الجَسرة الثقافية

رسالة كل المثقفين — تصدر عن نادي الجسرة الثقافي

AL JASRAH

العدد 69 - أكتوبر - ديسمبر 2025

Issue No. 69 - October - December 2025

الشتاء

ملف العدد

أوّل طلّة

إبراهيم الجيدة

شتاء الفن والأدب

نودع عامًا حافلًا بالنشاط الثقافي في الدوحة وفي نادي الجسرة، عامًا خصبًا بالندوات والأمسيات الثقافية والجوائز والمبادرات الثقافية لوزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية، وقد تنوعت المبادرات ووصلت إلى محطة التصوير الفوتوغرافي، التي جسدت عناصر الهوية القطرية بعناصرها التراثية والحديثة وفي اتصالها بالعالم، بالشكل الذي ظهر في أعمال المصورين القطريين المشاركين في الدورة الأولى من مهرجان الدوحة للتصوير.

وفي هذا العدد تغطية للمهرجان والجائزة وكذلك تغطية لنشاط صالون الجسرة الثقافي عبر موسم حافل بالنشاط، قدَّم خلاله وجوهًا قطرية وعربية بارزة. وأما ملف العدد فيتناول الشتاء، الفصل المظلوم ثقافيًا بينما هو فصل الفكر والإبداع. وقد وضع عميد الأدب العربي هذه الأفضلية للشتاء، موسم الجد، في مقابل لهو الصيف، في كتاب ممتع يحمل في بعض طبعاته عنوان «من لغو الصيف» وفي بعضها «من لغو الصيف إلى جد الشتاء». ومن الصعب أن نجد عند طه حسين لغوًا في هذا الكتاب، رغم عنوانه!

وأية حفاوة بهذا الفصل متعدد الوجود، كان لا بدَّ أن تأتي من مجلة خليجية؛ فشتاؤنا هو أجمل الفصول، بين ضيفين يعبران بسرعة: الخريف والربيع. وقد تساءلت في البداية حول ما يمكن تقديمه عن الشتاء، لكن فريق تحرير المجلة أعد ملفًا متكاملًا ووجبة دسمة، تكفي للقراءة حتى الربيع.

يبرز الملف عددًا كبيرًا من معاني الشتاء، يعمق ما نعرفه عن هذا الفصل متعدد الوجوه، ويكشف عن تفاصيل جديدة لا نعرفها عن علاقته بأجسادنا ونفسياتنا وأنشطتنا الثقافية المختلفة. هو شهر الكتابة الإبداعية والفكرية، ليس في بلادنا الحارة فحسب، فالشتاء هو وقت العمق والتأمل، فيما يرى المفكر عبدالسلام بنعبد العالي في مقاله بالملف، الذي يستعرض فيه علاقة الشتاء بالفكر والفلسفة، ويعرض لرؤى فلاسفة غربيين حوله. هو الوقت الذي تتجه فيه الحياة إلى الهدوء والراحة استعدادًا لربيع جديد. ويحمل الملف شهادات مميزة لعدد من المبدعين العرب.

والشتاء أخيرًا، هو الفصل الذي نتذكر فيه الفقير، دائمًا، ونتذكر فيه اللاجئ في هذه المرحلة العصيبة، في بلدان عربية عزيزة علينا.

وكما يكشف مقال واف للناقد الفني عصام زكريا في ملف العدد؛ فللسينما علاقة كبيرة بالشتاء، فالشتاء زمن الدفء ومتعة المشاهدة الجادةً، أما طريقة المنتجين في توزيع الأفلام فتعيدنا إلى مقولة طه حسين عن جد الشتاء ولهو الصيف؛ فالكوميديا والأفلام الخفيفة للصيف، وأما الأفلام الفنية العميقة فيحتفظون بها للشتاء، وهناك أنواع من الأفلام تحتاج إلى الشتاء كبيئة مناسبة للتأثير في المشاهد، منها أفلام الحرب وأفلام الجريمة والتحري.

وما دمنا في السينما؛ فلا يفوتني التنويه بأن الجسرة تحتفي في هذا العدد بمئوية رائد من رواد السينما؛ يوسف شاهين، من خلال مقال معمق للكاتب محمد شعير. وشاهين هو أحد أبرز أعمدة السينما العربية، وأحد أبرز صنَّاعها الذين تخطت شهرتهم مجال الوطن العربي إلى العالم.

كبير آخر، هو يحيى حقي يحتفي به الناقد الكبير صبري حافظ، في مقال عن ذكرياته معه، نهديه للكتاب والقراء الشباب؛ ليتعرفوا على صفحة مشرقة من حياة يحيى حقي، تؤكد أن الفنان الكبير، لا بدَّ أن يكون إنسانًا كبيرًا أيضًا.

قراءة ممتعة.

المحتوى

جائزة الدوحة للتصوير DOHA PHOTOGRAPHY AWARD 2025

وزير الثقافة يتوج الفائزين بالنسخة الأولى لجائزة الدوحة للتصوير 6

ملف العدد 24 -85

الشتاء
وجوه الفصل المظلوم

كيف يتغير دماغنا ومزاجنا مع الشتاء؟	حسن فتحي	26
الكتابة فعل شتوي	عبد السلام بنعبد العالي	30
شتاءُ الذاكرةِ والكتابة	زاهي وهبي	34
ليل العزلة والجريمة	وليد خيري	40
رواية الشتاء أم شتاء الرواية؟	صدوق نور الدين	44
الربيع في الشتاء	أحمد سراج	48
بكت له عين السحاب	د. محمود الضبع	52
حلف النار	أحمد القرملاوي	58
شتاء الشرق رسوم تحت الشمس	أحمد عزالعرب	62
شتاء طبقي	سلمى أنور	66
لا تستمع الآن إلى أغنية «ليالي الشمال الحزينة»	عمر قدور	70
شتاء بدون خشب في سانت بطرسبورج	فيكتور شكلوفسكي ترجمة: أنور إبراهيم	74
فصل الدفء والرعب والجمال	عصام زكريا	80
يوميات الصِقاع والأصقاع	محمد الشحري	84

الجسرة الثقافية
مجلة فصلية تصدر
عن نادي الجسرة الثقافي القطري

AL JASRAH
Issue No. 69 - October - December 2025
شتاء ٢٠٢٥ أكتوبر - ديسمبر
العدد 69

رئيس مجلس الإدارة:
إبراهيم الجيدة
مستشارا التحرير:
د. حسن النعمة
د. حسن رشيد

لوحة الغلاف

للفنان التشكيلي إدوارد هوبر

قراءة

الكتاب والنشر في قطر قراءة تحليلية — د. خالد عزب — 12

قول

الدراما التاريخية — د.مرزوق بشير بن مرزوق — 18

بعبارة أخرى

مسرحنا إلى أين؟ — د. حسن رشيد — 22

مذكرات

ذكريات شخصية عن يحيى حقي (1) — د. صبري حافظ — 86

تحقيق

أدبنا والعالم ما المشكلة؟ — حسن عبد الموجود — 90

كتب:

توفيق صايغ يفند تجربة نازك الملائكة — شوقي بزيع — 96

«زعفرانة» هدى النعيمي — د. عيد صالح — 98

المرأة تحب الحكمة — بديع صنيج — 102

ديوان معلقات لم تعلّق — دوان موسى الزبيدي — 106

قصة تطور التصميم الجرافيكي العربي — محمد عويس — 108

يوسف شاهين
في مئويته

الابن الضال يبحث عن المعنى

محمد شعير 127

رؤى:

الروائي الصنايعي — د. عبدالله العقيبي — 112

الشعر ومأزق الجمال الطبيعي — فتحي عبد السميع — 116

أثر اللغة في تطور البشر — د. رشدي يوسف — 120

محاكمة أخلاقية للذكاء الاصطناعي — مصطفى ذكري — 123

مسرح

الحضور والغياب فى مسرح محمود دياب — د. أميرة الشوادفي — 136

تشكيل

تكريم الخطاط غازي خطاب — محمد أبو عزيز — 140

أدب أجنبي:

الفائز بنوبل: القيامة هي ما نعيشه الآن — أسماء يس — 142

خمسة أحلام لا تُنسى في الأدب الإنجليزي — نهى مصطفى — 148

..وختامًا — جيهان عمر — 150

رقم الإيداع:

الرقم الدولي:

المراسلات: aljasrahmag@gmail.com

نادي الجسرة الثقافي

www.aljasraculture.qa

مطبوعات نادى الجسرة الثقافي توزع مجانًا دعمًا للثقافة العربية

الآراء المنشورة على مسؤولية أصحابها

وزير الثقافة يتوج الفائزين بالنسخة الأولى لجائزة الدوحة للتصوير

الصورة تُجسِّد الهوية القطرية

وسط مشاركة وحضور لافت من المصورين من قطر ودول عربية وأجنبية، توج سعادة الشيخ عبدالرحمن بن حمد آل ثاني، وزير الثقافة، الفائزين بالنسخة الأولى لجائزة الدوحة للتصوير، وهي من أبرز المبادرات الثقافية والفنية التي تهدف إلى دعم الإبداع البصري وتعزيز الهوية الفوتوغرافية لدولة قطر.

وسعت وزارة الثقافة من خلال مهرجان الدوحة للتصوير، والذي انبثقت عنه جائزة الدوحة للتصوير، إلى ترسيخ مكانة دولة قطر كمركز فني وثقافي إقليمي ودولي، وتقديم منصة فاعلة تسهم في نمو وتطور مجتمع التصوير في الدولة، ليظل الفن الفوتوغرافي وسيلة قوية للتعبير عن الهوية القطرية وإبراز جمالها وتراثها.

تشجيع المصورين

ويعد أحد الأهداف الرئيسة للمهرجان دعم وتشجيع المصورين القطريين، حيث خصص محورًا خاصًا في الجائزة للمصورين المحليين، بالإضافة إلى محور آخر مخصص للأطفال والنشء.

تقرير:
طه عبدالرحمن

وفي هذا السياق، لا يقتصر المهرجان على المعارض فحسب، بل ضم مجموعة متنوعة من الفعاليات المصاحبة تضمنت ورش عمل متخصصة، ومناطق تفاعلية مصممة خصيصًا للأطفال والزوار من العائلات، بهدف إشراك جميع أفراد المجتمع في فعاليات المهرجان.

ويتجه المهرجان، خلال دوراته المستقبلية، إلى توسيع نطاقه ليشمل فن التصوير بالفيديو بشكل أكبر، وتجلى هذا التوجه في المعرض الخاص الذي نُظِّم ضمن فعاليات المهرجان في نسخته الثانية، حول "مهرجان الفضاء"، وهو من المعارض النادرة بمشاركة مصورين قطريين شاركوا في فعاليات لوكالة "ناسا"، الأمر الذي يبرز المستوى العالمي الذي يطمح المهرجان لتحقيقه.

ووسط توقعات أيضًا، فإن المهرجان خلال النسخ القادمة من المهرجان سيشهد تطورًا وتوسعًا أكبر، في ظل أهمية التصوير الفوتوغرافي والتصوير بالفيديو، اللذين يعتبران من أهم الفنون في العصر الحالي.

محاور الجائزة

وتم تتويج الفائزين في محاور الجائزة الستة، ففي محور (قطر) فاز بالمركز الأول المصور عبدالله المصلح، وحل في المركز الثاني المصور هشام ثمين، بينما تُوج بالمركز الثالث المصور علي سيف الدين، وفي فئة الناشئين (تحت ١٨ عامًا) فاز بالمركز الأول أحمد خليفة المنصوري، والثاني حمد علي سيف الدين، والثالث راشد عبدالعزيز الكبيسي.

وفي محور (القصة) فاز بالمركز الأول المصور الفلسطيني عبدالرحمن

■ وزير الثقافة والحضور خلال حفل تكريم الفائزين

جـــائزة الدوحـة
للتصوير DOHA
PHOTOGRAPHY
AWARD 2025

زقـوط، والـثـانـي المـصـور البحريني عيسى إبراهيم، وبالمركز الثالث المصور شـايـجـث أونـــدن مـن الإمـــارات، وفي محور (الألوان) جاءت في المركز الأول المصورة القطرية شيماء المطاوعة، وفي الثاني علي القامش من البحرين، والثالث من الولايات المتحدة الأميركية المصور حسن روهان.

وفي المحور العام (الأسود والأبيض) جاء في المركز الأول المصور البحريني زكريا عمران، وفي المركز الثاني شيباء سيش من الهند، والمركز الثالث المصور عـبـدالله المـؤذن مـن دولـة قـطـر، وفي محور (المشـاعـر) حصل على المركز

■ وزير الثقافة يكرم المصور علي سيف الدين

■ ..ويكرم الفائز من فئة الناشئين المصور حمد علي سيف الدين

■ وزير الثقافة في لقطة جماعية مع أعضاء لجنة تحكيم الجائزة

الأول المصور العماني أحمد الحوسني، والمركز الثاني المصور السوري معاوية أطرش، والمركز الثالث كيوا لن من ميانمار.

وتبلغ القيمة الإجمالية للجوائز أكثر من مليوني ريال قطري، مع جوائز كبرى تصل إلى ٣٠٠ ألف ريال للمركز الأول في محور قطر، و١٥٠ ألف ريال للمركز الأول في بقية المحاور، إضافة إلى ١٠٠ ألف ريال للمركز الثاني و٧٥ ألف ريال للمركز الثالث.

وتعكس القيمة المالية الإجمالية للجوائز مكانة المسابقة، لتشكل منصة عالمية رحبة تستقطب المواهب المحلية والدولية من جميع الأعمار ومستويات الخبرة، وتوثيق اللحظات المميزة والتعبير عن القصص والمشاعر بأساليب فنية أصيلة.

وشهدت الجائزة في نسختها الأولى إقبالاً واسعًا من المصورين المحترفين والهواة من داخل قطر وخارجها، بمشاركة ٥٢٠٦ مصورين من ١٠١ دولة، قدموا ٣١٦٨١ عملاً، فيما تعكس

المهرجان أثرى المشهد بمعارض وورش ومساحات تفاعلية بمشاركات من 101 دولة

الجائزة التزام دولة قطر بدعم حركة الفنون والثقافة، وتوفير منبر دولي للمواهب للتنافس وترك بصمة في سجل الإبداع الفوتوغرافي.

"شذى الصورة"

وشهد المهرجان، معارض فنية متنوعة، بما في ذلك المعارض الشخصية والجماعية، ومعارض الصور والكاميرات، ومنصات الشركات العالمية الرائدة في مجال التصوير، بالإضافة إلى تدشين سعادة وزير الثقافة لكتاب "شذى الصورة" الذي يوثق إبداعات ٤٨ مصورًا قطريًا.

ويعد الكتاب إضافة نوعية للمكتبة البصرية القطرية، حيث يضم إبداعات ٤٨ مصورًا قطريًا، وتمت ترجمة محتواه إلى اللغتين العربية والإنجليزية، وذلك في إطار جهود وزارة الثقافة في دعم حركة التصوير الفوتوغرافي محليًا وعربيًا، وتعزيز الحوار البصري الإبداعي.

واعتمد التصميم الفني للكتاب على شكل كاميرا، ليعكس الهوية البصرية للعمل، كما تم ترتيب المصورين حسب الحروف الأبجدية، واستخدام ألوان أفلام التصوير التقليدية في التصميم الداخلي، مما يضفي طابعًا جماليًا وجمالية بصرية مميزة.

وتم تخصيص "باركود" لكل مصور في كتاب "شذى الصورة"، بما يمكن القارئ من الانتقال مباشرة إلى صفحته الشخصية لمشاهدة مجموعة صوره، مما يجمع بين التجربة المطبوعة والرقمية بشكل مبتكر.

معارض المصورين

ومن جانبه، عبر المصور القطري

عبدالله المصلح، الفائز بالمركز الأول في محور (قطر)، عن سعادته بالفوز. وقال إن "شعوري الذي لا يُوصف، ولم أتوقع تحقيق هذا المركز، فقد كانت مفاجأة سارة بالنسبة لي، فالصورة الفائزة استغرقت قرابة خمس سنوات من التخطيط، إلى أن تمكنت من التقاط هذا العمل في نهاية عام ٢٠٢٣".

ووصف العمل الفائز بأنه "من الأعمال الصعبة بسبب تكوين الصورة والتوقيت الذي التُقطت فيه، وهو وقت الشروق في فصل الشتاء، حيث تكمن صعوبة الصورة في انتظار لحظة الشروق مع الضباب، وعلى مدى السنوات الخمس الماضية، حاول عدة مرات، لكن الظروف لم تكن مناسبة من ناحية وجود الضباب والعوامل الأخرى".

واعتبر مصورون شاركوا في المهرجان، أنه من الأهمية بمكان، بما يعزز من أهمية التصوير، ويدعم المصورين. وتقول المصورة فاطمة العمادي: إن

المهرجان يتجه خلال دوراته المستقبلية إلى توسيع نطاقه ليشمل فن التصوير بالفيديو

مشاركتها في المهرجان، انطلق بتقديم ورشة بعنوان "إيقاع الخيل" تتحدث عن جماليات الخيل العربي وكيفية التقاط الصور الاحترافية، واصفة المهرجان بأنه له دور كبير في إثراء مشهد التصوير الفوتوغرافي في قطر والمنطقة، والوطن العربي.

وبدوها، تؤكد المصورة فرحة الكواري أن المهرجان له أهمية كبيرة، لما تمثله الصورة لها من إرث كبير، على نحو ما جسدته أعمالها في معرض "بيبان" الذي شاركت به في المهرجان.

كما يصف المصور الفوتوغرافي محمد عيسى الكواري، مهرجان الدوحة للتصوير بأنه يعني له الكثير، على نحو ما عبر عنه، بمشاركته بمجموعة من الصور الفوتوغرافية، التي حظيت بتفاعل لافت من جانب جمهور المهرجان.

وتقول المصورة شيماء المطاوعة: إنها شاركت في المهرجان، بمعرض حمل عنوان "ألوان من الشرق"، واستوحت فيه لوحاتها من رحلتها من قطر إلى إندونيسيا، فيما يقول المصور علي عيسى النعيمي: إنه شارك في المهرجان بصور تعبّر عن سحر الطبيعة ومدى روعتها في مناطق مختلفة من دول العالم.

ومن بين المعارض التي ضمها المهرجان، معرض "إطارات كونية"، للمصورين ربيعة الكواري وعبدالله المصلح، وهو معرض مختص بالفلك يقام لأول مرة في دولة قطر، واستعرض من خلاله تصوير الفضاء العميق والسدم والمجرات في دول المنطقة، ومن بينها دولة قطر.

■ إبداعات السياحة القطرية

صالون الجسرة الثقافي يختتم موسمًا حافلًا بالندوات والأمسيات

شهد الصالون الثقافي لنادي الجسرة نشاطًا لافتًا في الموسم الثقافي للعام ٢٠٢٥م، حيث شارك مجموعة من الكتاب والشعراء في إثراء المشهد بتنوع في الموضوعات بين الشعر والنثر والثقافة الطبية، وتعدد المبدعون والكتاب والفنانون القطريون والعرب المقيمون والزائرون، من بينهم الشاعر اللبناني شوقي بزيع والروائي العماني محمد الشحري. وقد أثرى الجميع بمداخلاتهم ومحاوراتهم مع الجمهور المشهد الثقافي في قطر.

ومن أهم الفعاليات التي شهدها الموسم الثقافي لقاء السبت ٩ / ١١/ ٢٠٢٥م الذي استضاف فيه النادي الدكتور كمال أصلان، وهو أستاذ منتدب في جامعة قطر وكلية المجتمع في محاضرة بعنوان (أخلاقنا والحياة: القيم في زمن التحولات) حيث استهل المحاضر اللقاء بمجموعة من الأسئلة منها؛ هل نحن بحاجة إلى القيم والأخلاق؟

– هل غياب الأخلاق يؤدي إلى التخلف والانهيار؟

– ما أهمية الأخلاق في الإسلام؟

– ما أسباب أزمة الأخلاق التي نعيشها؟

– ما وسائل غرس القيم والأخلاق؟

وقد حرص المحاضر على تقديم إجابات مناسبة لما طرحه من تساؤلات، مؤكدًا على ما نعيشه من تغيرات، وقدرة على التكيف مع المستجدات دون تفريط في قيمنا الأساسية. وقد شهد اللقاء مداخلات من الحاضرين والحاضرات الذين أبدوا اهتمامًا بالموضوع.

وكذلك شهد الموسم الثقافي الحالي محاضرة بعنوان: إبداعات السياحة القطرية، أقيمت مساء السبت ١٨ أكتوبر ٢٠٢٥ للكاتبة والإعلامية موزة آل إسحاق التي قدمت محاضرة عن إبداعات السياحة القطرية التي تحدثت عنها في كتابها الذي يحمل نفس العنوان، والذي أعدته كموسوعة إعلامية تضمن ٧٣ مقالًا توثق تطور القطاع السياحي في قطر للفترة ما بين ٢٠١٣– ٢٠٢٤ ليتيح للباحثين في هذا المجال من طلاب وصحافيين فرصة للاطلاع على تحول القطاع السياحي القطري من خلال تجربة ميدانية ومعاينة مباشرة للأحداث، ويعكس الكتاب الجهود الوطنية في بناء منظومة سياحية حديثة ومتطورة، ويحقق رؤية شاملة لمستقبل السياحة في إطار التنمية المستدامة.

ومن الندوات المهمة التي أقامها صالون الجسرة الثقافي ندوة (صحة الرجل.. خطوات بسيطة تحدث

■ إبراهيم خليل الجيدة رئيس مجلس الإدارة يسلم د. خالد الرميحي شهادة تقدير

■ وخالد العبيدان نائب رئيس مجلس الإدارة يسلم د. أكثم ياسين

■ ويوسف سلطان المحمدي عضو النادي يسلم د. كمال أصلان

تغيرًا كبيرًا) وذلك مساء السبت ١١ أكتوبر ٢٠٢٥م وشارك فيها كل من الدكتور خالد الرميحي الاستشاري في جراحة الكلى والمسالك البولية، والدكتور أكثم ياسين استشاري أول لصحة الرجل، وقد بين الدكتور أكثم ياسين أن التفكير في صحة المرأة بدأ في منتصف الأربعينيات إلى أن تأسس مكتب صحة المرأة في النظام الصحي الأميركي عام ١٩٥٤، وقد بيَّن المحاضر ازدياد معدلات العمر لدى المجتمعات المتطورة من ٦٤ عامًا في سبعينيات القرن الماضي إلى ما يعادل ٨٢ عامًا في البلاد المتطورة صحيًّا، مما يعني تطورًا بنسبة ١٨ عامًا في متوسط الأعمار.

وأكد الدكتور خالد الرميحي أن ما يهمنا بشكل أساسي مع تطور الطب ليس فقط ازدياد العمر الوسطي، حيث لا يهم العمر الزمني بل العمر الصحي؛ أي كيف نعيش لأي عمر مع أقل ما يمكن من الأمراض والأدوية، وهذا يتم بشكل مبكر وفحوص دورية تبدأ عادة بسن الخمسين، وما اقترحناه في قطر ليكون بداية من ٤٥ سنة؛ لأنه بالإمكانيات الطبية الموجودة والأجهزة والمختبرات المتوفرة للجميع، إذ بدأنا في هذا البرنامج منذ عام ونصف العام في مؤسسة حمد الطبية في القسم الموجود في مستشفى عائشة بنت حمد العطية في الشمال ويقوم بعمله على أكمل وجه.

■ جانب من الحضور

وقد ختمت الأمسية بتكريم كل من الضيفين، حيث تولى السيد إبراهيم الجيدة رئيس مجلس الإدارة والسيد خالد أحمد العبيدان نائب رئيس مجلس الإدارة تكريمهما.

وفي إطار تنويع الأنشطة نفذ النادي ورشة للهلال الأحمر القطري (الإسعافات الأولية وإنقاذ الحياة) وذلك في مساء ٤ نوفمبر ٢٠٢٥ قدمها الدكتور أحمد الإدلبي، حيث قدم فيها أهمية الإسعافات الأولية وضرورة معرفة الأفراد لهذه المعلومات لما فيها من أهمية قصوى في إنقاذ الحياة، وذلك من خلال الشرح العملي للجمهور، وتعتبر هذه الورشة من أهم الورش التي تقدم للجمهور حيث تم فيها شرح حي، يستطيع الجمهور من خلاله تطبيق هذه المعلومات فيما إذا احتاجوا لها في أي وقت.

وهكذا يواصل نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي تقديم فعالياته والتعريف بالمبدعين وإبداعاتهم من شعر ونثر سواء القطريون أو العرب المقيمون من مختلف الجنسيات، وفي ذلك تأكيد لما صرح به السيد إبراهيم خليل الجيدة أكثر من مرة من خلال مجلة الجسرة الثقافية، حيث وضَّح أن النادي منفتح على كل الإبداعات القطرية والعربية عمومًا بهدف إثراء المشهد الثقافي.

الكتاب والنشر في قطر
قراءة تحليلية

د. خالد عزب

تقدمت حركة النشر في قطر تقدمًا ملحوظًا في السنوات الأخيرة، وشهد الإنتاج الفكري القطري مرحلة من النمو خلال الأعوام الثلاثة الماضية وذلك بفضل الانطلاقة القوية لعدد من دور النشر القطرية والحضور القوي والاشتراك في معارض الكتب العربية والدولية، وكذلك في معرض الدوحة الدولي للكتاب.

دور النشر القطرية على الرغم من حداثتها فقد تبوأت مكانة مرموقة في هذا المجال، نتيجة اختيار المضامين الهادفة والإخراج الجيد والطباعة الفاخرة للإصدارات، فضلًا عن تنوع المحتوى الفكري والعلمي والأدبي، وصولًا إلى أدب الطفل وغيرها من مجالات المعرفة لتسجل حضورًا قويًا على المستوى المحلي والدولي.

وتحرص وزارة الثقافة على دعم صناعة النشر وتوطين الكتاب في قطر من خلال تبني العديد من المبادرات في مجال النشر من خلال ملتقى الناشرين والموزعين القطريين الذي ينظم سنويًا العديد من معارض الكتب المحلية لمشاركة دور النشر القطرية ويقوم بدعم شراء الكتب من دور النشر.

ويعمل الملتقى على الارتقاء بالمستوى المهني ودعم رسالته في تنمية الوعي الثقافي لدى دور النشر القطرية بتنظيم برامج مهنية في مجال النشر وحقوق الملكية الفكرية وسبل التعاون بين الناشرين من مختلف الدول.

وتحرص وزارة الثقافة على دعم البرامج والمبادرات التي تعمل على إبراز قيمة القراءة وأهميتها للمجتمع والتشجيع على اقتناء الكتب. وأطلقت المكتبة الوطنية مبادرة "قطر تقرأ" وتهدف إلى نشر ثقافة القراءة في قطر، واستثمار الدور الإيجابي للقراءة في نشر المعرفة، وتشجيع التفكير النقدي، وغرس القيم الرفيعة، ودعم تقدم المجتمع عبر فعالياتنا ومبادراتنا العديدة التي تهدف لتعزيز ثقافة القراءة وتأثيرها على مستوى المجتمع.

وتنظم وزارة الثقافة معرض الدوحة الدولي للكتاب سنويًا وتوفر له الدعم اللازم لجميع المشاركين من دور النشر القطرية ودور النشر العربية والأجنبية وتوفر من خلاله دعمًا لشراء الكتب من دور النشر لدعم الأنشطة الثقافية والتعليمية للعديد من المجتمعات الأكثر احتياجًا للكتب والدوريات لمختلف فئات المجتمع.

إن قراءة ممتدة لحركة النشر والكتاب في قطر سنبينها بالأرقام التي تقدم هذه الحركة من عام ٢٠١٩ إلى عام ٢٠٢١، ثم عبر التحليل والرصد سنصل إلى ما وصلت إليه حركة النشر في عامي ٢٠٢٢ و٢٠٢٣ ، تشير الأرقام في المرحلة الأولى إلى ما يظهره الجدول التالي :

السنة	عدد الكتب
٢٠١٩	١٠٢٠
٢٠٢٠	٨٣٢
٢٠٢١	٩١٤

■ دار روزا للنشر

تسعى دار روزا إلى إبراز الفكر والإبداعات الأدبية داخل وخارج قطر، وتنمية المجتمع عبر إثراء الحياة الثقافية، من خلال تقديم الإصدارات المتنوعة والرصينة.

ومنذ تأسيسها في ٢٠١٧ أصدرت ١١٠ عناوين، منها ٦٢ كتابًا لمؤلفين قطريين و٤ من سلطنة عُمان، والإصدارات الأخرى لكتاب من مختلف الدول العربية، وأن النصيب الأكبر من هذه الإصدارات كان للرواية حيث صدرت ٢٦ رواية، ثم كتب الثقافة العامة والتنمية الذاتية (١٥ عنوانًا) وكتب اليافعين (١٥ عنوانًا أيضًا)، يليها كتب الأطفال (١٤

تحرص وزارة الثقافة على دعم البرامج والمبادرات التي تعمل على إبراز قيمة القراءة وأهميتها للمجتمع والتشجيع على اقتناء الكتب وتعتبر الوزارة من داعمي مبادرة "قطر تقرأ"

تسعى دار روزا إلى إبراز الفكر والإبداعات الأدبية داخل وخارج قطر، وتنمية المجتمع عبر إثراء الحياة الثقافية، من خلال تقديم الإصدارات المتنوعة والرصينة

إصدارًا)، ثم الشعر والخواطر (١٠ كتب)، فيما صدرت تسعة كتب في الدراسات المختلفة وتسع مجموعات قصصية في القصص القصيرة و٧ كتب جمعت بين صفحاتها مقالات متنوعة، وتقوم الدار بدور ثقافي غير الإصدارات فقد نظمت ٢٥ ورشة تدريبية وبرنامج عمل في فن الكتابة ومهاراتها وتطوير أدواتها الفنية والإبداعية، من أجل تأهيل المبدعين الشباب وإدماجهم في عالم الكتابة والتأليف والنشر، ويحتل أدب الطفل حيزًا مهمًا حيث تم إصدار ٧ قصص للأطفال و٥ لليافعين بما يصل إلى ٢٩ عملًا موجهًا لهذه الفئة، مما يعكس رؤية الدار في تعزيز الهوية الوطنية والموروث القطري لدى الناشئة وترسيخ القيم التربوية والدينية والتاريخية في نفوسهم.

■ دار نشر جامعة حمد بن خليفة

تأسست الدار عام ٢٠١٠ م، ومثلت ببرامج النشر لديها نقلة نوعية، لكن أيضًا الدار لديها قدرة على التحديث المستمر، فقدمت تطبيق "إيجاز" التطبيق الذي يهدف إلى تحفيز القراءة الرقمية، فيثري المعارف لدى القراء بموجزات ومقتطفاتها في تكثيف يسهل على القارئ التعرف على مضمون الكتاب، والتطبيق باللغتين العربية والإنجليزية.

إن إدراك دار نشر جامعة حمد بن خليفة أهمية بناء جيل من القراء له ولاء، وأهمية تحفيز مواهب الكتابة والقراءة تجعل الدار لديها برامج متعددة في هذا السياق، ومن ذلك إعلانها في نوفمبر ٢٠٢٣ عن مسابقة للكتابة الإبداعية لتلاميذ المدارس في المرحلتين الإعدادية والثانوية داخل قطر وخارجها تحت عنوان (فلسطين أرض الزيتون والرباط) عبر استخدام التلاميذ مهاراتهم اللغوية في كتابة الشعر أو المقالة أو القصة القصيرة أو أي شكل من أشكال التعبير الأولى،

والجائزة التي حددتها الدار لكل فائز ١٠٠٠ ريال قطري بالإضافة إلى مجموعة من كتبها المميزة والمختارة بعناية.

إن التفاعل المدهش لدار جامعة حمد مع المجتمع القطري هو الذي يجعلها محط اهتمام القطريين، ومن ذلك ما تقدمه استعدادًا لعودة المدارس كما حدث مع بداية العام الدراسي ٢٠٢٣ حيث قدمت الدار مجموعة من الكتب التي تهدف إلى مساعدة الأطفال وصغار القراء في المحافظة على مستوياتهم في القراءة والكتابة وتحسينها، فقدمت الدار عددًا من الكتب التفاعلية لجميع الأعمار ومستويات القراءة.

وقدمت الدار كتاب (قصة من تأليفك) (الكرة) للكاتبة فاليري فونتين، وهي مكتوبة بطريقة مبتكرة، تجعل القارئ يؤدي دور الكاتب في الوقت ذاته، ويحكي قصة آدم الذي ينطلق في مغامرة كبيرة إثر فقدانه الكرة، وهنا يأتي دور القارئ في اختيار سلسلة من الأحداث.

إن الدور الذي تقوم به دار نشر جامعة حمد بن خليفة تدركه عبر انتشارها على الصعيد الدولي فمطبوعاتها باللغة الإنجليزية تعطي لها هذه المساحة، ففي بدايات عام ٢٠٢٣ أطلقت الدار النسخة المترجمة للإنجليزية من رواية (بعد القهوة) للناقد والكاتب المصري عبدالرشيد محمودي والتي نشرت طبعتها العربية الدار المصرية اللبنانية، وجرى إطلاق النسخة في كلية الدراسات الشرقية والإفريقية في لندن.

