



## ملف العدد

الفنُّ والقيمُ،  
من الجمال إلى الوعي  
والتنوير

من مواد العدد:  
مفارقةُ العنوان  
في رواية  
(البحر الأسود المتوسط)

مدينة (كاليكوت):  
ساحلُ الفلفل  
والبهارات الذي  
اكتشفه العربُ



# أفكار

مجلة شهرية ثقافية

تصدر عن وزارة الثقافة

المملكة الأردنية الهاشمية

446 / آذار 2026

رئيس التحرير

أ. سميحة خريس

مدير التحرير

د. مخلد بركات

سكرتيرة وعضو تحرير

أ. منال حمدي

هيئة التحرير

د. إبراهيم بدران

د. إبراهيم خليل

أ. أكرم الزعبي

د. راشد عيسى

د. هاشم مناع

الإخراج الفني

حنان الطوس

لوحات العدد: للفنان التشكيلي الفرنسي كلود مونييه

الحق الطباعة الورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة «أفكار» دون إذن مسبق من هيئة تحرير المجلة.  
• هيئة التحرير غير ملزمة بإبداء أسباب الاعتذار عن عدم النشر.  
• يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطني (للكتاب الأردنيين)، ونبذة عن سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).  
• يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلف النص المترجم، ويُشار إلى المصدر المترجم عنه.  
• يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات موضوعية وفنية.  
• بخصوص التوثيق في المقالات والدراسات المرسلة للمجلة أن تكون الهوامش في الصفحة الأخيرة منها.  
الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار: <http://www.afkar.jo>

تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتاب مراعاة ما يلي:  
• ترسل المادة المطبوعة إلكترونياً مشفوعة بصورة للهوية الشخصية، أو لجواز السفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.  
• أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً.  
• ألا يتجاوز عدد كلمات المادة 2500 كلمة وألا يقل عن 1500 كلمة في حده الأقصى.  
• الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1 ميجا بايت.  
• هيئة التحرير هي الجهة المخولة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.  
• تحتفظ المجلة بحقوقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا

كما يمكن تصفح المجلة على موقع الوزارة: [www.culture.gov.jo](http://www.culture.gov.jo)

[culture.gov.jo](http://www.culture.gov.jo)

المراسلات باسم رئيس التحرير: [E.mail: afkar@culture.gov.jo](mailto:afkar@culture.gov.jo)

[afkar@culture.gov.jo](mailto:afkar@culture.gov.jo)

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية:

1090 / 2010 د

العنوان البريدي: الأردن - عمان ص.ب: 6140

الرمز البريدي: 11118

# المحتويات

4 \_\_\_\_\_ مفتاح

بالجمالِ وبلاغاتِ المجاز؛ الفنُّ يشكُّلُ العالمَ / حسين نشوان



9 ◀

6 \_\_\_\_\_ ملف العدد

الفنُّ والقيمُ، من الجمالِ إلى الوعي والتنوير



15 ◀

7 تقديم: دورُ الفنِّ في تعزيزِ القيمِ/ د. مازن عصفور

13 بين "السرد" و"الصورة": التحوُّلاتُ في دور "الفنِّ"/ د. إياد كنعان

19 العَلاَقَاتُ المُتَبَادَلَةُ بَيْنَ الدِّينِ وَالفنِّ/ د. رائد عكاشة

28 فنُّ الاقتصَادِ.. واقتصَادُ الفنِّ/ د. مُظفر الطيّب



33 الجانِبُ النفسِيُّ والطبِّيُّ للفنِّ التشكيليِّ/ فاتن الداوود

20 ◀

39 الفنُّ قوَّةٌ ناعمةٌ في التغييرِ الاجتماعيِّ والسياسيِّ/ غسان مفاضلة

المواد المنشورة في هذا العدد تعبر عن آراء كتابها،

ولا تعبر بالضرورة عن رأي وزارة الثقافة الأردنية.



36 ◀



54 ◀



97 ◀



104 ◀



125 ◀

- 45 واقع مجلات النشر العلمي / د. حسني عايش
- 54 "سور الجنة"؛ جوهر الحياة يكمن في تفاصيلها/ جعفر العقيلي
- 58 مفارقة العنوان في رواية (البحر الأسود المتوسط) / د. عماد الضمور
- 62 الرمز والصورة الشعرية في ظل نظرية تحليل الخطاب / د. فداء أبو فردة
- 68 الذاكرة والهوية في مدونة الروائية أميرة غنيم / د. دليلة شقرون
- 74 مجموعة (أحلام الشباب) وارتباكات المرحلة لفاضل خلف / د. نجمة إدريس
- 78 عالم (بياتريكس بوتر) الساحر / ترجمة وإعداد: محمد زين العابدين
- 82 مدينة (كاليكوت): ساحل الفلفل والبهارات الذي اكتشفه العرب / طفيل التريفانجي
- 87 (مصر ياعبله- سنوات التكوين) للفنان التشكيلي محمد عبلة / ضياء حامد
- 91 كيف أسهم العرب في تاريخ الأمن السيبراني / د. محمد عالية
- 97 الأنساب الفكرية للأدب الأفريقي / د.سيمون جيكاندي ترجمة: أسيل عزيزية
- 104 الثقافة بلا ورق: أسئلة المعنى في زمن المحتوى الرقمي / عاصف الخالدي

## إبداع

- 109 بيوت المدينة / أحمد الخطيب
- 111 ارفعني قليلاً يا فجر / عمر أبو الهيجاء
- 113 كلانا / عارف الهلال
- 115 الحسن والهوى / هدى مختارة
- 116 الذين أكلهم الليل / تبارك الياسين
- 118 جنازة ذباب الظهيرة / عزيز جمال
- 120 نوافذ ثقافية: رياض أبو زائدة
- 124 مدارات البوح: رمزي الغزوي

# بالجمالِ وبلاغاتِ المِجاز؛ الفنُّ يشكُّلُ العالمَ

حسين نشوان\*

"إنَّ أيسرَ السبلِ للوجود، هو الفنُّ." (برتولد بريشت)

"الفنُّ يغسل عن الروح غبارَ الحياةِ اليومية." (بابلو بيكاسو).

يرى الكاتبُ النمساويُّ (أرنست فيشر) أنَّ الفنَّ يمثِّلُ "أداةً حيويَّةً وضرورةً مطلقةً للإنسان، وليس مجرد رفاهية"، وبهذا المعنى فإنَّ الفنَّ على اختلافِ حقوله البصريَّة والأدائيَّة وفنون الكتابة الإبداعية يمثِّلُ "وسيلةً للتوازن"، وعليه؛ تمكَّن الإنسان من إعادة تشكيل البيئة المحيطة والعالم.

والفنُّ بحسب عالم النفس النمساوي (سيجموند فرويد)<sup>(1)</sup> هو من الظواهر الإنسانيَّة التي يمكن أن تحوِّل طبيعة الأشياء ووظائفها، وتغيِّر دورات الزمان وتضاريس المكان، وتحوِّل الأشياء العادية إلى عناصر ناطقة بالجمال، وتعيد الأموات إلى الحياة من خلال النصِّ وبلاغات المِجاز.

والفنُّ كما يقول (فيشر) في كتابه "ضرورة الفن": "كان وما يزال وسيبقى ضرورةً في حياة الإنسان، بل يوشك أن يكون عمر الفن هو عمر الإنسان، حيث تشترك جميع التجمعات الإنسانية منذ ما قبل التاريخ في عاملين اثنين: وجود شكل فني ما، وهو ما ظهر من رسومات بدائية على جدار الكهوف، ووجود شكل من أشكال الدين البدائي، بمعنى الطقوس التي لا تفسر مادي لها."<sup>(2)</sup> وكما يقول (رولان بارت): "إنَّ الفنَّ بعد كل هذه التطوُّرات ما يزال يحتفظ بقدر من طبيعته الأصيلة وهي السحر.. وإنَّ الإنسان يحتاج للفن حتى يفهم العالم ويفهم نفسه، ويهوِّن على نفسه القبح، بما يراه فيه من جمال وسحر."<sup>(3)</sup>

وقد كان الفنُّ التشكيليُّ تحديداً، كواحد من الفنون بعامة من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان ومارسها منذ فجر التاريخ، من خلال تقليد الأشياء ومحاكاة الطبيعة وإعادة إنتاج المشاهدات البيئية ليحقق حالةً شعوريَّةً نفسية معرفية تمكِّنه من التكيف مع تغيُّر الظروف.

## الفنُّ في مواجهة الخوف

وقد مثَّل الفنُّ التشكيليُّ وسيلةً لدرء مخاوف الإنسان وقلقه الوجودي ولمواجهة الأخطار التي كانت تتمثل في البيئة الوحشية التي كانت تهدد حياته، وعبَّر عنها بالرسم على جدران الكهوف، ويُعدُّ هذا النشاط الإنسانيُّ من أقدم أشكال التعبير الفني، ويعود في تاريخه إلى أكثر من 75 ألف عام.

وقد اشتملت رسوم الكهوف التي أُطلق عليها "رسوم ما قبل التاريخ"، على أنواع من الحيوانات، منها: الخيول والثيران والغزلان، وتم رسمها على جدران الكهوف بالفحم أو بعض الأصباغ، والنقر والحفر، ويمكن ربط هذه الرسومات بنوع من الطقوس البدائية السحرية التي يعتقد معها الإنسان البدائي أنَّه من خلال رسم الحيوان يمكن السيطرة عليه.

وتمثَّلت آليات تنفيذ هذا النوع من رسوم الكهوف التي وجدت في كهوف بفرنسا وإسبانيا واندونيسيا والجزائر ومصر بالألوان المستخلصة من الفحم والنباتات والمواد الطبيعية، واشتملت بعض الرسوم على جملة من الرموز التي مثلت اختزالاً للصورة، تلك التي تجلَّت بعد ذلك بالحروف التي شكَّلت أبجدية اللغات.

## في البدء كانت الصورة

هذه المقاربة البدائية بين الصور والرسومات والرموز في الفن التشكيلي تشي بالعلاقة بين هذا النوع من الفنون، والممارسات السحرية وترميزات الكهنة وغموض بعض المعتقدات والديانات البدائية القديمة ووسومها، فالوسم والرسم والوشم كلها تتصل بإشارات لا تتوقف

\* ناقد وفنان تشكيلي

عند التزيين والتزويق، وإمّا تتجاوزها إلى ممارسات طقسية وعقائدية تتصل بحياة الإنسان ووجوده، وحين كان الإنسان البدائي يرسم الحيوان، فقد كان يرى في ذلك الرسم سيطرةً عليه وصيدَه، فالرسم هو ملكية للشيء المرسوم. وهو رأيٌ لا يختلف عما ذهب إليه الأميركية (سوزان سونتاغ) التي قالت: "عندما نصوّر شيئاً فإننا نستولي عليه"، وهي بهذا المعنى تؤكد فلسفة العالم الأنثروبولوجي الأسكتلندي (جيمس فريزر) في كتابه "الغصن الذهبي" الذي رأى أنّ السحر والعلم يشتركان في كونهما محاولاتٍ بشريةً لفهم الطبيعة والسيطرة عليها من خلال قوانين (السبب والنتيجة)، مما يجعل الفرق بينهما كميّاً وليس نوعياً.

### عودة على بدء

يمكن القول: إنّ رسومات الكهوف لم تكن تزويقيّة أو تزيينيّة، وإمّا كانت تمثل حرزاً حمائياً، وتمائم تعالج الغموض الكوني والوجودي الذي يحيط بالإنسان، الذي كان يلتمس الوصول إلى المعرفة من خلال السحر وترانيم الكاهن، وهي البيئة ذاتها التي ولد فيها الفن الذي مثل محطةً مهمةً لتطور وعي الإنسان، وكان الوسيلة لفهم العالم والسيطرة الرمزية عليه، وتعويض اغترابه أمام قوى الطبيعة. لقد حاول الساحر والكاهن تفسير الظواهر الطبيعية والفيزيقية والميتافيزيقية من خلال تقريب المجرّد إلى الحسي والتناغم مع الطبيعة، الذي منحهما الهيبة والسلطة. بينما ذهب الفنُّ إلى تفكيك المشهد المرئي وهدم مكوناته وإعادة بناؤه. ومع ظهور العلم، لم يتخل الفن عن دوره في إعادة تشكيل الوجود وزحزحة السائد من خلال المزيد من الأسئلة، وتحولت وظيفة الفن من السحر إلى بلاغة الجمال التي تطرق أبواب الغموض والمغلق في أعماق النفس البشرية.

### إعادة المشهد الكوني

لقد شكّل الفنُّ- تاريخياً- صورة التمرد على القار والسلطوي بامتلاك معايير الخاصة ولغته التي تتجاوز الكلمات والصور لتخاطب الوجدان، وتنفارق في الوقت نفسه لحظة النشأة الأولى لتعيد ترتيب المشهد الكوني. بهذا المعنى؛ فإنّ الفن يمثّل صورةً مهمّةً للتحوّلات التاريخية على صعيد المعرفة والمنظومة القيمية المرتبطة بالبنية الاجتماعية والثقافية، وفضاء لإنتاج المعنى والوعي وصور التعبير عنه شكلاً وأسلوباً، ولا تبتعد هذه التحوّلات عن الأحداث والوقائع وتأثير قوى الإنتاج التي تحدّد معايير الجمال وفلسفته، الذي يجعل من الفن على تنوع حقوله ضرورةً إنسانيّةً تتصل بالوجود لإعادة التوازن بين المتخيل والواقع، وليست مجرد متعة جمالية عابرة.

إذن الفن/ الفن التشكيلي لم يبرح الحالة الأولى للإنسان البدائي في كونه "ملاًداً لتجاوز قبح الواقع ومواجهته" ووسيلة لعلاج الروح، وهو فضاء لتجسيد المتعة والبهجة والسعادة وتذوق الجمال والإلهام، وفي غموضه وسحره يرشّخُ مشاعر الفرح ويعزّز القيم الإنسانية، ويحوّل الفاني إلى أثر أبدي؛ متجاوزاً العابر إلى السرمدي والأزلي، ويغسل الروح من ثقل الحياة اليومية وغبار الحروب وتوحّش العالم.

### هوامش:

- (1) كان لسيغموند فرويد تأثيرٌ بالغٌ على الفنون، حيث استلهمت الحركة السريالية أفكاره بشكلٍ كبير. وكان أبرز ممثليها، سلفادور دالي، وقد كرّست العديد من لوحاته لنظريات فرويد.
- (2) أرنست فيشر. ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، وزارة الثقافة الأردنية، مكتبة الأسرة، 2022.
- (3) رفيدة طه، الجمال كملاد.. ضرورة الفن للإنسان عبر التاريخ، الجزيرة نت، <https://www.aljazeera.net/arts/2017/1/17>

# ملف العدد

- د. مازن عصفور
- د. إياد كنعان
- د. رائد عكاشة
- د. مظفر الطيب
- فاتن الداود
- غسان مفاضلة

---

|| الفنُّ والقيمُّ، من الجمال  
إلى الوعي والتنوير ||

---



## دور الفن في تعزيز القيم: من الجمال إلى الوعي والتنوير

د. مازن عصفور\*

لا يختلف أحدٌ على أنّ الفنَّ عبر التاريخ يُعدُّ واحداً من أهم الوسائل التي استخدمها الإنسان للتعبير عن رؤيته للعالم، وتشكيل وعيه برؤى أكثر عمقاً، مما يعينه على إعادة بناء منظومة تلك القيم التي تنصب في النهاية في تعزيز رسالة الفن المحمولة بروافع الخير والمنفعة والجمال، وبالتالي تعزيز ما تصبو إليه البشرية من فكر تنويري ومحبة وسلام. ولأنّ الفنَّ ليس مجرد متعة بصرية أو تجربة جمالية فحسب، بل عملية معرفية وأخلاقية وفكرية بل وتربوية بمقدورها الإسهام في تهذيب وجدان الإنسان وبصيرته، بل وتعيّنه في بناء مجتمعات أكثر وعياً وإنسانية. إنّ الفنَّ بوصفه حاملاً لرسالة وخطاب فكري واجتماعي في جوهره، فإنّ نشر تلك الرسالة وتعميمها بفاعلية ونجاح لا يمكن أن يتحقّق إلا من خلال التفاعل المتبادل بين الفنان المبدع من جهة والمتلقي من جهة أخرى، وذلك بوصف كل منهما شريكين في حمل تلك الرسالة وشريكين في تحويل الفكر الإبداعي إلى فعل ثقافي واجتماعي.

\* أكاديمي وناقد فني أردني



(لوحة الموناليزا) للفنان (ليوناردو دافنشي)

علاقة الفن بالقيم والتنوير في الفكر الإنساني لم تبدأ من بزوغ عصر النهضة فقط، بل يرجع المؤرخون بذور تلك العلاقة بتأثيرات الموروث الإغريقي العلمي والفلسفي قبل الميلاد. ورغم ذلك يرى المؤرخون في عصر النهضة تحولاً ثورياً في تاريخ العلم والفلسفة وكذلك تأسيساً مهماً للفكر التنويري، وذلك باعتبار أن هذا العصر النهضوي كان قد أسس قيمه التنويرية المبنية على قيم التكامل والمصالحة المعرفية والدينية والفلسفية، مما أدى إلى ارتباط عصر النهضة بما سُمي لدى النقاد بالمشهد الإنساني في القرن الخامس عشر، والذي برز وبدأ ينتشر بالتدريج بعد أن تخلّص الفكر الأوروبي من سطوة الهيمنة الدينية واللاهوت التي كانت سائدة فيما قبل طيلة قرون العصور الوسطى، الذي عُرف بعصر

ولأنَّ الفنَّ وانطلاقاً بما يتمتع به من أدوار ورسائل متعددة، وانغماسه في مناحي الإنسان الفكرية والمعرفية المختلفة من علوم إنسانية أو علمية أو تقنية وغيرها؛ لذا فهو ينعكس في قيم المجتمع ومعتقداته، وقادر أيضاً على التأثير في تشكيل جوهر تلك القيم وما يرتبط بها من هوية ثقافية، اجتماعية وروحية..

ومن هنا تأتي أهمية الفن في تعزيز القيم سواء كان ذلك من خلال الجمال الذي يفتح القلوب ويوقظ العقول، أو من خلال إعادة تشكيل نظرة الإنسان إلى ذاته وإلى الآخرين؛ مما يمكنه من أن يلعب دوراً أساسياً في غرس قيم العدالة والحرية والتقدم والتنوير من خلال قدرته على النفاذ في أعماق الإنسان السلوكية الفكرية والاجتماعية، حيث يعمل ومن خلال صنوفه وأدواته المتنوعة على التعبير عن جوهر الإنسان كما هو، وكذلك كما ينبغي أن يكون. ولعلَّ ذلك ما نشهده ماثلاً في سائر الأعمال الخالدة للمبدعين الحقيقيين عبر التاريخ، الذين عبّروا من خلال أعمالهم الفنية سواء كانت بصرية أو موسيقية أو أدبية أو درامية وغيرها عن الإنسان وطموحاته وصراعاته وأسئلته الكبرى حول الوجود والمعنى، كلها قيم فكرية وفلسفية علّمت الإنسان التعاطف، وفهم الآخر، والنظر إلى العالم من زوايا متعددة، وبالتالي فتح القلوب والأبصار.

لقد أظهرت الدراسات النفسية أنَّ مشاهدة الأعمال الفنية الراقية تُحفّز المشاعر الإيجابية، وتزيد من قدرة الفرد على التواصل العاطفي ومشاركته الوجدانية مع ما يحيط به من أفكار وأشياء، مما ينعكس إيجاباً على منظومة قيمه وسلوكه الاجتماعي، وكذلك على نظرته إلى المستقبل واستشرافه برؤى وفكرٍ تنويري.

والهدوء والوقار، نجدها في الوقت ذاته قد انعكست في فنِّ عصر النهضة وعباقرة ذات القيم الجمالية السالفة الذكر لتظهر لنا جلياً في إبداعات (ليوناردو دافنشي) وعلى سبيل المثال لا الحصر، ذلك العالم والفنان الذي جمع بين العقل والإبداع، وبين العلم والخيال، حيث مثلت لوحاته، كـ «العشاء الأخير» و«الموناليزا»، ثورةً فكريةً بقدر ما كانت جمالية. ففي وجه الموناليزا مثلاً، نرى ولادة الذات الإنسانية الواعية بذاتها، المليئة بالأسرار والعمق والتساؤل.

ثم جاء عصرُ التنوير ليعلن أنَّ الإنسان هو مركز الكون، وأنَّ الإبداع فعلٌ مقاومة ضد الجهل والاستبداد، ليصبح الفنُّ هنا مجابهةً وليس ترفاً أو للزخرفة فقط، بل لتنوير العقل وتحقيق العدالة ومقاومة الاستبداد أيضاً. ولعلَّ من أروع الأمثلة في ذلك العصر ما قد تجلَّى في لوحة «الحرية تقود الشعب» (1830) للرسم



لوحة 3 مايو للفنان (فرانشيسكو غويا)

الظلام، ورفضه العلم والقيم الإنسانية بكل جوانبها بعد أن قطع صلاته تماماً بموروث الحضارة الإغريقية وعلومها وفلسفتها الإنسانية، إلى أن جاء القرن الخامس عشر الذي أعاد إحياء الموروث الإنساني الإغريقي من جديد. وبالتالي بات الفكر الأوروبي ومنذ عصر النهضة يدين لتلك الإنسانية والعقلانية والتفكير العلمي. ولعلَّ من أهمِّ ما تم إحياءه من جديد في فنون عصر النهضة والتنوير هو إحياء المذهب الإنساني، وما ارتبط به من قيم تنويرية انعكست في الإبداع الفني والنظرة للجمال في منجزاتهما الفنية من تصوير وعمارة ومنحوتات وغيرها، كما انعكست أفكارُ أرسطو العقلانية الإنسانية في أعمال عباقرة عصر النهضة أمثال (ليوناردو دافنشي) و(مايكل أنجلو) حين امتزج في أسلوبيهما الفني تكاملُ الجمال والعلم والفلسفة والدين، وبعين تحاكي الواقع بحسِّ إنساني وبعين ميكروسكوبية شديدة الملاحظة. استلهمت أعمالهما من أفكار أفلاطون وأرسطو الجمالية

التي كانت ترى وفقاً لأفلاطون أنَّ الجمال ظلُّ للحقيقة، وأنَّ التأمل فيه يقود الروح إلى معرفة الخير المطلق، بينما وفقاً لأرسطو الأكثر واقعية فإنَّ الفنَّ يُطهر النفس من انفعالاتها، ويعلم الإنسان التوازن والاعتدال من خلال التوفيق بين العقلانية والعلم والروح. وبذلك فقد كان من الطبيعي ومثلما انعكست تلك المفاهيم الجمالية الأفلاطونية والأرسطوية في المنحوتات والعمارة الإغريقية لتكسبها معاني القيم الإنسانية



(لوحة الجورنيكا) للفنان (بابلو بيكاسو)

الفلسفية والأدبية وغيرهم من المفكرين والفنانين الرومانسيين، وقد حملت أعمالهم الفنية قيماً تنويرية بوصفها محفزات للتغيير الاجتماعي. هذه الأعمال لم تكن زخارفً جماليةً، بل ثورات فكرية دفعت الإنسان إلى التساؤل عن الحرية والسلطة والعدالة، وعن العلاقة بين العقل والخرافة، لتصبح جزءاً من حركة تحرير العقل الإنساني من القيود الجامدة السائدة التي كانت تحدُّ من فتح العقول وتقمع حرية الفكر والتجديد.

أمّا في العصر الأوروبي الحديث، وبعد الثورة الصناعية حين شهدت الأحداث في تلك الفترة انحداراً وقمعاً لقيم الحرية، سادت نزعات التفوق والتسلط والاستعمار واشتعال حريين عالميتين أودتا بحياة الملايين من البشر.. وقد جعلت العديد من الفنانين يندمجون في رصد هذه الأحداث.. ومن أبرزهم (بابلو بيكاسو) حين رسم جداريته الفنية المعروفة بالـ (جورنيكا) ليجسّد قيم الحرية والعدالة والسعي نحو السلام، وذلك على إثر

الفرنسي (أوجين ديلا كروا)، حيث نرى امرأة ترفع العلم الفرنسي وسط الدخان والجثث، تمثل الحرية وهي تقود الأمة نحو النور. في هذه اللوحة، تتحوّل الحرية من مفهوم فلسفي إلى صورة إنسانية نابضة. الفنُّ هنا لا يصف العالم فحسب، بل يخلق عالماً جديداً. ومن الأمثلة الأخرى التي يمكننا أن نرى فيها تجلّي الفكر التنويري والإنساني بوضوح، نجدتها في لوحات رومانسيين آخرين أمثال الإسباني (فرانشيسكو غويا) الذي قدّم في لوحته الشهيرة "3 مايو 1808"، نموذجاً رائعاً للقيم الإنسانية في الفكر التنويري، جسّد فيها مشاهدَ قويةً ومؤثرة للإعدامات خلال حرب الاستقلال الإسبانية. هذه اللوحة التي اعتبرت أيقونة تاريخية للتنوير الأوروبي، وهي تظهر بوضوح كيف يمكن للفن أن يكون مدافعاً عن القيم الإنسانية وضد القمع والاستبداد. ومن الأمثلة الإبداعية الفنية الأخرى ذات الأبعاد التنويرية والإنسانية، لا بدّ من ذكر إبداعات الموسيقي (بيتهوفن)، وأعمال (فولتير) و(روسو)

المحامل) للفنان سليمان منصور سجّلت في تاريخ الفن العربي والفلسطيني أروع حالات التعبير عن الوطنية وقيم العدالة والتحرّر والسلام. وقد برز ذلك بوضوح في أعمال فنّانين مثل الخزّاف محمود طه، ومحمود صادق، وياسر دويك، وكرام نمري، وحفيظ قسيس، ومهنا الدرة، ووجدان الهاشمي، وعزيز عمورة، ونصر عبد العزيز وغيرهم. أمّا الفن الإسلامي وبوصفه جزءاً لا يتجزأ من الثقافة العربية والإسلامية لم يكن بعيداً عن التعبير عن قيم الإيمان والمحبة والسلام. ويُضاف إلى ذلك الدور الذي اضطلع به الفن الإسلامي في التعبير عن قيم الجمال بكونه أداةً تفتح القلوب والأبصار.. وقد حقّق هذا الفنُّ ذلك رغم كونه لا يعتمد على التمثيل



(جمال المحامل) للفنان الفلسطيني سليمان منصور

تدمير مواطنيه الإسبان وإبادتهم في قريته المعروفة (الجورنيكا) من قبل النازيين والجنرال (فرانكو)، لتصبح تلك اللوحة الجدارية فيما بعد أيقونةً فنيّةً خالدةً ترمز لقيم العدالة والسلام.

### دورُ الفنِّ في تعزيز القيم في الحلة العربية

الفنُّ العربيُّ عبر مسيرته لم ينسلك عن دوره في تعزيز القيم سواء كانت قيماً وطنية، أو جمالية أو إنسانية. وبالتالي تنوّع الفن العربي في تشكيل خطابه الذي يرفع من الذوق الجمالي العام للإنسان العربي سواء كان ذلك من خلال تشكيلاته الفنية المعبرة عن جمالية المكان والموروث العربي بغية تعزيز المواطنة والانتماء، وكذلك

تعزيز قيم الموروث من خلال تأصيله وتحديثه في آن واحد. ومن جانب آخر، وبفعل انشغال العالم العربي بقسوة صراعه مع الظروف السياسية التي كانت تحول دون استقلاله الوطني منذ مطلع القرن الماضي، كان لا بدّ للفنِّ العربي أن يصبح سلاحاً للمظلومين وصوتاً للمقهورين. وقد جعل ذلك جانباً كبيراً من الفن العربي يصبُّ جلَّ اهتمامه في تشكيل الوعي الجمعي تجاه قضايا الحرية والتحرّر والهوية سواء كان ذلك من خلال الأغنية الوطنية أو الشعر والمسرح، وكذلك من خلال الفنون البصرية والموسيقية..

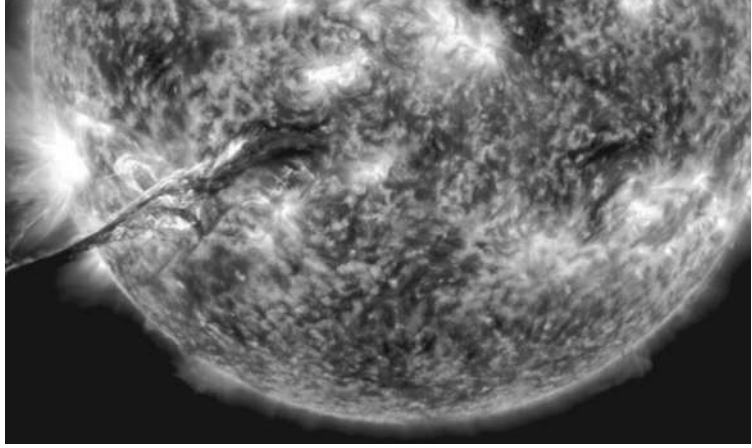
ومثالاً على ذلك، لم يكن محمود درويش شاعراً وحسب، بل صانع قيم؛ إذ صاغ عبر شعره معاني الصمود والكرامة والانتماء. وكذلك فعل ناجي العلي بريشته الساخرة التي تحوّلت إلى مرآة لوجدان الناس وصرخة ضد الظلم، ولعلّ لوحة (جمال

تكررت حول دور الإبداع الإنساني في عصر الخوارزميات. ورغم تضارب الآراء بين من هو متشائم ومن هو مؤيد. فالمتشائمون يرون أن الفن سيفقد بالتدرج إنسانيته بعد أن انجرف نحو ما أسماه النقّاد بالمكننة؛ أي مكننة التعبير والوسائل واللمسات الإنسانية المباشرة الضرورية عند تأليف العمل الفني وبناء عناصره. أمّا المؤيدون فيرون أن الثورة الرقمية والذكاء الصناعي لا بدّ من التكيف معهما والاستفادة من إمكاناتهما الهائلة في إنعاش الذاكرة الإبداعية والابتكارية وتقويتها. ويمكن التوفيق بين الرأيين المتناقضين، أي في الوقت نفسه الذي يمكن فيه الاستفادة من إمكانات الآلة بنشر الأعمال الفنية وتعميمها وتطوير وسائل تشكيلها وانتشارها بحيث تبقى حاضنةً لخطابها الإنساني على المستوى الفكري والتعبيري، بينما يمكن في الوقت ذاته الاستفادة من إمكانات العمل الفني اليدوي غير الافتراضي من خلال دمج كلياً أو جزئياً بوسائل إلكترونية تحافظ على نبض العمل ونكهته وأصالته. ورغم هذه التحولات، يبقى الإنسان جوهر العملية الإبداعية، ويظلّ الفنُّ مساحةً لتعزيز القيم الإنسانية مهما تغيّرت الوسائل، محتفظاً بملكة الانتقاء الواعي والتمسك بنظرته في أنه ليس ترفاً بل ضرورة حضارية ومساحة للحرية، ونافذة للوعي، وهي قيمٌ لا يمكن للمجتمعات أن تنهض من دونها. كما أن الفنَّ مهما تفاوتت أساليبه وأدوات تعبيره، لا يمكنه التخلي عن دوره في تشكيل ملامح الإنسان، وبناء الجسور بين الأفراد والثقافات، وتجديد البحث عن المعنى والجمال!

الحرفي للواقع، بل على التجريد والهندسة والتناسق بين الضوء والظل. ليصبح ذلك التجريد تعبيراً جمالياً عميقاً عن قيم التوحيد والروحانية والتأمل، وكذلك عن قيم العدالة والمساواة بين البشر التي عبّر عنها من دون استخدامه للصور الفراغية المجسّمة، بل من خلال المشبكات الهندسية وتساوي الارتفاعات التي نجدها ماثلةً في تشكيلات الخط العربي، والزخارف النباتية، والتكرار الهندسي. لتعكس جميعها رؤية الإسلام للكون بوصفه نظاماً مُحكماً ومتناغماً يمنح الإنسان قدرةً على تهذيب روحه وتنمية قيم السكينة والتأمل والصفاء الداخلي لديه.

في الختام؛ وفيما يتعلق بدور الفن في تعزيز القيم في ظلّ الثورة الرقمية والذكاء الاصطناعي، فإنّ هذه الثورة تحتل في وقتنا الراهن مساحةً مهمةً في أروقة البحث والنقاشات العالمية. ففي ظلّ التطور العلمي والتكنولوجي المعاصر وذلك التسارع المضطرد لتطوّر التكنولوجيا ودخولها المتسارع في حياتنا المعاصرة، كان لا بدّ لذلك من أن ينعكس على الفن أيضاً ورسالته وفلسفة خطابه القيمي والتنويري، فبات الفنُّ يدخل اليوم مرحلةً جديدة مع الثورة الرقمية، خاصةً مع ظهور الذكاء الاصطناعي والتصميم الحاسوبي والفن التفاعلي. وقد أثار ذلك الواقع الفني الجديد جدلاً عالمياً في وقتنا الراهن خاصةً في ظلّ سطوة التكنولوجيا وتسارع نمو وسائلها. وطبقاً لما سبق كان لا بدّ وأن تُثار العديد من التساؤلات التي دفعت أروقة الحوار والمؤتمرات العالمية لطرح أسئلة جوهرية تمحورت حول مستقبل الفن ورسالته. ولعلّ من أبرز تلك الأسئلة يتمحور حول قدرة الآلة أن تنتج فنّاً يحمل قيماً، وكذلك تساؤلات أخرى

2015، صور وأفلام توثيقية للشمس تابعة لوكالة ناسا للفضاء دخلت عالم الفن، تم التقاطها بتقنيات متقدمة، وعرضها كجزء من التظاهرات الفنية العالمية. الصورة نقلت عن: <https://svs.gsfc.nasa.gov/13057>. يلخص هذا التوجه الفني "الواقعي" الجديد في القرن الحادي والعشرين مدى تأثير "العلم" والتحول الذي أحدثته "التقنية" في علم "الفن" المعاصر، خاصة إذا ما قورنت باللوحات والأعمال الفنية التي رسمها الفنانون للشمس بالوسائط التقليدية سابقاً.



## بين "السردي" و"الصورة": التحولات في دور "الفن" في عصر "الثورة الرقمية"

د. إياد كنعان\*

شأنها شأن "الثورة الصناعية" (الأولى والثانية)، وُلدت "الثورة الرقمية" (أو "الثورة الصناعية الثالثة") من رحم التحولات التاريخية التي عاشتها "المركزيات الصناعية" الكبرى (الرأسمالية بشكل أساسي) في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى اليوم، محدثة هزات عنيفة فيها، عمّت آثارها أرجاء المعمورة بدرجات متفاوتة، بحسب قرب أو بعد هذا المجتمع أو ذاك عن تلك "المركزيات" شديدة الثقل والتأثير، التي ورثت بدورها بعضاً من أهم الإشكالات الثقافية التي ارتبطت بولادة فكرة "التصنيع" (في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، ومنه "التصنيع الثقافي"، خاصة ما اتصل بتقنيات "الاستنساخ"، و"إعادة الإنتاج"، و"التحرير" (editing) واسع النطاق، التي ارتبطت ببزوغ فجر "الثورة المعرفية الأولى" التي جلبها "اختراع المطبعة" (1440م)، وتأثيرها على فكري "فراة" و"أصالة" العمل الفني، اللتين باتتا عرضة للتشكيك والانتقاد الواسع، خاصة نهايات القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. إلا أن "الثورة الرقمية"، وعلى نقيض من "الثورة الصناعية"، لم تحتكرها "المركزيات الصناعية" الاستعمارية الغربية التقليدية في أوروبا، أو الجديدة في المستعمرات الأوروبية التي استقلت عن المركزيات الأوروبية في أمريكا (الشمالية بشكل خاص)، وقامت على "الإبادة الجماعية" للشعوب الأصلية، بل أسهمت في إنتاجها عقولاً نشأت وتطورت في "كيانات وطنية" بتوجهات "إمبراطورية" تقليدية، تديرها شعوبها الأصلية وفي إطار من ثقافتها الموروثة، مثل "الاتحاد السوفييتي" (الاتحاد الروسي حالياً) والصين. بل إن كيانات سياسية أقل تأثيراً ووزناً من الناحية التاريخية، مثل اليابان وكوريا الجنوبية وبعض دول شرق آسيا، باتت لاعباً أساسياً في رسم ملامحها.

\* فنان وباحث أردني في الفنون التشكيلية والبصرية

منفصلاً عن الأصل، متجاوزة وظيفة الشرح أو التوضيح أو التوثيق. وفي الحالتين يُعدُّ الأمر إغراقاً في الخضوع لـ "التقنية" (بأبعادها المفهوميّة والماديّة)، التي تسلّت إلى حيز الشعور والتفكير والمخيّلة. أمّا الملاحظة الثانية فتتلخص في تعزيز الطبيعة "البصريّة" للفنون على اختلافها، في إطار من الانصياع لـ "الذائقة العامّة"، والإغراق في "السلعيّة" و"الأدائيّة"، إمّا عبر دخول أبعاد إنتاجيّة واستهلاكيّة وتجاريّة فيها، أو خضوعها لتقنيّات تخدم الأبعاد الخطابية الإيديولوجيّة (العموميّة) فيها، أكثر من الأبعاد الإبداعية الطليعيّة الفرديّة، كنقيض للحالة التي سادت بين الحربين العالميّتين الأولى والثانية وما قبلهما، حيث يتراجع البعد الإبداعيّ الشخصيّ في العمل الفنيّ (وقد يختفي تماماً)، لصالح البعد الإنتاجيّ المؤسّساتيّ الجماعيّ، لتتظافر مجموعة تخصصات فنيّة وتقنيّة وإيديولوجيّة ("أدائيّة" بعيدة عن العاطفة غالباً) في إنتاج العمل الفنيّ، وعرضه، والإعلان عنه، والترويج له، وصولاً إلى تقديمه لـ "المتلقّي" كـ "سلعة" إيديولوجيّة وثقافيّة فاخرة مغلفة جاهزة للاستهلاك.

في هذا الإطار احتلت تقنيّات "الصورة" الضوئيّة (الثابتة والمتحركة)، المشفوعة والمصحوبة بمختلف آليّات "السرد" وتقنيّات "الخطاب"، في إطار من ولادة مظاهر "الواقعيّة الأدائيّة" الجديدة في الفنّ، موقعاً جوهريّاً في الأعمال الفنيّة المعاصرة، سواء كجزء أصيل من العمل الفنيّ، أو كجزء موازٍ شارحٍ أو موثّق

إنّ البحث في "التحوّلات" التي طالت دور "الفنّ" في إطار من غزو "التقانة"، وبدايات ظهور مؤثرات عصر "الثورة الرقميّة"، خاصّةً في الحقبة التي تلت "الحرب العالميّة الثانية" (1939-1945م)، وأفضت إلى حدوث قفزات نوعيّة في طبيعة "التقنيّات" التي وظّفها الفنّانون في أعمالهم، وتالياً نمط "الخطابات" و"السرديّات" المصاحبة لها، يدفعنا إلى الوقوف عند ملاحظتين بارزتين تلخّصان جوانب من جوهر التحوّل "التقنيّ" الذي طال حقول "الفن" عموماً، كظاهرة مصاحبة لتلك "الثورة" التي تجاوزت أبعادها "الأداة"، لتطال "الإنسان" و"النفوس الإنسانيّة"، وتحوّل الإبداع وفرادة المبدع الفنان إلى "آلات" و"منتجات وصناعات ثقافيّة" واسعة الانتشار والتأثير. الملاحظة الأولى تتلخّص في تعزيز الطبيعة "المفهوميّة" (سواء "السردية" المباشرة و"الخطابيّة" غير المباشرة) في الفنون كافة، وتزايد سطوة وتأثير "النص الموازي" و"النص الشارح" فيها، حيث غالباً ما وظّفت هذه النصوص لدفع غموضها وتداخل وارتباك دلالتها، في حالة قربت "النص الشارح"، من أن يُعدّ عملاً فنياً مستقلاً بحد ذاته، لدرجة دفعت بعض الفنانين إلى استبدال العمل الفنيّ بـ "نصوص" (وصفيّة وشارحة) تصف "العمل الفنيّ" (الغائب)، دون الحاجة إلى الحضور الماديّ له.

في المقابل تبادلت "الصورة" (الشارحة أو التوضيحيّة أو التوثيقيّة) موقع "النص الشارح" وأهميته، لتصبح بدورها عملاً فنياً موازياً ومستقلاً

الفن "الاشتراكي" و"الوطني" النزعة على إخلاصه لـ "الموروث"، الذي بات "المتحف" مجاله الحيوي والعلمي. كما انسحب "الموروث" من الخطاب الثقافي والفني والجمالي الإبداعي العالمي، وبشكل تدريجي من الحيّز الثقافي الوطني (ضمن "الكيانات الوطنية" التابعة للمعسكر الرأسمالي الغربي)، ليطموضع في أطر "جيو- ثقافية" عابرة لـ "الكيانات الوطنية"، ومترفعة عليها، ضمن آليات أعلنت من قيمة المفاهيم المجردة، التي تطال "الكون" و"الطبيعة" و"الإنسان"، في إطار من الاعتماد شبه الكلي على ما توفره التقنيات المختلفة من إمكانيات إنتاجية مبهرة، غالباً ما تتحكم فيها الشركات والمؤسسات "العابرة" للقارات وللثقافات وللحدود وللكيانات التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والقيمية العامة المشتركة (التي أسست وجودها على حس من "التكافل" و"التعاقد" المشترك ضمن الأبعاد

له، خاصة في الأعمال الزائلة والزمنية، حيث يختفي العمل وتبقى صورته، الأمر الذي ترك أثراً لا يُحى على المضمون الخطابي للأعمال الفنية. كما شهد الفن المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين تعاضماً لتأثير "النظريات العلمية" والمنظور العلمي المجرد، والتوجه الفني والإبداعي الذي كان ابتداءً في النصف الأول من القرن العشرين مع حركة الفن الألمانية المسماة "باوهاوس" (1919- 1933) (Bauhaus م)، التي حوّلت "الشكل" تابعاً للوظيفة؛ (ضمن رؤى إيديولوجية متفاوتة)، وعززت الأبعاد التصميمية والوظيفية والتقنية والإنتاجية الضخمة في الفن، التي لا تخلو من عمليات "الاستنساخ" و"التكرار" الحيادي.

لقد شهد الفن المعاصر (الرأسمالي النزعة) تراجعاً في الاهتمام بـ "الموروث" كقيمة تعكس الهوية الجمالية لشعوب العالم وثقافته (في المقابل حافظ



(دونالد جاد)، بدون عنوان،  
منحوتة خرسانية، 1984.  
نقلا عن:  
[/https://artincontext.org/minimalist-art](https://artincontext.org/minimalist-art)

والطاقة الخام (الرخيصة نسبياً) مثل البترول والغاز. إنَّ تأثر حقول الفن المختلفة بالطفرة التكنولوجية العالمية لم يتوقف عند حدود تعاظم دور "العلم" في "الفن"، الذي قدّم تقنيّات مختلفة للتسجيل و"الرؤية"، ومنظورات جماليّة ومقاربات مفهوميّة مختلفة لـ "الوجود" الإنسانيّ في عالم شديد التغير بات مُهدّداً بالزوال والفناء، بل طال طبيعة الموضوعات التي باتت مفضّلة لدى الفنانين، التي لم تعدم تأثيرات علميّة مختلفة، من الاهتمام "الظاهريّ" المجرّد والمتعاظم بـ "الفضاء" الحضريّ الحيويّ "المصطنع" الذي بات يعيش فيه الإنسان ويؤثر فيه، ضمن فهم هندسيّ وعلائقيّ مجرد له ولعناصره المكوّنة، بينما يغيب "الإنسان" عنه وكأنّه غير موجود أصلاً. وصولاً للاهتمام المنقطع النظير بـ "البيئة" والمخاطر

السالفة الذكر)، التي باتت توظيفها في إنتاج الفن أمراً لا مفرّ منه، كوسيلة وشرط للحضور الفاعل والمؤثر في المحافل الفنيّة الدوليّة والعالميّة، التي انتقلت من مراكزها التقليديّة في أوروبا في عصر "الثورة الصناعية" (الأولى والثانية)، لصالح المركزيّة التكنولوجية الأمريكيّة الجديدة، التي شكّلت مهدياً استعماريّاً جديداً لـ "الثورة الرقميّة"، بُني على أسس من تكريس فكر وثقافة وحالة "الشتات الثقافيّ" بأشكاله كافة. الحالة التي انعكست على الكيانات الاقتصادية التابعة لها، ضمن مؤثرات فنيّة متباينة، عاجزة في أغلب الأحيان عن الانفصال عن "المركزيّة" التكنولوجية الجديدة، خاصّة في مناطق من شرق آسيا ودول الخليج العربيّ، ضمن ثنائيّ "القواعد الصناعيّة" المجهزة بأيدي عاملة مدرّبة (رخيصة نسبياً)، ومصادر السلع الاستراتيجيةّة



(هيرمان دي فريس)، وردة دمشقية  
وزنها 108 رطلاً، بينالي البندقية  
السادس والخمسون، 2015. الصورة  
نقلًا عن: <https://www.artsy.net>.

الذهنية والعقلية والعاطفية للإنسان المعاصر (من الصغر وحتى النضوج)، ضمن مختلف الوسائل (منها "برمجيات الواقع الافتراضي"، و"برمجيات الذكاء الاصطناعي"، و"برمجيات صناعة الترفيه")، التي باتت تدرّ أرباحاً خيالية غير مسبوقه، مع تكلفة إنتاج وترويج رخيصة نسبياً. وتالياً أسهمت في إعادة صياغة مفهوم "الهيمنة" الاستعمارية الغربية، لتتحول عن الحالة "المرئية"، ضمن فكرة "الاحتلال" العسكري المباشر لمساحات من الأرض، أو "السطو" على مقدرات الشعوب (بشكل مباشر أو غير مباشر)، و"التحكم" بالمصالح الاستراتيجية وشرابيين الحياة لها، ثم ابتزازها بطرق مختلفة، إلى الحالة "غير المرئية"، عبر "السيطرة" على "الأرض" من "الفضاء" (الأقمار الصناعية ووسائل التواصل التقني)، و"السيطرة" على "العقول" من خلال البرمجيات والتقنيات الرخيصة الثمن السهلة الاقتناء من قبل الأفراد والمؤسسات المستقلة. الأمر الذي سهّل تحويل "الفضاء" (الخارجي والداخلي) و"العقل" (الفردية والجماعية) إلى كتابين مفتوحين لنوع جديد من القراءة، وتالياً إلى أنماط جديدة من الفنون، استندت إلى الرؤية الجديدة السالفة الذكر لـ "الكون" و"الطبيعة" و"الإنسان" (كقيم مجردة).

