم كردستان العراق؟ تحوّل هذا السؤال إلى مقترح للنقاش مع عدد من الأصدقاء، الذين كانت تربطنا بهم علاقات سابقة في إطار الأوساط الثقافية. بحثنا وناقشنا هذا المقترح والسؤال باستمرار، حتى اتسعت دائرة النقاش، وأسسنا في نهاية المطاف الجمعية الثقافية المستقلة.

مجلة «نووسين»

*** كان ضمن أنشطة هذه الجمعية إصدارها لمجلة نووسين باللغة الكردية، فهل تحظى هذه المجلة بالانتشار الواسع بين المثقفين والقراء الكرد؟ وهل لهذه المجلة نسخة باللغة العربية لكي يتم التواصل الثقافي والفكري للكرد مع العالم العربي؟**

- نعم، كان من أنشطة منظمتنا إصدار مجلة «نووسين» عام 2011. كان من المستحيل الاستمرار، لأن تكلفة إصدارها كانت تُدفع من قِبل أعضائنا وأصدقائنا. نواصل طواعيةً نقدنا الثقافي والفكري لبلادنا ونفتخر بأمتنا. نعم، لهذه المجلة خصائصها ومكانتها الخاصة بين المثقفين والقراء الأكراد.

وفي الوقت نفسه، واصلت تقدمها في المجالات الفكرية والثقافية، وطوّرت أهدافها في الانفتاح الفكري على الصعيدين الثقافي والفكري، والحوار النقدي على المستوى الإقليمي. وقد عملت الجمعية الثقافية المستقلة بعمق على ذلك، ولا تزال. ولمجلة «نووسين» التي تصدرها هذه المنظمة دور مؤثر، وتستمر في الحوار النقدي والانفتاح المنهجي على مستوى الشرق الأوسط، والعالم العربي، والعالم الكردي بشكل خاص.

*** تواجه المرأة الكردية العديد من التحديات التي فرضتها العادات والتقاليد، فما أبرز هذه التحديات؟ وما هو تقييمك لمشاركتها السياسية والثقافية داخل المجتمع الكردي؟**

- في الواقع، تتمتع النساء في المجتمع الكردي الآن بحرية كبيرة، ويشاركن في كل شيء جنباً إلى جنب مع الرجال، ولا يعانين من المشاكل التي خلقتها التقاليد لهن. في بعض الأحزاب، تتمتع النساء في إقليم كردستان بالمساواة مع الرجال.

الأدب الكردي

*** للأدب الكردي دور كبير في إثراء المشهد الثقافي العربي الإسلامي، لكن هناك من يرى حاليا انحصار ذلك الدور ومعاناته من التهميش العربي، فما تعليقك على ذلك؟**

- نعم، صحيح ان الأدب الكردي لعب دوراً فعالاً في إثراء الثقافة الإسلامية في الماضي، ولكن بعد إنشاء الدول الحديثة من قبل الاستعمار، تعرض الأكراد لقمع شديد، ولا يزالون يعانون منه، وقد أدى هذا، إلى تراجع الأدب الكردي وعدم تطوره بشكل ملحوظ. في الواقع، بسبب احتلال الأكراد، أصبحت القضية الكردية والأدب الكردي والثقافة الكردية أقل شهرة في الثقافة العربية الحالية، ولكن ينبغي توسيع نطاق الترجمات من الكردية إلي العربية في المستقبل من أجل الحوار الثقافي بين كرد وعرب.

واقع الترجمة

*** قمت بترجمة العديد من الكتب من الإنكليزية والعربية والفارسية إلى الكردية، فعلى أي أساس يتم اختيارك لهذه الكتب؟ وهل توجد صعوبات تواجهك أثناء الترجمة؟ وإذا وجدت فكيف تتغلب عليها؟**

- في الواقع، تعاني المكتبة الكردية من ضعف شديد في جميع المجالات، وذلك بسبب الاحتلال من جهة، من جهة آخرى، وبسبب الاستيلاء على المجال الثقافي الذي تمثله وزارة الثقافة، للأسف خلال 35 عامًا من حكم هذين الحزبين، لم تتمكن وزارة الثقافة من تقديم أي خدمات للمكتبات الكردية، ولم تُتح الفرصة للكتاب المستقلين لإثراء المكتبات الكردية وتطوير الثقافة الكردية. وفي الوقت نفسه، عانى مجال الترجمة في الثقافة الكردية. من الواضح أن الترجمة جسر بين الثقافات وتلعب دوراً مهماً في انفتاح فكري وفتح العقول وتعزيز ثقافة الأمم، ولهذا السبب تولي الأمم والدول المتقدمة اهتماماً كبيراً بالترجمة، وكان هذا هو الحال في الماضي. وكما ذكرتُ، فإن المكتبة الكردية مكتبة متواضعة، والترجمة إلى الكردية في حالة سيئة. في هذا المجال، أنشأنا عام 2010 «مشروع ترجمة» لخدمة الثقافة الكردية. هذا أمرٌ في غاية الصعوبة، وعلينا تحمّله، لأننا لم نتلقَّ أي مساعدة، ونعمل تطوعاً كما هو الحال في وظائفنا الأخرى.

المكتبة الكردية متواضعة والترجمة إلى لغتنا في حالة سيئة.. في هذا المجال أنشأنا عام 2010 «مشروع ترجمة لخدمة الثقافة الكردية»

لقد ترجمتُ أكثر من عشرة كتب إلى الكردية من الإنكليزية والعربية والفارسية. وبصفتي مشرفًا على مشروع الترجمة هذا، أتحمل مسؤولية كبيرة، وأردتُ أن أقوم بأكبر قدر ممكن من أعمال الترجمة، وأن أقدم أكبر خدمة ممكنة. بخصوص سؤالك، فقد اخترت الكتب الضرورية جدًا للمكتبة الكردية، لأنني عملت في مجال الفكر والفلسفة والأدب. في البداية، قمت بترجمة العديد من الكتب في هذه المجالات إلى اللغة الكردية، والتي كانت ضرورية للغاية، وسدّت فجوة كبيرة. بعد ذلك عملت في مجال العلوم، وفي عام 2018 قمت بترجمة خمسة كتب في مجال الطب والطب البديل إلى اللغة الكردية. في الحقيقة، واجهتُ صعوباتٍ جمّة في الترجمة، وأنا مُرهَقٌ للغاية، لأنّ الترجمة إلى الكردية أصعب من الترجمة إلى لغاتٍ أخرى، كالعربية مثلاً، لأنّ العربية لها تاريخٌ عريقٌ في هذا المجال. يُعدّ المجال العلمي أكثر صعوبة، وذلك لأن ترجمة الكتب العلمية إلى اللغة الكردية، للأسف، تمثّل نقطة الصفر، لذلك واجهت صعوبات أكبر في ترجمة الكتب الطبية، ولكن مع الكثير من التعب والعمل على اللغويات وعلم اللغة، تمكنت من التغلب على هذه الصعوبات. وبالطبع، تلعب خبرة المترجم في المجال، الذي يترجم فيه، دورًا مهمًا في التغلب على العقبات.

*** هل ترى أن الأدب الكردي أخذ حقه من الترجمة إلى اللغة العربية أم لا؟ ولماذا؟**

- كما ذكرت في السؤال السابق، هناك العديد من الشعراء في الأدب الكردي الكلاسيكي، الذين تشبه قصائدهم قصائد الشعراء العرب الكلاسيكيين، على حد علمي، لم تُترجم أعمال كاملة لهؤلاء الشعراء الأكراد الكلاسيكيين إلى اللغة العربية. إذا تُرجمت هذه النصوص إلى الكردية بواسطة مترجم عربي يجيد الكردية، فسيكون ذلك عملاً ممتازاً. إضافة إلى ذلك، يضم الأدب الكردي المعاصر بعض النصوص الجيدة، مثل روايات يشار كمال، التي تُرجمت معظم أعماله إلى العربية، فضلاً عن العديد من النصوص الأخرى، التي تُرجمت إلى العربية بدرجات متفاوتة. بشكل عام، يمكن القول إن ترجمة الأدب الكردي إلى العربية ضرورية، لأن الأدب يلعب دورًا مهمًا في الانفتاح الفكري والحوار الحضاري والتعرف بشكل أكبر على عمل ومعاناة الشعب الكردي. وإذا أتقن عدد من المترجمين العرب اللغة الكردية، وبحثوا في الأدب الكردي، وترجموا النصوص إلى العربية بما يتناسب مع السياق والمعيار الأدبي، فسيحظى الأدب الكردي بالحقوق الكاملة. مع ذلك، يجب ألا ننسى أن العديد من الأدباء العرب قد كتبوا عن الأدب الكردي ومعاناة الشعب الكردي.

رسالتي إلى المؤسسات العربية هي دعم مشروع الانفتاح الفكري هذا، وبذل المزيد من الجهد في سبيل القضية الكردية، ومناهضة اضطهاد الشعب الكردي، وتعزيز رسالة التسامح والتعاون بين المثقفين الأكراد والعرب، ومن بعد بين مثقفي المنطقة من كل الأقوام والمذاهب المختلفة. فلنبدأ من جديد في المنطقة لإنهاء المشاكل والأزمات في الشرق الأوسط، ولنمنع إسرائيل والقوى الغربية من إثارة العداوة بين شعوب الشرق الأوسط.

نعم، إنّ فتح آفاق الحوار النقدي بين مثقفي المنطقة، والتعاون، والمراجعة النقدية للأسباب الجذرية للأزمات، يمكن أن يكون له دور إيجابي للغاية في الواقع، لذا ينبغي على المؤسسات العربية دعم هذه الخطوات وتطوير التعاون الثقافي.

*** ما الرسالة التي توجهها إلى المؤسسات الثقافية العربية والكردية من أجل تعزيز التعاون الثقافي بينهما؟**

- كما تعلمون، نعمل مع المثقفين الأكراد والعرب منذ أكثر من خمس سنوات، من خلال الصفحة العربية لمجلة نووسين.

وهكذا، أصبح الانفتاح الفكري كأطروحة جديدة أكثر تعاوناً بيننا وبين العالم العربي. ولحسن الحظ، يساهم المثقفون والصحافيون العرب في معظم الدول العربية، من المغرب إلى اليمن، بدور فاعل في هذا المشروع (طبعاً حضرتك شخصية ناشطة في هذا المجال)، وقد أصبحت المجلة (نووسين) منصةً للانفتاح الفكري والتعاون والتنسيق بين المثقفين الأكراد والعرب. صحيح أن هذا الجهد مشجع، لكننا نحتاج إلى مزيد من العمل في هذا المجال.

رسالتي إلى المؤسسات العربية هي دعم مشروع الانفتاح الفكري هذا، وبذل المزيد من الجهد في سبيل القضية الكردية، وتعزيز رسالة التسامح والتعاون بين المثقفين الأكراد والعرب، ومن بعد بين مثقفي المنطقة بكل الأقوام والمذاهب المختلفة. إنّ فتح آفاق الحوار النقدي بين مثقفي المنطقة، والتعاون، والمراجعة النقدية للأسباب الجذرية للأزمات، يمكن أن يكون له دور إيجابي للغاية في الواقع، لذا ينبغي على المؤسسات العربية دعم هذه الخطوات وتطوير التعاون الثقافي.

---

* كاتبة مصرية

الشاعر حسن عطية جلنبو:

معوقات تحول دون الكتابة المتحررة

حوار: سامر أنور الشمالي *

يزين كلماته على الصفحات البيضاء بأسماء الزهور، لاسيما الياسمين الأبيض، لأنه شاعر عشق الزهور التي تعيد إليه ذكريات الطفولة، التي يرى فيها أجمل أيام حياته. والزهرة في شعره هي المرأة الحبيبة، والوطن أيضاً. ولكن ليست كل قصائد الشاعر بساتين من الزهور، التي تهدى إلى الحبيبة. فهو يحمل على كاهله قضايا كبيرة يستحضرها في شعره، ويستدعي الكثير من الشخصيات التاريخية كي يحاورها، أو يحملها أفكاره، أو يقتبس منها، وذلك كي يعبّر عن موقفه الأدبي والإنساني أمام القارئ.

وقد أجرينا هذا الحوار مع الشاعر الأردني حسن عطية جلنبو، بمناسبة فوزه بالمركز الأول بالتساوي بجائزة «حبيب الزيودي» في دورتها الثالثة 2023 عن فئة أفضل ديوان شعر فصيح، والجائزة تنظمها أمانة عمّان الكبرى.

العودة الحقيقية

*** لتحدثنا بداية عن الزهور.. يبدو أنك تحرص على توزيعها في قصائدك بألوانها ورائحتها، وأنت تُحمِّلها شيئاً من مشاعرك وأحاسيسك.**

- لقد ارتبط الحزيران في الذاكرة العربية بالنكسة الفلسطينية سنة 67، فصار مجرد ذكر الحزيران كابوساً في مخيلة الجيل السابق يعود بهم إلى التهجير والمخيمات وطوابير الأمم المتحدة، والوطن السليب والبيوت المهدمة والأراضي المدمَّرة، في الوقت الذي كان فيه الحزيران يربطني بياسمينة أمي، التي ارتبطت بي وارتبطت بها منذ ولادتي، فكانت رفيقة الذهاب والإياب، تنتصب على عتبة البيت في برميل حديدي، ولا يمكن الدخول أو الخروج دون المرور بها وإلقاء التحية عليها، وقد كان لهذه الياسمينة دون زهور المنزل مكانة خاصة لدى والدتي، وكان لرائحتها حضور في أمسياتنا الصيفية وصباحاتنا، حيث نستفيق على رائحتها صباحا، ثم نتسامر على أريجها ليلا.

لعلَّ عودتي ذات صيف إلى البيت، الذي به ولدت ونشأتُ، فلم أجد الياسمينة مكانها، بحيث جفت عروقها وماتت بمجرد وفاة سيدة البيت، فخلت منها العتبات، وسكنت الوحشة أدراج البيت المؤدية إليه، كل ذلك ترك في نفسي حسرة على ما آلت إليه الأمور في وقت كنت وقفت فيه عن كتابة الشعر تماماً، وامتنعت عن الانسياق لوحي الكتابة وهاجس الشعور، إلى أن فاض بي الشوق كثيرا فانسال على قلمي شعراً يُعيد إلى الذاكرة وهج الحزيران، وعطر الصيف ونفح الياسمينة، فكان ذلك في ولادة ديواني الأول، الذي احتل منه الياسمين مساحة لا بأس بها، وبخاصة أن ذلك تزامن مع عودتي الحقيقية إلى كتابة الشعر من جديد.

بناء النص المعاصر

***في شعرك نجد إشارات إلى شخصيات أو وقائع تاريخية، هل بعض القصائد لديك رسائل ذات مضامين فكرية؟**

- حقيقة أنا ممن يؤمن بأنّ الشعر المعاصر يجب أن يتجاوز القدرة على النظم القائم على الإتيان بالمفردة الموزونة والجملة العروضية، سواء أكان ذلك في قصيدة التفعيلة أم الشعر العمودي، فلا بد للشعر من أن يعكس تجربة الشاعر ومعاناته من جهة، وأن يعكس ثقافته وسعة اطلاعه من جهة أخرى، ولعل استدعاء الشخصيات التاريخية أو الرموز التراثية في الشعر المعاصر كان مثار دراسات كثيرة، تناولته وبينت أهميته في بناء النص المعاصر، وخدمة حركة الشعر لتحفظها الحياة للأجيال القادمة، فتكوّن لوحة شاملة للشعر المعاصر يعود إليها اللاحقون، كما نفعل نحن بشعر الأقدمين، وعليه فإن استدعاء بعض الشخصيات والرموز في قصيدتي يدور في فلك دائرتين: الدائرة الأولى تتعلق بالإسقاط الذي أمارسه على الرمز التاريخي، فأستعير الشخصية وأستنطقها، فأتحدث باسمها من وجهة نظر معاصرة، وقد تكرر هذا في أكثر من قصيدة في مجموعاتي الشعرية الثلاث، ولا سيما الديوان الأخير «آنست شعراً»، في حين تشير الدائرة الثانية إلى بعض التناصات، التي يتم استيحاؤها عرضاً في القصيدة لتوظيف رمز جديد مغاير للرمز الاصيل، على نحو يوصل فكرة ما أو يعكس شعوراً ما، وقد ظهر ذلك جلياً في تكرار التناص مع شخصية موسى ويوسف عليهما السلام، وغير ذلك من الرموز.

المرأة في الشعر

***المرأة في شعرك ليست من لحم ودم، بل مجرد رمز، وحلم، أو امرأة من زمن مضى، فخدُّها ما يزال يحمر خجلاً عند التحدث اليها، كذلك تغطي وجهها بالوشاح من شدة الخجل. لماذا تحرص على هذه الصورة التقليدية للمرأة؟**

- لا يكاد يخفى على أحد حضور المرأة في الشعر على مر العصور، بدءاً من الوقوف على الأطلال وانتهاء بصورة المرأة الأم والمرأة الوطن والحبيبة في شعرنا المعاصر، ولعلَّ النظر في قصائدي يلقي الضوء على حضور واضح للمرأة بوجدان عاشق يصور المرأة حبيبة ورفيقة وزوجة، باعتبارها امرأة حقيقية تسكن الفؤاد، أو رمزاً





◄ لا بد للشعر من أن يعكس تجربة الشاعر ومعاناته

◄ للغربة أثر واضح في تشكيل التجربة الشعورية

للقيم الجمالية التي تعكس المشاعر التي تعتري الشاعر في غربته، وما نتج عنها من مرارة تتمثل في حالات الفقد التي عاشها بعيداً عن الأهل والوطن، كما يعكس مكاناً لامرأة أخرى هي الوطن، ففي أكثر من موضع تتبدى المشاعر الناجمة عن مجموعة المؤثرات، التي أحدثتها الغربة، فتخاطب المرأة المحبوبة، وكأنها امرأة حقيقية تقيم مع الشاعر في غربته لتغدو الشمس التي تشرق عليه كل نهار، وفي الوقت نفسه تظهر المرأة بصورة أخرى هي الوطن، ويتبدى ذلك جلياً في قصيدة «عمَّان» مسقط الرأس ومهوى الروح، فهي الحبيبة والصديقة والمرأة التي تسكن الشاعر في غيابه، ويرتشف الفجر من رحيقها، فيجعلها أختا للقدس تسري كل صباح إلى الجسر لقاء أختها، ويتجلى ذلك الاندماج بين المدينتين، من خلال إهداء ديوان «وشهد شاهد من أهله»، الذي جاء عامّاً للوطن، الذي



يتنازع الشاعر بين وطنين: شرقيَّ وغربيٍّ «إلى وطني/ الذي ما انفكَّ يقسمني إلى شطرين:/ شرقيٍّ، يعانقني إذا ضاقتْ بيَ الدنيا؟ فيحملني على الكتفينْ./ وغربيٍّ، يؤرِّقني إذا ما جئتُ أبحث عنه/ بين الدمع والعينينْ».

الكتابة والبوح

***تقول في إحدى قصائدك: «ما حيلتي/ وأنا المكبل بالكتابة/ والتقاليد المقيتة/ واشتراطات العشيرة»، نفهم المعاناة من التقاليد المقيتة، أو اشتراطات العشيرة، ولكن سنتوقف عند التكبل بالكتابة، فهل الكتابة قيد ما أو تحرر وانعتاق؟**

- في مرحلة ما من حياة الشاعر، وبخاصة الشاعر الغريب، فلن يكون أكثر من الكتابة نفسها معوقاً له، بحيث تصبح الكتابة التي هي سبيله الوحيد للبوح، تصبح قيده الكبير، الذي يمنعه من الحديث صراحة لاعتبارات كثيرة تفرضها الغربة، ويفرضها العُمر، ويفرضها المجتمع بقيوده واعتباراته الكثيرة، سواء كانت اعتبارات منطقية أم مجرد عوالق من زمن مضى لم يعد لها مبرر.

ثمة الكثير من المعوقات التي قد تحول دون الكتابة المتحررة، فيضطر معها المرء للجوء إلى الرمزية والتعمية تحسباً لكثير من ردات الفعل غير المحسوبة، والتي تفرضها المرحلة الحالية من حياته وحياة الآخرين.

الغربة والثقافات

***أنت شاعر أردني مقيم في الإمارات، هذا الانتقال في الجغرافيا كيف انعكس على تجربتك الشعرية؟**

- لا شكَّ في أن للغربة أثراً واضحاً في تشكيل التجربة الشعورية، وبخاصة ما تفرضه الغربة من احتكاك مباشر بثقافات متعددة ومناخات مجتمعية مختلفة، سيكون لها حضور واضح في اللغة الشعرية، والمفردة الشعورية، وقد كان للبيئة على مدى الأزمان أثر مباشر على اللغة والمعرفة والتجربة الحياتية، وقد يظهر ذلك واضحا في القصائد التي كان فيها أنسنة واضحة للبحر والنخيل والصحراء مثلا، ضمن مفردات اللغة لشاعر عاش نصف حياته الأولى في بيئة مختلفة تماماً، لا تعرف البحر والنخيل والصحراء في جهةٍ ما.

*** ما الخصوصية التي نجدها لدى الشاعر الأردني؟**

- تشكل الحركة الشعرية الأردنية حضوراً واضحاً على مستوى المنطقة العربية، وقد شهدت السنوات الأخيرة ظهوراً واضحاً لمجموعة من الشعراء، حيث ازدهرت الحركة الشعرية في الأردن ازدهاراً ملحوظاً بعد حرب الخليج، على وجه الخصوص، ولعلَّ المعطيات التي فرضتها المرحلة سياسياً واجتماعياً كان لها دور كبير في هذا الازدهار، على مستوى الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ولعل ما يميز الحركة الشعرية في الأردن هو النشاط، الذي تشهده الساحة الأدبية في السنوات الأخيرة، وإبراز دور الشاعر الأردني في مواكبة الأحداث، التي تمر بالمنطقة على مستويات عدة، حيث تقوم جهات عدة متكاتفة بدور رئيسي في النهوض بالحركة الأدبية عموماً في الأردن.

---

* كاتب سوري

الآداب العالمية

إنقاذ الإنسان من العزلة والتشظّي



تغريد بومرعي*

حين نقترب من مفهوم الأدب العالمي، لا نلامس مجرد تراكم نصوص مترجمة من لغات شتى، ولا نواجه أرشيفًا كونيًا للكتابة، نحن ندخل فضاءً إنسانيًا مركّبًا تتقاطع فيه الهويات، وتتجاور فيه الذاكرات، وتتواجه فيه الأسئلة الكبرى حول معنى الوجود، وحدود الانتماء، وجدوى التواصل بين الثقافات. الأدب العالمي ليس مشروعًا جماليًا فحسب، إنه محاولة مستمرة لإعادة صياغة العلاقة بين الذات والآخر، وبين المحلي والكوني، وبين الخصوصية والإنسانية المشتركة. في زمن تتسارع فيه التحولات التقنية، وتتعمق فيه الفجوات الثقافية، ويشتد فيه الاستقطاب الهوياتي، يغدو هذا الأدب أمام امتحان عسير: كيف يحافظ على روحه الإنسانية في عالم ينجرف نحو التشييء والتسليع والتسطيح؟

الأدب الحقيقي

لقد تنبّه غوته مبكرًا إلى هذا الأفق حين صاغ مفهوم الأدب العالمي أو Weltliteratur، معتبرًا أن الأدب الحقيقي هو ذاك الذي يعبر الحدود الضيقة للأمم ليقيم حوارًا مفتوحًا بين الشعوب، حيث لا يعود النص ملكًا للغة واحدة أو ثقافة بعينها، بل يصبح جزءًا من التراث الإنساني المشترك. كان غوته يرى في التبادل الأدبي وسيلة لفهم أعمق للآخر، وإغناء الذات عبر الانفتاح، لا عبر الذوبان. هذه الرؤية، على الرغم من مثاليتها الظاهرة، كانت تحمل في عمقها إدراكًا مبكرًا لتعقيدات العلاقة بين القوة الثقافية والهيمنة، بين المركز والأطراف، وبين ما يُقدَّم للعالم بوصفه أدبًا كونيًا وما يُهمَّش في زوايا الصمت.