■ دار الوتد للكتب والمطبوعات

منذ أن أُسست دار الوتد عام ٢٠١٧ وهي ترسخ دَوْر دُور

دار نشر جامعة حمد بن خليفة تأسست عام 2010 م، ومثلت ببرامج النشر لديها نقلة نوعية، لكن أيضًا الدار لديها قدرة على التحديث المستمر

منذ أن أُسست دار الوتد عام 2017 وهي ترسخ دَوْر دُور النشر في قيادة حركة النشر في قطر، خاصة أنها ذهبت إلى القارئ

النشر في قيادة حركة النشر في قطر، خاصة أنها ذهبت إلى القارئ فوفرت له الروايات والكتب العامة وقصص الأطفال، كانت مشاركات الدار في العديد من الملتقيات فرصة لحضور فعَّال للدار ومؤلفيها، ومن أبرز هذه المشاركات التعاون مع الملتقى القطري للمؤلفين في توقيع كتب مؤلفيها.

إن الدفع بكتاب ومبدعين من قطر هو منهج جعل للدار مكانة في الأوساط القطرية، ومن ذلك تقديمها للمبدع القطري عبد الرحمن سالم الكواري، فقدمت رائعته الروائية

(سميدرا)، الرواية تطوف بنا في دهاليز الأجهزة الأمنية، حيث التعذيب الذي يخضع له المطالبون بالحرية، تذهب بنا إلى معسكرات اللاجئين في أوربا، حيث الحياة الصعبة، والآمال العريضة، وأيضًا الحنين إلى البلاد الطاردة.. إلخ.

وقدمت الدار كتابين للكاتب القطري عبد العزيز محمد الخاطر هما: البقاء على قيد الكتابة، وإرادة وطن، فيها مثلت الدار الناشر الحصري للكاتب والروائي القطري الدكتور هاشم السيد، فقدمت له ١٥ كتابًا أبرزها: مكافحة غسل الأموال وتمويل الإرهاب، ورواية الخطابة، وموسوعة المصارف الإسلامية، الشركات المساهمة في ميزان الحوكمة.

وتحرص الدار بصورة دائمة على تحقيق معادلة الجودة والتميز في محتوى إصداراتها والتميّز في الشكل، والمضي قدمًا في اكتشاف مواهب وأقلام قطرية واعدة، وتقديم نصوص نوعية من الفكر والإبداع الثقافيّ والفكريّ العربي.

وتعمل دار الوتد على بناء علاقات متنوعة مع دور نشر إقليمية وعالمية، وذلك للإفادة من حقوق النشر أو من المواصفات الخاصة بالكتب، وجودتها، ويأتي هذا الانفتاح، لمواكبة التطورات المتسارعة في عالم التأليف والنشر، والتي تتزامن والتطورات التقنية الحديثة، والإفادة منها في رفع معايير سقف الجودة والإتقان في كل ما يخص الكتب والتأليف والتوزيع والنشر.

■ دار نشر جامعة لوسيل

إحدى دور النشر الجامعية تم تدشين دار لوسيل عام ٢٠٢٣م، وتلتزم دار نشر جامعة لوسيل بمواكبة المعرفة ونشر البحوث الرائدة، وبدعم وتعزيز الأعمال العلمية المتنوعة والمبتكرة لأعضاء هيئة التدريس والمؤلفين. تفخر الدار بأن تكون منصة للاستكشاف الفكري، وتعزيز الحوار الأكاديمي، وتقديم المعرفة في مجموعة واسعة من المجالات.

تغطي منشورات الدار مجموعة متنوعة من التخصصات، من الفنون والعلوم الإنسانية إلى العلوم والعلوم الاجتماعية، كما تتميّز الدار بالتزامها بسد الفجوات التعليمية في دولة قطر والمنطقة من خلال نشر الكتب التدريسية باللغة العربية، وذلك بالإضافة إلى توفير مواد تعليمية باللغة العربية عالية الجودة وسهلة الوصول لتلبية احتياجات المجتمع، بالإضافة إلى ذلك، تقوم دار نشر جامعة لوسيل بمواءمة جهودها في مجال البحث والنشر مع الأولويات البحثية لدولة قطر، وذلك نظرًا للدور الحيوي الذي يلعبه البحث في تحقيق أهداف وتطلعات المجتمع.

وعملت دار لوسيل على توسيع قاعدة مؤلفيها وكذلك شراكتها، فقد أطلقت في عام ٢٠٢٣م مع مركز الوجدان الحضاري إصدار سلسلة (وجدان لقيم الأسرة) وهي سلسلة تربوية عملية تركز على القيم التأسيسية لتنشئة الأطفال من ٤ إلى ٦ سنوات.

علاوةً على ذلك، يتجلى التزام الدار بالتميز الأكاديمي في

تأسس المركز في عام 2010 في الدوحة كمؤسسة أكاديمية، وافتتح فرعًا في بيروت يتولى جانبًا من إصداراته، ويصدر كتبًا محكمة ودوريات علمية

تعتبر دار كتارا للنشر أحد المشاريع الثقافية المنبثقة عن المؤسسة العامة للحي الثقافي كتارا، وتهدف إلى توفير منصة محلية ودولية للإنتاج الأدبي والثقافي

عملية التحكيم العلمي العالي الجودة، حيث تخضع منشورات الدار من كتب ومجلات علمية للتحكيم العلمي الدقيق، وذلك لضمان تماشيها مع أعلى معايير النزاهة الأكاديمية.

■ المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

تأسس المركز في عام ٢٠١٠ في الدوحة كمؤسسة أكاديمية، وافتتح فرعًا في بيروت يتولى جانبًا من إصداراته، ويصدر كتبًا محكمة ودوريات علمية، أسس مشروع المعجم التاريخي للغة العربية، كما يعد موسوعة معارف عربية، ولديه وحدة لترجمة الكتب، والمركز بهذا يهدف إلى ترسيخ المعرفة العربية وأصدر إلى عام ٢٠٢٤ عدد ٦٤٣ إصدارًا في مجالات متعددة، أبرز إصداراته تتناول قضايا ثقافية ومعرفية يشارك فيها أكثر من مؤلف ومن ذلك كتاب (سؤال المنهج في الأبحاث الاجتماعية: مقاربات متعددة الاختصاصات)، ويحتوي على ثلاث عشرة دراسة لـ ١٨ باحثًا من المغرب وتونس والجزائر وفلسطين، متخصصين في مجالات الاقتصاد، التاريخ، تاريخ الأفكار، علم النفس المعرفي، وعلم نفس العمل ... وغيرها من التخصصات وبالتالي جاء هذا الكتاب ليقدم الجديد في مجاله، صدر هذا الكتاب في ٢٠٢٣ م.

يصدر المركز ٧ دوريات تصدر بانتظام وهي "حكامة" وتصدر مرتين في العام، وهي دورية عربية هي الأولى من نوعها إذ تتناول مجالات الحكامة، وصنع السياسات وتنفيذها، وإدارة المؤسسات العامة.. إلخ.

سياسات عربية: صدر العدد الأول منها في عام ٢٠١٣، وهي تصدر كل شهرين، وهي معنية بمجالات العلوم السياسية والعلاقات الدولية، والسياسات المقارنة... إلخ.

عمران: وهي دورية متخصصة في العلوم الاجتماعية صدر عددها الأول في ٢٠١٢، وهي تصدر أربع مرات في العام.

أسطور: دورية تاريخية متخصصة في التاريخ تصدر مرتين

في العام صدر عددها الأول في عام ٢٠١٥.

تبين: مجلة متخصصة في الدراسات الفكرية والثقافية، صدر عددها الأول في ٢٠١٢ م، وهي دورية فصلية تصدر ٤ مرات في العام.

■ دار نشر جامعة قطر

على الرغم من أن دار نشر جامعة قطر حديثة نسبيًا إلا أن إصداراتها التي بلغت ٧٤ إصدارًا تتميز بالالتزام بالقواعد العلمية الصارمة، ومن هذه الإصدارات ١١ كتابًا تأليفًا جماعيًا (موسوعات - كتب محررة - وقائع مؤتمرات) ونشر بالإتاحة الإلكترونية الحرة ١٥ إصدارًا، ونشرت الدار ١٣ عنوانًا باللغة الإنجليزية، و١٠ كتب مترجمة من العربية، وبلغ عدد المؤلفين الذين نشرت لهم الدار إلى عام ٢٠٢٣ عدد ٧٧ مؤلفًا من ٢١ دولة، وتصدر الدار مجلات علمية محكمة هي: المجلة الدولية للقانون، مجلة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، مجلة العلوم التربوية، مجلة تجسير، ومجلة أنساق، ويصدر كل منها عددين في العام، وأصدرت الدار ٥١ عددًا من هذه المجلات، فيما حققت مجلة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية المركز الثاني في تخصصها على المستوى العربي، كما حققت مجلة تجسير معايير الاعتماد، نشرت الدار عام ٢٠٢٣ عدد ٢٦ عنوانًا أبرزها سياسة إيران في الخليج العربي على عهد ناصر الدين شاه.

القاجاري: ١٨٤٨- ١٨٩٦ للدكتور مصطفى عقيل، التصميم الشامل للتعلم- رؤية معاصرة للدكتور خالد خضر، مبادئ تخطيط الإسكان للدكتور منذر الأعظمي.

كما أقامت بالتعاون مع ملتقى الناشرين والموزعين القطريين معرض جامعة قطر للكتاب عام ٢٠٢٣.

■ دار نبجة

دار نبجة: أول دار نشر قطرية متخصصة في كتاب الطفل، تم تدشين الدار في الأول من يناير من عام ٢٠٢٠، شعار الدار هو: نتاجنا إرثٌ لأطفالنا.

نبجة: هي ثمرة السدر وهي في الأصل يطلق عليها نبق ولكن باللهجة القطرية تقلب القاف إلى جيم فكانت نبجة، اختيارنا لكلمة نبجة له مدلولات كثيرة يمكن للمتأمل استنتاجها والتفكير بأفكار أبعد من تفكيرنا، ولدار نبجة خصوصية مميزة ومتفردة في تقديم إصدارات خاصة بأدب الطفل، لأهمية هذا المجال، وانعكاساته الإيجابية على جيل المُستقبل، وتحرص الدار على دعم المواهب القطرية للمؤلفين الصغار.

■ دار كتارا للنشر

تعتبر دار كتارا للنشر أحد المشاريع الثقافية المنبثقة عن المؤسسة العامة للحي الثقافي كتارا، وتهدف إلى توفير منصة محلية ودولية للإنتاج الأدبي والثقافي ونشره عربيًا ودوليًا، وكذلك المساهمة في رفع مستوى الاهتمام بالرواية العربية والدراسات والبحوث الثقافية لتعزيز المعرفة وترسيخ الهوية

تعدد المعارض في قطر ظاهرة إيجابية يعكس اتساع طبقة المثقفين في قطر ونمو حركة النشر

والإرث الثقافي العربي والإسلامي، وذلك من خلال استقطاب نخبة من الكتاب ونشر أعمالهم وتقديم مجموعة واسعة ومتنوعة من الإصدارات.

وقد دشنت المؤسسة العامة للحي الثقافي «كتارا» دار كتارا للنشر في العام ٢٠١٨، وفور إطلاقها، أصدرت الدار مجموعة من الكتب التوثيقية والمؤلفات التراثية والعلمية والأدبية المتميزة لنخبة من المؤلفين القطريين، إلى جانب نشر الأعمال الروائية والدراسات النقدية الفائزة بجائزة كتارا للرواية العربية خلال دوراتها السابقة، باللغة الإنجليزية والفرنسية إلى جانب العربية، وذلك بهدف تشجيع المثقفين والكتاب على نشر إبداعاتهم ومؤلفاتهم، وتأتي مبادرة الحي الثقافي في إطار دعمها للكتاب والمؤلفين، وتفعيل دورهم في إثراء حركة المعرفة والثقافة في قطر والعالم العربي.

إن كل ما سبق يقودنا إلى أن حركة النشر في قطر في تصاعد مستمر، مع زيادة عدد الناشرين في قطر أيضًا والجدولين التاليين يوضحان ذلك

عدد الكتب المنشورة في قطر

السنة	عدد الكتب
٢٠٢١	٩١٤
٢٠٢٢	٩٩٢
٢٠٢٣	١١٠٧
المجموع	٣٠١٣

ولأول مرة يتخطى عدد الإصدارات في قطر ألف إصدار، وهو مؤشر جيد على نمو حركة النشر بها، ويعود هذا أيضا إلى أن عدد الفاعلين من دور النشر زاد عدده طبقًا للجدول التالي:

السنة	عدد الكتب
٢٠٢١	١١
٢٠٢٢	١٣
٢٠٢٣	١٤
المجموع	٣٨

إن العديد من العناوين المميزة صدرت في قطر، هذا ما جعلنا لأول مرة نرى قرصنة للكتب الصادرة من عدد من دور النشر القطرية، وهي ظاهرة لم تكن موجودة في قطر أو سبق أن قرصنت كتب قطرية خارج قطر، فدار نشر جامعة حمد قرصن لها أربعة عناوين هي: عداء الطائرة الورقية، ألف شمس ساطعة، ورددت الجبال الصدى، صلاح الدين وإعادة إحياء المذهب السني.

وتُعد دار نشر جامعة حمد من أنشط دور النشر القطرية فقد نشرت ١١٩ إصدارًا في عام ٢٠٢٢، وفي عام ٢٠٢٣ أصدرت ٨٥ إصدارًا، ويوازيها في الأهمية كل من دار الشرق وهي من أقدم دور النشر في قطر فقد نشرت عام ٢٠٢٣ عدد ١١٦ إصدارًا وهو رقم قياسي بالنسبة للدار، في حين أصدر المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات ٩٧ إصدار في ٢٠٢٢ وأصدر في عام ٢٠٢٣ عدد ٧٢ إصدارًا.

إصدارات دور النشر في قطر

الدار	سنة التأسيس	إجمالي عدد الإصدارات	٢٠٢١	٢٠٢٢	٢٠٢٣	ملاحظات
دار الشرق	١٩٨٥	١٨٣	١٥	٥٢	١١٦	
دار الثقافة للطباعة والنشر	١٩٧٢	٣٧٥	١٠	٥	-	
دار نشر جامعة حمد بن خليفة	٢٠١٠	٥٦٠	٥٨	١١٩	٨٥	
المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات	٢٠١٠	٦٤٤	٧٦	٩٧	٧٢	أصدر ١٩٥ عددًا من مجلاته
دار كتارا للنشر	٢٠١٧	٣٨٧	٧٣	٦٧	٥٠	
دار الوتد	٢٠١٧	٢٠٠	٤٦	٢٦	٤٠	
دار روزا	٢٠١٧	٢٢٢	٤٠	١٣	٢٣	
كتاتيب	٢٠١٧	٢٨	-	-	٤	
دار نشر جامعة قطر	٢٠١٨	٧٤	٦	١٣	١٨	
دار نبجة	٢٠٢٠	١١٣	٩	٣٠	٣٩	
دار نوى	٢٠٢١	٤	١	-	٢	
دار نشر جامعة لوسيل	٢٠٢٣	٤	-	-	٤	
المجموع		٢٧٩٤	٣٣٤	٤٢٢	٤٥٣	

■ معرض الدوحة الدولي للكتاب

يجتذب معرض الدوحة الدولي للكتاب الجمهور بكثافة من قطر، خاصة مع فعالياته المصاحبة للمعرض، والتي يجري الإعداد لها جيدًا، لكن أيضًا كان تقدير دولة قطر للصعوبات التي واجهتها دور النشر في السنوات الأخيرة سببًا في إعفاء دور النشر المشاركة في المعرض من سداد رسوم الاشتراك مما كان له دور في تعزيز صناعة النشر ليس على مستوى قطر فقط، ولكن على الصعيد العربي.

أقيم المعرض في مركز الدوحة للمعارض والمؤتمرات والذي يعد مكانًا نموذجيًا لإقامة المعارض، من حيث ساحات الانتظار والخدمات به وكذلك قاعاته، كان عمل المعرض يوميًا من الساعة ٩ صباحًا حتى ١٠ مساءً سببًا في إقبال الجمهور خاصة في الفترات المسائية ويستثنى من ذلك يوم الجمعة حيث كان يفتح أبوابه للجمهور من ٣ عصرًا حتى ١٠ مساءً.

والجدول التالي يبين البيانات الخاصة بالمعرض:

معرض الدوحة الدولي للكتاب

معرض الدوحة الدولي للكتاب	الدورة ٣١ ١٣-٢٢ يناير ٢٠٢٢	الدورة ٣٢ ١٢-٢١ يونيو ٢٠٢٣
عدد الدول المشاركة	٣٦	٣٧
عدد دور النشر المشاركة	٤٤٥	٥٠٥
عدد التوكيلات	٧٥	١٠٣
عدد الهيئات الحكومية والرسمية	٢٩	٣٦
إجمالي المبيعات تقديريًا	٢٠ مليون ريال قطري	٢٣ مليون ريال قطري
عدد الزوار	٥٠٠,٠٠٠	٥٥٠,٠٠٠

ولا يتوقف الأمر على معرض الدوحة الدولي للكتاب بل تنظم وزارة الثقافة سنويًا معارض كتب نوعية مثل معرض الجامعات للكتاب الذي حظيت جامعة قطر بإقامته داخل الحرم الجامعي.

كما أنه في عامي ٢٠٢٢ و٢٠٢٣ أقيم معرض رمضان للكتاب، تم تمديد معرض ٢٠٢٣ أربعة أيام لتصل أيامه إلى ١١ يومًا وذلك للإقبال الكبير من الزوار وشارك في هذه الدورة ٧٩ دار نشر من داخل وخارج قطر منها ١٨ دار نشر متخصصة في كتب الأطفال، ومن قطر شاركت ٣١ دار نشر، بالإضافة إلى ٤٨ دار نشر من ١٤ دولة عربية وأجنبية من السعودية وتركيا والكويت ومصر والأردن والإمارات وبريطانيا وأستراليا... إلخ.

إن ظاهرة تعدد المعارض في قطر ظاهرة إيجابية، تعكس اتساع طبقة المثقفين في قطر ونمو حركة النشر.

الدراما التاريخية
بين الإبداع الفني والتوثيق التاريخي

د.مرزوق بشير بن مرزوق

تُعَدُّ الدراما التاريخية من أكثر الأنواع الفنية إثارةً للجدل في العالم العربي، حيث تثير كل إنتاجاتها، سواء كانت مسلسلات أو أفلام، موجاتٍ من النقاشات والخلافات. لا يقتصر هذا الجدل على الجمهور العام، بل يمتد إلى الأكاديميين والمؤرخين وصناع الدراما وحتى الجهات الرسمية في بعض الأحيان. يتجلى هذا الصراع في انتقادات حول دقة المحتوى التاريخي ومدى التزامه بالحقائق وطريقة تصوير الشخصيات التاريخية، خاصة عندما تكون شخصيات ذات رمزية دينية أو وطنية.

لكن هذه الخلافات تكشف عن إشكالية أعمق تتعلق بعدم وضوح الفروق بين العمل الدرامي المستند إلى التاريخ وبين التأريخ ذاته، فبينما يسعى المؤرخ إلى تقديم سجل دقيق للأحداث، يعمل الكاتب الدرامي على إعادة صياغة تلك الأحداث وفق رؤية فنية تخدم السياق الدرامي.

الفارق بين الدراما والتاريخ

يرى بعض النقاد أن المشكلة الأساسية تكمن في سوء فهم طبيعة الدراما التاريخية، إذ يعتبرها البعض نسخةً روائية من التاريخ، بينما هي في الواقع إعادة بناء فني قائم على الانتقاء والتخيل. فالدراما لا تلتزم بنقل الوقائع كما حدثت، وإنما تعيد ترتيبها وفق مقتضيات السرد والتشويق والتأثير العاطفي.

يؤكد الكاتب عبد الرحمن الوابلي في مقال له بصحيفة الرياض (٢٠١١) أن الدراما "محاكاة للواقع، وليست انعكاسًا دقيقًا له"، فهي تأخذ من التاريخ ما يخدم رسالتها الدرامية، دون أن تكون ملزمة بتقديم صورة حرفية للأحداث. بمعنى آخر، بينما يلتزم المؤرخ بتسجيل الوقائع بأقصى درجة من الحياد والتوثيق، فإن الكاتب الدرامي يملك الحرية في إعادة بناء الزمن والشخصيات والأحداث، ما دام ذلك يخدم العمل الفني.

إعادة تشكيل الشخصيات التاريخية: من التقديس إلى الإنسانية

إحدى أبرز مهام الكاتب الدرامي في الأعمال التاريخية هي إعادة تشكيل الشخصيات التي وصلتنا غالبًا ببُعدٍ واحد، إما كرموز مقدسة لا تخطئ، أو كأشرار نمطيين. يعمد الكاتب الدرامي إلى إنسنة هذه الشخصيات، وإبراز جوانبها النفسية والإنسانية، بحيث تصبح أقرب إلى الواقع وأكثر تفاعلًا مع المشاهد.

فالشخصيات التاريخية ليست مجرد أيقونات جامدة، بل كانت تعيش الواقع الإنساني بكل تناقضاته، من مشاعر الفرح والحزن، والقوة والضعف، والتردد والحسم. هذا البعد الإنساني هو ما يجعل الشخصيات التاريخية أكثر تأثيرًا وقربًا من المتلقي، حيث يراها كأفراد يشبهونه، وليس كرموز بعيدة عن الواقع.

هذا النهج في معالجة الشخصيات يفتح الباب أمام تقديم قراءات جديدة للتاريخ، تتجاوز النظرة التقليدية، وتطرح تساؤلات حول الدوافع والأسباب وراء القرارات المصيرية التي اتخذتها هذه الشخصيات، مما يثري النقاش التاريخي والثقافي.

بين الدراما والتوثيق: أين نضع الدراما التاريخية؟

هناك ثلاثة توجهات رئيسية في تناول التاريخ عبر الدراما:

الدراما التاريخية الخالصة: وهي التي تأخذ من التاريخ إطارًا عامًا، لكنها تعيد تشكيله وفق مقتضيات

إحدى أبرز مهام الكاتب الدرامي في الأعمال التاريخية هي إعادة تشكيل الشخصيات التي وصلتنا غالبًا ببُعدٍ واحد، إما كرموز مقدسة لا تخطئ، أو كأشرار نمطيين

■ لقطة من مسلسل القعقاع بن عمرو التميمي، من إنتاج تليفزيون قطر

بينما يسعى المؤرخ إلى تقديم سجل دقيق للأحداث، يعمل الكاتب الدرامي على إعادة صياغة تلك الأحداث وفق رؤية فنية تخدم السياق الدرامي

العمل الدرامي، من حيث ترتيب الأحداث، وإضافة شخصيات خيالية، واختزال بعض التفاصيل.

التوثيق الدرامي: وهو نوع يمزج بين الدراما والتوثيق، حيث يلتزم بنقل الأحداث الرئيسية كما وقعت، لكنه يستخدم تقنيات سردية لإبراز الجانب الإنساني للشخصيات.

الأعمال التوثيقية البحتة: وهي التي تعتمد على التوثيق الدقيق للأحداث والشخصيات دون أي تدخل درامي، وغالبًا ما تكون على شكل أفلام وثائقية.

يشير الكاتب علي بدر في مقال بصحيفة الرياض (٢٠٠٥) إلى أن هناك رؤيتين في التعامل مع التاريخ: الأولى تشكك فيه وتتناوله بالنقد والتحليل، والثانية تستحضره لتقديمه بشكل أكثر درامية. وهذا ما يجعل الأعمال التاريخية تتفاوت بين التفسير النقدي وإعادة البناء الفني، وهو ما قد يؤدي إلى سوء فهمها من قبل بعض المشاهدين الذين يتوقعون دقة تاريخية مطلقة.

الدراما التاريخية بين الإبداع والرقابة

إحدى الإشكاليات الكبرى التي تواجه الدراما التاريخية في العالم العربي هي الرقابة، سواء من قبل الجهات الرسمية أو الجمهور نفسه. فبينما ترى الجهات المنتجة ضرورة تقديم أعمال ذات بعد فني عال، تصطدم أحيانًا بقيود تحاول فرض قراءات محددة للتاريخ، مما يؤدي إلى تضييق مساحة الإبداع.

وقد اقترح الباحث العراقي عبد الله إبراهيم في كتابه "التخيّل التاريخي" استبدال مصطلح "الرواية التاريخية" بـ"التخيّل التاريخي"، وذلك لفك الارتباط المباشر بين الدراما والتاريخ. فبهذه الطريقة، لا يُطلب من العمل الدرامي أن يكون مطابقًا للوقائع، بل يُنظر إليه كإبداع فني مستقل يستوحي من التاريخ دون أن يكون ملزمًا به.

نحو فهم جديد للدراما التاريخية

سيظل الجدل حول الدراما التاريخية قائمًا طالما استمر الخلط بين مفاهيم التأريخ والتخييل. لذلك، من الضروري أن يكون هناك وعيٌ أكبر بطبيعة هذه الأعمال، بحيث يُنظر إليها على أنها إعادة قراءة فنية للتاريخ وليست بديلاً عنه. وعليه، فإن الحكم على الأعمال الدرامية ينبغي أن يكون وفق معاييرها الفنية والإبداعية، وليس وفق معايير البحث الأكاديمي أو الخطاب الأيديولوجي.

إن فهم الدراما التاريخية باعتبارها عملاً إبداعيًا وليس سجلًا توثيقيًا سيساهم في تجاوز كثير من الإشكالات، وسيفتح المجال أمام إنتاج أعمال أكثر جرأة وثراءً، تعكس روح التاريخ دون أن تكون مقيدة بعبء التوثيق الحرفي.

■ مسرحية الغبّة في احتفال مهرجان الدوحة المسرحي باليوبيل الذهبي للمسرح القطري

مسرحنا إلى أين؟

د. حسن رشيد

هناك حراك مسرحي في معظم العواصم العربية. وأما الحراك في العواصم الخليجية فهناك نشاط في الشارقة والمنامة والكويت والكثير من المدن تحتضن الفعاليات تحت الكثير من المسميات، مثل مهرجان المونودراما مثلاً أو الديودراما.

وقد يتحمل بعض الأفراد في بعض هذه العواصم تبعات إحياء هذه الفعاليات بدعم من الكيانات الرسمية. وهذا الأمر مع الأسف مغيب في واقعنا المسرحي المحلي، مع أن أحلام سعادة الأخ عبد الرحمن الدليمي مدير إدارة الثقافة ودعم سعادة الشيخ عبد الرحمن بن حمد بن جاسم آل ثاني وزير الثقافة وإيمان سعادة الدكتور غانم بن مبارك العلي وكيل وزارة الثقافة بدور وأهمية المسرح ليس مجالاً للنقاش أو الجدال، ولكن واقع الحال بخلاف المأمول.

■ غانم السليطي

■ سالم ماجد

■ جاسم الأنصاري

والسؤال أين الخلل؟

هل في الكيانات الرسمية في الفرق المسرحية مثلًا أم في المسرحيين؟

وأين الاندفاع الشبابي؟

بلا شك أن الحراك قد تعرض لطعنة من قبل أحدهم ذات يوم بعد إلغاء قسم المسرح والمركز الشبابي للمسرح -ذلك الكيان الذي ساهم في دفع الحراك بالكثير من النماذج الذين أصبحوا من نجوم اللعبة، منهم على سبيل المثال لا الحصر: فهد الباكر أحمد مفتاح، طالب الدوس، حنان صادق، علي الشرشني، علي الخلف، فيصل رشيد، سالم المنصوري وغيرهم- قد أصبح جزءًا من الماضي.

كان المركز خلية نحل، ولكن كان القرار بإلغاء المركز واحدًا من انتكاسات الحراك المسرحي بجانب ابتعاد عدد من رموزه الداعمين للحراك الشبابي مثل الدكتور خالد الملا والفنان القدير سلمان المالك.. وابتعاد البعض.

كان المركز الشبابي يشكل ملتقى فنيًا وإبداعيًا عبر نشاط حقيقي، وبوجود عدد من عشاق المسرح من الأشقاء العرب الذين كان أبرزهم المرحوم عبد المنعم عيسى وصفوت الغشم وسعد بو رشيد وغيرهم.

إن الغياب عن الساحة في الواقع

إن الغياب عن الساحة في الواقع المعيش يطرح ألف ألف تساؤل: هل حراكنا المسرحي طارد لأبنائه؟

بلا شك الحراك قد تعرض لطعنة من قبل أحدهم ذات يوم بعد إلغاء قسم المسرح والمركز الشبابي للمسرح. ذلك الكيان الذي ساهم في دفع الحراك

المعيش يطرح ألف ألف تساؤل: هل حراكنا المسرحي طارد لأبنائه؟

وإلا ماذا نقول حول غياب فنان في حجم غانم السليطي وسالم ماجد وجاسم الأنصاري ووداد الكواري وناصر المؤمن وغازي حسين وعلي سلطان ويوسف سلطان، وأين الفنان القدير النوخذة بو إبراهيم عبد الرحمن المناعي.

دعونا من هذا.. أين نحن من المهرجانات؟ أقصد المهرجانات المسرحية العربية في كل العواصم العربية؟ هل نتلقى الدعوات؟ ولماذا لا نشترك؟ ولماذا نحن بخلاف كل العواصم لا علاقة لنا مع الهيئة العربية للمسرح في إقامة الورش والدورات؟

ولماذا لا نخلق مثل بقية الدول تعاونًا مع الهيئة العربية ونحن نحتاج إلى دورات في مجال الإلقاء والسينوغرافيا.. على سبيل المثال لا الحصر.

ولماذا لا نشترك في كل المهرجانات بإرسال شبابنا للاحتكاك والمشاهدة كما كنا نفعل فيما مضى واسألوا الأخ الفنان سلمان المالك عندما كان يتم إرسال بعض الشباب للمشاهدة في مهرجان وفعاليات تجريبية.. رحم الله تلك الأيام.

قد يقول أحدهم إننا نقيم بعض الورش والدورات، عندها أقول: أعوذ بالله.. ورش فقيرة، صاحبها يحتاج إلى

■ وداد الكواري

■ ناصر المؤمن

■ غازي حسين

دورات وورش.

لقد مر بنا ذات يوم المرحوم عوني كرومي، وكان نعم المدرب، واسأل الدكتور مرزوق بشير وأحمد الرميحي وصالح المناعي، كما مر بنا الدكتور يونس لوليدي، واسألوا فهد الباكر، ومر بعد المتخصصين بعض أصحاب "الثلاث ورقات"، وأصحاب "الجلا جلا"، ونحن نتمنى الآن أن يتم دعوة من نستفيد من تجاربهم، وعبر الاستعانة بالجهة الرسمية، وأعني الهيئة العربية للمسرح، أو المعاهد الفنية في الكويت ومصر.

والذي دعاني إلى هذه الصرخة أن مسرحنا القطري استطاع عبر انطلاقته أن ينافس وأن يقدم نجومه في كل عناصر العرض المسرحي؛ في التأليف عبد الرحمن المناعي وحمد الرميحي وغانم السليطي ودكتور حسن رشيد، وفي الإخراج ناصر عبد الرضا وجاسم الأنصاري، وفي التمثيل غازي حسين وصلاح الملا وهدية سعيد وفيصل رشيد وسعد بورشيد وسعد بخيت، وأسرار، وفرج سعد وغيرهم.

إذا كان هناك حدث أجيال ساهمت في حراكنا المسرحي، وكل جيل سلم القيادة للآخر..

ماذا نقول حول غياب فنان في حجم غانم السليطي وسالم ماجد وجاسم الأنصاري ووداد الكواري وناصر المؤمن وغازي حسين؟

جيل النوخذة وجيل ناصر عبد الرضا، جيل فيصل رشيد ومحمد يوسف.. ما نتمناه أن يستمر الأمر لأن الواقع مع الأسف مغلف بالسوداوية في ظل الضبابية.

والبعض مع الأسف لا يبشر بالخير، والسؤال أين الخلل؟ لأن أي مشكلة لا بدَّ أن يكون لها حل..

وأعتقد أن الحل بيد أصحاب الشأن..

يقول أحدهم إن الحل في عودة قسم المسرح.

وقال آخر: الحل في تسليم إدارة المسرح إلى قيادة مسرحية كما كان الوضع سابقًا وهذا ليس طعنًا في زيد أو عبيد، ولكن أهل مكة أدرى بشعابها، ولماذا لا يتم تمكين إدارة المسرح إلى ناصر عبد الرضا أو سعد بورشيد أو جاسم الأنصاري، وعبر ترشيح من الفرق الثلاث.. لمن يستلم الأمر بانتخاب حر.

وهكذا يكون الحل باختيار الفرق الثلاث وبرضاها؛ لأن الصرخات والتذمر من قبل الفرق الثلاث ومن خارج الفرق وحتى الأفراد. ولذا فلا بدَّ وأن يستمع إلى هذه الشكاوى والصرخات.

لأن هذه الشكاوى لم تأت من فراغ؛ ولذا فإن المرشح القادم من قبل الفرق الثلاث الأنسب لقيادة المنظومة.