في إطار هذا "المنطق السحائي" الجديد الشديد التداخل والتعقيد والتوسع الذي وُلد مع ولادة الألفية الجديدة، وبات معياراً جديداً لفهم "الكون" بوصفه فضاءً بلا حدود قاطعة، احتلت خصائص "لا يقينية"

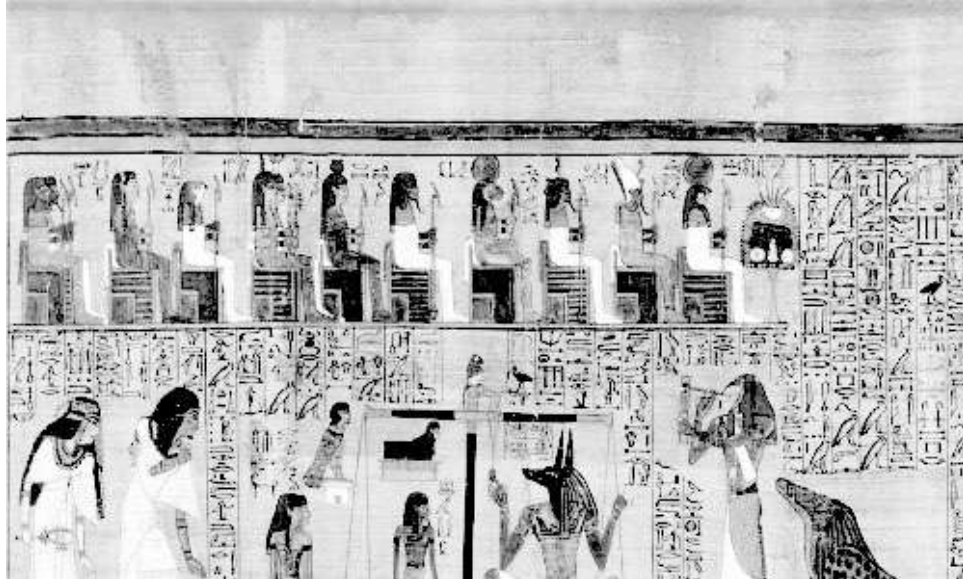
التي باتت تتهددها، ضمن أعمالٍ غيّبت الإنسان جسداً (غالباً)، واستحضرت "دلالة" كمتسبب في هذا الخراب. الأمر الذي انعكس في ظهور تيارين فنيين أساسيين حملا مؤثرات تقنية وعلمية واضحة، الأول سُمي بـ "الفن الأقبلي"، والثاني سُمي بـ "الفن البيئي". أما المضمون الخطابي للأعمال الفنية لهما فقد استقل بشكل تدريجي عن "المتخيل الجماعي" و"الموروث" التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي والقيمي العام، خارج فكرة "التلاعب" بهما في الأعمال الفنية "الشعبوية" ذات الطبيعة "الإعلانية" والترويجية، أو توظيفهما ضمن الأبعاد الجديدة لـ "الثقافة الشعبية" والفهم السطحي الموجه لها، لصالح الأبعاد "المفهومية" و"المادية" المجردة (غالباً)، والأبعاد الجيو-سياسية الموجهة (أحياناً)، في إطار من التماس الدلالي مع الإشكالات الجديدة للحياة المعاصرة، التي فرضتها "التقنية" واكتشاف أبعاد جديدة لـ "المادة" و"الطاقة" وللظواهر العلمية عموماً، ولـ "الوجود الإنساني" في عالم متغير، باتت تعجز النصوص الموروثة عن تفسيره أو حتى مقارنته نقدياً.

ومع دخول "التقنية" حيز "اللاشعور" والدراسات العصبية والنفسية والسلوكية والانفعالية الإنسانية (الفردية والجماعية)، وتداخل مجالات الفنون المختلفة (البصرية والسمعية والحركية والمعمارية، إلخ)، وانصهارها ضمن مفهوم "الفن المعاصر" العصي على التصنيف ضمن تقنية محدّدة، فقد تم تعزيز دور "الأداة" عالية الدقة في عمليات "البرمجة"

رأسمالية واشتراكية متعارضة جوهرياً، خاصةً مع ولادة "الأمم المتحدة" (1945م)، و"الإعلان العالمي لحقوق الإنسان" (1948م)، الذي اهتم بدايةً بولادة "معايير مشتركة" عابرة للثقافات، مُعترف بها دولياً وعالمياً، ومن مختلف شعوب العالم، بما فيه الشعوب المتنازعة. وبالرغم من إيجابيات هذه الحالة، إلا أن هذه "المعايير" باتت سلاحاً في أيدي الغرب، يأخذ بها ويستشيط غضباً للدفاع عنها، ويتركها ويتجاهلها عندما تتطلب مصالحه ذلك. فضلاً أن تلك المعايير باتت وسيلةً لاختراق "الثقافات الوطنية" لمختلف شعوب العالم، عبر تعميم مجموعة من المفاهيم الغربية، بغض النظر عن مرجعياتها التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية والبيئية والقيمية العامة، وتحويلها إلى "معايير مطلقة" لـ "الإنسانية" و"حقوق الإنسان" (منها "المثلية"، والمفاهيم "النسوية"، واللباس كالحجاب وغطاء الرأس والاحتشام، وغيرها الكثير من المفاهيم)، متناسياً أن حقول "التاريخ" و"السياسة" و"الاقتصاد" و"الثقافة" و"القيم العامة" (منها القيم "الاجتماعية") هي ساحة لصراع محتدم، احتل فيها "الفن المعاصر" مكانةً أساسيةً، بوصفه فضاءً مفهوماً وسردياً وخطابياً للاعتراف الإيديولوجي بين "مركزيات" استعلائية تسعى للهيمنة على الكون، وبين شعوب أصيلة، تدافع عن وجودها بسنبلة قمح، أو أغنية أم لطفلها في المهدي.

الحالة "الكونية" الجديدة، وتالياً "العولمية" (Glo-balism)، التي قادها الغرب الاستعماري والقوى الداعمة له، مستفيداً مما وفّرت "التقانة" العالية من إمكانات غير مسبوقة لاجتياح "الحدود الوطنية" لمختلف دول العالم وانتهاك سيادتها، وقد حلّ بشكل تدريجيّ محل الخصائص الثقافية لـ "الاستعمارية" (Colonialism) التقليدية وقيمتها المتداعية، التي تخلّت عن وسائلها المكلفة، لصالح أدوات أرخص وأكثر فعاليةً وأوسع انتشاراً ومخاطر أقل، فضلاً عن احتلاله الفضاء الفني العالمي وسوق الفن ومضارباته المختلفة. بذلك تم رسم الحدود الجديدة للكيانات السياسية الاستعمارية الغربية في إطار من "التقنية"، وغالباً من "الفضاء" الخارجي، وبمنطق "ضبابي" قابل للتمدد بالاتجاهات كافة، والتصادم غير المبرمج أو الهادف، ثم الاختفاء والانسحاب فجأةً. في حين رُسمت حدود "الكيانات الوطنية" من الأرض، وفي إطار من التمسك بالوسائل "التقليدية" في "الصمود" و"التعبير"، حاولت من خلالها إحياء "الموروث"، وإعادة صياغة بعض خطوطه وصوره الجمالية، ضمن رؤية محافظة، وفهم تقليديّ لفكرة "الهوية" الجماعية الآخذة بالانحسار.

إنّ تزامن ولادة عصر "الثورة الرقمية" في النصف الثاني من القرن العشرين، مع ثورة جديدة في مفهوم "حقوق الإنسان" و"المعايير الإنسانية" (الموحدة)، حيث باتت شعوب العالم أقرب من أيّ وقت مضى إلى تحقيق أحلام "الرخاء" (ضمن أطروحات



رسم لحالة البعث والحساب في حضارة الفراعنة

## العلاقات المتبادلة بين الدين والفن؛ الفن الإسلامي من الحرف إلى العالم

د. رائد عكاشة\*

تسلط هذه المقالة الضوء على تجليات التفاعل المعرفي والمادي الذي لمسناه في العلاقة بين الدين والفن بصورة عامة، والدين والفن في التصور الإسلامي خاصة. انطلاقاً من أنّ هذه العلاقة السامية هي نتاج تفاعل عميق بين النص والواقع والفطرة والغريزة والحاجة، وهي مكنونات إنسانية ولدت معه، وامت وتأثرت بمحيطه العام المتمثل بالزمان والمكان والبيئة بمختلف تجلياتها. لذلك ألفينا أفكاراً ومقولات تُعبّر عن العُمر المتماهي بين الفن والإنسان، ف "عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان، فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري"<sup>(1)</sup>.

\*أكاديمي وباحث أردني متخصص في الفنون الإسلامية



البارثون

ونجد تصوراً مقارباً لمفهوم الرمز عند الإغريق؛ إذ لكل مظهر من مظهرات الطبيعة إلهٌ يعبر عنه. ولم يكتفِ الإغريقي بتمثيل العلاقة بين الآلهة ومفردات العالم، وإكساب الإله مسؤولية إدارة الكون بعوامله المختلفة (النفسي والاجتماعي والمادي إلخ)، بل تجاوز هذا إلى أنسنة الإله، ليغدو متماهياً مع عواطف البشر، من حزن وفرح وألم وغضب إلخ. ولعل الناظر في معبد البارثون في أثينا، سيشعر بهذا التقارب الكبير بين الآلهة والإنسان، وسيكتشف الدور الكبير الذي قام به الفكر الديني في توجيه الفنان إلى تسخير موضوعاته لخدمة الدين، وكذلك دور الفنان في الكشف عن معالم التفكير الديني كما هو في الوعي الجمعي للمجتمع، لخدمة النفس في الوقت ذاته من خلال الكشف عن وظيفة مهمة للفن وهي التّطهر من الذنوب والخطايا؛ إذ ينبغي للإنسان أن يتمثل الجانب المتعالي والمثالي من الآلهة. ولعل هذه العلاقة المتبادلة بين (الدين) والفن أدت إلى الإيمان بأن الفنان بتمظهراته المتنوعة (رسام/موسيقي/شاعر/

ولأن الفن تعبير سامٍ عن الأفكار والمعتقدات، فقد لجأ الإنسان إلى التعبير الفني "الجمالي"، ليخرج مكنوناته من القوة على الفعل كما يقول الفلاسفة؛ إذ عبّر الفن عن رؤية الإنسان إلى العالم، وتصوراته عن الذات والكون، وغدت الرموز الفنية كاشفةً عن الرؤية الكليّة للإنسان ومعتقداته تجاه سيرورته في الحياة الدنيا، وصيرورته في حياة الآخرة. ونشأت في ظلال هذا التواشج معجمية فنية دينية مثل: الفنون المقدسة، والأيقونات، والرموز المقدسة، والهندسة الفاضلة، والحقانية، والنسبة الذهبية، والنورانية، والعمارة المقدسة، والأوم والنيرمال والشيكارا في الهندوسية، والماندالا والثانكا في البوذية، والهالة عند الفارسية، إلخ. ومعظمها مصطلحات ومفاهيم متصلة بالأدوات الفنية التي عبّر من خلالها المؤمنون عن رؤيتهم تجاه مفردات عقيدتهم.

نجد تجليات الدين والفكر الديني ومفردات الإيمان والعقيدة مثالةً في التعابير الفنية عند الحضارات القديمة. وقد نعثر عليها بصورة غير مباشرة كما هو الحال في رسومات الإنسان البدائي الذي كان يشعر بنوع من الأمن عندما يزيّن كهفه بالرسومات، فرمياً "لا تخرج تعبيرات الإنسان القديم في هذه الآثار الفنية عن كونها شعائر دينية أو طقوس سحرية حتى يتمكن الإنسان -الرسام- من اصطياد أو ترويض الحيوان المفترس المتوحش، ولو كان ذلك بالرسم لا بالواقع الفعلي"<sup>(2)</sup>.

وفكرة الأمن والطمأنينة وملء الفراغ الروحي أو العاطفي أو الحاجة النفسية والمجتمعية نجدها في سيرورةٍ وحركةٍ وتفاعلٍ مع تطور الفكر الإنساني، فلم تعد ظلالاً تُرسم على الجدران أو وشوماً على اليد والوجه، بل تتلمسها رموزاً وأيقونات تُعبّر عن الذات المُطمئنة كما نراها في الفن المسيحي؛ إذ غدت شخصيات الكتاب المقدس وأحداثه معيناً للأيقونات.

على جدران تلك المقابر لتستفيد بها الأرواح في العالم غير المنظور، كما دفعت العقيدة الدينية المصرية الفنون للاهتمام بعمارة المقابر باعتبارها من البيوت الأبدية، واستمروا يطوِّرون معابد الشعائر الآخروية ومقاصيرها، ويتفننون في تشكيل أجزائها وتزيين تفاصيلها، باعتبارها وسيلة لتحقيق الخلود<sup>(4)</sup>.

ولم تكن الحضارة العربية الإسلامية بعيدة عن هذا التنغم بين الفن والدين، والرمزية (المختلفة عن رمزية الفنون السابقة التي دخلها التوثيق) في التعبير عن مفردات العقيدة كما سنرى لاحقاً؛ فالفن في علاقته مع الدين "إنَّما يترجم طابعه الروحي المستمر والذي يحدد إطاراً أساسياً لشخصيته، فالفن ليس عملاً تقوسياً أو تعريفاً بالإسلام، وإنَّما هو صيغة من صيغ التعامل مع الواقع، وهي صيغة غير مادية كما يقول (ماسينيون)... ولكي لا نقع في هذا الوهم لا بدَّ من التأكيد، أنَّ الواقع الروحي في الفن أمرٌ لا يمكن نكرانه، وأنَّ أيَّ تفسير مادي للفن العربي يجعل هذا الفن مجرد زخرفة أو مجرد عمل آلي منقول"<sup>(5)</sup>. لذلك نرى هذا الاتساق بين البعد الروحي والمادي في النظرية المعرفية الفنية الإسلامية، ولا نكاد نبين فرقا بين الديني والديوي في العمل الفني، فكل غرض "حتى ذلك الأكثر استعمالاً سواء كان سيفاً، أو إبريقاً، أو طبقاً من نحاس، سجادة، أو سرج حصان، أو منبراً، أو محراباً في المسجد، هو محفور ومرصع أو مطروق ليشهد أنَّه علامة على وجود الله."<sup>(6)</sup> وغدت هذه الأدوات والتمثيلات معبرة عن التصوُّر الوجودي (الأنطولوجي) للمسلم.

حاول بعض العلماء ربط الدين بالفن انطلاقاً من تحقيق المقاصد النفسية المتصلة بجبلة الإنسان وتكوينه النفسي والوجداني، وبتأثيره بمحيطه النفسي<sup>(7)</sup>، فذا الإمام الغزالي يكشف أهمية الإيقاع والفن بشكل عام

نحات إلخ) يستمد فعله وطاقاته التعبيرية وأفكاره وجُملة من لدن متعالٍ سامٍ، وهذا نلمسه من اللفات الأفلاطونية في "محاورة أيون"؛ "فكثيرة هي الأقوال البليغة التي يتحدث بها الشعراء عن أفعال البشر، غير أنَّهم لا يفرغون قولهم بواسطة أي قواعد فنية. إنَّهم ببساطة مدفوعون إلى نطاق ما تمليه عليهم آلهة الشعر دون غيره... والشعراء ما هم إلا مترجمو الآلهة الذين يتلبسونهم مراراً... والشعراء المجددون بواسطة إلهام إلهي يترجمون لنا أقوال الآلهة"<sup>(3)</sup>.

غدا الفنان في لحظة ما من لحظات الحضارة مؤرخاً للتفكير الديني وتمثلاته، ففي الحضارة المصرية على سبيل المثال لا الحصر، نلمح الفنان مصوراً حياة المجتمع بصورة عامة، والفرعون بصورة خاصة، لا سيَّما لحظة الانتقال من الدنيا إلى الحياة الأخرى التي تتموضع فيها أجزاء الروح (الكا: قوة الحياة التي تغادر الجسد بعد الموت، لكنَّها تظلُّ مرتبطةً به. والبا: جزء من الروح أكثر حركة يسكن داخل الكا، وكان قادراً على مغادرة الجسد. والآخر: الروح المتجسدة التي تتشكل بعد اتحاد الكا والبا، وتصعد إلى السماء). ومن هنا وفَّرت لنا الحضارة المصرية كمّاً كبيراً لما نطلق عليه (فنون ما بعد الموت) مثل: التحنيط والأدوات والأهرامات. ذلك أنَّ مرحلة ما بعد الموت والبعث وعودة الروح مرةً أخرى إلى الجسد هي نوعٌ من الحفاظ على الجسد، من خلال تزويده بكل ما يمنحه البقاء كما هو، مما يعكس تصورات المصري القديم تجاه الحياة الدنيا والآخرة. وهنا "تتمثل رمزية المصري في تشكيل الفنون بطابع عقائدي، فقد كانوا يعتبرون التمثال رمزاً من رموز الخلود مما يجعلهم يسرفون في نحت التماثيل في المقابر والمعابد لتتقمصها أرواح الموتى الخالدة عندما تهبط من عالمها السماوي، ونقشوا كل ما يتصل بالحياة الدنيا والآخرة في مناظر

مبادئ الفكر الجمالي في النظرية المعرفية الجمالية الإسلامية. يقول (تيتوس بيركهارت): "للفن الإسلامي ثلاثة أبعاد هي: الظاهر، والباطن، والروح: فظاهر الفن الإسلامي يتمثل في الشكل الخارجي لأي عمل فني قد يكون لوحة خطية بديعة الصنعة والجمال، أو إفريزاً معمارياً أخاذاً، أو تحفة صناعية فذة أو مخطوطة قرآنية باذخة الزخرفة والتذهيب. ويتألف هذا الشكل الخارجي عادة من عناصر مادية وبصرية محسوسة كالنقطة والخط Line والسطح والمساحة والكتلة والملمس وغير ذلك من العناصر القابلة للحس والوصف والتاريخ. ويتمثل باطن الفن الإسلامي في القيم التي يعبر عنها هذا الظاهر من الوحدة والتنوع والأصالة والتقليد وغير ذلك من القيم الفلسفية والنقدية المتصلة بعلم الجمال وفلسفة الفن. أمّا روح الفن الإسلامي فهي السرُّ Mystery أو الكنه الماورائي metaphysical المتصل بالحقيقة المطلقة التي غالباً ما ندرك حضورها الفطري بقوة رمزية فاضلة Sacred Symbolism في البنيات الوجدانية العميقة والبنيات الطبيعية السطحية للأشياء كلها".<sup>(10)</sup> ورأينا الفنانين غير المسلمين الذين عاشوا في الحضارة العربية الإسلامية ينطلقون من هذا الفضاء المعرفي الذي يعطي للعمل الفني قيمته الفنية والمعرفية وليس كما تدعي الرؤية الاستشراقية بأنه فنُّ مسلمين فقط.

ثمة خللٌ في التصور الاستشراقي الذي كان ينطلق من ماهية الفن في البنية المعرفية الغربية المتكئة على التصورات الفلسفية الإغريقية، ومن ثم إسقاطه على الفن الإسلامي.<sup>(11)</sup> لذلك رأى بعض المفكرين "أنَّ النظرية المقبولة في الفن الإسلامي هي تلك التي تعود بفرضياتها إلى عناصر نابذة من داخل الدين [الإسلامي] والثقافة [الإسلامية]، لا من معطيات مفروضة عليه

في ضبط الجانب الشعوري، وإحداث التوازن النفسي عند الإنسان؛ إذ الميل إلى الفن شيء متأصل في خلقة الإنسان وطبيعته، فهو منزع إنساني بحت، يقول: "لله سر في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح حتى إنها لتؤثر فيها تأثيراً عجبياً، فمن الأصوات ما يفرح، ومنها ما يُنوم، ومنها ما يُضحك، ويُطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس، وينبغي ألا يظن أن ذلك لفهم معاني الشعر بل هذا جار في الأوتار حتى قيل: من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج، ليس له علاج، وكيف يكون ذلك لفهم المعنى وتأثيره مشاهد في الصبي في مهده فإنه يسكنه الصوت الطيب عن بكائه وتنصرف نفسه عمّا يبكيه إلى الإصغاء إليه. والجمل مع بلادة طبعه يتأثر بالحداء تأثراً يستخفّ معه الأحمال الثقيلة، ويستقصر لقوة نشاطه في سماعه المسافات الطويلة، وينبعث فيه من النشاط ما يسكره ويولّيه، فترى الجمال إذا طالت عليها البوادي واعتراها الإعياء والكلال تحت المحامل والأحمال إذا سمعت منادي الحداء تمدُّ أعناقها، وتصغي إلى الحادي ناصبة آذانها وتسرع في سيرها حتى تنزعزع عليها أحمالها، وربما تتلف أنفسها من شدة السير وثقل الحمل وهي لا تشعر به لنشاطها... فإذا تأثر السماع في القلب محسوس، ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته".<sup>(8)</sup>

### الفن الإسلامي من الحرف إلى العالم

لا يمكن إدراك ماهية الفن الإسلامي<sup>(9)</sup> وتبيين العلاقة المتبادلة مع الدين إلا برده إلى أصله المعرفي؛ أي النظرية المعرفية الإسلامية في رؤيتها الكلية التي تكشف عن البعد المعرفي (الإبستمولوجي) والوجودي (الأنطولوجي) والقيمي (الإكسولوجي)؛ إذ يتسق الفن الإسلامي مع

عن الخالق أيّ تصورات تجسدية، وباتت الأعمال الفنية انعكاساً لهذا الجوهر. واتساقاً مع هذا التصور التوحيدي ألفينا الفن الإسلامي يؤسب العمل الفني<sup>(16)</sup> ويجرّده وينمّطه في أنساق لا متناهية؛ لكي يتسق مع فكرة التوحيد ويفارق فكرة الرمزية بمفهومها القائم على أنسنة الإله أو تأليه الإنسان. وبناءً على هذه الوحدة في الرؤية والمنطلق تلمسنا وحدة العمل الفني في كل ما نتج عن الفن الإسلامي، ورأينا كذلك التنوع في التعبير عن هذه الوحدة تبعاً للخصوصيات الثقافية والاجتماعية والعادات والتقاليد والأعراف التي تتنظم حركية المجتمع. وسنستعرض في الفقرات اللاحقة بعض التجليات والتمثّلات التي عبّرت عن الاتساق الكبير بين الإطار المعرفي العقدي للفن الإسلامي وتطبيقاته في الخطّ والعمارة والتذهيب.

الخطّ الذي عبّر عنه الصولي بقوله: "يتحرك، وهو ساكن؛ تُعجب صورته رائيه، ولو كان أعجمياً"<sup>(17)</sup> كان ينطلق في مثاليته وتجويده من فكرة حس التقويم (لقد

من تراث [فلسفي وجمالي وفني] أجنبي. وهي كذلك: نظرية تعتمد على أهم العناصر في تلك الثقافة، لا على عناصر ضئيلة أو جانبية تؤثر فيه. وإزاء هذه المطالب.. فإنّ القرآن الكريم يمدّ الإبداع الجمالي بمصدر مهم جاهز ومنطقي. وقد كان للقرآن أثر في الفنون بقدر ما كان له من أثر في مظاهر الثقافة الإسلامية الأخرى".<sup>(12)</sup> وبهذا يغدو القرآن الكريم أعلى نموذج في الإسلام.<sup>(13)</sup> ومن هنا يصبح القرآن الكريم "القدوة والمثال لجميع ما ظهر من تجليات الفن الإسلامي"،<sup>(14)</sup> والمؤسس الحقيقي لأغلب الفنون الإسلامية، والفن الأرقى للوعي بالتعالى في الجمال، وهو بذلك "الفن [الإسلامي] الرئيس في التعبير عن الشعور بالحقيقة الإلهية المنزهة".<sup>(15)</sup>

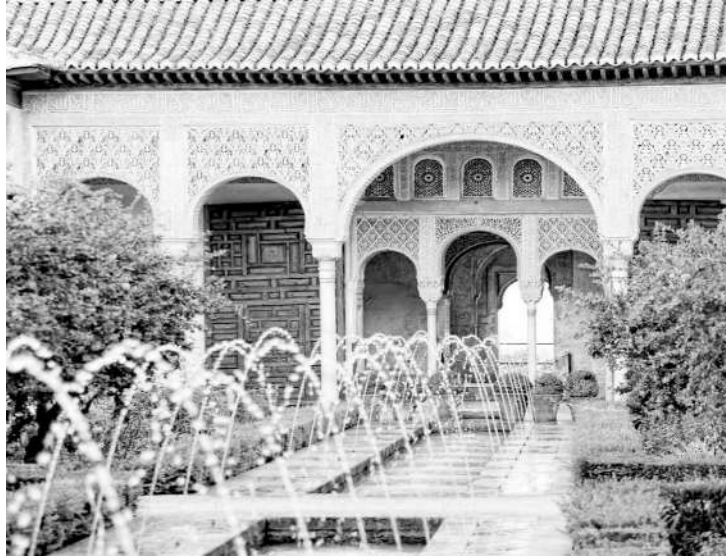
تماهى الفن الإسلامي مع أس البناء المعرفي الإسلامي وهو التوحيد، الذي يُعدّ الأصل الفكري والعقدي والجمالي للفن الإسلامي. وبنى الفن الإسلامي تطبيقاته المتنوعة بناء على هذا التصوّر المتكئ على وحدة الحق والحقيقة المطلقة والتنزيه المطلق الذي يُبجّد



صورة الخط هي صورة الإنسان (من كتاب الفن الإسلامي- المفاهيم والنظريات، والمقاصد الجمالية) للدكتور ادھام حنش



التناسب والوزن



صورة لحديقة في قصر الحمراء

الذي يعطي للموضوع والروح منزلةً تضيء على المكان طابعه القدسي، وظهر ما يُسمى بـ"النظرية الفردوسية"<sup>(22)</sup> التي تتماهى مع التصورات القرآنية للجنة. ولعلَّ أبرز تطبيقات هذه النظرية ماثل في البناء الأندلسي الذي حقّق بصورة فنية جمالية المقاصد العمرانية؛ مقاصدياً وفكرياً وجماليّاً؛ إذ استوعب الفنُّ الأندلسيُّ دلالاتِ المظاهر الجمالية في الكون، فكان ثمة حضور روحي ومادي للماء والنور والحيوانات، وغدت رموزاً معبّرة عن بنية المجتمع الأندلسي؛ إذ "برز الماء في مجال المقدّس بوصفه رمزاً دينياً في الفنِّ المعماري المائي، في كونه خزاناً لمعاني شتى تُعدُّ الشاهد الأسمى على حضور القدسي في عالم الأشياء والكائنات المؤنّثة للكون. فالماء جزءٌ من حالات التدليل الرمزي لقيم الجمال واللذة، كما يُفهم من النصوص الواصفة للأنهار الأندلسية والجداول والعيون والمنتزهات والرياض والقصور، والأحواض والتمائيل، على نحو لا يخلو من

خلقنا الإنسان في أحسن تقويم)، وفي تناسبه من (إنّا كل شيء خلقناه بقدر)، وفي وزنه من (والوزن يومئذ الحق)، وهو الوصف المثالي لجمالية الأشياء ودقة التناسب؛<sup>(18)</sup> وإخوان الصفا حديث طويل حول العلاقة بين صورة الخط وصورة الإنسان المنطلقة من تصوّر القرآني للإنسان.<sup>(19)</sup> لذلك فالخط الحسن "كُلُّ ما جَمَعَ ما يليق بالخطِّ من تناسب الحروف وتوازيها، واستقامة ترتيبها وحُسْن انتظامها"<sup>(20)</sup> ولأنَّ الخط متصل بصورة جذرية بالقرآن الكريم، كان لزاماً تجويده وتحسينه على الوجه الأكمل والأحسن، حتي روي عن علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - بأنّه نصح أحد كتّاب المصاحف بقوله: "اجلِّ قلمك."<sup>(21)</sup>

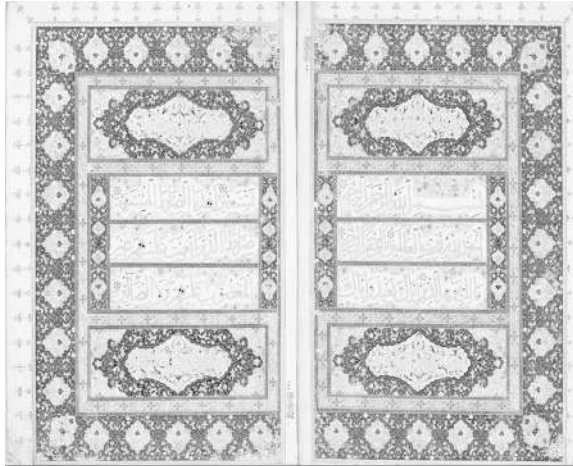
أمّا في العمارة فنلمح تأثيراً كبيراً للنظرية المعرفية الإسلامية المتصلة بمفهوم مركزي من مفاهيم القيم العليا الحاكمة وهي قيمة العمران؛ إذ انطلق تصوّر العمراني من المقولة المشهورة (شرف المكان بالمكين)؛

في منشآت دولة الموحيدين (515 - 667 هـ / 1121 - 1269 م) في المغرب والأندلس؛ التي تأثرت هندستها كثيراً بالفقه المالكي ... وبين أولئك المنفتحين في السلوك الصوفي المندفع نحو ما يمكن أن نسميه (العمارة الرمزية) التي تقوم على التفسير الخاص لمقولة (شرف المكان بالمكين) الذي يتمحور حول معنى (البركة) وتأثيراتها الروحية المختلفة؛ فقامت هذه العمارة على منشآت صوفية خاصة مثل: الرباط، والخانقاه، والزاوية، والدويرة، والتكية، والخلوة، والتربة، والمقام، والمشهد، وغير ذلك من التنوعات المعمارية للمكان الصوفي".<sup>(25)</sup>

أما التذهيب فهو تطبيقٌ لمقصد (النور) في التصور المعرفي الإسلامي، سواء بدلالاته الفكرية والمعرفية والعقدية، أو بدلالاته الحسية المادية التي تعني الإشراق وامتعة العين برؤية اللون الأصفر المرتبط بالذهب. وهذا التذهيب متصل بمفهوم (النورانية) بوصفها التجلي الرمزي الحقاني لكل قيم الفن الإسلامي وخصائصه الحيوية الواحدة في جوهرها الذاتي المتصلة بالوحدة الإلهية وتجلياتها الرمزية في الفنون الإسلامية كالعمارة والخط والتصوير والزخرفة وغيرها من الأجناس الفنية النوعية المختلفة في مبادئها المعرفية وأصولها الهندسية وبنياتها الجمالية، ولكن خطابها النوراني الرمزي واحد في هارمونية المادة الوظيفية والصورة التعبيرية، وفي أدائها الإبداعي الإنساني المتجدد والمتعدد والمتنوع في الأشكال والأعمال الفنية الإسلامية المذهبة؛ باعتبار التذهيب هو الفن الإسلامي الأكثر رمزية في الدلالة على النور والحق، وهو الفن الإسلامي الذي يضيء على كل الفنون الإسلامية الأخرى قيمة مضافة من التنوير، ويمنحها خاصية النورانية الفاضلة على كل ما سواها من خصائص الفن الإسلامي.<sup>(26)</sup> وفي المقابل أبرز الفنان جماليات النص، وأشاع ذائقة فنية تتفاعل مع النصوص

رغبة حسية، لأنها أحد مكونات الذات الغرناطية المنغرس في المجال، والمتطبعة به. ومن هذه الزاوية يمكن النظر إلى دلالة الماء في الصحن، فهو تجسيد للانفتاح نحو الأعلى ورمز لـ "القطيعة" بين مجالين؛ مقدّس ومدنّس، داخل المسجد وخارجه، وانتقال من كون إلى آخر؛ فالماء رمزٌ للطهارة والسمو، وأصل للكون، والصحن مركز المسجد، والمسجد مركز المدينة، والمدينة مركز الكون... وأضحت الصحنون، ببركها ونوافيرها بهذا المعنى، سندا لأشكال هندسية ذات خطاب ثقافي يحيل إلى الترقى الروحي، ويحدّد في الآن نفسه طبيعة الفعل والذات والهوية. فالصحنون - وفق هذا المنظور - لم تعد قاصرة على توفير التهوية، بل أضحت من المباني التي تنفتح على السماء، لتصبح طريقاً سياراً تعرج عبره روح المؤمن الغرناطين، وتنزل من خلاله الرحمة الإلهية في أثناء الصلاة في المسجد، أو التعلّم والتعبّد في المدرسة والرباط، أو التطبب بالمستشفى".<sup>(23)</sup>

ولعلّ الجانب المعماري من الفن الإسلامي هو أبرز ملامح المثاقفة بين النص والمتلقي والواقع؛ إذ كان للواقع دورٌ مهمٌ في تفعيل النص وتوجيهاته، ضمن ما يسمّى بـ (فقه النوازل)، وتحقيق مناط العمران بما يتسق مع مقصد البناء. لذلك فرض الفن نفسه في مساحة الفقه، وغدا التطبيق الفني للعمارة متسقاً مع الشروط الفقهية والنفسية والجمالية. وقد قسّم بعض الفقهاء<sup>(24)</sup> البنايات وفقاً لأحكام الشرع إلى: البناء الواجب كبناء المساجد، والبناء المندوب كبناء الأسواق، والبناء المباح كبناء المساكن، والبناء المحظور كبناء الخمّارات. ولعلّ من الأهمية العلمية في هذا المقام القول: "إنّ التحولات الفكرية للعمارة الإسلامية قد تأثرت كثيراً بالتجاذبات الفقهية بين أولئك المتشدّدين في الالتزام بالشرعية في البناء البسيط في قوامه والزاهد في شكله، كما هو الحال



تجليات التذهيب في انماط مختلفة

والمقولات الدينية، كما نتلمس هذا في عبارة (لا غالب إلا الله) التي زينت قصر الحمراء في غرناطة. وفي كل تجلٍّ من تجليات الفن الإسلامية ثمة علاقة وطيدة مع بنيته المعرفية الناظمة لتمثله المجتمعي، وسنجد هذا في الأداء الصوتي المتصل بالترتيل والتجويد، وما يتصل بهما من مقامات صوتية. أو في الأداء الصوفي، لا سيّما في أداء الدراويش المولوية وطقوسهم بالدوران والتأمل، رافعي أيديهم إلى السماء كأنّها معراجٌ وصعودٌ للاتصال بالذات العليا، ومحاكين حركة الكواكب والأفلاك. وتبدأ الرقصة المولوية بدورة بطيئة يصحبها صوت الناي والدف، لترتفع وتيرة الدوران محاكيةً سرعة دوران الأفلاك. وفي كلّ قطعةٍ من لباسهم ثمة مغزى ودلالة دينية. وبناء على ما سبق كان المعين المعرفي والعقدي أمراً أساساً في البناء الفني الجمالي، وغدا التفكير الفني مبلوراً لهذا التصوّر، لينقل الفن الإسلامي المعرفة الإسلامية من الحرف إلى العالم.

#### الهوامش:

- (1) فيشر، آرنست. ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971، ص 21.
- (2) هاشم، عياد أبو بكر. الفن التشكيلي مرآة الحضارة، بنغازي-ليبيا، دار الكتب الوطنية، 2006، ص 12.
- (3) أفلاطون، محاوره أيون، ترجمة عادل مصطفى، مأخوذة من كتابه فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2007، ص 480. وهذا يذكرنا بالشاعر العربي والإلهام والجن موضوعاً، وبوادي عبقر مكاناً، وبالهيئة والشكل واللباس والتصرف طقساً.
- (4) أبو ريان، محمد. فلسفة الجمال، الإسكندرية، دار المعارف الجامعية، 1988، ص 210.
- (5) بهنسي، عفيف. جمالية الفن العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم المعرفة، عدد 14، فبراير 1979م، ص 70-71.
- (6) جارودي، روجيه. وعود الإسلام، القاهرة، مكتبة غريب، 1976، ص 190.
- (7) عكاشة، رائد. أهمية الدراسات البينية بالنهوض الأكاديمي في دراسة الفن وفق التفكير المقاصدي، مجلة الفكر الإسلامي

- المعاصر، تصدر عن المعهد العالمي للفكر الإسلامي، العدد 96، 2019.
- (8) الغزالي، أبو حامد. إحياء علوم الدين، بيروت: دار المعرفة، 1982، ج2، ص275.
- (9) نميل إلى تقسيم الفاروقي للفن الإسلامي: فنون الأدب، وفنون الخط، وفنون الزخرفة، وفنون المكان (العمارة بتجلياتها)، وفنون الصوت (الترتيل والموسيقى والغناء).
- (10) London: 1976, p43 Burckhart, Titus; Art of Islam; Language & Meaning,
- (11) ومن الأمثلة على ذلك تأويل المستشرق ألكسندر بابا دوبولو لنشأة المحراب في المسجد؛ إذ رآه تعويضاً لغياب الرسول، وجعل الرسول بديلاً عن الله. وهذا إسقاط نابع من تصور تجسيدي للإله كما هو في الفكر الغربي. انظر:  
- بابا دوبولو، ألكسندر. جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة وتقديم: علي اللواتي، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1979، ص230.
- (12) الفاروقي، إسماعيل راجي ولوس لمياء، أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، الرياض، مكتبة العبيكان، ط1، 1998، ص 265.
- (13) الفاروقي، إسماعيل. التوحيد والفن ( 3 )، المسلم المعاصر، العدد 25 / 1981، ص 146 .
- (14) الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، مرجع سابق، ص 252 .
- (15) الفاروقي، التوحيد والفن 3 ، مرجع سابق، ص 156 .
- (16) الأسلوبية: تجريد الموضوع من صورته الطبيعية إلى شكل يتجاهل الصورة الطبيعية، ولا يشبهها واقعياً، إلى الذي لا يمكننا من التعرف على الأصل. وليس كما في فكرة (المحاكاة) الغربية الإغريقية وأسلوبها في العمل الفني.
- (17) الصولي، أبو بكر. أدب الكاتب، تحقيق: محمد بهجة الأثري، بغداد، المكتبة العربية، ص 36.
- (18) التركيز على فكرة التناسق والانسجام والتناسب هو مزج بين الفن والعلم، وهذا ما نستنبطه من صورة الإنسان الفيتروفي (Vitruvian Man) التي رسمها ليوناردو دافنشي في لوحة تمثل رجلين عاريين في وضع متراكب أحدهم داخل دائرة والآخر داخل مربع (وفكرة التربع والتدوير فكرة مهمة في التفكير الفني الإسلامي). وفكرة التناسق والتناسب كذلك تتسق مع النسبة الفاضلة التي تحدث عنها إخوان الصفا.
- (19) أخوان الصفا، رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا، تحقيق عارف تامر، بيروت، منشورات عويدات، 1995، ج1، ص223.
- (20) الغزالي، أبو حامد. إحياء علوم الدين، القاهرة، مطبعة مُصطَفَى البَائِي الحلبي، 1939، ج3، ص258.
- (21) ابن عبد ربه. العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، بيروت، دار الكتاب العربي، 1962، ج4، ص 196.
- (22) ينظر: حامد، صفي الدين. جنات وعيون: دراسات في عمارة الحديقة الإسلامية، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، 2009.
- (23) دودز، جيريلين. فنون الأندلس، ترجمة: جاسر أبو صافية، منشور ضمن الكتاب الجماعي (الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس)، ج2، ص864.
- (24) عزب، خالد. الحجر والصلوجان: السياسة والعمارة الإسلامية، القاهرة، دار الشروق، د.ت، ص 123. وكتاب: فقه العمران: العمارة والمجتمع والدولة في الحضارة الإسلامية، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2012، ص 37.
- (25) حنش، إدهام محمد. المكان الصوفي: أصوله التاريخية والشريعة، مجلة الرسالة الإسلامية، بغداد، العدد 272، 2002، ص 8-16 .
- (26) انظر: حنش، إدهام محمد. نورانية الفن الإسلامي: فلسفة التذهيب الرمزية ونظريته الجمالية، جامعة العلوم الإسلامية، الأردن، د.ت، ص7.



## فنُّ الاقتصاد.. واقتصادُ الفنِّ في بناء المجتمعات

د.مظفر الطيّب\*

تُبنى المجتمعاتُ على العديد من الركائز التي تشكّل الأساس في تطوّرها وثمارها، ومن تلك الركائز المهمة هي الاقتصاد، الثقافة، السياسة، الرياضة، والفن، ومن أجل النهوض بالمجتمع وبلورته وتكوين حضارته، لا بدّ من انصهار تلك العوامل مع بعضها البعض، للوصول إلى حالة التطوُّر والنجاح.

لقد دأبت الدول المتحضرة منذ نشأتها على تفعيل تلك الجوانب إيماناً منها بأهميتها، فمنذ بداية الحضارات الأولى، سواء في وادي الرافدين، أو وادي النيل، وحتى الحضارة اليونانية، ظهر الاهتمام بهذه الجوانب، من أجل ثمارها وبنائها، فكان للاقتصاد، والفن، والثقافة والمعرفة دور بارز في نشوء تلك الحضارات، الأمر الذي أخذ فيما بعد كنهج وطريقة للتقدم والازدهار من قبل باقي الأمم.

\* أكاديمي وباحث عراقي، في المسرح والدراما

لذا بات من اللازم حتى في العصور المظلمة، حين انكفأ الفن داخل الكنيسة، احتاج القساوسة والرهبان إلى الفنانين للدخول إلى الكنيسة وتقديم المسرحيات الأخلاقية والمعجزات والأسرار، وذلك لنشر الديانة المسيحية، والانفتاح على الآخر من أجل صياغة وصناعة مجتمع مُنتج، ومن هذا يتبين لنا دور الفن في بناء المجتمع من النواحي الدينية والمجتمعية وصولاً إلى الاقتصادية.

أمَّا اللحظة الحاسمة في علاقة الاقتصاد بالفن عبر التاريخ، هي تلك الحقبة المزدهرة التي سُميت بعصر النهضة، التي تماهى فيها الفن بأبهى صورته مع الاقتصاد، حين شرع الفنانون بمختلف أشكالهم وانتماءاتهم في الابتكار والإبداع من خلال الفن التشكيلي والنحتي والموسيقى، فضلاً عن الفنون المسرحية والشعر، الأمر الذي جعل حركة الاقتصاد تتسارع في تحديث عملها والالتحاق بركب الفن. وقد قام (ليوناردو دافنشي 1452 - 1519 ميلادية) بتصميم العديد من الآلات الحربية التي ساعدت في نمو اقتصاد بلده، ومن ذلك تصميم (دبابة قتالية) سُميت في ما بعد بـ(دبابة دافنشي) عام (1487 ميلادية) وكانت تُعدُّ نموذجاً للدبابات الحديثة، وشكّلت فتحاً اقتصادياً كبيراً، وإن اختلفنا في توجهاته، ولكن على الصعيد الاقتصادي لا يمكن أن يغفل الإنسان الدور الذي لعبه الابتكار الفني والتصميمي في تطوّر الاقتصاد وازدهاره.

المقصود والمغزى من كل هذا، أنّ الفنّ بكونه عملاً إبداعياً مبتكراً يستطيع المجتمع أن يستثمره بأفضل الوسائل الإيجابية ويطور عمله الصناعي الابتكاري،

لذا وجدنا الحضارة اليونانية بفنّها وفلسفتها منارةً يُحتذى بها من قبل العالم الأوروبي بشكلٍ خاص والعالم بأسره بشكلٍ عام، وباتت الفلسفة والفن والثقافة دليلاً لتقدم المجتمعات ورفقيها، وصارت المجتمعات والشعوب تلاحق الحضارة اليونانية من أجل التشبه بها والمضي على منوالها للوصول إلى حالة تقدم الاقتصاد وازدهاره.

فإلى جانب الفن والثقافة، انتعشت الحالة الاقتصادية وتماهت معها بتماهي الحاجة المطلوبة إليها، وصار لزاماً على الباحث في الفن والمعرفة، البحث عن الاقتصاد ونموه، ذلك أنّ الفنّ لا يمكن أن يزدهر وينمو من دون ازدهار واستقرار الجانب الاقتصادي، والسياسي والاجتماعي، جنباً إلى جنب في المجتمع...

وحتى الحضارة الرومانية عندما جاءت على أعقاب الحضارة اليونانية، وانتشارها في مناطق العالم وسيطرتها الواسعة، لم تغادر الجانب الفني، بل سعت في كل مكان إلى بناء المسارح والمدرجات الفنية، إيماناً منها بضرورة وجود الفن إلى جانب الحقول الاقتصادية والحياتية الأخرى.

لقد شعرت الإنسانية بدور الفن في الوصول للآخر، من خلال الفلسفة والشعر والمسرحية والرواية، وبات الانتشار في العالم يتطلب الفن طريقاً له، وهذا الانتشار يتوجب تطور الجانب الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، ذلك أنّ الغوص في الجانب الفلسفي والفني، يفتح مجالاً واسعاً للولوج للجوانب الاقتصادية، وبذلك ينتعش الاقتصاد من حيث لا يشعر المرء بانتعاش الجانب الفني والفلسفي.

في استثمار الاقتصاد، مثلما يتوجب حضور اقتصاد لذلك الفن، بمعنى آخر هي عمليةً تبادليةً بينهما، كلُّ يخدم الآخر بضوابط وقيم متفق عليها.

كلُّ ذلك وغيره، كان علامة من علامات العلاقة الوطيدة بين الاقتصاد والفن، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل للاقتصاد فنٌّ؟ وهل للفن اقتصادٌ؟.. الجواب بكل تأكيد: نعم، ذلك أنَّهُ لا يمكن للاقتصاد أن ينمو وأن يتطور من دون وجود حركة فنية تقوم بدراسة جدواه، ودراسة حاجة المجتمع له، والظروف المهيأة لنمو هذا الجانب على الجوانب الأخرى، والإطار الذي يجب أن يتحرك فيه.

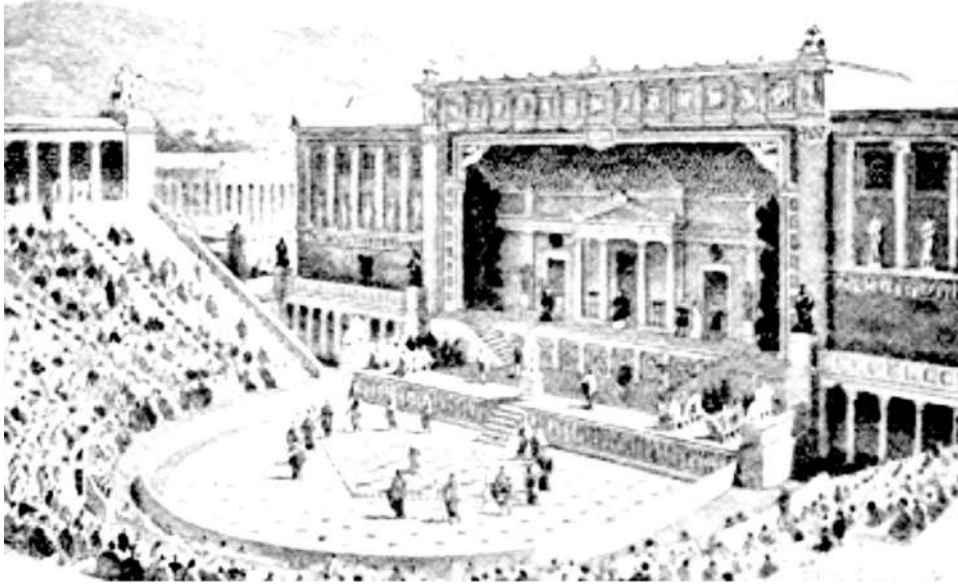
لذا ذهب الفيلسوف الاقتصادي الأمريكي (فريدريك ونسلو تايلور Frederick Winslow Taylor 1856 - 1915 ميلادية) إلى نظريته في استثمار الوقت والجهد، وبذلك سعى إلى شعار ظلَّ سائداً إلى يومنا هذا، فضلاً عن كونه صار الشعار الذي استضاء به الاشتراكيون وهو ( استثمار أقل جهداً لأكثر إنتاج)، وكانت هذه النظرة الاقتصادية الفنية منارةً لأجيال عديدة، وهو وإن دلَّ على شيء، فإنَّما يدلُّ على العلاقة الوطيدة بين الفن والاقتصاد.

أي بمعنى آخر كان وما زال للاقتصاد وجهٌ فنيٌّ، مثلما للفن وجهٌ اقتصاديٌّ، وهذا الأمر يتبدى جلياً في السينما الأمريكية، ومن قبله في مسرح (بردواي Broadway)، إذ عندما انتعش المسرح الأمريكي في شارع (بردواي Broadway) وصار الناس يتهافتون لحضور العروض المسرحية، صار لزاماً على القائمين على المسرح أن يستثمروا هذا الفن اقتصادياً، فأسسوا مسارح أخرى أطلق عليها (خارج بردواي

ويأخذ بالاقتصاد إلى أفضل وسيلة استثمارية للبلد، وهذا ما حصل لأوروبا في عصر النهضة ما بين عام (1400 ميلادية) ولغاية (1600 ميلادية)، إذ توصف هذه الفترة بأنَّها أكثر الفترات انتعاشاً من حيث الاقتصاد والسياسة والفن، والسبب في ذلك هو ذلك الانتعاش الذي طرأ على الفن بكل أشكاله وتنوعاته، الأمر الذي أخذ أوروبا إلى أعلى درجات الرقي والازدهار.

لقد كان للعصر (الإليزابيثي)، وهو العصر الذي يعود لعهد الملكة (إليزابيث الأولى 1558-1603 ميلادية) الذي سُمِّي بالعصر الذهبي، أثرٌ كبيرٌ في انتعاش الفن ومن ثم الاقتصاد، وقد أسهم هذا التطور في انخفاض الضرائب والانتعاش الاقتصادي، فضلاً عن ظهور الكاتب الإنجليزي العبقري (وليم شكسبير 1564-1616 ميلادية) الذي أسهم بشكل واضح في تلاقح الثقافات الغربية والشرقية، وانفتاح العالم على بعضه البعض، مما ساعد في بروز الانتعاش الاقتصادي وتبادل المنافع بين المجتمعات الغربية والشرقية، والشواهد كُثُر في أدب (شكسبير) من استعماله لشخصيات وبيئات شرقية وعربية ساعدت على ذلك الانفتاح الاقتصادي.