تحديات الأدب العالمي

من هنا تبدأ أولى تحديات الأدب العالمي، المتمثلة في اختلال ميزان التمثيل. فليست كل الآداب متساوية في فرص الوصول إلى القارئ العالمي. لغات كبرى مثل الإنكليزية والفرنسية والإسبانية تملك قنوات نشر وترجمة وتوزيع واسعة، فيما تعاني لغات أخرى من التهميش، مهما بلغت ثراء تجاربها. هذا الخلل يتصل بالبنى الاقتصادية والسياسية التي تتحكم في سوق النشر العالمي، ولا يقتصر على البعد اللغوي فقط، حيث تتحول القيمة الأدبية أحيانًا إلى سلعة تخضع لمنطق العرض والطلب، لا لمعايير العمق والجدة والاختلاف. في هذا السياق، أشار الفيلسوف الألماني فالتر بنيامين إلى خطورة إخضاع الإبداع لمنطق السوق، محذرًا من فقدان العمل الفني لهالته الخاصة حين يتحول إلى منتج استهلاكي قابل للاستنساخ بلا حدود.

وتبرز الترجمة بوصفها مفصلًا حاسمًا في مصير الأدب العالمي. فهي الجسر الذي تعبر عليه النصوص من لغة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى سواها، لكنها في الوقت ذاته منطقة توتر دائم بين الأمانة والحرية، وبين الحرفية والروح. فالترجمة الرديئة قد تشوه النص، وتطمس طبقاته الدلالية، وتحوله إلى خطاب مسطح فاقد للحرارة، في حين أن الترجمة العميقة قادرة على بعث حياة جديدة في العمل، ومنحه أفقًا آخر من التلقي. هنا تتقاطع آراء رومان ياكوبسون حول استحالة الترجمة الكاملة، مع تأملات جورج شتاينر الذي رأى في الترجمة فعلًا تأويليًا خلاقًا، لا مجرد نقل آلي للمعنى. إن التحدي الحقيقي يكمن في إيجاد مترجمين يمتلكون حسًا أدبيًا وثقافيًا واسعًا، قادرين على استيعاب روح النص وسياقه، ثم إعادة خلقه في لغة جديدة دون أن يفقد جوهره.

غير أن الإشكالية لا تقف عند حدود اللغة، بل تمتد إلى اختلاف المرجعيات الثقافية. فالنص الأدبي مشبع بإشارات تاريخية ورمزية ودينية واجتماعية قد تكون غامضة على القارئ المنتمي إلى ثقافة أخرى. هذا الغموض قد يتحول إلى عائق يحول دون التفاعل العميق مع العمل، أو قد يصبح فرصة لاكتشاف عوالم جديدة وتوسيع أفق الفهم. هنا يستحضر المرء أفكار هانس جورج غادامير



حول اندماج الآفاق، حيث لا يتم الفهم إلا عبر حوار حي بين أفق القارئ وأفق النص، في عملية تأويلية مستمرة تتجاوز حدود الزمن والمكان. الأدب العالمي، بهذا المعنى، هو تجربة وجودية تتطلب قارئًا نشطًا، مستعدًا للمغامرة في المجهول، وليس نصوصًا جاهزة للاستهلاك السريع.

مستقبل القراءة

وفي عصر العولمة الرقمية، يواجه الأدب العالمي تحديًا جديدًا يتمثل في هيمنة الوسائط السريعة وثقافة الاختصار. فوسائل التواصل الاجتماعي ومنصات المحتوى المختصر أعادت تشكيل الذائقة القرائية، ودفعت كثيرين إلى النفور من النصوص الطويلة والمعقدة. هذا التحول يطرح سؤالًا جوهريًا حول مستقبل القراءة العميقة، وحول قدرة الأدب على الصمود أمام سطوة الصورة والسرعة. يشير زيغمونت باومان في حديثه عن الحداثة السائلة إلى أن الإنسان المعاصر يعيش في حالة من التشتت الدائم، حيث تتفكك الروابط العميقة لتحل محلها علاقات هشة وعابرة. في ظل هذا الواقع، يبدو الأدب العالمي مدعوًا إلى ابتكار أشكال جديدة للتواصل مع القارئ دون التفريط بجوهره التأملي.

الانفتاح الرقمي

ومع ذلك، لا يمكن النظر إلى هذه التحولات بوصفها تهديدًا مطلقًا، إذ تحمل في طياتها إمكانات جديدة للانتشار والتفاعل. فالفضاء الرقمي أتاح للنصوص القادمة من الهامش أن تجد طريقها إلى قرّاء لم يكن الوصول إليهم ممكنًا من قبل. كما سمح بتشكّل مجتمعات قرائية عابرة للحدود، تتبادل الخبرات والانطباعات، وتعيد الاعتبار لفعل القراءة بوصفه ممارسة جماعية. هذا الانفتاح الرقمي، على الرغم من مخاطره، يمكن أن يشكّل فرصة تاريخية لإعادة توزيع المركز الثقافي، شرط أن يُستثمر بوعي نقدي يحمي الأدب من السقوط في فخ الابتذال.

وتبقى مسألة الهوية من أكثر القضايا حساسية في سياق الأدب العالمي. فبين الدعوة إلى الكونية والخوف من الذوبان، يقف الكاتب أمام معادلة دقيقة: كيف يكتب نصًا قادرًا على مخاطبة الإنسان أينما كان، دون أن يتخلى عن جذوره الثقافية واللغوية؟ هذا السؤال شغل إدوارد سعيد في تأملاته حول المنفى والهوية، حيث رأى أن المثقف الحقيقي هو ذاك الذي يعيش في حالة توتر خلاقة بين الانتماء والتجاوز، بين الوفاء للذاكرة والانفتاح على الأفق. الأدب العالمي، وفق هذا المنظور، لا يطالب الكاتب بالتنازل عن خصوصيته، بل يدعوه إلى تعميقها حتى تغدو قادرة على ملامسة الكوني.

ومن التحديات الكبرى أيضًا مسألة التلقي المشروط بالأطر الأيديولوجية والسياسية. فكثيرًا ما يُقرأ الأدب القادم من مناطق النزاع أو من ثقافات معينة من خلال عدسة نمطية تختزله في صورة الضحية أو الغريب أو المختلف، فيُحمَّل النص أكثر مما يحتمل من دلالات سياسية، على حساب قيمته الجمالية والإنسانية. هذا النوع من التلقي يختزل التجربة الأدبية، ويحوّلها إلى وثيقة إثنوغرافية أو شهادة سياسية، بدل أن تكون فضاءً حرًا للتأمل والسؤال. وقد نبّه ميلان كونديرا إلى هذا الخطر حين دعا إلى تحرير الرواية من أسر الإيديولوجيا، معتبرًا أن الأدب الحقيقي هو ذاك الذي يطرح أسئلة الوجود بعيدًا عن الشعارات الجاهزة.

وفي مواجهة هذه التحديات، تبرز مجموعة من الحلول الممكنة التي لا تدّعي الكمال، لكنها تفتح آفاقًا للتفكير والعمل. يأتي في مقدمتها تعزيز ثقافة الترجمة النوعية، عبر دعم مشاريع مستقلة تُعنى بنقل الأعمال الأدبية ذات القيمة من لغات مهمشة إلى لغات عالمية، دون الخضوع التام لمنطق السوق. كما يقتضي الأمر إعادة الاعتبار لدور النقاد والمحررين بوصفهم وسطاء ثقافيين، قادرين على توجيه الذائقة، وفتح نوافذ على تجارب جديدة، بدل الاكتفاء بترويج الأسماء الرائجة.

ويكتسب التعليم دورًا محوريًا في هذا السياق، إذ يمكن للمناهج الدراسية أن تسهم في ترسيخ مفهوم الأدب العالمي بوصفه مساحة للحوار والتعدد، لا مجرد قائمة نصوص كلاسيكية جامدة. حين يتعرّف الطالب منذ الصغر على آداب شعوب مختلفة، ويتدرب على قراءة النص في سياقه، ينشأ لديه وعي نقدي يجعله أكثر انفتاحًا وتسامحًا. هذا ما أكده باولو فريري في فلسفته التربوية، حيث رأى أن التعليم الحقيقي هو ذاك الذي يحرر الإنسان من أنماط التفكير المغلقة، ويفتح أمامه أفق المشاركة الواعية في العالم.

جدلية التحدي والحل

ولا يقل أهمية عن ذلك تشجيع اللقاءات الأدبية العابرة للثقافات، من مهرجانات وندوات وورش ترجمة وإقامات إبداعية، حيث يلتقي الكتّاب والمترجمون والقرّاء في فضاء حي لتبادل الخبرات والتجارب. هذه اللقاءات تتيح تفكيك الصور النمطية، وبناء جسور إنسانية تتجاوز حدود النص المكتوب. وفي هذا الإطار، يمكن استحضار تجربة مهرجانات الأدب العالمية التي نجحت في خلق حوار خصب بين أصوات من مشارب مختلفة، وأسهمت في إعادة تعريف مفهوم المركز والهامش.

ويبقى الرهان الأكبر معقودًا على وعي الكاتب ذاته، وعلى قدرته على مقاومة الإغراءات السطحية، والانخراط في مغامرة الكتابة بوصفها بحثًا دائمًا عن المعنى. فالأدب العالمي لا يُصنع بقرارات مؤسساتية فحسب، إنه يتشكل أولًا في أعماق التجربة الفردية، حين يكتب الإنسان انطلاقًا من جرحه وأسئلته وحيرته، فيلامس بذلك جوهر الإنسانية المشتركة. هنا يتقاطع صوت دوستويفسكي مع صوت طاغور، وصدى محمود درويش مع همس أوكتافيو باث، في سيمفونية كونية تحتفي بالاختلاف وتحتضن التناقض. وهكذا، يتبدّى الأدب العالمي بوصفه مشروعًا مفتوحًا على الدوام، تحكمه جدلية التحدي والحل، والانغلاق والانفتاح، والضياع والبحث. هو ليس فردوسًا مفقودًا ولا يوتوبيا جاهزة، هو مسار طويل من المحاولات، يتعثر أحيانًا، ويضيء أحيانًا أخرى، لكنه يظل وفيًا لفكرة أساسية مفادها أن الكلمة، حين تُكتب بصدق ووعي، قادرة على أن تشق طريقها عبر الجدران، وأن تذكّر الإنسان، في أكثر لحظاته ظلمة، بأنه ليس وحيدًا في هذا الوجود.

---

* شاعرة ومترجمة لبنانية - برازيلية

مـأزق الأجـوبـة الـجـاهـزة

تـحـريـر «الـشـرّ» مـن الـجـدل

أسماء جزائري



يحيلنا مأزق «جزيرة ابستين» إلى مأزق العقاب، الذّي يتم الإطاحة به فور تجاوز مقدرة الإنسان مقدرة القوانين، فنبدأ في التساؤل عن ماهيّة وجود «العدالة» أو اخترعها؟ في الوقت الذي يريد فيه الإنسان اختراع جدله - بعد أن ينتهي الجدل كطرح ضروري يقحم فيه الجميع دون تخطيط - يرتمي داخل الأسئلة الّتي تقترب من إجابته في لعبة سقراطية، سلسلة تعجز الذّات المقابلة عن إدراكها، فيتدخل في أجوبة الآخرين دون أن يفهموا الأسئلة الموجهة إليهم، وحينما يحاول الإنسان نفسه خداع جدل الآخرين يلقي بنفسه داخل أجوبته الجاهزة دون العودة إلى اللعبة السقراطية، لقد احتلّ الحوار واختفت منه الأطراف المشاركة بتحولها إلى آذان صاغية، إنّه مأزق لا يشمل فقط العلاقة الأفقية مع الآخر، بل ويتعداه إلى تلك العلاقة اللامحدودة العمودية، الّتي تربط الوجود بالسماء، وفي هذه المفارقة يتمّ تحرير الشّر من الجدل العمودي وربطه بمفهوم العدالة الإلهية الأفقية داخل الذوات المتلقية الخاضعة للأفكار، فعرفنا عبر التاريخ الكثير من الرموز الشريرة، مثل سيت في الحضارة المصرية القديمة، تيامات في بلاد الرافدين، تايفون في اليونان القديمة، أهريمان في الزادشتية.. وغيرها مما سعى الإنسان خلف أنسنته من الغيبيات وإنزاله داخل المفاهيم لضبط حقيقة الشر والخير وعلاقتها بالصمت الشامل.

فهل يمكن للذات المفكرة أن تعيد التحرير من تهمة الصمت أم أنها وعن طريق الجدل تعيد إليها الحوار؟

حينما يصمت المشاهير نهاجمهم، ونلغي متابعتنا لهم، نضغط عليهم وننتزع منهم الكلام، إذ لا يحق للصمت أن يعلو في أوقات حرجة، لكننا لا نفعل ذلك تجاه القوى الصامتة، الّتي رسمت لنا الحياة والقيم، واستطاعت أن تتدخل في كلّ صغيرة وكبيرة، ثم تركت الضعفاء يواجهون لوحدهم الإنسان ما بعد موت العدالة، ها هي صامتة الآن عن شرورهم، صامتة بينما يموت الأطفال، هكذا يغضب الكثير من الناس المقهورين، الّذين تمّ تحويلهم في مسيرة الخلق إلى من يسلط عليهم العنف، هم الحلقة التي تختبر فيها البشرية أخلاقها، ولعلّ هذا المصير القاسي هو ما يجعل الغضب حقا مشروعاً، والتخلي عن بعض مظاهر الطاعة ما هو إلا تعبير مضاعف عن الطاعة الكليّة، لكن بطريقة أشدّ قتامة.

إن الإنسان مؤمن بأنه مطيع، بل ومارس كل تلك الطاعة بالمستويين العقلي والعاطفي لذلك يصبح الغضب على نحو كهذا تأكيداً عليها لا التخلي عنها، ففي جريمة الأيزيديات اللواتي تعرضن لأشنع أنواع القهر، أوّل شيء قامت به النساء حينما عجزن عن احتمال كل تلك الوحشية تحت صمت العالم، هو نزع محرمات الرأس ورميها عالياً، لم يجد الإنسان وسيلة للتعبير عن غضبه من ذلك الصمت إلا بتخليه عن الوسائل الظاهرية للطاعة، فالأمر ذاته في الحرب على غزة، حينما كتب أحد الأصدقاء الغزاويين عن زوجته الّتي تخلت عن الإسدال في لحظة فارقة لم تجعله يستغرب بل تمسك في رغبتها، لأنهما عاشا وحشية الاعتداء وقسوة صمت الكون معاً، فهل يتخلى الإنسان عن الطاعة إذا ما رأيناه يرمي وسائله؟

الغياب القاسي

لا أعتقد أن الإنسان محموم بوجود الذّي ينتقم له في الأخير، بتسليط العقاب على المعتدين، يمكن أن يسقط تحت ضربات الشّر، إن فكرة مثل هذه تجعل المكسورين ينهضون من جديد، فرمي وسائل الطاعة لا تعني مطلقا أن الفرد تخلى عن الذّي أيقن في قسوة مرت عليه، وأنه تم التخلي عنه، يمكن لقلبه أن يسكن بينما يداه تلقيان الذّات الضعيفة القادرة على الاستمرار، يرفض الوجود إلغاء المجهول، لكنه في ظل ذلك الغياب القاسي يجادل، ربما لهذا سخر نتشيه قائلاً: لطالما ضحكت من الضعفاء، الذين يظنون أنفسهم أخياراً، لأن ليس لديهم مخالب، إنّ الخيرين منهم من هو خيّر لموازنة حياة شريرة أوقفت جدلها، ومن هو خير كنتيجة تيقنتها ذاته، فالضعيف أحيانا يلجأ إلى الأخلاق «خيّر» حتى يخفي ضعفه، إنه لا يملك تلك المقدرة على مواجهة غريمه بالقوة، فيحاول حماية نفسه بارتداء الطيف الأبيض، لهذا يظل الإنسان المغمور بفكرة العدالة والغارق في الخير المفرط يتساءل عن ردود الفعل من البشاعة، التي تسلط على الأبرياء، ومن عدم محاولته إيقاف التجاوزات، فيجبر في الأخير فوج على التسليم بأنه يمتحنهم، أما الفوج الآخر فيرجح أنه تخلى عنهم، وبعد أن يتخلى الإنسان عن فكرة تعريضه لهذه التعاسة والبشاعة يبدأ في فهم ماهية الوجود.

فهل قست فكرة العدالة على الإنسان وجردته من اعتماده على قوته؟

التبرير للمساوئ

إنّ الإنسان يعاني من عقد نفسيّة كثيرة داخل شخصيّة واحدة، لذلك إصابته بردات فعل غريبة تعني أننا أمام مرضى أكثر مما نحن أمام أشخاص، والتعامل مع المجتمع كمصاب يسهّل علينا التّشخيص دون الشعور بالعداء مع مجتمعاتنا، مصابون ومن دون وعي منهم بما يسمّى بـ«متلازمة استوكهولم»، وهذا الأمر لا يستثني أولئك الذّين يدافعون عن الأدباء والمفكرين والرسامين أكثر من دفاع المعنيين عن أنفسهم، أقصد يدافعون عن حقهم في «ممارسة الشرّ» لا عن أفكارهم، وهو نوع من إعادة صناعة رمز، بما أن الإنسان لا يستطيع العيش من دونه، هذا الرمز الذّي يرفضون جانبه الشرير، فبمجرد أن تصبح كذلك تكتسبُ الخير كله، وما يجري أنّه ثمّة عمليّة استحواذ وغزو لاشعوري يتعرض لها الأفراد، لأنهم غير مستعدين تماماً لمواجهة خطر خسارة البشرية الشريرة، التّي تستطيعُ الاختفاء خلف سماء محمية بكتبها، وهذا يحيلنا إلى مسافة الشرير (موضوع يحتاج الكتابة المعمقة)، فيتّم استنطاقه عبر أفواه مصابة بحاجته للكلام، متنازلة عن كلامها الواقعي، استمداد القداسة لتغليف عقد نفسيّة، لكنها في الأخير لن تصبح عقداً مقدسة، بل ستظلّ أمراضاً، هذا ما يجعلهم يخترعون الطرق، وإن لم يجدوها راحوا وقتها للعملية المعاكسة «التبرير للمساوئ».

موت المعاناة

تُطور الضحية مشاعرها الإيجابية تجاه جلادها، فتذهب إلى التاريخ أو الكتب، ليشفع له ذلك التغاضي ما أسميه «بعث العزاءات المسمومة»، فحينما تموت شخصيّة مثل الزعماء - حتى وإن أطاحوا به بسبب فساده - يعودون في وفاته، ويبحثون عن حسناته الجهريّة، يريدون أن يكونوا منصفين، فيحكمون كعادتهم بالخير، الإنسان مغمور بهذه الفكرة، يستعين باتكائه على الرموز لإنصاف أمراضه النفسيّة، استيقاظ الرحمة فجأة لها علاقة بالاحتجاز النفسي للدفاع عن خضوع تلك الذات المريضة لا بالرحمة نفسها، فالرحمة الحقيقة لها وجه «المحاسبة لا التجاوز عن سيئاته»، ولأنّ هذه الضحية لا تستطيع مقاومة الجلاد وقوته، تمتص قوانينه لتمر فوق الجسر الذّي يربط الطفل أو الضعيف عموماً من طور الطبيعة إلى الثقافة، ولأنه يتعذر عليها امتلاك السلطة تلجأ إلى قاعدة بأن تقيم علاقة صادمة مع صاحب السلطة، الذّي يعذبها، وتظهر هنا عقدة أوديب عند فرويد، والأخ الأكبر الذّي يراقبك، والتي تحدث عنها جورج أورويل في عمله الديستوبيّ 1984.

إن مسألة وجود الخير في المطلق تتعارض مع فكرة وجود الشّر، الخير كلّه يعني موت المعاناة، الخير في المطلق يمتلك كامل القوة لوقف الاعتداء، وسيرفض بالضرورة أن يموت الأبرياء، أو وسيرفض كل المعاناة الّتي تحدث، ولو على إثر مرض خبيث، لكن المعادلة الوجودية هذه لا تحترم شروط ما بنت عليه البشرية أجوبتها الجاهزة، لقد حررت الشّر حينما سعت جاهدة لتحرير العدالة من الجدل، بل ورتبت للانقلاب إلى مكان بعيد يصعب تحديده بالدوائر والخطوط، فنجت بذلك من «الحقيقة»، ورمى الإنسان بكل ثقله الوجودي على التأويل، وبقي الجميع عالقٌ داخل مأساة الأسئلة، الّتي لا يجدر به طرحها، فإن كانت الحروب، التّي تسلط فيها أشد القساوة، ما هي إلا اختبار لشرور الإنسان لا لشرورها، فما يعنيه امتحان موت الطفولة سوى تشتت مظاهر الطاعة وإعلان الغضب، فالذّات القلقة من الواقع المتوحش تعارضُ ذلك بالمساءلة عن ضرورة إصابة طفل رضيع بمرض خبيث كالسرطان؟ حيث لا توجد حروب، ولا توجد أية ممارسة لهذا الرضيع للشر، حيث تعرى الأجوبة من جهوزيتها، وتفيض الرغبة في شقّ طريق أفقية للجدل لإنهاء معجزة الصّمت.

القبس الثقافي العدد الـ 64 - مارس 2026 - 24 صفحة

فاضل خلف

«أحلام الشباب» وارتباكات المرحلة

د. نجمة إدريس

يظل النص الأدبي، أي نص – شئنا أم أبينا – نتاج مرحلته، وصورة لزمنه ولظروف ذلك الزمن. هذا التصور عن التلازم بين النص وفترته التاريخية، ينسحب بالدرجة الأولى على أي قراءة نقدية، تعتني بمنطق الأشياء دون شطح أو افتعال.

وفاضل خلف الذي ولد عام ١٩٢٧م وتوفي عام ٢٠٢٣م، هو ابن لتلك العقود المديدة التي عاشها متلفّتاً للمشهد الأدبي في الكويت وخارجها، محاولاً أن يرى لنفسه موطئ قدم، وأن يحدد وجهته وذائقته الأدبية، كتابة وقراءة. في البدء كان هناك مجلس فهد العسكر الذي يغشاه لماماً وهو فتى يافع، وهناك أطياف صقر الشبيب تزين شاعريته الرصينة في الأجواء. ولم يكن هنالك وقتئذ (ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين)، في مكان مثل الكويت، غير الشعر يراوح بين وجدانيات فهد العسكر المنتحِبة وشكاة صقر الشبيب السوداوية.

هل كان هذا المشهد يروق للشاب اليافع فاضل خلف حينئذ؟ لا ندري على وجه اليقين. ولكن كانت هناك نافذة أخرى يشرئب نحوها متطلعاً، وهي الصحف والمجلات العربية، والمكتبات المتاحة على شحّها، وطموحات ملحّة في تعلّم اللغة الإنكليزية، وشوق متحفّز لاكتشاف الأمكنة البعيدة والترحل نحو بيئات ملهمة في اختلافها وجمال طبيعتها.