وهذا الاقتراح يمكن تطبيقه لمدة موسمين من باب التجربة، تحت مظلة إدارة الثقافة، وتحت إدارة سعادة الأستاذ عبد الرحمن الدليمي، النموذج الذي يتصف بالحكمة وبعد النظر، ولا أعتقد أن سعادة الشيخ عبد الرحمن بن حمد بن جاسم آل ثاني الوزير المثقف وزير الثقافة، أو سعادة وكيل وزارة الثقافة سعادة الدكتور صاحب النظرة الثاقبة، يقف أمامه أي مشروع

■ علي سلطان

■ عبد الرحمن المناعي

يدفع بحراكنا المسرحي خطوات مهمة إلى الأمام، ويعيد للحراك المسرحي دورة الريادي محليًا وخليجيًا وعربيًا، ذلك أن ما يحزّ في النفس حالة القنوط واليأس.

إن ابتعاد نجم في حجم غانم السليطي وغازي حسين، وغياب فنانة مثل هدية سعيد بلا شك يطرح الكثير من الأسئلة.. بل ويشكل لغزًا محيرًا في واقعنا المسرحي وأزمة في مسارنا الفني، ويطرح الكثير من الأسئلة؛ لماذا، وكيف، ولماذا يهجر المسرح الكثير من عشاق المسرح ممن ساهموا سنوات في تغذية الخشبة بالأطروحات التي لامست ذائقة المتلقي، وطرحت قضايا الإنسان الآنية والمزمنة، ولماذا غاب مثلًا الكثير من رموزنا؟ أين صالح المناعي؟ أين صلاح الملا؟ أين ناصر عبد الرضا؟ والكثير ممن شكلوا لسنوات أبرز نجوم اللعبة في مسارنا المسرحي.

كان ناصر عبد الرضا على سبيل المثال واحدًا من أبرز فرسان الإخراج فهل يرضى أن يستكين؟ وهذا ينطبق على معظم نجوم اللعبة.

وهذا الطرح يقودنا إلى تساؤل آخر: أين دور الشركات الخاصة التي أسهمت ذات يوم في إنعاش الحراك المسرحي ودفع الحركة خطوات مهمة إلى الأمام، سواء تلك التي ارتبطت بأسماء الفنانين مثل المرحوم عبد العزيز جاسم، أو النجم غانم السليطي، أو حمد عبد الرضا، أو حمد الرميحي وغيرهم.

كذلك غابت بعض المؤسسات عن القيام بدورها مثل الشركات الخاصة في دعم الحركة حتى في إطار مسرحيات الأطفال، مثل تذكار على سبيل المثال، وغيرها التي كانت تسهم بدورها في تحريك المياه الراكدة.. وهذه المؤسسات لها بعض العذر؛ نظرًا مثلًا للمغالاة في أسعار تأجير المسارح وأيضا المغالاة في أسعار النجوم.. أن تأتي بنجمة أو نجم يجذب فلذات أكبادنا أو حتى يجذب الجمهور فهو يحصد أكثر من نصف الإيرادات.. بجانب ندرة النصوص الصالحة والكاتب الوحيد الذي يتسابق عليه الجميع هو طالب الدوس، وهو كاتب خجول يستحي أن يرفض لأي صديق أو زميل أي طلب حتى ولو كان على حساب صحته وقلمه.. كل هذا يجعل أي منتج يضرب أخماسًا بأسداس وهو يفكر في مغامرة إنتاج عمل مسرحي.

فيما مضى كان هناك مسرح قطر الوطني وكان يسهم في خلق جو فني، ولكنه الآن مغلق للصيانة، وكما سمعت أن الأمر قد يطول إلى أكثر من عامين!!

السؤال الذي طرحه أحدهم ذات مساء في إحدى فرقنا المسرحية..

إذًا كيف يخوض الزملاء في بعض الدول الخليجية المغامرة، ويقومون بعرض أعمالهم سواء تلك المرتبطة بالأطفال أو الكبار ولا يخشون مغبة الخسارة؟

ولماذا يخشى المنتج والفنان القطري مغبة الأمر؟

ولماذا كل المؤسسات القطرية والشركات وبعض الفنانين يستضيفون تلك العروض الخليجية برحابة صدر.. هل الدول الخليجية هناك تدعم حتى العروض التجارية؟

هذا التساؤل مطروح فعلًا على الصديق والشاعر والأديب عبد الرحيم الصديقي، والشاعر والإعلامي تيسير عبد الله؛ لعلي أحصد الإجابة.. وذلك لأني سمعت جملة هزت كياني من مجموعة من أبنائي وهم يقولون: "يا يبا اتركنا من المسرح خله يولي"، وكانت تلك المفردات خنجرًا قد مزق نياط قلبي.. وكان معهم كل الحق.

هل وصل بهم اليأس إلى هذه الدرجة؟ وهل هذا هو الحلم الجماعي؟ لا أعتقد ولا أظن أن هذا الأمر يرضي قادة الثقافة والفن والفكر في بلادنا، ولا مجموعة المبدعين من الكتاب والفنانين.. بدءًا من النوخذة أبو إبراهيم وأبو ناظم وأبو عبد العزيز، ولا الأعزاء فهد الباكر وفيصل ومحمد يوسف ولا كل المهتمين بالحراك المسرحي.. ولا بدَّ من اجتماع عام يعقده قادة الفكر لطرح كل الآراء ومناقشة كل الأمور المتعلقة بقضايا المسرح.

القضايا المزمنة والآنية، وعودة المركز الشبابي للمسرح الذي قام أحدهم بوأده ذات يوم، وعودة قسم المسرح تحت قيادة مسرحي من أبناء المسرح.

وسلامتكم؛ اللهم قد بلغت، اللهم فاشهد.

«فتاة بالمظلة الحمراء» ١٩١٨
للفنان محمود سعيد

الشتاء

وجوه الفصل المظلوم

معارض الزهور في المدن الكبرى، تقام عادة في بداية الربيع، لكن هذه الزرعات والورود الحلوة لا تنبت فجأة في يوم بدء المعرض، بل شهورًا قبله. تنبت في الشتاء. والحب كذلك ينمو في الشتاء.

كان ولم يزل ألطف فصول الجزيرة العربية، ومع التحولات المناخية في العالم صار أفضل فصول منطقتنا العربية كلها، يكاد يستطيع حماية حدوده فقط حتى في الحواضر المطلة على المتوسط كالإسكندرية وتونس وبيروت، بينما ابتلع الصيف الربيع الذي يسبقه والخريف الذي يليه، وربما يأكل أطراف الشتاء بسبب الاحترار المتواصل، لهذا رأينا أن يصدر عدد الشتاء بملف عن هذا الفصل الحلو، في القلب الدافئ من المعمورة. حلو شتاؤنا كربيع الآخرين، لكن هناك شتاءات مرعبة لم نختبرها؛ الثلج فيها صحراء أخرى تلتهم، وفي الشتاء تنتعش الجريمة كما الإبداع والحب!

كتب بورخيس «لقد تخيلت الجنة دائمًا على شكل مكتبة» وبوسعنا أن نتخيل الجحيم على شكل شتاء دائم من النوع الذي عرفته مدينة المآسي، سان بطرس بورج، ويصفه الناقد فيكتور شكلوفسكي بإحدى مقالات هذا الملف. بدّلت المدينة اسمها ثلاث مرات منذ أسسها الإمبراطور بطرس الأكبر عام ١٧٠٣ وحظيت بألقاب متعددة، منها فينيسيا الشمال، وبالميرا الشمالية، ومدينة الأبطال، وتكرر حصارها في الثورات والغزوات، وعرفت تلك المدينة كيف يكون الشتاء صورة معكوسة للجحيم، إذ إن الدفء شرط تلك المدينة المترفة المتفاخرة. نار مدافئها هي ما تجعل الحياة ممكنة في الشتاء.

النار وليس الماء هي التي تستدعي الشتاء في فلسفة جاستون باشلار الشعرية. دفء المواقد في الشتاء، هو الذي استأنس البشر بالطبخ والحكاية في بداية بناء المجتمعات البشرية، ونوم المطابخ في شتاءات البلاد الباردة هو أجمل النوم وأمتعه. في الشتاء ينام النمل ويستيقظ البشر، المبدعون هم الأكثر يقظة في هذا الفصل الذي يحض على العزلة والتركيز، من النادر أن يبدأ كاتب مشروع كتاب في الصيف، فهو فصل لهو في قول طه حسين وقولنا، يمكن للعمل في كتاب أن يمتد في الربيع والصيف، بقوة الاندفاع، لكن الكتابة كالزهور، موسم إنباتها ونموها فيما تبقى من الخريف وفي الشتاء. والكتابة لا تكتمل إلا بقارئها، والشتاء شهر القراءة الجادة كذلك.

عزت القمحاوي

كيف يتغير دماغنا ومزاجنا مع الشتاء؟

حسن فتحي

مع أولى نسمات البرد، حين يبرد الهواء وتخفت حرارة الأرض، لا يتبدل الطقس وحده، بل يتغير في داخلنا شيء لا تراه العين بينما يدركه الجسد. كأن الطبيعة تضبط إيقاعها الداخلي وتدعونا إلى الإبطاء، فنجد أنفسنا أقل حركة وأكثر ميلًا للهدوء والتأمل، وربما للعزلة.

ومع ذلك، فإن العلم يرى في هذا التحول ما هو أعمق من مجرد تغير في المزاج؛ إنه تفاعل كيميائي دقيق داخل الدماغ، يُعيد تشكيل سلوكنا ومشاعرنا وفق معادلات الضوء والحرارة والهرمونات؛ فحين تنكمش ساعات النهار ويطول الليل، يتراجع تعرض الإنسان للضوء الطبيعي، تبدأ سلسلة من التغيرات الكيميائية في الدماغ.

الضوء، كما تقول الدراسات، هو الوقود الخفي للسعادة، إذ يُحفز إفراز "السيروتونين" ، وهو الهرمون المسؤول عن التوازن النفسي والمزاج الجيد. أما في الشتاء، ومع غياب الشمس لفترات طويلة، فينخفض هذا الهرمون، بينما يزداد إفراز "الميلاتونين"، الهرمون المنظم للنوم.

هنا يبدأ الاختلال الطفيف في الإيقاع الداخلي للجسم، فتميل الأجساد إلى الخمول والعقول إلى البطء، وتغدو الرغبة في السكون أقوى من أي وقت آخر. دراسة حديثة نُشرت في "المجلة الأوربية للعلوم العصبية" أوضحت أن نشاط الفص الجبهي للدماغ، وهو الجزء المسؤول عن اتخاذ القرار والمشاعر الإيجابية، ينخفض نسبيًا في الشتاء، بسبب ضعف الإضاءة الطبيعية.

وفي المقابل، تنشط مناطق أخرى مسؤولة عن التأمل والتفكير العميق. هكذا يبدّل الدماغ من سرعته كما تبدل الطبيعة لونها، ليمنحنا فصلًا من المراجعة الداخلية. ليس الأمر كسلًا أو فتورًا بل نوعًا من التكيف العصبي والبيولوجي مع إيقاع الضوء والحرارة.

الاكتئاب الشتوي والعلاج بالضوء!

وربما لهذا تظهر ظاهرة "الاكتئاب الشتوي"، أو ما يُعرف علميًا باسم "الاضطراب العاطفي الموسمي"، لدى نحو ٥ إلى ١٠ في المائة من سكان العالم، خاصة في المناطق التي يطول فيها الليل ويقل فيها الضوء. تتدرج الأعراض من تقلب المزاج إلى زيادة النوم والشهية، وهي ليست نزوة نفسية عابرة، بل نتيجة مباشرة لاختلال التوازن بين هرمونى السيروتونين والميلاتونين، واضطراب الساعة البيولوجية للجسم.

"العلاج بالضوء" الذي طوّره العلماء بسيط في فكرته عميق في أثره، حيث يُعرَّض المريض لمصابيح تحاكي ضوء الشمس الطبيعي لمدة معينة يوميًا، فيستعيد الدماغ توازنه الكيميائي تدريجيًا. وفي بلدان الشمال الأوربي، حيث تغيب الشمس أسابيع كاملة، لم يعد هذا العلاج مجرد وسيلة طبية، بل أصبح نشاطًا اجتماعيًا، فهناك مقاهٍ مضيئة وغرف عامة مزودة بمصابيح علاجية، يجلس فيها الناس يتبادلون الأحاديث والابتسامات تحت ضوء صناعي يرمز للحياة. وهكذا، صار الضوء "سلعة عاطفية" بقدر ما هو ضرورة فسيولوجية.

إعادة الشحن الذهني

ورغم الخمول الظاهري، يكشف العلم أن الشتاء ليس فصلًا للجمود كما يُظن به، بل مرحلة لإعادة الشحن الذهني. فوفقًا لأبحاث جامعة كامبريدج فإن الدماغ في الشتاء يقلل من نشاط المناطق المسؤولة عن الانفعال والحركة، ويزيد من نشاط المراكز المرتبطة بالتخطيط والتفكر.

إنها حالة من "السبات المنظم"، يعيد فيها الإنسان

كيف تحتفظ أجسامنا بالحرارة علميًا؟ ولماذا يشعر البعض بالبرد أكثر من غيرهم؟

لماذا يصاب الكثيرون بـ"الاكتئاب الشتوي"، أو "الاضطراب العاطفي الموسمي"؟!

ترتيب ذاته وأولوياته في هدوء. لهذا لم يكن غريبًا أن يفضل الفلاسفة والكُتّاب هذا الفصل للكتابة، ففيه تتراجع ضوضاء الخارج لصالح صفاء الداخل. لكن التغير لا يقتصر على الدماغ وحده، بل يشمل كامل المنظومة الحيوية. إذ تدق داخل كل إنسان ساعة خفية تُعرف بـ"الساعة البيولوجية"، تضبط مواعيد النوم والاستيقاظ والطاقة والتركيز. ومع قلة الضوء في الشتاء، تتأخر إعادة ضبط هذه الساعة قليلًا، فيشعر البعض بنعاس في غير أوانه أو بخمول في منتصف النهار.

الباحثة البريطانية "ماري كاراسكو" تشير إلى أن التعرض لضوء النهار في الصباح لبضع دقائق فقط كفيل بإعادة الدماغ إلى توقيته الطبيعي، وكأننا نعيد تشغيل النظام الداخلي للجسد كل صباح.

لماذا نأكل كثيرًا في الشتاء؟

وإذا كانت العوامل البيولوجية تفسر جانبًا من التغير، فإن الجانب السلوكي لا يقل أهمية؛ فمع انخفاض درجات الحرارة، يزداد ميل الإنسان إلى تناول الطعام، وهو سلوك له تفسير علمي واضح: فالجسم يسعى للحفاظ على حرارته الداخلية، فيرسل إشارات إلى الدماغ تطلب طاقة إضافية. عندها يبرز دور هرموني "اللبتين" و"الجريلين"، الأول يشجع على تخزين الدهون، والثاني يثير الإحساس بالجوع. إنها آلية تطورية موروثة من أسلافنا الذين احتاجوا للطاقة للبقاء في البرد، بينما نحن نكررها اليوم دون الحاجة نفسها.

ولذلك ينصح الخبراء بالاعتماد على "الأطعمة الدافئة الذكية"، وتشمل الأسماك الزيتية الغنية بأوميجا ٣ لتحسين المزاج، والشوكولاتة الداكنة لرفع السيروتونين طبيعيًا، والمكسرات والحبوب الكاملة لتثبيت الطاقة، والفواكه الحمضية لدعم المناعة. بهذه المعادلة البسيطة نحافظ على دفء الجسد والمزاج معًا، دون الوقوع في فخ السعرات الزائدة.

الضجيج الأبيض!

مع تساقط المطر، تحدث ظاهرة أخرى مثيرة للاهتمام.

فصوت المطر المنتظم يُحدث تأثيرًا نفسيًا يُعرف بـ"الضجيج الأبيض"، وهو نوع من الأصوات المكررة التي تساعد الدماغ على الاسترخاء وتقليل التوتر. دراسة من جامعة هلسنكي أشارت إلى أن الاستماع لأصوات المطر يُحفّز مناطق في الدماغ مسؤولة عن الذاكرة العاطفية، فتستيقظ فينا ذكريات الدفء والحنين. حتى رائحة الأرض بعد المطر، التي تُعرف علميًا باسم "البتريكور"، تنشّط ذلك الفص في الدماغ المسؤول عن المشاعر، فتغمرنا راحة غامرة لا تفسير لها سوى أنها "لغة الطبيعة الكيميائية".

لكن في مواجهة كل هذا البرد الخارجي، لم يقف الإنسان مكتوف اليدين. فكما سعى لتدفئة روحه، ابتكر سبلًا لتدفئة بيته وجسده بعقلانية. ومن هنا تبدأ قصة أخرى، لا تقل إثارة عن الكيمياء التي تجري في أدمغتنا: إنها قصة "الدفء الذكي".

منذ آلاف السنين، بدأ الإنسان رحلته مع النار كأداة للنجاة. ومن تلك الشعلة الأولى، تطورت وسائل التدفئة حتى صارت اليوم أنظمة دقيقة تتحكم فيها تطبيقات الهاتف والذكاء الصناعي.

خلف دفء الجدران معادلات علمية متشابكة، تقوم على فهم طرق انتقال الحرارة الثلاث: التوصيل والحمل والإشعاع؛ فالمدافئ التقليدية تعتمد على الإشعاع الحراري، أما أنظمة "الأرض الدافئة" فتنقل الحرارة من الأسفل إلى الأعلى عبر التوصيل، لتوزعها بكفاءة كبرى. والعوازل الحرارية في الجدران والنوافذ ليست رفاهية معمارية بل تجسيدًا مباشرًا لقوانين الفيزياء الحرارية.

وقد أصبح العزل الحراري علمًا قائمًا بذاته، يعتمد على مواد ذكية مثل الرغوات العازلة والألياف الزجاجية التي تخزن الحرارة وتعيد توزيعها بذكاء.

وفي السنوات الأخيرة، دخل الذكاء الصناعي على الخط، فظهرت أنظمة "الترموستات الذكية" التي تتعلم سلوك سكان المنزل وتتكيف معه!!. هذه الأنظمة تضبط الحرارة تلقائيًا بحسب الوقت وعدد الأشخاص في الغرفة، بل وتتصل بتطبيقات الطقس لتتنبأ بالتغيرات القادمة وتستعد لها. وهكذا تحولت التدفئة إلى علم سلوكي واقتصادي في آن واحد، يقلل استهلاك الطاقة بنسبة قد تصل إلى ٢٥٪، ويخفض الانبعاثات الكربونية دون المساس بالراحة.

تدوير الهواء الدافئ

ولم يتوقف العلم عند الذكاء الصناعي، بل اتجه نحو الضمير البيئي. في زمن يزداد فيه القلق من التغير المناخي، ظهرت أنظمة تعتمد على الطاقة المتجددة مثل الطاقة الشمسية والمضخات الحرارية الأرضية، وحتى إعادة تدوير الحرارة المفقودة من أجهزة التهوية.

في بعض المنازل الحديثة، يتم استعادة أو تدوير الهواء الدافئ الخارج من المطبخ أو الحمام، ليُستخدم مجددًا في تدفئة الغرف، ضمن دورة مغلقة لا تهدر شيئًا تقريبًا. وفي اليابان وألمانيا، طُورت أنظمة تجمع بين التدفئة وتسخين المياه باستخدام خلايا الهيدروجين، لتحوّل المنازل إلى محطات طاقة صغيرة قائمة بذاتها.

بهذه الابتكارات، أصبح الدفء أكثر وعيًا، وأكثر انسجامًا مع فكرة "الطاقة النظيفة". فلم يعد المقصود مجرد راحة الإنسان، بل توافقها مع البيئة التي يعيش فيها.. إنها فلسفة جديدة للدفء، لا تقوم على السيطرة على الطبيعة؛ بل على التفاهم معها.

معجزة الجسم

يظل الجسم البشري نفسه معجزة في التدفئة الطبيعية. فحين تهبط الحرارة، يبدأ بآليات دفاعية تلقائية: تضيق الأوعية الدموية السطحية لتقليل فقدان الحرارة، وتنقبض العضلات لتوليد حرارة داخلية عبر الارتعاش.

وحتى "الدهون البنية"، التي تكثر لدى الأطفال وتقل عند البالغين، تعمل كمولدات حرارية دقيقة. ولعل هذا يفسر نصيحة الخبراء بارتداء طبقات متعددة من الملابس بدلًا من القطع الثقيلة فقط، لأن طبقات الهواء بين الأقمشة تعمل كعازل طبيعي.

حتى الألوان تلعب دورًا في الفيزياء اليومية، فالألوان الداكنة تمتص الحرارة أكثر من الفاتحة، وهي قاعدة بديهية لكنها تستند إلى قوانين امتصاص الإشعاع الحراري.

دهانات "ذكية" لمنازل المستقبل!

في المستقبل القريب، قد نعيش في منازل تُدفئ نفسها بنفسها. إذ يعمل العلماء الآن على تطوير "دهانات نانوية" تتغير خصائصها مع تغير درجة الحرارة، فتُسخّن الجدران في البرد وتبردها في الصيف!.

كما تعمل مراكز الأبحاث على "أقمشة ذكية" قادرة على تخزين حرارة الجسم وإعادة توزيعها حسب الحاجة، لتقليل الاعتماد على التدفئة التقليدية. ومع دمج الذكاء الصناعي بمواد البناء الذكية، سيصبح البيت كائنًا

حين يصبح الضوء في شتاء أوربا "سلعة عاطفية" ووسيلة علاجية!

صوت المطر يحفّز مناطق في الدماغ مسؤولة عن الذاكرة العاطفية!

متفاعلًا مع الإنسان، يتنفس معه ويستجيب لاحتياجاته.

سر دفء القلوب فى الشتاء

على الجانب الإنساني، يظل دفء العلاقات البشرية هو الدفء الأصدق. تشير دراسات في علم النفس الاجتماعي إلى أن انخفاض درجات الحرارة يزيد من رغبة الناس في التقارب الجسدي والعاطفي، إذ يرفع البرد من مستوى هرمون "الأوكسيتوسين" المسؤول عن الارتباط والثقة.

فحين تجتمع الأسرة حول المدفأة أو المائدة، لا يدفأ الجسد فقط، بل تدفأ الروح أيضًا. في مجتمعاتنا العربية، خاصة الخليجية، يتحول هذا إلى طقس اجتماعي أصيل؛ جلسات النار والقهوة، الأحاديث الطويلة في ليالي الشتاء، كلها لحظات تُعيد تعريف معنى الدفء الإنساني؛ إنه دفء القلوب قبل الأجساد.

وهكذا، يمتد مفهوم الدفء من الجسد إلى الجدران، ومن الضوء الطبيعي إلى الضوء الصناعي، في شبكة واحدة تجمع الإنسان والعلم والطبيعة في تفاعل مستمر. فالعلم لا يكتفي بتفسير ما يجري في داخلنا، بل يسعى إلى تهيئة بيئتنا كي نعيش فصولنا بذكاء وراحة وتوازن.

لذلك، يبقى الشتاء فصلًا يُعيدنا إلى داخلنا، إلى لحظات التأمل وإعادة التوازن. إنه الوقت الذي نتعلم فيه أن الهدوء ليس ضعفًا، وأن السكون ليس توقفًا عن الحياة بل استعدادًا لدورة جديدة منها. ففي كل قطرة مطر، وكل

منازل المستقبل تتفاعل مع الإنسان وتكيف نفسها حراريًا وحدها دون تدخل بشري!

كيف نحافظ على دفء الجسد والمزاج معًا، دون الوقوع في فخ السعرات الزائدة؟!

شعاع شمس شتوي، تذكير بأن الحياة، مثل الطبيعة، تُجيد التجدد في صمت.

فمن وهج النار الأولى إلى وهج الذكاء الصناعي، ومن دفء الجسد إلى دفء الوعي، ظل الإنسان يسعى إلى حماية نفسه من برد الخارج وبرد الداخل معًا. وفي كل مرة يكتشف فيها تقنية جديدة، يكتشف أيضًا جانبًا جديدًا من ذاته.

العلم لا يمنحنا الدفء فحسب، بل يُعيد تعريفه. والشتاء، في صورته الكاملة، ليس موسم برودة، بل موسم وعي، يجمع بين فيزياء الحرارة وكيمياء المشاعر في معادلة واحدة تقول: "إن الدفء الحقيقي يبدأ من الداخل".

■ لوحة "صيادو الثلج" للفنان بيتر بروغل الأكبر ١٥٦٥

الكتابة فعل شتوي لا يقنع بلغو الصيف

عبد السلام بنعبد العالي

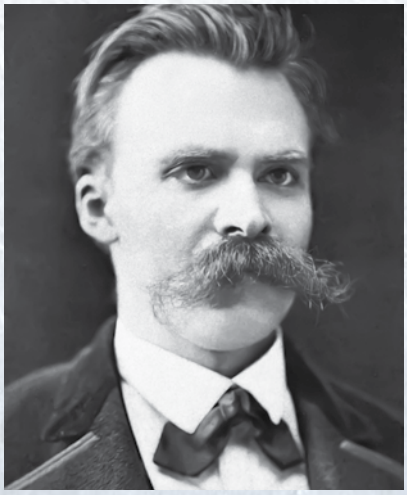
"في عزّ الشتاء، تبيّنت في داخلي صيفًا لا يُقهَر"

ألبير كامو

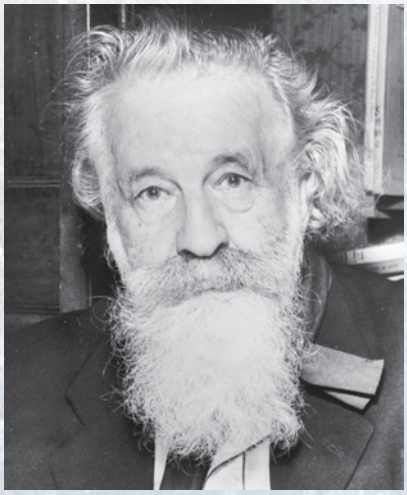
"عشق الشتاء، هو ربيع العبقرية"

غاستون باشلار

حتى وقت قريب كانت الفصول تقسّم العام كما تقسّم التجاربُ العمرَ إلى مراحل. كانت رمزية الخريف والربيع والشتاء والصيف تضبط الإيقاعات المناخية، كما تضبط الإيقاعات النفسية والاجتماعية: الخريف وقت الحصاد والتأمل، الشتاء للانكفاء والدفء، الربيع للبدايات، الصيف للامتلاء والنشاط، انتظام والتحام تام بين الإيقاعات.



■ **نيتشة**.. كل كتبه شتوية



■ **غاستون باشلار**.. البيت الشتوي صورة المفكر المتأمل

■ **مارتين هايدغر**.. فيلسوف الغابة السوداء

قضى "التسارع التاريخي" على هذا التمايز وأخذ يفرض اتصالاً مستمرًا. ولم يعد التحوّل طبيعيًّا (كما في الفصول)، بل تقنيًّا سريع الزوال، يعاد تشكيله عند كل تحديث أو موجة.

انمحى كل ما يميز الفصل عن الآخر، وصارت المدن تعيش على الهواء المكيّف، فلم تعد درجة حرارتها تتوقف على فصول، كما أن الأضواء لم تعد تخفت، والأسواق لم تعد تغلق، والشاشات لم تعد تعرف اختلافًا بين الصباح والمساء، ولا بين الشتاء والصيف.

لم يعد الزمن يدور في حلقات، بل صار خطًّا مستمرًّا بلا تعرّجات موسمية. لم تعد الفصول حركة للطبيعة، بل تحوّلت إلى استعارات داخلية وحالات نفسية: خريف الإنسان صار يعني مللًا أو إرهاقًا من جراء السعي وراء اللحاق بفائض السرعة، وشتاؤه غدت عزلته وسط الضجيج الرقمي، وربيعه نشوة البداية المفتعلة في مشروع أو علاقة جديدة، وصيفه توهّجه اللحظي في زمن لا يحتفظ بالحرارة طويلًا.

ما زلت أذكر، وأنا طالب في الجامعة، ربطَ الجنرال ديغول، في مذكراته، تاريخَ فرنسا بإيقاع فصول السنة. فحين قسّم ذلك التاريخ إلى فصول، لم يكن يصف تواريخ سياسية فحسب، بل يصف حركة الكون بأسرها، ويستعير من الطبيعة إيقاعها العضوي ليفهم حركة الأمة الفرنسية، وكأن تاريخ هاته هو تاريخ الطبيعة وتاريخه هو.

زمننا السياسي اليوم، ليس هو الزمن الذي عاشه الرئيس الفرنسي، فهو لا يعكس الزمن الطبيعي، وفصولنا لم تعد تتعاقب كما في الطبيعة، بل إن التحوّل المناخي جعلها هي نفسها تفقد إيقاعها، فهي تتقطّع وتتداخل بلا انتظام: ربيع يتحوّل إلى خريف، وشتاء يتخفّى في الصيف. لقد صار "ربيعنا" حدثًا إعلاميًّا أكثر منه زمنًا للتفتّح؛ فإنساننا الرقمي لا ينتظر الربيع، بل يصنعه افتراضيًّا في أي لحظة، بوسم واحدٍ، أو بثٍّ مباشر.

> **انمحى كل ما يميز الفصل عن الآخر، وصارت المدن تعيش على الهواء المكيّف**

> **ربطَ الجنرال ديغول في مذكراته تاريخَ فرنسا بإيقاع فصول السنة**

لقد تحولت رمزية الفصول في زمننا من كونها علامات في الطبيعة إلى علامات تسكن الخطاب، إلى حدّ دفع البعض إلى القول "إننا نعيش اليوم فصولًا لغوية أكثر مما نعيش فصولًا مناخية". ولعل التسمية التي أطلقناها على ما دعوناه "ربيعًا عربيًّا"، كانت تعكس رغبة في التحوّل سكنت خطابنا السياسي أكثر مما فعلت في واقعنا الاجتماعي، حيث تبينا أننا سرعان ما واجهنا "برودة شديدة"، ودخلنا في حالة الشتاء بوصفه زمن الانكماش والتأمل، زمن ما بعد الانفتاح، وما قبل عودة النور.

"الشتاء" هو زمن الانطواء بعد فائض الظهور، زمن الخلود إلى الصمت بعد صخب الصيف وانبهاره، فبعد امتلاء الخريف بالتحضيرات و"الدخولات" المدرسية والسياسية والثقافية، يأتي الشتاء كوقفة، كصمتٍ كثيفٍ بين حالتين من الصخب.

في الشتاء، تخلد الأشياء إلى نفسها، وتُعيد الكائنات بناءَ صلاتها الداخلية. وتكتسي الطبيعة ويحمل البشر ألوانًا قاتمة ترد إلى الذات أكثر مما تنفتح على الخارج. حتى اللغة تميل في هذا الفصل إلى الاقتصاد والاختزال، وكأنها تتدرّب على الإصغاء أكثر من الكلام.

■ لوحة للفنان جيف رولاند رسام المطر (١٩٦٤-٢٠١٨)

الشتاء فصل الحنين إلى الصمت والبطء، إلى زمن يحاول أن يستعيد شيئًا من الروية والعمق. إنه زمنٌ يضع الإنسان وجهًا لوجه أمام الغياب، غياب الأضواء والألوان، وغياب الآخرين، وغياب المعنى الفوري.

الشتاء زمن المقاومة الهادئة ضد منطق التسارع. إنه الزمن الذي يمكن أن يولد فيه الفكر، لأن التفكير نفسه يحتاج إلى نوع من البرودة، من الانقباض، ليعيد ترتيب ما بدّده الانفتاح. ولأنه لا يعود يقتنع بـ "الوضوح الواضح"، والمعاني المسطحة، والمعارف المباشرة، والآراء المتداولة.

فليس غريبًا أن معظم الكتابات التأملية العميقة، والولادات الفكرية الكبرى، تنبع من "شتاء داخلي". كثير من المفكرين (من نيتشه إلى باشلار) وجدوا في الشتاء استعارةً لليقظة الفكرية و"الدفء الداخلي" في مقابل صقيع العالم. حين يشتدّ هذا الصقيع ينسحب الكاتب إلى لغته كما ينسحب الجسد إلى دفئه.

الكتابة، في عمقها، فعل شتوي لا يقنع بـ "لغو الصيف"؛ فهي تتطلب ذلك المناخ الداخلي الذي تُطفأ فيه الأنوار الخارجية كي يتّقد ضوء آخر، ضوء الفكر، والخيال، والذاكرة، أو الحنين. كأن الكاتب في الشتاء لا يصف العالم في وضوح صارخ، بل ينصت إلى ما يختبئ وراء الظلمة الكثيفة.

وفي هذا الإنصات يتولد ما يمكن تسميته بـ "حرارة النص": دفءٌ لا يأتي من الخارج، بل من احتراق بطيء في الداخل، هذا هو الدفء التي طالما تحدث عنه ألبير كامو، والذي كان يستشعره في أشد درجات الحرارة برودة. كأن الشتاء يذكّر الكاتب بأن الكتابة ليست إنتاجًا بل مكوثًا في الزمن، وليست خطابًا بل تدثرًا بحرارة اللغة. في الشتاء تغدو الكتابة دفئًا مضادًا للصقيع الوجودي. إنها أشبه بموقد صغير في بيت واسع مظلم، لا تطرد البرد تمامًا، لكنها تمنح الكائن ما يكفي من الحرارة ليستمر في الحلم.