تلا ذلك العديد من مراحل التطور الحضاري للبشرية في القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر وصولاً للقرن العشرين والواحد والعشرين، لا سيَّما بعد الثورات الكبيرة في الصناعات والابتكارات من الطاقة والاتصالات وعوامل الاتصال الرقمي حديثاً، ودور الإنترنت في تقريب العالم ليغدو قريةً صغيرةً كما يُقال، وصار لزاماً أن يكون هناك تفنُّن



والسينما بشكلها الخاص أخذاً على عاتقهما نشر ثقافة البلاد وعلومها واقتصادها إلى أبعد ما يكون، بحيث أصبحت السفير الشرعي للمجتمعات من جميع النواحي، وأولى تلك النواحي الجانب الاقتصادي، إذ يُعَدُّ الشكل الذي تظهر عليه السينما، وهو الوجه الحضاري للبلد وعنوان اقتصاده وسياسته، ومن خلال السينما يتعرّف الناس على حياة ذلك المجتمع، ومن أبرزها الجوانب الاقتصادية فيه، بل أبعد من ذلك، ذهبت السينما إلى تثقيف المجتمعات من أجل الانخراط في التطوع في الجيش من أجل حماية البلد من خلال تقديم العسكر بأجمل وأبهى صورة، ودليلنا في ذلك، أنّه وبعد حرب (الولايات المتحدة الأمريكية) على (فيتنام)، وتقديم السينما لتلك الحرب، والدمار الذي حلّ بالطيارين الأميركيين من خلال تقديمهم عبر السينما، عزف الشباب الأمريكي عن

Outside Broadway)، وعندما نجحوا اقتصادياً في هذا الأمر سعوا إلى بناء مسارح أُطلق عليها من جديد (خارج خارج بردواي Off Off Broadway)، وهكذا أصبح للفن اقتصاد مثلما للاقتصاد فن، وذلك باستثمار هذا المسرح لتقوية اقتصاد البلد.

أمّا السينما وتحديداً (هوليوود) وهي مقاطعة في (لوس أنجلوس) في ولاية (كاليفورنيا)، أصبحت وجهة الفن مثلما هي وجهة الاقتصاد، ذلك أنّه ومن خلال السينما وأفلام (سينما هوليوود) الناجحة أصبحت مقاطعة (لوس أنجلوس) وولاية (كاليفورنيا) محط أنظار العالم بأسره، وأخذ الناس يتهافتون للذهاب إلى تلك المنطقة من العالم، الأمر الذي ساعد كثيراً الانتعاش الاقتصادي لولاية (كاليفورنيا) بشكل خاص وللولايات المتحدة الأمريكية بشكل عام. وهذا الأمر غيَّض من فيض، فالفن بشكله العام،

حد كبير بنشر هذه الرياضة في عموم البلاد، وفي التفوق والاستحواذ على جميع البطولات في قارة آسيا والبطولات الأولمبية التي تجلب الميداليات الذهبية والفضية والبرونزية لهم. واستثمروا من خلال الفن في الاقتصاد الريعي لبطولات كرة القدم، فضلاً عن بث الروح الرياضية لدى أبنائهم، ومن خلال هذا الفن الذي خدم الجانب الاجتماعي فضلاً عن الجانب الاقتصادي، وجدنا أن للاقتصاد فناً مثلما أن للفن اقتصاداً رائعاً.

إن لكل جانب من جوانب الحياة هناك ضوابط وقواعد ينبغي مراعاتها والعمل بها، فالسياسة مثلاً هي فنٌ الممكن، وأن الذي يعمل في ميدانها لا بُدَّ له من الأخذ بضوابطها وقواعدها وأن يسير عليها ويطبقها، والعامل في حقل الاقتصاد له ضوابطه وقواعده أيضاً، التي يستوجب القيام بها والعمل عليها، والقاعدة التي ينبنى عليها الاقتصاد هي الفن، والفن هنا يُقصد به مجموعة متنوعة من الأنشطة البشرية في إنشاء أعمال بصرية أو سمعية أو ذات مهارة فنية، والمقصود أن يكون موضع تقدير لإنشاء ذلك المنجز، بمعنى آخر أن للاقتصاد فناً يُظهر جماله وقوته من حيث الشكل والمضمون، إذ لا يمكن لأي مصمم أن يقوم بتصميم أي جهاز دون إدراك أهميته وطريقة استخدامه وسهولة تحريكه، وفي الوقت ذاته، فإن للفن اقتصاداً، إذ لا يمكن أن نقدم الفن دون مراعاة لعامل الاقتصاد، ذلك أن الفن الذي يُقدّم دون مراعاة للجانب الاقتصادي، فأنه فنٌ مجاني، ولا يحرك ساكناً، ولا فائدة تُرجى منه.

التطوع إلى صفوف الطيارين، وقد لاحظ المعنيون في القيادة الأميركية هذا الأمر بشكل واضح، الأمر الذي دعاهم إلى الاستعانة بالسينما (الهوليوودية) للقيام بأفلام سينمائية جديدة تؤكد وتبرز قوة الطيار الأميركي وجماله من خلال بطولات وهمية، من أجل تحفيز الشباب الأميركي للانخراط في سلك الطيران الحربي.

وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ على دور السينما بشكل خاص، والفن بشكل عام في تنمية الروح الوطنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية للمواطن باتجاه بلده، وأن الاقتصاد جزء لا يتجزأ من منظومة المجتمع.

وهناك مثال آخر لا يقلُّ قيمةً وأهميةً عن السينما الأميركية، وهو ما ذهب إليه اليابانيون، عندما استشعروا أن أبناءهم وأطفالهم لايهتمون برياضة كرة القدم، وأن أرقامهم الاقتصادية في البطولات الأولمبية هي أضعف ما تكون في هذه الرياضة؛ فعمدوا إلى استثمار الفن كأداة لتطوير قدرات أطفالهم وشد انتباههم لرياضة كرة القدم، التي كانت متأخرةً بالقياس لرياضاتهم الأخرى، فاستثمروا سلسلة الأفلام للرسوم المتحركة وابتدعوا شخصية رياضية مهمة تُرجمت إلى اللغة العربية باسم (الكابتن ماجد)، وقد نجحت هذه السلسلة نجاحاً باهراً على الصعيد المحلي الياباني، وعلى الصعيد العالمي، من خلال الشخصية: (البطل الذي لا يُقهر)، الذي عادةً ما يجلب النتائج الإيجابية والفوز، فأصبح النموذج الأمثل، مما حفز معظم الأطفال في اليابان للاهتمام والاتجاه إلى رياضة كرة القدم، وبذلك نجحوا إلى



## الجانبُ النفسيُّ والطبِيُّ للفنِّ التشكيلي

فاتن الداوود\*

كان الفنُّ وما يزال الكلمةُ الشاملةُ التي تحتل كل الجهات والتيارات على نطاق واسع، فالفنُّ جوهرُ الإنسانية بكل ما تعنيه الكلمة من معاني جليَّة وخفية، وهو تريانق الحياة السرمدية ينهل منها كلُّ محبٍ لرحيق الدنيا ومتاعها.

\* فنانة وباحثة أردنية، أخصائية العلاج بالفن

البصري الذي يمارسه الإنسان، ويهدف إلى تحويل المواد الفنية إلى أعمال مرئية بصرية من خلال التشكيل والتكوين وباستخدام العديد من التقنيات والأساليب المختلفة؛ للتعبير عن الأفكار والمشاعر وخلجات النفس الداخلية، ويتم بعد ذلك إدراك هذا الناتج الفني النهائي عن طريق حاسة البصر التي تبصر وتدرك الأشكال والخطوط والرموز بنظرة فنية ذات طابع يتميز بالجمال والإبداع يسر الناظر والمتلقي، وذلك مثل الرسم، والنحت، والطباعة، والحرف اليدوية وغيرها.

من ناحية أخرى نجد أن الفنان في عصرنا الحالي قد يمتلك الحسَّ المرهف والطابع الجمالي حين ينتج عملاً فنياً بصورة عميقة تحوي رسالة مهمة تخدم إنسانية المجتمع، أو بالأحرى ترضي غروره عن طريق منتج فني يحمل بين طياته أساليب فنية إبداعية من حيث التكوين والعناصر، لكنّه قد ينسى الإفصاح والتعبير عن ذاته وخلجات نفسه، فتتخفى روحه عن كشف حقيقة مشاعره إرضاءً للمتلقي، وإرضاءً للجانب البصري المتكامل العناصر، دون أن يطلق الجانب النفسي لديه العنان في التعبير الحقيقي عن المشاعر والأفكار الداخلية.. والفنُّ يحتفظ دائماً بالأهمية السامية الأكثر قيمة من الناتج الفني بحد ذاته حينما يبوح عن حقيقة الجانب المستتر، وهو الأعمق والأصدق، عندما يعبرُ بأدواته الفنية عن جلِّ العواطف والأحاسيس والأفكار المكبوتة للفرد التي لا تلبث إلا الخروج طواعية بالرموز والأشكال، عاكسة منطلق النفس والروح.

ومن هذا المنطلق جاءت مكانة الفن حين ارتبط

ومنذ بدء الخليفة بدأ الإنسان يمارس الفنَّ بكل أطيافه وأنواعه، وفي كل منحى من مناحي الحياة اليومية، بدءاً من زمن الكهوف، حيث كان الفن بمثابة لغة تواصل عبر من خلاله الإنسان الحجري الأول عن مخاوفه وقلقه وحياته المعيشة؛ عن طريق رسمه للرموز والأشكال التي نحتها على جدران الكهوف قبل أكثر من ثلاثين ألف سنة. وكان بطريقة غير مباشرة فطرياً لا يتنافى مع طبيعة الإنسان التعبيرية الحرة، الذي كان يعبر عن شعوره وأفكاره وتحدياته وعمما جال داخل خلجات نفسه الغائرة في عقله اللاواعي، وصولاً إلى عصرنا الحالي.. وظلت كلمة الفن تتداخل بكل طواعية في كل جانب من جوانب حياتنا. فالمهندس قد يفسر كلمة الفن حين يتداخل مع عمله في الديكور والمباني والمساحة والإضاءة وغيرها، والشاعر يفسرها في منحى آخر حين يتفوه بكلمات الشعر والقافية والوزن وبيت القصيد، والموسيقي يتمحور فنه حول الكلمات والنغمات وطبقات الصوت، أمّا الفنان التشكيلي فيرى الفن عبارة عن ألوان وأشكال وتكوين وعناصر للوحة مع مفرداتها الرمزية، وغيرها الكثير لا الحصر، إذن تتنوع كلمة الفن وتتشكل ما دامت البشرية تمارس بشريتها في مجالات عديدة من الحياة. ثم دعنا لا نغفل دور المجتمع الذي لم يجهل أهمية الفن؛ لكنّه قد يتقبل نوعاً محدداً منه ولا يتقبل الأنواع الأخرى، وذلك لاختلاف العادات، والتقاليد، والمعتقدات المكتسبة من قبل الجماعة في بيئة معينة.

أمّا إذا ارتأينا النظر إلى الفن من زاوية فنية بحتة، لندرك من خلالها ماهيته، فهو يُعرف بأنه ذلك الفن

في الولايات المتحدة الأمريكية معلمة التربية الفنية (إديث كريمر) التي اعتمدت على العملية الابتكارية الفنية لاستخراج أساليب فاعلة تكشف الحالة النفسية لدى العملاء.

ومما سبق نرى أنَّ الفن قد خطا خطواتٍ واسعةً في مجال العلاج ملازماً للعلاج التحليلي النفسي، لذلك يمكن تعريف البرنامج العلاجي عن طريق الفن على أنَّه برنامج تكميلي وقائي غير دوائي، وهو أيضاً عملية إسقاطية لا إرادية غير لفظية لكل الأحاسيس والمشاعر المترسبة داخل عقلنا الباطن من معتقدات موروثية، وأفكار غائبة، وذكريات طفولة مترسبة، عن طريق استخدام وسائل التعبير الفني مثل الرسم والخزف والنحت وغيرها، وتوظيفها بأسلوب منظم ومخطط لأغراض تنفيسية وتشخيصية وعلاجية وتنموية على شكل أنشطة فردية وجماعية وأسرية. وبناءً عليه؛ يُعدُّ الفن خادماً للإنسانية عن طريق الكشف عن المشكلات الشخصية من خلال التعبير الفني الحر غير المقيد وغير اللفظي، الذي لا يحتاج إلى التعبير بانتقاء الكلمات الذي قد يكون صعباً عند البعض خاصةً الأطفال الذين لا يملكون الكلمات المناسبة عند التعبير عن أنفسهم، فيصبح الفن بكل أنواعه هو الطريقة المثلى غير المقيدة في التبيان والإفصاح عن ماهية نفسية الفرد المخفية، وفي الوقت نفسه يعمل هذا التعبير الفني على تنمية القدرات الفردية الانفعالية منها والتعليمية، لأنَّ العمليات الفنية مثل رسم الأشكال والمحتوى هي انعكاساتٌ حقيقيةٌ لنمو الفرد ومقياسٌ لقدراته الفردية والشخصية للكشف عن اهتماماته ورغباته

تعريفه بسيكولوجية العمل الفني الذي يحمل بين طياته علم النفس العام وعلم النفس الإكلينيكي، فهو ببساطة مخاضٌ وتفاعلٌ للنفس مع العقل لإنتاج فنٍّ تشكيلي يحمل بين ثناياه الخبرة البصرية الغنية، ثم تلتقطها العين نتيجة تفاعل الموصلات العصبية وخلايا الدماغ من جراء حدوث الانفعالات والاستجابات النفسية للفرد، التي قد تختلف بينه وبين فرد آخر.

ومن جانب آخر يتيح الفن للفرد الذي يمتلك الخبرة الفنية أو لا يمتلكها، التعبير ببساطة عما يجول في نفسه، بالاستعانة ببعض الأدوات الفنية البسيطة عمّا خزنه العقل الباطن من أفكار ومعتقدات ومفاهيم قد تجذرت في العقل اللاواعي، بقالب وهيئة جديدة في نطاق يتجه نحو العلاج النفسي.

وعلى هذا الأساس أصبح الفن في القرن العشرين يحظى باهتمام العديد من الأطباء النفسيين، وساعد على انطلاق الشرارة الأولى في مجال العلاج عن طريق الفن الألبُّ الروحيُّ للعلاج بالفن (فرويد) الذي ركز على القيمة التعبيرية والتنفيسية للفن، وقام كذلك العالم النفسي (يونغ) الذي كان ممارساً للفن، بتشجيع مرضاه على التعبير الفني وذلك للفائدة الإكلينيكية، كما تعمّقت معلمة الفن (مارغريت نومبيرغ) في أربعينيات القرن العشرين وهي الرائدة الأولى في مجال العلاج بالفن، في دراساتها عن التحليل النفسي لاستخراج الفوائد الإكلينيكية والفوائد العلاجية، بالإضافة إلى الفوائد التشخيصية المعتمدة من قبل الأطباء النفسيين وابتكار أساليب علاجية مفيدة للمرضى. ثم ظهرت في الخمسينيات من ذلك القرن



الطفل كما ذكرنا آنفاً، حين يستمتع كل الاستمتاع بهذه الطرق، لأنه يستجيب للعلاج بالأدوات الفنية أفضل من استجابته بالعلاج النفسي التقليدي، لا سيما أنه يتطلب أحياناً تناول بعض الأدوية غير المحبذة، الملزمة للعلاج النفسي.

ومن الأماكن التي يمكن العمل بها في مجال العلاج النفسي عن طريق الفن: مراكز العلاج النفسي، والعيادات الطبية، والمراكز الاجتماعية، والسجون، والمراكز الصحية والمستشفيات، والمؤسسات

المكبوتة، وقد ثبت أن الفن يساعد على النمو الإدراكي، وهو وسيلة فعالة لإصلاح الصراعات الانفعالية عن طريق تقييم قدرة العميل على التعبير عن العواطف والأحاسيس وتنظيم مشاعره.

والمبشر فيما سبق أن عملية العلاج عن طريق الفن على جميع الأصعدة؛ هي عملية آمنة ووقائية في الوقت نفسه، ولا ننسى أن ممارسة الفن كعلاج هي طريقة محببة لدى الكل وغير دوائية، لأنه يتوافق مع الفطرة التعبيرية لدى العديد من الأفراد خاصة

والعشرين أُجريت العديد من الدراسات المهمة التي أثبتت أن الفن له دور مهم في التخفيف من أعراض الأمراض النفسية مثل مرض الاكتئاب والقلق، واستناداً إلى دراسة أُجريت في أحد السجون في شمال فلوريدا / الولايات المتحدة الأمريكية، فقد برهنت أن العلاج بالفن قد حسن بشكل ملحوظ الحالات النفسية لدى المساجين، وقللت بشكل كبير من الأعراض المصاحبة لحالات الاكتئاب والقلق لديهم، وساعدتهم على الاندماج مع الآخرين وإفادة المجتمع، كما قامت دراسة مماثلة على طلبة المدارس عندما تم إخضاع مجموعة كبيرة منهم لمدة ثلاثة أشهر للعلاج النفسي عن طريق الفن، ثم بينت نتيجة الدراسات فيما بعد انخفاض معدل الاكتئاب وتحسين جودة الحياة مع ارتفاع نسبة التواصل الاجتماعي لديهم.

كما أثبتت بعض الدراسات فيما بعد أن مرضى السرطان الذين يتعرضون عادةً إلى موجات عنيفة من الاكتئاب والقلق والخوف والهلع، تم إخضاعهم لبرنامج العلاج عن طريق الفن، ولوحظ أن هناك انخفاضاً ملحوظاً في معدلات الانتحار مع تحسين الحالة المزاجية لديهم، وقللت من الأعراض السوداوية والاكتئابية، وعملت على تحسين الصحة العقلية ورفع المعنويات النفسية عن طريق استخدام الرسم للتعبير الحر عن المخاوف والقلق من شدة المرض. كما يُعدُّ العلاجُ بالفن مقياساً للتعبير الذاتي وتنظيماً للعواطف، لأنه أداة تقييم فعالة لقياس قدرة المرضى على التعبير عن أنفسهم وتنظيم مشاعرهم المتدفقة ممن يعانون من اضطرابات في الشخصية، وقد

التعليمية، ودور المسنين والعجزة، والشركات وغيرها الكثير، لعلاج أفراد بالغين أو أطفال يعانون المرض، ومنه على سبيل المثال لا الحصر، مرض نقص المناعة، ومرض السرطان، ومرض الاكتئاب والقلق والغضب والوسواس القهري والمشاكل العاطفية والشخصية، ومن تدني تقدير الذات، وأيضاً ممن يعانون الصدمة النفسية، وإصابات الدماغ، ومن صعوبات التعلم، ومن فرط الحركة وقصور الانتباه، ومن مصاعب الحياة وضغوطها، ومن الإجهاد، وأيضاً لأفراد يسعون للنمو الشخصي ورفع إدراكهم لأنفسهم والآخرين.

ويمكن القول مما سبق إنَّ العلاج عن طريق الرسم والفن يُعدُّ علاجاً تكميلياً للصحة النفسية، وذلك بناءً على دراسات قد أبرزت الفن كأداة ناجحة مساندة بشكل مؤثر في معالجة الاضطرابات النفسية مع التركيز على الفوائد النفسية والاجتماعية بجانب العلاج النفسي الأساسي، كما أثبت أنَّ العلاج عن طريق الفن هو نهجٌ علاجيٌّ يدمج الفنون الأخرى مثل الموسيقى، والكتابة، والسيكودراما، والرقص الحركي لمعالجة أعراض اضطراب ما بعد الصدمة، ويحسن التعبير اللفظي والعاطفي عند التداعي الحر أي التعبير اللفظي، كما أنه يحظى بجانب استدلالي تشخيصي عن طريق تحليل وتفسير النتائج الفني من خلال العناصر الشكلية والرمزية في الأعمال الفنية مثل ( الخطوط، الأشكال، الرموز والألوان ) لربطها بأعراض النواحي النفسية من أجل تقييم الحالة النفسية والتعرف إلى الوظائف المعرفية والإدراكية لدى الفرد.

والجدير بالذكر أيضاً أنه في أوائل القرن الواحد

العميل والمعالج بشكل فردي في فترة زمنية معينة، تتشابه فيها الأنشطة الفنية مع العلاج النفسي بناءً على حالة العميل، وأيضاً على هيئة حلقات جماعية محبذة للجميع، في إطار جماعي يغلب عليه الهدوء والألفة، ويتم تشخيص أفرادها عن طريق اختبارات نفسية مختلفة حسب الحالة، وهناك الجلسات الأسرية التي لم تلقَ رواجاً في مجتمعاتنا العربية نظراً للخصوصية التي تحظى بها معظم الأسر العربية المتحفظة.

والجدير بالذكر أن المعالجين بالفنون قد يستخدمون مجموعةً واسعةً من التقنيات من أجل التوصل إلى العلاج الأمثل والأكثر ملاءمة لاحتياجات الفرد أو الجماعة، ومن هذه التقنيات الرسم، ورسم الماندالا، أو الرسم بالأصابع باستخدام ألوان مائية أو أكريليك، ثم هناك النحت بالطين وصناعة الأقنعة للتعبير الحر عن الذات، ومن الفنون التعبيرية نجد الرقص التعبيري الحركي، والكتابة أو كتابة المذكرات اليومية وكتابة القصائد والأغاني، وأيضاً الاستماع إلى الموسيقى وتأليفها، والسيكودراما وتمثيل الأدوار والارتجال..

وبشكلٍ أكثر شمولية نجد أن العلاج عن طريق الفنون بمختلف تقنياته وأساليبه، أصبح الملاذ الآمن والمنفذ السهل لدى كل الفئات العمرية، للتعبير عن ذواتنا، ووسيلة فعّالة للتواصل الحقيقي مع المشاعر الدفينة والعواطف الجياشة والأفكار الخلاقة، كما له آثارٌ إيجابيةٌ وافرة لا تُحصى فوائدها على سلامة الصحة النفسية.

بُنيت على دراسات أُجريت على أكثر من مئة شخص استخدموا فيها مواد مختلفة من الأدوات الفنية، وكانت النتائج إيجابية للغاية، حين استطاع الجميع أن يتعرفوا على الشعور الغائب والدفين في غياهب النفس، والتعامل معه وتقبله ومن ثم علاجه، كما تمكنوا أيضاً من تقدير الذات بعد التعبير الصريح واستكشاف النفس الحقيقية، وأجمع الدارسون على أن الفن هو بمثابة مترجم حقيقي للمشاعر الكامنة، لذلك حظي بمكانة كبيرة في إحياء الأمل والشغف لديهم، وإيقاظ الطموح، ومنحهم القدرة على الصمود أمام التحديات والصعاب في الحياة، كما أتاح لهم أيضاً التعرف إلى حالتهم النفسية الراهنة وتعلم كيفية الاستمتاع باللحظة الحالية.

ونذكر أيضاً أهمية العلاج بالفن في التفريغ النفسي عن طريق بوح الفرد بما في جعبته العقلية من أفكار وصراعات وطاقت سلبية، لكي يسقطها على الوسيط الفني كوسيلة مثالية لإراحة العقل وتفريغ كاهله المثقل من تلاطم المشاعر وتقاطع العواطف التي أتلفت باطنه العميق، فجاء الفن بكل أنواعه ليكون المعين من أجل الراحة النفسية المرغوبة.

جميع هذه الدراسات المؤيدة، التي نُفذت بناءً على الأهمية الجليّة التي حظي بها الفن داخل المجتمعات، إلى أن وصل هذا الاهتمام إلى مجتمعاتنا العربية، وقد أثبتت الدراسات أهميته ليس كنشاط فني ممتع، بل كوسيلة علاجية تكميلية تساند وتكمل مرحلة العلاج النفسي، وقد تطوّر هذا النوع من العلاج إلى أن تنوعت أساليبه المتعددة وبت الأكثر رواجاً، وتم تداوله من قبل المعالجين النفسيين على هيئة حلقات وجلسات علاجية فردية وجماعية، بين



لوحة "انتفاضة الثاني من مايو" / دي جوييا

## الفنُّ قوَّةٌ ناعمةٌ في التغيير الاجتماعيِّ والسياسيِّ

غسان مفاضلة\*

ظَلَّ الفنُّ عبْرَ تعاقبِ العصورِ مُحاطاً بتلك "الهالة" التي جعلت منه أحد أهم الروافع الحضاريَّة في مسيرة تطوُّر الإنسان منذ كهوف ما قبل التاريخ، حتى اللحظة الراهنة بمنجزاتها وكشوفاتها التي باتت تفوق التَّصوُّر والمخيال. ولأنَّ جذورَ الفنِّ ليست غريبةً عن تربة وجود الإنسان، وعن احتياجاته الماديَّة والروحيَّة، فقد ظلَّ الفنُّ وسيلته المثلى في التعبير عن ذاته وهواجسه وتطلعاته، ليغدو مع التحوُّلات الكبرى التي شهدتها المجتمعات البشريَّة في حِقْبها وأطوارها المختلفة، أداةً معرفيَّةً وثقافيَّةً مؤثِّرةً في صياغة الوعي الجمعي، والتأثير على القيم والسلوك وأمَّاط التفكير والتعبير. وفي ظلِّ العلاقات الإنسانيَّة المتداخلة والمركَّبة في المجتمعات المعاصرة، أخذ دور الفن يبرز ويتعاظم بوصفه "قوَّةً ناعمةً" تمتلك، بما تحوزه من إمكانات استثنائيَّة، القدرة على النفاذ إلى شرائح المجتمع وفتاته المختلفة من دون قَسْر أو إجبار. فمن خلال فاعليته الناعمة، استطاع الفنُّ التسلُّل والإقامة في أعماق الإنسان، وملامسة وجدانه وعوالمه الواقعيَّة والتخيَّليَّة، وصولاً إلى تأثيره في تشكيل المخيلة الجمعيَّة للمجتمعات والشعوب، ما جعل منه فاعلاً محوريًّا في التغيير الاجتماعيِّ والسياسيِّ.

\* باحث وفنان تشكيلي أردني

وأشكالها التعبيرية في الموسيقى والسينما والمسرح والأدب والفنون التشكيلية، تمتلك فاعليّة استثنائية في كشف التناقضات الاجتماعية، واجتراح مُناخاتٍ جديدةٍ لتحفيز الحوار النقدي حول التحديات والقضايا المصرية التي تواجه المجتمعات، والمساهمة في رسم مساراتها وتحولاتها. إعادة تمثيل الواقع فنيًا، كونه موضوعًا للمعاناة والمساءلة، جعلت من الفن نفسه، محفّزًا للوعي النقدي، بوصفه مدخل التنمية والتحديث. فالفن ليس مجرد تصوير للواقع، أو انعكاس سكوني لحركيته، أو أداء جمالي منفصل عن نبض الحياة وجذوتها، بل هو عنصرٌ أساسي وفاعل في عملية التغيير الاجتماعي والسياسي، لما تتوفر فيه من خصائص كالقدرة على التعبير والنقد والتأثير. تحليل السياقات التي تنشأ فيها الأعمال الفنية، ومعاينة أحوال الفاعلين فيها والمتلقين لها، ودراسة العلاقات التي تربط الفن بالبنى الاجتماعية والسياسية والثقافية، عوامل تفضي إلى استكشاف الدور التنويري الذي يحظى به الفن في دفع عمليات التحول الاجتماعي، من خلال مساءلة القيم السائدة، ومساهمته في تشكيل أنساق الوعي النقدي للأفراد والجماعات، وتعزيز الانحياز لقيم الحق والخير والجمال.

شهد تاريخ الفن عبر حراكه وتفاعله مع الأحداث التاريخية وتحولاتها الكبرى، طيفًا واسعًا من الأعمال الفنية التي ظلّت شاهدة حيّة على دور الفن وأهميته في التأثير على سياقات تلك الأحداث وسردياتها، وتخليد ذكراها للأجيال المتعاقبة. ولأنّ فاعليّة الفن مشروطة بوجود البيئة الحاضنة التي تتيح المجال

لم يقف دور الفن عند حدود التأثير في الأنساق والترسيمات الاجتماعية والسياسية، فقد مكّنه التبصر في معنى وجود الإنسان، والتعبير عن واقعه ونوازعهِ وتطلعاته، من اقتحام المناطق الملتبسة التي تتشكّل فيها عزلة الإنسان عن نفسه وواقعه. فمع الفنون راح الإنسان يتعرف إلى ذاته ويحصنها من الأوهام التي غالبًا ما تستدعي النزعات الاتهامية والعدوانية. صار الفن، تبعًا لذلك، أداةً ووسيلةً لتجسير التواصل مع الآخر في فضاء إنساني مشترك قائم على التنوع والاختلاف، ونبذ الغلو والتطرف والإقصاء. إنّه الدور الذي باتت تضطلع به الفنون باقتدارٍ لا يُضاهى، بحسب الروائي البيروفي (ماريو فارغاس): "لا شيء يحمي الإنسان من الغباء والتعصب والتمييز الديني والسياسي والقومي أفضل من الفن".

### الفنُّ وتحفيزُ الحوار النقديّ

لا يخرج مفهوم القوة الناعمة في هذا السياق، عن كونه تلك القوّة القادرة على التأثير في الآخرين واستقطابهم عبر الجاذبيّة الثقافية والجمالية والقيمية. جاذبيّة مقرونة بلذة المعرفة والاكتشاف، تلك التي جعلت من الفن فاعلاً رئيسًا في منظومة القوّة الناعمة، بكونه حاملًا للدلالات والمعاني والرموز والصور التي تحفر عميقًا في الواقع والذاكرة والوجدان. وهو ما جعل الفن يتبوأ دوره الحيوي في تشكيل الوعي الجمعي، والمساهمة في صياغة الهوية الحضارية والثقافية للأمم والمجتمعات. أثبتت التحولات التاريخية في محطات وسياقاتٍ عديدة ومتنوعة، أنّ الفنون على اختلاف وسائلها

سياقها الظرفي والتاريخي، فهي تتجاوز كونها مجرد شهادة على تلك الثورة التي قادتها المعارضة الليبرالية لإقامة الجمهورية الفرنسية. الدلالات التعبيرية والقيم الجمالية التي تحوزها اللوحة ضمن مناخها "الدراماتيكي"، إضافةً إلى اقترانها بالحدث التاريخي، تضافرت جميعها في إضفاء هالة وجدانية عابرة للحظتها التاريخية، فصارت أيقونة للنضال من أجل الحرية والديمقراطية.

أصبحت "ماريان" المرأة التي تقف شامخةً في منتصف اللوحة رافعةً علمها الثلاثي الألوان، تجسيداً خالداً لمثل الجمهورية الفرنسية؛ فهي تمثل الشعار الوطني للجمهورية، كما تعتمد صورة وجهها على شعار الحكومة الرسمي، وهو منقوشٌ على العملات المعدنية والطابع البريدية الفرنسية، وتستخدم صورتها أيضاً، على معظم الوثائق الحكومية.

وظّف (ديلاكروا) في لوحته ألوان العلم في رسم ملابس الثوار والقتلى، دلالةً على تكاتف الشعب الفرنسي ولحمته، كما استخدم ألوان فستان "ماريان" في تلوين شارات متفرقة يرتديها الثوار في اللوحة كرمز للوحدة، فيما رسم أسفل اللوحة طفلاً يرتدي ألوان العلم ناهضاً باتجاه "ماريان" نشدانياً للحرية والانعتاق. ولتعزيز الطاقة التعبيرية التي يفيض بها سطح اللوحة، وظّف الفنان، أيضاً، الظل والضوء على نحو ملحمي درامي، فتسليط الضوء على "ماريان" بوصفها "بطلة" اللوحة وشخصيتها المحورية، هو تسليط الضوء على قيم العدل والحق والحرية.

ألهمت لوحة "الحرية تقود الشعب" النحات الفرنسي (فريدريك بارتولدي) (1834 - 1904)

لتعدّد الرؤى وحرية التعبير، فإنه أحياناً يُستغل ويجبر لتكريس هيمنة مرويات الخطاب الرسمي. وعلى الرغم من تأثير الفن التراكمي والبطيء، إلا أن أثره باقٍ ولا يزول على المدى الطويل.

فها هي لوحة "انتفاضة الثاني من مايو" للفنان الإسباني (فرنسيسكو دي جويا) (1746 - 1824) التي أنجزها بعد ست سنوات من الانتفاضة الإسبانية ضد الجيش الفرنسي بقيادة (نابليون بونابرت) عام 1808، ما تزال تعيد إنتاج سردية المقاومة والتضحية في ذاكرة الإسبان ووجدانهم. كانت أعمال (جويا) الذي يُعدّ من أساتذة العصر الرومانتيكي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، انعكاساً جوهرياً ناقداً للتقلبات الاجتماعية والسياسية في عصره. لم تقف لوحته عند محدودية الحدث التاريخي الذي تمثله وتعبّر عنه، بل أصبحت رمزاً للمقاومة والبطولة ومناوئة الظلم العدوان. اتخذ العديد من كبار الفنانين لوحة (جويا) أيقونة ومرجعاً لأعمالهم التي تتقاطع معها في الموضوع، منهم (إدوارد مانيه) في (إعدام الإمبراطور ماكسيميليان 1867) و(بابلو بيكاسو) في (مذبحة كوريا 1951) والصيني (يو مينيون) في (الإعدام 1995).

فيما تظلّ لوحة "الحرية تقود الشعب" للفنان الفرنسي (يوجين ديلاكروا) (1798 - 1863) التي شرع في إنجازها بُعيد ثورة يوليو الفرنسية عام 1830، واحدةً من أهم الشواهد الفنية التي تجسّد لحظة فارقة في التاريخ الفرنسي، لتغدو رمزاً للنضال والكفاح من أجل إعلاء قيم الحرية والديمقراطية. لم تتأت أهمية لوحة "الحرية تقود الشعب" من

حرب تشرين الأول (أكتوبر)، والمقاومة اللبنانية، ليرسخ حضوره وفاعليته على أوسع نطاق مع العدوان الإسرائيلي الأخير على غزة. المحمولات الجديدة في الصياغة والتقنية والتعبير، التي أشاعها الملصق السياسي في مواكبته للمجازر الإسرائيلية في غزة، لم تكن معزولة عن سياقه الذي اتخذ من القضية الفلسطينية أفقاً تعبيرياً ونضالياً. وهو السياق الذي استطاع من خلاله إيصال رسالته إلى القطاعات الجماهيرية الواسعة في العالم، ونقلها بفعالية واقتدار إلى شرائح واسعة من الرأي العام الدولي. وليس أدل على ذلك ما كشفه ملصق القضية الفلسطينية عندما استقطب مجموعة كبيرة من الفنانين المعروفين على مستوى العالم، في واحدة من أهم التظاهرات العالمية التي حملها "معرض بغداد الدولي للملصقات" بتنظيم من "المركز الثقافي العراقي" في لندن عام 1979 تحت عنوان "تواقيع تضامن مع فلسطين"، ليفتح جبهة ثقافية نضالية جديدة مكّنت الفنان العربي من الوصول بقضيته إلى شعوب العالم لتشاركه النضال من أجل الحرية والتحرير.

### الفنُّ واستراتيجيَّة التنمية الشاملة

الموضوعات والدلالات والرموز والصور والإيحاءات التي تحفل بها أشكال التعبير الفني، جميعها تسهم في إعادة رسم حدود الوعي الاجتماعي والسياسي، وتفتح آفاقاً جديدة للنقاش والحوار حول القضايا والأزمات المجتمعية والسياسية. وتبرز فاعلية الفن كقوة ناعمة على المستوى السياسي، من خلال تأثيره في الرأي العام، وتغيير الاتجاهات، وتشكيل مواقف

لإنجاز عمله الفني "الحرية تنير العالم" والمعروف باسم تمثال الحرية في مدينة نيويورك، الذي وُهب للولايات المتحدة باعتباره هديةً من الفرنسيين بعد مرور نصف قرن من رسم لوحة "الحرية تقود الشعب".

### الملصقُ السياسيُّ.. فاعليَّة عابرة للحدود!!

ويبرز في هذا السياق "الملصق السياسي" باعتباره أحد أشكال التعبير البصري الأكثر تأثيراً في تشكيل المزاج الاجتماعي والسياسي المرتبط بوقائع تاريخية ظرفية ومحددة. ففي الوقت الذي تنطلق فيه الدعاية السياسية من فكرة "تثبيت المعنى" خلال الحروب والنزاعات المختلفة، بهدف تحقيق السيطرة الواسعة على الرأي العام، يعمل الملصق السياسي، بدوره، على زعزعة الخطابات المهيمنة، ليشعر بتثبيت خطابه المحصن بجاذبية التعبير البصري التي تتصادى مع وجدانيات الناس، ومع رغباتهم الكامنة في التحرر والانعتاق.

وبسبب سهولة انتشاره وشيوعه في الميادين العامة سابقاً، وبعد أن أصبحت الشبكة العنكبوتية فضاءه الأثير راهناً، وبوصفه خطاباً بصرياً يستهدف الفئات الاجتماعية بشرائعها المختلفة، تبوأ الملصق السياسي دوراً إعلامياً بارزاً، وغداً سلاحاً ثقافياً وتعبيرياً فاعلاً في العديد من الحروب والصراعات السياسية والاجتماعية التي شهدتها العالم منذ نحو مئة عام. في العالم العربي، عزز الملصق السياسي مكانته التوعوية والتحريرية مع انطلاقة الثورة الفلسطينية وانتفاضاتها الجماهيرية، وبدأ بالشيوع والانتشار مع



عليها وتجاوزها بفعل أهمية الدور الذي يضطلع به الفنانون والمؤسسات الثقافية والفاعلون الاجتماعيون، في تعزيز حضور الفن كقوة ناعمة ومساحة حرة للتعبير، ووسيلة للنهوض بالوعي الاجتماعي والسياسي. من هنا تأتي أهمية الاستثمار بالثقافة والفنون، وتمكين الفنانين، وتطوير المؤسسات الثقافية؛ لتشكّل رافداً مضافاً لاستراتيجية التنمية الشاملة في جميع مناحي الحياة. فالفنون جميعها، ظلّت على الدوام، الرافعة الأساسية للنهوض من أحوال التخلف والفساد والتعصّب، والجسر المنيع للعبور إلى ضفاف التقدّم ورخاء الإنسان!.

جماعية تجاه قضايا محورية. ووفق فاعليته النوعية بات يشكّل جزءاً لا يتجزأ من منظومة المقاومة السلمية، ورافعة من روافع الوعي الوطني، ووسيلة ناعمة لنقد السياسات وتوجيهها نحو الإصلاح والتطوير. كما إنه يمارس دوراً توثيقياً من شأنه حفظ الذاكرة الجمعية، وتخليد الأحداث المفصلية في التاريخ السياسي والاجتماعي.

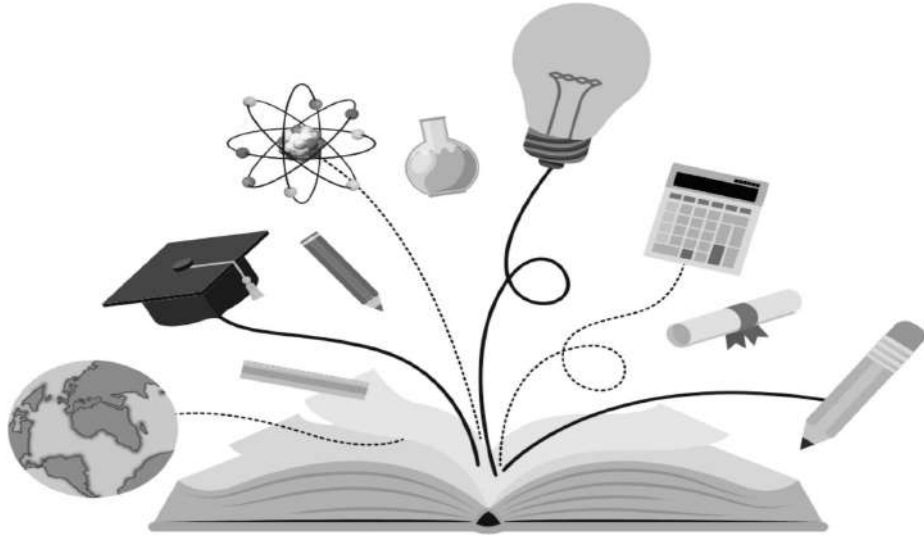
لا يخلو الدور التغييري للفن من تحديات عديدة تحدّ من دوره وفاعليته، مثل الرقابة، ومحاولات توظيفه لخدمة الخطابات السائدة والمهيمنة في فضائها العام. وهي تحديات عادةً ما تم التغلّب

# دراسات ومقالات

---

- د. حسني عايش
- جعفر العقيلي
- د. عماد الضمور
- د. فداء أبو فردة
- د. دليلة شقرون
- د. نجمة إدريس
- محمد زين العابدين
- طفيل التريفانجي
- ضياء حامد
- د. محمد عالية
- أسيل عزيزية
- عاصف الخالدي





## واقع مجلات النشر العلمي

د. حسني عايش\*

يكشف عالم النفس الأمريكي الشهير (ستيورات فايس) (Stewart Vyse) في مقالة له في مجلة (SI, Vol.47, No.u/July/August, 2023) عن فساد كبير في كثير من هذه المجلات العلمية فيقول: تلقيت في كانون الثاني من هذا العام (2023) رسالة إلكترونية من محرر مجلة علوم البحار (Marine Science) تدعوني إلى الانضمام إلى هيئة التحرير فيها، جاء في الرسالة: (بعد النظر في البحوث التي أجريتها فإنك ستشكل إضافة مميزة لهيئتنا...).

كانت تلك الدعوة بالنسبة لي تملقاً؛ إذ لو كانوا قد نظروا بالفعل في بحوثي، ما قاموا بدعوتي إلى الانضمام لهيئة التحرير في المجلة. نعم، لقد نشرت دزينة من أوراق البحث بعد مراجعة المحكمين لها. كما خدمت في أكثر من هيئة تحرير في هذه المجلات. لكن تبرز هنا مشكلة وهي أنني لم أدرس العلوم البحرية مطلقاً، ولم أنشر أي بحث فيها أو عنها. يمكنني تفسير هذا الخطأ لاسمي غير العادي، لأنه بالصدفة وفي مكان ما في العالم، يوجد عالم مشهور يتفق اسمه مع اسمي الأول والأخير، ولكن ليس بالاسم الأوسط، ينشر إنتاجه العظيم في العلوم الصعبة (الفيزياء، والكيمياء، والأحياء...) ولكن ليس في العلوم البحرية.

\* كاتب أردني، مفكر وباحث

(ميديا فروتيرز). تخيل حضرتك - مثلاً - جريدة يشتغل المحررون والمراسلون فيها مجاناً، وليقرأوا جريدتهم عليهم القيام بشرائها. هذا هو نموذج (البنزس) في النشر العلمي (التقليدي). ولذلك يسعى العلماء اليوم إلى تأمين منح لتمويل أبحاثهم وتحليل بياناتهم ثم كتابة ورقة البحث / المخطوطة / في الموضوع. وعندما تصل المخطوطة / إلى المجلة لتنشر فيها، يقوم علماء آخرون / أقران / نظراء / محكمون بمراجعتها (Peer Review) مجاناً باعتبار أن قراءة المخطوطة / المرسله إليهم ومراجعتها وكتابة تقرير عنها عملاً مهنيًا أو خدمة راقية (Professional Service) لا تتاح لأي كان. وأخيراً؛ عندما تُقبل المخطوطة / للنشر وتنشر، فإن مؤلفها يحصل على نسخة مجانية من المجلة (pdf)، بينما يحتفظ الناشر بملكيته، وهو حر في بيعها من خلال اشتراكات مكاتب الجامعات في جميع أنحاء العالم بالمجلة. كما يستطيع الناشر بيع نسخ من الورقة / المخطوطة / من خلال موقعه الإلكتروني. إن نسخة من عشر صفحات من مقالة مبنية على أطروحتي البحثية في مجلة (Journal of Clinical and Consulting Psychology) تُباع بمبلغ (\$ 17.95) ولكنني لا أستفيد شيئاً من ذلك. وفي تلك الأثناء يُمنع المؤلف - في العادة - من إرسال نسخ منها حتى أون لاين (Online) لأحد. لقد خدم نموذج (البنزس) هذا في النشر دور النشر الأكاديمية الكبرى، وعدداً من دور النشر الصغيرة

وعلى الرغم من هذه المصادفة فإن دعوة مجلة العلوم البحرية (Frontiers in Marine Science) لا تعكس مراجعةً دقيقةً جداً للذين تختارهم للانضمام إلى هيئة التحرير فيها. ولأجعل الأمور أسوأ أعودُ إلى الماضي، ففي شهر تموز (2022) دعنتي مجلة علوم الأرض (Frontiers in Earth Science) التابعة لدار النشر نفسها لأكون محرراً ومراجعاً للمخطوطات العلمية التي ترد إليها. لعلك تدرك الآن أنني لا أعرفُ أبداً " شيئاً" في علوم الأرض. لقد تعلمت عنها قبل خمسين سنة عندما كنت تلميذاً في المدرسة الثانوية، وقد نسيت ما تعلمته عنها بعدئذ. ميديا التخوم (Frontiers Media) دار نشر لمجلات علمية مفتوحة أو متاحة للعلماء (Open Access) ولمراجعة الأقران / المحكمين لمخطوطاتها. وطبقاً لموقعها الإلكتروني فإنها تنشر حالياً 196 مجلة كل منها في علم أو موضوع. يبدأ اسم كل منها التخوم في: Frontiers in. وقد انغمست في عدة جدالات أو خلافات، ولكن التخوم (Frontiers) مجرد جزء من مشكلة أكبر من النشر المفتوح أو المتاح. وقبل أن أمضي بعيداً يجب عليّ تقديم خلفية لبعض دور النشر "العلمي".

يوجد نموذجان للنشر العلمي تتخذهما تلك الدور أو المجلات:

1 - نموذج (البنزس) في النشر العلمي (التقليدي) ويقوم على الاشتراك في المجلة. وهو في الحقيقة ترتيبٌ فريدٌ لا يوجد له مثل في أي من مجالات

وارد لمن تُقبل مخطوطته للنشر: حسب الجنس أو القومية، أو الشهرة أو أهمية المؤسسة في بلد المؤلف/ين، بينما يجب أن تكون المراجعة من أجل الحماية. ولكن ذلك غير ممكن في كل مرة، ومن ذلك أنّ مجلات (فرونترز) تعيّن مراجعاً واحداً للمراجعة، وليس اثنين كما في المجلات العلمية (التقليدية) المحكّمة. التحيز يأتي إذا عُرف المحكّمون/ الأقران المؤلفون/ون. ولذلك يعتبر وجود مراجعين اثنين (على الأقل) للمخطوطة لا يعرفون المؤلف/ين نظاماً أرقى بكثير من المحكم الواحدة.

#### المجلات المفترسة

يوجد اليوم آلاف المجلات "العلمية"، فإذا قمنا باستخدام نظاماً خاماً من التصنيف لها، فإنه يمكن وصف بعضها بالجيد، وبعضها الآخر بالسيء، وبعض ثالث بالمفترسة، وهو مصطلح خاصّ أو محفوظٌ لتلك المجلات التي تتبنى النموذج المفتوح التي تأخذ رسوماً من المؤلف/ين بقليل من المراجعة أو من دون مراجعة. نعم؛ قد تبدو لك هذه المجلة أو تلك منفذاً مشروعاً للمعلومات العلمية، ولكن معايير النشر فيها متدنية، أو غير موجودة. وكدليل على المعايير المهملة، أو المتدنية أو الغائبة اقرأ مقالة رمزي حكيمي ((RAMZI HAKAMI بعنوان: اكتب. أرسل. انشر في اليوم التالي (Write , Submit and Publish the Next Day) مجلة SI لشهر أيلول تشرين الأول سنة 2017)، وها أنا أخصها للقارئ وأضيفها إلى مقال (ستيورات فايز): في سنة

أيضاً. لقد بلغ الدخل الكلي للنشر الأكاديمي في سنة 2022 عشرة بلايين دولار جاعلاً دور النشر ذات العلاقة تقع في الدخل بين صناعة الموسيقى وصناعة الأفلام. أمّا أكبر خمسة ناشرين فهم: Elsevier, Wiley- Blackwell , Taylor and Francis,) (Springer, Nature and Sage) ويسيطرون على خمسين في المائة من السوق، وأكبرهم Elsevier التي تبلغ إيراداتها 16% من إيرادات السوق (2000).