بين القصة والشعر

قبل أن يأخذنا الاستطراد إلى مجموعة قصصه «أحلام الشباب»، يبرز تساؤل مستحق، وهو لمَ لمْ يتجه فاضل خلف في مطلع شبابه إلى الشعر أولاً، وهو الذي أولع برومانسية فهد العسكر والشابي وتجديدات السياب؟! ولمَ جاءت القصة في البدء، ثم تلاها الشعر، على غير عادة تطوّر المسيرة الأدبية لدى معظم المشتغلين في الأدب؟ وفي سبيل البحث عن إجابة، نلمح هذه العبارة التي أوردها خالد سعود الزيد في كتابه «أدباء الكويت في قرنين»، وهو يحاور فاضل خلف ويسأله عن النثر والشعر وسجاله بينهما، قال فاضل خلف:

«حالة النثر غير حالة الشعر يا أخي، إذ إن الجو الذي يسود الناثر في الداخل والخارج يكون في الأغلب الأعم جواً هادئاً ليس فيه ثورات أو انفجارات». إذن هي سمة شخصية، تحبذ الرزانة والرصانة والتأمل المحايد للقضايا والأحداث، دون تورط في «ثورات» أو «انفجارات» الشعر، ولعلها أيضاً المحافظة والوقار وخشية انكشاف المشاعر الغائرة. وهو توجّه ظل معه في مرحلته التالية حين لم يكتب غير الشعر الوطني والإخواني والموضوعات القومية، ولم يتورط بما تورط به فهد العسكر أو صقر الشبيب أو حتى أحمد مشاري العدواني لاحقاً، من موتيفات وجودية وأسئلة إنسانية كبيرة.

وهكذا ظن فاضل خلف بأن التدثر بالقصة منجاة من تساؤلات الذات وانكشاف الأنا، فولى وجهه شطر القضايا الاجتماعية، ونقد التقاليد والأعراف البائدة، والاستنكاف من النظم الإدارية المجحفة، ونحو الترجمة، وإعادة صياغة الحكايات التراثية بتصرف، ونحو كل ما هو موضوعي وغيري ومحايد. لكنه حين توجه لما يشبه سرد السيرة الذاتية في «نقعة ابن خميس» مثلاً، وهي أقرب لفنّ القصّ، فاضت نفسه بالحنين إلى البوح الذاتي وتلمّس الهشاشة الإنسانية المرهفة الكامنة فيه.

هل هناك عوامل أخرى ساعدت على التوجّه إلى كتابة القصة باكراً لدى فاضل خلف؟ نعم، فرغم أنه لم يذكر أحدٌ ما تأثره أو قراءاته لأعمال الرواد العرب في القصة القصيرة، مثل محمود تيمور ويوسف إدريس وجبران خليل جبران،



إلا أن دلائل التأثر اتضحتْ في قراءاته للقصص الغربية، من خلال المجلات والدوريات مثل «ريدرز دايجست» و«أركوسي» و«ترو ستوري». وهي في مجملها مجلات عامة غير متخصصة، تستهدف القارئ العام ورجل الشارع. ويبدو أن قراءاته بالإنكليزية لم تتجاوز تلك المجلات إلى نماذج أكثر تمثيلاً لرموز الأدب القصصي الغربي، مثل أوسكار وايلد أو د.اتش.لورانس أو سومرست موم مثلاً. ولو تقاطع طريقه بهؤلاء لربما كان الجنى أكثر وفرة وخيراً.

مشهد أدبي جديد

لكن يبقى فضل الريادة لدى فاضل خلف، كما عبّر د.فايز الداية في كتابه «فاضل خلف، هاجس الريادة والحقول المفتوحة»، مأخوذاً بعين الاعتبار، رغم ارتباكات البدايات وقلقها في مجموعة «أحلام الشباب» ككل. وكل بداية في مطلع خمسينيات القرن العشرين، وفي بيئة ما تزال تغرس بذور مشهد أدبي جديد، تستحق أن تؤخذ ظروفها بعين الاعتبار ولا شك.

في حالة فاضل خلف، لم يكن الجو الأدبي المحلي يحبو، وقتها، في مجال التجديد والكشف فقط، وإنما كان هو أيضاً شاباً غضاً آنذاك، في العشرين ربما أو دون ذلك. إذ إن مجموعة «أحلام الشباب» جُمعت وطُبعت عام 1955م، ما يعني أنها كُتبتْ متفرقة قبل هذا العام، وربما كُتبت أولى نصوصها أواخر أربعينيات القرن. وعليه، يظل التجريب بما فيه من اجتهادات قاصرة وتبسيط أحد ملامح هذه المجموعة، فهي بحق «أحلام شباب» تتشكّل على مهل. ولعل سليمان الشطي حين كتب مقاله المبكر عام 1969م حول المجموعة، كان مدركاً لسمة المحاولة الأولى وما فيها من فجوات، حين أورد هذه الملاحظات: «بعض القصص يكاد يكون خاطرة صحافية لبسْ رداء قصة». «المؤلف لا يهتم بتعميق اللحظة بقدر اهتمامه بسرد الحوادث كما هي». «السرد الذي يحاول المؤلف أن يعرض فيه المأساة سرد ضعيف بعيد كل البعد عن الطاقة المحركة في القصة».

لكن سليمان الشطي يعود بعد خمسة عقود أو تزيد، ليعيد صياغة الرأي الحصيف حول دور فاضل خلف في التأسيس لفن القصة في الكويت، بغض النظر عن صعوبة البدايات وسمات المرحلة التاريخية آنذاك، إذ يكفيه جهد المحاولة وارتياد طريق البدايات. يقول سليمان الشطي مستدركاً: «يأتي دوره واضحاً في تأصيل القصة في الكويت». وأيضاً: «تبرز تجربته القصصية لتضعه في منطقة الرواد الذين أصّلوا فن القصة القصيرة في الثقافة الكويتية».

معطيات تاريخية

حين العودة إلى زمن كتابة مجموعة «أحلام الشباب»، لا يكفينا أن نتمثّل معطيات الفترة التاريخية وظرفها لدى الكاتب، وإنما أيضاً تلفتنا طبيعة التلقي أيضاً. ويبدو أنه من حسن حظ فاضل خلف أن وجد قرّاءً بأمزجة تتلائم وطبيعة طرحه عصرئذ. قرّاء بشهية مقبلة على الأدب الجديد، وعلى الخوض بإشكالات مجتمع يتفتح على المتغيرات، وعلى تقبّل النقد الاجتماعي، وعلى محاورة التقاليد البائدة والخرافة، وعلى الانفتاح على المترجَم، والنبش في قصص التراث. هذا الملمح يتأكّد لنا من خلال ملاحظة خاطفة، لكنها عميقة الدلالة، نقرؤها في تقديم خالد سعود الزيد للمجموعة القصصية في كتابة «أدباء الكويت في قرنين»، حين كتب: «نرجو أن يعيد الأستاذ فاضل خلف طباعة مجموعته مرة أخرى، بعد أن نفدت من زمن طبعتها الأولى».

وهذه إشارة واضحة الدلالة على طبيعة التلقي وإيجابيته، بعد أن نفدت الطبعة الأولى من زمن، كما عبّر المؤلف. ويبدو أن رجاء خالد سعود الزيد ظل يراوح مكانه على مدى سبعين عاماً مديداً، إلى أن تم إحياء المجموعة هذا العام 2026م.

حين التأمل في الطرح الذي ينتظم مجموعة «أحلام الشباب»، تبرز في البدء القضية الاجتماعية وتعقّد العلاقات الأسرية التي بدت وكأنها إرث اجتماعي ثقيل آن أوان المناورة حول تركته وآثاره، في وقت يستعد المجتمع لنقلة ثقافية وحضارية تعيد ترتيب المسلمات، وتفتح نوافذ للتقييم والنقد. فجاءت قصص مثل «حنان أم» و«من أجل البقاء»، حول استلاب المرأة واستغلالها وضيق سبل الخلاص وتعنّت الظروف. ومثل «سر المطلقة»، حيث المقاييس المجحفة فيما يتعلق بسن الزواج وشرط فتوّة المرأة، والمفاهيم البالية حول العانس والمطلقة وقلة حظوظهما في ميزان التفضيل. ومثل «التميمة»، وفيها عودة إلى صورة أخرى من صور هوان المرأة على نفسها وأسرتها حين تكون عاقراً، فتغرق في أوحال الدجل والخزعبلات في محاولة للنجاة من البؤس. والمثال الأخير نراه في قصة «أحلام الشباب»، التي تعالج مشكلة الزواج التقليدي الذي يتم اعتباطاً ومصادفةً، دون اعتبار للتوافق الزوجي والتكافؤ المنشود، وما يخلفه من منغصات وأوجاع.

وفي سياق مشابه، يهتم فاضل خلف بنقد النظم الإدارية في مجتمع متغير بدأ يصوغ اشتراطات عملية في الدوائر والمؤسسات، اشتراطات قد تفتقد جانبها الإنساني وتوقع الظلم بمن لا يستحقه، مثل شرط الشهادة التأهيلية والبيروقراطية المجحفة. هذا ما نراه في أمثلة مثل قصة «حضرة المدير»، وقصة «من وراء حجاب».

السياق النفسي والمنهجي

حين نأتي إلى المحور الآخر في المجموعة القصصية، وهو الترجمة، نستشعر تلك الفجوة في السياق النفسي والمنهجي، وربما المباغتة أمام نسيج مختلف في التناول والعرض. ففي قصة «عودة البطل» يأخذنا الكاتب إلى قرية إيطالية منعزلة بُعيد الحرب العالمية الثانية، وإلى مفهوم البطولة كفكرة مجردة لا تتجسّد بإنسان، وحيث يعبد الناس فكرة البطولة والإنجاز، حتى لو بقي البطل متوارياً أو ميتاً. أما قصة «خطوات في الليل»، فتنتمي إلى أدب الغموض والجريمة، وكذلك قصة «المؤامرة».

أما المحور الثالث في المجموعة، فيأخذنا إلى بعض النماذج التراثية من حكايات، كحكاية نبّاش القبور الذي لم يقع في شرّ أعماله، وإنما أنقذ المعلم في لحظاته الأخيرة وانتشله من قبره! ثم ينعطف بنا الكاتب نحو حكاية زرقاء اليمامة المعروفة، ويعيد صياغتها متأنياً ومستجمعاً لخيوطها وأجوائها.

وهكذا يجد القارئ نفسه إزاء علبة مليئة بالحلوى الملوّنة «علبة ماكنتوش»، معروضة ببراءة وأريحية، تدعوك للتذوق والانتقاء.

قد لا يتسع المجال للمزيد من المناورة حول التقنيات الفنية والأسلوبية في مثل هذا المقام الاحتفالي، وهو ملتقى القصة القصيرة العربية، إذ القصد هو التكريم والذكْر وتقدير الجهد. ويكفي فاضل خلف شرف البدايات الأولى، كما يكفيه ما تفضّل به من عرض للقضايا الاجتماعية، ونعي على الخرافة والأعراف البائدة، والريادة في الترجمة، وتقديم لغة واضحة صحيحة الأركان سهلة التناول، واختياره للتنويع ما بين السرد والحوار، واجتهاده في تقديم حبكات دانية ميسّرة دون افتعال أو تعقيد.

رحم الله فاضل خلف، الذي أراد أن يكون مجدداً ومختلفاً، فكان له ذلك.

مؤيد نعمة.. سيرة فنان

يرى الفن رسالة محبة وجمال

كاظم حسوني

لم يكن مؤيد نعمة، بالنسبة لي، مجرد فنان كاريكاتير كبير، ولا اسمًا لامعًا في تاريخ الصحافة، بل كان إنسانًا نادر المثال، مرّ سريعًا، وترك في خاطري أثرًا أعمق من سنوات طويلة... هكذا يبدو لي. كان من أولئك الذين يلتقونك مرتين أو ثلاثًا فقط، ثم يقيمون في ذاكرتك إلى الأبد.

عرفته أول مرة في مطلع التسعينيات، يوم جمعني به صديقي القاص والروائي حسن كريم عاتي. وكان حسن يحدثني عنه من مناسبة إلى أخرى بإعجاب وحماس. ويقيني بصدقية مشاعر حسن جعلني أترقب بلهفة أية فرصة للقاء بمؤيد. وقتها كنت شابًا في مطلع الثلاثين، والواقع أنني وحسن في العمر نفسه، وكنت قد فزت لتوّي بجائزة القصة عن مجموعتي «جنون المطر» في مسابقة الكتب للشباب التي أقامتها دار الشؤون الثقافية عام 1992.

كان مؤيد أيضًا يعرفني قبل اللقاء عن طريق صديقنا حسن. ولما اجتمعنا والتأم شملنا للمرة الأولى، هنأني مؤيد بحرارة صادقة لا تشبه المجاملات المعتادة. وللتو رأيت في عينيه فرحًا حقيقيًا، كأنه يفرح لنفسه لا لي. تحدث إليّ باهتمام، بصوت خفيض، وبذلك الحياء النبيل الذي تدفق من كل ملامحه. ثم فاجأني بعد دقائق، دون تردد أو حساب، بتبرعه أن يرسم غلاف مجموعتي القصصية بنفسه. كان يتحدث عن الأمر بحماسة طفل، وباندفاع يفوق اهتمامي أنا بالكتاب.

في تلك اللحظة أدركت أنني أمام رجل لا يرى الفن مهنة، بل رسالة ومحبة وصناعة جمال.



حرجي، قال لي مبتسمًا: لا تهتم يا صديقي. ولم يمض وقت حتى عاد إلى مرحه، ووجدته يغمرني بالتهاني والتشجيع مجددًا ويوصيني بإلحاح أن أواصل الكتابة وألا أتنازل عن صوتي. ولفتني أن اهتمامه بي كان عميقًا وصافيًا، حرصًا أخويًا.

فنان متعدد ومتفرد

كنت أتأمله في هدوئه وأناقته ببدلته الجميلة وربطة عنقه، وكنت أتأمل أيضًا ملامحه التي تختزن طيبة نادرة وحرصًا صامتًا. وفي الجلسة التالية التي جمعتنا ثانية نحن الثلاثة، رحت أكتشف ثقافته الرصينة وسعة أفقه فضلًا عن رهافة إحساسه، إلى جانب حذره من قسوة الزمن الذي نعيش فيه، والذي شهد ذروة جنون السلطة بعد هزيمتها في الكويت وقيام الانتفاضة، إذ حشدت السلطة كما هو معروف كل جيوشها وقدراتها لتنتقم وهي تنفذ أبشع الأعمال المروعة بالقتل والإبادة، خاصة في الجنوب بحق شعبها بعد انتفاضة شعبان.

وبعد السقوط ذهبنا ذات مرة أنا والصديق حسن لمعهد الفنون لزيارة مؤيد، الذي كان يعمل أستاذًا فيه. لم نجده وقتها، وهو لم يعلم بقدومنا، لكنني



أتذكر قبل مغادرتنا أننا دخلنا قاعة تضم عددًا من منحوتاته المذهلة، وشاهدت أعماله الخزفية ولوحاته الزيتية والمائية إلى جانب منحوتاته الكاريكاتيرية المدهشة. وقتها أدركت أنه ليس رسام كاريكاتير للصحف والمجلات فحسب، إنما هو فنان متعدد ومتفرد بحق.

خطه الإنساني والفني

مؤيد كان شجاعًا على طريقته الخاصة. لم يكن صاخبًا ولا مستعرضًا، لكنه كان من أولئك الذين يقاومون بصمت عميق. طوال زمن الدكتاتورية كان مطاردًا، وزج به في السجن، ودفع به عمدًا إبان حرب إيران إلى أخطر جبهات الحرب في منطقة الطيب ضمن الفرقة العاشرة المرابطة في منطقة الطيب جنوب مدينة العمارة المحاذية للحدود مع إيران، وكأن السلطة أرادت أن تمحو هذا الصوت الساخر الذي كان يفضحها بلا خطب ولا شعارات. ومع ذلك لم يساوم، ولم يهادن، ولم يتخل عن خطه الإنساني والفني. ظل يرسم ويسخر ويعرّي الواقع، وهو يعرف جيدًا ثمن كل خط يضعه على الورق. ثم افترقت بنا السنين. قذفته الحروب والمطاردات والمنافي بعيدًا، ولم يتح لنا اللقاء مجددًا. لكن مؤيد لم يغادر ذاكرتي، صورة ذلك الصديق النبيل والفنان الكبير. وحين عاد بعد سقوط النظام إلى العراق شعرت بشوق كبير لرؤيته. كنت أتابع رسوماته في جريدة المدى كل يوم، وفرحت بعودته، وأقول في نفسي: لا بد أن ألتقيه، لا بد أن يأتي يوم نجلس ونتحدث، نستعيد تلك الأيام، ونتحدث عن الفن والبلاد والسنوات الثقيلة التي مرت بنا.

صعوبة اللقاء

كنت حريصًا على لقائه، مشتاقًا إليه، متلهفًا لأن أرتوي من حضوره بعد طول غياب. إلا أن الأمنيات كانت محالة، لأن البلاد وقتها كانت قد غرقت في نار الحرب الأهلية. الطرق محفوفة بالمخاطر والموت، والخروج مغامرة، والتنقل مغامرة يومية. كنا نعيش على الحافة. والمفارقة أنني كنت أعمل صحافيًا في ذات الوقت في جريدة المدى التي يعمل بها وينشر رسوماته، إلا أننا لم نلتق، لأنني كنت أزور الجريدة ساعة في الأسبوع أسلم عملي المكلف به وأغادر المكان، ويبدو هو أيضًا كان الوضع محرجًا وخطيرًا للجميع. ظلت اللقاءات مؤجلة، والأحلام، وحتى الاشتياق. كنت أقول غدًا، حين تهدأ الطرق، حين تخف الحواجز، حين يقل الرصاص.

ولم يأت الغد.

في مطلع عام 2005، وفي أوج اندلاع القتال الأهلي، جاء خبر رحيل مؤيد صادمًا وفاجعًا ومخيبًا فجأة. كان وقع الخبر صاعقًا ومكتومًا وموجعًا في داخلي. شعرت أن بابًا كبيرًا أغلق إلى الأبد. لم أفقد فنانًا عظيمًا فقط، بل فقدت صديقًا كنت أتهيأ لأن أستعيده بعد طول غياب، ولم يمهلني القدر أن أقول له كم كنت أقدره، وكم كنت ممتنًا لمحبته وحرصه ووقوفه إلى جانبي في بداية طريقي.

ومنذ ذلك اليوم بقيت في نفسي حسرة لا تهدأ: حسرة أنني لم أرتو من رؤيته، ولم أشبع من حديثه، ولم أستكمل معه ذلك الخيط الدافئ من المحبة الذي بدأ بيننا شابًا وانقطع فجأة على يد الحرب والموت. هكذا بقي مؤيد نعمة في ذاكرتي: فنانًا شجاعًا، مثقفًا مرهفًا، وصديقًا دافئًا نبيلًا مر سريعًا في حياتي، وترك فيها ضوءًا لا ينطفئ..

«بين تاريخين»..

قصائد هايكو وسينريو جنائزية

كواكو فيني آدو
ترجمة: رمزي ناري*

كواكو فيني آدو، كاتب وشاعر من غانا. بدأ اهتمامه بالهايكو عندما قرأ قصيدة فائزة بجائزة رئيس غرفة تجارة وصناعة أكيتا لعام 2014 في المسابقة المشتركة بين اليابان وروسيا للهايكو، والتي كتبها الشاعر الغاني أدجيي أجيي باه أثناء دراسته في جامعة وينيبا للتربية. وقد أهداه هذا الأخير ديوانه الأول عن الهايكو، مما دفعه إلى الانطلاق في رحلة استكشاف وممارسة استمرت منذ ذلك الحين، شهدت خلالها نشره العديد من قصائد الهايكو والسينريو في المجلات الإلكترونية والمطبوعة، إضافة إلى حصوله على جوائز وإشادات شرفية في مسابقات الهايكو، منها جائزة مسابقة هايكو بيشاي لعام 2016، وهي أول مسابقة هايكو في أفريقيا. ومنذ ذلك الحين أصبح عضوًا في شبكة الهايكو الأفريقية، وجمعية هايكو غانا، وجمعية الهايكو والتانكا المتحدة.

في مجموعته الشعرية الثلاثية اللغات من أشعار الهايكو والسينريو «بين تاريخين»، اختار الشاعر موضوعات الفناء والفقد والجنازات والموت. وقد استلهم عنوان المجموعة من قصيدته «بين تاريخين»:

شاهد القبر ثابت
بين تاريخين طويلين
عمره قيد الفناء

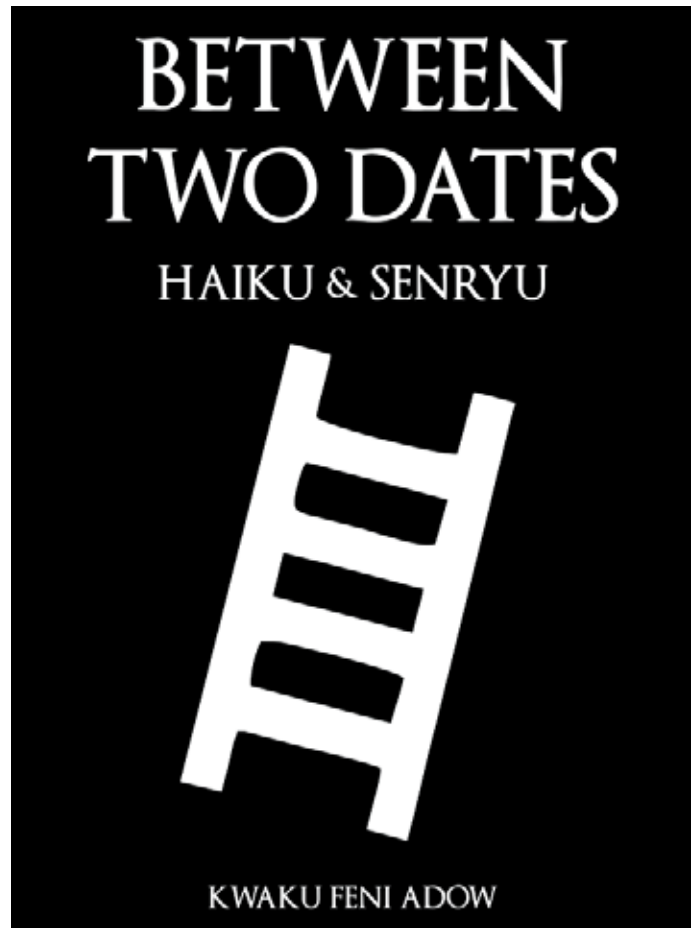
كتب الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل: «إذا كنت تستطيع التفكير في خوفك، فهذا يعني أنك قد تحررت منه، وتوقفت عن الخوف بالفعل؛ وإذا كنت تستطيع التفكير في العالم الذي يحيط بك، فهذا يعني أنك قد صرت بالفعل فوقه؛ وإذا كنت تستطيع التفكير في موتك، فأنت قد تجاوزته بالفعل».

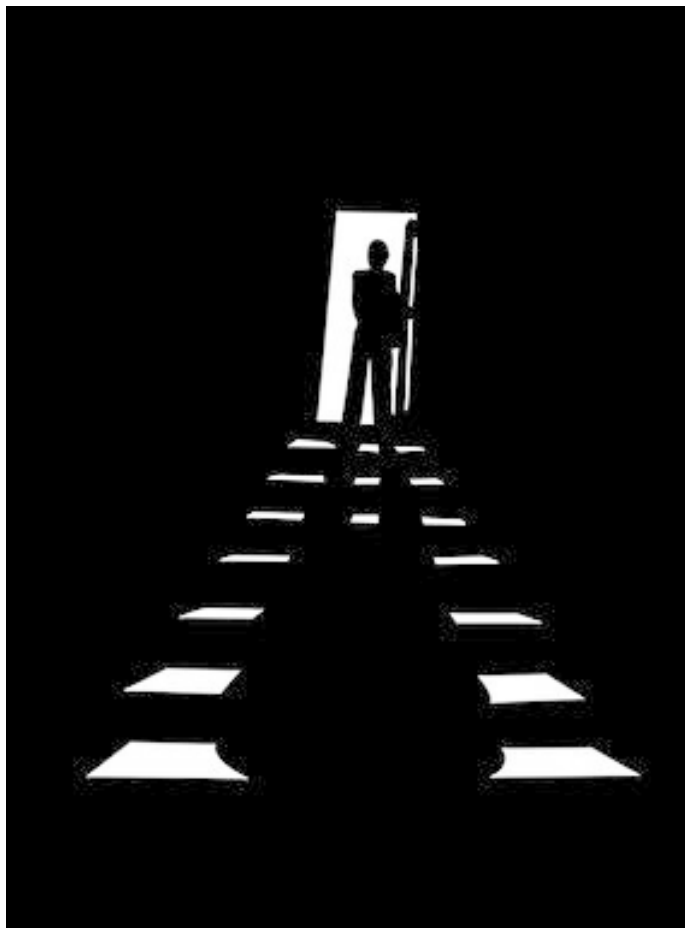
تقول مارتا تشوسيلوفسكا، رئيسة جمعية الهايكو البولندية، في تقديمها لهذه المجموعة الشعرية: «عند قراءة قصائد آدو، أشعر أنها تترك في نفسي انطباعًا بأنه يروّض موضوع الموت بطريقته الخاصة؛ مشجعًا على التأمل في قصيدته يوم الذكرى، ومُظهرًا العاطفة في بعد الجنازة، والحنين في زهور على القبر، والإحساس بالجمال في فناء الكنيسة».