فصل الشتاء هو الفصل المفضّل لدى عدد كبير من الكتّاب والمفكّرين، ليس فقط بوصفه زمنًا مناخيًا، بل بوصفه حالة فكرية وجمالية تعبّر عن الصمت، والانتظار، والانكفاء الضروري قبل انبثاق المعنى.

نعلم أن نيتشه حرّر معظم كتبه الأساس شتاءً، مثل "فجر

و"إنساني مفرط في إنسانيته"، و"المسافر وظله"، وكذا "زرادوشترا". فقد كتب في "هو ذا الإنسان" آخر كتبه: "عشت الشتاء الأقل شمسًا في حياتي شبحًا في ناونبورغ، كنت في الدرك الأسفل آنذاك، وقد جاء كتاب "المسافر وظلّه" من نتائج تلك الفترة. خلال الشتاء اللاحق، أول شتاء لي بجنوة، تمخضت تلك الرقة وشفافية الروح الناجمة، على ما أعتقد، عن فقر في الدّم ووهن العضلات، عن مؤلّف "الفجر"... "إنساني مفرط في إنسانيته" ألّف في جزئه الكبير في سورنته، اختتمته فاتخذ شكله النهائي خلال الشتاء الماضي في بال... الشتاء الموالي، وتحت سماء مدينة نيس، التي ألمعت بنورها لأول مرة في حياتي، أتممت القسم الثالث من "زارادوشترا"، فأتيت على نهاية الكتاب.

لم تتمّ هذه التأليفات شتاء بمحض الصدفة، فقد كان ارتباط نيتشه بفصل الشتاء وبرودة هوائه شديد الحميمية، رغم أمراضه المتعدّدة.

نقرأ في "هو ذا الإنسان": "من يعرف كيف يتنفس من الهواء الذي يملأ كتاباتي، يدرك أنه هواء أعالٍ، هواء شديد قاس، على المرء أن يكون مجبولًا لمثل هذا الجو، وإلّا فإن الخطر سيكون غير هيّن، خطر الإصابة بالبرد، فالجليد قريب، والوحدة رهيبة".

الارتباط ذاته نجده عند فيلسوف "الغابة السوداء" مارتين هايدغر. يقول: "حين تحيط عاصفة ثلجية بالملجأ في ظلمة ليل شتوي قارس، فتغطّي كل شيء، تكون اللحظة المهيبة للفلسفة قد حلّت". في عزلة غابة "تودتناوبرغ" البافارية، عاش هايدغر شتاءاته الفلسفية الحقيقية. كان يرى أنّ الفكر لا يولد في دفء المدن بل في برد الجبل، حيث يواجه الكائن العراء والوجود بلا أقنعة.

يمكن أن نقول إن الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، من أكثر من أنصت إلى الفصول كأحوالٍ للروح، لا كظواهر طبيعية. استعارته لـ "بيت الشتاء" من أجمل ما كتب، لأنها تجعلنا نرى العلاقة بين "الداخل والمأوى والدفء" كعلاقةٍ شعرية ووجودية في آنٍ واحد.

في كتاب "شعرية المكان"، يقدّم الفيلسوف الفرنسي البيت كـ "كونٍ مصغّر للذات"، إذ هو المكان الذي "نحلم فيه بالأمان"، وخصوصًا في الشتاء، حين يُغلق العالم أبوابه علينا. فليس "البيت الشتوي"، عند باشلار، مأوى يقي المرء من البرد، بل هو "حالة تأملية" يعيش فيها الكائن عودةً إلى أصله الدافئ، إلى رحم اللغة والذاكرة. إنه المكان الذي تسكن فيه الحميمية، حيث تصبح النار والمدخنة والمصباح رموزًا لحرارة الوجود الإنساني أمام العراء الكوني.

كتب باشلار في أحد المقاطع المدهشة من كتاب "شعرية المكان": "على أيّ حال، ما وراء البيت المسكون، فإن الكون الشتوي هو كون مبسط. إنه لا -بيت على غرار ما يتحدث الميتافيزيقي عن لا-أنا.

■ **الجنرال ديغول**.. وضع تاريخ الطبيعة داخل تاريخ فرنسا

الشتاء فصل الحنين إلى الصمت والبطء، إلى زمنٍ يحاول أن يستعيد شيئًا من الرويَّة والعمق

في الشتاء تغدو الكتابة دفئًا مضادًا للصقيع الوجودي؛ إنها أشبه بموقد صغير في بيتٍ واسعٍ مظلم

من البيت إلى لا بيت، تنتظم بسهولة كل التناقضات. في البيت، كل شيء يتمايز، يتكاثر. في قلب الشتاء، يُعيد البيت خلق عالم داخليّ صغير، عالم دافئ في مواجهة برد العالم الكبير. مَن الشتاء، يتلقى البيت مخزونًا من الحميمية، ودقائقَ من الخصوصية.

في العالم خارج البيت، يمحو الثلج الآثار، ويشوّش المسالك، ويخمد الأصوات، ويقنع الألوان. نحس بتأثير نفي كوني من خلال البياض الشامل. حالم البيت يعرف كل هذا، يحس بكل هذا، ومن خلال تناقص كينونة العالم الخارجي يختبر زيادة في كثافة كل قيم الحميمية.

بهذا المعنى، يبدو أن باشلار يجعل من الدفء استعارة للخيال نفسه، فالخيال، كما الدفء، لا يُرى، لكنه يجعل العيش ممكنًا. البيت الشتوي هو صورة الفكر المتأمل، والخيال المبدع، صورة الكتابة نفسها حين تنسحب من الخارج لتبني بيتها من الكلمات.

شتاءُ الذاكرةِ والكتابة:

تحت مطرِ الحُبِّ والقصيدة

زاهي وهبي

باسمِ الشتاءِ وحنينِ الذاكرةِ، أستحضر من أعماقِ الماضي مشاهدَ لا تبرحُ مخيلتي، كأنّما نُقشتْ بإبرةِ الضبابِ على قرطاسِ الزمن. قريتي الجبليةُ المتكئة على صدرِ السماءِ، تلفُّها الغيومُ مثل حُلّةٍ ثمينةٍ، وتحتضنُها الجبالُ كطفلةٍ مدلَّلة. شتاؤها قارصٌ يلسعُ الوجوهَ بأنيابِ الصقيعِ، لكنّه في حنايا النفسِ حنونٌ كأغنيةِ أمٍّ ترافقُكَ في دروبِ الظلام.

مسرحُ الطفولةِ ومهدُ الكلمات.

تلك هي عيناثا الجنوبية، حاضرة جبل عامل وابنة الجليل وبلاد البشارة، حيث ينحتُ صقيعُ الشِّتاءِ تماثيلَ من الجليدِ على زجاجِ النوافذ. كنّا نلتفُّ حول "الموقدة" كحباتِ مسبحةٍ تتدافعُ نحو مركزِ الدفء. السهراتُ الشتويةُ حول نارِ الموقدةِ تمتزجُ فيها روائحُ الكستناءِ المشويّةِ بالأحاديثِ الأنيسةِ والقهقهاتِ الطالعةِ من جوفِ القلب، كأننا نطردُ البردَ القارسَ بجمرِ الكلامِ والضحك.

هناك، بين دفءِ النارِ ووهجِ القلوب، تتولَّدُ مشاعرُ الحبِّ البكر، من نظرةٍ كلمعِ برقٍ خاطف، أو لمسةٍ مُختلسةٍ كشهبٍ مستعجل. تلك الرجفاتُ الأولى توقظُ المخيلةَ الخصبةَ لحظةَ إلقاءِ الرأسِ على الوسادةِ على وقعِ قطراتِ المطر، فتتداخلُ أحلامُ اليقظةِ بالمنامات العذبةِ في مزيجٍ مدهشٍ من الواقعِ والخيال، فيما يبدو الشتاءُ كموسيقارٍ بارعٍ يُلحّنُ مسبقاً قصائدَ سوف تأتي بعدَ حين:

مصادفةً
قبلتُنا الأولى تحت المطرِ،
أهلُ السفحِ تفاءلوا بالحنطةِ.

ألسنةُ اللهبِ تطلقُ رقصاتِها الصفراءَ على الجدرانِ الحجريةِ العتيقة، ونحنُ نسمعُ هسيسَ الحطبِ يروي حكاياتِ الأجداد. طفلاً، أضعُ رأسي في حجرِ أمي الدافئ، فأسمعُ دقاتِ قلبِها تتناغمُ مع وقعِ المطرِ على سقفِ البيت. حكاياتُها وسردُها لأبياتِ الشعرِ يشعلانِ في روحي موقدةَ الخيالِ الأولى. هكذا تبدأُ الكتابةُ الحقيقية: من هذا الدفءِ الوجدانيِّ، من هذا الحضنِ الروحيِّ الذي يسبقُ انبثاقَ الكلمات. ومن هذا الرحمِ بالذاتِ وُلِدَتْ قصيدتي الأحبُّ، التي صارتْ مغنّاةً بألحانَ متنوّعةٍ لفنانينَ متميزين: أحمد قعبور وأحمد الخير وأميمةَ الخليلِ وهبة القواس:

التي ودّعتني في الصباحِ
بضفيرةٍ قليلةٍ
ويدَيْنِ من دعاءٍ
حفرتْ ظلاً على الحائطِ
أوقدتْ نارًا صغيرةً لأجلي.
ساكنةُ العتبةِ أمي
رافقتْني إلى البابِ،
عُدْ باكرًا قالتْ
علّقتْ في زندي شمسًا
وأحدَ عشرَ كوكبًا.
صديقةُ الرقياتِ
مسحتْ جبيني بزيتِ راحتِها
ضئيلةُ القامةِ،
عباءتُها غابةٌ، عصفورةُ حنانٍ.
المسكونةُ بالأرواحِ الطيبةِ والأولياءِ
دمعتُها طريقُ العينِ
مرّةً ذرفتْ حقلًا،
مرّةً صوتُها المساءُ.
خادمةُ الهيكلِ،
يدُها مشكاةٌ
نذرتْ خبزًا وملحًا لغيابي

حافيةً ملأتِ الحقلَ سنابلَ
أرخَتْ ضفائرَها ثلجًا غطى الجبال.
جارةُ السنونو،
منديلُها البحيرةُ
ماءٌ دافقٌ على المنحدراتِ
مرّةً عانقتْني
نبتَ قمحٌ في شرفتها،
ونزلتْ سماءٌ.
طاحونةُ الضحكِ أمي،
نافورةُ ماءٍ
أولُ الينابيعِ،
خاتمةُ النساء.

■■■

بياضُ المهدِ وطُهُورُ الذاكرة

وُلِدْتُ في ليلةٍ مثلجةٍ كما تخبرني أمي، لذا صار الثلجُ أثيرًا إلى نفسي، وكأنّما في بياضِه بصمةٌ من بصماتِ روحي. كثيرًا ما كان الثلجُ يكسو قريتي برداءٍ أبيضَ نقيّ، فيتحوّلُ العالمُ إلى لوحةٍ ساحرةٍ يصمتُ فيها كلُّ شيءٍ إلا صفيرُ الريحِ الحزين. هذا البياضُ الناصعُ لم يكن مجرّدَ غطاءٍ أرضيّ، بل كان مرآةً تعكسُ نقاءَ النفوسِ الريفيةِ السمحاء. ولطالما شبهتُ ثوبَ صلاةِ أمي الأبيضَ بنقاءِ الثلجِ وبياضِه، فكلاهما ينتميان إلى عالمٍ من الطهرِ والصفاء. فكما أن الثلجَ يمحو كلَّ العيوبِ ببياضِه الساحرِ، قلوبُ أهلِ القرى تتصفُ بصفاءٍ مماثل، وتسامحٍ يذيبُ الجليدَ الذي قد يتراكمُ في النفوس.

■■■

حكمةُ الرعاةِ وإيقاعُ الحياة

كيف أنسى قطعانَ الماشيةِ وهي تخرجُ عند الفجرِ إلى المراعي، مُعلنةً بدءَ يومٍ جديدٍ برنينِ أجراسِها يتردَّدُ في الوديانِ كترانيمَ مقدّسة. كثيرًا ما رافقتُ الرعاةَ في طفولتي، أسمعُ حكمهم المليئةَ بأسرارِ الطبيعةِ والحيوان، وأشربُ من مياهِ الينابيعِ الباردةِ التي تلمعُ كالفضّةِ تحت أشعّةِ الشمسِ الخجولة. هذه الأجراسُ لم تكن مجرّدَ دلالةٍ على عودةِ القطعانِ عند المغيب، بل إيقاعٌ يضبطُ حركةَ الحياة، ويذكرنا بأن لكلِّ شيءٍ وقتًا. وكما أن القطعانَ تعودُ عند المغيب، تعودُ الذكرياتُ لتتقرّعَ في أعماقنا كأجراس، فتوقظُ فينا شتاءَ الكتابة.

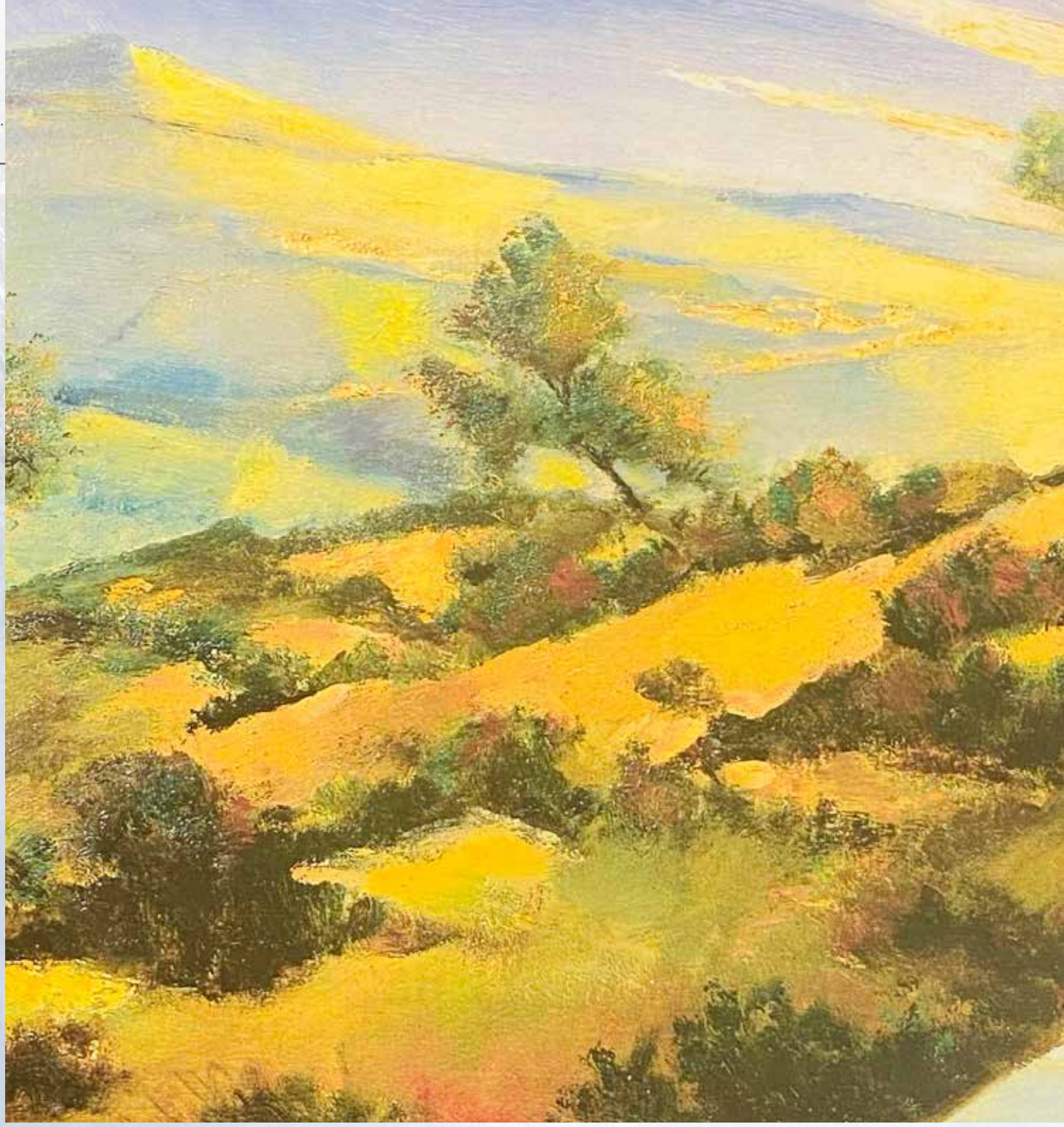
في وجهي ندوبٌ
وفي أنفاسي رائحةُ طينٍ عتيق
طويلًا أمطرتْ فوق رأسي
بَلَّلتني أناشيدُ الرعاة
كنتُ أنهرُ الغيمةَ والساقية
أراقصُ النارَ الغانيةَ في الحطب.
تأخذني الزوابعُ إلى مخدعها (...)

حقًّا كم تمنيت، لو لم أكن كاتبًا، أن أكون راعيًا، أصادق ماشيتي، أحدق في الوجود، أتأمل الحياة وتقلبات أمزجتها، أحاور الأشجار والأنهار وعناصر الطبيعة على اختلافها، وأستمد حكمتي بعيدًا من الآخرين وجحيمهم.

■■■

رقصُ الثعالبِ وعواءُ الذئاب

أرى الثعالبَ وهي ترقصُ تحت ضوءِ القمرِ في ليالي الشتاءِ الصافية، كأنها كائناتٌ أسطوريةٌ خرجتْ من حكاياتِ جدّتي. فيما عواءُ الذئابِ الجائعةِ يصلُ أذني من أعالي الجبال، فيملأُ قلبي بخليطٍ من الخوفِ والإثارة. هذه المشاهدُ لم تكن مجرّدَ أحداث، بل كانت دروسًا في جمالِ الغموض، وفي قوةِ



■ للفنان محمود سعيد

الغريزة، وفي تلك المساحة الرماديةِ بين الخوف والانجذاب. كأنّ الطبيعة تعلّمنا أن الحياةَ ليست أبيضَ وأسود، بل هي ألوانٌ من المشاعرِ المتداخلة:

لم نكتبْ غير هذا النشيد
ورثناهُ عن حروبٍ ومِحن
أهلُنا العُراة ملّحوا الأرضَ بأجسادهم
راقَصوا الثعالب والقمر(...)
أمسِ كانوا هنا
على الضفافِ وفي الأزقَّة
هم أضاؤوا السفحَ بالحنطة والمواويل
نصبوا أشراكًا للعاصفة (...)
أمسِ كانوا هنا
أصواتُهم فالتةٌ في البراري، تلمعُ في الساحات
زيَّنوا سطوحَهم بالحنطة، بالعصافير التي قاسمتهُم مؤونةَ الشتاء.
لمّا جرفَ السيلُ مواسمَهم
أقاموا سدًا من صلوات
رفعوا رؤوسَهم إلى الأعلى
حينها الله، جميلًا
أطلقَ في حقولهم شمسًا وطيورًا كثيرة.

■■■

امرأةٌ قبالةَ المطر

في ليالي الشتاءِ الطويلة، حيث كنتُ أراقبُ المطرَ من النافذة، يتراءى ليَ طيف تلك المرأةِ التي أصبحتْ جزءًا من أسطورتي الشخصية:

لامرأةٍ قبالةَ المطر
على حبالِ صوتها أسرابُ موسيقى،
في جدائلها موشحاتُ النسيم،
في قلبها أندلسُ المنفيين.
غريبةٌ في الشارعِ الغريب،
مروّضةُ العواصفِ تعانقُ الزمهرير،
أحلامُها المشمسةُ فضّةُ الشتاء،
وفي بلادها البعيدةُ نذورُ عودتِها ضفائرُ الريح.
هذه المرأة – حبيبةُ الشتاء– كانت تجسيدًا للقوةِ والغموض، للجمالِ والتحدي، فأصبحتْ جزءًا لا يتجزأ من أسطورةِ القريةِ في نفسي.

■■■

خصوبةُ الأرضِ والقلوب

في الخارج، المطرُ يعزفُ سيمفونيةً لا تتكرر. على أوراقِ الأشجارِ كان رَقًّا خفيفًا، وعلى صفائحِ السقوفِ كان دويًّا مزمجرًا، وفي الجداولِ كان خريرًا متدفّقًا. هذا المطر ليس مجرّدَ صوتٍ يبعثُ على الدفء، بل نعمةٌ تمنحُ الأرضَ خصوبةً ترمزُ إلى خصوبةِ الحياةِ نفسها. فكما أن الأرضَ تنتظرُ الغيثَ لتنبتَ زرعًا جديدًا، كانت القريةُ تشهدُ مع الشتاءِ كثرةً في الولادات، وكثرةً في الأحلام أيضًا. غزارةُ المطرِ التي تخصبُ الأرض، هي نفسُها التي تخصبُ المخيلة، فتحوّلُ الكاتبَ إلى غيمةٍ تختزنُ مطرها، ولا تفرطُ به إلا لحظةَ اصطدامِها بحالةٍ وجدانيةٍ معينة، لتنهمرَ قصائدَ كالمطر.

■■■

شتاءُ الكتابة: الأوركسترا الخفية

الشتاءُ في قريتي لم يكنْ فصلًا من فصولِ السنة، بل كان مدرسةً تعلّمْتُ فيها أبجديةَ الحياة، وحبيبًا رافقني في وحدتي، ومعلمًا أهداني أولى كلماتِ القصيدة. هو زمنٌ لا ينتهي، يعودُ إليّ كلّما هطلَتْ سماءٌ، أو اشتعلَتْ نارٌ، أو رنّ جرسٌ في ضبابِ الذاكرة.

بلى، فالكتابةُ الشتويةُ هي الوجهُ الآخرُ لشتاءِ القريةِ في أعماقي. إنها ليست أبوابًا مشرعةً للعابرين، بلَ هي كهفٌ خاصٌّ جدًا، كالموقدةِ التي لا يجتمعُ حولها إلا الأوفياء.

الكتابةُ عندي غيمةٌ تختزنُ مطرها. لا تندفعُ بسهولةٍ كسيولِ الصيفِ العابرة، بل تظلُّ تدورُ في مداراتِ النفس، تتراكمُ كقطراتِ الندى على خيوطِ العنكبوت، حتى تأتي تلك اللحظةُ المصيرية – ذلك الاصطدامُ بجبهةِ هواءٍ باردةٍ تأتي من لا مكان– فتنهمرُ قصيدةً أو تخطرُ فكرة.

وشعري ليس بنبعٍ دافقٍ يسهلُ اقتناؤه، بل هو مياهٌ جوفيةٌ ترشحُ في صمت، تتجمعُ في كهوفِ الذات، ولا تتفجرُ إلا تحت وطأةِ زلزالٍ ما. زلزالٌ من العاطفة، أو رعدةٌ من الوعي، أو هزةٌ من الجمال. وكلما كانت المياهُ أعمق، احتاجت إلى رعدةٍ أقوى لتشقَّ طريقها إلى السطح. فليس الشعرُ مجردَ كلمات، بل هو نبضٌ يخرجُ من أعماقِ الوجدان مثلما يخرجُ الينبوعُ من صخورِ الجبال.

وقبل أن يولدَ الشعر، لا بدَّ من "موقدة" وجدانية تُشعلُ في داخلي ذلك الدفءَ المقدس. موقدةٌ من الفكرِ والحسِّ والروح، تُذيبُ جليدَ الصمت، وتُنضجُ كلماتٍ كانت حتى لحظتها مجردَ إحساسٍ غامض. فالكتابةُ الحقيقيةُ هي استعدادٌ داخليٌّ طويل، واحتشادٌ سري، قبل أن تتحولَ إلى نارٍ مرئية.

هكذا هي كتابتي – شتويةً بامتياز– تحتاجُ إلى عزلةِ الثلج، وصبرِ السحب، وقوةِ البرد، قبل أن تتحولَ إلى دفقةِ دفءٍ بين يدي القارئ. إنها لا تأتي في ضوءِ الشمسِ الصافية، بلَ في عتمةِ الغيمِ المثقَلِ بأسراره. وكما أنَ شتاءَ القريةِ كان مدرستي الأولى، فإنَ شتاءَ الكتابةِ هو مدرستي الأبدية.

أشعر أنني كائنٌ شتويٌّ بامتياز. وُلِدْتُ في ليلةٍ ثلجية، وكأنَ القدرَ قد اختار لي هذا الفصلَ هويةً ورسالة. ما زلتُ أحملُ في أعماقي عواصفَ تلك الأيام. فأصواتُ الرعدِ ما تزالُ تدوّي في قصائدي، والبرقُ يلمعُ بين سطورها كشظايا ذاكرةٍ مضيئة، والأنهارُ تجري في معانيها متدفقةً بعذوبةِ ماءِ العيون.

لَيْسَ الشِّتَاءُ بِرَقًا وَرَعْدًا وَأَمْطَارا
لَيْسَ سَحَابًا يَتَجَمْهَرُ فِي سَاحَاتِ السَّمَاء
أَوْ مِعْطَفًا وَمِظَلَّةً وَرَجَفَاتِ بَرْدٍ وَاصْطِكَاكَ أَسْنَان
لِلشِّتَاءِ أُورْكِسْتْرَاه
مُوسِيقَاهُ الْفَاتِنَةُ النُّوتَات
مَايسترو الصَّقِيعِ وَكَمَانُ الْعَاصِفَة
عَازِفَاتُ الرَّذَاذِ وَجَوْقَةُ الْمَزَارِيب
وَقَلْبُكِ مِظَلَّةُ الوحدةِ والأحزان.

■■■

تحت مطرِ بيروت

مرارًا، كطقوسِ تحررٍ مقدسة، رقصتُ تحت المطر كأنني أعبرُ عن امتناني لهذه النعمة. لكني لم أتركْ ذاكرةَ الشتاءِ والمطرِ في قريتي الجبلية حين انتقلتُ إلى بيروت، بل حملتُها معي كجزءٍ من هوائي ووجداني. ما زلتُ أعشقُ خريفَ مدينتي وشتاءها، وأحسُّهما أكثرَ دفئًا وحميميةً من صيفها الصاخب، كأنما الشتاءُ هنا يحتضنُ الناسَ والأمكنةَ بعناقٍ أموميٍّ دافئ.

ذات ليلة مجنونة اختلط فيها قصفُ الرعدِ بدويِّ القذائف المتبادَلة بين شطري بيروت زمَن الحربِ الأهلية خرجتُ إلى الشارعِ المقفرِ عاريًا كما ولدتني أمي راقصًا تحت مطرِ بيروت. النَاسُ في الملاجئِ والطبقاتِ السفلية، وأنا كمنَ يتحدى احتمالَ الموتِ بالعبثِ والجنون، أو كمن يطفئُ نيرانَ الخوفِ والقلقِ في داخله متطهرًا بماءِ السماء، أو كأنني أردد مع زوربا "...وبينما كان الآخرون يبكون، بدأتُ بالرقص.

نعم الرقص. وقال الآخرون عني: لقد جُنّ زوربا. لو لم أكن رقصت، لكنت متّ". ففي قصيدتي "ضع وردتك هنا" تحضر بيروت بكل فصولها:

خريفُ بيروت شتاءٌ وصيفٌ معًا
مثل امرأة من رجسٍ وطفولة.
ربيعها نساءٌ يتركنَ رعشةً في الإسمنتِ، طرواةً في الحجر.
يؤخّرنَ كهولةَ الأمكنة،
يخفّفنَ وطأةَ حروبٍ أطولَ من أعمارِ مقاتليها، قسوةَ أبراجٍ أعلى من أمنياتِ بنائيها.
يهبُّ حينَ مرورهنَّ ما يُبَدِّدُ الخرابَ والضجر.
ما أجملَ الصباحَ بين نهدين مبتسمين كتوأمين
ما أجملَ الصباحَ في مدينةٍ كأنّها أولُ العناقِ ونهايةُ الزعل.

وفي بيروت أيضًا، تحت أمطارها الناعمة التي تختلفُ عن زمهرير قريتي لكنها تلتقي معه في الجوهر، وجدتُني أكتب:

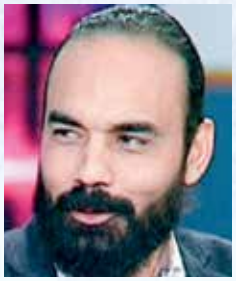
"تحتَ مطرِ بيروت
لا آبهُ لفرحٍ ولا لكآبة
أسيرُ كمن يطير
لا ما كان يعنيني، ولا ما سوف يكون
يكفيني أنني هنا
تحت مطر بيروت."

هكذا يصيرُ الشتاءُ هويةً لا تفارقنا، حيثما كنّا. فأنا ابنُ الثلج الأول، حفيدُ المواقدِ والحكايات، الذي حملَ معه من قريتَه الجبلية ذاكرةَ المطرِ والثلج، وأدعيةَ الأمهات وأغاني الحصادينَ والحطّابينَ وأبياتَ الميجانا والعتابا ليجدَها تعانقُ مطرَ بيروت في صورةٍ وجوديةٍ واحدة.

ما زلتُ أحملُ في قلبي بياضَ ثوبِ صلاةِ أمي، وغموضَ حبيبةِ الشتاء، ودفءَ تلك الليلة المثلجة التي وُلِدْتُ فيها، وعمقَ تلك الذكرياتِ التي صاغتْ مني شاعرًا لا ينفكُّ يترنّمُ بأمجادِ الشتاءِ وأسراره، من قريتي الجبليةِ إلى شوارعِ بيروت، تحت مطرٍ واحدٍ يروي ظمأَ الروحِ إلى ينابيعها الأولى، وشغفَ الحبرِ بقصيدةٍ تخترقُ الزمنَ الآتي.

وهكذا يظلُّ الشتاءُ نابضًا فيّ، يمنحني من بردِه دفئًا، ومن صقيعِه إلهامًا، ومن ثلجِه طهرًا، ومن حبيبتِه شعرًا، ومن أصواتِ الرعاةِ وحكمةِ الطبيعةِ ما يجعلُه في دمي ومحبرتي فصلًا أبديًا.

ليل العزلة والجريمة



وليد خيري

يظل الشتاء، بأيامه المطيرة الثلجية ولياليه المتجمدة الممتدة، بمثابة الستار السردي الأكثر فتنة وقسوة في مسرح الجريمة الأدبي، والواقعي؛ لأن الأدب يحاكي الحياة.

إنه فصل ذو وجهين: يوشي العالم بجمالية آسرة من البياض الهادئ، وفي الوقت ذاته، يفرض قسوته المُحاصِرة التي تحول السكون إلى تهديد، وتستبدل الدفء بالخطر. تتجاوز وظيفة الشتاء في أدب الجريمة مجرد كونه خلفية وحلية زخرفية؛ إذ يتحول إلى قوة قاهرة تفرض شروطها البنيوية على النص الروائي، وتُشكّل مصائر الشخصيات بشكل حتمي. إن حضور الشتاء ليس مجرد اختيار مزاجي، بل هو حاجة ضرورية لتجسيد اليأس، وتضييق نطاق التحقيق، وخلق ذروة نفسية لا يمكن تصورها في وهج الصيف المشرق.

يعمل الشتاء كمفتاح بنيوي يخدم وظيفتين أساسيتين متكاملتين: الأولى هي العزل الجغرافي والنفسي، وهو ما يؤسس لمفهوم "العزلة السردية" المطلوبة. والثانية هي التسارع الدرامي للأحداث، حيث يصبح المناخ عنصرًا فاعلًا في توجيه الحبكة نحو ذروتها. يرتكز هذا الدور على مبدأ أن "الجغرافيا قدر"، فالبيئة القاسية والمحصورة تُجبر الشخوص على مواجهة أعمق دوافعهم المكبوتة، وتكشف أن الجريمة ليست حادثًا طارئًا، بل هي نتيجة حتمية لظروف القيد والعزلة. لذا، فإن الوصف الغزير للطقس الشتوي في صفحات أدب الجريمة ليس مجرد ترف أدبي، بل هو ضرورة منطقية ونفسية تزيد من كثافة النص وتشويقه.

معمار العزلة القسرية

يُعد العزل الجغرافي أول وأهم ركائز العزلة السردية التي يخلقها الشتاء. تساقط الثلوج الكثيف أو هبوب العواصف الثلجية لا يعطل حركة الحياة فحسب، بل يحول الأماكن المفتوحة والنائية إلى "سجون سردية" فعالة. هذا التحول يعني إغلاق منافذ الرواية، ومنع التدخل الخارجي، وعزل الضحايا والمشتبه بهم عن العون تمامًا. وبذلك، يضمن الشتاء أن تظل دائرة التحقيق محصورة وضيقة، مما يخدم متطلبات الحبكة ويضخم الخطر الداخلي.