2 - يقدم الإنترنت نموذج (بزنس) جديد: المجلات العلمية "المفتوحة أو المتاحة" (Open access) وقد تجلّت جاذبية هذه المجلات بكونها جميعاً إلكترونية online، وتوفر محتوياتها مجاناً للجميع. ومقارنة بأسعار الدفع المرتفعة بالنشر العلمي (التقليدي) لتقرأ، تبدو مجانية المعرفة العلمية في هذه المجلات كسبيكة ذهبية ثمينة، إلا أنه تبين بعد عدة سنين من الخبرة أنه لا توجد وجبة غداء مجانية، فهذه المجلات تستخدم نموذج (بزنس) مختلف جداً، إنها تحصل على (الفلوس) في البداية، فالمؤلف أو المؤلفون الذين يرسلون مخطوطاتهم الأكاديمية إليها لإمكانية نشرها يدفعون رسماً كبيراً سلفاً مقابل ما يسمونه إخراج المخطوطة (Processing) لإعدادها للنشر، وقد بلغ 3,229 دولاراً للمخطوطة الواحدة (سياسة حرة) إنّه نموذج (ادفع تلعب) (pay to play) ويمكّن الناشرين من تغطية تكاليفهم وجعل المنتج النهائي متاحاً للجميع. لكن عندما يدفع المؤلفون هذا الرسم لينظر في إمكانية نشر المخطوطة فإنّ التحيز

تجئب تلك المجلات التي تعتبرك فريسة، فهي لا تحترم جهدك وتعبك، وليس مهماً أن تنشر لك بالسرعة الممكنة، فورقتك الجيدة يجب أن تُراجع وتُقيّم من قبل محكمين غير منحازين حيث هدفهم الوحيد أن تنتشر مقالاتك/ بحثك أو لا ينشر. النشر في مجلة مفترسة قد يضيف بعض النقاط إليك، ولكن ذلك قد يؤثر سلباً على مستقبلك كباحث أكاديمي، ويضعك ضمن فئة الباحثين المزييفين الذين يصنعون المشكلة. أمّا إذا كنت قارئاً فلتدرك أنّ هناك كثيراً من المجلات الزائفة التي تبدو كمجلات حقيقية في كل شيء، بما في ذلك تصميم الموقع (Website) وأسلوب اللغة والإطار (دكتور فلسفة) والمحررون من حملة دكتوراه الفلسفة (PhDs). اجتمع حديثاً نفرٌ من العلماء للتوافق على تعريف للمجلة المفترسة والناشرين المفترسين وكيف يبررون المنفعة على حساب العلم، وتحرير المعلومات الزائفة أو المضللة، التي تحيد عن أفضل الممارسات في النشر، والتي تنقصها الشفافية، واتباع التماسات دون تمييز.

تخلق المجلات المفترسة مشكلتين: الأولى: افتراسها للمؤلفين وبخاصة الشباب منهم وكذلك العلماء غير ذوي الخبرة للحصول على (الفلوس). وتركز على طلبة البكالوريوس والدراسات العليا بإرسال المجلات المفترسة رسائل إلكترونية إليهم لتشجعهم على إرسال أطروحاتهم ذات القيمة أو مرتبة "الشرف"!!!!  
الثانية: تضلل المجلات المفترسة الجمهور فيما لم يكن الواحد/ة على دراية حسنة بموضوع النشر

2012 قام الصحفي (جون بوهانن) الذي يعمل في مجلة (Science) المحترمة بإرسال ورقة بحث وهمية إلى ثلاثمائة وأربع (304) مجلة مفتوحة، قبلها ونشرها مئة وسبعة وثلاثون مجلة (137) وقد استخدم فيها اسماً مزيفاً وعلاقة مع معهد مزيف للطب. وفي سنة 2017 قامت مجلة الطبيعة المحترمة (Nature) بعملية لاسعة مماثلة، فقد أرسلت سيرة مفبركة لمحررة تعمل في وظيفة في مجلة، إلى (360) مجلة علمية مشروعة ومفترسة وافقت ثماني وأربعون من الأخيرة على توظيفها. ويمكن تعريف المجلات المفترسة بمجلات نشر ذات رسوم عالية دون توفير خدمة التحرير أو النشر اللازمة، تحصل على النشر فيها بالتسويق القوي أو بالإيميلات المعلّبة التي تُعد بالمراجعة السريعة وبالنشر المفتوح مقابل ثمن.

ولكل من هذه المجلات المفترسة: في اليوم الأول: موقع منظم جيداً وهيئة تحريره معتبرة. وقد أرسلت ورقتي إلى مجلة (Social Science and Humanities Research ties). مستخدماً اسماً مزيفاً (أحمد موسى) ومنتسباً لمعهد مزيف. كانت ورقتي مملوءة بالأخطاء العلمية واللغوية ومع هذا جاءني تهنئة في اليوم الأول بقبول نشرها. إنّ كثيراً من الناس لا يعرفون عن عالم المجلات، أو أنّ اسم المجلة يعني أنّها موجودة أو لا. هناك أوراق مصممة لمعالجة مشكلات موجودة في الطب، والفيزياء ولكن كثير من المواضيع غيرهما، فقط للنشر أينما كان بدون أي إضافة للموضوع، فإذا كنت مؤلفاً (باحثاً / عالماً)



العلاج المبني على العلم تحولت إلى الطب البديل، بعدما أعطاهما ممارس له مقالاً في مجلة جاء فيه أن أخذ إبر الفيتامينات في الوريد علاج فعال لمرضها. وعندما أطلعت زوج ابنتها عليه أدرك على الفور أن المجلة مفترسة. لقد تعلمت شيئاً ذا قيمة ولكن

العلمي، فإنه لن يكون قادراً على معرفة الفرق بين الافتراض والنشر المشروع، أو المجلة الرفيعة المستوى. وفي مقالة بعنوان: (المجلات المفترسة: لا تعريف لا دفاع)، منشورة في مجلة (Nature, 2019) نجد قصة امرأة مريضة بسرطان الثدي، وأنها بعد متابعة

(فرونترز) (جامعة كلورادو) تفتح تحقيقاً في إمكانية سوء السلوك في البحث عند (بيل). كانت الجامعة قد رفضت طلبات سابقة لشكاوى ناشرين على قائمة (بيل). ولكنها أذعنت لطلب (فرونترز) لأنها تعرضت لهجوم أعنف عليها منها، فأسرع (بيل) إلى سحب قائمته من الموقع، وانتهى التحقيق ببراءته، ولم يتخذ ضده أي إجراء. ومع أن (بيل) لم يعد إلى متابعة هذا الموضوع إلا أن شخصاً مجهولاً كان قد نقل القائمة وأعاد نشرها إلكترونياً (online). لسوء الحظ ظلت القائمة كما هي، ولم يضاف أحد إليها مجلات أخرى، مما جعل الدرع القوي ل(مجلات فرونترز) يستمر في النشر غير المنقوص، والمخطوطات تتكدس على أرففها.

الناشرون الأكاديميون يرجعون المخطوطات إلى مؤلفها/ مؤلفيها إذا اكتشفوا أنها مليئة بالأخطاء، وإذا تبين لهم أنهم منغمسون في الغش أو في أي من العيوب التي لا تخفى على المراجع/ المحكمّ النبيه. وقد تبين لباحث (2022) على موقع (Retraction Watch) الذي يراقب المخطوطات المرتجعة، أن (فرونترز) لم ترجع سوى دزينة فقط من المخطوطات إلى أصحابها.

### المشتري مسؤول: الشيطان الغاوي

وهكذا فما المفروض في مستهلك المعلومات أن يفعل؟ لسوء الحظ لا توجد أجوبة جيدة عن هذا السؤال، فقائمة (بيل) القديمة ما تزال موجودة في

بالصدفة، لكن لا يوجد لكل واحد/ة قريب له دراية بالنشر الأكاديمي ليعلمه وينقذه من الورطة، وعليه كيف نستطيع التمييز بين المجلة المفترسة والمجلة المشروعة؟.

بدأت مشكلة المجلات المفترسة عندما قام أمين مكتبة (جامعة كلورادو)، (جيفري بيل) بإعداد قائمة بالمجلات المفترسة كما سماها، المشكوك في نزاهتها، جذب الانتباه إليها بقائمته الإلكترونية لها (online) فحصلت على الدعم والتأييد من مجلة (Science) التي قامت بعملية واسعة باستخدام مخطوطة مزيفة صممت لتحتوي على أخطاء خطيرة يستطيع المراجع الكفو اكتشافها بسهولة، إنها معيبة وغير صالحة للنشر، وقد أرسلت المخطوطة إلى 304 مجلات، كانت 137 منها موجودة في قائمة بيل. وقد قبلت 82% من المجلات الواردة في القائمة نشر هذه المخطوطة الزائفة. وعلى أثره مورست ضغوط شديدة من الجامعة على (بيل) لإزالة موقعه الإلكتروني (2017) وكانت الضغوط تتم بالسرية التامة، وكان ل(فرونترز) دور كبير في قرار إلغاء الموقع والتعتيم عليه. كان (بيل) قد أضاف (مجلات فرونترز) إلى قائمته سنة 2015 واصفاً إياها بالمجلات المفتوحة الممكنة والمحتملة الافتراس بالنشر potential, possible, or probable predatory . وقد ردت مجموعة النشر القوية (فرونترز) بقوة على (بيل) كما جاء في سجل التعليم العالي (Chronicle of Higher Education). لقد جعلت

الإنترنت، ولكنها لم تُحدث حتى الآن، وقلة - غير العلماء - لا يعرفون شيئاً عن النشر المفتوح، وحتى لا يفرقون بين المجلات المشروعة (Legitimate) والمجلات المشكوك فيها. كما أصبحت الطريق أخيراً موحلة أكثر بإطلاق الناشرين التقليديين (العلميين) مجلات مفتوحة، ليحصلوا على حصة أكبر من السوق، وأحد الأمثلة الصارخة على ذلك الالتباس أو عدم الفصل بين النشر التقليدي (العلمي) والنشر المفتوح، ومجلة Nature القائمة طيلة تاريخها على الاشتراك، دليل أو شاهد عليه، وهي مجلة بريطانية عمرها أكثر من مئة وخمسين سنة (بدأت سنة 1869) وهي الأولى أو الثانية في العالم مقارنة بمجلة Science والأعظم عند العلماء الحقيقيين لنشر إنتاجهم، ولكنها أطلقت في سنة 2011 مجلة مفتوحة وجعلتها (فنياً) صالحة للنشر رسمياً. وقد سمّت المجلة الجديدة: (مجلة التقارير العلمية) Scientific Report مما يوحي بارتباك حقيقي.

ونتيجة لوضع اسم هذه المجلة في موقع مجلة Nature وكأنّ ما فيها صادر عنها وليس عن تلك المجلة. النشر في مجلة Nature الأصلية يمثل سموً علمياً و(برسيتجاً) عظيمًا للمؤلف/ين، مع أنّه لا تخلو مجلة من بحث سيء أو أخطاء يمكن أن تتسرب من بين الشقوق، إلا أنّ المنشور في مجلة Nature يعتبر إجمالاً ذا نوعية عالية المستوى جداً. إنّهُ ليس واضحاً بعد كيف سيقم نموذج ما ينشر في مجلة

إنّه لمن المحبط حقاً وجود أخطاء علمية تخفيها جدران الدفع، لكن لمجلات الاشتراك بعض الميزات التي تجعلها أكثر موضوعية، فالمحكمون فيها أكثر تشدداً وبخاصة إذا كانوا اثنين على الأقل. لكن المشكلة الأكثر جدية وصعوبة في المدى الطويل تكمن في الأبجدية الإعلامية، فالصحفيون والمستهلكون بحاجة إلى أن يفهموا أن ليس جميع مراجعات الأقران (المحكمين) واحدة أو متماثلة. إنّهُ لمنظر غير مرتب ومربك، ولكن إذا كان بإمكان مرضى السرطان أن يصبحوا قادرين على نقد أو تقييم بحوث الطب البديل، فإنّهم لا يستطيعون الاعتماد في ذلك على قريب عشوائي يعرف عن الناشرين المفترسين. إنّنا جميعاً بحاجة إلى تعلّم أفضل.. فنعتزف أن ليس جميع مراجعات الأقران/ المحكمين واحدة. في ضوء هذه النتائج أو الفضائح العلمية، قد يكون نشر كثير من المخطوطات على حبل الغسيل أفضل من نشرها في المجلات الفاسدة أو المفترسة.

الإنترنت، ولكنها لم تُحدث حتى الآن، وقلة - غير العلماء - لا يعرفون شيئاً عن النشر المفتوح، وحتى لا يفرقون بين المجلات المشروعة (Legitimate) والمجلات المشكوك فيها. كما أصبحت الطريق أخيراً موحلة أكثر بإطلاق الناشرين التقليديين (العلميين) مجلات مفتوحة، ليحصلوا على حصة أكبر من السوق، وأحد الأمثلة الصارخة على ذلك الالتباس أو عدم الفصل بين النشر التقليدي (العلمي) والنشر المفتوح، ومجلة Nature القائمة طيلة تاريخها على الاشتراك، دليل أو شاهد عليه، وهي مجلة بريطانية عمرها أكثر من مئة وخمسين سنة (بدأت سنة 1869) وهي الأولى أو الثانية في العالم مقارنة بمجلة Science والأعظم عند العلماء الحقيقيين لنشر إنتاجهم، ولكنها أطلقت في سنة 2011 مجلة مفتوحة وجعلتها (فنياً) صالحة للنشر رسمياً. وقد سمّت المجلة الجديدة: (مجلة التقارير العلمية) Scientific Report مما يوحي بارتباك حقيقي.

ونتيجة لوضع اسم هذه المجلة في موقع مجلة Nature وكأنّ ما فيها صادر عنها وليس عن تلك المجلة. النشر في مجلة Nature الأصلية يمثل سموً علمياً و(برسيتجاً) عظيمًا للمؤلف/ين، مع أنّه لا تخلو مجلة من بحث سيء أو أخطاء يمكن أن تتسرب من بين الشقوق، إلا أنّ المنشور في مجلة Nature يعتبر إجمالاً ذا نوعية عالية المستوى جداً. إنّهُ ليس واضحاً بعد كيف سيقم نموذج ما ينشر في مجلة

## النموذج:

النشر العلمي	نموذج الاشتراك	نموذج الباب المفتوح
رسوم الاشتراك	نعم	لا
الدفع مقدماً	نعم	لا
رسوم الإخراج	لا	نعم
مراجعة المحكمين/ الأقران	نعم	نعم، لكن...

(Narratives) وإن كان نشرها يتم على حساب معرفة أوسع للمجتمع. لا يُشجع العلماء الذين يسعون لنشر أبحاثهم في المجلات العلمية على التوجيه بحلول عملية فيها مثل التوصية بإدارة أفضل للغابات، أو ببنية تحتية أقوى، وأدلة (Codes) أحسن.

وبصراحةٍ يقول (براون): "لقد صار علم المناخ أقل أهمية نظراً للتعقيدات في العالم، ولكن أكثر اهتماماً بالتنبؤ والتحذير الفوري للجمهور من أخطار تغيير المناخ. ومع أن ذلك مفهوم أو مقبول إلا أنه يشوه البحث العلمي ويضلل الجمهور، ويجعل الحلول أكثر صعوبة". ولمواجهة ذلك دعا (براون) وسائل الإعلام إلى وقف نشر الأوراق العلمية لمجرد وصفها بذلك أي بالعلمية، أي دون أي تدقيق لها، والمحررين إلى تجاوز النظرة الضيقة التي تدعو إلى خفض انبعاثات الغاز من المزارع الدفيئة. كما دعا الباحثين أمثاله إلى الوقوف بوجه المحررين، فالمهم ليست الاقتباسات عنك أو لمس شاشة الهاتف، أو الضغط على مفتاح

مناسبة طرح موضوع النشر العلمي في المجلات المفترسة، وليستفيد الباحثون من هذا الموضوع، وكذلك أعضاء هيئات معادلة الدرجات الجامعية، ولجان التعيين والترقيع في الجامعات أضيف ما يلي إليه: اعترف عالم المناخ (د. باتريك براون) (5/9/2023) أنه تلاعب بنتائج بحثه في موضوع ارتفاع حرارة الأرض والحرائق في كاليفورنيا، لتتفق مع الدارج العلمي في هذا الموضوع ليتم نشره في مجلة علمية رفيعة ومشهورة مثل مجلة (Nature). وأضاف: أنه تخلى عن نشر الاستنتاجات الكاملة لبحثه المخالفة لما هو دارج من النشر، قائلاً: لأنني لو فعلت لما ووفق على نشره فيها. إن هذا الأمر مهم جداً للعلماء، فالنشر في مجلات رفيعة المستوى هو الطريق للنجاح في المهنة، وفي المجال الأكاديمي، والمحررون في هذه المجلات أوضحوا لنا ذلك بجلاء فيما ينشرون ويرفضون نشره. ومن ذلك أنهم يرغبون في نشر أبحاث علمية عن تغيير المناخ مؤيدة لما هو موافق عليه سلفاً من قصصهم لحكايات

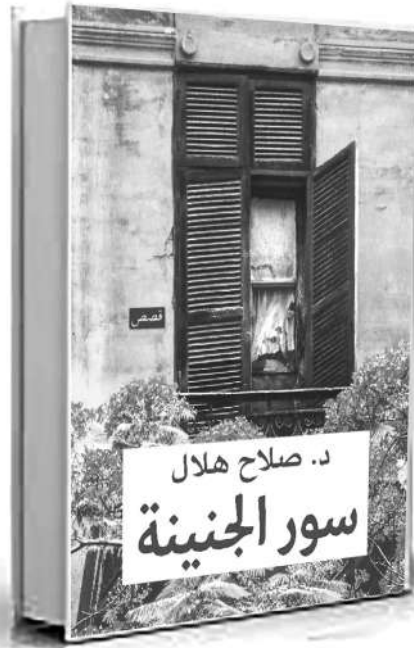
المناسبة عندما يقيمون هذه البيانات والأساليب، وإنهم يشملون جميع الحقائق (الخبرية / facts) في النتائج ذات العلاقة بالاستنتاج الرئيس في المخطوطة/ ورقة البحث. وبينما نرى المؤلف يجادل ضد اشتغالها على متغيرات أخرى إلى جانب تغيير المناخ عندما كانت تخضع إلى مراجعة المحكمين. عندما لا يقوم الباحثون بمثل ذلك، فإن ذلك يضر بمصالح الزملاء الباحثين وميدان البحث ككل. أن يقوم الباحث عمداً بذلك فإنه في أحسن الحالات غير مسؤول تماماً؛ لأنَّ المسؤولية عن البحوث تقع على عاتق المحكمين، وعليهم أن يأخذوا ذلك بجديّة واعتبار.

أما بالنسبة للعلم فإنه ليس لمجلة " nature " قصة/حكاية منفصلة، فالمحررون فيها يتخذون قراراتهم حول ما يُنشر على أساس واحد وحيد، وهو اتفاق المخطوطة/ البحث مع معايير النشر في المجلة: (بحث علمي أصيل حيث الاستنتاجات مؤيدة بما يكفي بالدليل الموجود، وعلى أهمية البحث العلمي المنتهي باستنتاج/ بنتيجة ذات قيمة للقراءة النظامية).

وبالإشارة إلى الأسئلة المنشورة في المجلة في الماضي، بما في ذلك شهر (نيسان 2023) فإن ذلك لا ينسجم مع انحيازات التحرير التي يدعمها (براون). وبالمناسبة فإن ما يحدث في المجلات المفترسة والجامعات يحدث مثله مع البنوك والشركات التي تدفع كثيراً لمكاتب زائفة تدعي أنها تُصنّف لتحصل على سبق في ميدان ما، أو على تقييم متفوق.

في الكمبيوتر، أو المكانة الأكاديمية، بل ما يساعد المجتمع.

لم تترك مجلة (nature) كلامه يمر، فردت بصورة غير مباشرة عليه وقالت- وهي تدافع عن ممارساتها بالمراجعة والنشر:- "إنها تدرس كل المخطوطات المرسلّة إليها مستقلة عن الأخرى، وعلى أساس النوعية أو الجودة، وزمنيتها، وأن محرريها يتخذون قراراتهم القائمة فقط على اتفاق البحث / المخطوطة، مع معايير النشر في المجلة: بحث علمي أصيل حيث الاستنتاجات مدعومة بما فيه الكفاية بالدليل الموجود، والأهمية العلمية البارزة للبحث في الاستنتاج الذي توصل إليه الباحث الذي يهتم به القراء النظاميون للمجلة، وأن هيئة التحرير في المجلة تقرأ جميع المخطوطات المرسلّة إليها وما يحكم عليها بإمكانية النشر يرسل إلى المحكمين الرسميين، وعادةً ما يكونون اثنين أو ثلاثة ( وأحياناً أكثر إذا كانت النصيحة الخاصة تقضي بذلك. لا يعتبر الحذف المتعمد للحقائق (Facts) والنتائج ذات الصلة بالاستنتاجات الأساسية في البحث ممارسة حسنة بالنسبة إلى مبادئ البحث النزيه". الشئ الوحيد الذي تتفق فيه مع (باتريك براون) حول عملية التحرير هو أن العالم يجب أن لا ينشر من خلال الجهود التي نشر بها بحثه، ونحن ندرس الآن تداعيات تصريحاته التي من المؤكد أنها تعكس ممارسات بحثية رديئة ولا تتفق مع معايير المجلة. نتوقع من الباحثين استخدام البيانات والأساليب



## "سور الجنينة" لصلاح هلال؛ جوهر الحياة يكمن في تفاصيلها التي لا تستوقفنا

جعفر العقيلي\*

في مجموعته القصصية "سور الجنينة"، يقدم الكاتب المصري د.صلاح هلال تجربة سردية تتسم بالثراء في المضمون والبساطة في الشكل، وهي بساطة يمكن وصفها بـ"المخادعة"، إذ تنطوي على تعقيدات نفسية وفكرية شديدة العمق.

تتكون المجموعة من أكثر من عشرين نصاً تتفاوت في الطول؛ فمنها ما تتوزع على عدة صفحات، ومنها ما لا تتجاوز سطورها نصف الصفحة. ورغم هذا التفاوت، يلمس القارئ خيطاً ناظماً متيناً يربط هذه القصص بعضها ببعض، سواء على مستوى البناء الفني أو على مستوى الموضوعات التي تتناول واقع الناس وهمومهم اليومية.

\* كاتب وصحفي أردني

نسبي، لتصعد تدريجياً نحو الذروة، حيث تتجلى الأزمة النفسية العميقة لهذا الموظف. تتضمن القصة العديد من المشاهد التي تكشف عن انكسارات الموظف الداخلية وأوهامه بالسلطة والسيطرة، وصولاً إلى المفارقة النهائية حين تنقضي يومياته البائسة من دون أن يجني شيئاً سوى وهم السيطرة في عمله، ذلك الوهم الذي لا يجد له انعكاساً لا في الشارع ولا في البيت ولا حتى في نفسه.

الفكرة الجوهرية هنا هي افتقار الإنسان البسيط للتمكن الحقيقي، ولجوؤه إلى التماهي مع منصبه الرمزي في محاولة لتعويض شعوره بالعجز، والمفارقة التي بُنيت عليها القصة ليست مجرد وسيلة فنية حسب، بل تحمل رؤية نقدية لواقع الموظف الذي يبحث عن اعتراف بوجوده من خلال ملفات مكدسة على طاولة مكتبه حيث: "يكون الحاكم بأمر اللوائح وظل الحكومة على الملف، يعرف المستندات التي لو نقص أحدها لانتُهكت قدسية الملف، كما يعرف أوراق (الدمغة) التي يستمتع بإصدار الأوامر بشرائها واحدة تلو الأخرى، ثم يستمتع أكثر وهو يوجّه بلسقها في الموضوع الذي يجب أن تكون فيه".

يلجأ الكاتب إلى تقنية السخرية السوداء في نسج عدد من قصصه، فالقلم الأحمر الذي تحصل عليه فتاة تنتمي إلى عائلة محافظة هديةً من صديقتها، يتحول إلى مرآة تنعكس عليها مشاعرها الداخلية، وصراعاتها بين الرغبة في التغيير والخضوع لتقاليد "الاحتشام" الظاهري، وتقضي الفتاة وقتاً طويلاً في محاولة معرفة ما إذا كان الرجال يفصلون اللون الأحمر ل...، وهو ما يبدو من ناحية أولى فعلاً بسيطاً، لكنه عند تفكيكه يكشف

ينطلق هلال في رؤيته للقصة من تفاصيل صغيرة، تبدو للوهلة الأولى عابرة أو غير ذات شأن، لكنها تتراص وتتماسك تدريجياً ضمن البناء الدرامي لتنتج في النهاية صورة كلية، تمتاز بالبساطة من حيث الشكل الخارجي، وبالغنى على المستويين النفسي والرمزي. هذا النهج الفسيفسائي في بناء الشخصية والموقف القصصي يبدو جلياً في غالبية القصص، حيث نلحظ تركيزاً على التفاصيل الصغيرة كآلية للكشف عن التحولات الداخلية للشخصيات، وكأما الكاتب يؤكد أن جوهر الحياة يكمن في تفاصيلها التي لا تستوقفنا في الغالب.

هذه التفاصيل تتحول ضمن شبكة الأحداث إلى رموز يمكن قراءتها ضمن السياق الموضوعي للقصة، ففي واحدة من القصص، نجد الراوي يقع في حب زميلة له بالجامعة ويسعى جاهداً للارتباط بها، لكن مع تتابع الأحداث وتعقيدها، ولا سيّما الظرف المادي الذي يفرض نفسه بقوة، تبدأ علاقة الحب بالتآكل، وعندها يتذكر البطل عبارة والده المتكررة بشأن "آخر يوتيرن"، وهو المكان الذي يقف فيه بسيارته الصغيرة في طريقه إلى العمل. هذه الجملة العابرة تتحول إلى رمز مركزي، ف"اليوتيرن" هنا لم يعد مجرد انعطاف مروري، بل يتحول إلى استعارة تعبّر عن خيارات الحياة ومساراتها، والسيارة هي رمز للبطل ذاته، والطريق رمز إلى خط سير حياته، وهو ما يعكس قدرة الكاتب على تحويل التفاصيل اليومية إلى دلالات وجودية عميقة.

وفي قصة "رئيس جمهورية الملف"، نلمس مهارة الكاتب في بناء الحبكة بأسلوب هرمي تصاعدي. تعاين القصة حياة موظف حكومي بسيط يعمل مسؤولاً عن ملفات المراجعين، وتبدأ الأحداث من نقطة سكون

حول سور الجينية".

وهنا يبلغ السرد ذروته الرمزية: الحديقة تصبح رمزاً للذات، والسور يرمز إلى القيود الاجتماعية، والعطر الذي يرشّه البطل لإخفاء رائحة الشيشة يرمز إلى التناقض بين الرغبات الداخلية والتمثيلات الاجتماعية الخارجية. إن البطل لا يسعى إلى كسر السور بقدر ما يسعى إلى التطواف حوله، كما لو كان يحوم حول نفسه دون أن يمتلك الجرأة على اقتحامها.

ربما يكون الشعور العميق بالخسارة أو الإدراك المتأخر بالفقد هو القاسم المشترك الأبرز بين شخصيات القاص في هذه المجموعة، ففي قصة يلتقي فيها رجل بامرأة على متن طائرة، يُبنى السرد على الوهم، حيث يعتقد الركاب أن المرأة زوجته، بينما هو لا يعرف حتى اسمها. وفي قصة "حفل توقيع"، يهيمن الخيال على تفكير الرجل الذي يشعر أنه يمتلك الكاتبة، فقط لأنه معجب بها، لينتهي به الأمر مثله مثل الآخرين، مجرد قارئ مغمور وسط جمهور من المعجبين، وفي "الصيت ولا الغنى" يجلس الراوي على مقاعد الدرجة الخاصة في الطائرة حيث اضطرت الشركة التي يعمل بها إلى حجز المقعد له نظراً لنفاد التذاكر الاقتصادية، وهو في الوقت الذي يُعامل فيه كما "رجال الأعمال"، يراقب هاتفه بقلق وقد وصلتته رسالة "ممكن نسلفك 28 جنيه على 7 مرات".

تتكرر هذه الثيمة -الخسارة- في مواضع عديدة، وهي لا تظهر بحدّة أو بمأساوية مفرطة، إذ يعالجها الكاتب بطرافة خفيفة تميل أحياناً إلى العبث، كما لو أن الخسارة جزء من يوميات الحياة لا يستحق كل هذا التأسي. إن خساراته ليست خسارات وجودية كبرى، بل هي أقرب إلى الفقد اليومي الذي يختبره الجميع، ذلك الفقد الذي

أزمة نفسية وشعورية عميقة، تُظهر تناقضاً بين الظاهر والباطن، وبين المحافظة كقيمة اجتماعية وبين حقيقتها التي قد تكون سطحية أحياناً. هنا تبرز قدرة د.صلاح هلال على استخدام التفاصيل الصغيرة لتسليط الضوء على أزمة هوية لدى الأثنى المقموعة برموز السلطة الأبوية.

تميل اللغة التي يعتمدها الكاتب إلى الاقتصاد، لكنها لغة مشحونة بالإيحاء، حيث يتخذ الحوار والسرد الداخلي مسارات متقاطعة تحفر عميقاً في نفسية الشخصية. ومن خلال هذه التقنية، ينجح في خلق نص مشبع بالرمزية دون أن يفقد واقعيته.

في قصة "سور الجينية"، يرسم هلال عالماً داخلياً بالغ التعقيد لشخصية الراوي الذي يغفل نصائح والدته ويذهب إلى المقهى ليدخن "الشيشة". هذا التمرد الصغير يتحول إلى فعل رمزي، حيث يبدأ السارد برسم صورة بانورامية للحديقة المقابلة للمقهى، التي تبدو فضاءً مغلقاً، لكنه يحمل في داخله كل مظاهر الحياة المدنية: الأطفال الذين يتسللون من السور، العشاق المختبئون، المدخنون، والعاثرون.. الحديقة، كما يقدمها الكاتب، تتحول إلى كناية عن الذات البشرية: محاطة بالقيود لكنها نابضة بالحياة.

يقول السارد في لحظة مكاشفة مؤثرة: "ألتقم (مبسم) الشيشة ممسكاً بخرطومه بقوة كأنها حبيبة طال اشتياقي إليها وأخاف أن ترحل مجدداً، وأتابع سحبات الدخان المنبعث من الشيشة وهي تشق طريقها عبر ثغرات أحدثها الزمن في النافذة إلى فضاء تتلاشى فيه، فيتجدد شوقي إلى الهروب مقتفياً أثر الدخان، غير أن الدخان يذهب إلى السماء وأنا أبقى في الأرض.. أطوف

ومفارقات يصعب تفسيرها بمنطق حاسم، ففي قصة "حفل توقيع" يدخل البطل لحضور حفل لواحدة من "المشاهير"، لكنه بعد مجموعة من الأحداث يندم على ما فعل، لأن اللقاء جعل تلك الكاتبة تنزل من منازل "بنات أفكار" البطل إلى منازل بنات البشر، فأدرك أنه لن يستطيع استعادة الصورة التي طالما رسمها لها بين أسطر كتبها مهما فعل!

ومثلها قصة "الذئب وذات الرداء الأحمر" التي تحمل العديد من الإسقاطات الرمزية على الواقع الاجتماعي، إذ يتجلى الصياد الذي كان له دور البطولة في القصة الأصلية، كرجل مخادع، لهذا: "عندما كبرت الصغيرة وأصبح جسدها اليافع أسيراً عنده، وصارت حبلى بقصص بطولاته، كانت تجلس على حافة الغابة تحذر المارة.. من الصياد".

"سور الجنيينة" ليست مجرد سرد لحكايات من الحياة اليومية، بل هي تمرينات فكرية ونفسية عميقة على فهم الإنسان في لحظات هشاشته وانكساره وتأمله. يتقاطع فيها الواقع مع الرمز، والتفاصيل البسيطة مع القضايا الوجودية الكبرى، وتتشكل منها فسيفساء سردية دقيقة، تغري القارئ بالتأمل في الحياة لا كما نتمناها، بل كما هي: مليئة بالخسارات الصغيرة، بالأحلام المؤجلة، وبالأئلة التي لا إجابات لها.

بهذه المجموعة يثبت د.صلاح هلال أنه لا يكتب القصة فقط ليحكي حكاية، بل ليضيء زاوية معتمدة في الذات الإنسانية، مستخدماً في ذلك أدواته السردية ببراعة ووعي، وهو ما يجعل "سور الجنيينة" واحدة من المجموعات القصصية اللافتة في المشهد القصصي المصري المعاصر.

لا يُكتب عنه عادة، لكنه في هذه المجموعة يُمنح حيزاً أدبياً مميزاً.

يرع هلال في رسم شخصياته: كاتب، موظف، فتاة مراهقة، امرأة مطلقة، زوجة مهملة... إلخ، وهي شخصيات مألوفة، لكنها تتسم بتعدد أبعادها، فهي ليست نماذج جاهزة، بل كائنات إنسانية تمشي على الحافة، بين الحلم والواقع، بين التوقع والخذلان، بين الرغبة والكتب. هذه الشخصيات لا تتخذ قرارات كبرى تغير مجرى حياتها، لكنها غالباً ما تتخذ قرارات صغيرة، مؤجلة، مترددة، هي التي تشكل في النهاية جوهر معاناتها.

ومن النقاط اللافتة في المجموعة أيضاً؛ اعتناء الكاتب بالفضاء المكاني، خصوصاً المحلي منه، واستخدامه لمفردات مثل "الجنيينة" ("الحديقة" في اللهجة المصرية)، كما أن إدماج الحوار باللهجة المصرية أضفى على النصوص طابعاً واقعياً وشعبياً، دون أن يُفقد لها بعدها الأدبي. ولم يُستخدم المكان في مجموعة "سور الجنيينة" كخلفية، بل هو عنصر فاعل في السرد، يتحرك فيه الأبطال ويتفاعلون معه، ويؤثر على تشكيل ذواتهم، مثلما يعيد الإنسان تشكيله.

والزمن بدوره ليس مجرد إطار للأحداث، بل يدخل في نسيج السرد كأداة لتوليد الحنين أو إبراز المفارقة. فالكثير من القصص تنطوي على استرجاعات (فلاش باك)، أو على مفارقة بين لحظة الحلم الماضية ولحظة اليقظة الحالية. وغالباً ما تنتهي القصص بنهاية مفتوحة، لكنها ليست عبثية، بل نهاية تطرح تساؤلات أكثر مما تقدم إجابات، عاكسةً بذلك فلسفة الكاتب في التعامل مع الحياة كواقع معقد، لا يخضع لقوانين واضحة، بل تتخلله مصادفات



## مفارقة العنوان في رواية (البحر الأسود المتوسط) للروائي هزاع البراري

د. عماد الضمور\*

للهولة الأولى يبدو الأمر غريباً أن نقرأ شيئاً عن بحر يُسمّى البحر الأسود المتوسط، فهناك البحر الأسود، وفي المقابل يوجد البحر الأبيض المتوسط بسواحله الممتدة عبر قارات العالم، فالأمر على المستوى الواقعي الظاهر يبدو غريباً وخارج أفق توقع المتلقي الذي يبحث عن بحر يعرفه، أو قرأ عنه في عالم البحار، لكنّه على المستوى الروائي التخيلي يبدو فضاءً واسعاً للرؤى والأفكار الخصبة؛ فالروائي يعتمد إلى التحفيز والتشكيل معاً، يرصد برؤاه أبجدية المكان، ويستدعي إرثه بكلّ محمولاته العميقة، وانكساراته البعيدة.

يذهب بنا الروائي هزاع البراري في روايته "البحر الأسود المتوسط" الصادرة حديثاً إلى بحر غريب علينا، وصادم لنا؛ لأننا نعرف البحر الأبيض المتوسط، وليس البحر الأسود المتوسط، فأيّ سواد ذلك الذي أحال الأبيض إلى أسود، وأيّ عين ثاقبة صورت بكاميرا الراصد غضب البحر وثورته المدمرة؟.

\* أكاديمي وناقد أردني

وظيفته الاستراتيجية التي نجح فيها هزاع البراري الذي أوجد حقلًا معجميًا خاصًا بالبحر، إنَّه البحر كما يراه بوصفه موجهاً للسرد، وحاضناً لمصائر الشخوص.

لعلَّ هذه الهيمنة للواقعية السوداء على الرواية حررها من الأفق الرومانسي العاطفي الذي وقعت فيه كثير من الروايات المعاصرة، وجعلها محمَّلة ببعده أيديولوجي يتأسس بدوافع قصديَّة تعكس امتدادًا للعنوان في صفحات الرواية، وتغلغلًا لدلالته في المعاني المتضمنة التي تجعل المتلقي يشعر بفداحة العتمة التي ابتلعت منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط نتيجة هزائم ونكبات لم تنقطع البتَّة.

لا شك بأنَّ مثل هذه السوداوية أو الصراحة المطلقة - إن جاز التعبير - تضاعف من قسوة التاريخ، وجفاف أحداثه، لكن هزاع البراري في روايته جعل فعل القراءة مُستساعًا بل وممتعًا أحيانًا عندما جعل الألم الإنساني مرتكزًا لروايته.

إنَّ قابلية العنوان للتفكيك وإنتاج قيمة جمالية ذات تكثيف دلالي ومفارقة تحمل تساؤلًا عميقًا، وتترك القارئ في حالة انتظار للإجابة. لقد باتت الرواية الجديدة بعيدة كلَّ البعد عن مرحلة الوضوح في عناوينها، تسعى إلى إثارة المتلقي بالمفارقة والدهشة معًا. إذ لا مهرب أمام المتلقي إلا أن يقرأ الرواية لإضاءة النص وردم الجفوة الدلالية التي تركها العنوان.

تُعدُّ رواية "البحر الأسود المتوسط" الأولى - في حدود تقديري - وربما الوحيدة التي جعلت البحر الأبيض المتوسط أسودَ، بل وجعلت من مركزيته التاريخية نصًّا سرديًّا مغايرًا لنظرة الشعوب إليه. لقد بات عنوان الرواية

تشير كتب الثقافة والفنون العالمية إلى أنَّ البحر الأبيض المتوسط مهد الحضارات الإنسانية، وجسرٌ ثقافي ومعرفي بين الشعوب التي تعيش على سواحله، يمتلك عمقًا حضاريًّا راسخ الجذور في وجدان شعوبه، وهو من ناحية أخرى ترك أثرًا عميقًا في الأدب المكتوب والتراث الشفهي على حد سواء. وتحفظ ذاكرتنا بجماليَّات البحر وشواطئه الممتدة، ومناظره الطبيعية، يكتنز بفعل الحياة ويشع رومانسية وألقًا، الأمر الذي يجعله موضع رعاية واهتمام، لكن هزاع البراري له رأيٌ مغاير، ونظرة أخرى أوغلت في السوداويَّة مبتعدًا عن منتجعات البحر الأبيض المتوسط المدهشة وسواحله الساحرة، وقصص عاشقيه الخالدة، وممتكًِّا على غضب هذا البحر وثورات ساكنيه، والأمراض والأوبئة التي صدرها، بل والزلازل والحروب التي أثارها، والمجاعات التي شهدتها بلدانه، وكأنَّه غاص في أعماق هذا البحر؛ ليستخرج أسراره، ويسبر أحزان ساكنيه، وأحلامهم الدفينة، وهو أمرٌ لم يألفه المتلقي الذي يبحث دائمًا عن روح البطولة، وخلود الانتصارات، وقصص العشق والغرام. فأَيُّ مصائر مأساوية، وأيُّ بؤس ينتظر شخوص الرواية؟

كم هو مؤلم هذا الواقع الذي نحياه، وكم هو قاسٍ فعل الزمان وتحولاته العميقة التي أوغلت الصدور، واستدعت إرث السنين المشبع بالهزائم والانكسارات، وهذا ما جعل هزاع البراري يستعيد نغمة المسكوت عنه من جديد في روايته الجديدة.

تستمد الرواية سلطتها التأثيرية من عنوانها الذي وجَّه المتلقي نحو زاوية أخرى من القراءة، إذ تمارس عليه إكراهًا أدبيًّا وحافرًا لكشف غموضه. وهنا يمارس العنوان

بشكل منتج لخطاب الموت، وبموسيقا جنائزية تحدّ من إرادة الحياة، وتضاعف من فعل الموت، فثمة كوارث طبيعية وقوى بشرية تُحيل البحر المتوسط إلى ساحة موت وطلل يبحث عن رفاق.

يتشكّل السرد في الرواية من هزائم وموت كارثي تسقط معها إرادة الشخص، وتتعاظم فجيرة الأمل، حيث يتقنّع الراوي أحياناً لمضاعفة سوداوية البحر، وأحياناً أخرى تتورط الشخص في بناء سردي محكم من خلال وقائع نصية تطغى على جمالية البحر.

البحر الأبيض المتوسط في الرواية نواة مكانية تتناسل في النص منتجة خطاباً تتعالى فيه الدلالة على الكشف أو التوضيح، فتارةً يبدو البحر ساكناً قابلاً للحياة وتارةً أخرى ثائراً باعثاً على الموت، لكنّه في الحالتين عمق من آلام الشخص حيث تتحد فاتحة الرواية مع خاتمها في السياق نفسه، والدلالة نفسها مؤسّسةً لفاعلية الموت، ومساوية الغياب عبر تراكمية للألفاظ والصور والمشاهد الدالة على ذلك.

تبدو قوى الحياة مهزومةً أمام غطرسة البحر ولياليه السود، حيث الشخص المأزومة والمقهورة التي حاولت الاحتماء بالبحر دون جدوى. إنّ الأعلام المتشظية تستحوذ مساحة لغوية كبيرة من الرواية بعدما ألغى فعل الموت الجغرافيا والتاريخ، ووقف حائلاً دون متعة الحياة.

لعلّ تأثير الروائي الفرنسي (ألبير كامو) واضحاً في الرواية، إذ يظهر هزاع البراري في روايته ثائراً متمرداً على فوضوية العالم، وبمعنى آخر نجده حائراً أمام حالة الصراع والموت الذي تشهده منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط، وكأنّه جعل من عبثية (ألبير كامو) مرشداً له في

نصاً مكتملاً يزداد المتلقي اتصالاً به كلما اقترب من تخومه النصية مؤسساً لدهشة قادمة، ومعلنناً بداية مغامرة مع الرواية بأحداثها المغايرة للمتوقع، بل والمختلفة أحياناً عمّا يدور في ذهن المتلقي.

وهو بذلك ينتقل في كتابته الروائية من تصوير البنية السطحية للواقع إلى بنيته العميقة بتقنيات الرواية المختلفة، إذ يرتاد دهايز المسكوت عنه والمألوف في رؤيتنا للبحر الأبيض المتوسط؛ لينتج قيمة جمالية مصدرها معاناة الإنسانية في صراعاتها المختلفة.

لقد تجلّى مثل هذا التحول في الكتابة الروائية في الرواية العربية، كما هو الحال في المنجز الروائي لعبدالرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وإدوارد الخراط، وإبراهيم الكوني وغيرهم. إذ جعل هزاع البراري من البحر مكاناً حافلاً بالتفاصيل مخصباً بالمجاز والتناسل التراثي، مُتشحاً بالسواد والانكسار معاً.

لعلّ هذه المغايرة في العنوان ملمح تميّز في الرواية، ومنطلق للتلقي الجمالي، يُنشط ذاكرة المتلقي؛ ليمارس فعل القراءة اليقظة والاكتشاف المدهش، بعدما خيّب العنوان أفق توقع القارئ وكشف عن لوحة فنية قابلة للتأويل والتشكّل أثناء القراءة؛ فالبحر فضاء تجري فيه الأحداث، وهو موضوع للخطاب التشكيلي، إذ ترصد الرواية موت الأعلام والأجساد معاً. لقد انحاز الروائي انحيازاً واضحاً لسردية الأمل، حيث ظهر صوته مميّزاً منتجاً خطاباً روائياً رهين الواقع التاريخي بروى جمالية.

شهدت رواية "البحر الأسود المتوسط" تحولات مهمة تتمفصل في تجليات الفاعل الروائي (البطل) من خلال تعدد صور البطولة في الرواية، حيث برزت فاعلية السرد

يداري شعوري بالعري الفاضح، أو يخبئ ارتجاف يدي من هول فاجعة تركض من بعيد، مثل التسونامي الذي يقود البحر لمعاقبه جدران الشيطان القاسية" ( الرواية، ص9).  
 أمّا خاتمة الرواية فكانت تعميماً لحركة الشخصيات المأسوية، وما يبعثه البحر من هلاك لساكنيه، فكان صوت الراوي حاضرًا ليعلن وحدته بعد موت الجميع في هذا البحر الموحش: "ماء البحر يمتلئ بالأشلاء، الأمواج تكدس الجثث المنتفخة والمتحللة، كلهم في الماء موتى، كلهم هنا أمامي، شيئًا فشيئًا يتلاشى اللون الأزرق، يختفي تمامًا، أصبح ماء البحر أسود بالكامل، صار بحرًا من فحم سائل ثقيل الحركة تفوح منه رائحة غريبة، صار كل شيء بشعًا ومثيرًا للهلح، أغمضت عيني ثم فتحتها لأتأكد، ارتجفت أوصالي، كل ما بداخلي اصطك ببعضه البعض، شعرت بقشعريرة تركض على جسمي البارد، كنت وحيدًا في مواجهة بحر أسود قاتم، كنت وحيدًا تمامًا" (الرواية، ص 253 - 254).

تبقى رواية البحر الأسود المتوسط عملاً فنيًا قابلاً للتلقي في فكره ولغته ودلالته؛ انطلق فيه الروائي من حالة تشاؤم عميق، تستحيل معها الكلمات إلى مأساة حقيقية، تتصحر فيها الروح، ويتلاشى معها الأمل، وتبدو من خلالها الأحلام غير مكتملة، بل أنّ مدن البحر الأبيض المتوسط مأزومة منهكة، كذلك فإنّ شخصيات الرواية تبدو وكأنّها جبلّ جليديّ يوشك أن يذوب ليغرق ما حوله، فضلًا عن مشاعر القتل والخوف التي ترافق الشخصيات التي أنهكتها الحروب، وتعاني المرارة والخذلان.

نظرته السوداوية للبحر الأبيض المتوسط.

إنّ هذا العالم الموحش التعس الذي يصوره البراري في روايته متخماً بالأسرار والألم معاً، يطرح أسئلة وجودية ترافق الإنسان في مسيرته الحياتية، وبذلك فإنّ البراري ينحو منحى مغايراً للمألوف الروائي، ويخطّ نهجاً جديداً في الرواية الأردنية يحاول من خلاله إعادة صياغة الواقع برؤى فكرية وبأساليب فنية، حيث تبدو العلاقة بين البحر الأبيض المتوسط والمجتمع الإنساني علاقةً مأزومةً تولّد العنف والشقاء، إذ استحال البحر الأبيض المتوسط إلى كيان اجتماعي يعكس خلاصة تجارب قاسية خاضها ساكنو حوض البحر الأبيض المتوسط الذي هو الآخر يعاني كما تعاني الشخصيات، حيث القهر والعنف الذي تفضحه اللغة وهي تقدم البحر بصوت الراوي والشخصيات المعذبة التي تسرد الموت وفق رؤية فكرية وجمالية، تقوم على تأطير الشخصية والحدث؛ لإنتاج الفكرة الروائية، وهي تعرية الواقع، وبيان بشاعة الفعل الإنساني عندما يتّجه إلى الحرب والدمار، كما في صوت الراوي الذي يتغلغل في البناء الروائي باعثاً الموت والفناء: "كنت سأقول لها: إنّ للحواف المشرقية أنصلاً حادة، تقطت على دمائها. منذ قاد الإسكندر جيوشه نحو الشرق حتى روما الجديدة في أيامنا هذه، كنت سأقول لها هذا البحر ليس أبيض كما تظنين، لكن لون الفجيعة لا يشي بالحقيقة دائماً، كنت سأقول لها تلك الحواف التي ألقّت بجدك بين أنياب الحياة في ألمانيا منذ عقود بعيدة" (الرواية ص 22 - 23).  
 لقد جاء مفتتح السرد في الرواية بهذا الصوت الخفي للراوي تأكيداً لسوداوية البحر وبؤس ساكنيه: "لم يكن المعطف الأسود الثقيل يدفئ الارتباك في داخلي، ولا حتى



## الرمزُ والصورةُ الشعريّةُ في ظلّ نظرية تحليل الخطاب

د. فداء أبو فردة\*

نظرية تحليل الخطاب:

إنّ نظرية تحليل الخطاب في دراسة النص الأدبي تعني النظر إلى النص كوحدة لغوية كبرى أي بنية مركبة تتجاوز التركيب النحوي والصرفي لتشمل البنية السطحية والباطنية والسياق سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو ثقافياً، ووظيفة النص وأيدولوجيا المتكلم والمتلقي والعلاقات الدلالية والإشارات الرمزية داخل النص. وتحليل الخطاب ليس بديلاً عن البلاغة أو التأويل التقليدي، إنّما هو أداة مكملّة لتفكيك النص الشعري من منظور دلالي، واجتماعي وثقافي ووظيفي. تتعامل نظرية تحليل الخطاب مع النصوص بوصفها أنساقاً لغوية وثقافية تُنتج المعنى عبر شبكة من العلاقات اللغوية والسياقية والتداولية والثقافية والجمالية. أمّا في الشعر فيصبح الخطاب أكثر تعقيداً، لأنّ اللغة تتشابك مع الرمز والصورة والإيقاع والانزياح لتشكيل خطاب شعري قائم على الإيحاء لا الإحالة المباشرة. وفقاً لعلماء الخطاب مثل تودوروف وفوندينو وميشال فوكو، فإنّ النص لا يُفهم إلا داخل شبكته التداولية أي من يتكلم؟ ولمن؟ وفي أي سياق، وبأي آليات لغوية؟

\* كاتبة وباحثة أردنية

اللغوية إلى فضاء أوسع يشمل المجتمع والتاريخ والهوية والقيم وما تتضمنه النصوص من أنساق ثقافية قديمة أو مستحدثة، ويظل هذا المنهج من الوسائل المهمة لكل باحث يسعى إلى فهم كيفية تشكل الوعي وكيف تعمل اللغة على صنع العالم وإعادة تشكيله.