على الرغم من أن هذه القصائد تتناول أمورًا مؤلمة ونهائية، إلا أنها مليئة بالحزن الدافئ كما في «مذكرات قديمة»، وفي الوقت نفسه، توحي بنظرة فيها لمسة من الفكاهة، أو مبررات منطقية غير متوقّعة، كما في قصيدته «موتٌ في السجن»:

جنازة تمرّ ببطء
نومه عميق وفارغ
لا يسمع الشخير

تضيف تشوسيلوفسكا: «عندما أنهيت قراءة هذه القصائد، راودتني فكرتان متكافئتان – تذكر أنك ستموت، ولن أموت على الإطلاق، باللاتينية (Memento mori et non omnis moriar) وأنا على يقين أنه بفضل هذه المجموعة الشعرية، فإن كواكو فيني آدو لن يموت أبدًا». وقال عنها الشاعر الغاني أدجيي أجيي باه: «سوف يبتسم الموت لهذه المجموعة».





أنا

القصائد الجنائزية:

(1)
رجلٌ يسير في الطريق
يرتشف كأسه ببطء
من السائل المشتاق
(2)
جنازة تمرُّ ببطء
نومه عميق وفارغ
لا يسمع الشخير
(3)
موتٌ في السجن البعيد
طريقه للحرية مغلق
لا مهرب من القيد
(4)
بعد الجنازة نعود
إلى ذكريات بعيدة
حذاء أبي القديم
(5)
مسدسات مائية
وأخي في لعبتنا
نحاكي فيتنام
(6)
مقبرة صامتة
عائلةٌ حزينة تغادر
تفقد عضوًا غاليًا
(7)
وافد جديد جاء
المجتمع ينمو ويكبر
على هامش المقبرة
(8)
مذكرات قديمة
صفحات ضاعت مع الزمن
من حياة الجد
(9)
زهور على القبر
ذكريات جديدة تنمو
من صداقة قديمة
(10)
ألعاب نارية تضيء
صوت الحرب يتلاشى
نهاية الحروب
(11)
نصب للحرب قائم
دموع جديدة تسقط
على قبر قديم
(12)
وقت اللعب معنا
محاكاة للموت قربًا
على مشارف سلاحي
(13)
راحتنا هنا تبقى
على القبر دون قلق
جولات في المقبرة
(14)
إفراغ الجرة في الليل
المساحة تظل خالية
تركتها خلفك
(15)
حمل النعش بيد





ثقل الموت في الطريق
مسكنه الجديد
(16)
شموع تذكارية
مكانه في هذا الكون
ينطفئ وينقضي
(17)
شاهد القبر ثابت
بين تاريخين طويلين
عمره قيد الفناء
(18)
موكب الجنازة يمر
كلنا في الصف ينتظر
دورنا بعد حين
(19)
مدافن طويلة
أول من دخل القبر
ظلنا باقٍ هنا
(20)
حمل النعش ببطء
رحلة تحمل آثار
خطى الآخرين فيها
(21)
موكب الجنازة يسير
كلبٌ يحيّي صاحبه
في خطواته يلهو
(22)
ظهوره الأول في
الصحيفة عمود نعي
يغطي المسافة
(23)
تلة الدفن مرتفعة
أتمنى لو تكبر أكثر
تعود إلى أحضاني
(24)
عمود النعي
الناضج وغير الناضج
مجموع الأعمار
(25)
أشتري له بيتًا
منزلًا ثانيًا بعيدًا
في سوق التوابيت
(26)
دموع الأم تنزل
في رحلة تسعة أشهر
مهد فارغ وحزين
(27)
إكليل الجنازة يعيد
حياة في دورة جديدة
دائرة كاملة تسير
(28)
رمز تعبيري يرسل
دموعي حزنًا وحبًا
تعزية في البعد
(29)
محرقته تشتعل
عالمها يحترق سريعًا
في لهيب الحزن
(30)
يوم الذكرى العميق
نزهة تحت الضوء الساطع
مع عصاك في يدي
(31)
شاهد القبر يروي
أسماء باقية للأبد
أصحابها في قلبنا
(32)
فناء الكنيسة يعم
مشاركة في رثاء صامت
تغريد الطائر في السماء
(33)
نصب تذكاري قائم
شموعٌ أكثر في الظلام
من عيد ميلاده البعيد
(34)
قصة خلف الأسماء
شاهد القبر يرويها
ويذكر العهد
(35)
عيد الحب هذا العام
جولةٌ حول قبرها
في ذكرى الوفاء
(36)
إغلاق الباب بهدوء
طفله في تابوته يبكي
غطاء التابوت يسقط



---

*الترجمة عن: ديوان «بين تاريخين»
قصائد هايكو وسينريو
للشاعر الغاني كواكو فيني آدو
منشورات: Mamba Africa Press. 2020

القبس الثقافي العدد الـ 64 - مارس 2026 - 24 صفحة

أبعاد الذاكرة في مجموعة خالد الرداوي

«لا أنحني لأجمع رأسي»

حاتم النقاطي*

مجموعة «لا أنحني لأجمع رأسي» للشاعر التونسي خالد الرداوي، كتابة في قصيدة النثر تصدم القارئ بعمق ما تحيل إليه من نصوص تجسد ذاكرة حبلى بالكتابات الشعرية التراثية والحديثة. ولأن الكتابة لا تنتج صداها بغير تلك الروح المغامرة في بناء عوالمها فإنها كانت ثرية بمضامينها وبمراوحاتها بين التراث والحداثة وبين الآن والأمس لتنتج نص المعنى والتأويل. إنها قصيدة تنخرط في ذاكرة الهوية في معايشتها لفضاء العولمة لتعبّر عن ذاتها باستفهام الموجود بحثا عن منشود. ذاكرة مسكونة باستفهام الأمكنة وأجناس الكتابة منفتحة على حضارة الآخر، ذاك الغربيّ الذي تفاعل مع أسئلة كونيّة تعايش معها الشاعر بعين بصيرة لتنتج نص ذاكرة الهوية في كتابتها لقصيدة الآن.

جيل شعري

إنّ الرداوي ينتمي لجيل شعري تونسي يتجه نحو قصيدة النثر كتجربة شعرية أضحت اليوم حقيقة لا يمكن أن ينكرها النقاد بحكم أنها تتحرك ضمن فضائنا الإبداعي العربي متجهة إلى فرض لونها على الساحة الشعرية أو الإبداعية. هي ذاكرة حوارية مع نصوص الغائب في حضور لتجربة جديدة في الكتابة تستدعي القارئ لتأويلها ضمن «عقلية نقدية» مستحدثة غايتها فتح مغالق نصوص هذه الكتابات فكانت نصوص الرداوي تتجه إلى التذكير بروح الرواد كجبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج وادونيس.. لعلنا مع قصيدة لصورة جديّة لذاك الإنسان العربيّ الذي يبحث عن ذاته من خلال أفق الآخر أو هي تستفهم عين القارئ: الذي يبحث عن ذاته من خلال أفق المختلف. إنها قصيدة تنخرط في فضاء العولمة وتودّ أن تعبّر عن ذاتها باستفهام الموجود بحثا عن منشود.

هو في كتابته لقصيدة النثر ينتقل من القصيدة الطويلة إلى القصيرة، ففي التوجه الأول سعى لعالم الكتابة المسترسلة باحثا فيها عن امتلاء الذات وحرقتها ليتماهى مع وجود رحب منفتح يصلح لأعماق خطابه ويشبع انتماء هويته الشعرية العربية العاشقة لمعلقات الكعبة وسجع الكهنة. هي استفهام لمعاني ذاكرة الأمة في قولها ووقوف على أسئلة كيانها والمحيط.

البحث عن فضاء

ولأن الشاعر في ذاكرته يمارس كتابة المكان، حيث جدية البحث عن فضاء الانتماء الرحب والمفتوح، حيث تعانق الهوية المختلف، ولأن كتاباته تلتقي بهذا الجيل الجديد المتعدد الأسماء والبلدان والحضارات فإنه اتجه لتلك القصيدة النثرية القصيرة في ضيق مساحة حضورها وفي ذاك الانفتاح على كونيتها، ولذلك «الهايكو» كتجربة شعرية بلاغية ثرية المعاني، حيث تكون اللغة حاضرة بخيال متميز وموسيقى داخلية ذات صور سريعة تقصد متلقيا فطنا.

ففي قصيدة «جفاء» تكون الكتابة حالة سريعة تحيلك لومضة الكتابة لديه وما تستدعيه من تجارب شعرية تحيلك لقصائد الشرق العظيم ولذاك «الهايكو» الياباني حيث الكلمة جملة تأخذك لعوالم حبلى بالمعاني. شعرية انهمار حروف الكتابة كزخات مطر لا يمسكها غير القارئ في إنتاجه للتأويل.

ذاكرة المكان

كذلك هي القصيدة عند خالد الرداوي تجمع بين كتابة المكان وبين ذاكرته



ممسك بخيط التفرد لكتابة شعرية تعبر عن ذاتها ضمن مقاربة حديثة تراوح بين الآن والأمس وبين وجودها وأشياء العالم

سعى لعالم الكتابة المسترسلة باحثاً فيها عن امتلاء الذات وحرقتها ليتماهى مع وجود يصلح لأعماق خطابه وهويته الشعرية

لتكون شاهدة على كتابة التاريخ عبر نحتهم لوجود شعري متميز تتخذ فيه الكتابة خطاب الإبهام في سعيه لبناء المعنى عبر قدرة الشعر على الإيحاء.

إن الرداوي يذكرك بأنه شاعر يعود لمرجعيات رمزية في تاريخ البشرية فهو العارف بالأصل لذلك فهو القائل وهو الحقيقة ومهما بلغت لذة تلك الأنثى فإنها لن تكون الحقيقة لأنها الصورة. هي ذات شعرية تضعك أمام صوت العلو في القول، حيث تكون الكلمة حكمة وموعظة وسيادة في الوجود، حيث عمق الكلمات ونبل السريرة وحسن الخاتمة والانفتاح على القيم المثلى.

إنّ الرداوي يكتب نصوصه من ذاكرة إنسانية تتدرج من وعي بثراء تراثنا العربي إلى نصوص الرواد والمحدثين العرب من شباب وكهول الأمة وشيوخها إلى ذاكرة الآخر. هي ذاكرة تبحث عن التواجد الزمكان المختلف عن السائد في ساحتنا الشعرية التونسية والعربية لتصل لشاعرية الحياة حيث صدمة الخروج عن المتداول والمعلوم في وعينا الشعري المتأسس على إيقاع الأذن لمحاولة للتشكل المكاني عبر تلك العين التي تبحث عن قارئ يفجر الوعي التقليدي بالشعر وبأصله الصوتي ليكون ذاك المنفتح على البصري وعلى فنونه.

تعدد إيقاعات القصيدة

ذاك هو الشعر تشكيل موسيقى داخلية تقطع مع رتابة الإيقاع الذي وفرته القصيدة الكلاسيكية، كما هو أيضا مغادرة للعب على تعدد إيقاعات القصيدة العربية الحديثة في فضائها الشعري الحر. هي كتابة لذاكرة ذكية تنوع تجارب شكل قصائدها ما بين القصيدة، الطويلة والقصيرة، كما أنها تتجه أيضا إلى تجربة شعرية تختلف فيها طول أسطر قصيدتها من سطر إلى آخر. هو عالم العين حيث يتداخل فن القول الشعري بفن التشكيل وأين يحضر الرسم بالكلمات.

إن الكتابة عند الرداوي تفر من مجال السمع إلى البصر لتستدعي ضرورة التداخل بين الشعر والنثر كفني قول صوتي سمعي إلى الرسم بالحروف كفن بصري خالص. هو المعنى الذي يسعى إليه الشاعر الحديث حيث تكثيف الدلالات وتعدد عوالمه وبناء خطابه الشعري على الرموز. هو يدعو القارئ ليكون شريكه في بناء القصيدة الجديدة في معناها الإنساني، حيث لا حدود للأجناس ولا هوية للقصيدة غير الإنسان في عمق دلالاتها.

حضور القصيدة

إن التوغل في تصوير الوجود عبر تكثيف الدلالة وتنويع حضور القصيدة ضمن توجه بصري بحسب ما تقدمه من أسطر مختلفة الطول وتشكيل متنوع للحروف وللكلمات في الفضاء، فيتحقق القطع مع تحنيط إيقاعاتها وصور عوالمه ونمطية وجودها. فمنذ أربعينيات القرن الماضي حاولت الحداثة العربيّة الشعريّة من خلال جيل الروّاد «نازك الملائكة بدر شاكر السيّاب...» أن تغيّر بنية القصيدة العربيّة وأن تتوجّه بها إلى أفق جديد حيث الاهتمام بالصّورة الشّعريّة: «أمّا الشعر الحرّ في العربيّة فله عدّة أنماط كما عند أحمد زكي أبو شادي وخليل شيبوب ولويس عوض وكما لدى بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة أي ما يسمّى «شعر التفعيلة» وأطلقت عليه أسماء منها –الشعر الحر- الشعر المنطلق – الشعر الحديث - الشعر الجديد».

ولعل الرداوي خالف هذا العالم لتكون الكتابة الشّعريّة عنده خطاب الفضاء وتشكّلاته من خلال اختلافها مع السابقين لتؤسس وعيا جديدا بالشكل والمعنى: «إن الشكل الشعريّ الجديد عودة إلى الكلمة العربيّة إلى سحرها الأصلي وإيقاعها.. والشكل الشعريّ العربيّ يتكوّن الآن بدءا من الإيقاع لا بدءا من القريض. وهو يتكوّن في حركة إبداع يهدم الحدود النّهائيّة ويتفجّر حرّا في جميع الاتجاهات. هذا التغيّر في التّعبير هو الذي يحيّر القارئ الذي اعتاد على الثّبات».

تأسيس وعي شعريّ

إنها حداثة التوجّه نحو الإيقاع لا نحو الوزن، فإذا كان الوزن يستند إلى تلك الأذن فإن الإيقاع: «الإيقاع حركة غير محدودة حياة لا تتناهى. الإيقاع نبع والوزن مجرى معيّن من مجاري هذا النّبع. والإيقاع، شعريا، هو كل تناوب منتظم. إنه بعبارة ثانية، تناوب في نسق.. إن أمام الشاعر مجالا غير محدود لابتكار أشكال أو تآلفات إيقاعية غير محدودة».

نحن مع محاولة لتأسيس وعي شعريّ آخر يتصل بمجال المكتوب حيث بلاغة المكان وشعريّة السّواد. إنه الاتصال بعالم يستند إلى التّنظير والرّؤية الشعريّة والفنيّة، حيث يكون جدل الالتقاء بين الشاعر وبين القارئ متأسّسا على ذاك النص المضيء ذاك الذي يقرّب النص الشعري وصوره ورموزه من المؤوّل. ها هنا يكون الرداوي في مجموعته «لا أنحني لأجمع رأسي» ذاك الممسك بخيط التفرد وعجيب الانتماء لكتابة شعرية تود أن تعبر عن ذاتها ضمن مقاربة حديثة تراوح بين الآن والأمس وبين وجودها وأشياء العالم فتصنع لحضورها معنى خارج السرب والمتداول. هي تجربة تنخرط في المعنى والانفتاح على كتابة إنسانية ذات بعد «صوفي» إنساني جوهره القرب من اللّه، بروح الكتابة حيث الإنسان ونبل القيم وانفتاح الكتابة الشعرية كفن صوتي على الأجناس الفنية البصرية كالرسم والسينما.

---

* أكاديمي وكاتب تونسي

دهليز الوهم..

تشريح ثقافة الصورة والفقد

مراد اللحياني*

تشتبك قصيدة «دهليز ضحكة عميقة» للشاعرة والقاصة التونسية هدى الهرمي، في نصّها المتعدّد الطبقات واللامع في تشكيله البصري، مع المفهوم الوجودي للزمن المتحول إلى كائن مادي قابل للتفسخ، ومع معمار الذاكرة الجماعية الحديثة التي تتحول إلى أرشيف بصري معلق في فضاءات الاستهلاك المعاصر. لا يقتصر الأمر هنا على وصف مكاني لمطعم أنيق، بل نحن أمام عملية تشريح شعري لوهم ثقافي كامل، حيث يُختزل تاريخ من الأحلام والأضواء والنجومية إلى صور ثابتة على جدران مكان يقدم الطعام والشراب. المطعم هنا هو القناع الذي تختبئ خلفه مقبرة للأيقونات، وهو المسرح الذي تُعرض عليه مآسي الشخصية العامة في عصر ما بعد الحداثة، حيث يذوب الفاصل بين الواقع والتمثيل، بين الأصلي والنسخة، بين المشاعر الحقيقية والأداء المعد سلفاً.

فخّ جماليّ

تبدأ القصيدة بفعل حركي دال: «يندسّ وسط المصابيح والشجر»، وكأن المكان كائن حيّ خفي، أو وحش رقيق، يتسلل إلى الوجود بين عناصر الطبيعة (الشجر) والصناعة البشرية (المصابيح). هذا الاندساس يوحي بأن الفضاء الذي نتحدث عنه ليس بريئاً، بل له أجندة خفية، إنه ينصب نفسه كفخ جمالي. وهذا الاندساس يؤدي مباشرة إلى الظاهرة المركزية: «على جدرانه يتفسّخ الوقت». الزمن هنا ليس يمر، بل يتفسخ، يتحلل عضويًا، كجثة على الحائط. هذه الصورة القوية تضعنا أمام فكرة أن هذا المكان ليس لحفظ الذكرى، بل هو لعرض عملية تحلل الذاكرة نفسها. إنه متحف للعفن الزمني الذي يغطي وجوهاً كانت يومًا رموزًا للخلود السينمائي.

ثم تأتي اللائحة المختارة بعناية: ألفيس بريسلي، مارلين مونرو، ألباتشينو. إنها ليست مصادفة. إنهم يمثلون لحظات مختلفة من أسطورة هوليوود: ملك الروك أند رول، إلهة الجمال والموت المأساوي، وممثل الموهبة القاتمة والعمق الدرامي. لكنهم في هذا السياق يفقدون فرديتهم ويتحولون إلى كتل دلالية مشتركة: «كمن سقط فوق شاشة ضخمة». الصورة هنا مذهلة؛ فالسقوط فعل مفاجئ وعنيف، لكن سقوطهم على الشاشة الضخمة يحولهم إلى جزء منها، إلى بقعة لون على سطح. هم «يندفّ منها جيل قديم»، والاندفاع هنا يشبه خروج الروح أو انفجار الطاقة المتبقية. هذا الجيل «يشعّ في خلوتنا المفقودة». الخلوة المفقودة هي حالة الوحدة الأصلية، الهدوء الداخلي الذي افتقدناه في ضجيج العالم. وإشعاع هذه الأيقونات ليس للمئها، بل لتأكيد غيابها، لإضاءة فراغنا بأنوار زائفة. وهكذا فإن «صنع بهرجة الفن السابع» هو طقس تعويضي، محاولة لصنع معنى من خلال اللمعان والزيف. النتيجة النهائية لهذه العملية هي أن «ينطّ الظلّ الأجوف فوق برجٍ عالٍ». الظل الأجوف هو الشبح الخالي من الجوهر، وهو ينطّ (يقفزّ بخفة وغرابة) فوق برجٍ عالٍ، في مشهد سريالي يلخص الوهم الباذخ: استمرار حضور علامة ثقافية فارغة، تطفو في الفضاء العام كشبح يبحث عن جثة.

الثقافة البصرية

تدخل القصيدة بعد ذلك إلى تشريح جسد هذه الثقافة البصرية، فتصف «الأشكال المواربة / والحركات المفخّخة بالضوء». كل شيء هنا ملتوٍ، غير مباشر، ومفخخ. الضوء ليس للإضاءة، بل للتفخيخ، لجعل الحركة خطيرة وجاذبة في آن. يصبح الجسد نفسه «كثيب الرّشاقة»، أي كومة رمل ناعمة مهيأة للانزلاق والانجراف مع أول عاصفة. ثم يظهر العنوان الرئيسي كجزء من النسيج الشعري: «دهليز ضحكة عميقة». الدهليز هو الممر الضيق المؤدي إلى شيء ما، والضحكة العميقة قد تكون هستيرية أو ساخرة أو معبرة عن فراغ وجودي. هذا الدهليز يقودنا إلى مزيد من التفاصيل الجسدية المجزأة والمبالغ فيها: «رجفة عين تدمع / جبين مشتعل بالعشق / وحناجر تصهل مثل منارة». إنها لغة الميلودراما السينمائية في أقصى حالاتها. العين لا تدمع بهدوء بل «ترجف»، والجبين لا يحمر خجلاً بل «يشتعل»، والحناجر لا ترفع الصوت بل «تصهل». هذه المبالغة تتحدث عن الحاجة إلى تكثيف الإشارة العاطفية لأن المتلقي – «المتعافين من فجيعة العالم» – أصبح مناعياً ضد المشاعر العادية. يحتاج إلى صدمة بصرية وصوتية ليشعر بأي شيء. المنارة هنا مثيرة للاهتمام، فالصهيل عادةً للخيل، وهو صوت قوي وحشوي، لكن تشبيهه بالمنارة يحوله إلى إشارة ضوئية تحذيرية في الظلام، وكأن هذه الحناجر تصرخ محذرة من خطر ما، أو ربما تجذب السفن التائهة (المشاهدين) إلى صخور الوهم.



الرؤية الداخلية للمتلقي

يتحول الصوت إلى موسيقى، لكنها «موسيقى مضلّلة للرؤيا». وظيفتها ليست الترفيه بل التضليل، تشويش الرؤية الداخلية للمتلقي. هذه الموسيقى «تمحو الدهشة الأولى» – تلك اللحظة النقية من الصدمة أو السؤال – لتحل محلها معرفة مسبقة، «سيناريو شهيّ». والسيناريو لا يعرض، بل يُشيّع»، في مفارقة لغوية بين الفرح (الشهي) والموت (التشييع). كل هذا يحدث «في شتاء لاذع»، حيث البرودة تضاعف من حدة الإحساس، وكأن الجمال المعروض مؤلم. في هذا الجو تنفجر «الحركات الموشومة بالغواية / والعيون المكبّلة بالفرجة». الوشم هنا دلالة على الديمومة، والعيون «مكبلة» – مقيدة بالأصفاد – بحالة «الفرجة»، أي المشاهدة السلبية. إنها صورة قوية للاستلاب: الفرد ليس حراً في ما يراه أو كيف يراه، فهو مقيد بمنطق العرض. هذه العناصر مجتمعة تخلق «ابهّة فيلم طويل / يمهر الحضور الحجريّ». الأبهة هنا هي العظمة الزائفة، والفعل «يمهر» يحول الحضور البشري إلى ختم أو بصمة جافة على وثيقة، أو إلى تمثال حجري، جامد، متحجر، لكنه جزء من طقس الأبهة هذا.