هذا العزل الجغرافي القسري يعيد إحياء تقاليد رواية "الدائرة المغلقة من المشتبه بهم"، وهو تقليد كان محببًا بشكل خاص لدى كتّاب العصر الذهبي للرواية البوليسية. عندما تصبح المجموعة المحاصرة بالثلج مقتنعة بأن القاتل مختبئ بينهم، يتحول التركيز من البحث الخارجي إلى التحليل الداخلي: النفسي والاستنتاجي. هذا القيد الجغرافي هو في الواقع اختيار بنيوي من الكاتب لضمان أن ينصبّ الاهتمام كله على تحليل الشخوص والدوافع، بعيدًا عن التشعبات أو الألغاز الخارجية. العزلة هنا ليست خلفية، بل هي الآلية التي تحكم نظام القصة وتضبط متغيراته. ففي رواية "جريمة في قطار الشرق" لأغاثا كريستي، يصبح الثلج الذي يعطل مسير القطار هو القاضي الذي يمنع الهروب، ويحول عربات السكك الحديدية إلى مسرح لا يمكن فيه لأحد أن يتظاهر بالبراءة.

يخدم الثلج المتساقط وظيفة جمالية وسردية متناقضة ومعقدة في آن واحد. فطبقات البياض الناصع التي تكسو الأرض تُشكلً ستارًا كثيفًا يُخفي معالم الجريمة ويُضفي عليها هدوءًا خادعًا. هذا الهدوء هو ما يضاعف من وطأة الصدمة عند اكتشاف العنف المدفون تحته. لكن، وعلى النقيض تمامًا، فإن الثلج يتحول إلى سجل صامت ودقيق لحركة القاتل؛ فهو يسجل آثار الأقدام بدقة لا تخطئها عين المحقق المدرب، مما يجعل الثلج، رغم قسوته، هو الشاهد

■ من مرحلة اللوحات السوداء لـ غويا (موقع متحف البرادو حيث هذه اللوحات معلقة منذ نهايات القرن ١٩)

الوحيد الذي لا يكذب. هذا التباين بين الإخفاء والكشف هو جوهر التشويق البوليسي الذي يعتمد عليه كتّاب العصر الذهبي للرواية البوليسية تحديدًا، حيث يكون الثلج دليلًا ماديًا لا يمكن محوه دون ترك دليل جديد، مما يرفع الرهان على كل خطوة للمحقق والمجرم على حد سواء.

تبرز الأمثلة النوعية دور العزل القسري في رفع منسوب التوتر. ففي رواية "لغز في بياض" لج. ج. فارجون، يتحول قطار عالق بسبب الثلج إلى مسرح للجريمة، والعزلة المكانية هنا مفاجئة وحتمية، مما يضاعف الخطر المتأصل بين الركاب. وبالمثل، في رواية "الآنسة شتاء" لمارتن إدواردز، يؤدي الثلج الذي يعزل قرية يوركشاير النائية إلى تعزيز الإحساس بـ "رهاب الأماكن المغلقة"، مما يدفع اللعبة السردية نحو التوتر الحقيقي والدموي.

العزلة التي يخلقها الشتاء لا تقتصر على الحدود الجغرافية؛ بل تتسلل إلى أعماق النفس البشرية. الظروف المناخية القاسية، وخاصة درجات الحرارة المتجمدة، تفرض مخاطر جسدية حقيقية تزيد من إجهاد الأعصاب وتدفع الشخصيات إلى نقطة الانهيار. هذه البيئة تصبح

يُعد العزل الجغرافي أول وأهم ركائز العزلة السردية التي يخلقها الشتاء، تساقط الثلوج الكثيف يحول الأماكن المفتوحة والنائية إلى "سجون سردية"

الانكماش إلى الداخل، والالتفاف حول مصادر الدفء الزائفة، يجعل الأفراد أكثر عرضة للشك والبارانويا

مرآة للبرد العاطفي أو القسوة المكبوتة. إن الانكماش إلى الداخل، والالتفاف حول مصادر الدفء الزائفة، يجعل الأفراد أكثر عرضة للشك والبارانويا، وتتشابك العزلة

الجغرافية مع عزلة الروح، لتبدأ لعبة القط والفأر في أضيق الحدود وأكثرها برودة. المناخ في أدب الجريمة يتجاوز كونه خلفية جامدة، ليصبح "شخصية" فاعلة، هدفها تضخيم الصراع. فالشتاء يرفع الرهانات، ليس فقط في مواجهة القاتل المجهول، بل في مواجهة البيئة نفسها التي تهدد حياة المحققين والضحايا بالخطر الجسدي.

تكمن الوظيفة البنيوية للشتاء في إدارته للتوتر والزمن داخل النص. فالظروف المناخية القاسية، مثل العواصف التي تحاصر المكان، تقدم عنصر "الساعة التي تدق" للسرد. يتحتم على المحققين أو الضحايا تسريع وتيرة عملهم والوصول إلى الحقيقة قبل أن تشتد العاصفة أكثر، أو قبل أن ينجح القاتل في استخدام طبقات الثلج الجديدة لإخفاء الأدلة بشكل دائم. هذا العزل والضغط الزمني هو ما يضمن تصاعد التوتر ويجعل الحبكة "تتسارع" بشكل حتمي نحو الذروة.

هكذا فإن تفضيل كتّاب الألغاز للعزلة الشتوية ليس مجرد صدفة أدبية، بل هو ضرورة منطقية للحبكة الاستنتاجية. تعتمد روايات الألغاز، خاصة تلك التي تنتمي للمدرسة التحليلية، على المنطق الاستنتاجي وتقليل المتغيرات قدر الإمكان. إن العزلة التي يفرضها الشتاء بآليات الحصار الجغرافي هي في الحقيقة وسيلة فنية لإغلاق نظام القصة، مما يضمن أن جميع عناصر الجريمة (الجثة، الدوافع، المشتبه بهم، الأدلة) تكون موجودة حصريًا داخل الإطار الجغرافي المعزول. يوفر هذا النظام المغلق أرضية خصبة للتحليل الدقيق والملاحظة، ومن هذا المنظور، فإن الشتاء ليس ديكورًا بل هو ضرورة منطقية تخدم آليات التحقيق الفكري.

في نوع روايات "النوار الشمالي"، (Nordic Noir) يتضح هذا التداخل بين المناخ والنفسية بجلاء، وأدب النوار الشمالي هو نوع فرعي من أدب الجريمة، يتميز بأجوائه الباردة والكئيبة، تدور أحداثه غالبًا في الدول الاسكندنافية (كالسويد والنرويج والدنمارك وأيسلندا)، وهو اتجاه أدبي ودرامي حديث يجمع بين الأجواء الباردة والبيئة الاسكندنافية القاسية، وبين التحقيق البوليسي العميق والنقد الاجتماعي الجذري الذي يكشف ظلمة المجتمعات الهادئة. فالمناخ الشتوي القاسي والظلام الحرفي الذي يميز دول الشمال، يساهم بشكل كبير في خلق الإحساس باليأس والظلمة الوجودية التي تلازم المحققين المنهكين أخلاقيًا والضحايا على حد سواء.

في هذا السياق، يصبح البرد تجسيدًا ماديًا للمرض الاجتماعي أو العاطفي الذي يعاني منه المجتمع، البيئة القاتمة ترمز إلى تفكك الدولة والمشكلات الاجتماعية المتراكمة. فالشتاء الطويل والظلام الدامس في إسكندنافيا يكشف عن الجانب المظلم الكامن وراء السرد المهيمن على الدول المزدهرة والسعيدة. هذه البرودة القارسة في دول الرفاهية المتقدمة تعني فشل النظام في توفير الدفء والأمان المادي والاجتماعي.

> **تكمن الوظيفة البنيوية للشتاء في إدارته للتوتر والزمن داخل النص؛ فالظروف المناخية القاسية عنصر الساعة التي تدق للسرد**

> **في الوقت الذي يساعد فيه الثلج على تسجيل آثار الأقدام، يعمل المطر على محو البصمات وتلويث مسارح الجريمة**

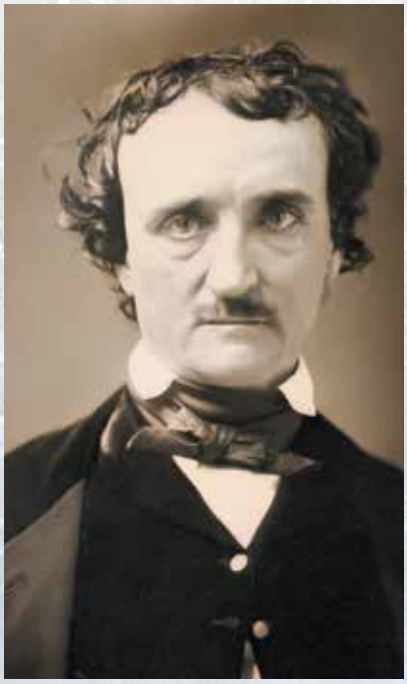
في رواية "الرجل الثلجي" لجو نيسبو، لا يمكن تصور القصة دون بيئتها الثلجية المتجمدة في أوسلو. القاتل يستخدم الثلج كشريك صامت، والرجل الثلجي يصبح علامة للشر المحدق. وفي رواية "عمى الثلج" لراغنار يوناسون، البيئة الأيسلندية المعزولة ليست مجرد خلفية، بل هي جزء لا يتجزأ من الإحساس باليأس الوجودي والظلمة التي تسيطر على التحقيق، مؤكدة دور البيئة كقوة قاهرة تعكس الفساد الاجتماعي أو الأخلاقي.

استعارة للتطهير واليأس

بقدر ما يخلق الثلج عزلة جغرافية تحول المكان إلى مسرح مغلق، يفرض المطر –خاصة في ليالي الشتاء الطويلة– عزلة نفسية واضحة، ويُعدّ أحد أبرز مفردات أدب الجريمة، خاصة في "أدب النوار" الحديث والكلاسيكي. للمطر وظيفة مزدوجة في نصوص الجريمة: فهو يضفي مزاجًا غامضًا وسريًا على السرد، مما يجعله أداة مفضلة في أدب التشويق. عندما يتساقط المطر ليلًا، فإنه يحجب الرؤية، ويجعل الشخصيات "تُرهف السمع" لأي صوت ضئيل، ويكبّر الظلال، مما يزيد بشكل درامي من إحساس القارئ بالتشويق والرعب الكامن. كما أن المطر، بطبيعته التي تمحو الآثار، يُستخدم كعامل لحجب الأدلة المادية؛ ففي الوقت الذي يساعد فيه الثلج على تسجيل آثار الأقدام، يعمل المطر على محو البصمات وتلويث مسارح الجريمة، مما يزيد من صعوبة عمل المحققين. هذه الميكانيكية السردية تُعطي نبرة إضافية للمشاهد الحاسمة قبل الكشف عن الحقيقة.

وظيفيًا ورمزيًا، يرتبط المطر بالعديد من الاستعارات العميقة. قد يرمز إلى التغيير أو التجديد أو التطهير، حيث يُنظر إليه على أنه يغسل الأوساخ المادية والاجتماعية. ولكن

■ أغاثا كريستي.. جريمة في قطار الشرق



■ إدغار آلان بو.. الأب المؤسس لأدب الجريمة

■ جو نيسبو.. الرجل الثلجي

في سياق الجريمة، غالبًا ما يتحول هذا التطهير إلى تطهير قسري أو انهيار يرافق كشف الحقائق القبيحة.

يرتبط المطر ارتباطًا وثيقًا بالظل العميق ووحشة المدينة. قطرات المطر على الإسفلت تنشئ انعكاسات درامية لأضواء الشارع، مما يمنح المشهد إحساسًا قاتمًا. ويصبح المطر رمزًا لعزلة المدينة أو التأمل الداخلي. الشخصية الوحيدة التي تسير تحت المطر في شارع مظلم هي بالضرورة شخصية منغمسة في القلق أو الانعزال، وهذا هو جوهر العزلة السردية التي يبحث عنها أدب الجريمة لتصوير يأس البطل أو المحقق المنهك.

الشتاء بين الكلاسيكية والتحول المعاصر

على الرغم من أن إدغار آلان بو، الأب المؤسس لأدب الجريمة والتحليل البوليسي، لم يعتمد بالضرورة على عواصف ثلجية مباشرة في قصصه التحقيقية المبكرة، إلا أنه أرسى مفهوم العزلة القسرية التي تحرك الشر الداخلي. ففي روايته الوحيدة "قصة آرثر جوردون بيم"، تتجسد العزلة في شكلها الأقصى عبر رحلة البطل نحو القطب الجنوبي، حيث يصبح البرد القارس والبيئة البيضاء الموحشة مرادفًا لليأس الوجودي والانهيار النفسي. هنا، يمثل الطقس البيئة التي تُجبر الشخصية على مواجهة مصيرها الحتمي أو دوافعها المكبوتة، وهو المفهوم الذي سيتبلور لاحقًا في أدب الجريمة.

في العصر الذهبي للرواية البوليسية، أصبحت العزلة الشتوية أداة بنيوية لا غنى عنها، لا للرمزية، بل للمنطق الاستنتاجي. حولت أغاثا كريستي الثلوج والعواصف إلى "مفتاح قفل" للقضية. ففي روايات مثل "لغز ستافورد"، لا يمثل الثلج مجرد خلفية، بل هو العامل الحاسم الذي يغلق الدائرة السردية: انجرافات الثلوج التي تسد الطرق تجعل القرية أو القصر مسرحًا مغلقًا. هذا الحصار الجغرافي يضمن أن القاتل لا يمكن أن يكون إلا بين المجموعة المحاصرة، مما يسرّع الحبكة ويجعل حل اللغز يعتمد كليًا على التحليل الدقيق للعلاقات والأدلة الداخلية. البرد هنا يمثل شرطًا ضروريًا لإخضاع القصة لنظام اللغز المنطقي.

شهد الأدب المعاصر تحولًا مثيرًا في التعامل مع هذا القالب، يمثله بوضوح دور جون بانفيل في رواية "ثلج". يعمد بانفيل إلى استخدام القالب المتهالك للقصة الريفية الكلاسيكية، حيث تحدث جريمة في قصر ريفي، ثم يصل المحقق للتحقيق مع "دائرة مغلقة" من الشخصيات النمطية، ويعزز بانفيل هذا القالب بالضباب والثلوج الكثيفة. لكنه لا يكتفي بالتكرار؛ بل يعمد إلى فعل ذلك بروح السخرية الواعية والكوميديا الاجتماعية الساخرة. القارئ يدرك أن بانفيل يلعب على التوقعات.

رفع الرهان العاطفي

الظروف القاسية لا تجعل الجريمة أكثر صعوبة في الكشف فحسب، بل تجعل نجاة المحقق أو الضحية أكثر صعوبة، وترفع بذلك رهانات القصة إلى أقصى حد ممكن. هذا التضخيم يرفع من مستوى التشويق ويضمن انغماس القارئ في القصة. فالعزلة الشتوية تجعل كل خطأ كارثيًا، وكل محاولة للنجاة بطولة، وكل دليل يتم اكتشافه نصرًا على البيئة القاسية والقاتل معًا.

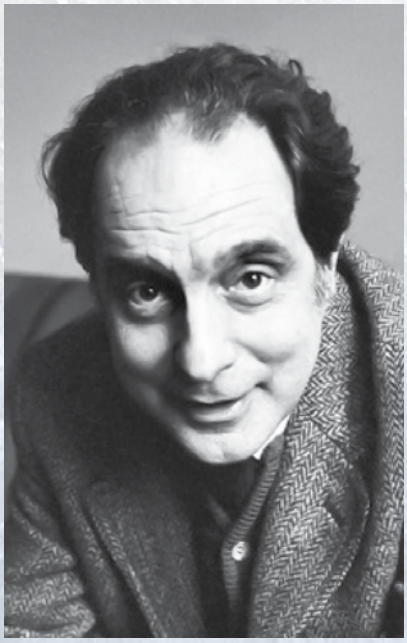
■ فان جوخ

رواية الشتاء أم شتاء الرواية؟

صدوق نور الدين

يتأسس التفكير في موضوع الشتاء، انطلاقًا من تصورين. يرتبط الأول بالزمن بحكم دورة الفصول الطبيعية السنوية. وأما الثاني، فيرتبط بالجانب النفسي من حيث الإحساس بأثر الشتاء على الذات. من ثم، فالمعنى المنتج يكون واقعيًا لما يقصد التحديد الزمني المرتبط بواقعة أو حدث، خاصة فيما يتعلق بالجانب الأدبي من خلال أجناس كالمذكرات، اليوميات وأدب الرسائل. ومن الممكن أن يشمل الرواية التي تنهض صيغة الكتابة فيها على توظيف هذه الأجناس. وأما المعنى الثاني، فمجازي يفرض التفسير والتأويل الذي لن يتأتى إدراكه إلا من شمولية المعنى. فلا يكون القصد التدقيق الزمني، وإنما التعبير عن الحالة النفسية تعبيرًا أدبيًا.

■ **طه حسين**.. لغو الصيف جد الشتاء



■ **إيتالو كالفينو**.. لو أن مسافرًا في ليلة شتاء

■ **بول أوستر**.. حكاية الشتاء

على أن المعنى الواقعي -وإن كان يبدو عاديًا- فإنه يتفرد بخاصية بلاغية تتجسد في المقارنة التي تشكل ثابتًا في مجمل الكتابات التي يكون موضوعها الحديث عن الشتاء. إذ اللافت كونها تتحقق بين الصيف والشتاء دون ذكر الخريف، وكأنه لا يرد ضمن منظومة فصول السنة. فالصيف يتسم بالخمول، الكسل والرغبة في السفر بهدف تغيير المكان. ويرى إليه اقتصاديون من منطلق كونه فصل الاستهلاك، التبدير وقلة الإنتاج. بينما يفرض الشتاء على الإنسان الكد والعمل بهدف الكسب، الإنتاج والتنمية. من ثم، تحضر -اقتصاديًا- ثنائية الفقر/ الغنى. فقر الصيف وغنى الشتاء.

وكان عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين استحضر المعنى الواقعي في كتابة أدبية مشرقة تضمنها كتابه "من لغو الصيف إلى جد الشتاء". وهو العنوان الذي وسم به هذه الكتابة التي يستهلها بجملة جامعة دالة تختصر خاصية المقارنة بين الصيف والشتاء:

" كنا نلغو أثناء الصيف، فلنُجد أثناء الشتاء" (ص/٦٧).

فاللغو باعتباره الكلام الفارغ والثرثرة التي لا فائدة منها يرتبط بالصيف، فيما صفة الجد تقترن بالشتاء. ولذلك قسم العميد كتابته إلى قسمين: قسم خص به الصيف في إحاطة جامعة متخيلًا العلاقة التي وصلت الفيلسوف سقراط بزوجته فيما لو عاشت الصيف بالقاهرة. ويخلص إلى كون لغو الصيف يلائم الحياة في الصيف:

" فلغو الصيف شيء طبيعي ملائم أشد الملاءمة لحياة الصيف" (ص/ ٦٨).

وأما القسم المتعلق بالخريف فجاء قصيرًا يوحي بأن الإتيان على قراءته دعوة للعمل والجد:

> **الصيف يتسم بالخمول، الكسل والرغبة في السفر بهدف تغيير المكان. ويرى إليه اقتصاديون من منطلق كونه فصل الاستهلاك، التبدير وقلة الإنتاج**

> **تشكل الرواية الدفء المبدد للوحشة المستشعرة في ليل الشتاء الطويل. فكم من وضعية للقراءة تُرجَأ لحين مجيء الشتاء**

" أرأيت أن الصيف هو الفصل الذي يحسن فيه اللغو، وأن الشتاء هو الفصل الذي لا يحسن فيه إلا الجد، ولا يمكن فيه إلا الجد" (ص/٧٢).

وتبرز تجليات المعنى المجازي في جنس الرواية انطلاقًا من طرح التساؤل: أترى يتعلق الأمر برواية الشتاء أم شتاء الرواية؟ فرواية الشتاء تقترن بالاختيار، ذلك أن قراءة الرواية وتلقيها يؤجل إلى زمن الشتاء. وفي هذه الحالة، تشكل الرواية الدفء المبدد للوحشة المستشعرة في ليل الشتاء الطويل. فكم من وضعية للقراءة ترجأ لحين مجيء الشتاء، وكأني بالفصل يجسد مكونًا رئيسيًا في الفهم وعلى التفسير، مادام جنس الرواية يفرض على كاتبه العزلة، ومتلقيه كذلك.

بيد أن التطرق لشتاء الرواية، دلالة على إخراج المعنى من قصديته الواقعية العادية، إلى ما يباينه ويختلف، حيث الغاية ليست تدقيق الزمن وتثبيته، وإنما إنتاج معنى يستوحي زمن الشتاء دون أن يكونه. وأرى بأن الرواية العالمية أوفت هذا المعنى المستحق، خاصة أن الوصول إلى إدراك هذا الإنجاز، لا يتأتى إلا لمن يمتلك كفاءة أدبية وقدرة على التخييل تستطيع تخليق القارئ المساير لبلاغة المجاز. ويمكن إيراد نماذج من الرواية العالمية انبنت صيغة ومادة على المجاز. وتقتضي الضرورة بداية ذكر عناوين روائية حملت اسم الشتاء: "ذكريات شتاء عن مشاعر صيف" (دوستو يفسكي)، "الشتاء في لشبونة" (أنطونيو مونيوت مولينا)، "لو أن مسافرًا في ليل الشتاء" (إيتالو كالفينو)، "حكاية الشتاء" (بول أوستر)، "الشتاء" (ألي سميت) و"ما وراء الشتاء" (إيزابيل الليندي). على أن الناظم الأساسي التأسيس لكتابة روائية جديدة تراهن على أسئلة التخييل الذاتي، حيث يتحقق التداخل بين السارد والمؤلف، ويتم الحديث عن الرواية من داخل الرواية، إلى مخاطبة القارئ والدعوة لإشراكه فعل الإنجاز الإبداعي.

وحتى يتحقق التمثيل عن شتاء الرواية، نستحضر ثلاث روايات عالمية من تلك التي ذكرت سابقًا، في محاولة مكثفة لاستجلاء عوالمها والغاية من توظيف رمز الشتاء:

١- "لو أن مسافرًا في ليلة شتاء": اعتمد "إيتالو كالفينو" في هذه الرواية التجريبية على التعدد فيما يتعلق بالشخصيات والفضاءات، إلى استدعاء القارئ للانخراط في العملية الإبداعية باعتماد جملة النداء "أيها القارئ"، إذ الهدف بيان أن ما أنجز، وما عليه تلقيه، لا يعد كتابة روائية تقليدية، وإنما حداثية توظف رمز الشتاء لتحيل من خلاله على الكتابة التي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد. فالسفر في العمق، سفر قراءة الرواية واستكناه صيغتها التي تؤسس لمعنى غير مألوف.

والواقع أن مسار "كالفينو" في الكتابة السردية يظل واحدًا سواء أتعلق الأمر بالرواية أو القصة. وفي هذا السياق نتمثل نصه الإبداعي "ماركو فالدو" الذي يوقع القارئ في حيرة الالتباس: أترى يتعلق الأمر برواية أم قصة؟ فالثابت شخصية "ماركو فالدو" التي نتقصى تفاصيل حياتها في ظل مجتمع صناعي إيطالي بين الخمسينيات والستينيات. وإذا كانت الشخصية ثابتة، فالزمن فصول السنة التي تبدأ على مستوى النصوص الخمسة بـ: الربيع، الصيف، الخريف والشتاء. فالشخصية والزمن ثابتان، فيما الوقائع والأحداث تتغير وتتحول، ليصبح عمر الشخصية في النص خمس سنوات أمضاها "ماركو فالدو" معايشًا تحولات المدينة الإيطالية، ولئن كان الملاحظ أن زمن هذا الالتباس الأجناسي قصة أو رواية يكسر الدورة الزمنية العادية ويثبت ما يغايره، إذ عوض الابتداء بالخريف، الشتاء، الربيع والصيف، فإن "كالفينو" يرسخ زمن الكتابة بدءًا من الربيع، لتبدأ دورة حياة/ حكاية جديدة. ويمكن للتلقي النقدي الجاد ترسيخ مبدأ المقارنة

■ إيزابيل الليندي.. ما وراء الشتاء

إن رمزية الشتاء في الرواية ترتبط بالإنجاز الأدبي متجسدًا في الصيغة المختارة للتأليف الروائي، إلى وفرة المعلومات المحيلة على ظاهرة الهجرة والتهريب

مثلًا بين الشخصية في مرحلة زمنية أولى وثانية، أو بين فصل في زمن أول وثان. وكان الباحث الألماني "بيرند برونر" في كتابه "الشتاء تاريخ وفلسفة الفصل الأكثر غموضًا" (دار العربي/ مصر/٢٠٢٥)، أورد استشهادًا عن الشتاء من النص الأول، حيث لما فتح "ماركو فالدو" النافذة رأى المدينة المكللة ببياض الثلج تختفي من الوجود:

" ذلك الصباح أيقظ الصمت ماركوفالدو. انتشل نفسه من سريره وهو يشعر أن شيئًا ما غريبًا في الجو. لم يستطع أن يحدد الوقت إذ كان الضوء المتسلل من شقوق النافذة مختلفًا عن ضوء ساعات النهار والليل المعتاد. فتح النافذة: لقد اختفت المدينة، وحلت محلها صحيفة بيضاء من الورق. ضيق ما بين عينيه، فرأى خلال البياض بعض خطوط ممحوة ذات علاقة بذلك المشهد المألوف: النوافذ والسطوح وأعمدة النور كانت موجودة ولكنها ضاعت تحت الثلج الذي استقر فوقها خلال الليل" (ص/٢٨).

٢- " حكاية الشتاء": اختار الروائي الأمريكي "بول أوستر" الذي ذاعت شهرته عربيًا منذ ترجمة روايتيه "ثلاثية نيوروك" و"في بلاد الأشياء الصغيرة"، توظيف رمز الشتاء للإشارة إلى الحياة، حيث يتأتى القول بأن "حكاية الشتاء"، هي حكاية

■ «شتاء الواحة» لجلال الحسيني

حياة الإنسان في مراحله الأخيرة. فإذا كانت قوة جسده عرفت ربيعها، فإن الجسد في شتائه يدب فيه الوهن والتعب في انتظار النهاية (الموت). من ثم يتداخل الروائي بالسيرة ذاتي في "حكاية الشتاء"، حيث تستدعي الذاكرة أحداثا ووقائع عاشها المؤلف وأصدقاء سبق له التعرف عليهم، إلى العلاقة بالكتابة، مما يخول إمكانية القول بأن "بول أوستر" في هذه التجربة الروائية قدم للقارئ نموذجًا في كتابة ما بات يعرف بالتخييل الذاتي الذي يفيد من معطيات وعناصر الذات في بناء النص.

٣- "ما وراء الشتاء": تنفتح رواية "إيزابيل الليندي" التي ارتبط عالمها بواقع أميركا اللاتينية وما انطبع به من معاناة سياسية واجتماعية، على ثلاثة أشكال للكتابة تتداخل وتتقاطع في بنية روائية واحدة تأسست على التشويق والإثارة، إلى غزارة المعلومات التي تجعل النص أشبه بالبحث التاريخي. فمن حيث البعد الروائي، اختارت "الليندي" حصر الشخصيات في امرأتين ورجل. على أن رسم صورة عن الثلاثة، استلزم الحفر في حياتهم، وكأن الأمر يتعلق بثلاث سير ذاتية تشكل الرواية ككل.

بيد أن الناظم الرابط بين الشخصيات، جثة القتيلة المكتشفة داخل حقيبة في سيارة. وباكتشاف الجثة، يتم التفكير في التخلص منها وسط عاصفة ثلجية، حيث متاعب الرحلة نحو بحيرة تقع خارج "بروكلين" مدار تفاعل الأحداث. من ثم فإلى الروائي، يستوقفنا الشكل البوليسي للكتابة، إلى الانفتاح على أدب الرحلة.

إن رمزية الشتاء في الرواية، ترتبط بالإنجاز الأدبي متجسدًا في الصيغة المختارة للتأليف الروائي، إلى وفرة المعلومات والمعارف المحيلة على ظاهرة الهجرة والتهريب والصراعات السياسية التي لا تكاد تهدأ إلا لتعود. إنه شتاء التعدد الذي لا يمكن أن يحيل عليه سوى نثر الرواية الموازي لنثر الحياة، علمًا بأن التداخل يظل ثابتًا بين رواية الشتاء وشتاء الرواية. ويمكن حصره في مكون القراءة المتقاسم بين قارئها وكاتبها.

إن ما يمكن الانتهاء إليه بخصوص الكتابة الأدبية الموظفة لرمزية الشتاء:

١- اشتراط الكفاءة الأدبية الذي لا يمكن أن يتخلق إلا انطلاقًا من استدامة الممارسة، ومهارة الإتقان، إذ ليس من اليسير إنتاج معنى عن رمز الشتاء، سواء في دلالته الواقعية أو المجازية.

٢- البحث عن التفرد والخصوصية بغاية تأكيد قوة الشخصية المبدعة. ولن يتاح ذلك إلا بسعة الاطلاع على الآداب العالمية التي خصت الشتاء بروايات رائدة.

٣- الوعي التام بأن إنتاج معنى عن رمزية الشتاء في مجازيته، لن تقوله إلا الكتابة المفتوحة على التعدد.

الربيع في الشتاء

الخوف والتبعية والحلم الغائب

أحمد سراج

هل طاف بذهنك يومًا: لماذا تكثر مثالب الشتاء ومحاسن الربيع؟

(١)

ما هذا السؤال الذي لو سمعه صاحب العين لندب حظه؟ ألم يقل الخليل: "الشتاء معروف؟ والواحدة شتوة، والموضع المشتى والمشتاة، والفعل: شتا يشتو" لكننا نرى أن الشتاء تقلب في التعريف بين؛ خائف، ومتأمل، ومستحسن، ففي البداية رأى العرب الشتاء نذير شؤم، يقترن بصعوبة الحياة حد المحال؛ لذلك نجد في معجم الدوحة الإطلالة الأولى لكلمة الشتاء في نص أُحيحة بن الجُلاح الأوسي (جاهلي):

والمطعمو الشحم في الجفان، إذا ... هبت رياح الشتاء والفَزَر

والشتاء هنا هو أبرد فصول السنة، يلي الخريف ويسبق الربيع، والفزر هي الرياح الشديدة، ويأتي الظهور التالي في نص الحطيئة (مخضرم) وقد نحَّى المعنى المعجمي الأول مضيفًا معنى جديدًا آتيًا من صفة الشتاء العربية (القحط والمجاعة):

إذا نزل الشتاءُ بجارِ قوم ... تجنَّبَ جار بيتهم الشتاءُ.

وقد ظل الشتاء يدور في هذا الفلك (الفصل/ المجاعة) حتى أتى الطائي وانتبه إلى أننا نظلمُ الشتاء، ونعطي غرسه للربيع، فقال:

نزلتَ مُقدمة المصيف حميدة ... ويد الشتاء جديدة لا تنكر.

لولا الذي غرسَ الشتاءُ بكفه ... لاقى المصيفُ هشائمًا لا تنكر.

وما حاوله أبو تمام من رد اعتبار للمستحق، جاء في سياق حركته الشعرية التي حاولت إعادة المعقول في محله، وحين اعترض عليه النقاد بأنه (مخرب) خرج عليهم بحماسته، وبأشعاره، وبآرائه الصلبة فحين قال له ناقد: "لمَ لا تقول ما يفهم؟" رد ردًّا مفحمًا، ولمَ لا تفهم ما يقال؟" وفي هذين البيتين جرَّب الشاعر الكثير من أدواته؛ فعلى حين جعل وصف الربيع (حميدة) حالًا والحال فضلة ومنتقلة، جعل وصف الشتاء (جديدة) خبرًا والخبر عمدة، ولم يصرح "بالربيع" بل سار على عادة كثيرٍ من العرب الذين اعتبروا السنة فصلين: صيفًا وشتاءً، وما عدا ذلك فمقدمة.

المتأمل لنص الطائي يجد تأثير البيئة الذي حرَّك/ غيَّر النظرَ للشتاء، من باب كراهية العاجز، إلى سعة الحداثي؛ فما امتلكته بيئة الطائي من تقدم واستقرار، أثَّر على رأيه الذي صارَ موضوعيًّا لا يخلو من جودةِ صنعة، وغياب تكلف.

أَضحَت تَصوغُ بُطونُها لِظُهورِها ... نَورًا تَكادُ لَهُ القُلوبُ تُنَوِّرُ

إن هذا الوصف المعتني بما يفعله (الباطن) بـ (الظاهر) أثبت فكرة الشاعر المخالفة لمن سبقوه؛ لأنهم تحركوا بفعل الأذى المعجل لبدائية الإنسان، لا الخيرَ المؤجل لتقدمه، ويبدو أن أبا تمام تأثر بثقافات ما قبل الإسلام، ومنها أسطورة تموز فقد ولد بجاسم من قرى حوران بسوريا، ثم رحل إلى مصر، واستقدمه المعتصم إلى العراق فقرَّ فيها، وخلاصة الأسطورة أن "تموز" يموت في الصيف ثم يعود للأرض في الربيع، وعلى حين دارت معاني الشتاء حول ما عناه أُحيحة والحطيئة، وانفرد الطائي ببابه، نجد دعوة فريدة لرؤية الحسن في الفصل مهما كانت صعوبته في حديث الرسول ﷺ: " الغَنيمةُ الباردةُ الصَّومُ في الشِّتاءِ" وذلك لقصر النهار وعدم الإحساس بالعطش.