ومن أهمية تحليل الخطاب أنه استطاع إعادة تشكيل الوعي النقدي في العلوم الإنسانية، إذ تجاوز حدود تحليل النصوص بوصفها وحدات لغوية مغلقة، ليغدو مدخلاً لفهم شبكات السلطة والمعنى في السياق الاجتماعي. ومن أهمية نظرية تحليل الخطاب في الشعر أن الشعر لا يبدو خطاباً مباشراً، لكنه يحمل قوة دلالية مضاعفة، فاختيارات الشاعر اللغوية، ونبرة الخطاب وبنية الجملة تُشكل خطاباً اجتماعياً مكثفاً، ومنهج تحليل الخطاب يستطيع الكشف عن البنى المضمرّة التي تحكم تشكيله، ويجمع بين عمق النظرية وسلاسة التطبيق، وفهم النصوص في فضاء أوسع لأنّه يسعى لفهم كيفية تشكّل الوعي، وكيف تعمل اللغة على صنع العالم وإعادة تشكيله. وبهذا فإنّ تحليل الخطاب لا يدرس النص وحده بل نظم الدلالة كاملة، وكيف تتفاعل العناصر كلها في إنتاج معنى أو خطاب.

وقد أحدثت نظرية تحليل الخطاب نقلات أساسية في قراءة الشعرية العربية مثل الانتقال من التركيز على الأسلوب إلى الخطاب، فلم يعد الشاعر يُقرأ من زاوية الاستعارات وحدها، وإمّا ما يقوله الخطاب عن علاقات السلطة والمجتمع، وإدخال السوسولوجيا والانثروبولوجيا في تحليل الشعر، فالشعر يُدرس اليوم كوثيقة ثقافية، وإعادة الاعتبار لصوت القارئ، فالمعنى لم يعد حكراً على الناقد بل هو نتاج تفاعل قارئ

وهذا ما يجعل الشعرية العربية تُدرس ضمن إطار تحليل لغوي أيّدولوجي يُفسّر البنى الإيقاعية والرمزية بوصفها علامات تُحيل إلى ممارسات ذهنية وثقافية.<sup>(1)</sup> يقول (فان دايك): "إنّ الخطاب منظومة من الأفعال والمعاني تُنتج داخل سياقات اجتماعية وثقافية معينة"<sup>(2)</sup> ويتحول الرمز والصورة إلى أدوات لبناء "هوية الخطاب" و "خيال المعنى". ومن أهم ركائز النظرية أنّ الخطاب لا يُحلّل بمعزل عن سياقه الاجتماعي الثقافي، فاللغة نظام دلالي وظيفي لا يمكن فهمه إلا من خلال وظائفه في المجتمع.<sup>(3)</sup>

#### أهمية نظرية تحليل الخطاب:

وتكمن أهمية تحليل الخطاب في الدراسات العربية المعاصرة في تحليل المشهد الإعلامي والخطابات السياسية والمناهج الدراسية والنصوص الأدبية الحديثة. ومن أهم ما يتميز به أنّه يكشف النسق العميق للخطاب العربي، وما يعترّيه من تحيزات أو صور نمطية، ويقدم أدوات منهجية لفهم العلاقة بين اللغة والسلطة، ويعيد قراءة النصوص الأدبية والثقافية من منظور اجتماعي أعمق، ويتيح تحليلاً متعدد الاختصاصات يناسب طبيعة الثقافة العربية المتشابكة. ويُعدّ تحليل الخطاب أحد أهم المناهج المعاصرة في قراءة النصوص داخل سياقها الاجتماعي والثقافي، فهو يمنح الباحث قدرة على كشف البنى المضمرّة التي تحكم تشكيل الخطاب، ويجمع بين عمق النظرية وسلاسة التطبيق، وفي الإطار الأدبي يتيح لنا فهم النصوص بوصفها جزءاً من حقل اجتماعي يمارس فيه الصراع الرمزي ويعيد إنتاج العلاقات والقيم<sup>(4)</sup> وبذلك يتجاوز التحليل النقدي حدود القراءة

بصورة رمزية أو استعارية، وقد تُستخدم الصورة لإضافة بعد إيقاعي وجمالي، ومنح النص ثراءً لغويًا لتحقيق الدهشة والجمال. تستعمل نظرية تحليل الخطاب أدوات متعددة لغوية سيميائية سياقية؛ لفك بنية النص وكشف الدلالات العميقة وربطها بسياقات اجتماعية وثقافية، من خلال تفكيك بنية النص عن طريق دراسة النص بكل مستوياته من لفظ إلى جملة إلى بناء نحوي ثم تركيب بنائي، وما يحمله هذا النص من ترتيب وانتقالات زمنية ومكانية وتناص مع التراث.<sup>(6)</sup>

ويُنظر إلى الرمز والصورة عند تحليل الخطاب في الشعر كأدوات محورية، فيستطيع الشاعر أن يرمز لقضايا اجتماعية، وثقافية وتاريخية أو وجودية بطريقة مركبة، فالكلمة أو الشخصية أو الحدث تسمو لتصبح حاملة لقيم أو دلالات. وإذا كان الخطاب الشعري يتناول قضايا ثقافية واجتماعية أو وجودية، فإنَّ المبدع قادر على خلق فراغ تأويلي يتجسد بمساحة من الغموض أو التعدد في الدلالات، الأمر الذي يكسب النص حضوراً وتفاعلاً فكرياً. والرمز والصورة يجعلان من الشعر فنّاً لا مجرد كلام يرفعانه إلى مستوى التعبير المركب، حيث المعنى قريب من القلب والوجدان ليس من العقل فقط. وتكمن أهمية الرمز والصورة فيما يضيفان على النص من عمق وتأويل لأنَّهما يفتحان آفاق قراءة متعددة، فالرمز يربط المتلقي بتجربة أو ثقافة، في حين تمنح الصورة الشعر قوة عاطفية ووجودية تجعل التجربة الشعرية حية ملموسة ومؤثرة. وهما أداة الشاعر ليعبر عن الذات والموقف والهوية والحلم والذاكرة دون أن يلجأ لخطاب مباشر، وإنما لطريقة بلاغية وإيحائية وجمالية.

ونص وسياق، وتوسيع مفهوم الشعرية ليشمل الإيقاع والمعجم الثقافي والأيدولوجيا، وبذلك صارت الشعرية العربية مشروعاً معرفياً متكاملًا. فقراءة الشعرية العربية بمنظور تحليل الخطاب تُظهر أنَّ الشعر لم يعد نصاً جمالياً مجرداً، إنما هو فعالية خطابية معقدة تعيد إنتاج العالم عبر اللغة، وتفكك أنظمتها الرمزية وتعيد تركيب الوعي الجمعي.

وتتكامل في هذه القراءة مستويات بلاغية ولسانية وسيميائية وثقافية وأيدولوجية، تجعل الشعر العربي مساحة اشتباك معرفي وجمالي يُعبر عن تحولات الذات والمجتمع معاً. وتؤكد هذه المقاربة أنَّ الشعرية العربية بما تمتلكه من عمق تاريخي وحدائي، تُعد أحد أهم الحقول التي تكشف قدرة اللغة على تشكيل الواقع لا تمثيله فقط. ومن أهم أبعاد نظرية تحليل الخطاب أنَّها لا تكتفي بالوصف بل تمتلك بعداً نقدياً يفضح التحيزات، وعلاقات القوة والتلاعب اللغوي والتمثيلات الاجتماعية للمرأة والأقليات والوطن والسلطة؛ وبذلك تتحول إلى أداة لفهم البنى المضمرة داخل اللغة.<sup>(5)</sup>

### علاقة الصور الفنية الشعرية والرمز في نظرية تحليل الخطاب:

يمثل الرمز والصورة الفنية وسيلة تعبير عن التجربة الوجدانية والانتماء والحنين أو التجدد وتستخدم للتعبير عن الذات أو الوطن، وتوسيع أبعاد النص لتشمل بعداً ثقافياً تاريخياً، من خلال إقامة وصلة بين الحاضر والماضي وصور الهوية والصراع. وقد يُستخدم الرمز والصورة للتعبير عن هوية الشاعر ومعاناته الفردية داخل النفس الإنسانية من رغبات وآلام وأحلام

آلتيين لإنتاج خطاب متعدد المستويات لغوي وثقافي وأيديولوجي وجمالي، وينفتح على التأويل مما يجعل الشعر فضاء معرفياً يمنح المتلقي دوراً أساسياً في تشكيل المعنى. يحمل الرمز في الأدب أياً كان نوعه " الكلمة " صورة ذهنية والرمز يستدعي معاني نفسية أو اجتماعية أو ثقافية.

يقول الشنفرى في لامية العرب:

" وأغدو على القوت الزهيد كما غدا

أزل تهاده التنائف أطحل

غدا طاوياً يعارض الريح هافيا

يخوت بأذنان الشعب ويعسل

فلما لواه القوت من حيث أمه

دعا فأجابته نظائر نُحَل

مهلهلة شيب الوجوه كأنها

قداح بكفي ياسر تتقلقل "

في لامية العرب القصيدة التي تُعدّ صرخة ثورة على ظلم المجتمع يشبه الشاعر نفسه بالذئب؛ ليعبر عن قوته واستقلاله ورفض التبعية والثورة على القبيلة. وفي الصورة الشعرية والتشبيه الضمني يشبه الشاعر نفسه بالذئب ليعبر عن حريته الفرد وقسوة الحياة البرية. والتشبيه هنا ليس زخرفاً؛ بل بيان وجودي للمتكلم داخل النص مما يعكس موقفه الأخلاقي والاجتماعي في وسط قبلي تنتظم فيه العلاقات حول الولاء والانتماء. وفي تحليل الخطاب هذا التشبيه لا يعبر فقط عن الصورة الحسية بل هو تصريح بقيمة الحياة البرية كمنطق وجودي للشاعر؛ إذ تتحول الصورة الفنية إلى أداة خطابية لتأسيس موقف ذاتي اتجاه المجتمع والعالم داخل الخطاب الشعري.

ومن منظور الخطاب فإن الشاعر لا يستخدم الرمز والصورة اعتباطياً، بل كاستراتيجية لغوية تهدف إلى كسر أفق اللغة العادية عبر الانزياح، وإخفاء المعنى المباشر وإحالاته إلى سياقات أعمق، وخلق بنية سردية داخل القصيدة، وبناء علاقة تفاوضية بين النص والمتلقي، وتحويل القصيدة إلى خطاب مقاومة أو خطاب سؤال أو خطاب ذاكرة.<sup>(7)</sup>

أمّا الرمز فهو ليس بنية لغوية منعزلة؛ بل هو علامة خطابية تشتغل داخل شبكة دلالية وسياقية، فهو يُحيل إلى معنى ظاهر وآخر باطني يتشكل عبر الثقافة والتجربة والقراءة.<sup>(8)</sup> ويشير (باشلار) إلى أنّ الرمز "مخزن للخيال الحي"، يُعيد تشكيل التجربة الإنسانية بلغة إيحائية.<sup>(9)</sup> ووفق تحليل الخطاب فإنّ الرمز ينتج موقفاً ورؤية للعالم، لأنّه لا يصف مفردات بل يبني نظاماً من التمثيلات الرمزية، التي تؤدي وظائف خطابية، والرمز في الشعر العربي يمثل أفقاً تداولياً يفتح مسارات قراءة متعددة. أمّا الصورة فهي ليست مجازاً لغوياً فحسب، بل منظومة تكوينية تُشكل "المجال التصويري في الخطاب"؛ أي أنّها تبني فضاء بصرياً ووجدانياً داخل النص. وتُشير دراسات تحليل الخطاب الشعري إلى أنّ الصورة تُشكل "الجسد البصري للخطاب"، وتُفهم ضمن سياقها الثقافي.

وقد ارتبطت الصورة في الشعر العربي بالثقافة عبر استحضار الأسطورة والرموز الدينية، والتناسخ مع الشعر القديم، وتحليل هذه الصور يكشف البنية الخطابية للهوية العربية في الشعر العربي. أمّا تحليل الرموز والصور في الشعر العربي فيظهر أنّ الخطاب الشعري يتجاوز حدود اللغة نحو بناء عالم دلالي مركب، وكونهما



الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السياب

الكشف كيف تُبنى الهوية وتصنع القيم وتُرسخ أنماط سلوك أو تُمارس سلطة.

ويُعدّ الربط بين الرمز والصور الفنية وتحليل الخطاب موسعاً لنطاق الفهم، فهو لا يعدّ الخطاب مجرد كلام بل منظومة دلالات متعددة الوسائط تُبنى في سياق اجتماعي ثقافي.<sup>(10)</sup> ومن المهم للباحث أن يجمع بين أدوات السيميائية وتحليل الخطاب، لأنّ الجمالي ليس منعزلاً عن الاجتماعي. وتقوم علاقة الرمز والصورة الفنية في الشعر بنظرية تحليل الخطاب على فكرة بسيطة وعميقة في آن واحد، فكل رمز وكل صورة فنية هي جزء من خطاب وليس مجرد زخرفة جمالية؛ أي أنها أداة لبناء المعنى وتشكيل الهوية وممارسة السلطة وتقرير الأيديولوجيا.<sup>(11)</sup> وفي هذا الإطار تُقرأ الرموز

وفي قول أبي تمام:

" السيف أصدقُ إنباءً من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب "

فالرمز السيف مقابل الكتاب في خطاب صراع بين الفعل والقول والصورة هي الحد الفاصل لتمييز السلطة والحسم التاريخي، وهي في تحليل الخطاب إعادة تشكيل الوعي الجمعي حول مفهوم القوة.

وفي قول السياب:

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر "

إنّ تشبيه العينين بغابتي النخيل ذلك الرمز الحضاري العراقي المتجذر في التاريخ، فالصورة الشعرية تُعيد إنتاج الذاكرة الجمعية داخل بيئة جمالية، فالسياب يجعل من الطبيعة نظاماً رمزياً كاملاً يجعل الصورة الشعرية وسيطاً تفاعلياً لنقل حالة نفسية تاريخية فيها الحب والألم والأمل والتجدد.

وفي قول أمل دنقل في قصيدة "لا تصالح":

" لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقاً عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟ "

فالرمز العمى والبصر، والعمى يرمز لفقدان الوعي في حين يمثل البصر الكرامة والحق والصورة الشعرية الصادمة في اقتلاع العينين قادرة على توليد الدهشة وكشف زيف المصالحة؛ ليكون تحليل الخطاب مقاومة سياسية وأخلاقية مغلفة بصورة رمزية. وفي ظل اعتبار النص نصاً متعدد الوسائط يمكن لتحليل الخطاب

والواقع وبناء خطاب المقاومة في تفاعل دائم بين النص والقارئ والسياق. وضمن منظور تحليل الخطاب لا تُدرس الاستعارة والرمز فقط من زاوية الإبداع البلاغي بل بوصفهما علامات "سيميوطيقية" تحمل دلالات ثقافية وإيديولوجية، فالاستعارة قد تكشف تمثل المجتمع للهوية أو السلطة أو الوطن، والأمثال والحكم تُقرأ كخطاب متوارث يختزن حكمة وتجربة وقيماً، ويُعاد توظيفها في القصيدة لأغراض عدة.<sup>(12)</sup> وبهذا تصبح الشعرية شبكة رموز وخطابات لا صوراً معزولة، فالشعر ليس زينة لغوية بل خطاب فاعل يصوغ الوعي والهوية، والصور والرموز أدوات أيديولوجية وثقافية بقدر ما هي جمالية، والشعرية العربية المعاصرة هي نتيجة تلاقح عميق بين التراث البلاغي ومناهج تحليل الخطاب الحديثة.

والصور الفنية كونها عناصر في شبكة دلالية، تُسهم في تشكيل خطاب معين. "قومي، ديني، جندي، مقاوم". ويؤكد تحليل الخطاب أن النص الأدبي مجال مثالي لفحص العلامات الرمزية والصور المجازية، وكيف تُبنى بها المعاني العميقة والهويات والتمثيلات الثقافية في مستويات جمالية بلاغية متمثلة بالمجاز والاستعارة ومستوى تداولي اجتماعي يوضح كيفية استخدام هذه الأدوات لخدمة أيديولوجيا أو هوية. أمّا الصورة الفنية في نظرية تحليل الخطاب فتفهم كمشهد خطابي يحمل رؤيا للعالم في كل تفاصيل الصورة "لون، حركة، ضوء، علاقة"، تشارك في بناء موقف من الوجود أو التاريخ أو المقدس. وبهذا تصبح دراسة الرمز والصورة الفنية في ضوء نظرية تحليل الخطاب مدخلاً مركزياً لفهم الشعرية العربية المعاصرة، فهي تكشف كيف تتحول الأدوات البلاغية إلى وسائل لإعادة كتابة العالم، وتفكيك

## الهوامش:

- (1) انظر: أحمد، إبراهيم، (2008م)، الألسنية وتحليل الخطاب، القاهرة: عالم الكتب.
- (2) انظر: Van Dijk' Teun (1998), A. Ideology; A Multidisciplinary Approach. Sage Publications.
- (3) انظر: لسويدي، حسن، (2012م)، بلاغة الخطاب وتحليل النص، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- (4) انظر: غنيم، (2023م)، الخطاب وتحليل الخطاب تصورات فكرية ومقاربات دلالية، مجلة لسانيات العربية وآدابها، 4 (43-44). وابن مكي، (2019م)، محاضرات في تحليل الخطاب، جامعة الجزائر الثالثة.
- (5) انظر: العيسى، سعاد، (2015م)، تحليل الخطاب: المفاهيم والأسس والإجراءات. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- (6) انظر: عبد الملك، عبد السلام، (2020م)، النقد الثقافي وتحليل الخطاب، الرياض: مركز الأدب العربي.
- (7) انظر: طه، علي، (2019م)، نظرية الخطاب النقدي، الأسس والمناهج، بيروت: دار الفارابي.
- (8) انظر: فضل، صلاح، (1992م)، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق؛ والمسدي، عبد السلام (1985م)، اللسانيات وأسسها المعرفية، دار توبوقال.
- (9) انظر: باشلار، غاستون، (1994م)، جماليات المكان ترجمة غالب هلسا، دار الشؤون الثقافية.
- (10) انظر: العريمي، صالح، (2017م)، تحليل الخطاب، مقاربة لسانية اجتماعية، عمان: دار كنوز المعرفة.
- (11) انظر: الجابري، الطاهر، بلاغة الصورة الشعرية وتحليل الخطاب، جامعة الزيتونة، <https://www.asjp.cerist.dz>
- (12) انظر: حسن، عبد الملك، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، <http://www.iasj.net>



الروائية أميرة غنيم

## الذاكرة والهوية في مدونة الروائية أميرة غنيم<sup>(1)</sup>

د. دليلة شقرون\*

توطئة:

تتعلق هذه الدراسة النقدية بمدونة أميرة غنيم عموماً أي الثالث الروائي الذي يتناول سير زعماء تونس الحديثة منذ الثلاثينات إلى اللحظة الراهنة. وهي "نازلة دار الأكابر"<sup>(2)</sup> و"تراب سخون"<sup>(3)</sup> و"العظماء يموتون في أفريل"<sup>(4)</sup> ولكن سنركز بالخصوص على روايتين كُتبتا في فترة متقاربة زمن الخلق الأدبي (2024\_2025) ومتقاربة أيضاً، زمن الأحداث أو زمن الكتابة الروائية (1987\_الآن) هما "تراب سخون" و"العظماء يموتون في أفريل". ولئن كنا درسنا نازلة دار الأكابر في مقالات وبحوث أكاديمية سابقة، فإن شاعنا في هذا البحث هو دراسة ما هو خيط ناظم لكل ما كتبت هذه المؤلفة التي تجمع بين المعرفة الأكاديمية والكتابة الإبداعية.

\* أكاديمية وباحثة تونسية

باعتبارها مجرد خلفيّة زمنيّة للأحداث، بل تتحوّل إلى عنصر بنائيّ فاعل في تشكيل السرد وتوجيه مساراته. إذ يقوم الخطاب الروائيّ لديها على استعادة المخزون الفرديّ والجماعيّ، وإعادة تشييده عبر آليات التذكّر والاستحضار، فيغدو السرد فعلاً تأملياً يسعى إلى كشف ما تراكم في الذاكرة من آثار وتجارب ظلّت كامنة في الوعي، لكنّها لم تفقد قدرتها على التأثير في الحاضر.

وتشتغل أميرة غنيم بالذاكرة بوصفها ذاكرة جماعيّة تتجاوز حدود الفرد، إذ تستحضر التاريخ التونسيّ في مفاصله المختلفة، وتعيد تمثيله سردياً عبر أصوات شخصيات متعدّدة، بما يمنح المدوّنة بعداً توثيقياً وتأويلياً في آنٍ. فالروائيّة لا تنقل الماضي كما كان، بل تعيد صياغته فنّيّاً، وتُخضعه لمنطق التخيل، ليصبح فضاءً دلاليّاً تتقاطع فيه الذوات الفرديّة مع الذاكرة الجماعيّة للأمة. ومن خلال هذا التداخل، يتحقّق السرد في مساحة لإعادة مساءلة التاريخ وكشف المسكوت عنه، فيتحوّل التذكّر إلى ممارسة سردية تقاوم النسيان وتعيد الاعتبار لما همّشته الرواية الرسميّة للتاريخ.

وفي هذا السياق، تتشكّل الهويّة في أعمال أميرة غنيم بوصفها نتاجاً لاشتغال الذاكرة، إذ لا تُقدّم الهويّة معطى ثابتاً أو جاهزاً، بل كياناً متحوّلاً يُعاد بناؤه عبر السرد. فالشخصيات الروائيّة تبحث عن ذواتها من خلال العودة إلى الماضي، واستنطاق الذاكرة، ومحاولة فهم جذورها الثقافيّة والتاريخيّة، وهو ما يجعل الرواية فضاءً لإعادة تشكّل الهويّة الفرديّة والجماعيّة معاً. ومن ثمّ يغدو السرد الروائيّ أداة لإحياء الهويّة وترسيخها، لا عبر التمجيد أو التقديس، بل من خلال النقد والمساءلة وإعادة التأويل.

وعليه؛ يمكن القول إنّ الرواية لدى أميرة غنيم تمارس فعلاً هويّاتياً بامتياز، قوامه استدعاء الذاكرة وتفجير

وقوام عمل المقارنة على رصد الثابت المشترك في المدوّنة الروائيّة في كليتها شكلاً ودلالة ومقصداً. واختزلناه في عنوان الذاكرة سبيلاً لتخليد الهويّة. وأمّا العنصر الثاني مدار المقاربة على العمل التطريسيّ في أدب غنيم وسنركز على رواية " تراب سخون " باعتبارها أمودجاً لكلّ رواياتها، فهي تنهل من نصوص الذاكرة لتنتج النصّ الإبداعيّ الوليد وتخلّد الهويّة الفرديّة والجماعيّة. وخصّصنا العنصر الثالث لدراسة " العظماء يموتون في أفريل " عبر تدرّج السرد ممّا سجّلته ذاكرة الزعيم إلى ما سجّلته ذاكرة الأمة محاولين رصد أسرار التحوّل من التوثيقيّ إلى التخيليّ. وهو الهاجس في الثالوث الروائيّ بكليّته وكأنّ هذه الرواية هي النصّ الجامع " (Architexte) لكلّ نصوصها. وكأنّه التصادي بين الروايات الثلاث. فالأصداء التي تتردّد في ثنايا الثالوث تتشابه وتؤكد الالتقاء من أجل خلق نصّ سليل نصوص بعبارة عبد الله تاج.

**الذاكرة سبيلاً لتخليد الهويّة في مدوّنة غنيم عموماً**  
تتكوّن المقاربة من ثنائيّة كبرى طرفاها الذاكرة والهويّة. أمّا الذاكرة فتعني كلّ مخزون يتّصل بالماضي وبالموروث وبكلّ ما بقي محفوراً كباقي الوشم على ظاهر اليد. وهي تتعدّى الذاكرة الفرديّة إلى الذاكرة الجماعيّة وتتجاوز ما اختزنه الذهن الفردي إلى ذاكرة أمة كاملة. وأمّا الهويّة فتعني كلّ ما يتّصل بالخصوصيّة وبالذاتيّة الثقافيّة والحضاريّة وبكلّ ما يحقق كيان الفرد والمجموعة في آنٍ. وأدب الروائيّة التونسيّة أميرة غنيم يدور في فلك هذه الثنائيّة فهي تستدعي الذاكرة لتخلّد الهويّة بل لتعيد إحياءها من جديد.

إنّها أعمالٌ إبداعيةٌ تدرج ضمن أفق سرديّ يقوم على استثمار ثنائيّة الذاكرة والهويّة بوصفهما محرّكاً أساسياً للكتابة الروائيّة. والذاكرة في نصوصها لا تُستدعى

(خريف 1971، شتاء 1987، خريف 2013، ثورة الرابع عشر من جانفي...) ونلاحظ التركيز على واقع المجتمع الاقتصادي زمن الثورة: "غير أن الأزمة الاقتصادية الخانقة التي عمّت البلاد بعد قيام ثورة الرابع عشر من جانفي، والخوف من مآلات الأمور مع انسداد الأفق السياسي وتنامي الخطر الإرهابي حملاني على التريث وتأجيل طرح المسألة على شركائي من الورثة"<sup>(6)</sup> ولعلّ أهمّ توثيق زمنيّ في نازلة دار الأكابر هو الحديث عن الثورة التي اندلعت شرارتها في 17 ديسمبر 2010، حين أضرم الشابّ محمد البوعزيزي النار في جسده احتجاجاً على البطالة والظلم الاجتماعيّ. ويُعدّ البوعزيزي من الشخصيات المذكورة في الرواية، وقد تمّ توثيق هذه الحادثة في وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة"<sup>(7)</sup> ما يدلّ على أنّ التاريخ المذكور ليس من وحي خيال الكاتبة. ويُلاحظ تكرار التاريخين 17 ديسمبر و14 جانفي في هذا المتن الروائيّ، بما يعكس رمزيتهما في مسار الثورة.

وفي تراب سخون نلاحظ أيضاً هذا التوثيق التاريخي والتقييم الزمنيّ المكثّف الذي يحيل على هيمنة المرجعيّ والإلحاح الشديد على التقيّد بالزمن القياسي الموضوعي أو الإيهام بذلك: مسجل (بتاريخ 22-01-1998)... (بتاريخ 3 سبتمبر 2013) ... مسجل (بتاريخ 23-01-1998) ... (بتاريخ 3 سبتمبر 2013) .... (بتاريخ 13 سبتمبر 2013) ... (بتاريخ 1 نوفمبر 2013)"<sup>(8)</sup>.

والأمر نفسه يقال في الرواية الأخيرة التي احتشدت فيها كلّ الأزمنة منظمة ممّا قبل ولادة الزعيم إلى ما قبل احتضاره أو موته: "المنستير مارس 2000" "الجمعة 27 أفريل 1945" "الجمعة 22 أفريل 1949" "في تلك الصائفة من سنة 1924"<sup>(9)</sup>.

طاقتها السردية، بما يسمح بإعادة كتابة التاريخ من منظور إنساني وثقافي. فالذاكرة تُغذّي السرد، والسرد يعيد تشكيل الذاكرة، وفي هذا التفاعل الجدلي تتأسس الهوية بوصفها مشروعاً سردياً مفتوحاً على التحوّل، لا حقيقة نهائية مغلقة.

والذاكرة هي المطية التي استدعت من خلالها غنيم مادة التوثيق والتأريخ. معنى ذلك أنّ هذه الوسيلة ليست وثيقة ولا هي مصدر للتوثيق، لأنّ الذاكرة تسقط الكثير ولا تترك إلا القليل. فما الذي التقطته الذاكرة الفردية والجماعية من أخبار التاريخ ومن حكايات صانعي هذا التاريخ؟ وما الذي خلّده ذاكرة غنيم داخل النصّ الروائيّ؟

يتجلى عمل الذاكرة أولاً في الاشتقاق (Dérivation). فثمة كمّ هائل من القرائن التوثيقية في كلّ رواية من الروايات الثلاث.

### التوثيق الزمنيّ:

يربز الاشتقاق العلنيّ من التاريخ في كثافة التوثيق الزمنيّ. وقد تعدّدت الأطر الزمنيّة الدقيقة أو الكرونولوجية. إذ نجد الزمن الاستعماريّ ويظهر في نازلة دار الأكابر مثلاً، من خلال ذكريات "الطاهر الحدّاد" وأفكاره، وكذلك من خلال مواقف شخصيات مثل "سي امحمد النيفر"، الذي يمثّل القوى الاجتماعية زمن الاستعمار "صيف 1949، شهر ديسمبر 1935، شتاء 1949، شتاء 1951، شتاء 1943، ربيع سنة 1936...)، تقول لويزة: "كان سيدي امحمد، المناضل في حزب الدستور، يعيب على جدّك جهاراً زواجه من "المتفرنسة" بنت الرّصاع التي سمّم عقلها التعليم الإفرنجي وأفسدت سلوكها قلّة غيره آل الرّصاع على حريمهم".<sup>(5)</sup> نجد في هذه الرواية أيضاً، زمن ما بعد الاستقلال



ففي كل رواية يطغى الزمن الدائري الداخلي الذي يتباين مع الزمن التاريخي الموضوعي القياسي. ويتمثل خاصةً في سرد الشخصيات لماضيها وذكرياتها الشخصية، مثل سرد "للأ زبيدة" لأيامها في دار الأكابر، ومثل سرد "وسيلة" لعديد الأحداث في حياتها ومثل استعادة الزعيم لكل ما جرى في سيرته وسيرة العباد وكأن ذاكرته اختزال لذاكرة أمة كاملة.

#### هيمنة الشخصية الزعيمة:

يمكن جمع أبطال روايات غنيم في هوية واحدة، أو في ذات أيقونة تكاد تحمل الماهية ذاتها على اختلافها

#### هيمنة الزمن الدائري المعيش:

التواريخ منتشرة في أرجاء المدونة الروائية في متونها الثلاثة لبيان حقيقة الأحداث المروية وللمبرهنة على كونها مقتبسة من أحداث وقعت بالفعل ومن زمن مرجعي حقيقي موثق. ولكن الزمن المهيمن في الثالوث الروائي هو ما يُسمى بزمن التذكر. وهو زمن ذاتي لا حدّ يحده. وهو زمن الديمومة بعبارة (برغسون) يجري بلا توقّف وبلا منطق كرونولوجي. وهذا مكمّن أساسي في التحويل الروائي للزمن وللتاريخ. فلا وجود إلا للزمن الذاتي المعيش بالذاكرة والوجدان لا المقيس بالساعة والدقيقة.

رمز الحداثة والإصلاح. "أخبرني أنه صدر له عن المطبعة الفنيّة بتونس قبل أسبوعين كتابٌ صغير سُمّاه "امرأتنا في الشريعة والمجتمع" جمع فيه بعض مقالات قد نشرها منذ سنتين منجّمة في جريدة الصواب وأضاف عليها فصولاً أخرى قال إنّه استفرغ فيها جهده ومعارفه الرّيتونيّة للاجتهاد في المسائل الشرعيّة".<sup>(10)</sup> ولمحنا تعاطفاً مع شخصيّة "وسيلة" المرأة المغدور بها.

ولم تقتصر الكاتبة في كلّ رواياتها على رصد ملامح الحسن الجسديّ والذكاء والتألّق للشخصيّة الروائيّة بقدر ما سبرت كلّ ملامح الشخصيّة السليمة والمريضة، إذ رسمت القبيح قبل الجليل ورصدت كلّ تفاصيل حياة الشخصيّة وسيرتها بحلوها ومرّها كوصفها لجمال وسيلة ثم لانهايار هذا الجمال. وكوصفها بل فضحها لشخصيّة بورقيبة التي شرّحته تشريحاً فأخرجته إخراجاً جديداً في عالم السرد كائناً نصيّاً مريضاً مليئاً بالعقد: "لكنّها في كلّ الحالات أخرجت بورقيبة في صورة هجينة تارةً وفي صورة الزعيم الفدّ الذي لا يضاويه أحد تارةً أخرى، صورة أولى أخرجته فيها إنساناً لا يصلح ليكون قدوة أخلاقاً وسلوكاً سياسياً وصورة ثانية أخرجته فيها فرداً مفرداً يغيّر مجرى التاريخ بريادته وفذاذته".<sup>(11)</sup>

ومن المشترك أيضاً في نصوص المدونة إدخال القصّة العاطفيّة ووصف العلاقات الوجدانيّة وتقلبات أحوال العشق والهوى في نصوص الثالوث الروائيّ برمّتها.

أليس هذا مشروع أميرة غنيم الروائيّة؟! أن تخلّد مآثر التاريخ التونسيّ من خلال أعلام أثروا فيه وحققوا إنجازات سجّلتها الذاكرة الجماعيّة والذاكرة الفرديّة. لكنّ الذاكرة التي اختزنت كلّ ذلك وأعادت صهره وتخصيبه وأعادت إخراجها بعد الإضافة والتصرّف هي ذاكرة المبدع الذي يتحاور مع التاريخ بلغة التخيل وبسحر العبارة وتصميم العمارة الفنيّة، ومن خلال

أي هويّة الذات الرائدة أو الزعيمة. فقد سلّطت غنيم على شخصيّة الحدّاد في النازلة الأضواء وبيّنت دوره في الإصلاح والتنوير والنضال النقابيّ والوطنيّ. وتناولت سيرة "وسيلة" الماجدة وبيّنت سلطتها ومختلف تأثيراتها على الدولة وزعيمها، وفي العظماء وصلت إلى الشخصيّة المركزيّة التي تكاد تكون أسطوريّة وتكاد تختزل كلّ الشخصيات الرائدة. فالمشروع واحد وهو محاولة إحياء ذكرى هؤلاء الرموز من جهة، ودعوة القراء والمجتمع إلى إيلائهم ما يستحقّون من قيمة من جهة ثانية. إنهم الزعماء الذين فعلوا وأثروا في صنع تونس الحديثة. والروائيّة تصنع من سيرهم خيوط نسيجها الروائيّ المعقّد والمتشابك. وتخلق من أصداء كياناتهم وسيرهم الحقيقيّة كائناتٍ روائيةٍ أو مخلوقاتٍ فنيّة، تحمل الكثير ممّا يوجد في الواقع وممّا ترسّب في الذاكرة الفرديّة والجماعيّة. ولكنّها كائنات من صنع الروائيّة؛ إنّها محض خيال. فالروائيّة هي خالقة الشخصيّة وهي التي كستها بما تشاء وأنطقها بما تشاء. ومهما أوهمت بالتطابق بين الحقيقيّ والخياليّ، فإنّ التطابق لا يوجد البتّة. وشتان ما بين (الحدّاد ووسيلة وبورقيبة) في الواقع وفي عالم النصّ المقدود من لغة وخيال ووجهات نظر ورؤى خاصّة بصانعة السرد التي تستمدّ في كلّ رواياتها المادّة الخام من حقائق التاريخ قبل أن تعمل في هذه المادّة أدوات الفنّ التخيليّ وطرائق الحكّي وأساليب التصوير وفنون التعبير، والإثارة والتأثير الجماليّ والوجدانيّ والفكريّ.

وقد حرصت في الروايات الثلاث على كشف ما لا يعرفه التونسيّ من أمور مسكوت عنها. قدّمت عوامل لا تخطر ببال التونسيّ وهو يستعيد هذه الأسماء. ورسمت جوانب الشخصيّة ممحاسنها وبعيوبها متظاهرة بالحياد وما أبعداها عنه، لأنّها تتعاطف مع البعض وتنفر من البعض الآخر. وقد لمسنا تعاطفاً أكبر مع الحدّاد فهو

على مشروع كامل يمزج بين التاريخ والخيال، ويجمع بين الذاكرة الفردية والجماعية وبين الهوية التونسية الحضارية. وهذا المشروع الفني الرائد الذي يحتاج منا إلى مزيد فحص وتدبر في قادم الأيام، يسلب الضوء على فصول من تاريخ تونس المعاصر من خلال حكايات متخيّلة أبطالها مستوحاة من شخصية المصلح الاجتماعي الطاهر الحدّاد تارةً، ووسيلة الماجدة تارةً أخرى، والزعيم بورقيبة تارةً ثالثة. وتستنطق المدونة كلّها، متوسّلة بآلة الذاكرة وتقنيات التحريك الروائيّ أهمّ محطات الحضارة التونسية من قرطاج إلى فترة الثلاثينات إلى فترة الاستقلال وصولاً إلى ثورة 2011. فكأنّها تضع خريطة جديدة عنوانها المجد التونسي والهوية الحضارية لتونس الولّادة للأبطال كتبوا أسماءهم بحروف من الذهب في سجل التاريخ الإنسانيّ، لذلك جمعت بين الزعيم وحنبل، وربطت بين العظماء لدى كلّ الشعوب والأمم.

وجهة نظر وفكرة خاصّة لا نجدتها بالضرورة في سجلات التاريخ وفي الواقع. فإذا الرواية ولودة من رحم التاريخ ولكنها بعيدة عن تكراره عبر ستارة التخيل ولمسات الأدبية التي تخلق أكواناً يسكن التاريخ قاعها، ولكنها تحلق بعيداً عنه وتسرب فكرها ونظرتها إلى دور زعماء الأمة في بناء التاريخ الحديث لتونس.

ألم تتردّد أصداء في الثالوث الروائيّ أي نازلة دار الأكابر عبر إحياء ذكرى المصلح الرائد الطاهر الحدّاد وفي تراب سخون عبر إحياء ذكرى الماجدة وسيلة بورقيبة؟ وفي هذه الرواية الأخيرة التي تحيي فيها ذكرى الزعيم وذكرى أمة كاملة وفترة واحدة هي فترة التحديث وبناء الدولة الحديثة؟ أليس هذا أيضاً من الخيوط الجامعة للمدونة؟

#### خاتمة

لقد سعينا في هذا العنصر التأليفيّ الجامع أو عمل المقارنة إلى تأكيد أنّ مدونة غنيم الروائية تنضوي

#### الهوامش:

- (1) أميرة غنيم (1978) جامعية وكاتبة روائية تونسية حاصلة على التّبريز في اللّغة والأدب العربيّة، كما حصلت على الدكتوراه في اختصاص اللّسانيّات باللغة التونسيّة، وصدر لها كتب حول الترجمة واللّسانيّات. ومن الروايات صدر لها "الملفّ الأصفر" عام 2019، التي حصلت على جائزة الشّيخ راشد بن حمد عام 2020، ورشّحت روايتها الثانية "نازلة دار الأكابر" الصادرة عن دار مسعى للنشر والتّوزيع للفوز بجائزة البوكر العربيّة للرّواية لعام 2021. وقد تمّت ترجمتها إلى اللغة الفرنسيّة والإنجليزيّة والإيطاليّة، وتمثّل هذه التّرجمة خطوة مهمّة في مسار انتشار الأدب التونسي المعاصر على الساحة الدوليّة. فقد حظيت الرواية، بعد صدورها بالفرنسيّة، باهتمام نقدي واسع توجّ بحصولها على جائزة دولية مرموقة، ما يعكس القيمة الأدبية العالية للنصّ وثراءه الثقافيّ. ونشرت في فترة متقاربة روايتين هما تراب سخون (2024) والعظماء يموتون في أفريل" (2025).
- (2) أميرة غنيم، نازلة دار الأكابر، عن دار مسعى للنشر والتّوزيع للفوز بجائزة البوكر العربيّة للرّواية لعام 2021.
- (3) أميرة غنيم، تراب سخون، دار مسكلياني للنشر وعن الإمارات، مركز الشارقة للنشر المنطقة الحرة الشارقة الإمارات، ط1، 2024.
- (4) أميرة غنيم، العظماء يموتون في أفريل"، دار مسكلياني للنشر، تونس، ط1، 2025.
- (5) نازلة دار الأكابر، ص 23.
- (6) نازلة دار الأكابر، ص 431.
- (7) "الثورة التونسيّة - ويكيبيديا" <https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%>
- (8) تراب سخون عناوين الحواشي الثمانية
- (9) العظماء يموتون في أفريل، ص ص 7 وغيرها.
- (10) نازلة دار الأكابر، ص 106.
- (11) مقالة إبراهيم بن صالح، أوردته أميرة غنيم في صفحة فيسبوك، تاريخ الزيارة 28 جانفي.



الشاعر والقاص الكويتي فاضل خلف

## مجموعة (أحلام الشباب) وارتبكات المرحلة لفاضل خلف<sup>(\*)</sup>

د. نجمة إدريس \*

يظلُّ النصُّ الأدبي، أي نص، - شئنا أم أبينا - نتاج مرحلته، وصورة لزمته 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 في الكويت عام ١٩٢٧م وتوفي عام ٢٠٢٣م، هو ابن لتلك العقود المديدة التي عاشها متلفتاً للمشهد الأدبي في الكويت وخارجها، محاولاً أن يرى لنفسه موطئ قدم، وأن يحدّد وجهته وذائقته الأدبية كتابة وقراءة. في البدء كان هناك مجلس الشاعر فهد العسكر الذي يغشاه لمأماً وهو فتى يافع، وهناك أطياف الشاعر صقر الشبيب ترين شاعريته الرصينة في الأجواء. ولم يكن هنالك وقتئذ (ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين)، في مكان مثل الكويت، غير الشعر يراوح بين وجدانيات فهد العسكر المنتجة وشكاة صقر الشبيب السوداوية.

\* أكاديمية وأدبية كويتية

وهكذا ظنَّ فاضل خلف بأنَّ التدثر بالقصة منجاة من تساؤلات الذات وانكشاف الأنا، فولى وجهه شطر القضايا الاجتماعية، ونقَد التقاليد والأعراف البائدة، والاستنكاف من النظم الإدارية المجحفة، ونحو الترجمة، وإعادة صياغة الحكايات التراثية بتصرف، ونحو كل ما هو موضوعي وغيري ومحاييد. لكنَّه حين توجَّه لما يشبه سرد السيرة الذاتية في (نقعة ابن خميس) مثلاً، وهي أقرب لفنِّ القصِّ، فاضت نفسه بالحنين إلى البوح الذاتي وتلمَّس الهشاشة الإنسانية المرهفة الكامنة فيه.

هل هناك عوامل أخرى ساعدت على التوجُّه إلى كتابة القصة باكراً لدى فاضل خلف؟ نعم، فرغم شخِّ المعلومات عن مدى تأثره أو قراءاته لأعمال الرواد العرب في القصة القصيرة مثل محمود تيمور ويوسف إدريس وجبران خليل جبران، إلا أنَّ دلائل التأثر اتضحَتْ في قراءاته للقصص الغربية على وجه الخصوص، 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 أنَّ قراءاته بالإنجليزية 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 وفرةً وخيراً.

لكن يبقى فضل الريادة في كتابة القصة القصيرة لدى فاضل خلف، كما عبَّر 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

هل كان هذا المشهد يروق للشباب اليافع فاضل خلف حينئذ؟ لا ندري على وجه اليقين. ولكن كانت هناك نافذة أخرى يشربُ نحوها متطلعاً، وهي الصحف والمجلات العربية، والمكتبات المتاحة على شحِّها، وطموحات ملحة في تعلُّم اللغة الإنجليزية، وشوق متحفِّز لاكتشاف الأمكنة البعيدة والترحل نحو بيئات ملهمة في اختلافها وجمال طبيعتها.

قبل أن يأخذنا الاستطراد إلى مجموعة قصصه (أحلام الشباب) التي صدرت عام ١٩٥٥م، يبرز تساؤلٌ مستحق، وهو لمْ لمْ يتجه فاضل خلف في مطلع شبابه إلى الشعر أولاً، وهو الذي أولع برومانسية فهد العسكر والشابي وتجديدات السياب؟! ولمْ جاءت القصة في البدء، ثم تلاها الشعر، على غير عادة تطوُّر المسيرة الأدبية لدى معظم المشتغلين في الأدب؟ في سبيل البحث عن إجابة، نلمح هذه العبارة التي أوردتها الشاعرة والباحث 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 أن 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 المحاييد للقضايا والأحداث، دون تورط في (ثورات) أو (انفجارات) الشعر، ولعلَّها أيضاً المحافظة والوقار وخشية انكشاف المشاعر الغائرة. وهو توجُّه 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 كبرى.

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 أن مجموعة (أحلام الشباب) جمعت وطُبعت عام ١٩٥٥م، مما يعني أنها كُتبت متفرقة قبل هذا العام، وربما كُتبت أولى نصوصها أواخر أربعينات القرن. وعليه، يظلُّ التجريبُ بما فيه من اجتهادات قاصرة وتبسيط أحد ملامح هذه المجموعة، فهي بحق (أحلام شباب) تتشكّل على مهل. ولعلّ الدكتور سليمان الشطي حين كتب مقاله المبكر عام ١٩٦٩م حول المجموعة، كان مدركاً لسمة المحاولة الأولى وما فيها من فجوات، حين أورد هذه الملاحظات: "بعض القصص يكاد يكون خاطرة صحفية لبست 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 الدكتور 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 وارتداد طريق البدايات. يقول الدكتور سليمان الشطي مستدركاً: "يأتي دوره واضحاً في تأصيل القصة في الكويت". وأيضاً: "تبرز تجربته القصصية لتضعه في منطقة الرواد الذين أصلوا فن القصة القصيرة في الثقافة الكويتية".

حين العودة إلى زمن كتابة مجموعة (أحلام الشباب)، لا يكفي أن نتمثّل معطيات الفترة التاريخية وظرفها لدى

الكاتب، وإنما أيضاً تلفتتنا طبيعة التلقي أيضاً. ويبدو أنه من حسن حظ فاضل خلف أن وجد قُراءً بأمزجة تتلائم وطبيعة طرحه عصرئذ، قُراءً بشهية مقبلة على الأدب الجديد، وعلى الخوض بإشكالات مجتمع يتفتح على المتغيرات، وعلى تقبّل النقد الاجتماعي، وعلى محاوره التقاليد البائدة والخرافة، وعلى الانفتاح على المترجم، والنش في قصص التراث. هذا الملمح يتأكد لنا من خلال ملاحظة خاطفة، لكنّها عميقة الدلالة، نقرأها في تقديم الشاعر والباحث خالد سعود الزيد للمجموعة القصصية في كتابه (أدباء الكويت في قرنين)، حين كتب: "نرجو أن يعيد الأستاذ فاضل خلف طباعة مجموعته مرةً أخرى، بعد أن نفذت من زمن طبعتها الأولى".

وهذه إشارة واضحة الدلالة على طبيعة التلقي وإيجابيته، بعد أن نفذت 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 ٢٠٢٦م.