في قلب هذه الأبهة الزائفة، هناك عملية صيد دقيقة ووحشية: «عرض يقتنص القتامة الأولى لحواسّ فاترة». «القتامة الأولى» هي تلك اللحظة الغامضة التي تسبق الإدراك الواضح، لحظة الإحساس الخام قبل أن يُصاغ في كلمات أو صور مألوفة. والعرض هنا لا يستقبلها، بل «يقتنصها» كفريسة. الحواس «فاترة»، لم تعد قادرة على الالتهاب تلقائياً، لذا تحتاج إلى من يصطاد لها البقايا الأولى من الإحساس. ثم «تذوب أوتاد الصمت»، فالصمت هنا له أوتاد كالخيمة، له هيكل يحميه، ولكن تحت قصف «الصور وتقلّبات الضوء» يذوب هذا الهيكل ويضيع. يدخل المتلقي بعدها في «غمرُ الاثارة وملاحم بين مدّ وجزر». إنه طوفان من المحفزات، وقصص مصغرة (ملاحم) تأتي وتذهب كحركة البحر، لكنها حركة بلا هدف، «دون أن يدركها فصل النهاية». إنه الاستمرار الأبدي للعرض، الغياب الكامل للختام أو للمعنى النهائي، كحلقة تلفزيونية لا تنتهي.

التفاصيل الصغيرة

ثم تأتي الخاتمة، وهي لحظة صمت دراماتيكي بعد العاصفة البصرية والصوتية: «في المطعم الأنيق / تنغرس على الطاولة غمّازة ضائعة / ويغرق بطل وسيم في ركوة قهوة باردة». كل الأبهة والملاحم تنتهي إلى هذه التفاصيل الصغيرة المأساوية. «الغمّازة الضائعة» هي أثر جسدي حميم (غمازة الخد) لكنها «ضائعة»، منفصلة عن صاحبها، «تنغرس» في الطاولة كسهم أو كذكرى مؤلمة. أما «البطل الوسيم» – وهو النموذج الأخير من سلسلة الأيقونات – فيجد مصيره النهائي ليس في معركة أو نهاية ملحمية، بل في «الغرق» في «ركوة قهوة باردة». الركوة، وهي وعاء الشراب اليومي العادي، تصير قبراً. والقهوة الباردة هي نقيض الدفء والحياة، هي رمز للشيء الذي فقد جوهره وفائدته. الغرق هنا هو غرق بطيء وصامت، غرق في التفاهة، في الروتين، في فشل الوهم الكبير.

قصيدة هدى الهرمي، بهذا العمق، هي أكثر من قصيدة وصفية؛ إنها بيان نقدي حاد حول علاقتنا المعاصرة بالتاريخ والصورة والهوية. إنها تسائل كيف أصبحنا مستهلكين لذكريات لم نعشها، ومتفرجين على مشاعر لا نشعر بها، وكيف تحولت التجربة الإنسانية إلى «دهليز» طويل نمر خلاله ضاحكين ضحكة مجلجلة تخفي فراغاً وجودياً. اللغة الشعرية هنا موحدة في نسيجها الاستعاري المتشابك، انسيابية في انتقالها السلسل من الصورة الكبرى إلى التفصيلة الصغيرة، ضخمة في رؤيتها التي تمسك بتلابيب روح العصر: عصر الصورة الزائفة، والذكرى المُسوَّقة، والإنسان المتحول إلى ظل أجوف يرقص على جدار مطعم أنيق، بينما يغرق البطل الحقيقي – إن وجد – في برودة قهوته التي نسي أن يشربها وهي ساخنة.

---

* كاتب تونسي

دهليز ضحكة عميقة

في مطعم أنيق
يندسّ وسط المصابيح والشجر
على جدرانه يتفسّخ الوقت..

صور لالفيس بريسلي
ومارلين مونرو وألباتشينو
تتصدّر البهو الطويل
كمن سقط فوق شاشة ضخمة
يندفّ منها جيل قديم
يشعّ في خلوتنا المفقودة
صنع بهرجة الفن السابع
لينطّ الظلّ الأجوف فوق برج عالٍ..

الأشكال المواربة
والحركات المفخّخة بالضوء
كثيب الرّشاقة
دهليز ضحكة عميقة
رجفة عين تدمع
جبين مشتعل بالعشق
وحناجر تصهل مثل منارة
للمتعافين من فجيعة العالم..

انبعاثات الموسيقى المضلّلة للرؤيا
تمحو الدهشة الأولى
تُشيّع سيناريوهاً شهياً
في شتاء لاذع
مع اندلاع الحركات الموشومة بالغواية
والعيون المكبّلة بالفرجة:
ابهّة فيلم طويل
يمهر الحضور الحجريّ

في هذا الركن المهيب
عرض يقتنص القتامة الأولى لحواسّ فاترة
تذوب أوتاد الصمت
تمخرها الصور وتقلبّات الضوء
غمرُ الاثارة وملاحم بين مدّ وجزر
دون أن يدركها فصل النهاية.

في المطعم الأنيق
تنغرس على الطاولة غمّازة ضائعة
ويغرق بطل وسيم في ركوة قهوة باردة..

في رواية مروان الغفوري
تمثيلات الآخر بين شتات المجموع وفردية اليقين

زينب السعود *

تعتمد الرواية – وهي الجنس الأدبي الأكثر اتساعا لمقولات الإنساني والاجتماعي والأيديولوجي – على تقنيات كثيرة ومتنوعة لرصد الذات الساردة، وعرض معاناتها وطموحاتها، وبسط أفكارها ورؤاها وعلاقتها مع محيطها، ومنها تقنية التشخيص التي تعني منح الأفكار المضادة أو «الغيرية» أجساد شخصيات تتسم بكامل الصفات البشرية، لتمكين الفكرة المطروحة من تلبّس ثوب أنسنتها عبر حركة الشخوص. تعرض كتب النقد أشكالا نمطية للآخر السردي أمام الذات الساردة مثل الآخر العدو/ الصديق، أو الآخر الثقافي أو من تتمحور حوله نزاعات الهوية والوجود كنموذج استعماري أو حضاري، وقد يكون الآخر «جندريا» يشير إلى تفكيك العلاقة بين الجنسين.

الذات الساردة

في رواية الطبيب والكاتب اليمني مروان الغفوري «خمس منازل لله وغرفة لجدتي»، يعكس العنوان صورتين للآخر مقابل الذات الساردة، وفي كل صورة يمكننا توليد صور أخرى. يقول الكاتب في خاتمة الرواية «كان الطريق إلى الله في قريته واحدا، حتى سكن في المدينة طلبا للدراسة». هذه العبارة تكشف رمزية العنوان وكنه الدلالة التي تقارن بين فطرة القرية وتعقيدات المدينة. يبدو العنوان للوهلة الأولى صداميا مع الثابت الديني الشائع في ذهن المتلقي، والمتلقي المعني بالدرجة الأولى المسلمون، وكل مهتم من غيرهم. وربما يتصادم الوعي الجمعي للوهلة الأولى مع العنوان، لكن اللغة تزيل اللبس فكلمة خمس عدد مخالف لمعدوده منزلة مفرد منازل. «فالمنازل» هي المراتب والمقامات التي تؤول سرديا بدالات ثقافية ودينية عدة، كما يقول «باختين» باستنباط الأيديولوجيا من المتن النصي بوصفه دالا يستوجب البحث عن الأيديولوجي في داخله. فالرقم خمسة هو عدد الصلوات، التي يؤديها المسلم في اليوم، وهو مقدار زكاة الخمس عند الشيعة الإمامية، وهو عدد أصحاب الكساء وأركان الإسلام المحددة للهوية الدينية للمسلم خمسة، وهو في الرواية عدد الفرق والاتجاهات الدينية، التي استعرضها الكاتب نموذجاً على تشتت السبل التي خاض فيها الإنسان مدعياً الوصول إلى الله. وهنا يبرز النص مسألة مهمة هي مسألة احتكار الآخر المخالف في طريق الوصول إلى الفكرة الدينية الصائبة والحقيقة الإيمانية، التي تحفظ للإنسان توازنه الداخلي.

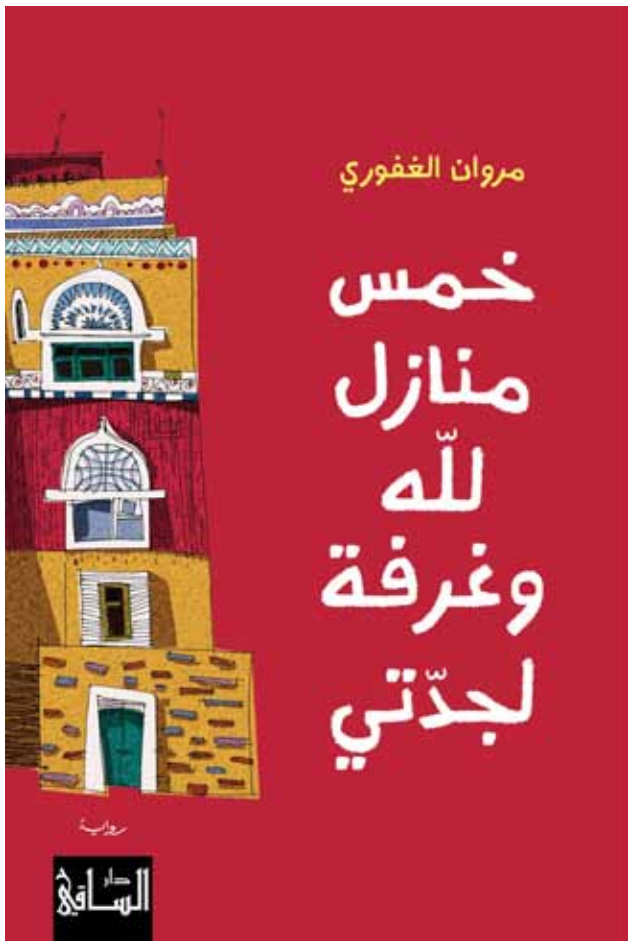
عرض الأفكار

عرض محمد الغفوري شخصيات الرواية، التي تسير في طريقها بهدوء ظاهري، دون ان ينشأ بينها احتراب، كما قد يحدث في الواقع، ومن الواضح أن السارد على درجة من التسامح الفكري، حتى أنه أفسح المجال لخمسة آخرين ليعرضوا أفكارهم دون أن يسجل اعتراضاً واضحاً سوى ذلك، الذي يدحرجه بين ثنايا النص بين المشهد والمشهد، ليحيلنا إلى قصدية النص ومقولته النهائية، التي لم تكلف السارد سوى بضع كلمات في جمل اختتم بها الحكاية.

لقد شاهدنا الكاتب أميل حبيبي يسرد علاقة الأنا بالآخر من منظور الهوية، فالسارد نأى بنفسه غالبا عن الصراعات الفقهية، وجعل الآخر يخوض في أزمته بنفسه، وكيف تتمثل له العلاقة بالله، من خلال طرح مفهوم الذنب والخطيئة، وما يحيط بها من نزعات بشرية جبلت عليها النفس البشرية.

تتصارع - هادئة - في النص هذه السبل المتفرقة، ولكنه صراع الفكرة واليقين مع الفطرة التي لا تخطئ طريقها إلى الله مهما شتت العقل البشري صاحبه. وربما نستدل من رمزية غرفة الجدة على وحدة اليقين، الذي يعيد الأشياء إلى نصابها، فالجدة هي الأصل، وهي الثبات، وهي المرجع الذي يجمع شتات الأفكار المتقلبة نتيجة البعد عن المركز (القرآن)، الذي منح حرية الاختيار «وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ»، وكان الخطاب الإيماني الأول للفرد بوصفه مسؤولا عن اختياراته: «وَكُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرْدًا»، والخطاب الموجه في مرحلة اليقين الأولى إلى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في سورتي: العلق والمزمل (اقرأ، قم، رتل). إذاً السبل التي أضاع فيها الإنسان يقينه هي صناعته الخاصة للدين، وليست هي الدين، وهذه فكرة مهمة تتحاشاها كثير من النصوص الأدبية.

ومن أبرز تمثيلات الآخر في رواية مروان الغفوري بلغة البحث النقدي والأدبي هو: الآخر الآيديولوجي «المنازل الخمس»، أو السبل الخمسة التي سلكتها الشخصيات، وكل منزل/ طريق يمثل «آخر» مختلفاً مدعياً للحقيقة، يحاول فرض رؤيته على الأنا الساردة.



حيث يساهم الآخر الديني في تحديد هوية الأنا، ووجدنا في روايات أيمن العتوم نموذج الآخر المغاير السجين/ الضحية، والآخرالتاريخي والثقافي، كما في ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور.

بنت كثير من الأعمال تمثيلاتها للآخر، معتمدة على التنوع الديني بين الرسالات السماوية مثلا، وتصادمها المبرر مع المذاهب الوضعية، لتعكس الصراع أو التعايش، وصولا إلى خيوط متشابكة تربط الإنسان بالإنسان، مع حفاظ كل فرد على خصوصيته الدينية، التي ضمنها الخالق تحت شعار «لا إكراه في الدين»، وقد استحضرت كثير من الروايات العربية الآخر الديني/ القومي، مثل معالجة موضوع الشخصية اليهودية، واستكشاف العلاقة المعقدة بين الأديان.

السبل المتفرقة

في رواية «خمس منازل لله وغرفة لجدتي» يخوض الكاتب في بيئة خاصة في حقبة معينة، وتحديدا في مدينة تعز اليمنية في التسعينيات، عندما يأخذنا السارد في انتقاله من القرية إلى المدينة لاستكمال دراسته الثانوية، وهناك يسكن في غرفة ملحقة بمسجد مع المؤذن «الأخ يونس»، الذي يتقاطع فكرياً مع شخصيات «البعداني التبليغي، والكابتن منيف صاحب دروس الوينغ شون والمتصوف شمس الدين والسلفي الملقب بالبحيري»، ويعرض استفراد كل فرقة من الفرق، التي تدعي امتلاكها للمعرفة الحقّة. اللافت للنظر أن الاختلافات التي عرضها السارد بين هذه الفرق، أو التوجهات الخمس ما بين الإخوان والسلف والتبليغ والصوفية، كلها تتناول حقيقة علاقة الإنسان مع الثابت الوحيد في هذه الحياة والمقدس الأول الخالق سبحانه وتعالى.

عمق الشخصيات

أما ثيمة الجدة فهي الآخر التراثي/ الأصل، ولكنها أيضا قد تكون من وجهة نظر أخرى الآخر البسيط في تلقيه لعلوم الدين، الذي يشوب إيمانه كثير من الأفكار الشعبية، التي يصل بعضها حد «الدروشة»، فهي في إحدى صور تمثيلاتها في الرواية قد تدل على الآخر الجاهل معرفياً بحقيقة الإيمان الذي يحيل الدّين إلى نظرية «البركة»، لا الإيمان الواعي الذي يتصل بأركان ثابتة.

سلكت الرواية طريق عرض النظرية النمطية في نقد ما ينسب لبعض المذاهب والفرق الإسلامية، فحاكم النص - دون أن يقول ذلك صراحة - هذه التعددية التي تجعل الدين في عقول العوام حالة من التناحر، فدخل السرد في عمق الشخصيات، وأجرى على ألسنتها أفكارا وحوارات جوانية تكشف النوازع البشرية، التي يمكن اعتبارها دليل إدانة للذات الفرد، «المبدأ واحد في الحالتين واحدة من القوى الخمس ستحكم سيطرتها عليك» ص110، «ثم استغفر الله فغفر الله له من توه، لا يمكن لذنوب الحاج علي سوى أن تُغتفر.. وأياً كانت الكتب السماوية التي أنزلها الله فإن الحاج علي وفقاً لها كلها يستحق الغفران» ص117.

الصراعات طبيعة للنفس البشرية، ولا تقف في مواجهة فكرة الإيمان، إن تلك «المنازل» التي يدعي كل واحد من ساكنيها أنه يسير إلى الله، لا توفر في الرواية حالة الطمأنينة المنشودة، كما أن غرفة الجدة أيضا لم تكن الملجأ العاطفي الذي يقبله العقل كليا، وهذا يجعل من الرواية نصا يحاكم أولئك الذين تركوا جوهر الدين وأدوات الوصول التي عرضها النص المقدس (القرآن الكريم)، وتفرعت بهم الطرق التي خاب أكثرها، بل صار نموذجا لإدانة الفكرة الدينية واتهام الدين بالقصور.

رواية «خمس منازل لله وغرفة لجدتي»، لا يمكن قراءتها بصورة محايثة، فهي نص مخاتل لواقع بائس حرف بوصلة الوعي، نص يعيدنا بتمثيلات المنازل الخمس في العنوان إلى حقيقة وجودية من باب التمثيل الضدي للفكرة: الوصول إلى الله لا يحتاج تلك السبل المتشتتة والمجاميع المتصارعة، بل يكفي طريق واحد يوصل السالك إلى طمأنينة الفكرة، فالحشود ليست دليلا على صدق السالكين، بل على الضد تماما، نالت القلة في النص الديني الحظوة، والكثير من الاحتفاء، وهذا ما لم تصرح به الرواية، ولكنه النص الموازي، الذي صنعته كقارئ تعمق في مضامين التمثيلات في رواية الكاتب اليمني محمد الغفوري.

---

* كاتبة من الأردن

قراءة في رواية «سليمان الرياحي»

الجنون من نافذة أخرى

خضير النزيل

«لديك كل شيء ما عدا شيء واحد: الجنون. يحتاج الرجل إلى القليل من الجنون وإلا فلن يجرؤ أبدًا على قطع الحبل والتحرر».

- نيكوس كازانتزاكيس - «زوربا اليوناني»

هناك طرق عديدة نُظر بها إلى الجنون، تبعًا للعصر والخطاب، ويبدو أنه لا يوجد تعريف كافٍ. إن مواجهته أمرٌ مُقلق؛ ولا شك أن العيش في ظله أشد وطأة؛ ولعل هذا هو سبب صعوبة تسميته. ومع ذلك، لا شك في أنه شيء حاضرٌ بقوة في تاريخ البشرية لدرجة أننا نستطيع اعتباره جزءًا لا يتجزأ من كيانها، كما لو كان سمة كامنة في الإنسانية.

إن قراءة رواية «سليمان الرياحي»، ليحيى الشيخ والصادرة مؤخراً عن «مؤسسة ودار لندن تاور» 2025، هي بمنزلة قبول لهذا المسّ، أو المرض، ليس من خلال لغةٍ سريريةٍ أو من خلال التعالي الذي ينأى بنفسه عن هذا الحضور المُزعج، بل من خلال سردٍ حميمٍ وعميقٍ يُشبه منزلًا ينهار.

أعمال الجنون

رواية عن رماد الجنون مهداة (إلى الروح المُلهم خضير ميري..) ص5 وباسمه تنضَمّ إلى تراثٍ طويلٍ من الأعمال التي تتناول الجنون وتستكشفه، وتُحلل صورته. صَوَّرَه يوريبيدس على أنه غضبٌ إلهيٌّ يُمزق عائلاتٍ بأكملها؛ وحوّله شكسبير إلى مرآة قاتمة تعكس الطموح أو الحزن، وربطته سيلفيا بلاث بالتجربة الأنثوية واستحالة التوفيق بين الرغبة والواجب الاجتماعي؛ وفي الآونة الأخيرة، جددته الروائية هان كانغ كجرح معاصر يخترقه الصمت. وجد كل من هؤلاء الأفراد، من خلال عصرهم وحساسيتهم، طريقةً لترجمة شيء من تلك العقدة المعقدة - أو بالأحرى، ذلك التمزق - في التجربة الإنسانية.

ضمن هذا المشهد المتنوع - وإن لم يكن شاملاً بأي حال من الأحوال- ربما يكون أقرب حوار لرواية يحيى الشيخ هو مع «مُلهم» هذه القصة نفسه «خضير ميري»، نزيل مستشفى (ابن رشد) والهارب من الجيش وقد اضطر فيه لتمثيل دور المجنون لمدة خمس ساعات متوالية، لكي ينجو من عقوبة الإعدام، أمام لجنة طبيّة، أعلنت في النهاية أنّه مجنون بالفعل، وهو ما يثير القلق أيضاً في كتابه المهم «أيام الجنون والعسل» وقبل كل شيء، حضور ذلك الكائن الذي يصعب تعريفه، واستمراريته، كما هو الحال في رواية «سليمان الرياحي»، الذي سكن الشماعيّة هو الآخر ولا يبدو أنه سيرحل قريبًا.

أزمة العالم

تبدأ الرواية بأزمة العالم الذي تدور فيه أحداث القصة «في فترة الحصار بعد الحرب» ص8، في مستشفى المجانين والذي سنكتشف من حادثة قصفه من قبل الطائرات الأمريكيّة، وهروب نزلائه «في الأزقة الفارغة» أنّه أعدّ على صورة مستشفى الرشاد للأمراض النفسيّة والعقليّة، في مثل هذا المكان المضطرب بالصراخ والعويل، يتم تقديم شخصيّة (سليمان الرياحي) كمنتسب جديد للعمل في هذه المصحة، وهي البداية التي سترسخ سلوكياته العقليّة التي لا تقتصر عليه وحده بل تؤثر في الآخرين أيضًا. وكأن الضرر الذي يلحق بشخص واحد سوف يُسقط على الجميع. لذا، يُمنح الرياحي الإذن بالإقامة الدائمة هناك تلبية لطلبه، عندها يهرع إليه الشخص الذي أدخله هذه المصحّة وهو مسؤوله الخاص والراوي الوحيد في السرد



تتحدث الرواية عما لا يُقال دون تخفيفه وتُولد التفكك دون تفسيره وتسمح له بالظهور في السرد

تُهيئنا للأبعاد الحقيقية لإحدى أعظم المآسي الإنسانية: مواجهة أو التعايش مع ما يُزعزع ويُمزق ويستمر

للاستفادة من تقاريره الطبيّة التي كان يكتبها عن مريض كلّف بمتابعة حالته اسمه عبدالله، لضمها إلى مشروعه البحثي القادم وهو أيضاً البداية العنيفة لشخصيّة عبدالله الملقب بـ«الهاتف»، قرين سليمان ونقطة الانطلاق لسرد تفكيك كل شخصية من الشخصيات المذكورة في النص. ينتشر هذا التفكيك من شخص لآخر، وتبقى آثاره راسخة لا تُمحى على كل صفحة من صفحات «سليمان الرياحي».

المحركات السرديّة

ليست هناك علاقات عشوائيّة، بل روابط بين شخصيات هذه الرواية المتمايزة في بنائها النفسي المستقل، أو مُوجّهها المجنون الذي تنتج عنه المحركات السرديّة، سليمان بقدراته الروحيّة الخارقة التي اكتسبها من أمّه التي غيبها الموت على قراءة أفكار الآخرين بمجرد لمسهم، والتي سوف يورثها أطفاله في ما بعد، علاقته بهيفاء الأرملة الأربعينيّة، قبل أن تخطط لهروبه من هذا المكان المجنون الذي دفن فيه، النهاية التي تكتمل بزواجهما والعيش معاً في بيت والدتها، هناك أيضاً شخصيّة عبدالغفور (واهب الألقاب)، رجل مريض من نزلاء المصحة، لم يدخر فرصة للإيقاع بسليمان الرياحي، فلقد سماه مرة بالجاسوس، لمجرد أنه يكتب تقارير عن المرضى، وليس هذا وحده، فقد سخر من لعبة الهواتف الخيطيّة التي صممها الرياحي لكي يتواصل من خلالها مع مريضه «الهاتف» كعلامة أوديبيّة لتحليل نفسي أعمق، أداة تنطوي على لعبتها الخاصة بها، وهي نقطة الانطلاق لسرد تفكيك المصحّة، وزعزعة نظامها وديناميكيتها الراسخة مهما كانت، ومن أولى علامات هذا الاضطراب هرب سليمان من مستشفى المجانين لأنه لم يعد قادراً على التفكير كما كان يفعل سابقًا. ولعل هذه إحدى أبرز نتائج هذه الرواية القصيرة: فهي تُصوّر، بعلاماتٍ محددةٍ للغاية، الجنونَ كشرودٍ وتجوال، وهذا «الخطأ» تحديدًا هو ما يدفع الراوي إلى الرغبة في تبني شيءٍ مما كان يكتبه سليمان الرياحي لاستخدامه الخاص.