(٢)

بين العرب والفرس

نظر العرب الرحل للشتاء نظرة خوف، ورغم التطور لم يغيروها؛ في معجم ابن منظور: "السنة عند العرب اسم لاثني عشر شهرًا، ثم قسموا السنة فجعلوها نصفين: ستة أشهر وستة أشهر، فبدؤوا بأول السنة أول الشتاء، لأنه ذكر والصيف أنثى، ثم جعلوا الشتاء نصفين: فالشتوي أوله والربيع آخره، فصار الشتوي ثلاثة أشهر، والربيع ثلاثة أشهر، وجعلوا الصيف ثلاثة أشهر، والقيظ ثلاثة أشهر"، نلحظ هنا أولًا أن السنة عند العرب قسمان لا أربعة، وأنهم اعتبروا الربيع ضمن الشتاء، وأنه لا خريف عند العرب بل صيفًا وقيظًا. ورغم هذا فلا أحد يذكر الشتاء إلا بالمجاعة وهو ماحيها بمطره، وينسبون للربيع كل مآثره رغم أنها أتت من الشتاء؛ فكأنهم يستعيرون المثل السائر: "القُول لأبو زيد والفعل لدياب" ومورد المثل أن دياباً بن غانم هو صاحب الفضل في

■ للفنان أندري كوني

■ للفنان أندري كوني

نصر الهلالية بقتله الزناتي خليفة، ومع هذا فالسيرة تنسب كل (زين) لأبي زيد/ الربيع؛ لأنهم على عادة العرب يهتمون بالثمرة لا بالشجرة، فساروا خلف البحتري:

أتاك الربيع الطلقُ يختالُ ضاحكًا ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما.

وستقودنا هذه القصيدة تحديدًا إلى أننا نعتمد على الصورة الذهنية الثابتة القادمة من الأسلاف، وحين نغيرها نلجأ للآخر: وقد نبه النيروز في غَلَس الدجى .. أوائل وردٍ كُنَّ بالأمس نوَّما.

لا يكتفي البحتري بإدارة ظهره للشتاء، بل يأخذ للربيع كامل الفضل من خلال استعارة "النيروز" وهو كلمة فارسية بمعنى اليوم الجديد، وكان الفرس يجعلونها بداية عامهم وتوافق ٢١ من مارس كما قال الصغاني في التكملة: "والنيروز اسم لأول السنة، وهو معرب نوروز، أي اليوم الجديد، وقد اشتقوا منه الفعل فقالوا نيرزنا" وفي البدع الحولية للتويجري: " إن أول من اتخذه جمشيد أحد ملوك الفرس الأول، ويُقال فيه: جمشاد، ومعنى جم: القمر، وشاد الشعاع أو الضياء، وسبب اتخاذهم لهذا العيد: أن طهومرت لما هلك ملك بعده جمشاد فسمي اليوم الذي ملك فيه نوروز؛ أي اليوم الجديد. ومن الفرس من يزعم أن النيروز اليوم الذي خلق الله عز وجل فيه النور، وأنه كان معظم القدر عند جمشاد" ورغم استحسان البحتري وأبي نواس ولسان الدين للنوروز؛ فجرير يتخذه دليلًا على الإذلال والاستعمار في رده على الأخطل التغلبي:

عجبتُ لفخر التغلبي وتغلب .. تؤدي جِزى النيروز خضعًا رقابها.

إن جرير هنا يسخر من فخر الشاعر بأيام تغلب على بكر في حرب البسوس وتضاعيفها، رغم أنها تؤدي الجزية للفرس وهي ذليلة منكسة الرأس.

(٣)

مدنية شتاءً عسكرية صيفًا

رغم أن الثورات العربية وغير العربية لا تأخذ مواعيدَ؛ فقد أثارني مصطلح "الربيع العربي" ودفعني لقراءة تواريخ الثورات في بلدين كبيرين مصر من إفريقيا، والعراق من آسيا:

■ الثورات المصرية (المدنية) ثورات شتوية؛ فثورة ١٩١٩ اشتعلت في ٩ من مارس ١٩١٩، ويوم الطالب المصري ١٩٤٦، وانتفاضة الخبز يناير ١٩٧٧، أما الحركات العسكرية فتكون في الصيف؛ فثورة عرابي ٩ من سبتمبر ١٨٨١، وثورة يوليو ١٩٥٢.

■ وفي العراق (المدنية) وثبة كانون اندلعت في بغداد في يناير ١٩٤٨ ضد معاهدة بورتسموث، وأدت إلى إلغاء المعاهدة وفرار رئيس الوزراء الذي وقعها. (العسكرية) ثورة ١٤ من تموز ١٩٥٨ أطاحت بالمملكة العراقية الهاشمية التي أسسها الملك فيصل الأول تحت الرعاية البريطانية، وقتل على إثرها جميع أفراد العائلة المالكة العراقية وعلى رأسهم الملك فيصل

ما حاوله أبو تمام من رد اعتبار للمستحق، جاء في سياق حركته الشعرية التي حاولت إعادة المعقول في محله

نلحظ أن السنة عند العرب قسمان لا أربعة، وأنهم اعتبروا الربيع ضمن الشتاء، وأنه لا خريف عند العرب بل صيف وقيظ

الثاني وولي العهد عبد الإله ورئيس الوزراء نوري سعيد، وثورة ١٧ من تموز/ يوليو ١٩٦٨، حيث أطيح بنظام حكم الرئيس عبد الرحمن عارف وتولى حزب البعث السلطة بقيادة أحمد حسن البكر.

الملاحظ هنا أنه لم تكن هناك حساسية (عسكر ومدنيين) لأن البلاد كانت واقعة تحت حكم مستعمر غربي، ووكلاء استعمار؛ عائلة مالكة أو رؤساء تابعين، ووزراء، وأحزاب، والملاحظ أيضًا أن الثورات المدنية كانت تقوم في الشتاء، وتكون خسائرها كبيرة للثوار، في مقابل الثورات العسكرية التي تكون صيفية وتقل فيها خسائر الثوار، وأن الثورات العسكرية المصرية تتسم بالطابع السلمي، فيما تتسم العراقية بقتل من تستطيع قتله.

(٤)

ربيع براغ ليس في الربيع

بوصول ألكسند دوبتشيك للسلطة جرت محاولة لأنسنة التجربة الاشتراكية، والوصول إلى نقطة توازن بين هيمنة الدولة، وقدرة الفرد، حاول الحزب الشيوعي التشيكوسلوفاكي أن يصل إلى «الاشتراكية ذات الوجه الإنساني». بدأ ذلك في ٥ من يناير ١٩٦٨، وامتدت فترة الحلم حتى ٢١ من أغسطس ١٩٦٨، باجتياح عسكري لقوات حلف وارسو، بقيادة الاتحاد السوفييتي، وانهارت معه أحلام الإصلاحات؛ حرية الصحافة والتعبير، وحرية التنقل، ولامركزية الاقتصاد، ووضع دستور قائم على المساواة بين الأمتين التشيكية والسلوفاكية، في إطار جمهورية فيدرالية، والإتيان باشتراكية ديمقراطية، والسماح للأحزاب بالعمل السياسي، لم تأت أحلام براغ في الربيع، لكنها كانت تعبيرًا عن الربيع بدلَالته الرحبة في الثقافة الغربية؛ إذ يعقب النماءُ ذوبان الثلج.

(٥)

من ربيع براغ إلى الربيع العربي

جاءت ثورة تونس في ١٧ من ديسمبر ٢٠١٠، وكانت أشبه بالزهرة الأولى التي تفتحت بعدها زهرات الثورات العربية؛ مصر في ٢٥ من يناير ٢٠١١، اليمن في ١١ من فبراير ٢٠١١، ليبيا في ١٧ من فبراير ٢٠١١، سوريا في ١٨ من مارس ٢٠١١، وعلى الرغم من الحظ العثِر الذي قابل هذه الثورات فإنها أحيت آمالًا، وحطمت جبابرة، وقد اشتركت هذه الثورات في كونها مدنية سلمية تهدف إلى إزاحة حكم استبدادي تقنع بالديمقراطية وآلياتها، فيما حمل في طياته فنون الاستبداد والاستعباد.

"لم يحن الوقت بعد" هكذا قال مفكر فرنسي بعد أكثر من مئة وخمسين عامًا على ثورة ١٧٨٩ حين سئل عن رأيه فيها، كما أن نتائج الثورات قد لا تأتي مباشرة فرغم دخول حلف وارسو براغ ليحطم ربيعها في ١٩٦٨ فإن إعلان انهيار الحلف نفسه كان لسخرية القدر في براغ بعد ثلاثة وعشرين عامًا، في أول يوليو ١٩٩١ خلال اجتماع في براغ.

ورغم أن هناك دراسات استشرافية تنبأت بعثرات الربيع العربي؛ فإن أحدًا لم يهتم بعلاج نقاط الضعف التي أحالت الربيع العربي إلى خريف قاحل فترى سالي خليفة في مقالها بمجلة السياسة الدولية أغسطس ٢٠١١: "وعلى الرغم من عدم إمكانية التنبؤ بمستقبل وآفاق سلسلة ثورات ٢٠١١، فإن ظهور اتجاهات الإسلام السياسي علي المسرح العربي بقوة عقب هذه الثورات -التي بدأتها قوى معتدلة من الناحية الدينية- يعيد إلى الأذهان مشهد أوربا عقب ثورات ١٨٤٨... هذا التشابه في السياق يطرح حالة فشل الثورة الفرنسية في ١٨٤٨ ليس كمنظور تشاؤمي للتنبؤ بمستقبل مثيل لثورات ٢٠١١، وإنما كدرس مستفاد لخبرات الثورات الجارية في المنطقة العربية".

(٦)

متى يأتي الربيع؟

رغم أن الثورات العربية في مستهل العقد الثاني من القرن الحالي بدأت مع نهايات الخريف وعلى أعتاب الشتاء، فقد لقبت بـ"الربيع العربي" تأثرًا بربيع براغ ربما.. حلمًا بأن تأتي بالربيع ربما.. ورغم أن الشتاء أبو الثورات المدنية العربية هل هذا لأننا ورثنا خوف أُحيحة من شتاء الريح الشديدة.. واستعارة البحتري للمرجع غير العربي؟ وهل سيأتي الوقت الذي ننظر فيه للشتاء نظرة الطائي المتأملة؟ ليس الشتاء وحده.. بل كيف نقبل أن نسمي الهجمات الأوربية بـ "الحملات الصليبية" وهي كما قال قاسم عبده قاسم، تسمية العدو وحاملة دلالته، وكيف نقبل تسمية الاحتلال الأوربي بـ "الاستعمار" وهو طلب العمران فيما الحقيقة هو تدمير الآخرين، والاستيلاء على كل ما يخصهم.

لماذا لا نعيد لكل أمر "شتاءه" الذي فيه نغرس ونكدح دون خوف، حتى يأتي الربيع.. ربيعنا دون تبعية.. ربيع العرب الدائم.

د. محمود الضبع

بكت له عين السحاب

الشتاء فصل الحب والحنين وفصل البرد والغيوم والمطر، ارتبطت لياليه في المخيلة العربية بالتعبير عن شكوى الاحتياج والوحدة، والشوق إلى الصحب والأحبة، وتعلقت نهاراته بمعاني الدفء والإشراق والبهجة، وارتبط في الوعي العربي بمعاني الكرم والجود ورعاية المحتاج ونجدة المستغيث والملهوف، وهو ما عبر عنه مبكرًا "حاتم الطائي" أكرم العرب، في تجربة واقعية، وهو يطلب من خادمه –في ليل الشتاء البارد– أن يشعل النار في "موقدته" التي تعد مزارًا سياحيًّا في جبال أجا وسلمى بمدينة حائل السعودية حتى الآن، وكانت دليلًا يهتدي إليه المسافرون والتائهون ليلًا، يقول له: أشعل النار فإن الليلة شديدة البرودة، ورياحها قاسية:

أَوقِد فَإِنَّ اللَيلَ لَيلٌ قَرُّ
وَالرّيحَ يا موقِدُ ريحٌ صِرُّ

عَسى يَرى نارَكَ مَن يَمُرُّ
إِن جِئتَني بِضَيفٍ فَأَنتَ حُرُّ

أما على المستوى الجمالي، وارتباطًا بالبيئة العربية التي عرفت أقاليمها الزرع والنماء والخصوبة، مثل بلاد الشام والعراق ومصر، وبلاد المغرب العربي والأندلس، فقد استقر في الوجدان الجمعي لهذه الأقاليم أن الشتاء سيد الفصول، وهو ما يعبر عنه "ابن خاتمة الأندلسي":

جاءَ الشِّتاءُ بِغَيْمِهِ مُتَحَجِّبا
أهلًا بِسُلْطانِ الفُصُولِ ومَرْحَبا

وهي صورة تجمع بين الوصف المادي الذي يرى الكون ملكًا وتاجه السحب والغيوم، والوصف النفسي المعنوي الذي يجعل للشتاء سطوة تهابها كل الكائنات، فتسقط أوراق الأشجار، ويخفي الناس أنفسهم في ملابسهم السميكة،

وتغلق البيوت نوافذها وأبوابها.. ثم يواصل التدليل على فرضيته، قائلاً:

أعْظِمْ بِهِ مَلِكًا عَلَيْهِ مَهابَةٌ
عَمَّتْ كتائِبُهُ الأباطِحَ والرُّبا
فَصلٌ تَوزَّعَ كُلُّ فَصلٍ فَضْلَهُ
فَنَما وآنَقَ حُسْنُهُ أو أخْصَبا
فإذا الرَّبيعُ تَبَرَّجَتْ أنوارُهُ
وتأرَّجَتْ أسحارُهُ وتَطَيَّبا
وجَلا حُلى الزَّهرِ النَّضيرِ مُذَبَّجًا
ومُدَمْلَجًا ومُفَضَّضًا ومُذَهَّبا

ولعل هذا ما دفع العقيدة العربية الإسلامية لابتكار دعاء وابتهال إلى الله لا يتكرر في أي ثقافة أو حضارة غير العرب، وذلك عند الدعاء للمتوفى قبل دفنه: "اللَّهمَّ اغفرْ لَهُ وارحمهُ، وعافِهِ واعفُ عنهُ، وأكرِم نُزُلَهُ، ووسِّع مُدخَلَهُ، واغسِلْهُ بالماءِ والثَّلجِ والبَردِ"، وهو المأخوذ من حديث نبوي شريف أخرجه النسائي ومسلم، عن رواية عوف بن مالك.

فالثلج والبرد لا يمكن فهم دلالاتها الثقافية (السيميولوجية) إلا في سياقها الحضاري المرتبط بالبيئة العربية الحارة وشمس صحرائها القائظة، وتصورات أهلها عن الحياة

الآخرة، وقسوة الحرارة ولهيب النار، لذا يكون الثلج والبرد آنذاك هو الجائزة الكبرى للخروج من هذا الجحيم، وذلك على العكس تمامًا من مفاهيم البلدان الثلجية مثلًا التي قد تكون دلالات الثلج فيها مغايرة.

وفي الإجمال، فعند البحث في الشعر العربي عن حضور الشتاء ودلالاته وكيفية التعبير عنه، فإنه يمكن التمييز بين أكثر من مدخل، لكل منه تجلياته الشعرية، والتي يمكن تصنيفها إلى الشتاء الجميل، وشتاء الحب، وشتاء الشكوى والبؤس، وشتاء الحكمة والعِظة.

الشتاء الجميل:

ويرتبط برسم مشاهد الجمال في الطبيعة والحياة، وأثر ذلك على الناس والكائنات، وتأثيره على العواطف الإنسانية والمشاعر التي ترويها الأمطار، ويشعلها الدفء بعد البرودة، وهو ما يتكرر كثيرًا في مدونة الشعر العربي، ومنه هذه الرؤية التي تفلسف وجود الشتاء، وتبحث فيه عن الجمال، كما التقطها ابن المعتز (الشاعر العباسي الأمير الذي اقترن اسمه بالبديع، بعد أن صنف فنونه في أبواب وفصول جعلته علمًا من بعده)، يقول:

هَجَمَ الشتاءُ وَنَحنُ بِالبَيداءِ
وَالقَطرُ، بَلَّ الأَرضَ بِالأَنواءِ
فَاشرَب عَلى زَهرِ الرِياضِ يَشوبُهُ
زَهرُ الخُدودِ وَزَهرَةُ الصَهباءِ
مِن قَهوَةٍ تُنسي الهُمومَ وَتَبعَثُ الـ
شَوقَ الَّذي قَد ضَلَّ في الأَحشاءِ
تُخفي الزُجاجَةُ لَونَها وَكَأَنَّها
في الكَفِّ قائِمَةٌ بِغَيرِ إِناءِ

فعندما باغتهم الشتاء بأمطاره الغزيرة وهم في الصحراء، اختلط الجمال بالجميل، وشربوا نخب زهور الحدائق، وزهور الخدود، وزهور الشراب، وانتشر الجمال وانعكس على كل التفاصيل، واشتعلت الأشواق ومشاعر الحب.

وهو المعنى ذاته الذي يعالجه "الصنوبري" من العصر العباسي، فيرسم مشهدًا للسحب الممطرة وهي تروي الأرض وكأنها ساقٍ يروي محبه، فتسكر الأرض، وتصفو الأجواء من الغبار والتراب، وتعم الفرحة على الحياة:

بكِّرْ فإن الشتاءَ قد بكَّر
ما قَصَّرَتْ سُحْبُهُ ولا قَصَّرْ
حَثَّتْ سُقاةُ الغَمامِ أكؤُسَها
فالأَرضُ سَكرَى وكيفَ لا تَسكَر
طَوَتْ رُباها غبارَها فَصَفَا الـ
جوُّ وقد كان وجهُهُ أَغْبَر
غِيثَتْ فَسُرَّتْ وسُرَّ ساكنُها
واستبشرتْ بالغيوثِ واستبشَر

وأما في الشعر الجاهلي، فهناك قصائد مبكرة حول الشتاء والبرق والرعد والسحب والأمطار، ومنه القصيدة التي مطلعها (هبت تلوم وليست ساعة اللاحي)، والمنسوبة في بعض المصادر لـ "عبيد بن الأبرص"، وبعضها الآخر، ومنهم طه حسين في الشعر الجاهلي ينسبها لـ "أوس بن حجر"، وهي قصيدة تربط بين الشتاء والرياح والسحب والأمطار، وأثر كل هذا على خصوبة الأرض ونمائها، وفيها وصف للبرق والرعد والأمطار التي بات الشاعر ليلته يرقبها ويصف حركاتها في قريته (يا من لبرق أبيت الليل أرقبه)، ويصف تأثير ذلك في إحدى الصباحات بعد أن هبت ريح الجنوب، فهطلت الأمطار السخية أنهارا، ونمت على الأرض الأعشاب والزروع والنباتات بكل الأشكال والألوان:

هَبَّت جَنوبٌ بِأولاهُ وَمالَ بِهِ
أَعجازُ مُزنٍ يَسُحُّ الماءَ دَلّاحِ
فَأَصبَحَ الرَوضُ
وَالقيعانُ مُمرِعَةً
مِن بَينِ مُرتَفِقٍ فيهِ وَمُنطاحِ

وهذا المعنى الأخير المرتبط بتأثير الشتاء الجميل على الأرض والزرع والنماء، هو ما يلتقطه "أبو تمام" في العصر العباسي، ليرسم من خلاله لوحات فنية وكأنها مشاهد سينمائية بمفهومنا المعاصر، ومنه قصيدته التي مطلعها:

رَقَّت حَواشي الدَهرُ فَهيَ تَمَرمَرُ
وَغَدا الثَرى في حَليِهِ يَتَكَسَّرُ
نَزَلَت مُقَدِّمَةُ المَصيفِ حَميدَةً
وَيَدُ الشِتاءِ جَديدَةٌ لا تُنكَرُ
لَولا الَّذي غَرَسَ الشِتاءُ بِكَفِّهِ
لاقى المَصيفُ هَشائِمًا لا تُثمِرُ

فها هو الشتاء قد بدأ في الرحيل، فلانت الأرض، ورقت أطرافها وتشكيلاتها، وحلت وطابت الأيام، وبدأت تتهشم تكوينات التربة التي كانت قد تشبعت بسيول الأمطار، وظهرت في الطبيعة مقدمات فصل الربيع وتفتح الأزهار، ولولا فضل الشتاء في كل ما فعله بالأرض، لجاء الربيع فصلًا جافًا بلا زروع وأغصان وأشجار وثمار.

ويرسم "المكيالي" من العصر الأندلسي لوحة سينمائية حركية تصور الفصول الأربعة وهي تتعارك ليحتل بعضها مكان بعض، ويثبت كل منها جدارته وأفضاله على الحياة، فهذا هو الربيع قد استل سيوفه الصوارم هاجمًا على الشتاء ليقضي عليه، فلما أن جرح الشتاء بكت عليه أعين السحاب بدموعها، وانسالت عليها المياه من كل مكان مرتفع، وبزغت أزاهير متنوعة تجمع ألوانها بين الحمرة والسواد، وكأنها تتألم لأجل الشتاء الجريح:

سَلَّ الرَبيعُ عَلى الشِتاءِ صَوارِمًا
تَرَكتهُ مَجروحًا بِلا إِغمادِ
وَبَكَت لَهُ عَينُ السَحابِ بِأَدمُعٍ
ضَحِكَت لِساجِمِها رُبى الأَنجادِ
وَبَدَت شَقائِقُها خِلالَ رِياضِها

تُزهى بِثَوبي حُمرَةٍ وَسَوادِ
فَكَأَنَّها بِنتُ الشِتاءِ تَوَجَّعَت
لِمُصابِهِ كَشَقيقَةِ الأَولادِ

شتاء الحب:

في الشتاء تتزايد حاجة البشر للحب، وتنمو مشاعر الوحدة والشوق والحنين، ويبحث كل إلف عن إلفه، بل يبحث من لا حبيب له عن خل يؤانس وحدته، وقرين يداعب مخيلته، ولو على البعد كان.

ولعل الأسباب في ذلك جميعه تعود لأن ليل الشتاء بارد وطويل، يحتاج فيه الإنسان إلى دفء الجسد ودفء الروح (الدفء العاطفي)، وتخرج فيه المشاعر العميقة المخفية لتعلن عن حضورها المستمر في نفس الإنسان.

وهذه المعاني إجمالاً، هي ما تناوله الشعر العربي في قصائد ومقطوعات وأبيات، ومنه ما التقطه "أبو عثمان الخالدي" من العصر العباسي، معاتبًا خله، مشبهًا نفسه بالسحب، أمطارها كدمعه، وبرقها كنار حبه في القلب، وريحها كأنفاسه المتلهفة للقاء المحبوب:

أَما تَرى الغَيْمَ يا مَنْ قَلْبه قاسي
كَأَنَّ أَنا مِقْياسًا بمِقْياسِ
قَطْرٌ كَدَمْعي وبَرْقٌ مِثْلَ نارِ جَوىً
في القَلْبِ مِنّي وريحٌ مِثْل أَنْفاسي

وتلتهب مشاعر الحنين والاشتياق عند "حسن حسني الطويراني" فيصور استجابة محبوبه لدعوة الزيارة، والمشاعر الملتهبة التي جرت بينهما، وحرارة دموع الشوق عند اللقاء:

قُلتُ وافى الشَتاءُ يا خلّ زرني
فَعَسى يَشتَفي فُؤادي الصَديعْ
جاءَنا دالفًا فَلما أَصابتهُ
دُموعي وَأَحرقته ضُلوع
خرَّ مُلقًى فَما يَروم حِراكًا
لغواني النجوم مثلَ الصَريع

وفي العصر الحديث، يستمر شتاء الحب حاضرًا في القصائد، وهو ما يتكرر عند كثيرين، فنجده عند "فواز اللعبون، وسليمان الصولة، ومصطفى طاهر الموسوي" وغيرهم كثير، فها هو الشوق يصل منتهاه عند "اللعبون"؛ فيعبر في معانٍ لطيفة عن اشتعال أشواقه التي تكفيه مواجهة برد الشتاء:

جاءَ الشتاءُ وروحي في حرائقِها
وما أزالُ أُداري سرَّ إحراقي
الناسُ تُوقدُ في بَرْدِ الدجى حطبًا
وإن قسا البَرْدُ بي أوقدتُ أشواقي!

وفي الشعر التفعيلي سيتكرر شتاء الحب عند كل الشعراء تقريبًا، فالمطر وليالي الشتاء والمدن التي تتساقط فيها الثلوج والبلدان التي تكثر فيها الأمطار، كل ذلك سيمثل موضوعًا ثريًّا لشعراء الحداثة وما بعدها، وبخاصة مع التطور الحضاري الذي جعل من الشتاء حياة أخرى، وصنع له طقوسًا يلتقي الناس لأجلها، وعبر ذلك جميعه ظل الحب في الشتاء مساحة ثرية للتعبير عن دواخل النفس الإنسانية، وهو ما يعبر عنه "نزار قباني" قائلًا:

إذا أتى الشتاء.. وحركت رياحه ستائري
أحس يا صديقتي بحاجة إلى البكاء
على ذراعيك.. على دفاتري..
إذا أتى الشتاء وانقطعت عندلة العنادل،
وأصبحت.. كل العصافير بلا منازل
يبتدئ النزيف في قلبي.. وفي أناملي.

شتاء الشكوى والبؤس:

وعلى النقيض من كل ما سبق، سنجد صورة أخرى للشتاء تناولتها كثير من القصائد العربية، وهي تصوير قسوته وشدة بأسه على النفس وعلى الفقراء والمحتاجين، وعلى من لا يملك الدفء في مواجهة البرد والأمطار والرياح والأعاصير، وهو ما يرصده "أبو العلاء المعري" في العصر العباسي، برؤيته الفلسفية المعهودة، يقول:

لَقَد جاءَنا هَذا الشِتاءُ وَتَحتَهُ
فَقيرٌ مُعَرّى أَو أَميرٌ مُدَوَّجُ
وَقَد يُرزَقُ المَجدودُ أَقواتَ أُمَّةٍ
وَيُحرَمُ قوتًا واحِدٌ وَهوَ أَحوَجُ
وَلَو كانَت الدُنيا عَروسًا وَجَدتُها
بِما قَتَلَت أَزواجَها لا تُزَوَّجُ
فَعُجْ يدَك اليُمنى لتشربَ طاهرًا
فقد عِيفَ، للشّربِ، الإناءُ المعوّج

فالشتاء يأتي بأعبائه وأحواله التي لا يطيقها كثير من الناس، وليس الفقير فاقد الملابس والأغطية كمثل الأمير مالك كل أسباب الدفء، وهكذا حال الدنيا، أناس يملكون كل شيء وآخرون لا يملكون طعام يومهم.

وهو المعنى ذاته الذي يعالجه "الأحنف العكبري" من العصر العباسي، ويبدو أنه كان يكره الشتاء جدًّا، لأنه يرسم صورة للفقير وهو يعاني متاعب الشتاء من البرد القارس شديد البرودة، ووحل الأرض بسبب ترسب الأمطار على الطين، والرياح العاتية، والنهار القصير، والليل الطويل القاتل الذي هو الموت بالفعل وصباحه هو بعث للموتى من أجل الحساب الأخروي.

برد الشتاء معذب
يشقى به الرجل الفقير
وحل وريح قاتل
ونهاره يوم قصير
ليل الشتاء هو الممات
وفي صبيحته النشور

وسوف تتكرر هذه المشاعر السلبية تجاه الشتاء لدى شريحة

من الشعراء، عبروا عن فقرهم، واشتكوا من قدوم الشتاء إليهم، وأعبائه ومتطلباته التي لا يقدرون عليها، فهذا "جحظة البرمكي" من العصر العباسي، يشكو فقر الوقود لديه، وقلة الملابس الملائمة، وما ذلك إلا لولعه بالكرم والإنفاق، فالكرم ليس قصرًا على القادرين، ولكن المساكين لهم في ذلك نصيب، يقول:

جاءَ الشِتاءُ وَما عِندي لَهُ وَرِقٌ
مِمّا وُهِبتُ وَلا عِندي لَهُ خِلَعُ
كانَت فَبَدَّدَها جودٌ وَلِعتُ بِهِ
وَلِلمَساكينِ أَيضًا بِالنَدى وَلَعُ

وقريب من ذات المعنى، ما يعبر به "ابن نباتة السعدي" من العصر العباسي أيضًا، حيث أتى الشتاء وليس لديه أية أدوات أو ملابس أو أغطية، ليس لديه سوى رعشة البرد في جسده، وطقطقة الأسنان من شدة هذا البرد، ولو مات لجاءته الأكفان من الجميع، فلماذا لا يهبه أحدهم كفنًا يستدفئ به وهو حي؟

جاء الشتاءُ وما عندي له عددٌ
إلا ارتعادٌ وتقريص بأسناني
ولو قضيتُ لما قصرتَ في كَفَني
هبني قضيتُ فهبني بعض أكفاني

ويتكرر ذات المعنى عند "ابن عنين" من العصر الأيوبي، فيرسم صورتين أولاهما تشكو قلة الملابس والأغطية في مواجهة البرد الشديد الذي لا يقدر عليه أحد:

جاءَ الشِتاءُ وَلَيسَ عِندي فَروَةٌ
وَالقُرُّ خَصمٌ لا يُرَدُّ وَيُدفَعُ
وَإِذا الشِتاءُ أَتى وَما لِيَ فَروَةٌ
أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

والصورة الثانية تعد من طريف صور التعبير عن بخل المقتدرين في الشتاء، وامتناعهم عن مساعدة المحتاجين:

جاءَ الشِتاءُ وَلَيسَ عِندي جُبَّةٌ
فَطَفِقتُ أَطلُبُ دارَ الدينِ
فَتَصَحَّفَت لَمّا فَراها حَبَّةً
فَبَدا يُواصِلُ زَفرَةً بِأَنينِ
وَشَكا نِياطَ فُؤادِهِ وَحَرارَةً
في قَلبِهِ تُربي عَلى سِجّينِ

شتاء الحكمة:

وفي تشكيل مغاير لكل ما سبق، سنجد تناولًا مختلفًا للشتاء في الشعر العربي، يربط بين الشتاء والحكمة والبصيرة والفطنة والإدراك واستخلاص العمق والخبرة، وهو ما يبلغ منتهاه عند شاعر الزهد "أبو العتاهية"، عندما يقول:

كَم يَكونُ الشِتاءُ ثُمَّ المَصيفُ
وَرَبيعٌ يَمضي وَيَأتي الخَريفُ
وَانتِقالٌ مِنَ الحَرورِ إِلى الظِلِ
وَسَهمُ الرَدى عَلَيكَ مُنيفُ
يا عَليلَ البَقاءِ في هَذِهِ الدُنيا
إِلى كَم يَغُرُّكَ التَسويفُ
عَجَبًا لِامرِئٍ يَذِلُّ لِمَخلوقٍ
وَيَكفيهِ كُلَّ يَومٍ رَغيفُ

فتعاقب الفصول والانتقال من الحرارة الشديدة إلى الظل، ومن الصيف للشتاء، كل ذلك يؤكد أن الموت قادم لا محالة، وأن الناس في لهو عما ينبغي التفكر فيه، والأعجب أن يتذلل إنسان لإنسان على الرغم من أن الله قد كفاه رزقه.

ومن طريف حالات التأمل والتفكر في الشتاء وأحواله، وعلاقته بالفصول الأخرى، ما رسمه "ابن قلاقس"، من العصر الأندلسي، للتعبير عن مواءمته بين الفصول الأربعة، وقابلية الإنسان لأن يتكيف ويتعايش ويحقق إرادة القدر، يقول:

يا مَنْ يرى فضلَ الشتاءِ
على المصيفِ كما تحكّمْ
ما ذاكَ عندي جنّةٌ
فيكونُ ذا عندي جهنّمْ
اسْمَعْ هما ملكان كلٌّ
في ولايتِه معظّمْ
ولكلّ مَلكٍ منهُما
متسلّم يأتي مُقدّمْ
يأتي الربيعُ عن المصيفِ
وفضلُهُ ما أنتَ تعلَمْ
وترى الخريفَ عن الشتاءِ
وليسَ يسلمُ من تسلّمْ
والعبدُ في أفعالِهِ
عن خُلْقِ سيّدِه يُترجِمْ

ولعله في نهاية المطاف، يمكن التوقف مع هذا العمق الذي يرصده الشاعر الفلسطيني "محمود درويش"، من تأمله في دورة الحياة، وتكرار تعاقب الشتاء، وارتباطه دومًا بمخبوء النفس، ومكنون الوجدان، من شعور بالوحدة، واحتياج للمحبوب الغائب، والعيش على الذكريات، والشعور بالحزن الدفين، يقول:

سَيَأتي الشِّتاءُ الَّذي كانَ.. لِلْمَرَّةِ العاشِرَةْ.
فَمَاذَا سَأَفْعَلُ حِينَ يَجيءُ الشِّتَاءُ الذي كَانَ؟
مَاذَا سَأَفْعَل كَيْ لا أَمُوتَ كَمَا مُتُّ،
مَا بَيْنَ قَلْبَيْن، أَعْلَى مِنَ الغَيْمِ أَعْلَى.. وَأُعْلَى؟
أُعِدُّ لَكِ الذِّكْرَيَاتِ، وَأَفْتَحُ نَافِذَةً لِلْحمامِ المُصاب بِنِسْيَان دفْلَى، وَأَلْمُسُ فَرْوَ غيَابِك... هَلْ كان في وسْعِنَا أَنْ نُحِبَّ أَقَلَّ لِنَفْرَحَ أَكْثَر؟

وهكذا سوف يبقى الشعر، حاملًا بين أعماقه تفاصيل المشاعر العميقة للإنسان في علاقته بالكون والحياة والليل والنهار، وسيبقى الشتاء موضوعًا للحب والعشق والحنين، والدفء والبرد والأمل والألم.