حين التأمل في الطرح الذي ينتظم مجموعة (أحلام الشباب)، تبرز في البدء القضية الاجتماعية وتعدّد العلاقات الأسرية التي بدت وكأنّها إرثٌ اجتماعيٌّ ثقيلٌ آن وأن 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 وتعدّت الظروف. ومثل (سر المطلقة)، حيث المقاييس المجحفة فيما يتعلق بسن الزواج وشرط فتوة المرأة، والمفاهيم البالية حول العانس والمطلقة وقلّة حظوظهما في ميزان التفضيل. ومثل (التميمة)، وفيها عودة إلى صورة



في لحظاته الأخيرة وانتشله من قبره في مفارقة نادرة! ثم ينعطف بنا الكاتب نحو حكاية زرقاء اليمامة المعروفة، ويعيد صياغتها متأنياً ومستجمعاً لخيوطها وأجوائها في قصة بعنوان (نكبات الدهر).

وهكذا يجد القارئ نفسه إزاء علبة مليئة بالحلوى الملونة (علبة ماكنتوش)، معروضة براءة وأريحية، تدعوك للتذوق والانتقاء.

ويكفي فاضل خلف شرف البدايات الأولى، كما يكفيه ما تفضّل به من عرض للقضايا الاجتماعية، ونعيه الخرافة والأعراف البائدة، والريادة في الترجمة، وتقديم لغة واضحة صحيحة الأركان سهلة التناول، واختياره للتنوع ما بين السرد والحوار، واجتهاده في تقديم حبات دانية ميسرة دون افتعال أو تعقيد.

(\*) قُدِّمَتْ هذه الورقة في فعالية ملتقى القصة القصيرة العربية، الذي عُقد في الكويت في فبراير ٢٠٢٦م، وتضمن احتفاءً خاصاً برائد القصة القصيرة في الكويت الأديب فاضل خلف.

أخرى من صور هوان المرأة على نفسها وأسرتها حين تكون عاقراً، فتغرق في أحوال الدجل والخزعبلات في محاولة للنجاة من البؤس. والمثال الأخير نراه في قصة (أحلام الشباب) التي تعالج مشكلة الزواج التقليدي الذي يتم اعتباراً ومصادفةً، دون اعتبار للتوافق الزوجي والتكافؤ المنشود، وما يخلفه من منغصات وأوجاع.

في 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).

حين نأتي إلى المحور الآخر في المجموعة القصصية وهو القصة المترجمة، سرعان ما نستشعر تلك الفجوة في السياق النفسي والمنهجي، وربما المباشرة أمام نسيج مختلف في التناول والعرض. ففي قصة (عودة البطل) للكاتب الإيطالي (أندرو مونتانيولي)، 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) للكاتب الإنجليزي (جي تريفور)، فتنتهي إلى أدب الغموض والجريمة، وكذلك قصة (المؤامرة).

أمّا المحور الثالث في مجموعة (أحلام الشباب) فيأخذنا إلى بعض النماذج التراثية من حكايات، كما في قصة (البعث) التي يصوغها الكاتب بتصرف من مقدمة كتاب (مجمع البيان في تفسير القرآن)، عن حكاية نباش القبور الذي لم يقع في شرّ أعماله، وإمّا أنقذ المعلم (أبا علي الطبرسي)



## عالمُ (بياتريكس بوتِر\*) الساحر

ترجمة وإعداد: محمد زين العابدين\*

يسلُط هذا المقالُ الضوءَ على مسيرة حياة كاتبة الأطفال الإنجليزية (هيلين بياتريكس بوتِر)، صاحبة الحكايات الساحرة الخالدة، وأشهرها حكايات (الأرنب بيتر)، ويكشف عن الجوانب الخفية في حياتها، وعشقها الشديد للطبيعة، وتعمقها في علوم الأحياء، ودراستها لأنواع الفطريات...!!

لماذا كتبت (بياتريكس بوتِر) حكاياتها؟

لمدة 120 عاماً، استحوذت رواية (بياتريكس بوتِر) على خيالات الطفولة، لكن تأثيرها يمتدُّ إلى ما وراء الأرنب الشريرة، والقنافذ المتينة... "لا أعرفُ ماذا أكتب إليكم، لذا سأخبركم قصةً عن أربعة أرناب صغيرة، أسمائهم (فلوبسي)، و(موبسي)، و(كوتونتييل)، و(بيتر)". كانت هذه هي المرة الأولى، التي تجعل فيها (بياتريكس بوتِر)، الأرنب (بيتر) يقفز على الصفحات!. لكن الرواية لم تكن قد صدرت ككتاب.

\* شاعر ومترجم مصري

درج مكتبها؛ وقامت بتثبيتها معاً وكأئها دفتر رسم بواسطة الخيوط والصبغ.

### فنُّ العلم

على الرغم من أن (بياتريكس) التحقت بالمدرسة الوطنية للتدريب الفني؛ إلا أنَّها وجدت أنَّ الدراسة بها جامدة للغاية، وانتهى بها الأمر بالدراسة مفردها. وقد استفادت من العيش في (كنسينجتون)، بمركز المتاحف في لندن، وأمضت أيامها تنتقل بين متحف (فيكتوريا وألبرت)، ومتحف التاريخ الطبيعي. وهناك اكتشفت بحبِّ علم النبات، وبدأت برسم ودراسة النباتات والحشرات والحيوانات في المتحف، ثم تعلمت كيفية دراسة العينات، تحت المجهر الذي استعارته من شقيقها. وقد أدى بها ذلك إلى اهتمام دائم بالفطريات؛ حيث أصبحت خبيرةً فيها.

وبحلول سن الرابعة والعشرين؛ كانت ترسم بطاقات المعاعدة المليئة بأنواع الحيوانات الغريبة والمجسمة، والتي تربطها بأعمالها اليوم. وقد تَوَزَّعَ شَغَفُ (بياتريكس) بين عالم القصص المزودة بالرسوم الفنية، وبين شغفها فيما بعد بالعلوم. وعلى الرغم من استمرارها بدراسة العلوم الطبيعية؛ إلا أنَّها حوَّلت اهتماماتها إلى القصص المزودة بالرسوم التوضيحية، التي ابتكرتها في الأساس لتسلية الطفل (نويل مور) أثناء مرضه.

### الأرانب الصغيرة، والمبيعات الكبيرة!

من المعروف أنَّ ستة ناشرين على الأقل رفضوا نشر حكايات (الأرنب بيتر) في البداية؛ لكن (بياتريكس) استمرت، حتى أنَّها جرَّبت حظها في سلسلة صغيرة للنشر الذاتي المحدود.. لكنَّ الطبعة الرئيسة لحكايات (الأرنب بيتر)، عندما نُشرت في عام 1902، غيَّرت عالم (بياتريكس) إلى الأبد. وفي حين أنَّ القصص، والرسوم التوضيحية المصاحبة لها، قد استحوذت على خيال الجمهور على الفور- كما هي حتى اليوم- فإنَّ إصرار (بياتريكس) على الحفاظ على سعر معقول للكتاب؛ قد يكون لعب دوراً في شعبيتها الفورية، فكما كتبت في رسالة تصف فيها المفاوضات مع ناشرها: "لا تستطيع الأرانب الصغيرة إنفاق 6 شلنات على كتاب واحد."

### حياة (بوتر)، بين المآسي والنضال

برغم كل نجاحاتها، لم تخلُ حياتها من المآسي؛ وبدأت بوفاة

وبدلاً من ذلك، كانت الحكاية في إطار قصة مضحكة، كتبها (بياتريكس) لتسلية ابن صديقتها، (نويل مور)، البالغ من العمر خمس سنوات، حين كان مستلقياً على السرير، مصاباً بالحمى القرمزية. وقد أثارت تلك الرسالة، التي تعود إلى عام (1893)، شيئاً ما في نفس (بياتريكس). وبعد فترة طويلة من تحسن الطفل (نويل)؛ كانت ما تزال تكتب له قصصاً مليئة بالرسوم التوضيحية للأرنب (بيتر)، والسيد (جيريمي فيشر)، وزميله "الوقح للغاية"، الذي يدعى (سكويرل نوتكين).

في الواقع، لم تجد رواية (الأرنب بيتر) -Peter Rabbit- طريقها إلى الطباعة، حتى عام 1902؛ وبعدها أصبحت من أكثر الكتب مبيعاً على الفور. وبعد مرور 120 عاماً على صدورها؛ بيعت منها حتى الآن أكثر من 40 مليون نسخة حول العالم. وقد تم الاحتفال بحكايات (بوتر) الساحرة، من خلال معرض في بريطانيا، بعنوان (بياتريكس بوتر: الانجذاب للطبيعة). تشتهر (بياتريكس) بأرنبها المزعج بمشاغباته؛ ولكن كان هناك الكثير في حياتها، أكثر من العالم السحري الذي صنعته على الصفحات.

### عشقُ (بوتر) للطبيعة ومثابرتها

وُلدت (بياتريكس) عام 1866 في لندن، وكانت في طفولتها وحيدةً للغاية. درست في المنزل على يد مربية، ونادراً ما لعبت مع أطفال آخرين، باستثناء شقيقها (بيرترام)؛ ولذلك وجدت (بياتريكس) ضالتها في شخصياتها القصصية من الحيوانات، وكانت بمثابة صديقاتها، وأصبحت مفتونة بالقناذ، والأرانب، والفئران التي تعيش في حديقته (وأحياناً تقوم بتهدئتهم إلى داخل المنزل).

كانت العطلات العائلية الطويلة في (بيمبروك شاير)، ومنطقة البحيرة، متعةً مفضلة ل(بياتريكس)؛ حيث يمكن العثور عليها محتشدةً للاستمتاع بالطبيعة، في أعماق الأعشاب، حيث ترسم كل النباتات والحيوانات التي تصادفها. وقد كُشِفَ معرض (حكايات بوتر)، عن المثابرة التي تحلَّت بها (بياتريكس)، والتي ساعدت كثيراً على تألقها في حياتها اللاحقة؛ فبعد أن نسيت كراسة الرسم الخاصة بها، أعادت تسجيل وتجميع رسوماتها، وهي في الثامنة من عمرها، على قصاصات الورق، وأوراق الرسائل، وأوراق بطانة



مسؤولة الصندوق الوطني البريطاني. وكل ذلك نابغ في الأصل، من ثروتها التي حققتها بفضل الحكايات التي أبدعتها، عن أرنب شرير اسمه (بيتر).

### عالمه الفطريات الرائعة

إذا كانت (بياتريكس) قد ولدت اليوم، فمن المحتمل أنها كانت ستصبح عالمة نبات، متخصصة في علم الفطريات. ومع ذلك، فعندما قدمت في عام 1896، مئتين وخمسين رسماً توضيحياً علمياً مفصلاً للفطريات، لعلماء النبات البارزين؛ شعرت بأنه تم تجاهل جهودها بسبب جنسها وعمرها. وبعد مرور عام، كانت أكثر نجاحاً، عندما تم تقديم ورققتها الأكاديمية عن الفطريات إلى جمعية (لينيان)؛ وهذه المرة، تمت مناقشة أعمالها واستقبالها جيداً، بالرغم من منع النساء وقتها من دخول المكتبة، وعدم قدرتها على تقديم عملها شخصياً بسبب جنسها، كما أنه لم يتم طرحها للنشر مطلقاً.

\* (هيلين بياتريكس بوتير) في سطور وأرقام

هي روائية إنجليزية، ورسامة، وشاعرة، وعالمة طبيعة، وخبيرة في الحفاظ على البيئة. ولدت في ضاحية (كنسينجتون) بلندن. وكان من أشهر الشخصيات التي ابتكرتها وكتبتها، شخصية "الأرنب بيتير". كتبت ثمانية وعشرين كتاباً، كان أفضلها (حكايات الأطفال الثلاثة والعشرين).

بلغ عدد نسخ الطبعة الأولى لحكايات الأرنب (بيتر)، التي طبعها على نفقاتها الشخصية 250 نسخة فقط. بينما بلغ عدد النسخ المباعة من الطبعة الرسمية الأولى للحكايات في عامها الأول 28 ألف نسخة. ويعتبر الأرنب الصغير (بيتر)، هو أقدم شخصية قصصية كرتونية مسجلة في العالم؛ حيث يبلغ عمره الآن 119 عاماً.

المصدر: مجلة The Simple Things Magazine الإنجليزية-عدد مارس 2022

خطيبها (نورمان)، ابن ناشر كتبها، فجأةً بعد شهر من إصابته بسرطان الدم للمفاوي؛ وهو ما دمَّرها نفسياً، فتراجعت إلى ملاذها الآمن في الريف، وألقت بنفسها في الانشغال بتجديد منزلها الريفي الذي اشتريته في مزرعة (هيل توب) بكمبريا. وهناك، في ملاذها الريفي؛ أنتجت 13 من كتبها، وأبدعت الكثير في هذا الملاذ الذي أنشأته. والمنزل مملوك الآن من قبل الصندوق الوطني البريطاني للحفاظ على التراث. وما يزال بإمكان زوّار المنزل الاطلاع على الرقعة المزروعة بنباتات (الراوند)؛ حيث حاولت البطة المائية (جيميما) -Jemima- إحدى أشهر شخصيات حكايات (بوتر)، إخفاء بيضها!

وفي عام 1913، تزوجت (بياتريكس) من المحامي المحلي (ويليام هيليس)، وانتقلت إلى (كاسل كوتيدج)؛ وهو منزل أكبر، يقع على الطريق المؤدي لمنزلها الأصلي، في مزرعة (هيل توب). ومثلما فعلت مع علم النبات، عندما كانت فتاة؛ ألقت بنفسها في الزراعة. لم تصبح فقط صاحبة مزرعة تحظى باحترام كبير، ولكنها حاولت بنشاط حماية الريف من حولها. ومن خلال عملها جنباً إلى جنب، مع الصندوق الوطني البريطاني لصيانة التراث؛ سخرت الكثير من ثروتها التي جنتها من الأدب، لشراء الأراضي والمزارع التي كانت مهددة بالبيع؛ ليس بهدف الحفاظ على الأرض في حد ذاتها، بقدر ما كان نصب عينيها حماية الحيوانات بمقاطعة (ليك)، شمال غرب إنجلترا؛ وأبرزها سلالة نادرة من الأغنام، تحمل اسم (هيرديوك)؛ وهي سلالة عريقة عاشت لقرون طويلة في مزارع التلال المحلية. وكانت قطعان هذه السلالة معرضة لخطر الانقراض؛ حيث تحوّل المزارعون إلى اقتناء سلالات أخرى. دافعت (بياتريكس) عن هذه السلالة من الأغنام، وقامت بتربيتها في الأرض التي تملكها؛ واليوم يُنسب لها الفضل في المساعدة في إنقاذها من الانقراض.

وعند وفاتها عام 1943؛ آلت ملكية أكثر من 4000 فدان من منطقة (ليك ديستريكت) - بما في ذلك 14 مزرعة - إلى الصندوق الوطني البريطاني لصيانة التراث، بشرط أن تظل الأرض كمزارع عاملة وحظائر لتربية قطعان الأغنام. إن الإرث الذي تركته (بياتريكس بوتير) لا يُقدر بثمن، والفرحة التي جلبتها كتبها لملايين الأطفال؛ ليست سوى جزء واحد من هذا التراث الثري - كما تقول (هيلين أنتروبوس)،



مدينة (كاليكوت): ساحل الفلفل والبهارات

## الذي اكتشفه العرب ونهبه الاستعمار

”

طفيل التريفانجي\*

(كاليكوت)، من إحدى أقدم المدن الساحلية في بلاد مليبار الواقعة في ولاية كيرالا جنوبي شبه القارة الهندية، موقعٌ تاريخيٌّ وكنزٌ تراثيٌّ حي، تطل بجمال طبيعتها العامرة بالجبال الشاهقات والهضاب الملتفة بأشجار النارجيل (جوز الهند) إلى زرقة البحر العربي، في أحضان ولاية كيرالا التي وصفت بخير الله على الأرض، عُرفت "بأرض الفلفل والبهارات"، وكانت تُعدُّ واحدةً من أكبر المراكز التجارية ومرافئ السفن حول العالم في القرون الوسطى، ومنها حملت المراكب التجارية أطناناً من الفلفل والقرنفل والزنجبيل وسائر أنواع البهارات إلى آفاق الدنيا الواسعة، وقد كانت مسرحاً لأغلب قوات الاستعمار العالمية التي مرت بها عبر القرون من البرتغاليين والفرنسيين والهولنديين والبريطانيين، وقد صفها أمير الرحالة المسلمين ابن بطوطة الطنجي، وأبو الريحان البيروني وغيرهم في كتبهم.

\* كاتب ومؤرخ هندي

“

جميع أنحاء الكرة الأرضية، ما أثار أطماع وطموحات أغلب قوات الاستعمار العالمية، فقد توالى محاولاتهم الدؤوبة لاحتلال المنطقة في لحظات مفرقة من التاريخ، فقدم البرتغال إليها عام 1498 الميلادي والهولنديون عام 1604 الميلادي، والقوات

وكانت السواحل المليبارية من موزيريس وفاكنور وكوم، وعلى رأسها كاليكوت أعظم الأسواق التي استقطبت الخطوط التجارية البحرية الممتدة من البحر الأبيض المتوسط إلى البحر العربي. واجتمع فيها التجار من الصين والفارس واليمن وسيلان، بل ومن

ارتساماتهم هناك، وتحديثوا ملياً عن عاداتها وثقافتها في كتبهم وسجلاتهم التي خلدتها التاريخ.. مثل ابن بطوطة الطنجي في القرن الـ14 وعبد الرزاق السمرقندي عام 1442 الميلادي، وأبي الفداء سنة 1273 الميلادي، والرحالة الصيني (ما هوان) عام 1403 الميلادي و(نيكولو الكونتي) في القرن الـ15 وأبي الريحان البيروني، ورشيد الدين، والإدريسي، والرحالة الإيطالي المزيف (لودفيكو دي فارتيمبا) الذي سُمي نفسه "الحاج يونس المصري" وخدم جاسوساً للغرب في كل بلد دخله..

تلقى ابن بطوطة الطنجي المغربي أثناء رحلته في عرض القارة الهندية، الحفاوة الكريمة من سلاطين الهند في دلهي، وقد زار (كاليكوت) أكثر من ست مرات، تعرف من خلالها إلى هذه المدينة العظيمة وسكانها وسلطانها الهندوسي وعاداتها وتقاليدها، يقول ابن بطوطة:

"ثم سافرنا منها إلى مدينة قالكوط (كاليكوت)، وهي إحدى البنادر العظام ببلاد المليبار، يقصدها أهل الصين والجاوة وسيلان والمهل وأهل اليمن وفارس، ويجتمع بها تجار الآفاق، ومرساها من أعظم مراسي الدنيا، وسلطانها كافر يُعرف بالسامري". وقد صف مرساها بأنه لم ير مثله قط إلا في الإسكندرية ومراسي الأتراك ومرسى الزيتون ببلاد الصين.

وأثمنُ سجل تاريخي يحمل رصيلاً غنياً من الأخبار التي توصلنا إلى مليار ما قبل القرن الثامن الميلادي ما كتبه الرحالة عبد الرزاق السمرقندي في كتابه "مطلع السعدين ومجمع البحرين" أثناء رحلته للمدينة، وكان رسول الشاه الإيراني التيموري، وتحدث عن

الفرنسية عام 1698 الميلادي، وأخيراً تسلّط عليها أيادي الاستعمار البريطانية عام 1699 الميلادي. ويرد المؤرخون جذور علاقاتها مع الخارج إلى عهد نبي الله سليمان، لأنه حسب المصادر الإنجليزية كان يجلب الذهب والفضة من منطقة اسمها "أوفير"، وطبق ما انتهى إليه المؤرخون فهو ميناء "بيبور" المنطقة الساحلية الواقعة قرب كاليكوت، ويرتبط تاريخ علاقاتها الحميمة مع العرب بمطالع القرن السابع الميلادي، إذ حطّت في سواحل مليبار وفوداً من التجار العرب المسلمين أثناء سفرهم إلى سيلان / (سيرلانكا) حالياً؛ فاستضافهم الملك الهندوسي "ساموتري" في قصره وأكرمهم بحفاوة وسخاء، منذ ذلك الوقت توطدت الوشائج بين العرب ومليبار، وارتادوا موانئها ومراسيها في العصور القادمة. وعلى مرّ الزمن كثيرٌ منهم أقاموا واستقروا فيها وتزوجوا من الفتيات المليباريات، فتشكّلت مجتمعات وجاليات مليبارية مسلمة عربية النكهة، وسموا بعده باسم "المبايلا" (ويعني في اللغة التاميلية المحلية "العروس").. ونتيجةً لهذا الاختلاط الثقافي نشأت بينهم لغة "عربي-مالايلام" المكتوبة باستخدام الأحرف الهجائية العربية. وهذه التبادلات والعلاقات الثنائية ساعدت في تشكيل ثقافة جديدة غنية تبقى مآثرها وانعكاساتها مترسخة في جوانب مختلفة في لغتها وملابسها ومطاعمها وغيرها.

### في عيون الرحالة الأجانب

قدم إلى مدينة (كاليكوت) عددٌ من الرحالة المرموقين خلال رحلاتهم العالمية، وكتبوا عن



والمعالجة، وتحدث أيضًا عن اللغات المحلية بأنَّ فيها من المفردات العربية والدخيلة الشيء الغزير، وأنَّ المجتمعات المختلفة في الديانة والاعتقادات تتعايش بمحبة وانسجام، وأضاف بأنَّ هناك جاليات عربية عديدة رأها في مليبار.. ولم يُعدَّ البيروني إلى بلاده خاوي الوفاض؛ بل كان يحمل معه أخبارًا وافية من ثقافتها العريضة، وقبَسًا من جواهرها الثقيل.

#### تاريخ المدينة من غابر العهود

في كتاب "الرحلة حول البحر الإيريتري" وهو دليل ملاحية يوناني-روماني قديم، مكتوب باللغة اليونانية العامية، يصف إمكانات الملاحية والتجارة من الموانئ المصرية الرومانية مثل "برنيس" على طول ساحل البحر الأحمر، وغيرها على طول القرن الأفريقي والخليج العربي وبحر العرب والمحيط الهندي، وقد

الأمن والطمأنينة التي شعر بها في الميناء إذ لم يحس به في موانئ الدنيا الأخرى، إذ لا يخشى تاجرًا على بضائعه وسلعه من السرقة والاختلاس، لأنَّ أحكام الملك كانت تحقق العدالة وتنشر الأمن والسلام.

ومن أشهر الرحّالة الذين مرّوا بها كذلك أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني الخوارزمي، وقد زار مليبار وأقام فيها أكثر من سنة ونصف أثناء رحلته في بلاد الهند، ثم أقام في كاليكوت خلال رحلته إلى الصين، وكان تاريخ زيارته إلى مليبار في القرن الحادي عشر إذ كانت البلاد المليبارية تزخر بحيويتها التجارية، وقد زار خمسًا من المدن، والتقى بسبعة ملوك أغدقوا عليه المنح والهدايا، وصف البيروني العادات الزراعية والصناعية في مليبار بكل دقة واحتياط، المعاهد الطبية في مدينة شاليات وكوم، وتعلّم ما شاع هناك من طرق التطب

تجارية رحبة مع سائر نواحي العالم، وجذبت مرافئها السفن التجارية التي تمر بها في متن البحر العربي، وكذا صارت أهم المراكز المقصودة للخطوط التجارية العالمية عبر البحر العربي.

والسامرييون في أوائل عهدهم كانوا سلميين متسمين بالعدل والإنصاف، شجعوا على التفاهم، وأنعشوا بين المجتمعات المؤلفة من الهندوسيين والمسلمين المابيلويين وغيرهم مفهوم التهادن ورسالة السلام، وفي أخبارهم كتبت المنظومة العربية باسم "الفتح المبين للسامري الذي يوالي المسلمين" على يدي القاضي محمد الكاليكوتي، والمسلمون المابلاوييون الذين كانوا يقطنون غالباً في المناطق الساحلية والذين ينخرطون في الملاحة والتجارة والأعمال الأخرى، كانوا هم العمود الفقري لتجارة البلاد ورأس مالها، وكانوا المحركين لعجلة الاقتصاد فيها، حتى انقلاب الموازين بعد مجيء البرتغال رأساً على عقب، فكثيراً ما نجد المؤرخين متفقين على أن كل النعم والخيرات التي تتمتع وتزدهي بها المدينة كانت بفضل هؤلاء التجار المابلاويين المسلمين.

#### الحقبة البرتغالية المظلمة وما بعدها

بقيت أخبار (كاليكوت) معتمدة في التاريخ، ولم تكن محط أنظار العالم؛ إلى أن رست السفن البرتغالية في ميناء "كاباد" قرب (كاليكوت) عام 1498 الميلادي، وعلى رأسها (فاسكو دا غاما)، الأميرال البحري البرتغالي الشهير، وكان البرتغاليون على دراية كبيرة بهيمنة الربابنة والملاحين المسلمين في السواحل المليبارية، فكانوا يكتفون جهودهم منذ القرن الـ15

ذكر منطقة ساحلية اسمها "تينديس" كانت همزة وصل حية بين السواحل الجنوبية من القارة الهندية وبين الرومانيين، واقعة في شمالي (ميناء موزيريس) الشهير، وقد ذهب المؤرخون إلى أن هذه المنطقة هي (كاليكوت) باعتبار قرب "موزيريس" إليها، لكن أمر موضعه بالتحديد يبقى على طاولة الخلاف والآراء. كما أن مليار كانت موزعة بين دويلات وطوائف هندوسية غير مستقلة مثل "بانديا" و"تشولا" و"تشيرا" في "عصور سانجاما" حسبما يُقال، وكانت مدينة (كاليكوت) خاضعةً لحكم ملوك سلطنة "تشيرا" إلى سنة 1122 الميلادية، واتخذت عاصمتها من مدينة "كادالوندي"، وقد اكتشفت في بعض الأماكن المليبارية معالم أثرية قيمة تعود جذورها إلى عصور سانجاما المذكورة.

وبعد سقوط سلطنة "تشيرا" تمزقت الجغرافيا وتكتلت وتداعت إليها أيدي الطامعين في السلطة، وبنوا على أنقاضها دويلات محلية شتى، فكانت (كاليكوت) في حصة الولاية من عشيرة "كولاتيري" الهندوسية، وبعدهم انتقلت السلطة والأراضي إلى أيدي ملوك "إيرانادو"، وبنوا هناك قلعة منيعة وحصينة، وهؤلاء من كُتبوا بعد ذلك في سجلات الكتب التاريخية باسم السامريين أو الساموتريين (Zamorins)، تولوا الحكم والغلبة لحقبة طويلة من الزمن... وقد ازدهرت (كاليكوت) في عهدهم أيما ازدهار، وبلغت في أوج الرخاء وقمة الرفاهية، وضجت الأسواق بالتجار على امتداد الساحل المليباري، فالسامرييون هم من استثمروا موقعها الجغرافي الاستراتيجي حتى أمست ميداناً لتبادلات



في تلك الحقبة التاريخية، برزت كذلك مقاوماتٌ وثوراتٌ جريئة من المسلمين المابلاويين تحت قيادات (آل كونجالي ماراكار) وغيرهم ضد البرتغاليين، وأثاروا الرعب في نفوس الأعداء ورسوموا في البحر العربي الشجاعات النادرة، وصمدت الأمة المليبارية بالنفس والنفيس، وقد عانت خلال تلك المرحلة من الضعف والخذلان. وفي إطار تلك الأحداث كُتِبَ أقدم تصنيف تاريخي في مليبار، وهو كتابٌ باللغة العربية "تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتغاليين".

ما زالت (كاليكوت) محطةً للمعالم التراثية التليدة ومنازةً تدلل على تاريخ مجيد كان حاضنها، وفي عام 2022 الميلادي أُدرجت كأول مدينة هندية في "لائحة المدن الأدبية" الخاصة/ اليونسكو.

لتحطيم السيادة الإسلامية والعربية على الخطوط التجارية عبر البحر الأحمر، طامعين إلى احتكار كنوز الفلفل، وقد ظفروا بكل التسهيلات والمساندة من المنظمات المسيحية في الغرب، ومن عمليات التجسس، حيث أرسلوا رجلاً اسمه "تشوان باريدي كاولو" من العاصمة البرتغالية "ليسبون"، وقد وصل إلى (كاليكوت) عبر مملكة اليمن، ولبث في المدينة يجمع الأخبار والمعلومات.

وعلى مرّ الزمن، بدأوا بسياسة خصخصة الأراضي، والتجبر على المحليين من أبناء الشعب، الذين تشكوا إلى الملك ما حل بهم، وعلم السامري بالخطر الدايم، فجمع جيشه وطرده البرتغاليين من البلاد، فانسحبوا إلى كوشن.



الفنان التشكيلي محمد عبلة

## (مصر يا عبلة- سنوات التكوين) للفنان التشكيلي محمد عبلة

ضياء حامد\*

برهافةٍ وبجرأةٍ ريشةٍ فنانٍ شجاع، يأخذنا الفنان (محمد عبلة) عبر هذا الكتاب إلى رحلة ثرية ومُلهممة مليئة بالكفاح وصور الصمود من أجل الفن، يكتب فيها شهادته الحية عمّا عاشه بأقصى درجات الصدق والبساطة والعفوية، مُراهناً على ثراء التجربة وطابعها الحيوي، كما يتوقف أمام بعض الرموز الثقافية والفنية التي تقاطع معها عبر مسيرته الفنية.. وتستحوذ سنوات الدراسة الفارقة داخل كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية على مساحة كبيرة من ذكريات الفنان خلال فترة زمنية صعبة هي سنوات السبعينيات التي حفلت بالكثير من المتغيرات والتحوّلات.

ويكشف في كتابه "مصر يا عبلة؛ سنوات التكوين" كيف تمكّن مع فناني جيله من التفاعل مع الأحداث صعوداً وهبوطاً، فقد عاش سنوات البدايات الصعبة وصاغ أسئلتها القلقة بروح المغامر الراغب في خوض الكثير من التجارب الفنية والإنسانية، وقد ظهر أثرها جلياً في المسارات اللاحقة للفنان، كما بلورت منجزه وأسهمت في تشكيله.

\* كاتب وباحث مصري



ولد محمد عبلة وعاش طفولته في مدينة بلقاس، ويتحدث عن علاقته بأبيه الذي كان مصمماً أن يكون

ابنه ضابطاً في الجيش، ولكنَّ عبلة صمَّم على دراسة الفن، وحدثت قطيعة مع الأب، ودخل الفنون التطبيقية، وبعد شهرين سافر إلى الإسكندرية وبحث عن بيت الفنان الكبير سيف وانلي وذهب إليه بدون سابق معرفة طالباً إليه مساعدته في دخول كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وبالفعل اتصل وانلي بالعميد الفنان الكبير كامل مصطفى الذي وافق على دخوله الكلية.

يقول محمد عبلة: "أول هدية تلقيتها في حياتي كانت عبلة طباشير ملون من ناظرة المدرسة الابتدائية (أبلة نجبية) وهي التي اعتادت من قبل أن تعاقبني على

شخبطاتي التي ترى أنني أشوه بها جدران المدرسة، تغير الحال بعد أن زار المدرسة مفتش التربية الفنية، وطلب إلي أن أرسم على السبورة مباراة لكرة القدم بين فريقى الأهلي والزمالك، ولما فرغت من الرسم، وأعجب به أوصى الناظرة بمكافأتي، وقال لها: (اهتمي به ده فنان). رافقني هذا اللقب من يومها طيلة سنوات دراستي، وكان عذراً لي إذا ارتكبت أي خطأ.. (أصله فنان)".

يتحدث عبلة بإعجابٍ وحبٍ عن كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وعن العميد المؤسس الفنان أحمد عثمان، ومتحف الكلية البديع، تحدث عن أساتذته في الكلية، وعن أقسام الكلية، ويقول: "إنَّ قسم الديكور عليه إقبال

ندا بتأمل رسوم مقبرة (راخما رع) وشدّدت عليه الأستاذة فاطمة العراجي أن يرى مقبرتي (راموزا) و(نخت). وفي الأقصر قابل المهندس حسن فتحي، والحاج حسين عبد الرسول الذي يُقال إنّه من اكتشف عام 1922 مقبرة (توت عنخ آمون).

تأثر عبلة كثيراً بأستاذته القديمة فاطمة العراجي التي حكّت لهم عن مرسوم الأقصر الذي أقامه طه حسين للفنانين، وذهب عبلة إلى الأقصر وفي طريق العودة ركب مركباً شراعياً، وكانت هذه الرحلة هي التي فتحت له آفاقاً بأن يكون هذا هو مشروعه للتخرج، وبالفعل قام برسم المراكب والمراكبية والنيل كمشروع للتخرج. ويحي عن اللجنة التي قيّمت مشروع التخرج لتعطيه الدرجة المناسبة.. ونجح عبلة بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف. قابل بالصدفة (سنيور أدريات) أستاذ اللغة الإسبانية الذي كان يعرفه من أيام الإسكندرية، وأخبره بأنّه أصبح مدير المركز الثقافي الإسباني في شارع عدلي، ودعاه ليقم معرضاً في المركز الإسباني بعد أسبوعين، ولم يكن عند عبلة أي أعمال يعرضها، فذهب إلى كلية الفنون وحصل على موافقة د. عويس على أخذ مشروع التخرج، وقام بعرضه، ولقي المعرض نجاحاً كبيراً، فكتب عنه كمال الملاخ، وأرسل مصور الأهرام لتصوير اللوحات، وهناك قابله في الافتتاح الفنان الكبير حسين بيكار الذي شاهد المعرض وأثنى عليه ودعاه لمقابلته في بيته. وباع لوحتين بمبلغ ٢٥٠ جنيهاً وكان هذا مبلغاً ضخماً في ذلك الوقت.

أُتيحت لعبلة فرصة للعمل في الصحافة، ولكنه لم يحب ذلك، وحصل على مرسوم في (المسافر خانة) بجوار عدد من كبار الفنانين، ومنهم الشعراء وكبار المثقفين، وفي هذه الفترة كان يجلس في الأتيليه لمقابلة الفنانين والشعراء والأدباء، أو مقهى زهرة البستان، أو كافيه ريش، وقابل الكبار فؤاد زكريا ونجيب محفوظ وعلي الراعي ويوسف إدريس، تصادق مع الفنان صلاح عناني وتعرف إلى الراحل

لأنّ العمل في السوق فيه أسهل وأكثر كسباً"، ويُعجب بأستاذ تاريخ فلسفة الفن (حسن ظاظا) الذي تمتع بمحاضراته الشيقة، وتصادق مع الفنان منير فهيم الذي كان يجيد رسم البورتريه، وقد كان عنده محل لبيع براويز اللوحات.

ويحي عبلة عن أول مشكلة تقف بينه وبين أستاذه الفنان القدير حامد عويس لعدم دبلوماسيته في الإجابة، وكيف قام عويس بطرده من المرسم مما أدى إلى توتر علاقته معه. كما يتحدث عبلة عن سفره إلى بغداد عبر دمشق وعمان بحثاً عن العمل عام 1976، وقد وجد عملاً وبدأ يكسب بعض المال، وكان سعيداً بالإقامة في بغداد.. فتنته المدينة وشارع الرشيد وكما يقول عنها: "سحر بغداد لا يمكن مقاومته.. هي مزيج من القاهرة ودمشق ومدن شرقية كثيرة، بطلها الأول شارع الرشيد وقهوة "المربعة" التي يتجمع فيها المصريون بكل طوائفهم، كأنك في الحسين أو السيدة زينب".

خمس سنوات هي مدة الدراسة بالكلية، ورغم صعوبة الحياة حافظ عبلة على تفوقه، وقام برحلتين تركتا أثراً عميقاً في هذه السيرة؛ الأولى إلى بغداد والأخرى إلى الأقصر بجنوب مصر. في بغداد التي أحبها كثيراً اشتغل في مهن كثيرة، وكوّن صداقات قوية مع عراقيين أحسّ معهم بأنّه وسط أهله وناسه، وحصل على كتابين مهمين مترجمين عن التصوير والخط العربي صدرتا عن وزارة الثقافة العراقية لم يجدهما في القاهرة، وكان وزير الثقافة آنذاك سعدون حمادي سخياً حين استقبله بترحاب وسهّل مأموريته لتصبح الحصيلة كرتونة من الكتب المهمة التي أصدرتها الوزارة، كما أصبح له مرسومٌ يطلُّ على نهر دجلة وأقام معرضاً لأعماله التي رسمها هناك بمدخل أكاديمية الفنون.

أمّا الرحلة الثانية فكانت لمدينة الأقصر، واستمرت شهراً لإنجاز مشروع التخرج، وقد نصحه الفنان التشكيلي حامد



وهي تبعد وكأني أودعها ... أحاسيس متناقضة بين فرحتي بلقاء (جوياء) و(فيلا سكينز) و(لوركا) وشوارع قرطبة وساحات غرناطة، وبين إحساسي بالشك وأراني مثل (دون كيشوت) يصارع طواحين الريح.. يمرُّ شريطُ حياتي سريعًا وومضات من الضوء تتراقص أمام عيني لأغفو في سبات عميق".

الكتاب يستعرض ذكريات الفنان التشكيلي محمد عبلة منذ الطفولة وحتى سفره إلى إسبانيا وعمره ٢٦ عامًا، ويتحدث عن محطاتٍ مهمّةٍ في حياته، ويقطعها بالحديث عن بعض الشخصيات المصرية المؤثرة.. كما يكشف في كتابه عن خريطة متعددة الأبعاد والملاحم للواقع المصري في فترة السبعينيات التي شهدت تحولات كثيرة على شتى المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية.

محمد عبلة هو أحد أعلام الفن التشكيلي المصري والعربي، يمتلك مسيرةً فنيةً غنية تشهد على قدراته الإبداعية وعمقه الثقافي. استطاع من خلال أعماله أن ينقل نبض الحياة المصرية بفرشاة متفردة، وقد عُرضت أعماله في أهم المعارض المحلية والدولية مما رسّخ اسمه كرمزٍ من رموز الفن المعاصر.

يحيى الطاهر عبد الله. وبدأ يشارك في المعارض الجماعية، وعمل في مصلحة سك العملة والدمغة كرسام لفترة قصيرة. يتحدث عبلة عن ذكرياته مع الكبار من رموز الثقافة والفن، من سيف وانلي، إلى حسن فتحي، وبيكار، وعن النحات عبد البديع عبد الحي ومقابلته له، إلى شادي عبدالسلام وصلاح مرعي وفيلم المومياء وآخرين كثير، واللافت في هذه السيرة ليس أن ذلك الزمن قد جمع كل هذه القامات الفنية الكبيرة فحسب، وإنما سهولة أن تطرق باب أحدهم فيفتح بيته وخزانة فنه وأسراره، فما كان عليه سوى أن يطرق الباب ويقدم نفسه كطالب فنون مبتدئ، ليجد العون والترحيب والإرشاد والأستاذية بكل معانيها.

وينهي الكتاب بسفره إلى مدريد في منحة من المركز الثقافي الإسباني، يقول: "غدًا سأسافر معي تذكرة السفر على الخطوط الإسبانية (إيريا) في أول رحلة بين القاهرة ومدريد، معي كتاب لأشعار (لوركا) بالعربي، وترجمة أحمد حسان، وشرائط كاسيت عليها أغاني الشيخ إمام، ورباعيات صلاح جاهين، وأغاني فيروز.. وعلى مقعد بجوار النافذة، في الطائرة إلى مدريد أنظرُ إلى القاهرة من أعلى



## من الكندي إلى العصر الرقمي: كيف أسهم العرب في تاريخ الأمن السيبراني

د. محمد عالية\*  
مقدمة:

لم يولد الأمن السيبراني في المختبرات الرقمية الحديثة، وإنما تشكّل تدريجيًا مع اتساع وعي الإنسان بقيمة المعرفة وبحساسية تداولها. فمنذ أن أصبحت المعلومة عنصرًا فاعلًا في توجيه القرار وصناعة النفوذ، برزت الحاجة إلى حمايتها بوصفها مسؤولية فكرية تسبق أي إجراء تقني. ولم تكن المسألة في جوهرها سوى وعي عميق بما قد يترتب على انفلات المعرفة من سياقها، أو وصولها إلى غير أهلها.

تمثّل حماية المعلومة حصيلة وعي متراكم بالعلاقة المعقّدة بين المعرفة والسلطة، وبين ما يُقال ومن يُتاح له الاطلاع عليها، بعيدًا عن كونها استجابة عابرة لتطور التكنولوجيا. ومن هذا المنظور، يظهر الأمن السيبراني اليوم امتدادًا لذاكرة إنسانية طويلة سعت عبر العصور إلى صون المعنى قبل الانشغال بحماية الوسيط، وإلى تنظيم تداول المعرفة قبل تطوير وسائل نقلها.

\* أكاديمي وباحث أردني

طبيعة العصر، حيث كانت الرسائل السياسية والعسكرية والعلمية تُنقل يدويًا، ويتوقف مصيرها على قدرتها على تجنّب أعين الخصوم والوصول الآمن إلى أصحابها.

وفي هذا السياق، يبرز اسم يعقوب بن إسحاق الكندي بوصفه علامةً فارقةً في تاريخ التشفير العالمي. ففي القرن التاسع الميلادي، ألّف رسالته الشهيرة (في استخراج المُعمّى)، مقدّمًا إطارًا جديدًا للتعامل مع الشيفرات. وقد انصبّ اهتمام الكندي على تحليل النصوص بعد تعميته، ساعيًا إلى فهم بنيتها الداخلية وآليات عملها، وطرحًا سؤالًا سبق عصره: كيف تستطيع اللغة أن تفصح عن أنماطها حتى حين تُخفى خلف الرموز؟.

ومن خلال ملاحظته الدقيقة لتكرار الحروف وأنماط ظهورها، توصّل الكندي إلى منهج تحليلي غير مسبوق، كشف أن وراء كل رمز نظامًا يمكن تفكيكه بالعقل والصبر. عند هذه اللحظة، خرج التشفير من كونه حيلة لغوية أو وسيلة تمويه، ليتحوّل إلى علم قائم على التحليل والمنطق، وهو التحول الذي مهّد الطريق لما يُعرف اليوم بعلم تحليل الشيفرات.

إنّ استحضار هذا الدور العربي المبكر يأتي بهدف إعادة الاعتبار لحقيقة تاريخية تؤكد أنّ كثيرًا من العلوم الحديثة تشكّلت عبر مسار طويل من التراكم المعرفي، وكان للعرب فيها إسهامٌ أصيلٌ ومؤثر. وما نشهده اليوم من تقنيات تشفير متقدمة في عالم الأمن السيبراني يمكن قراءته بوصفه امتدادًا لذلك الاهتمام المبكر بحماية الكلمة وصون المعنى، مع اختلاف الأدوات وتبدّل الوسائط عبر الزمن.

قدّم الكندي، عبر تحليله الإحصائي لتردد الحروف، أول مقارنة منهجية لكسر الشيفرات، وهي مقارنة ما تزال تمثّل أساسًا نظريًا للصراع القائم اليوم بين المصمّم والمهاجم في الفضاء السيبراني. ويُفهم التشفير في هذا السياق بوصفه مسألة عقلية عميقة تتقاطع فيها الرياضيات واللغة والفلسفة، حيث يظلّ العقلُ البشري الأداة الأولى لفهم

وفي قلب هذه الذاكرة الحضارية، يبرز الدور العربي بوصفه إسهامًا تأسيسيًا مبكرًا، تجلّى في التعامل الواعي مع مفاهيم السرية والتعمية وحماية الرسائل والمعرفة. فقد أدرك العرب، في سياقات سياسية وعلمية مختلفة، أنّ المعلومة حين تفقد موضعها تفقد قيمتها، وأنّ أخطر ما يمكن أن يصيب المعرفة هو انكشافها في غير سياقها. ومع أنّ هذا الدور لا يحضر كثيرًا في السرديات المعاصرة التي تختزل الأمن السيبراني في البرمجيات والخوارزميات، فإنّه يشكّل أحد جذوره الفكرية العميقة التي سبقت التقنية، ووضعت العقل في موقع الحارس الأول للمعلومة.

### العربُ والتشفير:

حين يُذكر (علم التشفير) في الزمن المعاصر، غالبًا ما ينصرف الذهن إلى عالم الحواسيب والخوارزميات المعقّدة، وإلى الشيفرات الرقمية التي تحكم الفضاء السيبراني اليوم. غير أنّ هذا التصور يُغفل حقيقة أنّ جذور التشفير أقدم بكثير، وتمتدّ عميقًا في التاريخ، وتحديدًا في الحضارة العربية الإسلامية، حيث تشكّل هذا العلم في سياق إنساني وثقافي قبل أن يتحول إلى منظومة تقنية.

كان العرب من أوائل الأمم التي تنبّهت إلى أهمية إخفاء الرسائل وصون المعنى، انطلاقًا من إدراك مبكر لقيمة المعرفة وخطورة وصولها إلى غير أهلها. ففي تلك الأزمنة، امتلكت المعلومة قدرة حقيقية على تغيير موازين النفوذ، وحسم الصراعات، والتأثير في مسار القرار. ولهذا ارتبطت حماية المعرفة بإدارة شؤون الدولة والمجتمع، وأصبحت عنصرًا أساسيًا لا ينفصل عن إنتاجها أو تداولها. واستخدم العلماء العرب مفاهيم دقيقة مثل التعمية وإخفاء الرسائل واستخراج المُعمّى، وهي مصطلحات تعبّر عن فهم متقدم لفكرة أمن المعلومات، سبق بقرون ظهور مصطلح (Cryptography - علم التشفير) في الفكر الغربي. وجاء هذا الاهتمام استجابة لحاجات واقعية فرضتها

المعلومات - (Steganography)، حيث لا يُخفى المعنى وحده، بل يُخفى وجود الرسالة ذاتها. ويكشف هذا الاهتمام عن وعي مبكر بعالم الإشارات والمعاني المستترة، ومحاولة منهجية لفهم طرائق إخفاء المعرفة خلف الرموز، وإمكانية استعادتها عبر العقل والدراسة.

وتظهر هذه الإسهامات مجتمعة أنّ التشفير في الحضارة العربية كان ممارسة معرفية متعددة الأبعاد، امتدت من الدواوين إلى الكتب، ومن السياسة إلى اللغة، ومن حماية الرسائل إلى تحليل الرموز. ويجعل هذا التراث جزءاً أصيلاً من السلسلة الفكرية التي مهّدت، عبر قرون، لظهور مفاهيم الأمن المعلوماتي والأمن السيبراني بصيغها الحديثة. وفي العصر الحديث، استمر الحضور العربي في مجال التشفير، مع تغيّر الأدوات وانتقال اللغة من الحروف والرموز إلى المعادلات الرياضية والخوارزميات الحاسوبية. ويبرز في هذا السياق اسم محمد طاهر الجمل بوصفه أحد أبرز علماء التشفير في العقود الأخيرة من القرن العشرين. ففي عام 1985، قدّم (خوارزمية الجمل - ElGamal) للتشفير بالمفتاح العام، التي شكّلت إضافة نوعية إلى هذا الحقل، وأسهمت في ترسيخ مفاهيم التوقيع الرقمي وتبادل المفاتيح الآمن. وما تزال هذه الخوارزمية تُستخدم، بصيغ مباشرة أو مطوّرة، في عدد من البروتوكولات والتطبيقات الحديثة، معتمدة على تعقيد المسائل الحسابية ونظرية الأعداد بوصفهما أساساً لبناء الثقة الرقمية.

إلى جانب ذلك، يعمل منذ مطلع القرن الحادي والعشرين عددٌ متزايد من الباحثين العرب في مجالات التشفير والأمن السيبراني داخل جامعات ومراكز بحثية عالمية في أوروبا وأمريكا الشمالية وآسيا. وتشمل إسهاماتهم تطوير بروتوكولات اتصال آمنة، وحلول تشفير خفيفة مخصّصة لإنترنت الأشياء، وأبحاثاً متقدمة في التشفير المقاوم للحوسبة الكمية. وغالباً ما تأتي هذه الجهود ضمن فرق بحث دولية، ما يعكس حضوراً علمياً عربياً فاعلاً في

السر واستكشاف آلياته وكشفه.

جاء إسهام يعقوب بن إسحاق الكندي ضمن سياق معرفي أوسع شارك فيه عددٌ من العلماء العرب الذين تعاملوا مع التشفير بوصفه مجالاً يجمع بين البعد العملي والبعد الفكري. فقد قدّم شهاب الدين أحمد بن علي القلقشندي، في القرن الخامس عشر الميلادي، صورة واضحة عن حضور التعمية داخل مؤسسات الدولة، خاصة في الدواوين والمراسلات الرسمية. وفي موسوعته (صبح الأعشى في صناعة الإنشا)، تناول أساليب التشفير المتداولة في عصره، موضحاً دورها في حماية الرسائل السياسية والدبلوماسية. ويكشف هذا التناول عن وعي إداري بأهمية تنظيم تداول المعلومات، وعن إدراك مبكر لحساسية الكلمة المكتوبة حين تصبح جزءاً من الشأن العام.