أفعال الشخصيات

في الرواية، يُذيب هذا الأمر نزلاء هذه المصحة حتى يُختزلوا إلى جمهرة مجانين تمتلئ شوارع العاصمة بهم، لم تعد اللغة تُستخدم للتسمية، بل أصبحت مجرد أداة للدلالة على ما لا شكل له. يُثير هذا التحلل صدى كافكاويًا وما يُنتج عن ذلك، على المدى البعيد، هو تحلل الأفراد إلى درجة يصعب معها في كثير من الأحيان استعادة آثار المصحة القديمة، حيث «لا أحد مسؤول عن الجنون، ولكن الكل مرتبط به بما يشبه التواطؤ السري... لقد حلّت الجائحة» ص65.. يتناول يحيى الشيخ هذه الفكرة ليبني، طوال الرواية، سردًا لهذا التحلل.

شخصية الأم، الحاضرة بغيابها،حتى يبدو أنها قد استولت على كل شيء. دون أن يُضعف وجودها أسلوب السرد أو يسمح للتوتر المتصاعد بالانحسار.

لا تتناول رواية «سليمان الرياحي» الجنون كموضوع يُوصف، بل كفعل؛ فمن خلال أفعال الشخصيات يصبح واضحًا. لدرجة أنه يصبح من غير الضروري تسميته. طوال الرواية، يُستخدم هذا للإشارة إلى الجنون وكل مظاهره المعقدة، ليس ككناية، بل كبديل فارغ يحمل في طياته استحالة الإشارة، دون قيد، إلى ما يندلع في حياة الشخصيات.

من بين هذه المظاهر، وربما أبرزها، علاقة سليمان بأطفاله والذي يرى فيه الراوي انعكاساً لصورة الأب، والذي يبدو من جانبه وكأنه يعيش حياة منظمة، لكنه يبقى عالقًا في دوامة العبث التي سادت في البداية وهو ما يخدم ترسيخ استمراريته.

دلالات متنوعة

إن ما نسميه عادةً بالجنون، والذي يحمل دلالات متنوعة في عصرنا، نادرًا ما يُثير هذا الشعور الدقيق بالوحدة الذي يُجيد الشيخ تصويره في هذه الرواية. لا يُوصف الجنون ولا يُفسَّر؛ بل يُبنى من اسم أو كنية «الرياحي» ومن العزلة التي يقود إليها هذا البديل الفارغ والمعزول. في هذه الرواية، يتحدى يحيى الشيخ فكرة اللغة كصورة للنظام، ليستجيب للفوضى التي تستحوذ على الشخصيات، وعلى المصحة، وعلى كل زاوية من زوايا المدينة.

تتحدث رواية «سليمان الرياحي» عما لا يُقال دون تخفيفه، وتُولد التفكك دون تفسيره، وتسمح له بالظهور في السرد. وهكذا، فإن قراءة هذه الرواية تُهيئنا للأبعاد الحقيقية لإحدى أعظم المآسي الإنسانية: مواجهة، أو التعايش مع، ما يُزعزع، ويُمزق، ويستمر، ربما، منذ فجر البشرية. تكمن المأساة في رواية «سليمان الرياحي» في وجود ذلك، ولهذا أجد صعوبة في تخيل أي شخص يقرأ هذا الكتاب دون أن يشعر ولو قليلاً من الألم الذي تحويه الرواية.

في روايـــــة «الـــطـــانـــفـــا»

الخطاب السردي وتداخل الثقافي

إلهام بلحاج *





نص سردي ينفتح على عوالم متعددة.. حيث تتقاطع فيه الحكاية الفردية مع التحولات التاريخية والثقافية التي عرفتها المنطقة الصحراوية وامتداداتها الأفريقية

تعد رواية الطانفا للصديق حاج أحمد نصا سرديا ينفتح على عوالم متعددة، حيث تتقاطع فيه الحكاية الفردية مع التحولات التاريخية والثقافية التي عرفتها المنطقة الصحراوية وامتداداتها الافريقية.

تنطلق الرواية من فضاء أدرار، بوصفه حاضنا أوليا للتجربة، من خلال شخصية «بوغرارة» الذي يشتغل في تجارة التمور، وهي تجارة لا تقدم بوصفها نشاطا اقتصاديا فحسب، بل باعتبارها امتدادا لنسق اجتماعي وثقافي متجذر في الذاكرة المحلية. غير أن هذا الاستقرار النسبي سرعان ما يتصدع مع تحول مسار الشخصية، إذ ينتقل بوغرارة إلى الفضاء الافريقي، حيث تتغير طبيعة التجارة ويتحول إلى تاجر للطانفا، في مسار يعكس حركة العبور بين الأمكنة والثقافات.

تُبنى الطانفا كرواية عن التحول والتداخل، تشتغل على رصد أثر الانتقال من المحلي إلى الافريقي، ومن المألوف إلى المختلف، في سرد يزاوج بين الواقعي والتأملي، ويجعل من مسار بوغرارة مدخلا لقراءة أوسع في أسئلة الثقافة، والانتماء، وحدود الذات داخل عالم متحرك.

الخطاب السردي

يقوم الخطاب السردي في رواية الطانفا على تعدد مستويات الحكي، حيث لا يحتكر السرد صوتا واحدا، بل يتوزع بين راو عليم، وأصوات شخصيات تحمل رؤى وتجارب مختلفة. هذا التعدد يمنح النص طابعا حواريا، ويخرج السرد إلى فضاء أكثر انفتاحا.

إذ يعتمد الكاتب على تعدد مستويات الحكي وتنوع الأصوات السردية، بما يمنح النص طابعا حواريا يتيح تداخل الرؤى والتجارب داخل المتن الروائي. ولا يحتكر الراوي موقع إنتاج المعنى، بل تتوزع سلطة السرد بين الراوي وأصوات الشخصيات.

يقول في النص: «سلمت للمجبور صحيفة تيكمارين، لا أبالغ كان سعيدا بها جدا، مكنت والده ثمن أغمو، له ولمن أمنهم.. قال بعدها وهو يمسحهما بطرف شاشه الأصفر: مال الدائنين لهم، مبلغ تمري قوي به اللحمة... بحث بوغرارة عن الجواب المناسب، لم يجد غير دمعتين في مقلتيه، شفعتا له...

شكرا على وقفتك

الواجب خويا بوغرارة

ما رأيك لو نشترك في الرحلة الثانية؟

بحث عن رأسه الذي فوق رقبته، كمن يصحو من نوم ثقيل: شكرا لك.. من نوى الخير فعله.

وجدتني كمن صحا من كابوس سقوط بئر؛ نقل عن بوغرارة». ص99_100

تعدد الأصوات

يبرز تعدد الأصوات السردية في رواية الطانفا من خلال الحوارات القصيرة المكثفة التي تتناوب فيها الأصوات دون أن يهيمن صوت سردي واحد على إنتاج المعنى. ففي هذا المشهد، لا يقدم الحوار بوصفه تبادلا لغويا عابرا، بل بوصفه تمثيلا لتنوع المواقف والرؤى داخل الخطاب السردي، وهو ما يفسح المجال أمام الشخصيات لتعبر عن ذواتها ومواقفها بصورة مستقلة. وهذا ما يعزز دينامية الخطاب السردي، ويجعل القارئ شريكا في تأويل المواقف واستخلاص الدلالات. وهكذا يتحول الحوار إلى آلية سردية فاعلة تجسد تعدد الأصوات داخل النص، وتؤكد أن السرد في رواية الطانفا يقوم على توزيع سلطة القول، لا على مركزية صوت واحد مهيمن.

البناء الزمني واللغة

يتسم البناء الزمني للرواية بالتقطيع وعدم الاستقرار، حيث يتداخل الحاضر بالماضي عبر آليات الاسترجاع والاستباق، في علاقة وثيقة بالذاكرة بوصفها مكونا سرديا فاعلا، لا مجرد خلفية للأحداث، ويسهم هذا التشكيل الزمني في ربط التجربة الفردية بالسياق الثقافي الأوسع، ويمنح السرد بعدا تأمليا يتجاوز حدود الحكاية المباشرة. أما اللغة، فتعد عنصرا مركزيا في بناء الخطاب السردي، إذ يوظف الكاتب مستويات لغوية متعددة، تجمع بين العربية الفصحى، والتعابير المحلية، والإشارات اللغوية الافريقية، بما يعكس تنوع المرجعيات الثقافية داخل النص. ولا يأتي هذا التنويع بوصفه اختبارا أسلوبيا فحسب، بل بوصفه آلية سردية تسهم في إنتاج خطاب مفتوح التعدد، تتداخل فيه اللغة بالثقافة، ويتحول فيه السرد إلى فضاء تتقاطع داخله الأصوات والأنساق الدلالية.

يقول في النص: «..أمره باحضار اللبن والتمر مع إقامة الشاي وذبح كبش سمين إكراما له، ختم هذا التكريم المعنوي، بمثل تواتي: (دار النبي كبيرة.. اللي ما اتعشى أيبات في الدفا)». ص103

يتجلى البعد اللغوي في الرواية بوصفه أحد مكونات بنائها الدلالي والجمالي، إذ لم يكتف السارد باللغة العربية الفصحى المعيارية، بل عمد إلى تطعيمها باللهجة المحلية، موظفا إياها توظيفا واعيا يخدم المقام السردي ويعزز واقعية المشهد. فاللغة هنا لا تستعمل بوصفها أداة تواصل فحسب، بل تتحول إلى حاملة للهوية الاجتماعية والثقافية للشخصيات، حيث تكشف اللهجة المحلية عنه الانتماء الطبقي والبيئي، وتسهم في رسم ملامح الشخصية النفسية والسلوكية. كما أن هذا التداخل بين الفصحى واللهجة يمنح النص حيوية سردية ويقربه من المتلقي، دون أن يخل بتماسك الخطاب الروائي أو ينحدر به إلى المباشرة. وبذلك تتحول اللغة إلى فضاء تمثيلي يعكس تعدد الأصوات داخل المتن الروائي، ويؤكد وعي الكاتب بأن لكل شخصية لغتها الخاصة، ولكل مقام لغته المناسبة، في انسجام مع رهانات الرواية الجمالية والواقعية معا.

التداخل الثقافي في المتن الروائي

يتجلى التداخل الثقافي في رواية الطانفا بوصفه عنصرا بنيويا في تشكيل المتن الروائي، حيث لا يقتصر على حضور متجاور لثقافات متعددة، بل يدرج ضمن آليات بناء السرد ذاته، ويتجلى ذلك أساسا من خلال الفضاء الروائي الذي يمتد عبر أمكنة متنوعة، من الجنوب الجزائري إلى عمق القارة الافريقية، مع انفتاح على فضاءات عابرة للحدود، بحيث يتحول المكان من مجرد إطار للأحداث إلى حامل ثقافي مشحون بالرموز والدلالات. كما تسهم الشخصيات في ترسيخ هذا التداخل، إذ تقدم بوصفها حوامل ثقافية تتقاطع داخلها لغات وتجارب وخلفيات مختلفة، ويُبنى تفاعلها السردي على الاختلاف والتجاور لا على الانسجام القسري، وتبرز الرموز الثقافية، وفي مقدمتها قماش الطانفا (الواكس الافريقي) بوصفها علامات دلالية تتجاوز المادي لتؤدي وظيفة رمزية داخل النص، حيث تحيل إلى الذاكرة، والطقوس وأنماط العيش وتسهم في تشكيل شبكة من الإشارات الثقافية التي تغذي المعنى السردي. وإلى جانب ذلك، تحضر عناصر ثقافية أخرى مثل: القوافل، القهوة، الموسيقى، والطقوس الشعبية. لتؤكد أن الرواية لا تنقل ثقافة واحدة مغلقة، بل تشتغل على فضاء ثقافي متعدد تتداخل فيه المرجعيات داخل بنية سردية واحدة، ما يجعل التداخل الثقافي في الطانفا ممارسة سردية واعية، لا مجرد تجميع لعناصر متفرقة.

يقول في النص: «بدت لبوغرارة أفريقيا أخرى هنا، ضفة مغربية للاستثمار لكثرة ما شاهده من لباس الطانفا الحبيبة وما تقاطر على ندوته، من تجارها وموزعيها بهذه الجزر، المتناثرة بين بحر الكاريبي شرقا وجنوبا وخليج المكسيك شمالا والمحيط الأطلسي غربا». ص 181

لا يقدم الانتقال بين البلدين بوصفه عبورا جغرافيا فحسب، بل كتحول عميق في أنماط التفكير والتمثل الثقافي. فالشخصيات تحمل معها مخزونها الرمزي واللغوي والاجتماعي، وتجد نفسها في مواجهة ثقافة مغايرة، فتغدو رواية الطانفا نصا يشتغل على الثقافة بوصفها سيرورة دينامية، تنتج المعنى من الاحتكاك والتفاعل، لا من الانغلاق.

آليات تداخل الخطاب السردي والثقافي

يتحقق التداخل بين الخطاب السردي والثقافي في رواية الطانفا عبر مجموعة من الآليات التي تجعل من النص فضاء حيويا لتقاطع المرجعيات الثقافية، وهو تداخل لا يقتصر على سطح الأحداث أو الشخصيات، بل يمتد إلى البنية السردية نفسها. ويبدأ من خلال الوظيفة التفاعلية للسرد، إذ يتحول النص إلى حقل حواري يتيح للأصوات المتعددة أن تتقاطع، بحيث لا يخضع التمثيل الثقافي إلى سلطة مركزية واحدة، بل يوزع على الشخصيات: الراوي، الفضاء، والرموز ما يعكس طبيعة العالم المعاصر وتعدد روافده الثقافية. توظف الرواية التخييل بوصفه امتدادا للأنثربولوجية الثقافية، حيث تستثمر معرفة الكاتب باللغات المحلية، والعادات والطقوس، لإعادة إنتاج الواقع الثقافي عبر بنية الشخصيات، فكل شخصية لا تمثل الفرد فحسب، بل تتحول إلى حامل لمجموعة من المعارف والرموز التي تمثل ثقافات متقاطعة، كما أن الحوارات بين هذه الشخصيات تصبح مواقع لتبادل الخبرات والرموز، وتسهم في إبراز اختلاف المرجعيات دون تحييد أي منها. ويضاف إلى ذلك دور اللغة داخل النص. حيث يدمج الكاتب العربية الفصحى مع اللهجات المحلية والإشارات الإفريقية، لتصبح اللغة أداة لإنتاج التنوع الثقافي داخل السرد نفسه، ما يجعل النص حيويا ومتعدد الطبقات، قادرا على محاكاة الواقع الثقافي المعقد وإعادة إنتاجه.

وهذا ما يتيح للقارئ الانغماس في تعدد المرجعيات، وفهم كيفية تفاعل الثقافات المختلفة داخل فضاء سردي واحد، وهو ما يؤكد أن الرواية ليست مجرد حكاية عن الثقافات، إنما هي ممارسة سردية واعية لإعادة إنتاج الواقع الثقافي المتداخل وتحويله إلى تجربة جمالية وفكرية متكاملة، تواكب التحولات الاجتماعية والثقافية للعالم المعاصر.

في الختام

تبرز رواية الطانفا بوصفها نصا سرديا ينشغل بأسئلة التحول والعبور، ويؤسس عاله الحكائي على توتر دائم بين الانتماء والاختلاف. لا تكتفي الرواية بسرد تجربة فردية، إنما تحولها إلى مرآة لتحولات أوسع تمس الذات في علاقاتها بالمكان والثقافة والذاكرة. حيث تغدو الرواية كتابة تبحث في ما هو إنساني مشترك، بما يمنح النص عمقه الجمالي والدلالي ويكرس حضوره ضمن السرد المعاصر.

---

* كاتبة جزائرية

من ماركيز إلى نورا ناجي..

التناص البنيوي كفعل إبداعي

عبدالراضي عبدالرحمن نظيم *

منذ رواية ياسوناري كاواباتا «الجميلات النائمات» (1961)، لم يعد التناص مجرد أثر خفي في السرد الحديث، بل أصبح آلية إبداعية تُحول النص السابق من عبء ثقيل إلى طاقة إبداعية. فالأدب لا يُكتب من فراغ، بل يتشكل ضمن شبكة معقدة من القراءات مع نصوص سابقة، حيث يصبح التأثر شرطاً لتجاوز النص الأصلي، لا علامة على العجز أو نقص الأصالة. والسؤال إذاً: هل تأثر الكاتب؟ بل: كيف حوّل هذا التأثر إلى فعل إبداعي مستقل؟

ماركيز وكاواباتا.. الانحراف نحو الحياة

يقدم غابرييل ماركيز مثالاً عالمياً بالغ الدلالة عبر روايته «ذاكرة غانياتي الحزينات» (2004)، التي افتُتحت باقتباس صريح من رواية كاواباتا. لم يُخف ماركيز إعجابه بالرواية اليابانية، بل صرّح بأنها «الرواية الوحيدة التي تمنى لو كتبها»، وكتب مقدمة لإحدى ترجماتها الاسبانية.

مع ذلك، لم يقع في فخ التقليد المقيت، بل مارس ما يسميه هارولد بلوم «الانحراف الإبداعي»؛ إذ قلب الجو الياباني المُظلم - حيث يتأمل عجوز تسعيني فتيات نائمات مُخدرات في بيت خاص وينتهي السرد بالموت واليأس - إلى قصة حب متأخرة تحمل مسحة تفاؤل. في نص ماركيز، تصبح الفتاة النائمة مصدراً لتجديد الحياة، وتدخل الواقعية السحرية لتمنح الشيخوخة معنى آخر. هكذا تجاوز ماركيز قلق التأثر، محولاً النص السابق إلى مُنطلق للاحتفاء بالحياة بدلاً من الارتهان للموت.

قلق التأثر وصراع الآباء الأدبيين

منذ أن صاغت جوليا كريستيفا مفهوم التناص، مستلهمة حوارية ميخائيل باختين، لم يعد النص الأدبي كياناً مستقلاً، بل بنية مفتوحة تتشابك فيها الأصوات والخطابات والتجارب. غير أن هذا الوعي بالتداخل يولد توتراً نفسياً وجمالياً لدى بعض المبدعين، الذين يرون في التناص تهديداً لأصالتهم.

يُفسر بلوم هذا التوتر في كتابه «قلق التأثر» (1973)، موضحاً أن المبدع اللاحق يشعر دوماً بتأخره أمام (الآباء) الأدبيين، ولا ينجو إلا عبر انحراف إبداعي يفتح له أفقاً خاصاً. هنا يتحدد الفارق بين: التناص البنيوي الذي يُحدث تحولاً دلالياً وجمالياً، والتناص الميكانيكي الذي يكتفي بالتكرار السطحي.

خيري شلبي ونورا ناجي.. جغرافيا الألم

يتردد هذا النموذج بوضوح في السرد المصري المعاصر، لا سيما في توظيف مواضيع محرمة، بوصفها أداة كاشفة للاختلال الاجتماعي والنفسي داخل بنية الأسرة. وتبرز هنا روايتان أساسيتان: «وكالة عطية» لخيري شلبي، و«بيت الجاز» لنورا ناجي، مع حضور مقارنة دالة برواية «أم ميمي» لبلال فضل.



◄ لم يعد التناص مجرد أثر خفي في السرد الحديث.. بل أصبح آلية إبداعية تُحول النص السابق من عبء ثقيل إلى طاقة إبداعية

في «وكالة عطية»، يوسّع شلبي الفضاء السردي ليشمل مصر بأكملها؛ فالوكالة تمثل وطناً مصغراً يضم الطبقات المهمشة. تقع مأساة الفتاة «ستات» (16 عاماً) حين يعتدي عليها زوج أمها، ثم تُجهضها أمها بعود ملوخية في مشهد بالغ القسوة تحت شجرة. الحدث هنا لا يُقرأ كحادث فردي، بل كعار جمعي يكشف فساد البنية الاجتماعية. تأتي الفاجعة من الخارج لتعري المجتمع أمام نفسه، في سرد أقرب إلى شهادة جماعية على الانكسار.

في المقابل، تصهر نورا ناجي التناص في «بيت الجاز» ضمن سياق زمني جديد (ثورة يناير) وفضاء أُسري

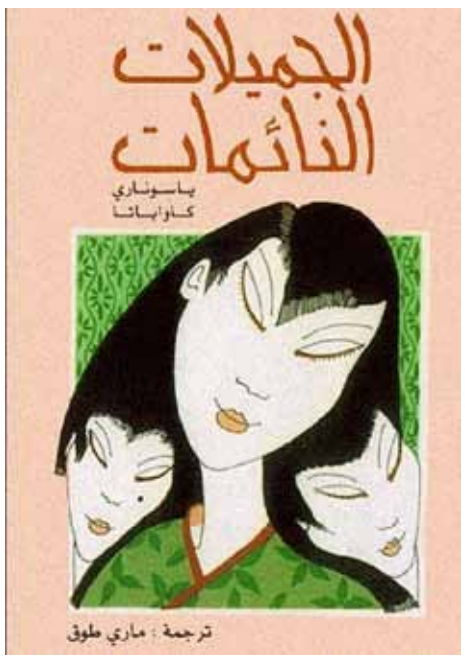


مغلق. «زيزو»، عم الفتاة «مرمر» ذات الثلاثة عشر عاماً، يتم الاعتداء عليها واجهاضها داخل مستشفى في طنطا، لا في فضاء شعبي بدائي تحت شجرة. الخطيئة هنا ليست حادثاً عارضاً، بل ميراثاً اجتماعياً، والتواطؤ يتم في صمت داخل الجدران. لا تأتي المأساة من الخارج، بل تنفجر من الداخل، محولة البيت إلى سجن يلتهم ساكنيه، وتتحول العائلة نفسها إلى بنية عنف مكتفية بذاتها.

من صخب الوكالة إلى صمت الدمية

يتجلى ذكاء التناص عند نورا ناجي في استدعاء خيوط دقيقة من أسلافها الأدبيين، ولعل أبرزها هو استخدام اسم





«ميمي» الذي يتردد كشفرة سرية بين النصوص الثلاثة، لكن بدلالات تتحول من الكائن البشري إلى الشيء الرمزي. في «وكالة عطية»، يظهر «ميمي» ككائن اجتماعي ضمن زحام العائلة: «علاقتي بهذا الشارع قديمة، حيث تسكن «وديدة» ابنة عمي... وأولادها عددهم أحد عشر شخصاً.. شريف في الإعدادية وميمي في الابتدائية» (ص 32).

أما في رواية «أم ميمي»، فيتحول الاسم إلى قدر مفروض وهويّة تلتصق بالشخصية «عزت»: «فقلت أسميه عزت، أهو اسم أنشف شوية، بس فضلت طول عمري أقوله يا ميمي، والاسم لزق فيه» (ص 28).

لكن نورا ناجي في «بيت الجاز» تمارس الصهر الدلالي الأعمق؛ حيث تحول «ميمي» من بشر إلى دمية، ومن هوية اجتماعية إلى مرآة لنفسية محطمة: «خاطتها أمها من بقايا قطن، ثم رسمت خطوطاً سوداء على الرأس... أسمتها ميمي، تصغيراً لاسمها المصغر أصلاً» (ص 141).

هنا نصل إلى ذروة التناص البنيوي؛ فتحول الاسم «ميمي» من «طالب مدرسة» عند شلبي إلى «دمية من بقايا القطن» عند نورا ناجي، هو اختصار لرحلة الفاجعة من الفضاء العام إلى الجروح الوراثية المكتومة.