■ للفنان جيف رولاند ١٩٦٤- ٢٠١٨

■ للفنان مايك بار ١٩٥٥

حلف النار

أحمد القرملاوي

كلما حلَّ الشتاء أو غادر، تشتعل المعركة المعتادة على السوشيال ميديا بين مُحبِّي الشتاء وكارِهيه، فمع دخول الشتاء نجد مَن ينشر صورة gif لغرفة نوم مبتلة النوافذ، تتصدرها مدفأة تتصاعد من جوفها ألسنة النيران، وقد كتب تعليقًا من قبيل: «كل شيء يولَد مع الشتاء»، أو: «الشتاء والقهوة والمطر، أشياء بسيطة تخبرنا بأن السعادة ليست بشرًا فحسب». أما كارِهو الشتاء فيردون عليه بصور سيارات عالقة في شوارع مغمورة بمياه الأمطار، أو صور المناديل الورقية والكمادات وأدوية البرد والزكام المرصوصة على الكومودينو، مع تعليق يقول: «إلى أولئك الذين يتغنَّون بمحبة فصل الشتاء، إني أكرهكم كما أكرهه!». ثمة بَوْنٌ شاسع بين الحب الرومانسي بنكهة القهوة الساخنة وعلى خلفية صوت فيروز الدافئ والمهيِّج للأشواق، وتلك الكراهية المشحونة بالخشية من المرض والعزلة والانزواء.

وما من شك في كون الشتاء قاتلًا أسطوريًّا متمرسًا على محاصرة الحياة، يدفع ببلايين الأحياء إلى ما يُعرف بـ «البيات الشتوي»، تلك الحالة التي تتسم بادِّعاء الموت اتقاءً لغدر الشتاء. تُقدِّر بعض الإحصاءات ضحايا الشتاء من البشر بنحو مليون قتيل سنويًّا، ما بين مصابين بأمراض الجهاز التنفسي أو قتلى بسبب الحوادث المميتة الناتجة عن ظروف جوية قاسية. وبرغم قسوة هذا الوحش الأسطوري البارد الشحيح، فقد أمكن للبشر أن يتفادوا نَصْلَ الشتاء البتَّار خلال عصور الجليد، والفضل كل الفضل يعود لرفيق الرحلة القاسية والبطولية، ألا وهو النار.

من اليسير أن نتصوَّر اكتشافَ النار كحَدَث شتوي جلل، وقع حين انهالَتْ صاعقة برقية فوق هامة شجرة عالية، فاندلعَتْ فيها النار وأكلَتْها على مرأى من الرائي المرعوب. وربما تكرر الحادث مرارًا وتكرارًا حتى صادف ذلك الرائي الجسور، الذي قرر التحالف مع النار بدلًا من الهروب من أمامها كسائر المخلوقات.

ربما وجد من النار دعمًا غير متوقَّع أثناء مواجهة مميتة مع وحش فتَّاك، فحوَّل هذا الدعمُ هلاكَه الحتمي لانتصار قَدَريٍّ لم يكن قط في حُسبانه، هنالك اعتبر النارَ قوةً إلهيةً تدخَّلَتْ لنُصرته في اللحظة التي كاد يهلك فيها. ومع تحقُّق البشر من قدرة النار على درء الأعداء ودحض الشرور، تمرَّسوا على السيطرة عليها وتعلَّموا كيف يوقدونها ويُخمدونها وفق مقتضى الحال، كما اتخذَت النار مكانتها الجليلة في الطقوس الدينية واكتسبَت قداستها الأسطورية، وصارت معبودةً عند أقوام ورمزًا للقدرة الإلهية والمعرفة والطهارة والنقاء عند آخَرين. كما احتلَّت مكانًا ثابتًا في حلقات السمر الليلي وقلب الطقوس الاجتماعية.

وبطبيعة الحال، كان للنار دورٌ لا يُنكَر في مؤازرة الإنسان على تجاوُز عقبة الشتاء القارس، فلولا العون الذي وجده من النار لما استطاع الإنسان تجنُّب الهلاك خلال موسم الشتاء الشحيح، حين تُمسك الأرض يدها وتتضاءل مصادر الطاقة والغذاء لدرجة تُرغم الضعيف على التحامي بالجحور والتحايل على قسوة الظروف بالبيات الشتوي، كما تدفع بالقوي إلى الفتك بكل مَن يراه صالحًا للهضم، ما جعل الإنسان عُرضةً للهلاك بأنياب ومخالب الحيوانات الضارية، لولا استنصاره بالنار. مَدَّتْه النار بميزات دفعت به لمصاف الأقوياء، فصار أدفأ جسدًا وأبصر عينًا وأقدر على الفَتْك بمنافسيه، فلم يُضطر إلى الاختباء لشهور يقتات خلالها على ما يستطيع تخزينه خلال مواسم الربيع والصيف والخريف، حيث صار حائزًا لسلاح فتاك لا يجرؤ وحشٌ على الاستهانة به، وقد خَبرَتْ الوحوش هذا السلاح في مواقف عديدة وعاينَتْ قدرته على الفتك. كما مكَّنَتْ النار حليفها الإنسان من أكل أعدائه إثر تعريضهم للَهيبها الحارق، إذ تطرى لحومها

ثمة بَوْنٌ شاسع بين الحب الرومانسي بنكهة القهوة الساخنة والكراهية المشحونة بالخشية من المرض والعزلة والانزواء

ما من شك في كون الشتاء قاتلًا أسطوريًا متمرسًا على محاصرة الحياة، يدفع ببلايين الأحياء إلى ما يُعرف بـ «البيات الشتوي»

وتصير أكثر استساغةً في فم الآكِل.

وعلى الرغم من استحداث الإنسان العديد من الأسلحة الفتاكة، فقد استمرَّت علاقته مع النار واتخذَت أبعادًا أكثر حميمية وتجاوزًا لفكرة التحالف في وجه الخطر. فالنار في ذاتها خطر لا يمكن التقليل من شأنه، ولطالما التهمَت بشرًا وبيوتًا وممتلكات، غير أنها خطر يتسامح الإنسان معه لدرجة استضافة النار في كل بيت والتحلُّق حولها في كل مناسبة، فالشموع ميلاد جديد، والبخور سُلَّم ترقى عليه الروح، والنار وَنَسٌ ودفء في أوقات السمر، ورائحة الشواء تبعث في النفس شوقًا للمَّة والمشاركة. وثمة مَن يرى أن التدخين أحد تجليات الارتباط التاريخي بين البشر والنار، فمهما بلغ عِلْمُ الإنسان عن أضرار التدخين ونتائجه الفادحة، فإنه يظل حريصًا عليه متمسِّكًا به تمَسُّكَه بصديق سوء قديم، يُبدد به الوَحشة ويدفع القلق. وكثيرًا ما يتحوَّل التدخين لطقس جماعي يتبادل فيه المجتمعون أنخاب الدخان في دائرة تُذكِّر بتحلُّق السامِرة حول النار منذ قديم الأزل.

والأرجح أن تكون الحرارة التي تبُثها النار هي ما وثَّق الصلة بينها وبين الحياة في مخيلة الإنسان، فالحرارة دليل على الحياة، بينما انسحابها من الجسد وتحوُّله إلى البرودة سمة من سِمات الموت. البيوت أيضًا تُصاب بالبرودة حين تفرغ من سكانها، فلا توقَد فيها شعلة للطهي أو نار للتدفئة، ولا تتردد فيها أنفاس حارة ولا كلمات متَّقدة. فلا عجب أن يُنظَر للشتاء كنذير للموت، وأن نُصاب بنفس القشعريرة التي تُصيبنا أثناء الخوف حين نتعرَّض للصقيع.

وكنتيجة طبيعية لارتباط الشتاء في مخيلة الإنسان بالخوف والظلام والفناء، فقد وردَ في سياق الكثير من الأعمال الفنية مصحوبًا بإحالات سلبية. ثمة إحالة من هذا النوع في رواية "الفرسان الثلاثة" لألكسندر دوما، إذ

نلتقي بالسيدة ميلادي دي وينتر (Milady de Winter) وهي إحدى الشخصيات المضادة للفرسان، وتعمل عَميلَةً لدى الكاردينال ريشيليو، حيث تستغل دهاءها وجمالَ جسدها في تنفيذ مؤامرات الكاردينال ضد الملكة آن النمساوية وضد الفرسان الثلاثة. وقد تحوَّل اسم هذه السيدة من "آن دي بريول" إلى "ميلادي دي وينتر" بعد خيانتها لزوجها وهروبها منه وانضمامها لقوى الشر المعادية للملكة والفرسان، فأكسبَتْها إضافة كلمة "الشتاء" (Winter) لاسمها تلك الإحالة الغامضة والمؤَثِّرة التي أرادها الكاتب لكي يرسم شخصيتها المتسمة بالخبث والغموض وبرودة القلب.

وتكثُر أمثلة الأفلام السينمائية التي لعب فيها الشتاء دور "البطل الضد" أو "غريم البطل" الذي يمنع البطل من الوصول لهدفه. من هذه الأمثلة فيلم "المنتقم" (The Revenant)، من إخراج أليخاندرو إناريتو وبطولة ليوناردو دي كابريو، حيث يخرج قناص الفراء هيو جلاس في بعثة لاستكشاف مناطق برية مجهولة، فيتعرض لهجوم ضارٍ من دب وحشي من دببة السهوب الأميركية، ثم للموت إثرَ خيانة رفيقه جون الذي يقوم بدفنه حيًّا وسط الثلوج، غير أن هيو جلاس يتمسَّك بالحياة ويستطيع الصمود في وجه الخيانة والقسوة والألم والجمود. يُقدِّم السرد السينمائي في هذا الفيلم سلسلةً من الأشرار، في متوالية أسطورية تقف في سبيل هيو جلاس لتحقيق هدفه: دب متوحش، وجروح دامية، ورفيق خائن، وعَجْز وألم، غير أن ثمة غريمًا حقيقيًّا يدفع بهذه الشرور من خلفية الشاشة إلى الصراع المباشر مع البطل، إنه الشتاء؛ هو مَن يؤوي وحشًا في شراسة الدب وجوعه إلى النهش، هو مَن يصنع تلك البيئة القاحلة التي تصير حلبةً للخيانة والصراع الدامي بين الأبطال، هو مَن يدفع بالعواصف الثلجية حتى يُجرِّد الأبطال من معطف الحياة والتعاطف ويتركهم عراةً إلا من الرغبة في النجاة والانتقام.

ولو عرَّجنا على الفلسفة، فسنجد أن الفلاسفة والمفكرين الغربيين قد تأثروا بطبيعة المناخ وقسوته على الأحياء في بيئاتهم، فقد رأوا في الشتاء حالة وجودية تكشف عن لحظة من السكون الشامل تصيب دورة الحياة. هيغل مثلًا رأى في الشتاء لحظةَ نفي ضرورية في جدلية الطبيعة، إذ لا يمكن للحياة أن تولَد في فصل الربيع إلا بعد موت الحياة القديمة خلال فصل الشتاء، وعليه فإن المناخ الشتوي القارس في نظره ليس إلا حاضنة لتجدد الحياة والبدايات. أما نيتشه فقد رأى في الشتاء اختبارًا لصلابة روح الإنسان وإرادته، إذ لا يُمكن اختبار الإرادة إلا من خلال قسوة البرد والموات المؤقت الذي تتعرض له الحياة، ومَن يتحمل صقيعَ الوجود لهُوَ أجدر بأن يخلق قيَمَه الخاصة في الحياة. على النقيض، رأى كامو في الشتاء مجازًا لعبثية الوجود، برغم ما ينطوي عليه من فرص

على الرغم من استحداث الإنسان العديد من الأسلحة الفتاكة، فقد استمرَّت علاقته مع النار واتخذَت أبعادًا أكثر حميمية وتجاوزًا لفكرة التحالف في وجه الخطر

كنتيجة طبيعية لارتباط الشتاء في مخيلة الإنسان بالخوف والظلام والفناء، فقد وردَ في سياق الكثير من الأعمال الفنية مصحوبًا بإحالات سلبية

لاكتشاف "الصيف الداخلي" الذي يسكن نفس الإنسان وسط برودة العالم، وهو نفس إيمان كامو بضرورة إيجاد المعنى وسط العبث واللاجدوى. أما باشلار وهايدغر فربطا بين الشتاء ومفهوم المأوى، فالمنزل الدافئ في قلب البرودة يُشبه فضاءً فلسفيًّا يحتضن الوجود، ويُذكِّر الإنسانَ بحاجته إلى الحماية والحميمية في مواجهة العدم.

على الضفة الأخرى يقف فلاسفة شرقيون ممن ينتمون إلى الطاوية والزِّن والبوذية، إذ رأى العديد منهم في الشتاء وما يترتب عليه من بيات شتوي وتساقط للأوراق وانحسار لمظاهر الحياة، حالةً تأمُّل وعودة إلى الداخل، فالسكون ليس موتًا بل استعدادًا لمرحلة جديدة وطاقة متجددة، مثلما ترقد البذرة في باطن الأرض حتى تتهيَّأ للحياة. إنه التوالي الدائري لحركة الحياة والزمن، ما يضع الشتاء في بؤرة الوجود كحالة موت مؤقت قبل البعث الجديد، مثله مثل النوم والمرض والإعاقة المؤقتة. ويبقى الحليف الدائم في هذه المتوالية الأبدية هو النار، بكل ما يرمز إليه لسانُ لَهَب صغيرٌ ينبت من تحت الرماد، بعدما يكون العالمُ قد اطمأن لانطفاء الشعلة إلى الأبد، فيقوم هذا اللسان الصغير مُعلنًا عنَ قيامة الحياة من قلب العدم. قد تكون هذه القيامةَ الصغيرة هي سر تمسُّك البشر برمزية النار في تجدد الحياة، فتُرفَع الشعلة مع كل دورة أوليمبية، وتوقَد الشموع مع كل ميلاد، ويُشعل عود الثقاب في قلب الظلام، حتى إن أنظمة التدفئة الجديدة وفي غمرة استغنائها عن الوقود وتحوُّلها إلى الكهرباء النظيفة الآمنة، قد احتفظَت على المدافئ بصورة اللهيب المشتعل في قلب شاشة إلكترونية، تبعث في نفس الرائي إحساسًا بالدفء والونَس والأمل في تجاوز الموات المؤقت والقيامة من جديد.

■ الرسام الأوكراني ألكسندر بولوتوف

شتاء الشرق رسوم تحت الشمس

أحمد عزالعرب

شتاء الشمال.. برد قارص وجبال جليد وسماء ملبدة بالغيوم، تفر منها الطيور مهاجرة صوب الشرق. والشمس يتبعها الفنانون كما تتبعها الطيور سعيًا وراء النور الساطع والدفء.

جذب شتاء الشرق المصورين الأوربيين أسرابًا ترحل إليه تباعًا منذ حملة نابليون عام ١٧٩٨ إلى مصر والشام بصحبة علماء وفنانين سجلوا معالم البلاد ومظاهر الحياة قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي، كانت مهمتهم تصوير الواقع بدقة لإنتاج وثائق بصرية تظهر أصغر التفاصيل وتحفظ كمرجع ومصدر للمعلومات.

ضمت بعثة الغزو أصحاب خبرات تخصصية في الرسم المعماري والطبيعي والتشريح التزموا جميعًا قواعد التصوير الأكاديمي، منهم:

- دومينيك دينون، أصدر بعد عودته كتابًا مصورًا بعنوان (رحلة في مصر العليا والسفلى).
- أندريه دوبريه رسم ملامح شخصيات من فئات وشرائح مختلفة.
- بلزاك وسيسيل وشارل نورمان من المهندسين الذين سجلوا طرز البناء ومعالم العمران والآثار.
- جان باتيست ريدو صور الحياة النباتية والطبيعية بشكل تفصيلي.

بعد انسحاب الحملة واصل العلماء والفنانون عملهم حتى أصدروا موسوعة وصف مصر في عشرين مجلدًا منها خمسة مجلدات مصورة.

في سياق التنافس الاستعماري بين فرنسا وبريطانيا قام جماعة باحثين وفنانين بريطانيين بإصدار سلسلة مصورة عن مستعمرات الإمبراطورية البريطانية منها كتاب بعنوان :

Twentieth Century Impressions of Egypt

History –People – Commerce

يزيد على ٩٠٠ صفحة من القطع الكبير صيغ بأسلوب تقريري تدعمه رسوم (جرافيك) لمجالات النشاط الحيوية والمشروعات الهندسية في القناطر الخيرية وخزان أسوان، منه نسخ أصلية بمكتبة الإسكندرية والمكتبة البريطانية والكونجرس الأميركي.

زخرت حركة الاستشراق الفني في القرن التاسع عشر بكمٍّ وفير من الأعمال الفنية تحوي معلومات عن أوضاع الشرق وأحوال سكانه، اتبعت المنهج الوصفي الموضوعي في السرد والقواعد الأكاديمية في التصوير الواقعي، فصارت لوحاتهم مادة خصبة للباحثين في علوم الأنثروبولوجيا والسكان والجغرافيا الاقتصادية. وتوالت الوفود الفنية هربًا من الشتاء الأوربي ومن الثورة الصناعية أيضًا، فالتوسع الصناعي جرى على حساب البيئة الطبيعية، وترتب عليه تغيرات اجتماعية وثقافية لم يتقبلها قطاع من المثقفين والفنانين، اعتبروا التصنيع آفة أصابت مجتمعاتهم فتطلعوا إلى عالم أنقى يعيش بالفطرة الإنسانية، وتخيلوا حلمهم يتحقق في الشرق.

علي الجانب الآخر، لقي هؤلاء الوافدون ترحيبًا من أهل الشرق، الأغنياء منهم والحكام أقبلوا على شراء التماثيل واللوحات لتزيين قصورهم، واحتفى قادة الرأي العام بأعمالهم الفنية.

يذكر العقاد في كتابه عن الإمام محمد عبده أن الإمام عبر عن إعجابه وتقديره لفن الرسم فقال في تعريفه (إنه ضرب من الشعر يُرى ولا يُسمع)، وقال عن أعمال الفنانين المستشرقين إنها (حفظت من أحوال الأشخاص في الشؤون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوعة، ما يستحق به أن يسمى (ديوان الهيئات والأحوال البشرية).

أسرار الشرق

كانت غاية المستشرقين الأولى وصف وتسجيل البيانات، فكانت لوحاتهم تحاكي الواقع، والواقعية الأكاديمية أسلوبًا ملائمًا لعملهم، ثم تعددت الغايات وتنوعت أغراض التصوير، فأضيفت أساليب فنية تساعد على

■ بائع السجاد

■ فريدريك أرتور بريدجمين

تحقيق ما استُجد من غايات.

يظهر اختلاف المقاصد والوسائل عند مقارنة الأعمال المبكرة التي سجلت معالم البيئة والعمران، مع الأعمال التي صورت مشاهد الحياة وعادات وتقاليد السكان. في الأعمال الأولى سعى الفنانون لعرض معلومات بأسلوب موضوعي، فكانت اللوحة مصدر معرفة، قيمتها في دقة وسلامة ما تعرض من معلومات.

في المرحلة الثانية أصبحت غاية اللوحة عرض صورة من حياة السكان، مظهرهم وأساليب عيشهم وأنماط سلوكهم وهو ما اقتضى صياغة فنية جمالية أخرى تجذب انتباه المشاهدين وتؤثر فيهم.

في التطبيق اعتمد ديفيد روبرتس على نهج الواقعية الأكاديمية في تصوير العمارة الداخلية للبيوت والخانات. في لوحة مسجد السلطان الغوري، صور التصميم المعماري بإحكام يوضح توزيع مساحات الفراغ والأعمدة وتفاصيل الزخارف على الجدران والأعمدة، ومنافذ الضوء بحرص على دقة المشابهة بين التصميم الهندسي والعمل الفني.

بنفس الأسلوب صور الفنان الألماني كارل فريدريش فيرنر قبة الصخرة ومبنى كنيسة القيامة، موضحًا التوازن الهندسي في توزيع الأعمدة والأقواس والقباب المرفوعة.

كما استخدم جوستاف بايونفيلد الأسلوب ذاته لتصوير المسجد الأموي في دمشق ١٨٨٠ بتفاصيله المعمارية وزخارفه

لقي هؤلاء الوافدون ترحيبًا من أهل الشرق، الأغنياء منهم والحكام أقبلوا على شراء التماثيل واللوحات لتزيين قصورهم

اعتمد ديفيد روبرتس على نهج الواقعية الأكاديمية في تصوير العمارة الداخلية للبيوت والخانات

محاكيًا الواقع دون تحريف. هكذا كانت رسوم المستشرقين الأوائل ملتزمة بقواعد عقلانية أكاديمية.

ثم اختلف ترتيب الأولويات، فصعد الاهتمام بأحوال البشر، وانشغل الفنانون بالبحث عن تفاصيل الحياة: كيف يعيش السكان؟ ما أنشطتهم؟ وأنماط سلوكهم في العمل واللهو والسمر والعبادات؟

سلسلة تساؤلات يحتاج البحث فيها معرفة أفكار ومعتقدات السكان ومشاعرهم وأساليبهم في التعبير إذ لا يكفي الاعتماد على المظهر الخارجي ولا غنى عن الوعي بالجوهر الخفي

في العقول والصدور، يدفعهم للسلوك بطريقة محددة دون غيرها، وليكشفَ الفنان هذه الأسرار؛ عليه أن يضاعف معرفته ويعمق اختلاطه بالناس.

أدرك الفنان جون لين جيروم أهمية المعايشة الكاملة مع أهل البلاد فترات طويلة؛ يأكل طعامهم، ويشاركهم سمر المقاهي، واحتفالاتهم الشعبية بالمواسم والأعياد، بهذه المعايشة الكاملة صار يفهم سر تعلقهم بأضرحة الأولياء وتقبيلهم العتبات المقدسة، وعرف أدوار حلاق الصحة والعطار المعالج بالأعشاب، وكاتب العرائض، والخاطبة رسول الغرام. لم يعد مجرد سائح أجنبي عابر؛ فالإقامة الطويلة في حي بين السرايات مكنته من معرفة أشمل، ونظرة أعمق، ووفرت للوحاته طابعًا إنسانيا مؤثرًا.

وأصبح جيروم صاحب وعميد مدرسة الاستشراق الفني في باريس، تخرج على يديه أجيال من الفنانين.

في لوحاته عن باعة السجاد تلاحظ اهتمامه بتصوير ملامح وجه التاجر عند عرض بضاعته وحركة يديه تقول: لا تنازل عن السعر ولا مساومة. في المقابل حركة جسم المشتري تكشف تردده بين رغبته في الشراء ومحاولته تخفيض الثمن.

التعبير الحركي وانفعالات الأشخاص هي الإضافة الفنية الثمينة التي جعلت اللوحات متدفقة بالحركة والمشاعر ومع إحكام عناصر التكوين والعناية بالتفاصيل أصبحت أكثر إقناعًا للمشاهد بصدقيتها كأنها مشهد من فيلم تسجيلي.

بين المحاكاة والإبداع

أعمال جيروم وتلاميذه حظيت بثناء النقاد وحفاوة التجار فهي استجابة لحاجتين:

الأولى: حاجة سوق الأعمال الفنية واتجاهات المستهلكين، تزايد إقبالهم كلما كانت اللوحة أكثر إثارة للدهشة أو أقرب إلى تصوراتهم النمطية عن الشرق موطن السحر والمتع الحسية.

ثانيًا: التطور الفكري بعد انتشار التيارات الرومانسية ودعوات الليبرالية التي أعلت من شأن الإنسان الفرد وحقه في التعبير عن ذاته.

ومنذ أشار أفلاطون إلى تعريف الفن بأنه محاكاة للواقع صارت (نظرية المحاكاة) أقدم نظريات الفنون الجميلة وأكثرها رسوخًا، تعتمد معيار براعة الفنان في مدي المشابهة بين عمله الفني والصورة الحقيقة للأشياء.

ثم تطورت (المحاكاة البسيطة) من مشابهة الشكل إلى (محاكاة الجوهر) بمعني تصوير التجربة الإنسانية وما يعتري الشخص من أفكار ومشاعر خلال تجاربه مع الحياة والأحداث. بناء على أسبقية (الجوهر) انصبت جهود معظم أعلام حركة الاستشراق، لم تعد اللوحة مصدر معلومات بالدرجة الأولى ولا بقيت صدقيتها الشرط الحاكم لقبولها، فالأهم من مطابقتها الشكلية للواقع، أن تكون محاكية للجوهر صادقة في التعبير عنه. ذلك ما يسمى بالصدق

كانت الشمس الساطعة أول ما جذب المصورين إلى بلاد الشرق، فشغلهم تأثير الضوء على سطوع الألوان وتدرجها وأثره الدرامي والنفسي

الفني. الذي يلامس مشاعر الإنسان ويحرك عواطفه باتجاه الاقتناع بحقيقة ما يعرض عليه، فيتعايش معه ويتوحد مع أبطال المشهد المسرحي أو السينمائي.

فاللوحات التي صورت ما يدور داخل الحرملك أو حمام النساء، لا يهم مدى صدقيتها إن كان الرسام قد تسلل إليها بالفعل أو سمع عنها ورسمها من خياله، هل شاهد العاشق الذي اعتلى الجمل ليختلس قبلة فصوره أم أنه تخيل ورسم؟ الأمر هنا نسبي والصدق الفني هو الجسر الذي يعبره المشاهد من الواقع المادي إلى الواقع الفني المتخيل، وعبور هذا الجسر تجربة إنسانية ثرية بالنسبة للمشاهد تثير مشاعر البهجة والمتعة في نفسه.

علي هذا النحو صار الطابع الدرامي سمة أساسية في لوحات المستشرقين التي أصبحت ديوانًا للحكايات، كل منها تسرد جانبًا من قصة يستكملها المشاهد بخياله.

تحت الشمس

كانت الشمس الساطعة أول ما جذب المصورين إلى بلاد الشرق، فشغلهم تأثير الضوء على سطوع الألوان وتدرجها وأثره الدرامي والنفسي. ومنهم من تمكن من توظيفه بفاعلية فأضاف إلى لوحاته قيمًا جمالية تثريها وتبعث الحيوية فيها. مثل فريدريك آرثر بريدجمان ١٨٤٧ -١٩٢٨ تلميذ جيروم الذي استجاب لنصيحته، فأقام طويلًا في الجزائر ومن أعماله لوحة الفناء الداخلي للبيت، عبارة عن ساحة مكشوفة تتوسطها نافورة ماء وتحيطها أشجار الكروم الممتدة فروعها إلى السقف، تغطيه أوراقها.. تكعيبة عنب لا تحجب النور لكنها تخفف سطوعه وترمي ظلالها مساحات متجاورة من الظل والنور تشكل إيقاعا بصريًا أقرب إلى الموسيقى الداخلية تطرب لها النفس قبل الأذن.

في صحراء الشمال الإفريقي أقام آدم ستيكا (١٨٩٠-١٩٥٩) فنان بولندي الأصل فرنسي الجنسية عايش قبائل الصحراء، لكنه لم يخرج عن الصورة الذهنية في العقل الغربي عن الشرق وسكانه، "رجال محاربون تحكمهم عواطفهم الساخنة، ونساء فاتنات يعشن بالغريزة وحدها"، فكأن الصحراء مسكونة بكائنات برية تمرح وتنهل من آبار المتعة، والعلاقات ين الجنسين موضوعه المفضل يتقن تصويره ببراعة التكوين والتلوين وتوظيف الضوء لخلق تناغم لوني ومساحات من التباين تضفي حيوية على المشهد، حتى تكاد اللوحة تنطق بهمس المحبين وعبارات الغزل والمداعبة بينهم.

شتاء طبقي

سلمى أنور

شتائي القادم سيكون الخامس والأربعين!

خمسة وأربعون شتاءً مرت بي وعليّ، بعضها في مدن متوسطية لن تصمدَ لغزارة أمطاره إلا بمظلة ومعطف جلدي أملس، وأخرى شمالية مثلجة تختلط فيها رائحة الجليد بمخبوزات القرفة والقهوة، ومدنٍ ملحية حارة ذات مزاج شبه مداري لا يكاد يعرف ريح الشتاء ولا عواصفه، وأخرى نيلية بمزاج قارّي حاد، تغلب على شتائها رائحة هي مزيج من رائحة الطمي والصوف المخزون طويلاً، وربما العيش الشمسي في صباحات الخبيز.

ومع ذلك، فقد كانت معظم شتاءاتي قاهرية رحيمة الاعتدال...

ما يجمع شتاءاتي المبعثرة -فضلًا عن أنها شتاءاتي أنا- إذًا؟ وكيف أصف شتاءاتي الخمسة والأربعين، إن أنا فكّرتُ أن أضع عليها لافتةً جامعة؟ ربما أكتب على لافتة شتاءاتي المتخيّلة ما خلّفه حوارٌ عصبيّ دار بيني وبين صديق يساري رقيق الحال قبل سنوات بعيدة، حين قال متهكمًا:

" شاعرية الشتاء؟! وما أتوقع من المدللات أمثالك سوى الحديث عن شاعرية الشتاء؟ سليني أنا عن الشتاء يا عزيزتي...لا يعرف الشتاء الحقيقي إلا الفقراء.. أما شتاؤكم أيها البرجوازيون، فلا تزيد مفرداته على تناول الكاكاو الساخن وقراءة الروايات".

ذاك الحديث الذي دار بيني وبينه في أحد شتاءات عشرينياتي، وبينما كنتُ أتعرفُ بعدُ على العالم وموقعي من فوضاه ومعاركه، ذاك الحديث لم يفارقني لسنوات وحتى يومي هذا، بل إنه طبع وعيي بذلك الفصل الرماديّ للأبد... وعيٌ طبقي بامتياز.

فيلكن!

أنا امرأة شتاءاتها في مجملها "برجوازية".

هكذا سأكتب على "ملف" الشتاء في حياتي.

■■■

الحقيقة أن ذاكرة الشتاء لديّ في مجملها ناعمة، تعاودني أطيافها بطلف ولا تكاد تكدّرني. فقد كانت همومي وشواغلي الشتوية على الأغلب هي ما يداهم أي فتاة أو امرأة لها نفس خلفيتي وانتمائي الطبقي والجغرافي. لقد كنتُ دومًا ابنة الطبقة الوسطى من أبناء "البنادر"، التي تعيش شتاء بعد شتاء آمنة في علبة إسمنتية بالإيجار أو بالتملّك.

امرأة برجوازية تحمل هموم وظيفتها "بالصيف وبالشتي"، سواء كنت أدرس في جنوب أوربا تحت المطر، أو أعمل في شمال أوربا وأتعلم الخطوَ على الجليد الأملس في طرقات المدن (دون أن أزل فأنكسر!) أو ألهث في الخليج حيث لا تلزمني المعاطف ولا الشيلان القطيفة طوال العام، أو أمارس الأمومة في صعيد مصر، دائمًا كنتُ بحق تلك البرجوازية التي تثير استياء الأصدقاء اليساريين!

■■■

في طفولتي ومراهقتي، كجلّ أبناء الطبقة الوسطى، امتزجت رائحة الشتاء لديّ برائحة الأوراق والكتب المدرسية الجديدة. رائحة المكتبات القريبة من منزلنا، حيث جلّاد الكراسات الفاقع والصمغ السميك الشفاف على الورق.

ربما تداخلت مع الروائح المكتبية تلك روائح أخرى ثانوية، ميّزت شتاءاتي المبكرة كذلك... كرائحة "دادة سعاد" الريفية الضاحكة ممتلئة القوام، التي كانت تصحبني في نهاية اليوم الدراسي من الفصل إلى "الباص" ولا تختفي قبل أن أجلس وألوّح لها بيدي "باي باي يا دادة". تلك الرائحة التي يمتزج فيها العرق بالصابون بالبطاطس المقلية والشابّة!

أو رائحة طهو "نعناعة" زوجة حارس البناية التي كنا نسكن بها.. تلك الشابة التي تلبس المزركشات على مدار العام دون توانٍ، والتي كانت تعبق رائحة طبيخها المسبّك في أوانيها النحاسية بنايتنا كل ليلة، لا سيما في الليالي الباردة.

تلك كانت شتاءات لا تعرف الأحكام الطبقية ودلالاتها المنثورة في طيّات الفساتين الريفية المزركشة أو في رائحة العمل الشاق بنهاية اليوم. أو نحن الذين لم نكن نعرف تلك

■ أسوان للرسام محمود سعيد

الأحكام، بل كنا كصفحة بيضاء لم تخربشها بعدُ الصراعات على الموارد الشحيحة ولا الوعي بتأثيرات الثورة الصناعية على الكادحين في العالم.