وفي السياق ذاته، يبرز اسم ابن الدريهم الموصلّي التغلبي الشافعي (القرن الرابع عشر الميلادي)، الذي انشغل بتحليل الشيفرات من زاوية لغوية ومنهجية. فقد تناول أشكال التعمية وطرق فكّها، مستفيداً من معرفته العميقة ببنية اللغة وأمطاطها. وتظهر في أعماله عناية خاصة بتتبّع التراكيب المتكررة والعلاقات بين الرموز، وهو ما يعكس سعياً جاداً لفهم النص المعمّى بوصفه نظاماً قابلاً للتحليل والتفكيك.

أما ابن وحشية النبطي، وهو عالم لغوي عراقي نبطي مسلم (القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي)، فقد اتجه إلى مجال مختلف نسبياً، حيث ركّز على الرموز والكتابات غير المألوفة، واهتم بفك النقوش واللغات السرية في كتابه (شوق المستهام في معرفة رموز الأقلام). كما تضمّن هذا العمل إشارات إلى وسائل إخفاء الكتابة، من بينها استخدام مواد لا تظهر إلا تحت شروط معينة، وهو ما يُعرف اليوم بالحبر السري. ويمكن قراءة هذه الممارسات، بمنظور معاصر، بوصفها شكلاً مبكراً لما يُعرف بـ (إخفاء

رقمية معقدة، حيث تتعامل الدول مع البيانات بوصفها أحد أهم أصولها السيادية. فسياسات الأمن السيبراني الحكومية، ونماذج الثقة الصفرية، وأنظمة إدارة الهويات والصلاحيات، جميعها تقوم على الفكرة نفسها: حماية المعلومة عبر ضبط الوصول، والتحقق المستمر، وتقليل الامتيازات إلى الحد الأدنى اللازم. ويكشف هذا الامتداد أن الأمن السيبراني هو إعادة صياغة تقنية لأسئلة قديمة حول السلطة والمعرفة، تُطرح اليوم بلغة الخوارزميات والبروتوكولات، بعد أن طُرحت قديمًا بلغة الدواوين والمراسلات.

### الثقة والتحقق:

وفي عمق التجربة المعرفية العربية-الإسلامية، نشأ نظام بالغ الدقة للتحقق من الأخبار والمرويات، عُرف بعلم الجرح والتعديل، وهو أحد العلوم التي تميّز بها المسلمون. إذ تعامل هذا العلم مع المعلومة بالنظر إليها عبر شبكة من العلاقات تبدأ بالمصدر ولا تنتهي بسلسلة النقل. فالمعنى لا يكتسب شرعيته من محتواه فقط، وإنما من موثوقية من حملة، ودقة من نقله، وسلامة السياق الذي وصل من خلاله. هكذا تبلور وعي مبكر بأن الحقيقة والمعرفة لا تنفصلان عن الثقة، وأن أي خلل في سلسلة النقل ينعكس مباشرة على قيمة المعلومة.

ويجد هذا التصور صده اليوم في مفاهيم معاصرة داخل الأمن السيبراني، وعلى رأسها نماذج (الثقة الصفرية- Zero Trust)، التي تقوم على مبدأ التحقق المستمر وعدم التسليم المسبق بسلامة أي كيان داخل النظام أو خارجه. فكما كان المحذون يراجعون سلسلة الرواة طبقة بعد أخرى، تعيد الأنظمة الرقمية الحديثة فحص الهوية والسلوك والصلاحيات في كل خطوة. ويبدو هذا التوازي كأن الفكر التقني المعاصر يعيد، بلغة الخوارزميات والبروتوكولات، طرح أسئلة قديمة شغل بها العقل العربي

بنية المعرفة المعاصرة، رغم محدودية ظهوره في السرديات العامة. ويشير هذا المشهد إلى أن العلاقة العربية بعلم التشفير تمثل مسارًا معرفيًا متصلًا يتجدد مع كل مرحلة، محافظًا على جوهره القائم على العقل والتحليل، حتى مع تغيّر الأزمنة وتبدّل الأدوات.

### الدولة والمعرفة:

تشكّلت الممارسة الأمنية في الحضارة الإسلامية انطلاقًا من وعي مبكر بقيمة المعلومة بوصفها موردًا سياديًا لا يقل أهمية عن الأرض أو السلطة. فقد أدركت الدولة أن السيطرة على تدفق المعرفة، وتنظيم الوصول إليها، يمثلان عنصرًا حاسمًا في استقرار الحكم وحسن إدارته. ومن هذا الإدراك، نشأت نظم واضحة لحماية المراسلات وضبط تداول المعلومات، بحيث تُكشف بقدر الحاجة، وتُحجب حين تقتضي المصلحة العامة ذلك.

واعتمد هذا التنظيم على مبدأ توزيع المعرفة وتقليل الاطلاع، حيث تُمنح الصلاحيات وفق حدود دقيقة تتناسب مع الدور والمسؤولية. ويعكس هذا التصور فهمًا متقدمًا لفكرة تقييد الوصول، ويجد ما يقابله اليوم في مبدأ أقل قدر من الامتياز (Least Privilege)، الذي يُعدّ أحد الركائز الأساسية في أمن الأنظمة الحديثة.

ويقدّم ديوان البريد، في التجربة العربية-الإسلامية المبكرة، نموذجًا لافتًا لهذا الوعي المؤسسي، إذ تجاوز دوره وظيفة نقل الرسائل ليشكّل منظومة متكاملة لإدارة المعلومة. فقد أسهم في ضمان سلامة المراسلات، ومنع العبث بمحتواها، ومراقبة مسارها، بما يحدّ من فرص التحريف أو التسريب. ويمكن قراءة هذه الممارسة، بمنظور معاصر، بوصفها تجسيدًا مبكرًا لمفاهيم السرية، والسلامة، والتحكم في الوصول التي تقوم عليها نظريات الأمن المعلوماتي الحديثة.

في عالم اليوم، تتجسّد هذه المبادئ ذاتها داخل بنى

منذ قرون: من يملك المعلومة؟ كيف وصلت؟ وما الذي يضمن صدقها؟.

### التشفيرُ ما بعد الكمي:

يفتح التشفير ما بعد الكمي أفقًا جديدًا في التفكير بأمن المعرفة الرقمية، في ظل التطور المتسارع للحوسبة الكمية وما تفرضه من تحديات غير مسبوقة. فمع ازدياد قدرات هذه الحواسيب، تبرز أسئلة كبرى حول كيفية تأمين البيانات في عالم تُعيد فيه الحوسبة الكمية تعريف الممكن والمستحيل، وحول سبل بناء الثقة الرقمية حين تصبح بعض الخوارزميات التي نعتمد عليها اليوم عرضة للكسر مستقبلاً. وفي هذا السياق، يشير التشفير ما بعد الكمي إلى مجموعة من الأساليب الجديدة المصممة لمواجهة التهديدات المحتملة، عبر تطوير خوارزميات قادرة على الصمود أمام القدرات الحسابية المتقدمة للحواسيب الكمية.

وتتبع أهمية هذا النوع من التشفير من كونه استثماراً في أمن المستقبل، إذ يسعى إلى حماية المعلومات الحساسة على المدى الطويل، حتى مع التحولات الجذرية المتوقعة في تقنيات الحوسبة. فالقضية تتجاوز استبدال أدوات بأخرى، لتتصل بالاستعداد المبكر لعالم تتغير فيه قواعد الأمان الرقمي. وعند هذه النقطة يبرز سؤال أعمق: هل يقتصر دورنا على تبني الحلول الجاهزة، أم يمتد إلى المشاركة في صياغة مفاهيم الأمن نفسها وتحديد أولوياتها؟.

وهنا تحديداً يبرز سؤال الهوية العربية: أين يمكن أن تكون في هذا التحول؟. لا تكمن الهوية في ادعاء امتلاك خوارزمية "عربية" بقدر ما تتجسد في زاوية النظر، وفي الأسئلة التي نختار طرحها، وفي القيم التي ندمجها داخل تصميم أنظمة الأمان. فالهوية تظهر حين تُربط حماية البيانات بالسيادة الرقمية، وحين يُنظر إلى أمن المعرفة بوصفه شأنًا ثقافيًا ومجتمعيًا، لا مجرد مسألة تقنية معزولة.

### انكسارُ السردية:

مع تراجع المراكز العلمية الكبرى في بغداد والأندلس، اتجه علم التشفير تدريجيًا نحو أوروبا، حيث استمر في التطور ضمن سياقات عسكرية ثم صناعية، إلى أن استقر لاحقًا في شكله الرقمي المعروف اليوم. ورافق هذا المسار تغير واضح في طريقة النظر إلى التشفير، إذ انتقل من ممارسة تهتم بحماية المعنى والمعرفة إلى أداة تقنية تُوظف لمعالجة مشكلات محددة ضمن أنظمة حديثة.

ومع هذا التحول، خفت حضور البعد الثقافي والفكري الذي كان يحيط بالتشفير في بداياته. أصبح أمن المعلومات يُفهم بوصفه مسألة تقنية بحتة، تُقاس بكفاءة الأنظمة وصلابة الخوارزميات، بينما تراجعت الأسئلة المتعلقة بالثقة، والمعنى، وحدود السلطة على المعرفة. وهنا يمكن الحديث عن انكسار في السردية، حيث بقي العلم وتقدمت أدواته، لكن الذاكرة الحضارية التي شكّلتها في بداياته ابتعدت عن المشهد.

في عالم اليوم، يشارك العرب في تطوير تقنيات التشفير وأمن الشبكات، وتعمل كفاءات عربية في جامعات ومراكز بحث وشركات تقنية حول العالم. غير أن هذا الحضور غالبًا ما يظهر في صورة جهود فردية متفرقة، دون إطار ثقافي أو معرفي جامع يربط الأمن السيبراني بالهوية أو بالسيادة الرقمية.

يتجاوز التحدي الحقيقي مسألة امتلاك التكنولوجيا أو استخدام أحدث الأدوات ليصل إلى القدرة على صياغة رؤية ذاتية لأمن المعرفة، رؤية تنبع من الثقافة والسياق، وتتجاوز حدود استهلاك النماذج الجاهزة. وعندما تغيب السردية، يتراجع أثر الحضور التقني ويظل السؤال قائمًا: كيف يمكن تحويل المشاركة التقنية إلى معنى، وكيف



المعلومة، يظهر أن التحدي المعاصر يتصل بقدرتنا على استعادة ذلك الوعي وإعادة صياغته بما يواكب تحولات العصر الرقمي، إلى جانب التطور التقني ذاته.

وفي هذا السياق، تبرز أهمية الدور الذي يمكن أن تضطلع به المؤسسات العربية، ولا سيّما الجامعات والمراكز البحثية، في متابعة المستجدات في مجال الأمن السيبراني، والمشاركة في الجهود العلمية العالمية، سواء عبر فرق بحثية مشتركة أو مبادرات بحث وتطوير تسهم في إنتاج المعرفة لا استهلاكها فقط. فالتفاعل مع التحولات التقنية المعاصرة لم يعد خياراً هامشياً، بل أصبح جزءاً من مسؤولية معرفية تتصل بموقعنا في الفضاء الرقمي العالمي.

وينصبُّ السؤال المطروح اليوم على امتلاك الجراءة الفكرية لإحياء الذاكرة المعرفية وربطها بمستقبل رقمي نصنعه بإرادتنا، في عالم أصبحت فيه أدوات التقنية متاحة على نطاق واسع. وعندما يُنظر إلى الأمن السيبراني بوصفه امتداداً لوعي حضاري، يتشكّل كمشروع ثقافي يعكس رؤيتنا للمعرفة والثقة والسيادة في الفضاء الرقمي.

إنّ استعادة هذا البعد تعني المشاركة في البحث، وفي وضع المعايير، وفي توجيه النقاش العالمي حول ما يجب حمايته ولماذا. كما تعني الاستثمار في التعليم والبحث المحلي، وبناء قدرات عربية قادرة على المساهمة في التشفير ما بعد الكمي من موقع الفاعل لا المستهلك. عندها فقط يصبح للأمن السيبراني معنى يتجاوز الكفاءة التقنية، ويعبر عن رؤية ذاتية للمعرفة والثقة في العصر الرقمي.

إنّها لحظة تتطلب أكثر من حواريات جديدة؛ تتطلب عقلاً يستأنف التفكير من الجذور، ويعيد ترتيب العلاقة بين المعرفة والتقنية والهوية، قبل أن يختار الأداة المناسبة لحمايتها.

#### الخاتمة:

الأمن السيبراني، في جوهره، يتجاوز حدود المنظومات التي تُدار أو الأدوات التي تُحدّث، ليعبر عن مستوى الوعي الذي تبنّيه المجتمعات حول المعرفة وقيمتها وحدود تداولها. وعند التأمل في الإسهام العربي التاريخي في حماية



الباحث والمفكر الأفريقي د. سيمون جيكاندي

## الأنسابُ الفكريةُ للأدب الأفريقي؛ رحلةُ التعرّف على الذات ما بعد الاستعمار

د. سيمون جيكاندي / ترجمة: أسيل عزيزية\*

ترتبط اللحظات العظيمة في الأدب الأفريقي بأزمات وجودية تدفع الأفارقة لإعادة تعريف ذواتهم في العالم. وتقف الأزمات الوجودية كمحرك رئيس للإبداع. فكل لحظة فارقة في تاريخ الأدب الأفريقي لم تكن مجرد تحوّل جمالي بل كانت استجابةً لسؤال عميق وملح: "ما معنى أن تكون أفريقيا في هذا العالم؟". وهذا هو الاستنتاج الذي يفرض علينا الغوص في بحر الأفكار التي يطرحها البروفيسور سيمون جيكاندي(\*) أحد أبرز المفكرين في مجال النظرية النقدية والأدب الأفريقي.

\* باحثة ومترجمة أردنية

أفريقيا في هذا العالم. لم يعد الأفارقة محصورين في أماكن محددة، بل هم يعيشون في جميع أنحاء العالم الآن، ولهذا سيكون الأدب الأفريقي في المستقبل محاولة للاستجابة لما سيكون عليه ذلك المستقبل. ومن هنا فإنّ الأدب القادم لن يكون مجرد تسجيل للواقع بل سيكون مستقبلياً بمعنى خاص، ليس بالضرورة خيالياً علمياً بل انفتاحاً على تخيل فضاءات وجودية أوسع، تتجاوز الانشغال بالماضي أو الحاضر إلى استشراف إمكانيات جديدة، فإنّ أفريقيا اليوم كما يصفها جيكاندي (دال عائم) تختلف دلالاته باختلاف الأماكن والأزمنة، وباختلاف تجربة كل جيل ومكان تواجهه. فمثلاً: تصور الأفريقي الذي يعيش في لندن للموطن يختلف تماماً عن تصور نظيره الذي يعيش في ألاسكا، وعلى كل جيل أن يقدم منظوره الخاص لأفريقيا التي يعيش فيها ويختبرها.

### حوار الأجيال: مشروع تربوي مستمر

يتميز (جيكاندي) بكونه من الجيل المحظوظ الذي عاصر الرواد الأوائل مثل تشينوا أتشيببي نجوجي وأثيونغو. ولهذا استطاع أن يقدم رؤية متوازنة ما بين الأجيال الأدبية. ويرفض أن يُنظر لهذه الأجيال على أنّها كيانات متصارعة، بل يراها كعلامات تدل على التحول ومشاركين في "مشروع تربوي مستمر" حيث يُعلم كل منها الآخر بطرق مختلفة، فهو حوار متواصل ما بين الماضي والحاضر، وكل جيل يبني على من سبقه حتى لو كان يعارضه.

يرسم جيكاندي خارطة طريق متكاملة لهذا الأدب، متتبّعاً جذوره، محللاً معتقدات حاضره، ومستشرفاً آفاق مستقبله الذي يتشكل بتأثير العولمة والهجرات الرقمية والتحويلات الفكرية الكبرى، لا يبحث فقط في الكتب والأدب بل في الذاكرة والمؤسسات والهوية وبالعلاقة الأجيال ببعضها البعض وبماضي الاستعمار. ويرى البروفيسور (سيمون جيكاندي): إنّ مستقبل الأدب الأفريقي هو نتيجة حتمية للتحويلات المستمرة في عصر العولمة، حيث لم تُعد الهوية محصورةً في مكان واحد. وكذلك لا يمكن اعتبار الأجيال الأدبية على أنّها كيانات متصارعة بل هي علامات تدل على التحول، وتدل على مشروع تربوي مستمر، فكل جيل يعيد تخيل أفريقيا الخاصة به انطلاقاً من تجاربه وزمانه ومكانه، ومنها كتابات (دامبودزو مارشيرا) التي كانت شيئاً جديداً بالأمس، واليوم أصبحت جزءاً من التراث الذي يتفاعل معه الجيل الجديد، إمّا بالاقتراب والنهج، وإمّا بالمعارضة.

### الأدب كمرآة للأزمة الوجودية

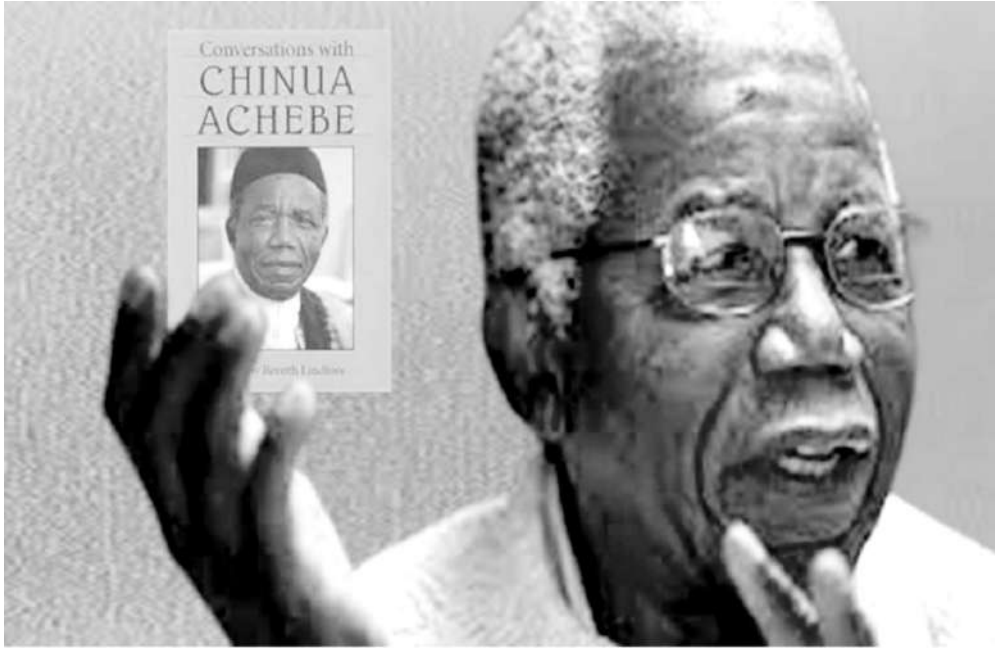
يرى (جيكاندي) من خلال أبحاثه المستمرة الطويلة أنّ الأدب الأفريقي لم ينشأ من فراغ وقد ارتبط دائماً بنوع من الأزمات، ليس بالضرورة أزمة سياسية أو اقتصادية، بل "أزمة ظاهرية" حيث يطرح الموضوع الأفريقي على نفسه سؤالاً: من أنا في هذا الزمان والمكان؟. ويؤكد أنّ مستقبل هذا الأدب سيكون مدفوعاً بالتغيرات الديناميكية والمستمرة للغاية التي تحدث فيما يتعلق بما يعنيه أن تكون

التي تحبها هذه الشخصية هي روايات (سيبرين إيكوينسي) وأدب (سوق أونيتشا). في الآونة الأخيرة، إذا قلبت الصحف الأفريقية، ستري اقتباسات لكُتَّاب لم يقرأوا لأولئك الروائيين. فقد كانت الأجيال الأقدم تقتبس من شكسبير حتى لو لم يقرأوا أعماله. فالأدب يخلق جمهوراً بالعادة وتقاليدته التي تمتد عبر الزمن، وهذا الجمهور بدوره يتبنى الأدب كأحد آليات تعامله مع الحياة، ويمكن للمرء أن يقول: إنَّ الكُتَّاب الأفارقة منخرطون دائماً في حوار مع الكتب التي قرأوها في المدرسة.

**المؤسسات: من المطبعة إلى الجامعة إلى المنفى**  
لم يكن تطور الأدب الأفريقي خطياً أو سهلاً، بل ارتبط بمؤسسات محدّدة كانت بمثابة محركات أو عوائق. ويوضح (جيكاندي) أنّ فكرة الأدب بالمعنى الحديث بدأت تتشكل في أواخر القرن التاسع عشر، فكانت فكرة الأدب في أفريقيا تُروّج من قبل مفكرين عادوا من الشتات الأفريقي مثل (ألكسندر كروميل)، الذي كان قسيساً أمريكياً من أصل إفريقي أُصيب بخيبة أمل في الولايات المتحدة وانتقل إلى ليبيريا، و(إدوارد ويلموت بلايدن) الذي وُلد في جزر العذراء لكنّه انتهى به المطاف في سيراليون وليبيريا. كلاهما عمل في التدريس في كلية ليبيريا، ولكن لا أحد يتحدث عن ليبيريا في الأدب الأفريقي الآن، لكن كلية ليبيريا في تسعينيات القرن التاسع عشر كانت الأولى التي حاولت تعزيز الأدب، حين كان يُنظر إليه وقتذاك على أنّه مشروعٌ حضاريٌّ.

إنَّ الجيل الأول من كُتَّاب الخمسينيات والستينيات تشكل في "المدرسة الاستعمارية" وقد تعلموا الكتابة والأدب من خلال معلمين بريطانيين، لكن الجيل الذي تلاهم نشأ في حقبة ما بعد الاستعمار، وكانت تلك العلاقة القديمة مع بريطانيا قد تغيرت وأصبحت جزءاً من ذاكرة الكُتَّاب وليس جزءاً من تجاربهم. وهذا الحوار بين الماضي والحاضر يتجلّى في التناصت الخفية والواضحة بين أجيال الكُتَّاب. حيث توجد روابط عدة عبر الأجيال وهذا الاتصال يأتي من عدة اتجاهات تتربط فيه تقاليد الكتابة بلحظات ثقافية محددة، ويمكن للقارئ رؤية هذه الصلة في كتابات السير (أبولو كاجوا) الذي كتب في عشرينيات القرن الماضي عن "عادات شعب الباغاندا" و"تاريخ ملوك الباغاندا". ومن أبرز ما يتعلق بهوية شعب "الباغاندا"، أسطورة كينتو، ولهذا عندما يتحدث أحدهم عن كينتو فهو يتحدث عن التقاليد لديهم حتى وإن لم يقرأ أعمال (السير كاجوا) فهذا نوعٌ من الاتصال، وأصبحت جزءاً من تقاليد الشعب وتحديداً في رواية (جينيفر نانسوبوجا ماكوكبي) "كينتو" وهي رواية تتسم بالأصالة.

الجميل في الأمر وجود العلاقات التناصية الفعلية بين أجيال الكُتَّاب، التي تؤكد دائماً أنّهم قراء أيضاً. وبالنسبة للجيل الأحدث من الكُتَّاب الأفارقة الذين قرأوا لأجيال أقدم، فإنَّهم على دراية بالخطابات التي أطلقها هؤلاء الكُتَّاب. وإذا ما نظرت إلى رواية "غريسلاندا" ل(كريس أباني)، نجد أنّ الشخصية الرئيسة (إلفيس) تقرأ الكتب دائماً، ومن الكتب



كليات، مثل: ماكيري، وإيبادان، وجامعة غانا، وغيرها، كان الأمر في غاية الأهمية لأنه وللمرة الأولى يذهب جيلٌ إلى الجامعة لدراسة الأدب ويبدأ في الكتابة. ويتزامن ذلك مع موجات التحرر من الاستعمار، وهذا الأدب كان مختلفاً لأنه مؤسسي، ولهذا خلقت أفقاً جديدة من التوقعات وأنتجت كُتَّاباً لم يعودوا مهتمين بالعلاقة القديمة مع أوروبا بل أصبحوا يحاولون تخيل هذا الفضاء الجديد لمرحلة ما بعد الاستعمار.

قبل ظهور دور النشر الكبرى، كانت الصحف في مثابة مختبرات أولى لنشر أعمال كُتَّاب، مثل:

وفي عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته، برز جيلٌ من الأفارقة الذين أطلقوا على أنفسهم اسم "الأفارقة الجدد"، كانوا يقيمون في جنوب أفريقيا، ومنهم: ( توماس موفولو، وسول بلاتي، ودلومو، وبيتر إبراهيمز..)، جميعهم تأثروا بالمدينة وكتبوا عن مآسيها. ومن أقدم روايات المدينة الأفريقية، رواية "مأساة أفريقية" لـ (آر دلومو)، التي نُشرت عام 1928، وهي تعكس تقليدًا كاملاً من الروايات الناشئة في المدينة.

لكن الانعطاف الأكبر كان في الخمسينيات مع تأسيس الأدب مؤسسياً من خلال الجامعة، وإنشاء

بدوره المفهوم الجغرافي لأفريقيا وأنتج كتابًا من خلفيات هجينة.

واليوم، تحلّت احتكارية "حراس البوابة" التقليديين ل(دور النشر الكبرى) بفعل الرقمنة، مما أتاح مساحات نشر بديلة وجعل لحراسة البوابة نشاطاً مشتتاً يتسم بالدمقرطة. وأوجد كتاباً وسّعوا المعنى الجغرافي لأفريقيا. وهذا خلق تحديات جديدة تتعلق بالعدالة في الظهور بين أدب القارة والأدب المنتج في الشتات، حيث غالباً ما يحظى هذا الأخير باهتمام وظهور عالمي أكبر، بسبب قربه من المؤسسات الإعلامية الغربية، وهذا التمرکز يهدّد بتهميش الأدب المنتج محلياً داخل أفريقيا، رغم جودته وارتباطه بجمهوره. فلا بدّ من دفع النقاد والنشطاء لتسليط الضوء على الأدب المحلي عبر منصات أفريقية، والعمل على إيجاد قنوات تسويقية تمكنه من الوصول إلى قراء عالميين، كما حدث مع (تشيونوا أنشيبي)، ولو اقتصرّت رواية "Things Fall Apart" على القارئ في نيجيريا، لما أصبحت الكتاب الذي غيرّ المشهد الكتابي الأفريقي والأدب العالمي.

### تفكيك الاستعمار: ما وراء إسقاط التماثيل

يمتد نقد (جيكاندي) إلى ما هو أبعد من تحليل النصوص، ليصل إلى صميم المؤسسات التي أنتجت المعرفة. يشير إلى أنّ المثقف الأفريقي أينما ذهب، ما يزال يعيش في "هيكل تاريخي يُبنى ضد مصالحه". وهنا تبرز أهمية بعض الحركات مثل "يجب أن

(توماس موفولو) على حلقات، واستضافت نقاشات نقدية مبكرة حول طبيعة الأدب التخيلي. وكانت المطبعة، التي جاء بها المبشرون لأغراض دينية، هي الأداة التي مكّنت الأفارقة من خلق مساحة للتعبير عن الذات، ومن المؤكّد هنا أنّ الأرشيف ليس مجرد مستندات قديمة، بل هو مكانٌ نكتشف فيه كيف شكّل أسلافنا هويتهم بعيداً عن الصورة النمطية للعقلية "المستعمرة".

وشهدت المسيرة تحولات كبرى مرتبطة بالمؤسسات، ففي الخمسينيات، أدى إنشاء الجامعات، ومنها: (ميكيري وإيبادان) وعملية التحرر من الاستعمار إلى تأسيس أدب مؤسسي جديد. وكان أحد أسباب ازدهار الكتاب خلال الستينيات والسبعينيات هو اعتمادُ كتبه في المناهج الدراسية، مما مكّن النشر المستقل من النجاح.

وبعد ازدهار الأدب في الستينيات وأوائل السبعينيات، حدثت أزمة الثمانينيات الاقتصادية والسياسية التي أدت إلى انهيار البنى التحتية، وحدثت "هجرة كبيرة" للمعرفة الأفريقية، حيث بدأ الكتاب والمثقفون بمغادرة أفريقيا، وأصبحت الجامعات في أزمة. واختفت دور النشر بين عشية وضحاها، مما أوجد فجوةً بين الكتاب وجمهورهم المباشر. ما حدث في هذه الفترة أدى إلى نوع من الارتباك في المشهد الأدبي الأفريقي، وهذه هي الفترة مرت فيها (سلسلة هاينمان) للكتاب الأفارقة بأزمة؛ كانت السلسلة في مراحلها الأخيرة، لكن هذه الأزمة نفسها ولّدت ظاهرة "الشتات الجديد"، الذي وسع

الشيوخ الروماني مع توجا، لكننا لا نسأل من أين جاء كل هذا المال.

إنَّ ما يحاول قوله في كتابه بشكل عام هو أنَّه عندما نتحدث عن الامتياز الحديث، وعن الذوق والثقافة ومؤسساتها، يجب أن نربطهم بمصادر الأموال التي جعلت كل هذه الأشياء ممكنة. وهذه إحدى طرق لفت الانتباه إلى مفارقات الحداثة وإجبار الغرب على الاعتراف بتاريخه المدفون، فالموضوع ليس بشأن التماثيل، بل بالفكرة والأثر لهذه التماثيل، وقول هذه الأشياء هي إحدى طرق تفكيك الاستعمار. إنَّ تفكيك الاستعمار في نظره هو "الرغبة والقدرة على القول" بأنَّ هذه المؤسسات تستخدم المفاهيم لمقاومة الاعتراف بجماعات كاملة.

### النساء والتقنية: فاعلات في فضاءات جديدة

في خضم هذه التحولات، برز دور النساء، بعد عقود من الاستبعاد من المشهد الذي هيمن عليه الذكور، استغلت الكاتبات والناشطات التقنيات الرقمية الناشئة لإنشاء مساحات نشر ومهرجانات مستقلة، لم تخلق التقنية الفكر بل وفرت آليات جديدة لنشره، وهو ما أعاد إحياء فنون مثل الشعر وخلق جماهير جديدة له.

ظهور النساء كفاعلات في النشر وكاتبات هو الذي غير الأمور، وكانت إحدى طرق التفكير في مفارقة استبعاد النساء من النشر، وعندما تتم قراءة تاريخ سلسلة الكُتَّاب الأفارقة، لاستخدام مثال بارز، يتم تقديمه على أنَّه تاريخ لرجال أبطال أوجدوا هذا الأدب من خلال اكتشاف رجال آخرين أبطال كُتَّاب.

يسقط رودوس " (Rhodes Must Fall)، (\*\*) هذه الفكرة كان لها أثر كبيرٌ حيث استثمر (رودس) الكثير من المال، من خلال استغلال الأفارقة والموارد الأفريقية، لبناء جامعات ومؤسسات، استبعدت الأفارقة عمدًا. ويرى (جيكاندي) أنَّ المسعى لهذه الحركة ليس لإسقاط تماثيل فحسب، بل هي كمحاولة جذرية لاستجواب المفاهيم والمؤسسات التي بُنيت على إرث استعماري غير معترف به، ونهبت أفريقيا ثم استبعدت الأفارقة عمدًا من نطاق الإنسانية، وهذه هي النقطة التي يغفلها بعض الناس عندما يعتقدون أنَّ الطلبة يطاردون تماثلاً في مكان ما. قد يبدو التمثال مجرد قطعة من المعدن أو الصخر، لكنَّه يرتبط بسلسلة من المفاهيم، و"رودس"، هو رمزٌ لفكرة معينة عن أفريقيا والأفارقة عمل عليها، وهذه الأفكار هي التي يجب أن تسقط.

يكشف (جيكاندي) عن مفارقات الحداثة هذه في كتبه، مثل كتاب "العبودية وثقافة الذوق" متسائلاً عن مصدر ثروات رموز ثقافية مثل (كودرينغتون)، الذي تبرع لمكتبة أكسفورد الشهيرة بمال جمعه من مزارع العبيد في منطقة الكاريبي، إنَّها طريقة جيدة للتفكير في الأمر، فهو تماثلٌ آخر في أكسفورد، وهو الموجود في المكتبة (حتى وقت قريب)، ولم يذكر أحد حقيقة أنَّ (كودرينغتون)، الذي تبرع بتمويل المكتبة، جمع معظم ثروته كمالك لمزارع في بربادوس وبعض الجزر الأخرى في الكاريبي، وأنَّ أمواله جاءت من العمل الأسود. كل ما نراه في مكتبة القانون الشهيرة هو تماثل ل(كودرينغتون) يرتدي زي عضو في مجلس

كل هذه الأقطار مع مقاومة المركزية القديمة والجديدة، وأن تبقى أصوات القارة، في داخلها وخارجها، تُسمع وتُرى على قدم المساواة ليبقى الأدب الأفريقي مرآة صادقةً وناضجةً بأسئلة الهوية والمعنى الذي لا ينتهي!!.

ترجم بتصرف عن

<https://brittlepaper.com/2020/09/the-genealogies-of-african-literature-an-interview-with-prof-simon-gikandi>

(\*) (سيمون جيكاندي): أكاديمي وناقد أدبي كيني، يشغل كرسي روبرت شيرمان) للغة الإنجليزية في جامعة (برينستون). يُعدُّ من أبرز المفكرين في دراسات ما بعد الاستعمار والنظرية النقدية، بدأ العمل مع دار "هاينمان" ودور النشر الأخرى عندما كان طالبًا في السنة الأولى بجامعة نيروبي، وعمل مع عدة دور نشر أخرى. طوّر علاقاته بها جيدًا، وبدأ في قراءة المخطوطات وإعداد التقارير عنها، حصل على منحة من المجلس الثقافي البريطاني. وبمجرد أن أنهى دراسته، لم يرغب في العودة إلى النشر، لم يكن القرار صعبًا لأنه بحلول الوقت الذي أنهى فيه دراسته في منتصف الثمانينات، كانت صناعة النشر تمرُّ بأزمة، كانت "سلسلة الكُتاب الأفارقة" قد توقفت، وتم شراء "هاينمان" من قبل شركة متعددة الجنسيات تهتم بمجالات أخرى.

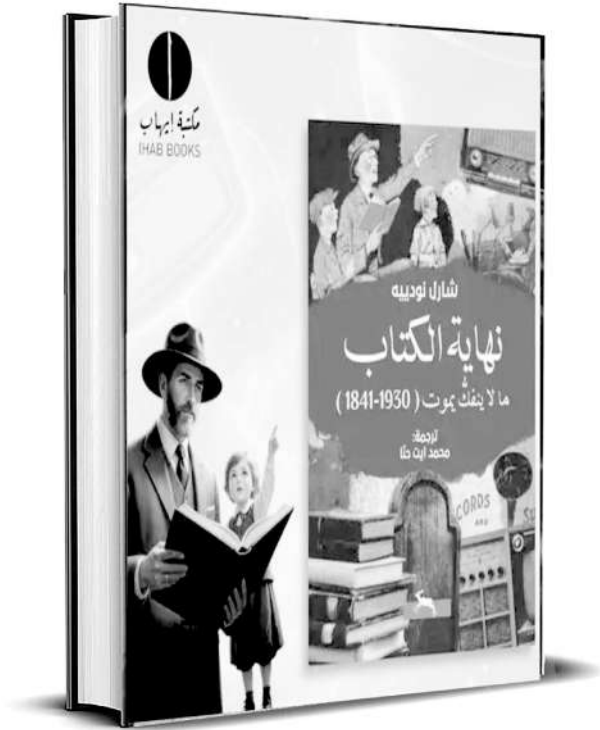
(\*\*) يُعدُّ "رودس" رمزًا للفكر الاستعماري والتوسع الإمبريالي في أفريقيا، وقد أسس مستعمرة روديسيا البريطانية، حيث ترتبط فكرته بالاستعمار الأوروبي، وسعيه لتوسيع الحكم البريطاني في القارة، وخطته الاقتصادية، و(سيسيل رودس): كان شخصية محورية في تأسيس (شركة بريتيش ساوث أفريكان) التي فرضت سيطرتها على أجزاء كبيرة من أفريقيا، وحركة Rhodes Must Fall: حركة احتجاجية طلابية بدأت في (جامعة كيب تاون) بجنوب أفريقيا عام 2015، وامتدت إلى جامعات أخرى مثل (أكسفورد). تطالب بإزالة التماثيل التي تخلد ذكرى الإمبرياليين مثل (سيسيل رودس)، رمز الاستعمار البريطاني في الجنوب الأفريقي، كنقدٍ رمزيٍّ للإرث الاستعماري في المؤسسات الأكاديمية.

وكان وجود النساء محدودًا للغاية سواء ككاتبات أو ناشرات، وكان الأشخاص المستبعدون لديهم أيضًا قدرة على أن يكونوا أكثر إدراكًا للفرص الجديدة، وهذا ما حدث مع التحول غير المتوقع في التكنولوجيا نهاية القرن العشرين. حيث ساعد الإنترنت، الرقمنة على إتاحة فضاء ومساحات لتنظيم نشاطاتهم، وهي مساحات بديلة مستقلة للتعبير عن الذات.

ومع ذلك، يوجّه (جيكاندي) الأنظار إلى تحدٍ آخر لا يقلُّ أهميةً، وهو إهمال التراث الأدبي المكتوب باللغات الأفريقية. إنَّ الكُتاب الأوائل كتبوا باللغات المحلية، فهذه النصوص التأسيسية، التي كان لها الأثر الأكبر في خلق جمهور قارئ حقيقي داخل القارة، وأنَّ كل ثقافة أو مجموعة لغوية في أفريقيا لديها نصوصٌ تأسيسية باللغة المحلية، لكن القليل من هذه النصوص يمكن الوصول إليها، فهي ما تزال حبيسة الأرشيفات. وأنَّ استعادتها ونشرها هو ضرورة حتمية لفهم شامل وعادل للأدب الأفريقي.

### الخلاصة: مشروعٌ قيد البناء

تؤكد الرحلة عبر أصول الأدب الأفريقي وتشعباته أنَّ هذا الأدب هو مشروعٌ حيٌّ قيد البناء. إنَّه أدبٌ يتشكّل في مفترق طرق معقد، بين الذاكرة والحاضر، بين القارة والشتات، بين اللغات الاستعمارية واللغة المحلية، بين المؤسسات التقليدية والفضاءات الرقمية، فالأجيال تتعاقب، والأزمات تخلق فرصًا جديدة، والتقنيات تعيد تشكيل المشهد. وإنَّ التحدي الأكبر الذي يواجهه اليوم هو الحفاظ على حوار حي بين



## الثقافةُ بلا ورق: أسئلةُ المعنى في زمن المحتوى الرقمي

عاصف الخالدي\*

إنَّ عام 2026 يُعدُّ بأن يكون العام الذي سيبدأ فيه فك الارتباط بين "القراءة" و"الكتاب المادي". لا يعني هذا موت الثقافة، بل إعادة ولادتها في هيئة رقمية وسمعية وتفاعلية جديدة، ومع كل هذا التطور التكنولوجي، يظل التحدي الثقافي الأكبر هو الحفاظ على عمق التجربة الفكرية، فالأدوات تتغير، لكن حاجة الإنسان إلى الأدب والثقافة والمعرفة ضرورة دائمة.

\* كاتب وباحث أردني

## النهاية الصامتة للكتاب الورقي

في مقدمة كتاب "نهاية الكتاب، ما لا ينفك يموت"، الصادر عام 2025 نقرأ أنّ التبشير بزوال الكتاب الورقي رافق عدة ابتكارات وتطورات، إذ تكرر مع ظهور الصحف والراديو والسينما والتلفاز، إضافةً إلى ثورة منصات التواصل الاجتماعي والذكاء الاصطناعي وغيرها اليوم، لكن هذه الوسائل لم تسبب موت الكتاب الورقي، إنّما أحدثت تحولات في شكل الكتاب وأنماط القراءة، وتغيرات في الأثر النفسي والثقافي والمعرفي على الأفراد، خصوصاً بعد انتشار الكتاب الإلكتروني والكتاب الصوتي.

اليوم، لم يعد الكتاب الإلكتروني وحده من يقود هذه التغيرات، بل يُنافس "الكتاب الصوتي" الذي أصبح الأسرع تقدماً في مجال النشر الرقمي، إذ تشير توقعات السوق إلى أنّ قطاع الكتب الصوتية سيشهد نمواً كبيراً بمعدل يتجاوز 27% بين عامي 2025 و 2032، مدفوعاً بالانتشار الواسع للهواتف الذكية وبحث المستهلكين عن ترفيه يناسب أنماط الحياة المزدحمة والقراءة أثناء التنقل. ولا تتوقف التغيرات عند هذا الحد، فمن المتوقع أن يشهد عام 2026 دمجاً أكبر للذكاء الاصطناعي في تجربة الاستماع للكتب، إذ سيصبح بإمكانه توليد مؤثرات صوتية وموسيقية تسهم في تغيير تجربة القراءة، إضافةً

إلى قدرته على إعادة بناء قصة الكتاب أو تحليل مواضيعه.

## القارئ يتجاوز سلطة الكاتب والناقد

مع تطوّر الذكاء الاصطناعي وأساليب صناعة الكتب تغير دور القارئ أيضاً، وطالته التحولات أيضاً، إذ لم يعد مجرد شخص يتلقى النص كما هو، بل أصبح قادراً على توجيه الكاتب لإعادة كتابة القصة أو الرواية من خلال آرائه التي يصدرها عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ومن خلال انتمائه إلى جمهور يحمل وجهة نظر معينة بخصوص حبكة روائية أو قصصية معينة، مما يقود الكاتب لتبني هذه الواجهة في كتاباته من أجل نيل أكبر نسبة من القراء والمتابعين.

وإحدى أهم الظواهر التي أسهمت في تعزيز دور القارئ، هي "البوك توك"، التي تجسّد مجتمعاً ثقافياً نشيطاً على منصة "تيك توك"، ولها شبيبتها في تطبيق "إنستاغرام" وغيرها أيضاً، حيث يقوم محبو الكتب بإنشاء مقاطع فيديو قصيرة ومبتكرة لمراجعة الكتب والتوصية بها ومناقشتها، والتعبير عن مشاعرهم تجاهها، مما أحدث ثورة حقيقية في صناعة النشر وأعاد إحياء الاهتمام بالقراءة، كما عزّز بناء مجتمعات قراء يعلقون على الكتب ويسهمون

والأفكار، وفي الوقت نفسه، تشجع مجتمعات القراءة الرقمية مثل "بوكستغرام" و "بوكستيوب" على انتشار النصوص الأدبية القصيرة التي تحمل لغة بسيطة، مثل روايات "الرومكوم"، وهي أعمال رومانسية كوميدية تستهدف التسلية، ولا تملك أي فوائد معرفية عموماً، ويزيد انتشارها من تشجيع القراء على تبسيط أو إساءة تفسير الأعمال الأدبية الأكثر تعقيداً، وفهمها ضمن قوالب محددة بسبب اعتيادهم على الإيقاع المباشر لهذا الأسلوب. وهذا من شأنه تغييب دور الناقد بصورة تدريجية، فالقارئ أصبح يحب كونه جزءاً من تجربة قراءة مباشرة وسهلة، لا تتطلب منه التفكير، والنظر بعمق إلى ما وراء النص، والأخطر، هو عدم اهتمام القارئ ببناء قدرات تحليلية خاصة به، تتيح له تحصيل الثقافة والمعرفة والقيم الإنسانية العميقة التي تجسد الهدف الكامن وراء القراءة، وتستهدف تحسين حياة الإنسان في النهاية، عبر تطوير تفكيره وقدراته.

وإذا كانت الكتب بأشكالها الجديدة، وما يصاحبها من تغير العلاقة بين الكاتب والقارئ، وتحجيم دور الناقد، تضعنا أمام حقبة جديدة، فإنه من الجدير الانتباه إلى أن الكتاب الورقي ليس مجرد بدعة رومانسية وحالة ثقافية كما يظنه البعض، إذ أثبتت الدراسات الحديثة أن القراءة التقليدية التي تسمح

في تغيير توجهات الكاتب، كما في سلسلة "الأشواك" والورود" (2015 - 2021) للكاتبة (سارة ج. ماس)، إذ قامت بدمج مطالب جمهورها وتفضيلاته بشأن العلاقات بين الشخصيات في أجزاء سلسلتها الروائية التي نالت شهرة كبيرة، ومن المتوقع أن يصدر منها جزءاً جديداً عام 2026.

لكن اهتمام الكتّاب والمؤلفين بترويج أعمالهم عبر هذه الظاهرة وغيرها، يؤثر في العلاقة التقليدية بين القارئ والكاتب، إذ بات لتفضيلات القراء مكانتها، إضافةً إلى دور المؤثرات التي يضيفها الذكاء الاصطناعي وتصل إلى حد قدرته على تغيير مصير شخصية في رواية، أو جعل نهايتها سعيدة مثلاً في حال رغب القارئ بذلك. ويؤثر هذا أيضاً بشكل مباشر على حضور النقد الأدبي ودور الناقد، إذ بينما يعزّز "بوك توك" أعداد القراء مثلاً، فإنه يثير في المقابل تساؤلات حول استبدال النقد المنهجي والثقافي المتخصص باستجابات عاطفية مباشرة من القراء.

### الكتاب الرقمي وغياب الناقد

إذن، يتضاءل دور الناقد أمام قارئ يملك صلاحية الوصول إلى الكاتب والتفاعل معه ومع نصّه، مدعوماً بأدوات ذكاء اصطناعي يمكنها تحليل النصوص



البشرية للعديد من المشاريع والإبداعات، وهذا الفعل اليوم، يبدو مهدداً، وربما تقود التغيرات الجديدة إلى تغير في عقلية الإنسان ودماغه كما يرى بعض المفكرين وتقول بعض الدراسات، مما يعني أن مصير البشرية كما يرتبط بقضايا عدة، كالمناخ والاقتصاد والتطور التكنولوجي، فإن مسألة القراءة التي تمر بتحويلات متنوعة، كالتسليح وسواها، تظل من أهم المظاهر الإنسانية والثقافية المؤثرة، التي تستحق المزيد من الاهتمام، إذ تحيط بها السخرية أحياناً، والإهمال أحياناً أخرى، رغم ارتباطها بمستقبل البشرية كما يبدو.

للإنسان بالتخيل والتحليل والمقارنة بعيداً عن وسائل التنبيه الرقمية، هي وسيلة لمحاربة "تعفن الدماغ"، وهو مصطلح ظهر أول مرة ككلمة عام 2024 اختارتها جامعة أكسفورد ضمن تقليد سنوي لاختيار الكلمات الأكثر تأثيراً وتعبيراً عن ظاهرة عالمية محدّدة. ولقد استخدم المصطلح لوصف تدهور الحالة الذهنية أو الفكرية للفرد، نتيجة الإفراط في استهلاك محتوى سطحي أو غير محفّز، خصوصاً عبر الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي. وبأي حال، استغرق تطور فعل القراءة لدى البشر قروناً طويلة، وقاد إلى تطور قدرات البشر المعرفية، وتوثيق الأفكار والاختراعات، وسمح باستكمال

# البراع



- أحمد الخطيب
- عمر أبو الهيجاء
- عارف الهلال
- هدى مخاترة
- تبارك الياسين
- عزيز جمال

## بيوتُ المدينة

أحمد الخطيب\*

بيوتُ المدينةِ

رفُّ حمامٍ على ضفةِ النهرِ

للنهرِ بابٌ وحيدٌ بأطرافِ هذي السهولِ

ونافذةٌ نصفُ مكسورةٍ

لا تقولي رأيتك

قولي تبصرتُ ظلًا ظليلاً

يُعيدُ الحياةَ لماءِ الحقولِ

ووقعُ المدى طافحٌ بالخيولِ

لهذا إذا مرَّ بي واحدٌ

من قبائلِ هذي المدينةِ

كُفي يديك عن النافذةِ

تظلينَ في غرفةِ السرِّ امرأةً من بكاءٍ

وتعويذةً نافذةً

\*\*\*

بيوتُ المدينةِ

أيامٌ كُنَّا صغيرين

نخدشُ ماءَ الحياءِ بلا أيِّ وعيٍ

\* شاعر أردني

تُرى كيف مرَّ بهِ الوجدُ غيماً؟!.