تحولات الرمز.. من «الصفصافة» إلى «المستشفى»

يتجلى التناص الإبداعي بشكل خاص في رمزية «عود الملوخية» ومكان الإجهاض. في «وكالة عطية»، يُستخدم العود فعلياً في مشهد فج وقاس يرمز إلى العنف الاجتماعي البدائي والعار الجمعي في فضاء مفتوح. أما في «بيت الجاز»، فيُذكر العود كخيار «أخف» لكنه مرفوض خوفاً من هشاشة جسد مرمر. ثم تدخل البنت المستشفى للإجهاض في بيئة طبية حديثة بعد مخافة الإجهاض بإبرة التريكو. هذا التحول من الفضاء الشعبي الخارجي إلى الفضاء الرسمي الداخلي يُظهر عبقرية نورا ناجي، فهي لا تكرر الرمز، بل تعيد تأويله ليصبح دليلاً على انتقال العنف إلى البنية الأسرية الداخلية المتآكلة.

التناص الصاهر مقابل التكرار المُمل

التناص عند نورا ناجي بنيوي وحقيقي؛ فهي لا تعيد إنتاج النص السابق ميكانيكياً كما حدث في رواية «أم ميمي»، التي استدعت مشاهد مشابهة بهدف الصدمة والسخرية دون إعادة صهر دلالي. في المقابل، تنقل لنا نورا الحدث إلى مستوى الجرح النفسي والوراثي، فتتحول النار التي تعري المجتمع عند شلبي إلى نار داخلية تلتهم العائلة، فتُصبح الفاجعة أعمق إنسانياً رغم انحصارها المكاني.

الخاتمة

يشبه هذا التحول ما أنجزه ماركيز حين قلب جو كاواباتا القاتم إلى احتفاء بالحياة. في النهاية، «وكالة عطية» تعري المجتمع من الخارج، بينما «بيت الجاز» تنسفه من الداخل. هكذا تُحول نورا ناجي التناص إلى فعل إبداعي يعمل علي إعادة التشكيل، متجاوزة قلق التأثر بوعي وجسارة، مؤكدة أن التناص الحقيقي لا يعمل على إعادة الصياغة السطحية، بل حياة جديدة للنصوص السابقة، تفتح للأدب أفقاً أعمق وأكثر تجدداً.

---

* ناقد مصري

وولف فون لينكيفيتش.. إعادة تصوير الفن

ترجمة وإعداد: رامية منصور

«توقف عن اعتبار الأعمال الفنية مجرد أشياء، بل ابدأ بالتفكير فيها كمحفزات للتجارب. ما يجعل العمل الفني مفيدًا لك ليس شيئًا موجودًا بداخله، بل شيئًا يحدث بداخلك».

- بريان إينو

يعمل وولف فون لينكيفيتش على تعديل فهمنا البصري للماضي من خلال إعادة تشكيل الصور الرمزية ما قبل الحداثة وما بعد الحداثة.
يتخذ وولف هامش التقاليد الفنية مسارا له مستخدمًا تقنيات مبتكرة مستعينا بدرجة ما بالذكاء الاصطناعي، مستغلًا أدواته لإنتاج مشهد فني مشبع بصريًا. وُصف وولف بأنه «فنانٌ مُتحرر من القيود الموروثة»، و«مُحطمٌ للأصنام المعاصرة». يُسيطر بثبات على تقاطع الكلاسيكيات والحداثة.

صياغة أسطورة جديدة

يخوض وولف غمار البحث بين التعقيدات المحيطة بالهوية في طليعة ممارساته الفنية، إلى جانب الفوارق الدقيقة في جيل الذكاء الاصطناعي، حيث يُشرك الفنان جمهوره بمنظومة فكرية نقدية، ويدعو إلى مفهوم مسار فني مُعاد الصياغة. والأهم من ذلك، أن جوهر تفكيره البصري يبقى استخدام خطاب الهوية، وإعادة تفسيره في مجال الفنون البصرية.
يمكن القول إن فهمنا للغة البصرية قد تشوّه إلى حد ما بسبب سيل المعرفة الثقافية الذي غالبًا ما يُغرقنا. إن مدى ثقتنا في النسخ شبه العائلية للأعمال الفنية الأيقونية، يثير التساؤل عما إذا كنا لا نزال قادرين على تقدير هذه القطع الأثرية بالغة الأهمية من عصور غابرة، ومن خلال المفهوم الأصولي هذا، ندرك أهمية استكشاف الفنانين للقضايا المعقدة في عالم الذكاء الاصطناعي المعاصر. يكشف عمل فون وولف، المُستفز بطبيعته، عن كسر الحواجز من خلال بناء نحوي بصري متميز. إنه يُصوّر «التاريخ الفوقي» لصياغة أسطورة جديدة، تاريخ فن جديد.

ترميز اللغة الطبيعية

يُعتبر الفيلسوفان لودفيغ فيتجنشتاين وبول فايرابند مؤثرين بعمق على رؤية فون وولف. ولعل رؤى فيتجنشتاين هي ما أثار إعجاب فون وولف بشكل خاص، وكذلك مفهوم اتباع القواعد في الدراسات الفلسفية. ويظل هذا المفهوم، الذي يتردد صداه بعمق مع نمو ترميز اللغة الطبيعية، متوافقًا تمامًا مع هوس وولف. ومع ذلك، فإن إدراك فايرابند أن العلم نظام اعتقادي كغيره، وأنه يتشكل جوهريًا بالثقافة، يُوازن منظور فون وولف ويشجع عملية التفكير النقدي، لا سيما في ضوء دور العلم في المجتمع. لقد قدّم فيتجنشتاين وفيرابند رؤى قيّمة لوولف، مما أتاح له فهمًا أعمق لطبيعة اللغة والطرق التي نفهم بها العالم ونتفاعل معه.

السيطرة على التاريخ البصري

على النقيض من الفنانين الآخرين، لا يضع فون وولف نفسه كفنان منفرد لديه رغبة شاملة في السيطرة على التاريخ البصري بحكم الأعمال الفريدة التي يصنعها. بدلاً من ذلك، يعمل فون وولف من وجهة نظر ما بعد الحداثة، حيث يدرس بناء المجتمع لتاريخ الفن باعتباره خيالًا، مع الحفاظ على أصالة نهجه. من خلال استخراج المعنى من داخل عوالمنا الموجودة مسبقًا من المعلومات، يكشف فون وولف ويعيد إحياء أعمال من الماضي، تمتد إلى ما يسمى بـ «الفترة الحمراء الساخنة لتاريخ الفن»، والتي تمتد بين 3300 قبل الميلاد إلى 1519 بعد الميلاد.
لدى وولف شغف خاص بأعمال روجير فان دير فايدن وليوناردو دافنشي، وخاصة أعمال دافنشي المفقودة مثل معركة أنغياري وليدا والبجعة وجنة عدن المبكرة. ومع ذلك، فإن افتتانه بالفن لا يقتصر على الثقافة الأوروبية فقط. لدى وولف فضول وتقدير لا حصر لفن جميع الثقافات حول العالم فهو مفتون بالإبداع والأهمية الثقافية لجميع أشكال الفن.



يخوض وولف غمار البحث بين التعقيدات المحيطة بالهوية في طليعة ممارساته الفنية.. إلى جانب الفوارق الدقيقة في جيل الذكاء الاصطناعي

يتخذ هامش التقاليد الفنية مساراً له مستخدماً تقنيات مبتكرة مستعيناً بدرجة ما بالذكاء الاصطناعي مستغلاً أدواته لإنتاج مشهد فني مشبع بصرياً





يوظف فون وولف، مستعينا الرمزية والمهارة الكلاسيكية التي لا يمكن إنكارها، إجادته العالية للتقنيات التي استخدمها الفنانون الأصليون ممزوجة بطلاقة تقنية الذكاء الاصطناعي. إن الزخم الهائل لعمله، إلى جانب فهم بارع للجماليات المتناقضة يعمل على التفكيك وإعادة البناء. والأهم من ذلك، أن فون وولف يتلقف التاريخ بشغف، مع ما يتيحه من مجال لتحديه. فمن خلال صقل عناصر متباينة، تقود أنظمة المعتقدات المتعلقة بالحداثة وما بعد الحداثة وولف إلى عوالم جديدة، وما وراءها.

استكشاف التاريخ غير الخطي

مع تطور مسار الثقافة البصرية والمعاصرة، يجب أن يتطور إدراكنا للغة والصور من حولنا. يواصل فون وولف استكشافه للتاريخ غير الخطي، ويُحدث ثورةً في الممارسات الفنية التقليدية من خلال الهندسة العكسية وتكييف التقنيات لتتلاءم مع روح العصر.
يثير الذكاء الاصطناعي تساؤلات حول الأخلاق والجماليات والاستقلالية. فهو يُزعزع الممارسات التقليدية ويتحدى مفاهيمنا عن «الفن»، إذ يعمل بشكل مستقل، ويطرح تساؤلات حول التحكم البشري وفاعليته.
عندما يتعلق الأمر بالذكاء الاصطناعي والفن المعاصر، هناك العديد من القضايا المعقدة التي يجب مراعاتها. أحد المجالات الرئيسية المثيرة للقلق هو الأخلاق، حيث يثير استخدام الذكاء الاصطناعي تساؤلات حول أدوار ومسؤوليات كل من الفنان والتكنولوجيا. هناك أيضًا مخاوف جمالية، حيث لدى الذكاء الاصطناعي القدرة على تعطيل الممارسات الفنية التقليدية وخلق أشكال فنية جديدة تتحدى مفاهيمنا التقليدية لما يشكل «الفن». جانب مهم آخر يجب مراعاته هو الاستقلالية، حيث يتمتع الذكاء الاصطناعي بالقدرة على العمل بشكل مستقل واتخاذ القرارات من تلقاء نفسه، مما يثير تساؤلات حول التحكم بالبشر. وهناك مسألة طبيعة الفن نفسه، حيث لدى الذكاء الاصطناعي القدرة على تغيير فهمنا بشكل جذري لماهية الفن وكيفية إنشائه. هذه ليست سوى عدد قليل من الجوانب العديدة التي يجب تفكيكها عند النظر في تقاطع الذكاء الاصطناعي والفن المعاصر، وكلها تساهم في المشهد المعقد والديناميكي لهذا المجال السريع التطور.

الهندسة العكسية

تُثير أعمال وولف في النفس إحساسًا بالتاريخ، فالشخصيات تعيش

- العلم نظام اعتقادي كغيره ويتشكل جوهرياً بالثقافة يُوازن منظور فون وولف ويشجع عملية التفكير النقدي في ضوء دور العلم في المجتمع
- يدرس بناء المجتمع لتاريخ الفن باعتباره خيالاً مع الحفاظ على أصالة نهجه من خلال استخراج المعنى من داخل عوالمنا الموجودة مسبقاً من المعلومات
- يتلقف التاريخ بشغف مع ما يتيحه من مجال لتحديه وبصقل عناصر متباينة تقوده أنظمة المعتقدات المتعلقة بالحداثة وما بعد الحداثة إلى عوالم جديدة وما وراءها
- تخدمه وسائل التواصل الاجتماعي وفي ذات الوقت تشكل تحدياً أكبر.. فمع أنها تتيح له التواصل مع جمهور واسع ولكنها قد تعرضه أيضاً للنقد والنقاشات الاستقطابية





في عالمها الخاص الذي يُحاكي حقبةً غابرة. في مسيرته الفنية، تعامل بعناية مع المراجع الثقافية التي يدمجها في أعماله. غالبًا ما يشجع الذكاء الاصطناعي على التركيز على فنانين عُمرهم قرون وأعمالهم مُتاحة للعامة، لأنهم يُوفرون مصدر إلهام غنيًا خارج نطاق قيود حقوق النشر. من خلال الهندسة العكسية لهؤلاء الفنانين وتكييف أساليبهم لتتناسب مع روح العصر، وهذا يمكن وولف ابتكار فنٍّ مُتجذر في التقاليد الفنية القديمة ولكنه في الوقت نفسه مُلائم للوقت الحاضر. عندما يُعطي الذكاء الاصطناعي نتائج أقل تماسكًا، يلجأ أحيانًا إلى تقنيات الرسم التقليدية للمساعدة في توجيه مسار العمل فيرسم وولف الأعمال الرقمية ماديًا باستخدام الطرق التقليدية مثل الرسم الزيتي على القماش أو الألواح؛ مُعتبرًا الصور التي يُولّدها الذكاء الاصطناعي وتلك التي يصنعها الإنسان تجليات فنية مُستقلة ومتساوية في هذه العملية، مع الاهتمام بإعطاء كلا الجانبين من العملية نفس القدر من الأهمية والاهتمام.

القيم الجمالية

كان أحد الأهداف الرئيسية لمسعى وولف هو تحديد واستكشاف «القيم الجمالية المتطرفة»؛ أو السمات غير العادية داخل آلاف الأعمال الفنية التي أنشأها باستخدام الذكاء الاصطناعي. يتمكن وولف، من خلال اختبار هذه الأعمال مع بعضها البعض بشكل متكرر، من تحديد تلك التي تبرز فنياً وقد تكون ذات صلة بالقضايا المعاصرة مثل الجنس والعِرق والتوجه والإعاقة. بدلاً من تناول هذه الموضوعات بطريقة صحافية، يهدف وولف إلى الخوض فيها بطريقة أكثر غريزية ونفسية. بالإضافة إلى ذلك، يسعى جاهداً لموازنة أي تحيزات قد تكون موجودة في البيانات المستخدمة لتدريب الذكاء الاصطناعي من خلال النظر بعناية في متطلبات عمليات ما بعد الإنتاج. من خلال البحث عن هذه القيم المتطرفة وفحصها، يلقي ضوءًا جديدًا على القضايا الاجتماعية المهمة وطرح وجهات نظر جديدة حول العالم من حولنا.

احدى النتائج الثانوية لإنشاء أعمال وولف بهذا التردد العالي هي مقدرته على التعامل معها كما لو كان غريبًا، بدلاً من التعلق بها كثيرًا. هذا يسمح له بإجراء عملية مسح للمعنى داخل اللغة والثقافة المشتركة لمجتمعنا بنفس الطريقة التي قد يفعلها الآخرون. من خلال خلق شعور بالانفصال بينه وبين العمل، يكون وولف قادرًا على الاحتفاظ بمستوى معين من الموضوعية والمنظور. قد يؤدي الارتباط الوثيق جدًا بـ«الذات» داخل الصورة إلى تحيزات أو تفسيرات ذاتية قد تشوه الرسالة أو المعنى المقصود. من خلال الحفاظ على الشعور بالمسافة، يتمكن وولف من إنضاج أفكاره وتوصيلها للآخرين بشكل أفضل وأوضح وأكثر فعالية. إن هذا لا يعني أن وولف يفشل في الحصول على استجابة عاطفية ولكن بالأحرى فإن خياراته وردود أفعاله الجمالية تكون خالية من أي تشوهات يسببها الإحساس بالاستحواذ.





وسائل التواصل الاجتماعي

يتعامل وولف مع وسائل التواصل الاجتماعي بجدية بالغة، ويعتبرها منصة أساسية لمشاركة فنه مع العالم. ورغم كونها افتراضية، فإن وجوده عليها يضعه في المجال العام، تمامًا مثل فنان الشارع الذي يؤدي عروضه أمام جمهور حي، ويجد وولف أن وسائل التواصل الاجتماعي تخدمه بشكل كبير وفي ذات الوقت تشكل تحديًا أكبر، فمع أنها تتيح له التواصل مع جمهور واسع، ولكنها قد تعرضه أيضًا للنقد والنقاشات الاستقطابية. يعتبر وولف أن وسائل التواصل الاجتماعي والمجتمعات عبر الإنترنت جزء مهم من ممارسته الفنية، ويسعى دائمًا لإيجاد طرق جديدة ومبتكرة للتواصل مع جمهوره.

إن الفكاهة خيط مشترك متأصلٌ في أعمال وولف، فهي ليست شيئًا يحاول جاهدا إقحامه، بل يرى أنه خارج مقصده، ورغم ذلك فقد قوبلت أعماله بضحكٍ غير متوقع، كما حدث عندما عرض فيلمًا يضم شخصياتٍ ترتدي أزياءً غريبةً من تصميمه، يُفترض أنهم مفكرون مستنيرون يتجادلون على الشاطئ. على الرغم من شعوره بالحرج في البداية، إلا أنه أدرك أن الفكاهة في أعماله ذات طبيعةٍ غريبةٍ. يرغب وولف في اقتراب المشاهدين من لوحاته الرقمية أو لوحاته الكبيرة في المعرض ويشعرون بترددٍ بين الضحك والبكاء. عند التدقيق، قد ينجذبون إلى التفاصيل الدقيقة للأزياء وعناصر التصميم، حتى لو كانت الصورة العامة مُقلقةً. يبدو الأمر كما لو أن رعب رواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد، يتبعه، بشكلٍ غير لائق، تقديرٌ غير متوقع لجماليات بدلات الجمبسوت الرائعة التي ترتديها شخصياته.

تأثير الفلسفة

كان للفيلسوفين فيتجنشتاين وبول فايرابند تأثير عميق على تفكير وولف ولا يزالان مهمين في ثقافته الحالية. إن عمل فيتجنشتاين، ولا سيما مفهومه لاتباع القواعد في «التحقيقات الفلسفية»، يتردد صداه معه حيث يرى نمو تشفير اللغة الطبيعية متوافقًا بشكل وثيق مع هذه الفكرة. في الوقت نفسه، فإن إدراك فايرابند أن العلم هو نظام اعتقادي مثل أي نظام آخر ويتشكل من خلال الثقافة، ولكنه ليس بالضرورة تقدميًا هرميًا، يساعد في موازنة وجهة نظره ويشجعه على التفكير النقدي في دور العلم في المجتمع.

لقد زوده هذان الفيلسوفان برؤى قيّمة وساعداه على التفكير بعمق أكبر في طبيعة اللغة والمعرفة والطرق التي نفهم بها العالم ونتفاعل معه.

في أعمال نادية الأوسي

تجليات الطبيعة والهوية المحلية

خضير الزيدي





ترك التراث في نفسية وذاكرة الفنان أثراً كبيراً، وما ميز الغالب من الرسامين، منذ جواد سليم الى لحظتنا هذه، هو الانتساب والتذكير والعودة للموروث المحلي، لاعتقاد الفنان بأن استعادة المحلية بطابعها الاجتماعي والموروث الشعبي تمثّل حقلا واسعا من ضروب المحاولات التعبيرية، التي تلازم ذاكرة الفرد، وسبق ان رأينا أعمالاً لافتة تتسع في قواعد اشتغالها ما يضمن لنا استقراء المحلية وإحياء الطبيعة والاجواء الريفية بكل ما تتميز به من مواضيع، او تبعث على إحياء البعد الرمزي في حقل الفن وما مكنه الرسم التعبيري من تحقيق ذلك.

واحدة من بين الفنانين، الذين انشغلوا كثيرا بهذه المفردة، هي الفنانة نادية الاوسي، فقد نجد لوحات غارقة في تعبيرية تبدو مباشرة وتقريرية، لتأتي جراء التقاء أمرين، الاول في اعادة فهم التراث البغدادي والاعتزاز بالهوية والتأكيد على رسم الطبيعة والمناظر الخلابة، والامر الآخر يفترض ارتباطاً وثيق الصلة بين قدرة الفنان ونجاحه وتصوراته الداخلية وأحاسيسه بما يمثل ممارسة فعل الحقيقة في العمل.

إن اعمال نادية تلفت انظارنا إليها لوجود حميمية في حكايات العمل، هي رسومات تستثمر ذاكرتنا، وتعود بنا لمراحل تاريخية، كأنها لسان ناطق عن حنيننا، فكلما توافق عملها بين الحكاية واستعادة الموروث البغدادي والطبيعة، تبيّن ان خيطاً من التشابه يحدد لنا ماهية احساسها، ولماذا تصر على رسم تفاصيل الحياة البغدادية بشكل متواصل، فهي لا تبعث على اعطاء عملها كتلة تعبيرية خارج حمولات احساسها، لهذا ترى الغالب من لوحاتها ذات حكاية مباشرة، وهي تدرك جيدا ان اللوحة ستبدو مفارقة اذا خرجت من طاقتها «المحلية»، على العكس ما رأينا في اعمال الجيل الستيني، هناك توظيف عالي الدقة في العودة للموروث البغدادي، فأعمالهم تحمل سمات تعبيرية تلتزم بمعايير التيار الحداثوي في العمل، أما نادية الاوسي فهي تنشغل بلوحة تحاكي ذواتنا بكل بساطة وشفافية ووضوح، انها ترسم يوميات تريد لها التوثيق، فكيف نفهم كل ذلك؟

الحكاية واليوميات في العمل الفني

هناك رسومات تغرق في المباشرة، ولا تريد لنفسها الانخراط بعيداً عن تاريخ المكان، سواء جاءت التشخيصية في اللوحة بدقة ومهارة، او كانت عفوية وبسيطة، المهم التأكيد على حرارة المشاعر وصدق إنسانية الفرد وما يتجلى في الواقع من براءة وانبثاق انساني، يستكمل دورته ضمن قواعد العيش والسلم الاجتماعي.

نادية الاوسي من هذا النوع من الفنانين المحملين بصدق المشاعر وإثارة الحنين داخلنا، وهذه حسابات مقصودة يراد منها ان نبقى أسيري لحظة تاريخنا وبيئتنا دون الانخراط بمعالم العصر التقني. وكأنها تعلن براءتها من كل موجات التخريب واستنزاف حياتنا بالملل والحروب والمجاعة، ليس من باب الابتعاد عن مشاركتنا الالم فحسب، بل لأنها ترى ان الحياة الماضية كانت اكثر نبلا وصدقا وعفوية من واقعنا اليوم، لهذا نجد اكثر من حكاية تمثل تجليا واضح المعالم في استلهام تراث ومحليات الحياة البغدادية. كأنها تخبرنا ان عملها يثير الاسئلة قبل الوجدان، فلا نجد لوحة تنكفئ بعيداً عن تشخيص الانسان ذكراً كان او امرأة، ولن نجد غياباً لتفاصيل ومكونات البيت والشارع والمحلة، انه اهتمام بموقف انساني يستعد لفك شعورنا الجمعي، ثم يعيده الى مركزية التراث والمحلية. ومع كل ذلك، ما الذي يلفت اليه عملها من انتباه؟

تعبيرية محببة وصدق في الوجدان

لسنا بحاجة لرؤية وتحليل ومداخل ثقافية نحتكم إليها عندما نقترب من لوحاتها، ولسنا بحاجة لتداول مفاهيم الحداثة الغربية وسياقات الاسلوب ومصادر الإغواء، ونحن نقف عند لوحات نادية الاوسي، المهم انها بعيدة كل البعد عن الغموض والتشويه، وهي أقرب لانتقائية تلهب حماسنا كي نكون معها في سطوة التراث والبيئة، فهي لا ترسم دون التذكير بأدق الوقائع، ولا تقترب من سجالات الحداثة الفنية، كل ما تريده الفنانة نادية الاوسي ان تضعنا عند حدود ذواتنا ومعرفة حياتنا بعيداً عن التعقيدات اليومية المعاصرة، فهي ترى قيم الحياة الشعبية أكثر نبلاً، وهذا الاتجاه التقليدي في الرسم يظهر تقييماً لحياة أقرب للأحلام والرومانسية الصادقة، ويبقى صدق المشاعر وإدراك الحقائق سمتين تلازمان لوحاتها، مثلما تبقى اليوميات القديمة مصدراً وإلهاماً للفنانة، وهذا سر محبتنا لأعمالها.