وللبيتِ بابٌ تُعانقُهُ العادياتُ على ساحلِ

من ضجيجِ المكانِ

إذا ما ارتوينا من الخوفِ

كانَ يُدبُّلُ أحلامنا الناجزاتِ

على كلِّ ساحلٍ

\*\*\*

بيوتُ المدينةِ

ذيلُ حصانٍ يشفُّ عن الضوءِ

حتى إذا ما استرحنا من الوهمِ، يبقى

يُذيلُ أصفادنا بالمشاعلِ

بيوتُ المدينةِ

تقطيرُ هذا الغناءِ المُخاتلِ!.

\*\*\*

كأنَّا احتفينا بهذا الحمامِ

يمرُّ على السطحِ، يهدُّلُ

نبي له برجهُ

الطيورُ تهاجرُ،  
لا نورسُ الماءِ وارى جناحَ العِللِ  
ولا ربكهُ الموجِ حنَّتْ إلى ساحلي المُحتملِ  
والصدي طافحُ بالخللِ  
وكلُّ الذين تداعوا إلى هجرةٍ في الحروبِ  
أمّوا صلاةَ الغيابِ،  
الغيابُ انتظارُ الدليلِ  
وقوسُ العَمَلِ  
ورفُّ الحمامِ - تقولُ شهادةُ أبنائنا- لم يصلِ  
وفي مشهدِ الأرضِ  
وهي تثور على كلِّ حيٍّ  
توارى غبارُ كثيفٍ  
وضوءُ المعاملِ أضحى  
على كلِّ بيتِ ضبابِ  
وجودِ ثمَلِ  
وعامانٍ مرّاً على صورتي  
واستفاقا أخيراً  
أمام الأجلِ!.

أو نُصَفِّرُ حتى إذا ما تهادى الغمامُ  
تهادى إلى برجه كي ينامُ  
هو الآن يفتحُ نافذةً للكلامِ  
رأيتُ على الجسرِ  
ما لا يراه الذي ينتمي للخسارةِ  
في يومه،  
كان يبذرُ قمحَ السهولِ الحزينةِ  
فيما إذا اصفرَّ  
يخرجُ من كُمه زمنٌ عارضٌ للخصامِ  
كأنّا احتفينا بهذا المقامِ  
فأخلدَ ظلُّ الحنينِ إلى نفسهِ  
راغبًا عن نساءِ المدينةِ  
يسعى إلى ناره في الخيامِ  
كأنّا إذا ما ابتكرنا إلى الظلِّ أعراسه  
في ضحى الفجرِ، نمشي إليه معًا  
أنا والربيعُ  
وبابٌ تخلعُ من سرورةِ هاجمتهُ  
على غير عاداتها في الظلامِ!.

\*\*\*

بيوتُ المدينةِ فارغةٌ من يد الكائناتِ

## ارفعني قليلاً يا فجرٌ

عمر أبو الهيجاء\*

وتخطُّ على ورق الحقيقة  
 سيرة الردم على فراش النكبة  
 وتتمتمُ للموتى النيام بالقصف العميم.  
 ارفعني قليلاً يا فجرٌ  
 إلى دمع الفقراء  
 لوجه الريح حين تلامس  
 خواطرَ الشجر في مساحة الأمل  
 ارفعني قليلاً  
 لأرى البلادَ حين  
 تلبسني على جناحي فراشة  
 في اعتقال الأضواء على الجدران  
 فأبكي على إيقاع أم جرحتها  
 أنفاسُ الناي... وتبتهل  
 وأرى بلاداً تنوحُ على شيخوختها  
 قلبي طافحٌ بالغيـم  
 ولا مطرٌ..  
 لا حجة للوقت في الوقت  
 كلنا على قلبي  
 أحلامٌ محترقةٌ في المرايا  
 والنعاسُ ثقيلٌ

ارفعني قليلاً يا فجرٌ  
 لأقرأ على مهلِ فلسفة المَعارك  
 كي أرى بياض الأشياء في الرأس  
 وأرى أمام كهولة المنازل  
 حرباً  
 تأكل الكائناتُ  
 وأرى ما أرى في كتابِ القتل.  
 أيتها المنازلُ  
 أعيريني وجهي  
 لأبصرَ ما تركته الهزائمُ  
 على تراجيديا الجسدِ من نواحٍ  
 ارفعني قليلاً يا فجرٌ  
 لأرى سمسرة الوقت  
 يُلوحونُ حاملينَ ذاكرةً عَرَجاء  
 إلى نهارٍ معطوب  
 أمام صرخة أم عائدة من المقبرة  
 أم ما تزال ممسكةً بمفاتيح البحر  
 تُربي الحنينَ  
 في ضحكة الأطفال  
 تطوي صحف الغيابِ في سلة الأحلام

\* شاعر أردني

وأطلُّ على الشهداء  
 أشيخُ تاريخاً مصاباً بالزكام  
 وأقرأ على مهل  
 سُقوطَ  
 الأئمةِ.  
 ارفعني قليلاً يا فجرُ  
 لأقولَ  
 لأرْمَمَ ما تطايرَ من لغة البحر  
 وما خلفته الحربُ  
 على مخزن الذكريات!!.

بلاذٌ تسوقُ على زند الشمس مائدة الحرب  
 أغبرهُ تاريخٍ مُعلبٍ في بريد الفراغ  
 ونصوصٌ عاصفةٍ باردة  
 في حشود الجند على الكلام.  
 ارفعني قليلاً يا فجرُ  
 لأشْمَّ  
 لغةً دمي وقلبي  
 تاركاً قميصي  
 على شجر الرؤيا مبتلاً بماء الذاكرة  
 أعبُرُ كمواهِلٍ  
 على الفم المالح



## كلانا

عارف الهلال\*

إِلَّا كِلَانَا عَنَى بِالْحَرْفِ مَا افْتَقَدَا  
 إِحْيَاءَ قَلْبٍ بِغَيْرِ الْوَجْدِ مَا اتَّقَدَا  
 إِنَّ مَرَّ بَعْضُ اسْمِهِ مِنْ ذِكْرِهِ ارْتَعَدَا  
 يَبْقَى رُؤَاءً لِقَلْبٍ حَيْثَمَا وَرَدَا  
 يَدْنُو بِنُورِ رُؤَاهُ كُلَّمَا ابْتَعَدَا  
 حَتَّى تَمَاهَى نَصِيفُ الرُّوحِ فَاتَّحَدَا  
 أَنْسَامٌ وَجِدٍ تَشَبُّ الْجَمْرَ إِنَّ حَمَدَا  
 إِذْ كُلَّمَا زَادَ زَادَتْ عِشْقَهُ رَعَدَا  
 فَالْبُخْلُ طَبَعٌ وَهَذَا دَأْبُهَا أَبَدَا  
 إِخْلَافٌ عَهْدٍ وَمَنْ أَحْصَى لَهَا عَدَدَا  
 فَاَلْمَاءُ يَأْسُنُ فِي الْعُدْرَانِ إِنَّ رَكَدَا  
 لَوْ أَوْجَبَ الْحُكْمَ بِالْإِنْصَافِ قَدْ حَمَدَا  
 لَا ذَنْبَ إِلَّا إِذَا حَرُّ الْهَوَى بَرَدَا  
 كَمْ قَدْ صَفَحْتُ إِذَا مَا ذَنْبُهَا انْعَقَدَا  
 سَلَّ الْفُؤَادَ انْسِلَالِ النُّورِ وَأَنْفَرَدَا  
 حَتَّى تَقَاصَى رَفِيفُ الرُّوحِ مُتَّبِعَدَا  
 نَامَ الْخَلِيلُ وَقَلْبُ الصَّبِّ مَا رَقَدَا  
 يَأْوِي لِلَّيْلِ مَدِيدٍ زَادَهُ مَدَدَا

إِيَّايَ تَعْنِي وَإِيَّاهَا عَنَيْتُ وَمَا  
 إِنِّي افْتَقَدْتُ رَفِيقَ الْكَفِّ وَافْتَقَدْتُ  
 قَلْبَ الشَّجِيِّ حَفِيفُ الْحَرْفِ يُوقِظُهُ  
 فَيَضُ الْمَنَاهِلِ مَا جَفَّتْ رَوَافِدُهُ  
 وَالطَّيْفُ يَنْسَابُ مِنْ شَوْقٍ يُعَازِلُهُ  
 أَحْفَى التَّرَائِي بِبَدَلِ الْقُرْبِ مِنْ وَلَهُ  
 غَرَاءُ تَسْرِي كَمَسِّ الْجَمْرِ تُوقِظُهُ  
 مِنْهَا حَمِيمٌ صَهِيلِ الشُّوقِ تَكْظُمُهُ  
 كَادَتْ تُكَافِي لَوْلَا أَنَّهَا بَخِلَتْ  
 كَلَّتْ عَنِ الْعَقْدِ بَعْدَ النُّفْتِ وَانْتَبَذَتْ  
 هَوْنًا رُؤِيدًا فَمَا الْإِخْلَافُ آيَسَنَا  
 لِكِنَّهُ الْعُدْرُ مِ الْغَرَاءِ أَذْنَنَا  
 ظَلَمٌ تَهَاوَى عَلَى قَلْبِ كَجَمْرِ غَضَى  
 ذَنْبِي بِأَيِّ بِلَا ذَنْبٍ تَلُودُ بِهِ  
 هَذَا جَزَاءُ رَفِيقِ الرُّوحِ مِنْ أَسَلِ  
 ظَلَيْتُ أَرْعَى بِطَرْفِ الْعَيْنِ جَدْوَتَهَا  
 جَفْنِي يُسَاهِرُ نَجْمَ اللَّيْلِ يَرْقُبُهُ  
 لِيَلِي تَتَأَقَّلَ حَتَّى آبَ آخِرُهُ

إِذْ كَلَّمَا زَادَ وَجِدِي زَادَنِي كَمَدَا  
 نَفْسٌ بَرَاهَا يَمَطِّلِ الْوَعْدِ مَنْ وَعَدَا  
 إِلَّا مِنَ الْعِشْقِ قَلَّ الْقَدْرُ عَمَّ بَدَا  
 فَالْحَظُّ أَوْقَى مِنْ الْجِدِّ الَّذِي اجْتَهَدَا  
 إِلَّا بَعُورٍ إِذَا مَا الْعَاشِقُ انْتَجَدَا  
 عَلَيَّ أَرَى مِنْ نَوَاهِي أَمْرَهَا رَشَدَا

أَبْدُو كَأَنِّي أَسْلَى النَّفْسَ مِنْ كَمَدِ  
 فَالْوَجْدُ هَمٌّ وَدُونَ الْوَجْدِ هَائِمَةٌ  
 وَالنَّفْسُ تُؤْتَى بِقَدْرِ الْجُهْدِ مَا بَدَلَتْ  
 فَالْكَسْبُ لِلْحَظِّ إِذْ يَأْتِي بِلَا عَنَتِ  
 حَظِّي مِنَ الْعِشْقِ لَا تَحْظَى خَوَاتِمُهُ  
 إِنِّي أَوْقَى رِغَابِ النَّفْسِ قِبَلَتَهَا



## الحسنُ والهوى

هدى مخاترة \*

وما صرَبْتُ على عودٍ له.. وترا  
في لُجَّةٍ لم تَلِدْ شمسًا ولا قمرا  
إخالُ نفسيَ في أوراقِهِ مَطْرًا  
أني أقلبُ في أرجائه البَصْرًا  
عليه يا أيها الحسنُ الذي ظَهَرَ  
فتذرفُ الشعرَ إذ يُوحى لها صُورًا  
مرَّتْ ببالِ القوافي مرَّةً ل ترى  
على فؤادي فرتلتُ الهوى سورا  
يكسو بفضته الآفاقَ والشَّجرا  
وأسالَ العُمَرَ أن لا يخطفَ العُمرا  
وعاشقًا ليس يشكو الحزنَ والسَّهرا  
في قصده سَقَرٌ إذ يقصدُ السَّفرا  
يأتي ويحملُ من مجهولِهِ خَبْرًا  
من راحتِكَ، إذا ما استمطرَ انهمرا  
وليس يُطفي سناهَ عابِرُ عَبرًا  
يلوي الصَّعابَ ويجري بينها نَهْرًا  
صدرَ السَّماءِ، فَمَنْ رامَ العُلا صَبْرًا  
لَهُ المعالي فجازَ البحرَ والخطرا  
بنورِ وجهك، فاسطعُ في الدَّجى قَمْرًا  
وأنعشِ الفِكرَ حتَّى يُبدعَ الفِكرًا  
أولى بمدحِ العُلا من سائرِ الشُّعرا  
فَمَنْ أحبَّ كمالَ البدرِ قد عذرا

لولا الهوى لتركْتُ الشعرَ للشُّعرا  
وما ركبْتُ به موجًا فأغرقتني  
لكنتي ولهيبُ العشقِ يلفحني  
وأستقيه فيسقينني ويثملني  
فالعينُ تثملُ بالحسنِ الذي فُتحتُ  
وحينَ تُغمضُ تستوحي مفاتنه  
فلا ترى غيرهَ في كلِّ شاردةٍ  
أردنُ يا سورةَ العشقِ التي نزلتُ  
أراك في كلِّ بدرٍ طالعٍ أملاً  
زدني هيامًا لكي أشدو الرُّبى طربًا  
ورُدني فيك طفلًا ضاحكًا أبدًا  
ورُدني فيك طيرًا ليس يشغله  
لكن يشدُّ على أشواقِهِ ولقد  
وأنتَ ما أنتَ ما زالَ الندى دَفَقًا  
وأنتَ ما أنتَ لا تلويه نازلةً  
وهذه مئةٌ مرَّتْ وأنتَ فتى  
والهاشميونَ أقمارٌ وقد ملأتُ  
الرَّيئةَ الأمُّ، والرَّأيُ الذي اجتمعتُ  
أبا الحسينِ أرى عمانَ مُشركةً  
وبدلِ الخوفِ أمنًا، واللظى بردًا  
فأنتَ أهلُ العُلا يا سيدي وأنا  
إني أحبُّك لا لومٌ ولا عدلٌ

\* شاعرة أردنية

## الذين أكلهم الليلُ

تبارك الياسين\*

يشبه شقاً في جدارٍ قديم. تتأمل وجهها الذي لم يعد لها تماماً، وجهٌ مستعارٌ من امرأةٍ كانت تضحك دون سبب، واليوم لا تجد سبباً للبكاء... تضع يدها على بطنها — الألم هناك أكثر من وجعٍ جسدي، كأنه نداءٌ من الداخل: هل ستنجين وجعاً آخر؟ طفلاً آخر سيكبر في هذا البيت البارد؟. تستلقي على السرير، يغزوها النعاس مثل غيمةٍ مبللةٍ باللاجدوى.

الأحلام تأتي متعبةً هي الأخرى. ترى نفسها تمشي في حقلٍ من المرايا، كل واحدة تعكس وجه امرأةٍ أخرى، كلهن هي، وكلهن لا تعرفهن. أمّا الطفل فقد انتهى من آخر محاولة لترقيع لعبته الممزقة، بخيطةٍ أزرقٍ منسل سرقه من حقيبة المدرسة.

اللعبة تنُ في يده كجسدٍ صغيرٍ مريض. يفتش في حقيبتته عن مكانٍ لها، لكنّه لا يجد سوى دفاتر متسخة، ورائحة طباشورٍ وقلق. يخرج من المدرسة متثاقلاً، خطواته تتعثّر بحجرٍ صغيرٍ في الطريق، يرفع رأسه إلى الغيم كأنه يسأل: هل سيغضب مني والدي؟. (لا جواب)!!.

الريحُ وحدها تمرُّ على وجهه، وتبلبل عينيه بما

الليلُ يهبط على المدينة ببطءٍ كأنه يرتدي عباءةً مثقلة بالمطر. هو يسير في الشارع الطويل، خطواته تترنح على الإسفلت المبلول، وقامته تنحني كغصنٍ مهزومٍ في مهبِّ الريح.

ربطة العنق التي اشتراها من البائع المتجول تخنقه، كأنها تذكّره في كل نفسٍ أنه لم يعد موظفاً، وأنّ الورقة التي تفوح منها رائحة الطباعة الرديئة ليست رسالةً بل هي حكم بالإعدام البطيء. يمسك الورقة في جيبه كمن يحمل جمرة. كيف سيخبرها؟ كيف سيبرّر هذا الانطفاء الجديد في حياته؟ ينظر إلى النوافذ المضيئة فوقه — كل شقة تبدو كعالمٍ مغلقٍ فيه دفء، إلا بيته هو، الذي يخشاه أكثر مما يشقاق إليه.

عند الباب، تردّده يشبه الخوف من القيامة. يستند إلى الجدار ويغلق عينيه. يحاول أن يتذكر آخر مرة ضحك فيها، أو آخر مرة قبّل فيها طفله دون استعجال. لكن الذاكرة مشوشة كمرآةٍ غطاها الغبار.

هي أمام المرآة. الخطُّ الجديد تحت عينها

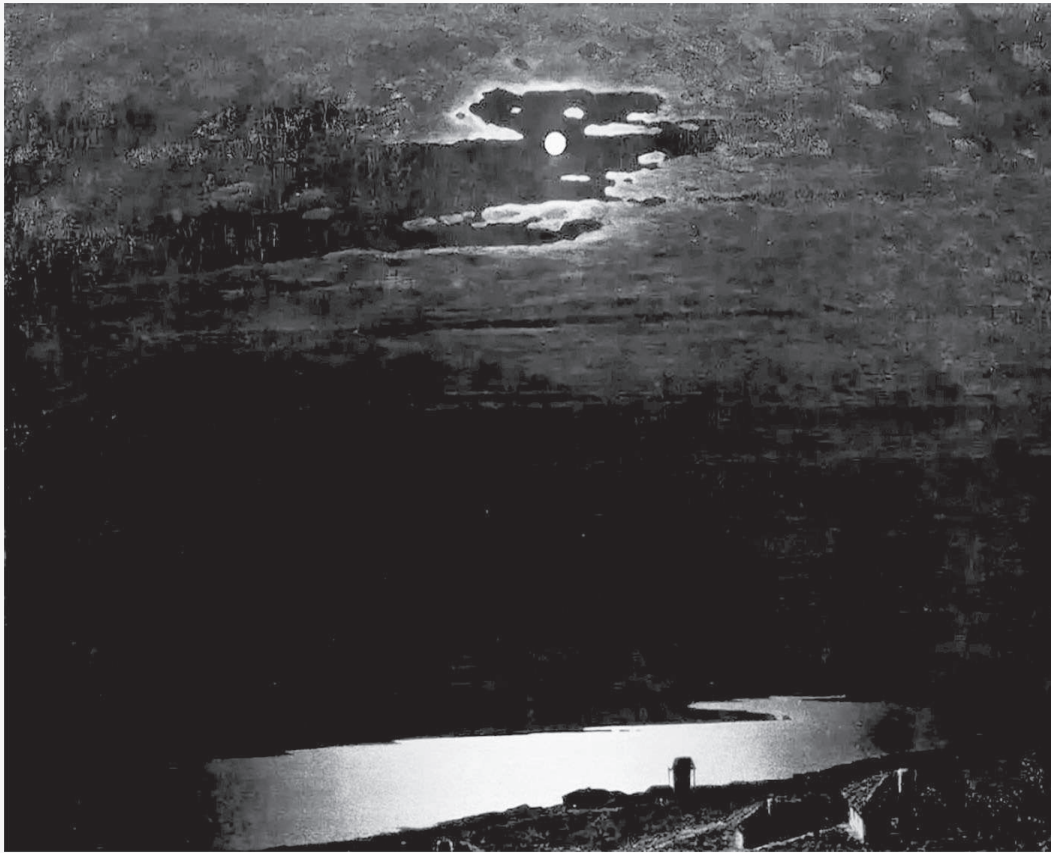
\* قاصة أردنية

إلى جدته. تجلس العجوز قربها، تحكي له حكاية عن فارسٍ ضلَّ طريقه إلى القصر، وعن أميرةٍ نامت ولم تستيقظ أبداً. الطفل يغفو بين يديها، واللعبة الممزقة إلى جواره، تبسم الجدة وهي تتابع الحكاية بصوتٍ خافت، لكن في عينيها دمعة لا تخصُّ الحكاية. في الخارج، الريحُ تفتح النوافذ القديمة، الستائر تتحرك كأشباحٍ تتنفس... يبدو أن الليل وحده هو الذي عاد!!

يشبه الدموع في المساء، البيت صامت كقبرٍ جديد. الساعة في غرفة الجلوس لا تتحرك. الهواء راكدٌ، كأنَّ الزمن توقف قليلاً ليراقب ما تبقى منهم. هو لم يعد إلى البيت.

ربما ما زال يمشي بلا اتجاه، أو جلس على مقعدٍ في محطةٍ نسيها الجميع.

هي لم تستيقظ. وجهها هادئ، لكنَّه لا يشبه النوم، بل يشبه استسلاماً أخيراً لليل. أمَّا الطفل، فقد ذهب



## جنازة ذبابِ الظهيرة

عزيز جمال\*

شعرتُ بها في صباح يوم الجمعة من أيام آب الحارق، كنت أقرأ لـ (بوشكين) وأتمدد مثل ضمة نعناع مبللة وذابلة.. كان وجهي مبللاً بالعرق وصوت سعالي من التبغ يشبه صوت (جاروشة) قمحٍ حديثة الصنع، لم تضايقني ثمارُ التين التي كانت تسقط خلف رأسي ليهب النمل عليها... ولم أعتبرُ نفسي حينها مكتشفاً للجاذبية بسقوط ثمرة تين سوداء ينقضُ عليها النملُ وسرعان ما يتناهشها!! كنت أنزُ عرقاً، لم يؤلمني كما ألمتني قرصةٌ مملّة سوداء حقودة لم تكترث بقرصها جسد شاعرٍ شاب يتأمل سقوط الثمر وترنح الأوراق. في لحظات الخلود مع الشمس، أخذتُ أحيطني برشقاتٍ من دلو ماء على اليمين وعلى الشمال فتغرق العشائر العسلية وتبقى السوداء تدبُّ على الأرض مثل جندي منتصرين، شاهدتهم مرةً وهم يرفعون جيفةً ذبابية ميتة ويشيعونها في شق الطوب الذي حفره زعيمهم، كأنهم آكلو لحوم حشراتٍ بامتياز ولا يأبه أحدهم بأوراق الريحان ولا ما أقدمه لهم، كانوا يستهلكون

يعزُّ عليّ طمر أوكار النمل بمسحوق اشتريته وأنا أتهيئُ لفرصة قتل مجموعات النمل المحيطة تحت أسفل شبك المطبخ، وفي مكان عزلتي الذي أمدُّ عليه جسدي..

كعود حطبٍ ناشف أتأملُ أوراق التوت وهي تغمغم مع الريح وتهتز.. اقتربتُ منها منذ مدةٍ أتأملها، إحدى المجموعات النملية تقيم داخل حفرة تحت ماسورة تصريف الأمطار لا أعلم أي حماقة ارتكبها زعيم المجموعة بأن يحفر حفرة تحت مزارب المطر..

على كل حالٍ لا يهم، فالمؤونة التي تتوزع بين جيف الذباب الموسمي وفتات الخبز وأوراق ريحانة أُمي وبقايا (تفل) الشاي الذي أرشفه حاملاً.. أفرغُ من شربه قبل دخولي إلى المنزل. المجموعات النملية التي تقيم في صفّ الطوب الفاصل بين التراب وبين ممر إسمنتي، ألوانها سوداء وأحجامها كبيرة؛ فهي من تستحق مسحوق الأبيض المقزز ذا الرائحة النتنة، قرصات النمل الأسود تصل أحيانا حدَّ العظم!

\* قاص أردني

تتحركان مثل عيني "ميدوزا".. هبةً رياح لأوراق التوت وحصّة أشجار التين من الرياح لم تأت بعد، مفاوضاتٍ سلّمٍ وحربٍ تدور بين الأشجار وحصصها الموزعة من الرياح والماء! جاءت هبةً ريح عاتية وأنا سقطتُ أخيراً في النوم السعيد، هذه الحصّة من الرياح كانت لشجرة التين، سقطت الثمار بلا كايحٍ على الأرض مُحدثةً دويّ انفجارٍ قنابل على العشب!. خرج أبناء المجموعتين وأنا بينهما أتمدّد كجبلٍ يحجب الطريق إلى الثمار، دخلت مجموعات النمل الأسود في ثيابي، تسلّلت تحت ذراعيّ، ومشى بعضها مُسلحاً فوق رقبتني، وآخرون يتناهشون صوف جوربيّ العطينٍ ويقرصون ساقني!. هذه المرة استيقظتُ أصرخُ وكأُنني في حلم، أنظرُ لمجموعات النمل العسليّة وهي لم تتجاوز بعد مزارب المطر، أخذتُ أضرب عظام جسدي الذي قُمت بطيّه بالتراب قبل أن أسقط في النوم السعيد، وأشهقُ بكل ما أوتيت من قوّة من كل قرصةٍ لم أردّها لطمًا، بل سارعتُ قبل مباغتتي لها إلى النوم.. وللذة رياح موزعةٍ على جوربي الممزقين وأوراق الشجر!.

جيف الصراير والعناكب ويقسّمون قوائم الصراير بين مجموعات.. مجموعة ترحل باليد والأخرى تلحقها بالساق، ومجموعة أكبر بأجساد ضخمة تحمل الرأس والكتفين، صفّ جند منضبط. وبين المجموعتين مساحةً ضيقةً جداً تتكوم فيها عظامٌ يدي وساقيّ المرتجتين من قرصةٍ جديدة. بعد أن انتهت أمّي من قتل جميع المجموعات بالمنزل التي اجتاحت غلب السكر وثقوب الأبواب وأخذت تنقل قصاصات الورق وبقايا الأطعمة والأوساخ، أخذتُ أبحث عن علبة المسحوق الأبيض متجهاً إلى حيث يُخيم الجند ويحاصرون البيت من كل جانب، لكن أمّي صرخت من النافذة قائلةً: "تلك مساحتهم ومن يستبدل طراوة العشب بقسوة الوسائد عليه أن يتحمل اللسع". هزّ خالي رأسه مؤكداً ما قالتها، ما كان عليّ أن أخرج مجدداً لأضع رأسي الفارغ مثل ثمرة يقطين تظهر فوق التراب بلا نفع، وأن أنقلّب بهذا الجسد وأقوم بطيّي عظامي كمن يُسلم كل ما فيه إلى التراب ناسياً لسعات الماضي!. لا شيء يدبُّ على الأرض، ثمّة خطوة للريح تحرك طراوة العُشب وعيني اللتين أثقلهما النعاس..



## نوافذ ثقافية

رياض أبو زائدة \*

### ثقافة عربية

"المكتبات الوطنية ودور المحفوظات ودورها في حفظ الذاكرة الوطنية في بيئة رقمية متغيرة" / إعداد دائرة المكتبة الوطنية (2025)

يوثق الكتابُ البحوث المحكمة التي قُدمت في المؤتمر الدولي الأول الذي نظّمته المكتبة الوطنية بمناسبة احتفالاتها باليوبيل الذهبي لتأسيسها. ويضمُّ نتاجاً فكرياً وبحثياً بمشاركة نحو ستين خبيراً ومتخصصاً من ثماني عشرة دولة مختلفة، وجمع مجموعةً من الأوراق العلمية والبحثية التي تمت مناقشتها خلال فعاليات المؤتمر، وركّزت على التحولات الرقمية التي تشهدها المكتبات الوطنية ودور المحفوظات في حفظ الذاكرة الوطنية \* كاتب وصحفي أردني

واستدامتها، بالإضافة إلى استعراض أفضل الممارسات العالمية في توظيف التكنولوجيا في خدمات حفظ الوثائق والمعرفة ونقلها للأجيال القادمة. كما اشتمل الكتاب على "32" بحثاً علمياً محكماً وأربع تجارب لمكتبات وطنية لدول مختلفة من بينها الأردن غطت محاوره الأربعة، الأول: بعنوان "المكتبات الوطنية ودور المحفوظات: النشأة والتطور والأدوار"، تناول حفظ الذاكرة الوطنية وإدامتها وتعزيز الهوية الوطنية، ونشر الوعي

الوطنية، والشراكات مع المؤسسات التعليمية لخدمة الطلبة والباحثين والأكاديميين ودعم عمليات التعلم المستمر، وتجارب لتطوير المكتبات الوطنية ودور المحفوظات في ظلّ التطورات التكنولوجية المتسارعة.

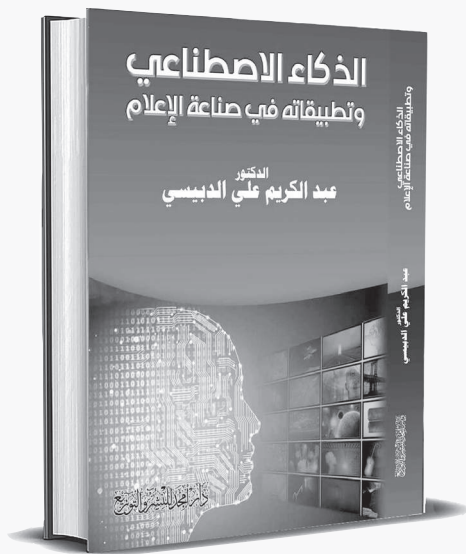
كما تطرق في المحور الرابع وعنوانه "المكتبات الوطنية ودور المحفوظات والهيئات الحكومية في ظلّ التشريعات القانونية"، إلى الحماية القانونية لمصادر المعرفة في ظل الوصول الحر للمعلومات، والقوانين والتشريعات النازمة لحماية الملكية الفكرية في ظل تكنولوجيا المعلومات، والمؤسسات والهيئات الحكومية ودورها في تعزيز الحماية القانونية للمصادر المعرفية، وضمان حق الحصول على المعلومات.

ويُعدُّ هذا الكتاب مرجعاً مهماً للباحثين والمتخصصين في مجالات المكتبات، والأرشفة والمعلومات والتراث الرقمي، إذ يقدم تصوراً متكاملًا ونماذج واقعية لمؤسسات حفظ الذاكرة الوطنية في بيئة رقمية متغيرة، مما يمهد الطريق لمزيد من الدراسات المستقبلية في هذا المجال الحيوي.

والمعرفة في المجتمع وتنظيم الأنشطة والفعاليات الثقافية، والمكتبات الوطنية ودور المحفوظات كحاضنة للإبداع والريادة والابتكار، وفي الحفاظ على اللغة العربية، والمكتبات الوطنية ودورها في تحقيق أهداف التنمية المستدامة.

والثاني عنوانه "المكتبات الوطنية ودور المحفوظات في البيئة الرقمية وتحدياتها واستشراف المستقبل"، ركز على التحول الرقمي: الأهمية والتحديات، وطرق توظيف التكنولوجيا في تيسير الوصول إلى المصادر المعرفية، والمكتبات الوطنية ودور المحفوظات في ظل الذكاء الاصطناعي، وأمن وسلامة مصادر المعرفة في المكتبات، واستخدام تكنولوجيا المعلومات في تنظيم مصادر المعرفة وأمنها وسلامتها في المكتبات الوطنية ودور المحفوظات فيها، والتحديات التي تواجه المكتبات الوطنية ودور المحفوظات في حفظ مصادر المعرفة للأجيال القادمة.

كما وثّق الكتابُ أبحاث المحور الثالث في المؤتمر، وعنوانه "تجارب ريادية للمكتبات الوطنية ودور المحفوظات"، يبيّن تجارب المكتبات الوطنية ودور المحفوظات في إنشاء الفهارس الوطنية الموحدة، والتعاون الدولي وتبادل المعرفة بين المكتبات



## نوافذ ثقافية

### "الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في صناعة الإعلام" د. عبد الكريم الديبسي

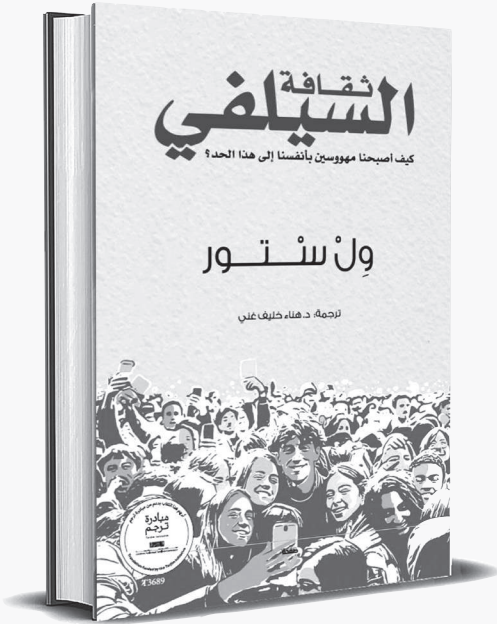
الاصطناعي ومزاياها، وأبرز التحديات التي تواجهها، ودور الخوارزميات في العمل الصحفي، ومزايا صحافة الذكاء الاصطناعي. وتضمن الفصل الرابع موضوعَ توظيف الذكاء الاصطناعي في نشر المعلومات المضللة عبر الإنترنت، وتأثيره على الأمن والسلم المجتمعي، ومخاطر التضليل في تهديد الأمن والسلم المجتمعي. أمّا الفصل الخامس فبيّن طرق توظيف الذكاء الاصطناعي في تحليل ما يُنشر على شبكات التواصل الاجتماعي لقياس اتجاهات جمهور الرأي العام، وتأثير المعلومات المضللة عليهم، والاستهداف السياسي للناخبين، وفي الفصل السادس يبحث اقتصاديات صناعة الإعلام وريادتها، وصناعة الاتصال والإعلام الأمريكي، وأبرز المؤسسات الإعلامية في الولايات المتحدة، وإيراداتها، وأبرز مقومات اقتصادياتها وريادتها في صناعة الاتصال والإعلام، كما تطرّق إلى أكبر شركات الاتصال والإعلام الأمريكية.

يسلّط الكتاب الضوء على الذكاء الاصطناعي الذي أحدث في بضع سنين ثورةً في صناعة الإعلام، وبيّن من خلال فصوله كيف ساعدت التطبيقات الخوارزمية في إنشاء المحتوى وتحليله، وتوزيعه، وصياغة رؤى أعمق حول الديناميات الاجتماعية المعقدة سواء عبر شبكة الإنترنت أو خارجها.

جاء الكتابُ في ستة فصول، يتناول الأول منها؛ الذكاء الاصطناعي بشكل عام من حيث المفهوم والتصنيفات والوظائف، والتطبيق، والمبادئ، ويبحث الفصل الثاني في تطبيقات الذكاء الاصطناعي في صناعة الإعلام وأبرزها؛ تطبيقات الذكاء الاصطناعي المستخدمة في غرف الأخبار، وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في مجال التلفزيون والسينما، وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في مجال شبكات التواصل الاجتماعي، وفي مجالات الإعلانات، والموسيقى، والنشر، مع التركيز على الفوائد، ودرجات الاعتمادية، والتحديات المهنية والأخلاقية الناشئة عن ذلك.

ويبحث الفصل الثالث في مفهوم صحافة الذكاء

## ثقافة عالمية



ثقافة السيلفي: كيف أصبحنا مهوسين بأنفسنا إلى هذا الحد؟ / (ويل ستور) ترجمة د. هناء خليف غني

يناقش الكتابُ تاريخَ مفهوم الذات في الغرب، والانغماس فيه، والسعي للكمال، وبناء العلامة الشخصية، وصعود وسائل التواصل الاجتماعي وآثارها، ويرى أنّ شخصياتنا هي نتيجة لثقافة المجتمع والاقتصاد والتاريخ، ونحن نعيش في عصر يفرض علينا أن نكون "مثاليين" (أغنياء، سعداء، إلخ..)، وهذا السعي المستمر بحسب المؤلف هو ما سبّب لنا تراجعاً ملحوظاً في الصحة النفسية، وانخفاض الرضا عن الحياة.

لذلك نتقبل كل ما هو زائف على أنّه حقيقي، دون أدنى شك، وقد ينجم عن تركيزنا المفرط على مظهرنا آثار سلبية بالغة، كاضطرابات الأكل، وتراجع القدرات الإدراكية، والاكئاب، وحتى الأفكار الانتحارية.

كما يتطرق الكتاب إلى تأثير وسائل التواصل الاجتماعي على سلوكنا وسلامتنا النفسية، ويبيّن أنّ وسائل التواصل الاجتماعي لم تعد تقتصر على المظهر فحسب، بل هي أيضاً منتج (نيوليبرالي) بامتياز، حوّل الذات إلى لعبة، وجعل هويتنا أداةً تتنافس بها على المنصات الرقمية للحصول على الإعجابات والتعليقات والأصدقاء - أي نيل استحسان الجماعة.

ياخذنا المؤلف (ويل ستور) وهو الصحفي الاستقصائي الحائز على جوائز عديدة، في رحلة من اليونان القديمة، مروراً بالصور الوسطى المسيحية، إلى دعاة تقدير الذات في كاليفورنيا في ثمانينيات القرن العشرين، وصولاً إلى ظهور "جيل السيلفي"، وعصر الفردانية المفرطة الذي نعيشه الآن، ليحكي لنا قصةً ملحميةً عن الشخص الذي نعرفه جميعاً عن كثب - لأنه نحن.

ويبتعد المؤلف في كتابه عن الاستهزاء بمستخدمي موقع التواصل الاجتماعي (إنستغرام)، و(السيلفي) من جيل الألفية على الرغم من سهولة ذلك كما يقول، إلا أنّه ينظر إلى الأمور من منظور أوسع ليروي بدلاً من ذلك تاريخاً مذهلاً يمتدُّ على مدى 2500 عام حول الكيفية التي تطورت من خلالها نظرتنا لأنفسنا، كاشفاً في نظرة أعمق طرقاً لفهم القرن الحادي والعشرين والتعامل معه.

كما يقدّم الكتاب توليفةً بارعةً من المواقف والمعتقدات حول الذات، بدءاً من أرسطو، وجون كالفن وفرويد، وصولاً إلى سارتر، وآين راند، وستيف جوبز ليسلط الضوء على هذا التاريخ النفسي والاجتماعي، وكيف تتضافر البيولوجيا والثقافة لإبقاء الإنسان جاهداً في سعيه نحو الكمال، والثمن الباهظ الذي قد يدفعه من أجل ذلك!.

# مدارات البوح





الكاتب والصحفي رمزي الغزوي

## أنا ضوءٌ يتكسر

رمزي الغزوي\*

ظلت المسافة صفراً بين كتابتي وحياتي، حتى بعد انغماس لأربعة عقود في رحلة شيقة، جعلتني كثرةً في واحد، وواحداً في كثرة. لم يحدث يوماً أن كتبتُ ما لا أحياه، ولا حييتُ ما لا أستطيع دَفقه حروفاً وكلماتٍ في متون الأزمنة. لا فرق بين الحياتين الحُلَمين، ولا معنى عندي لواحدة دون الأخرى. إني أكتبُ حياتي، والذين يعرفون كاتب هذه السطور جيداً يدركون الأمر بسرعة الضوء.

وعلى سيرة الضوء وخلجاته، وبعد إصدار 27 كتاباً، يعجبني أن أعود دوماً إلى عمّتي الفيزياء، تخصصي الأكاديمي الأول؛ وأستعين بها لتمرير أشتياي. أنا الضوء الأبيض السعيد بانكساراته وانحرافاته. سعيدٌ كوني ما زلت أنكسرُ ألواناً تنبتُ قصصاً وأشعاراً ورواياتٍ ومقالاتٍ وصوراً ودهشاتٍ ونغماتٍ وهلوساتٍ لا تشبه أحداً سواي. أنا منحرفٌ بالمعنى الفيزيائي للضوء ومنكسرٌ بذات المعنى، حين يعبر شيتين مختلفين بالكثافة مغيراً سرعته، ومانحاً باقة ألوانه لتحدب على بياض الحياة. أنا أحترفُ الانحرافَ منذ وعيت على نفسي. يمتعني انحرافي وينعمني انكساري قوسٍ قزحٍ يفرش زخرفه في دروب الحياة.

\* كاتب وصحفي أردني، متخصص بالكتابة للطفل

انحرفت من بعدها إلى بلاط صاحبة الجلالة الصحافة، المحرقة الشرهة التي لا تشبع. لكنني آمنت أن ما أكتبه في عمودي اليومي أدبٌ للحظة، ولن أفرط فيه لصالح التعبير الروتيني وتعبئة الفراغ، فكانت الصحافة زادي الذي خصب نتاجاتي، وقربها من الحياة اليومية للناس.

في الأثناء انحرفت إلى الكتابة للأطفال. فأنا طفل ولا بد أن يناله مني شيء جزيل. فمزجت العلم بالأدب محترماً تفكير الأطفال السامي وخيالهم. ومن بعد عدت إلى التعليم الجامعي قابضاً في روعي جذوات الشعر والقصة والرواية والباحث الفضولي، والأهم سؤال الصحافة الذي لن يبرد في رأسي، ما القصة يا صديقي؟.

في عالم الصحافة وظلالها، لم أغفل يوماً أيّ قادم إليها من بوابة الأدب، ولهذا أتفقد جدوة روعي وأتلمس وهجها صبح مساء. خاف بعض الأصدقاء حين بدأت كتابة عمودي اليومي في الدستور قبل 23 سنة، من أن أفقد بريق الشاعر وحنكة القاص وشغف العاشق، وأن تلتهمني محرقة الصحافة، وتذروني بعيداً عن مشروعني الأدبي الذي أردته.

وأنا خفت أكثر منهم. فكيف لفتى على كتفه نبعه وفي كفه دحنونه، ومع روحه أغنية أن يشق طريقاً في عالم غير عالمه المبني من رهافات غيم وأمنيات رعوية وشطحات مجنونة؟. وكان السؤال الواخز، هل يستطيع هذا الفتى أن يروض لغته وأفكاره وأحلامه، ويصنع أثراً في بلاط صاحبة الجلالة الصحافة؟!

حين فزت مؤخراً ب(جائزة الحسين للإبداع الصحفي) قلت: إنني سقيت عمودي اليومي بمداد مشرب بالشعر ورهافة الحكاية وفكرة احترام ذكاء

في غض طفولتي شديني القوس النابت زاهياً من خاصرة الوادي؛ فركضت لأصل منبعه، وأرتع فيه منزلقاً إلى عوالم رسمتها في خيالاتي، وحين تكدرت السماء؛ أدركت أن عليّ ألا أراهن على صفو الأجواء، فقد تقفز غيمة نزقةً وتحجب شمسي وتمحو قوسي؛ ومن يومها غدوت ضوءاً ينبع من نفسي، ولا يخاف التحلل إلى حيوات بين العتبات.

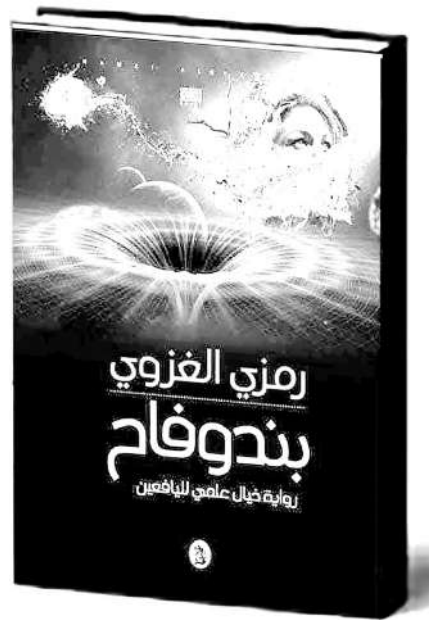
فيما بعد صار ذلك الانحراف المتكسر طريقتي في الحياة والكتابة. فالمسارات المرسومة بالمسطرة لا تعينني بشيء أبداً ولا تروق لي. وكل ما أنتجته كان وليداً لمخاضات عبوري بين وسطين مختلفين. تتغير وجهتي أحياناً، لكنني كنت بهذا التكتيك أعطي ما أحس أنه مني في تلك اللحظة. صحيح أن تعددية الأوساط التي عشت فيها جعلتني غير مخلص للون واحد من الكتابة أو القراءة، أو حتى بتلقي مباحج الدنيا، إلا أن هذا كان مصدر بهجتي، إذ أعطت نتاجاتي ألواناً وأشكالاً عديدة، لا تتشابه إلا بنسخ روح تسري فيها مني.

في المدرسة كانت المعطيات تشير إلى أن الفتى المعبأ بالعنفوان والكتابة والعشق سيدرس الآداب بعد الثانوية، إلا أنه كسر أفق التوقع وانحرف إلى الفيزياء وخيالاتها. وهناك تعددت انحرافاته إلى شرفات أعماق وأبعد. وحتى اليوم ما زلت مديناً للجميلة الفيزياء، التي لم أخلص لها هي الأخرى، إذ انحرفت محملاً بها إلى الشعر؛ لأنشر في سنتي الأخيرة ديوان البعد الخامس بخط اليد فوق ألواح خشبية. وفي خضم الشعر انحرفت إلى القصة، وأصدرت حتى الآن أربع مجموعات قصصية. فالقصة عالمي الأثير الذي أعرف كيف أنحرف فيه دافقاً لوناً جديداً منه في كل مخاض من المخاضات.

بعد أن غمز لها صديقٌ ستيني؛ كي تنال مني وهي تمسك فنجاني: الرجل حين ينهي عقده الخامس يصير غصناً يابساً، حظاً عابساً، ووهجاً ينوس كفانوس بلا ناموس. حينها صمتُ؛ فتابعت: الخمسون بابُ الشيخوخة، وسوّرُ أكوابِ حامضة. ساعتها انفجرتُ صاخباً: تَبّاً لبقايا فنجان تركته ليديك الراحشة أيتها الخرقاء، التي خدعني لون عينيها ولولاهما لصفعتك. خذي دنانيرك وارحلي. الفناجين خرائط العجزة وأشباه المجانين!!

وحين وصلت إلى قلبي  
قلت لي: لا تأخذ على بالك.  
الرجل في الخمسين ثمرٌ دان،  
وعمر ثانٍ، عسل مصفى،  
نحلُّ شقي الشطحات،  
طويل الغيبات... الرجلُ  
الخمسيني شامهُ الوقت،  
بيرق العاشقين، آخر  
المهزومين في زحام الوهم،  
وطعان طواحين الهواء.

والآن أحسني عصفوراً لا  
يرقد في عشٍّ، ولا يسكن في  
غيمة، ولا ترضيه النهارات  
وأنصاف الليالي. روعي  
سماواتٌ بعيدةٌ عنيدةٌ تصير الأراضي الواسعة  
بنغمات وشهقات. لكنتي في لحظات أطمر وجهي في  
راحتي، وأنحب بدموع تسقي وجهي: ماذا أنجزت  
يا فتى؟ كيف عشت؟ ولماذا أخذت الحياة على  
محمل الجد؟!.



القارئ دوماً، ونافحت لأبقي على جذوة روعي  
ملتبهة طيلة تلك السنوات. وأني ما زلت أرى  
أن الصحافة ليست متجهمةً إلى ذلك الحد، بل  
تحتمل الأدب والمعلومة والبحث والرأي والفكر  
المتطور، ولربما ينجح الواحد في الجمع بين خيالية  
الأدب وواقعية الصحافة، شرط ألا يسمح لنفسه  
السقوط في مستنقع الاعتیاد. الصحافة أدبٌ للحظة  
في أدق تجلياتها، ولهذا أتذكر كل لحظة، أن عليَّ  
رجّ قارب الحياة، وأن أثير الأسئلة المبهرة  
دون الاستكانة إلى الإجابات  
العمياء. ما زلت أرى أن عليَّ  
ألا أقيم على الضفاف بل  
أنخرط في ماءٍ دائم التجدد.  
مهمتي أن أقلق القارئ  
والعالم.

في العمق ما زلت أقول  
لنفسي: يا أيها الطفل  
الخمسيني الذي أتعبني لا  
تبرح عالمك الذي صنعته  
أنت كما تريد وتشتهي. لا  
تخف من العمر إن تقدم  
سنةً أخرى. أنت عشرة  
أطفال كل طفل بخمس  
سنين وبضعة أشهر يعمرها  
الشغب والدهشة وتعب

السؤال. أنت شابان في السابعة والعشرين من  
عمرهما دمجهما روح العنفوان في قلبك الأحمر  
النامي. لا تنس هذا يا أبو الرموز. أنت ستبقى شيخاً  
يشطره الزمن إلى صديقين متحاربين ومتحابين.  
في سهرة ذات مقهى قالت عرافةٌ سمراء



اللوحة للفنان التشكيلي الفرنسي كلود مونييه