- استعادة المحلية بطابعها الاجتماعي والموروث الشعبي تمثّل حقلاً واسعاً من ضروب المحاولات التعبيرية التي تلازم ذاكرة الفرد
- رسومات تستثمر ذاكرتنا وتعود بنا لمراحل تاريخية كأنها لسان ناطق عن حنيننا بما يمثّل ممارسة فعل الحقيقة في العمل
- رسومات مباشرة لا تبتعد عن تاريخ المكان تؤكد حرارة المشاعر وصدق إنسانية الفرد وما يتجلى في الواقع من براءة وانبثاق إنساني
- نادية الأوسي من الفنانين المحملين بصدق المشاعر وإثارة الحنين بقصدية يراد منها أن نبقى أسيري لحظة تاريخنا وبيئتنا

أفلام «الواقعية الجديدة».. غيّرت الحكاية

حصة المطيري

من أنقاض الحرب وُلدت سينما تشبه الناس، أو السينما التي مشت حافية.. وسجلت الحياة كما هي. فكيف غيّرت أفلام «الواقعية الجديدة».. الحكاية؟

في زمنٍ كانت فيه الكاميرا مشغولة بتصوير القصور والحكاياتِ الحالمة، ظهر جيل من المخرجين قرّر أن يعكس العدسة، ويوجهها نحو الأزقة المظلمة، والوجوه المتعبة، وحياة الناس كما هي، لا كما يجب أن تكون.

لم تولد الواقعية الجديدة في ورشات صناعة الأفلام، إنما خرجت من قلب الأنقاض، ولم تكن سينما تملك رفاهية المشهد، ملكت صدق اللحظة.

كانت الكاميرا ترتجف لأن المصور كان يرتجف، لا يوجد في جيب المخرج أكثر من عدسة قديمة وذراعٍ تحبّ الفن، لكن في قلبه، كانت هناك روما تحترق.

هكذا وُلدت الواقعية الجديدة في السينما، لا كموضة عابرة، إنما كحركة فنية وفكرية هزّت مفهوم الحكاية على الشاشة.

صورة الحقيقة

ظهرت الواقعية الجديدة كرد فعل مباشر على الخراب، الذي خلفته الحرب العالمية الثانية في إيطاليا، ظهرت في عام 1945، مع فيلم «روما، مدينة مفتوحة» لروبرتو روسيليني، كانت الشوارع والأحياء الفقيرة، بما تحمله من غبار وأصوات حقيقية، هي البديل الطبيعي للاستوديوهات الضخمة وإنتاج الأفلام المترفة.

هذه الضرورة الاقتصادية تحولت إلى فضيلة فنية، حيث بدأ المخرجون يرون في الواقع الخام ما هو أصدق من أية ديكورات مصنوعة.

كانت السينما الإيطالية في عهد الفاشية أشبه ببوق دعائي، تُلمع صورة السلطة، وتقدم الحياة كما تريدها الدولة، لا كما هي في الحقيقة، ومع سقوط النظام، انكسر القالب، واندفعت السينما تبحث عن لغة جديدة، أكثر صدقًا، تُشبه الناس لا السلطة، تطرح الأسئلة بدلاً من تقديم الأجوبة الجاهزة.

ثم كان هناك الشغف العميق بالإنسان العادي، بتفاصيل حياته الصغيرة التي لا تروى عادةً، فالبطولة لم تعد مقصورة على شخصيات أسطورية، باتت لطفل يبيع الصحف، أو لامرأة تطرق الأبواب بحثاً عن الحليب، لقد أرادت الواقعية الجديدة أن تُنصت للذين لا صوت لهم، أن تمنح الكاميرا لوجوه بلا أسماء في المجتمع، لتقول «هؤلاء هم أبطالنا الحقيقيون».

ثلاثي أعاد كتابة السينما من الشارع

حين قرر روسيليني ودي سيكا وفيسكونتي حمل الكاميرا إلى الأزقة والبيوت المتداعية، أعادوا تعريف الحكاية على الشاشة، لم يكن البريق الذي يسعون إليه، لكنهم فتشوا عن الصدق في الوجوه المنسية، اختلفت نبراتهم، والتقوا عند قناعة واحدة، الصورة الصادقة تملك جمالها الخاص، حتى وإن كانت مشروخة بالحياة.

«روسيليني» - صور الحرب من داخلها وجعل الكاميرا شاهدة على الألم وهو يحدث

كان روبرتو روسيليني أول من كسر جدار الوهم، في [Rome Open City Roma città aperta] «روما، مدينة مفتوحة» عام 1945، لم ينتظر انتهاء الحرب ليصور فيلماً عنها، على عكس ذلك ذهب إلى قلب المدينة، وهي ما زالت تحت الاحتلال النازي، وحمل كاميرته إلى الشارع، مستعيناً بممثلين هواة، وصور مهزوزة، وواقع يصرخ من كل زاوية، الفيلم لم يكن عملاً فنياً بقدر ما كان وثيقة إنسانية، تُسجل اللحظة بينما هي تحترق.

ففي مشهد مداهمة شقة «مانفريدي»، يظهر العنف النازي كقوة تهديد نفسي بقدر ما هو جسدي، إذ ينعكس التوتر على وجوه النساء والأطفال قبل إطلاق أي رصاصة، أما في ختام الفيلم، فإن مشهد إعدام «دون بيترو» يُجسد ذروة رمزية وإنسانية، حيث يقف بثبات كضمير للمقاومة، لا مجرد رجل دين.

يُبرز روسيليني في هذه اللحظات واقعية قاسية، حيث لا تُستخدم الكاميرا لإثارة التشويق، إنما لتوثيق الألم والحقيقة كما هي. وتتحول الكاميرا إلى شاهد صامت على المعاناة، مما يجعل الفيلم شهادة صادقة على صمود الإنسان في وجه القمع، لا مجرد عمل درامي.

«دي سيكا» - اقترب من الإنسان العادي وحوّل البؤس اليومي إلى سؤال أخلاقي عميق

أما فيتوريو دي سيكا أخذ الواقعية من مستوى التوثيق إلى مستوى الشفقة العميقة، وصور فيلم Bicycle Thieves / Ladri di biciclette «سارق الدراجة» عام 1948، الذي لا يعتبر مجرد قصة رجل فقد دراجته، إنما مرآة مكسورة لانهيار الحلم بعد الحرب.

تدور قصة «سارق الدراجة» حول «أنطونيو»، الرجل العاطل، الذي يحصل على عمل يتطلب امتلاك دراجة، لكنها تُسرق في أول يوم له، فينطلق مع ابنه الصغير «برونو» في شوارع روما بحثاً عنها، في رحلة تُجسد بؤس ما بعد الحرب ويأس الطبقة العاملة، الكاميرا تتبعهم بعفوية وواقعية، مع أداء صادق من ممثلين غير محترفين يعزز الشعور بالمأساة الإنسانية.

الفيلم لا ينتهي باستعادة الدراجة، لكن بانكسار أنطونيو الأخلاقي حين يُجبر على محاولة السرقة، ليواجه نظرة ابنه الصامتة والمليئة بالخذلان، هكذا يتحول الفيلم إلى صرخة عن الكرامة المسروقة، ويؤكد أن الفقر ليس مجرد حرمان مادي، الفقر هو أزمة وجودية تمس جوهر الإنسان.

«فيسكونتي» - صور الألم من بعيد تاركاً الواقع يتكلم دون تزيين

ويأتي لوتشينو فيسكونتي ليغوص في طبقات أكثر عمقاً، في La terra trema «الأرض تهتز» عام 1948، قدم ملحمة اجتماعية عن الصيادين في صقلية، مستخدماً أهل القرية أنفسهم كممثلين، ولغة محلية، وإيقاعًا بطيئاً لكنه حقيقي كحياة البحر، كان فيلماً مرهقاً للمُشاهد، لكنه أمين للواقع، لا يتنازل عنه، ولا يحاول تلطيفه.

أحد أبرز المشاهد هو تصوير محاولة العائلة التمرد على هيمنة التجار عبر شراء قارب خاص، لكنه ينتهي بالغرق والعوز، هنا، تُظهر الكاميرا اليأس الصامت على وجوه أفراد الأسرة، خاصة الأم، بينما تعصف الأمواج بالقارب، في استعارة بصرية لانهيار الحلم، الكاميرا لا تتدخل، هي فقط تراقب من بعيد، مما يعكس فلسفة الواقعية الجديدة، تصوير الألم لا استعراضه.

الفيلم يتخلى عن الحبكة التقليدية لمصلحة التوثيق الاجتماعي، وتصبح المشاهد سلسلة من اللقطات، التي توثق صراعاً طبقياً حقيقياً، حيث تهتز الأرض مجازاً تحت أقدام المقهورين، لا بسبب زلزال طبيعي، لكنه بفعل الظلم الاقتصادي.

الثلاثة الكبار

هؤلاء الثلاثة لم يصنعوا أفلاماً فقط، كتبوا فصلاً جديداً في تاريخ السينما، اختاروا أن يروا الإنسان وهو يتعثّر، لا وهو يحتفل، أن يصوروا الألم لا الانتصار، وأن يجعلوا من الكاميرا شاهداً لا حكماً، حيث كانت النتيجة عبارة عن سينما لا تُشاهد فقط، إنما تُحس وتُذكر.

عدوى الواقعية الجديدة في العالم

ما إن رفعت الواقعية الجديدة صوتها في إيطاليا، حتى التقطته سينمات أخرى حول العالم كأنها كانت تنتظره، فرنسا كانت أول من فتح الباب، فانبثقت من رحمها الموجة الجديدة، التي حملت روحية الواقعية، لكنها أعادت كتابتها على إيقاع أكثر حرية وذاتية، كما فعل «غودار وتروفو»، حين تركا الكاميرا تتسكع في الشارع وتلتقط ما تراه بلا تصنع. في بريطانيا، تحولت الواقعية إلى سلاح طبقي، فأنتجت السينما الحرة أفلاماً عن العمال والعاطلين، عن الحياة الرمادية، التي لا تُغنيها الموسيقى، بل يُؤرقها الصمت. أما في إيران، فقد بدت الواقعية الجديدة كأنها الخلاص، التقطها مخرجون، مثل «عباس كيارستمي» و«مجيد مجيدي»، ونسجوا بها سينما تشبه الحكايات الشعبية، لكنها محمولة على أكتاف أطفال وشخصيات بلا نجومية، تتكلم ببطء وتبكي دون دموع. في تلك السينما، وُلدت لحظات لا تُنسى من أبسط التفاصيل، حذاء ضائع، درب ترابي، سؤال صغير عن معنى الحياة.

حتى هوليوود، بعنجهيتها البصرية، انحنت قليلاً أمام هذا التيار، في أفلام مثل Roma لألفونسو كوارون، وThe Florida Project لشون بيكر، تعود الكاميرا إلى الأرض، إلى الأبنية المتداعية، والأطفال الذين ينظرون إلى العالم بعينين واسعتين لا تعرفان التجميل.

تظل الواقعية الجديدة، رغم تقادم الزمن، تنبض داخل أفلام كثيرة، لا تُشبه بعضها، لكنها تنبع من ينبوع واحد، الإيمان بأن الحياة، حين تُروى بصدق، تكفي وحدها لتصنع أعظم مشهد. الواقعية الجديدة ليست مجرد حركة فنية من الماضي، بل هي جرس يذكر السينما بأنها حين تنسى الحقيقة، تخسر روحها.



«روما، مدينة مفتوحة» عام 1945



«سارق الدراجة» عام 1948



«الأرض تهتز» عام 1948

ماذا رأينا في الواقعية الجديدة؟

في سارق الدراجة، رأينا العالم من عيني طفل يسير مع والده في شوارع لا ترحم.

في روما، مدينة مفتوحة، لم تكن المدينة مجرّد ديكور، بل هي جرح مفتوح نازف.

وفي الأرض تهتز، لم نعد نشاهد فيلمًا، بل نعيش يوماً كاملاً في حياة بحّار.

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

العدد الـ 64 - مارس 2026 - 24 صفحة

هل الزواج يُنهي الحبّ؟



د. جمال حسين علي



قرأت هذه العبارة المثيرة للجدل للكاتبة المكسيكية، أنخيليس ماستريتا، وتحديداً في روايتها «لا خلود مثل خلودي»:

«من الأفضل أن أرحل الآن، ما دمنا نحب بعضنا حباً جماً. سأرحل قبل أن تتسللِ الرذائل إلى ما حققناه من نجاح باهر. لقد وثقنا ببعضنا ثقةً مفرطة. سأرحل قبل أن يستولي علينا العناد والكراهية».

وأعادت لي السؤال الحتمي والأزلي: هل الزواج يُنهي الحبّ؟!

ربما تنتهي مرحلة «الحبّ التقليدي» بعد سنوات من الزواج، ليدخل الزوجان مرحلة أخرى، أظنها أشمل وأعمق وأكثر نضجاً وهي: حبّ الأسرة، الأبناء (إن وجدوا)، التعلّق بالتعوّد وما يصطلح على تسميتها «العِشرة»، التي تحتوي فيما تحتويه: الأمان، الاستقرار، الضمان.. وغيرها.

وأعتقد أن الذين وصلوا إلى مرحلة «العِشرة»، حاربوا بما يكفي من أجل بقاء زواجهم، فعندما يكون هناك ما تقاتل من أجله، عليك أن تمضي في هذا السبيل.

يقول ريلكه في إحدى رسائله: «أعتقد أن الزواج الجيد هو الذي يصبح فيه كل من الزوجين حارساً لعزلة الآخر». وهذا أحد التنازلات الجيدة في العلاقات الأسرية، لأن الزواج لا يصبح سعيداً، ولنقل مستقراً، بفضل توافق الزوجين فحسب، بل بفضل إصرارهما على تجاوز مواطن الخلل.

***

في الملحق السابق كتبت مقالاً بعنوان: «هكذا تزوج زرادشت»، ناقشت فيه الزواج عند الفلاسفة، وتوقفت عند نيتشه وكافكا وهايدغر وحنة أرندت وفرويد، وتفاصيل غير ممتعة أخرى.

المشهد الذي يعود فيه سيغموند فرويد إلى منزل الزوجية الصامت، في الليل، يتعثر بدمى بناته وبقايا مجموعة المائدة، وهو يشعر بكل رهاب الزواج.

يبدو الزواج مثل تشابك طويل، يطرح أسئلته باستمرار؛ هل تعتقد أنك ستتمكن من التحدث بشكل جيد «مع هذه المرأة وذلك الرجل» حتى الشيخوخة؟ كل شيء آخر في الزواج هو أمر مؤقت، لكن معظم الاتصالات تنتمي إلى المحادثة. والسؤال الأخير طرحه نيتشه في «إنسان.. مفرط في إنسانيته»، بينما وضع طاليس الملطي الحدودَ الأنسبَ في هذا الشأن. عندما كان صغيراً جداً، حثته أمه على الزواج، فأجاب بأن الوقت لم يحن بعد، ولكن عندما كبر، أعلن أن الأوان قد فات.

***

عادةً ما يتزوج الناس بالآمال والوعود. ولأن الوفاء بالوعود أسهل بكثير من تبرير آمال الآخرين، فإن المرء يواجه أزواجاً خائبي الأمل وزوجات خُدعن.

عندما نعجز عن فهم إنسان آخر، ومع ذلك نعجز عن تجاهله، نميل إلى ممارسة ضغط لا شعوري عليه لتحويله إلى شيء نفهمه: كثير من الأزواج والزوجات يمارسون هذا الضغط بعضهم على بعض. لكن لا أحد يستحق أن يدعي الحق في إعادة تشكيل الآخر على صورته.

يبدأ الناس برؤية شيء ما، ثم ينتهون برؤية عكسه. يبدأون بالحب، ثم ينتهون بالكراهية، أو باللامبالاة، ثم بالإعجاب. يقول خافيير ماريـاس: «لا يمكننا أبداً الجزم بما سيكون جوهرياً لنا»، أو مَن سنُقدّر. ذلك لأن قناعاتنا عابرة وهشة، حتى تلك التي نعتبرها الأقوى. وكذلك مشاعرنا. لأن كلاً منّا كوكب بحدّ ذاته، نصفه متصل بالنور والنصف الآخر يواجه الظلام. نصفه مرتبط بالأسرة والأصدقاء والثقافة والتقاليد، وروابط أخرى كثيرة. والنصف الآخر يتمنى أن يُترك وحيداً يتأمل الفضاء منفرداً.

والمشكلة أنه لا أحد يخبرك بأن الزواج لن ينقذك من المشاكل، أو من الفراغ، أو من الوحدة، التي وجد ريلكه الحلّ المناسب لها. ولن يسكت شخص آخر عن عيبك أو يعوضه، بل على العكس إما أن يقويه أو يفضحه، وأنت وحدك من سيعالجه.

كتب غير السعيد في زواجه، ليف تولستوي، في يومياته بتاريخ 13 أكتوبر 1899، أن «السبب الرئيسي في المحن العائلية هو أن الناس تربوا على فكرة أن الزواج يعطي السعادة».

هذا الإغراء «الحيواني» ركّز على تلك العلاقة الحميمة في الزواج. وهنا تحوّلت الرغبة إلى وعد، والوعد تراجع إلى أمل في السعادة، وكلّ ذلك جاء مدعوماً من الأهل والأصدقاء والمجتمع. سنرى الناس يلبسون أجمل ما لديهم، ويصرفون ما ادخروه، لكي يرقصوا في «ليلة الدخلة»، وهذا المصطلح، أعتبره الأكثر ابتذالاً في تاريخ الحبّ.

الجميع منخرطون في الرقص الهستيري وعناقهم وتقبيلهم للزوجين، ولا أحد منهم، يكلّف نفسه ويخبرهما بأن معاناتهما الحقيقية في الحياة، ستبدأ بعد الانتهاء من حفلة الزفاف، إن لم يكونا مستعدين للمواجهة الجديدة.

***

وسرعان ما يدخل الزوجان في معترك الحياة، وسيشاهدان الإذلال والعبودية والأنانية والاشمئزاز والخبث والخداع والغرور والكسل والجشع والنميمة وكل الرذائل الطبيعية التي اعتاد عليها البشر، والتي يصعب تحمّلها من أزواج حديثي التكوين، لا خبرة لديهم في التعامل مع قبح العالم والمتاعب التي تفرضها الوظيفة والقوانين والحكومات الفاشلة وغيرها من المتاعب التي يصعب على المرء تحمله خارج نفسه، فكيف بشبّان صاروا فجأة: آباء؟

كل هذا، أو على الأقل بعض منه، سيكون دائماً، ويجب على الجميع تحمل أشياء ثقيلة. نفس الشيء الذي يجب استبداله: الرعاية، الرضا، المساعدة، كل هذا مفروغ منه، ومع ذلك فإنه من الجيد توقع المشاكل قبل حدوثها، فالطريقة الوحيدة للتخلص من هذه المعاناة لا تكمن في انتظار الأفراح، بل انتظار الشر، والاستعداد لتحمله.

وبدلاً من أن يكون الأزواج واعين لأنفسهم في منصب العبد الذي يجب أن يعمل لحسابه ومن أجل الآخرين، والعمل كما يريد سادتهم أو حكوماتهم، سيتخيل الناس أن كل أنواع الملذات تنتظرهم وأن عملهم كله هو استخدامها. كيف لا تكون غير سعيد؟ كل شيء إذن، سواء العمل، والعقبات، والأمراض، وظروف الحياة الضرورية، تبدو ككوارث رهيبة غير متوقعة.

لذلك فإن الفقراء أقل تعاسة: فهم يعرفون مسبقاً أنه سيضطرون إلى الكفاح والنضال من أجل تجاوز العقبات، وبالتالي فإنهم يقدرون الموقف أفضل من الأغنياء، الذين ينتظرون الأفراح فقط.

***

في إحدى ندوات الزواج سُئلت إحدى النساء:

هل زوجك يجعلك سعيدة؟

رفع الزوج رأسه بثقة. كان يعلم أن زوجته ستوافق، لأنها لم تشتكِ قط أثناء زواجهما. لكن الزوجة ردت بكل تأكيد:

- لا، هذا لا يسعدني، أنا سعيدة. سواء كنت سعيدة أم لا، لا يعتمد عليه، بل عليّ. سعادتي تعتمد علي حصرياً. أقرر أن أكون سعيدة في كل موقف وفي كل لحظة من حياتي، لأنه إذا كانت سعادتي تعتمد على شخص أو شيء أو ظرف ما، فسوف أكون في مشكلة خطيرة. كل شيء موجود في هذه الحياة يتغير باستمرار، الأشخاص، جسدي، الطقس، الأولويات، إلخ.

أقرر أن أكون سعيدة وأسمي الباقي «تجارب»:

أحبب، سامح، ساعد، اقبل، استمع، افهم...

هناك من يقول:

- لا أستطيع أن أكون سعيدة لأنني مريض، لأني لا أملك المال، لأن الجو حار جداً، لأن أحدهم أهانني، لأن أحدهم توقف عن محبتي، لأن أحدهم لم يقدرني.

ولكن يمكنك أن تكون سعيداً، حتى لو كنت مريضاً، حتى لو كان الجو حاراً، حتى لو لم يكن لديك المال، حتى لو أهانك شخص ما، حتى لو توقف عن حبك.. أن تكون أكثر أو أقل سعادة هو الموقف الذي يقرره كل شخص.

***

بعد تولستوي، سنتوقّف عند أكثر الزيجات شهرة وفشلاً في القرن العشرين والتي جمعت آرثر ميلر مع مارلين مونرو في الفترة 1956–1961، أوجزها الكاتب: «لم يتمكن أي منا من العثور على الصيغة السحرية التي كان من الممكن بها أن يغير بعضنا حياة بعض».

ومع أن كلام أوسكار وايلد معروف بعدم تأييده الزواج، إلا أنه في بعض الأحيان «يطلع منه شيء» مفيد في هذا الأمر. يعتبر كاره الزواج أن الضرر الرئيسي للزواج هو أنه يزيل الأنانية من الشخص. ويوضّح: الأشخاص غير الأنانيين عديمو اللون ويفقدون فرديتهم. صحيح أن هناك أشخاصاً يجعل الزواج حياتهم أكثر صعوبة. مع الحفاظ على «أنا» الخاصة بهم، فإنهم يكملونها بـ«أنا» العديد من الأشخاص الآخرين. مثل هذا الشخص يضطر إلى أن يعيش أكثر من حياة ويصبح شخصاً منظماً للغاية، وأعتقد أن هذا هو الهدف من وجودنا. إضافة إلى ذلك، كل تجربة ذات قيمة، وبغض النظر عما يقولونه ضد الزواج، فهي بالطبع تجربة جديدة.

***

في أحد الأيام، نتزوج، ونكوّن عائلة، ونشعر بالسعادة لبعض الوقت، لكن فجأة يتغير كل شيء. دون أن ندرك ذلك، ينتهي الحب. ثم يتذمر الناس ويحكمون عليك ويصدرون الحكم: لقد فشلوا في زواجهم.

وهذا ليس صحيحاً.

الفشل هو التظاهر بأنك الأسرة السعيدة، وخداع شريك حياتك وأطفالك ونفسك. الفشل هو البقاء من أجل الراحة. الفشل هو تلاعب شريك حياتك بأطفالك والعيش حياة رمادية وغير سعيدة. الفشل هو عدم الرغبة في العودة إلى المنزل ليلاً. الفشل هو أن تطلب حب شخص لم يعد يحبك، أو أن تتظاهر بالحب. الفشل هو الحفاظ على العلاقة خوفاً من الوحدة أو الخوف من «ما سيقوله الناس».

الفشل ليس القتال من أجل أن تكون سعيداً.

هناك حالات حب تعيش كزوجين وأخرى سرية. وهناك حب رسمي وهناك حب ممنوع. هناك أزواج مثاليون، يسيرون مع حبهم في الشوارع، وهناك حالات حب يتم البحث عنها. هناك أزواج يبدون سعداء، وهناك أزواج كذلك.

الحب المختبئ في الأفكار والحب الذي يحمله القلب. هناك حب المصلحة وحب النزاهة، الحب الذي هو كذبة كبيرة والحب الذي هو صادق، والحب الذي لا يخفى، وآخرون يحب بعضهم بعضاً في الخفاء. هناك حب «للحياة» كان سريع الزوال، وحب ليوم واحد سيكون أبدياً.

إخراج: علي فياض

تحرير: د. جمال حسين علي