■■■

حين كبُرتُ قليلًا، وانخرطتُ في الحياة الجامعية، اتسعت دائرة الوعي الجغرافي، فاتسع وعيي بشتاءات الأمم الأخرى.

في تلك الفترة، كنتُ وزملاء الدراسة نتعرّف بالبحث والمطالعة على العالم: نقرأ عن "الكتلة الشرقية"، والفقر في روسيا، وسجون سيبيريا في خمسينيات القرن العشرين، وعن "الجنرال شتاء" وكيف كان حليف الإمبراطورية الروسية في حروبها القديمة والحديثة، وكيف هزم نابليون في القرن السابع عشر صارعًا نحو ثلاثمائة ألف من جنوده دون أن يدخل الرجل موسكو، ومن بعده كيف سحق كبرياء هتلر في القرن العشرين، بعد أن جمّد وقود الجيش السائل، فضلًا عن أجساد جنوده البؤساء الذين لم يكونوا مجهزين لملاقاة الجنرال الطبيعي الصارم.

نقرأ ونسمع فتثير الحكايات خيالنا، دون أن نستطيع حقًّا استدعاء صورة شتاء بكل تلك القسوة، نحن الذين لم نعرف بعد إلا شتاء الطبقة الوسطى في القاهرة.

ولنروي ظمأنا للدهشة، كنا نسأل زملاء دراستنا المبتعثين للدراسة في القاهرة من دول آسيا الوسطى (كازاخستان وأوزباكستان وأذربيجان) عن بلادهم، وكيف يرون بلادنا وشتاءنا، فكنا نعرف معهم أن شتاء مصر بالنسبة لهم كرنفّال صاخب دافئ طويل، وأنهم لا يفتقدون من شتاء بلادهم البعيدة إلا مظاهر ليلة عيد الميلاد، وربما حساء لحم الخيل!

أيامها، كنّا نذهب لزيارة المركز الثقافي الروسيَ بصفة منتظمة، نتجول في القاعات ونحضر دروس اللغة و"نتتعتع" في الأبجدية الروسية بحروفها التي تضم رموزًا كنا نقرأها ونرسمها للمرة الأولى، ونفكر أن العالم يفتح لنا بوابات سحرية على عالم خفيّ بجغرافيا غير تلك التي نعرفها: عالم يقتل فيه الشتاء الرجال ويهزم الجيوش الجرارة.

لقد كبُرت وأقراني قليلًا، فصرنا نعرف شتاء غير الذي يعرفه الآخرون من حولنا، وإن لم تكن معرفتنا تعدو الحكايات والصور، وربما الكثير من الخيال الذي سيتحول في حياة

بعضنا إلى واقع بارد بعدها بسنوات، حين نحصل على منح دراسية في مدن غربية مثلّجة.

■■■

بعد أن حصلت على منحة دراسية بجنوب أوربا، وبعد أن أنهيت دراستي هنالك بنجاح تأهلتُ للتدريب المهني في الدنمارك، ومن ثمّ للعمل هناك. استقرّ بي المقام تقريبًا لمدة عامين في كوبنهاجن، تجولت منها في السويد والنرويج وألمانيا، لأعرف في تلك المنطقة من أرض الله شتاء غير الشتاء.

تحديدًا في كوبنهاجن عرفت شتاء من ذلك الذي تغيب فيه الشمس أسابيع متتالية، حتى يرتبك جسدك ولا تدري في أي يوم من أيام الله أنت.

هناك، تعلمت مع الأصدقاء الدنماركيين (والمهاجرين الأقدم وفودًا مني على اسكندنافيا) أن أُبقِي قربي دائمًا شمعة مضيئة بينما أعمل أو أدرس، لا سيما في أيام الشتاء، وإلا فإني سأسقط حتمًا في اكتئاب لا يزول إلا بسطوع شمس الصيف القادم، فكنتُ أسير في مكان عملي وفي طرقات بيتي أحملُ في يدي شمعة، أستعيض بضيّها البرتقالي الدافئ عن غياب الشمس، وأرفع مناعة جسدي ضد الاكتئاب والارتباك البيولوجي. لا بدَّ أني بدوتُ أيامها لمن حولي كامرأة مخبولة تسير في الطرقات شاردة في لهب شمعتها لأيام لا تعرف ليلها من نهارها!

أذكر أيامها كيف مازحني أحد زملاء السكن، وقد كان دنماركيًا ريفيًا وافدًا للعاصمة للدراسة، إذ قال ضاحكًا: "يا سلمى المسكينة! جيناتك الشرق أوسطية لا تحتمل شتاء الفايكنجز هذا.. لكن لا تيئسي، لم يبتلع التنين الخرافي شمسنا... ثمّة شمس تختبئ خلف الغيوم ولا بدَّ أن تظهر، اصمدي فقط لأسابيع قليلة أخرى وستتأكدين بنفسك أن في سمائنا شمسًا كما في سمائكم".

شتاءاتي الدنماركية كانت الأكثر قسوة، ولم تكن مما ساندتني فيها برجوازيتي.. على الأقل ليس في الليالي التي كانت تتعطل فيها المدفئة المركزية في المبنى البالي الذي كنت أقطن به، والذي علمتُ فيما بعد أنه كان جزءًا من مشروع اشتراكي قديم يعود تاريخ إنشائه لمنتصف القرن العشرين، أقامته الدولة بهدف تسكين عمال المصانع من المواطنين والمهاجرين في مساكن آدمية.

ها هي ذي أقداري إذن تتلاقى مع أقدار "البروليتاريا" في شتاءات أوربا. علّ صديقي الثائر يرضى!

■■■

في منتصف ثلاثينياتي، كانت أقدار الله في شتاءاتي مختلفة، حيث قدّرت لي شتاءات صعيدية، كانت شاهدًا على خوف أمومتي من تقلبات المناخ، وقد كانت بين يديّ مولودة صغيرة، لا تحتمل قسوة الشتاء الجنوبي.

شتاءُ أسوان مراوغ، يمنيك بالدفء بطول نهاره وعرضه، لكن ما أن يُلقي ليله الستر على الأنحاء، حتى يبدأ البرد في دق عظامك ناسيًا ما قد وعد النهارُ من قبله، على طريقة "معللتي بالوصل" والبردُ دونه. ثم إنك في ريف الجنوب بالذات لا تكاد تحس بحركة الطرقات بعد صلاة العشاء، حيث ينصرف الناس إلى بيوتهم الواطئة غالبًا، وتنطفئ معظمُ الفوانيس توفيرًا للموارد (الشحيحة أصلًا)، ولا يبقى من صوت الحياة إلا صوت إذاعة القرآن الكريم أو صوت محمود ياسين منبعثًا من أحد التلفزيونات بينما يحاول تعزية نفسه عن غياب نجلاء فتحي.

هكذا قضيت شتاءات الجنوب أدثّر صغيرتي بإمعان، أو أكتب فصولًا من روايتي الأولى (وبجواري قدح الكاكاو البرجوازي)، أو أبحث في المنتديات النسائية الإلكترونية عما تفعله الأمهات المخضرمات كي يداوين الصغار حين ترتفع حرارة أجسامهم.

حتى شتاءاتي الجنوبية لم تخل من ترف الطبقة الوسطى إذن، لكنها لم تخلُ كذلك من قسوة الخوف الأمومي على المولود الأول، وشعور حارق ملازم بالذنب تعرفه جلّ الأمهات دون أن يدرين هل اقترفن ما يستدعيه حقًا أم أنه خبالٌ جمعيّ غير مبرر، وهو على الأرجح شعور منزرع في أعماق لا وعي النساء عبر العصور، ربما لأننا أتينا بتلك الكائنات الهشة الصغيرة إلى عالم غير رحيم، إشباعًا لغرائزَ ورغبات

سليني أنا عن الشتاء يا عزيزتي.. لا يعرف الشتاء الحقيقي إلا الفقراء.. أما شتاؤكم أيها البرجوازيون، فلا تزيد مفرداته على تناول الكاكاو الساخن وقراءة الروايات

لقد كبُرت وأقراني قليلًا، فصرنا نعرف شتاء غير الذي يعرفه الآخرون من حولنا، وإن لم تكن معرفتنا تعدو الحكايات والصور، وربما الكثير من الخيال الذي سيتحول في حياة بعضنا إلى واقع بارد

شتاءُ أسوان مراوغ، يمنيك بالدفء بطول نهاره وعرضه، لكن ما أن يُلقي ليله الستر على الأنحاء، حتى يبدأ البرد في دق عظامك ناسيًا ما قد وعد النهارُ من قبله

كانت دائمًا أكبر من أن نسوقها.

■■■

في مرحلة لاحقة من حياتي، وكغيري كثيرين من أبناء طبقتي من المهنيين وذوي الياقات البيضاء في برّ المحروسة، عملتُ في الخليج، حيث لم يكن ثمة شتاء من الأصل!

بدا لي مناخ الخليج في مجمله كصيف طويل لا تغيبُ شمسه، فقط تلطّف بعضُ مساءاته وتحنو قليلًا قبل أن تشتدّ حرارتُه من جديد. أحببت شمس الخليج راسخة الحضور، وقد كنتُ اكتفيت مما لاقيت في سنواتي الأوربية من الرمادية وغياب الشمس، فكنت أقول في نفسي لا بدَّ أن الأقدار تعوّضني ما صبرتُ على التنين النهم الذي يبتلع شموس الدنمارك كل شتاء. في تلك الأيام، كنتُ أعيد التعرّف على مكاني في العالم، وأتثبّتُ من أني مدلّلة بحق، على الأقل مقارنة بنساء أخريات، وفدن إلى الخليج العربي من أقصى شرق الأرض، باحثات عما يكفي لسد أفواهٍ كثيرة مفتوحة في بلادهن البعيدة.

في الفواصل بين وَرديات العمل (أو الدَوَامات كما تتعلّم أن تسمِّيها كأي مصري يعمل بالخليج)، كنت أجرّب مع الزميلات الوافدات من شرق آسيا مذاق طعامهن "البرمائي"، وأسمع حكاياتهن عن فطام صغارهن بعد شهر أو شهرين فقط من الولادة، لأنه في خبرتهن لم يكن ثمّة مجال للبقاء طويلًا جوار الصغار. في تلك التجمعات الصغيرة (التي كانت لدهشتي ضاحكة ومهندمة ومؤنسة رغم قسوة ما احتوت من حكايات) عرفت أن العالم يزخر بصغار لم يشبعن من أثداء أمهات لم يكن أمامهن إلا الهجرة غربًا حيث النفط ُ والدراهم خير عوض متاح عن ثدي الأم. لم أجرؤ في تلك التجمعات النسائية الآسيوية أن أبوح بأني أرضعتُ صغيرتي ما زاد على العامين، فقط لأني لم أحتمل بكاءها وحزن عينيها كلما حاولتُ فطامها.

■■■

في أيامي هذي، وبينما أقف على أعتاب شتاء جديد، تسألني ابنتي: "لماذا ندرس ونعمل حتى في الشتاء يا ماما؟ لماذا لا نمارس البيات الشتوي بدلًا من الدراسة والامتحانات في الشتاء؟!"

تثير المشاغبة السؤال، فنشرع في البحث معًا عبر الصفحات الإلكترونية العلمية عن علاقة الإنسان بالسبات الموسمي، ونسأل الذكاء الاصطناعي إن كان الإنسان الأول عرف البيات الشتوي ثم نفضه عن جسده مع مرور العصور أم ماذا.

نقرأ الجدالات العلمية ضاحكتيْن، محاولتيْن بجدية مصطنعة أن نفهم لماذا لم تجهّزنا الطبيعة بما يلزم للنوم طوال الشتاء بدلًا من كل وجع الرأس هذا.

لكن بعيدًا عن انشغالي بمحاولات صغيرتي التفلّتَ من مهامّها الدراسية، ظنّي أني في شتائي هذا يشغلني ما اعتاد أن يشغلني لسنوات، من محاضرات الجامعة والكتابة الذاتية والصحفية، غير أن داء القلق الموسمي لديّ غدا أقل حدة

أحببت شمس الخليج راسخة الحضور، وقد كنتُ اكتفيت مما لاقيت في سنواتي الأوربية من الرمادية وغياب الشمس، فكنت أقول في نفسي لا بدَّ أن الأقدار تعوّضني

لم أجرؤ في تلك التجمعات النسائية الآسيوية أن أبوح بأني أرضعتُ صغيرتي ما زاد على العامين، فقط لأني لم أحتمل بكاءها وحزن عينيها كلما حاولتُ فطامها.

ببساطة كباقي البرجوازيين، تبتلعنا العلب الإسمنتية وتتناوب علينا مواسم لا يشغلنا حقًا تقلّبها، بقدر ما يشغلنا يومُ تحويل الراتب لحساباتنا كي نسدد فواتيرنا السرمدية

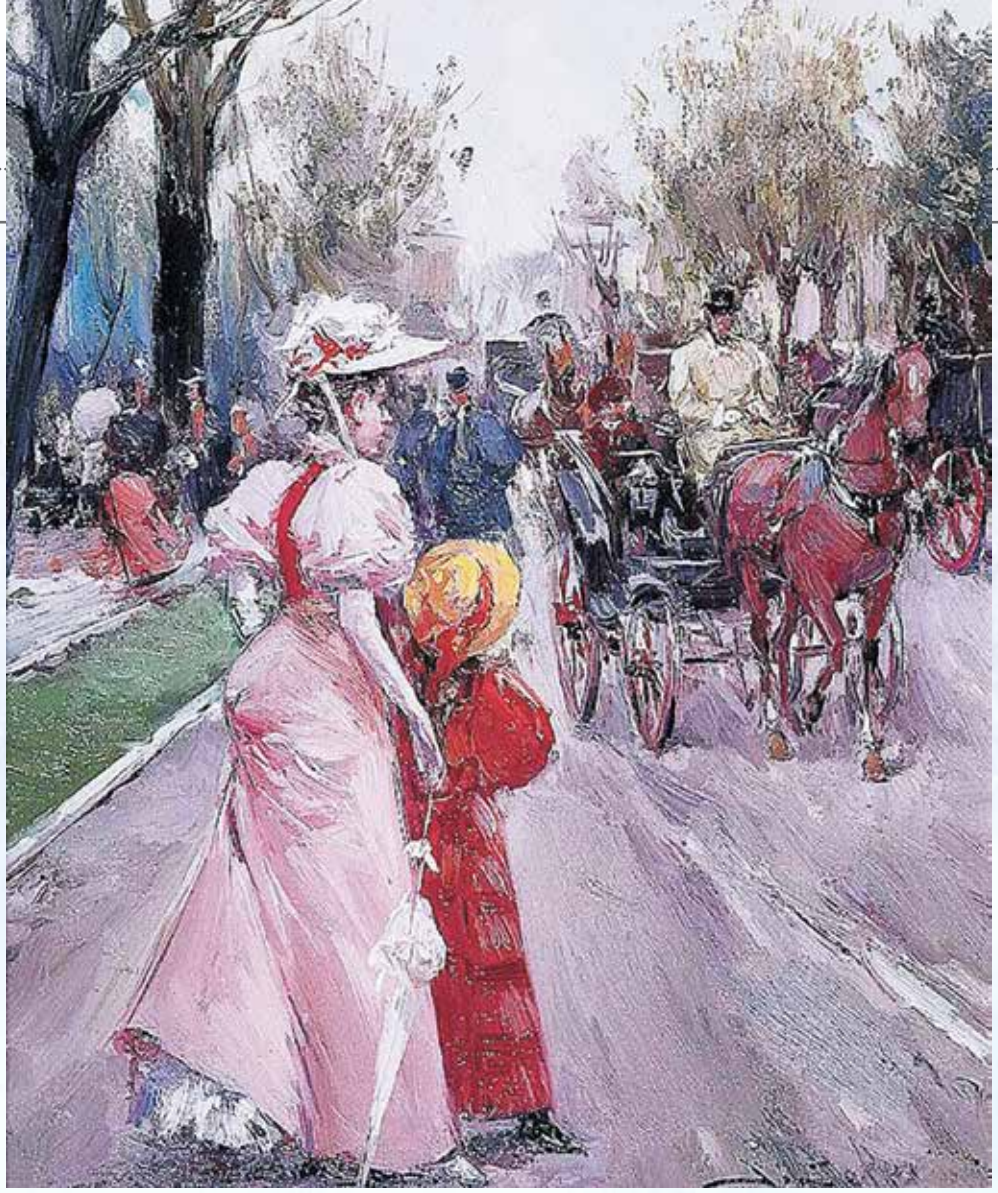
من ذي قبل، والشعور بالخوف من تقلبات السماء باتَ أهدأ قليلًا.

ربما لأن خياراتي في الحياة عمومًا غدت أقل. أو لأن الكثير مما كان عليّ أن أصمد له صمدتُ له بالفعل. أو لأني أحس أني دفعتُ مقدمًا ما يكفي من الشعور بالبرودة والخوف والاكتئاب الموسمي، وأنه على الشتاءات القادمة أن تكون أقل رمادية وأكثر حنانًا.

أو ربما لأننا نتعلم مع تعاقب المواسم على رؤوسنا أن نشدّ العزم بالخبرات القديمة وتبادل الأسمار مع من نحب. وربما لأنني ببساطة كباقي البرجوازيين، تبتلعنا العلب الإسمنتية وتتناوب علينا مواسم لا يشغلنا حقًا تقلّبها، بقدر ما يشغلنا يومُ تحويل الراتب لحساباتنا كي نسدد فواتيرنا السرمدية، وتستنزفنا صراعات الزملاء على التقييمات السنوية والزيادات والترقيات.

وما سوى هذا يشغلنا؟ لا الضواري تختبئ خلف الأشجار في شارعنا، ولا الكهوف في عمق الجبال تجمّد أطرافنا. تكفينا صراعاتنا اليومية داخل غرفنا المغلقة، ويكفينا اكتئاب الشاشات الذي لا يعرف المواسم.

حتى وإن قست الشتاءات على أجسادنا قليلًا، فحساء العدس وبعض دهان المفاصل كفيلان بالأمر.



■ الرسام الإسباني خوان سولير

خذها مني: لا تستمع الآن إلى أغنية «ليالي الشمال الحزينة»

عمر قدور

في الأصل لستَ مضطرًا للاستماع إلى أغنية "ليالي الشمال الحزينة" في هذا التوقيت، أي مع حلول الشتاء في النصف الشمالي للكرة الأرضية. بدوره هذا التقسيم الجغرافي غير كافٍ، والأقرب إلى الواقع الحديثُ عن حلول الشتاء في المناطق الواقعة شمال البحر المتوسط، ربما يصلح خط العرض ٤٥ أو ٥٠ كنقطة بداية للشمال الذي يعيش فصل الشتاء الآن. على سبيل المثال، لا تعيش القاهرة وكوبنهاغن الشتاء نفسه إلا نظريًا، لوقوعهما في النصف الشمالي من الأرض.

لا بأس ربما بالاستماع إلى الأغنية نفسها في القاهرة أو دمشق، أو حتى في بيروت، لا في كوبنهاغن أو برلين. ورغم أن المغنّية "فيروز" لبنانية فمن المرجَّح ألا يخطر في بالنا شمال لبنان عندما نستمع إلى أغنيتها عن ليالي الشمال الحزينة؛ أغلب الظن، وبلا وعي منا، لن يتوارد إلى أذهاننا أن بلدًا صغيرًا كلبنان يحتمل تقسيمًا ذا مغزى راسخ إلى جهات!

تكاد بيروت تستغرق لبنان بأكمله، وقد اختبر العيش فيها لاجئون عرب يبحثون عن حرية غير متاحة في بلدانهم، ورأوا فيها الدفء والحركة البهيجين. إذن لا بدَّ أن الشمال في الأغنية يعني شمالاً حقيقيًا، لا تكون فيه الغيوم السوداء مجرد مجاز. بالأحرى، عندما نتحدث عن الشتاء في الشمال الأوربي لا يبقى من مكانٍ للمجاز، ربما باستثناء المجاز المضاد للشتاء، فالفرنسيون مثلًا لديهم الكثير من الأمثال التي تسخر من المطر وتتأفف منه، بينما اعتاد الناس في سوريا على الاستبشار بالمطر واستقباله بأمنيات يختزلها القول: الله يبعث الخير!

وعندما يجتمع الشتاء والمنفى الأوربي، أو الكندي، فالنصيحة الواجبة: لا تترك استحقاقًا مؤلمًا معلَّقًا من الصيف. تذكّرْ جيدًا كل ما قد يكون له أثر موجع مستدام، واعملْ على معالجته قبل حلول الشتاء. ففي الشتاء سيكون لديك وقت بطيء لا لتقلّب المواجع، بل لتتقلب المواجع على رأسك. خذها مني: لا تُضف أي مصدر للكآبة فوق الكآبة التي سيأتي بها الشتاء في هذه البلدان. ولا تسمع أغنيات شجية من قبيل الأغنية المُشار إليها، ولا أية أغنية تثير أشجانك لسبب شخصي، ومن المستحسن الهروب إلى أغنيات ليست لها ذاكرة عاطفية على الإطلاق، بما أن الموسيقا ستكون لازمة أحيانًا لقتل الليالي الطويلة.

حتى تعبير "السماء الواطئة" ليس تعبيرًا مجازيًا هنا، كنايةً عن هموم تضغط على الصدر، فالسماء في هذه البلدان تبدو واطئة حقًا، صيفًا وشتاء، والأمر لا علاقة له بالمجاز بل بالزاوية التي بين الشمس وشمال الكرة الأرضية. مع شمس الصيف يمكن نسيان هذا الفرق بين المنفى وبلدان جنوب وشرق المتوسط، لكن مع طبقات الغيوم السوداء يعود الفرق ليصبح كبيرًا. أيضًا في الوطن لا تكون "السماء العالية" مجازًا، فهي واقع لا كناية عن انشراح وحرية، بل لطالما جعل القمعُ الرؤوس منكّسة لا تملك ترف النظر إلى الأعلى والاستمتاع بنعمة السماء المرتفعة.

لا تتوقف العلاقة مع الشتاء على اعتياد نوع منه في البلد الأم يختلف عن المنفى، فالأوربيون أيضًا يحتفلون بالصيف في دلالة على بهجة الخلاص من ذلك الفصل الكئيب. ربما يكون جزء معتبر من مبالغة الاحتفال بنويل ورأس السنة متصلًا باختراع جو بهيج تُقتَل به أيامٌ من شتاء يستولي فعليًا على أسابيع من الخريف وأسابيع أخرى من الربيع، بخلاف ما يحدث جنوب وشرق المتوسط، إذ يتآكل الشتاء من طرفيه لصالح فصلَي الخريف والربيع اللذين يتجهان بدورهما ليصيرا أكثر شبهًا بالصيف.

في بلدان يطول صيفها، يمكن للمرء أن يحلم على هواه بالشتاء، وأن يستمع إلى الأغنيات الشجية التي تتغزل بالثلج وبمختلف أنواع المدافئ التي يلتف حولها الأحبّة أو أفراد العائلة، بما أن كل ذلك يحدث في مكان آخر متخيَّل. في تلك

وعندما يجتمع الشتاء والمنفى الأوربي، أو الكندي، فالنصيحة الواجبة: لا تترك استحقاقًا مؤلمًا معلَّقًا من الصيف

ربما يكون جزء معتبر من مبالغة الاحتفال بنويل ورأس السنة متصلًا باختراع جو بهيج تُقتَل به أيامٌ من شتاء

على اللاجئ المستاء من شتاء الشمال التفكير في أقرانه الذين لا يحظون بالترف نفسه؛ أولئك اللاجئين في المخيمات

البلدان يُصطنَع الشتاء أكثر بكثير مما يُعاش، فتكون صورة الشتاء ثقافيةً فنية لا واقعية، ولا يندر أن يُستلهم بعضها من ثقافة بلدان يطول شتاؤها بعد تغيير مدلولاتها الأصلية. يمكن مثلًا الاستمتاع عن بعد بالقصيدة الشهيرة للشاعر الفرنسي جاك بريفير "باربارا" التي يذكّرها فيها بلحظات كانت تمطر فيها بلا انقطاع فوق مدينة بريست، لكن الأمر مختلف تمامًا في بريست وفي تلقّي القصيدة الحزينة من جمهورها الفرنسي. ثمة أيضًا تلك الصورة النمطية لمشاهد المطر في السينما الغربية، حين تتبلل ثيابُ محبوبةٍ وتشفّ عن جسدٍ مثير، ويحتضنها الحبيب وتختلط القبلاتُ بالمطر. هذا مشهد غير شائع في شوارع الغرب، ولا ينفع في طرد الكآبة إياها إذا صادف رؤية هذين العاشقين في الشارع، وحتى رؤيتهما تحت مطر الصيف لن تجعل منه مطرًا شهيًا. بسبب وطأة الشتاء القاسية يمكن فهم اندفاعة الأوربيين إلى الصيف؛ اندفاعة تلك الأجساد العطشى إلى التعرّض لأشعة الشمس.

ربما على اللاجئ المستاء من شتاء الشمال التفكيرَ في أقرانه الذين لا يحظون بالترف نفسه؛ أولئك اللاجئين في المخيمات. فعلى سبيل المثال، تنقل وسائل الإعلام كل شتاء معاناة اللاجئين السوريين في مخيمات دول الجوار، في لبنان والأردن وتركيا. ورغم أن الشتاء في تلك البلدان ليس قاسيًا على سكان البيوت إلا أنه شديد الوطأة على سكان الخيام، ويكاد لا يمر شتاء إلا وتحدث فيه عاصفة مطرية لتثبت أن الشتاء فضيحة الفقير ليس إلا.

■ الرسام الإسباني خوان سولير

الخيمة هي بيت اللاجئ وثوبه معًا، وعندما تقتلعها العاصفة فهي تتركه عاريًا في العراء. لتأتي كاميرات الإعلام وتوثّق بؤسه، وكأنها على موعد سنوي مع عجزه إزاء الشتاء؛ العجز الذي لا يريد أحد تلافيه، ربما لأن الوقاية منه ستحرم الجمهور من مشاهدة المأساة، ثم مشاهدة منظمات الإغاثة التي تهرع كل سنة لتساعد هؤلاء المنكوبين. سيكون الشتاء رتيبًا بليدًا من دون هذا كله، فوق أنه فصل قصير جدًّا.

على اللاجئ في الشمال الأوربي أو الأمريكي تذكُّر ما يحدث في المخيمات كي يجد بعض العزاء؛ هذا ما يُقال لأمثاله إذا سوّلت لهم أنفسهم التذمُّر من شتاء بلا خيام تمرّ لياليه حزينةً بطيئة في الشمال. كان من حسن حظ برتولد بريخت أن أحدًا لم يبخسه حقه من الإحساس كلاجئ، رغم أن المسافة بين بلده ألمانيا ومنفاه في فنلندا لا تبدو كافية لتصنع فرقًا ملحوظًا. هناك سيكتب بريخت: "في المنفى لا يدفئك الحنين، بل يلسعك كالصقيع". في السياق نفسه سيكتب بريخت مرة أخرى: "المنفى لا يقتل، لكنه يذيبك ببطء مثل ثلج على نافذة مهجورة".

بتشبيهه اللاجئ بذاك الثلج الذي يذوب ببطء على نافذة قبض بريخت، ربما من حيث لا يقصد إطلاقًا، على ذلك التشابه الفادح بين اللاجئ والشتاء. فمن المعتاد في معظم الثقافات النظر إلى الشتاء بوصفه انكفاء، ولو أنه الانكفاء الذي يتشكّل فيه الانبعاث اللاحق، وهو أيضًا فصل العتمة التي تسبق انقشاع الغيم في الربيع. الناس بمعظمهم ينكفئون على أنفسهم في الشتاء، ليكون زمنًا جوّانيًّا أكثر منه برّانيًّا. إنهم، بهذا المعنى يكونون لاجئين مؤقتين عابرين، فالانكفاء هو من السمات الأصيلة للاجئ، خصوصًا في بداية اللجوء، وهو انكفاء مركّب؛ خارجي وداخلي. فاللاجئ -بصرف النظر عن الفصول- ينكفئ ليكون أقل حركةً مما يفعل غيره، وينكمش على نفسه كأنما هو في ثلاجة. اللاجئ هو بنفسه الشتاءُ بين أقرانه من البشر، مثلما الشتاء هو المنفى بين الفصول.

على صعيد متصل، ربما يكون الحنين هو منفى الأشواق وشتاؤها، لذا شاعت عبارة ضاع نسبُها مفادها أن: "الشتاء لا يطرق الباب، إنه يدخل من الشقوق التي خلَّفها الحنين". وكان بريخت قريبًا من المعنى ذاته، إذا نظرنا إلى الرسائل بوصفها حنينًا ناطقًا: "الشتاء في المنفى لا يُقاس بدرجات الحرارة، بل بعدد الرسائل التي لم تُرسل". ولا يندر إطلاقًا أن يكون الحنين عصيًّا على الفهم أو التفسير، فيشبه تلك الغيوم الرمادية التي تصنع الآن سماءَ مدينة في الشمال الأوربي من دون أن تمطر على محبوبة ما.

بالاقتباس من بريخت، لا يُقاس شتاء اللاجئ بدرجات الحرارة، أو معدلات سقوط الأمطار والثلوج، الأمر يتعلق أولًا وأخيرًا في أن هذا الفصل يضع أمامه ما كان قادرًا على الهروب منه تحت شمس الصيف، وأول ما يُوضَع أمامه أسئلته التي استطاع التملّص منها قبل أسابيع. أسوأ ما في

الخيمة هي بيت اللاجئ وثوبه معًا، وعندما تقتلعها العاصفة فهي تتركه عاريًا في العراء؛ لتأتي كاميرات الإعلام وتوثّق بؤسه

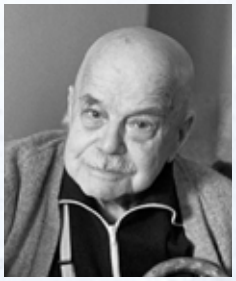
الحنين هو منفى الأشواق وشتاؤها، لذا شاعت عبارة ضاع نسبُها مفادها أن: "الشتاء لا يطرق الباب، إنه يدخل من الشقوق التي خلَّفها الحنين"

أسهل ما في النظر إلى شتاء المنفى تلك الصورة الجاهزة عن لاجئ يقف وراء نافذة، وينظر إلى البعيد متذكّرًا وطنًا وعائلة وأصدقاء

شتاء اللاجئ أنه يشبهه، ليغدو الصراع بينه وبين الشتاء كأنه مكابدة شاقّة ضد نفسه. وثمة ما لا يُنتَبه إليه عادة عن العلاقة مع الطبيعة، ففي الصيف تبدو العلاقة مع الطبيعة أكثر حضورًا، هذا على صعيد الظاهر فحسب، أو على مستوى أفقي أوسع، أما العلاقة بالطبيعة شتاءً فهي محدودة الاتساع لكنها أشدّ حميمية، وهي جارحة لأنها تمضي في الأعماق.

أسهل ما في النظر إلى شتاء المنفى تلك الصورة الجاهزة عن لاجئ يقف وراء نافذة، وينظر إلى البعيد متذكّرًا وطنًا وعائلة وأصدقاء، ولا بأس في أن يذرف قليلًا من الدموع وهو يسترجع دفء الماضي. لقد كتب شعراءُ قصائدَ تلاقي هذه الصورة النمطية، خصوصًا ما كتبه شعراء المهجر قبل قرن أو يزيد، منها مثلًا قصيدة رشيد أيوب: يا ثلج قد هيّجتَ أشجاني.. ذكّرتَني أهلي بلبنان. ربما كان العالم وقتها على هذا القدر من البساطة التي تجعل مكابدة الشتاء بسيطة أيضًا، ربما كان شتاء المنافي أرأف من الآن، ولم يكن قد اكتسب هذه المهارة في التعذيب!

في بلدان الشمال لن تكون محظوظًا إذا اتصل بك محرر طالبًا نصًّا عن الشتاء والمنفى، فإما أنه لا يعرف بالضبط ما معنى التورط في كتابة هذا النص تحت سماء واطئة وغيوم سوداء، أو أن الأصدقاء من محرري الصحف والمجلات قساةٌ بطبعهم.



فيكتور شكلوفسكي

ترجمة: أنور إبراهيم

فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي، أحد أهم مؤسسي المدرسة الشكلانية الروسية في النقد، وهي واحدة من أهم مدارس النقد الأدبي، التي ركّزت على أدبية النص الأدبي، ما يعني التركيز على دراسة البنية الداخلية للنص، بدلًا من النظر إليه كوثيقة اجتماعية. وحيث يكون الأدب صناعة لغوية لها قوانينها وليس مجرد وسيلة لنقل الأفكار. وُلد شكلوفسكي عام ١٨٩٣ في مدينة سانت بطرسبورج، في عصر الاضطرابات السياسية والثقافية العميقة، وهذا المقال ليس نصًا نقديًا لكنه على جماله، ويالعجب، أصبح وثيقة تاريخية عن شتاء رهيب مرت به سانت بطرسبورج تحت حصار النازيين الذي استمر ٩٠٠ يومٍ.

شتاء بدون خشب في سانت بطرسبورج

أذهلتني كثرة الغربان في موسكو. أول مرة أخافتني كان في ساحة أوخوتني رياد. غربان سوداء ذات صدور رمادية زرقاء تجثم على كومة من لحم الخيل الأزرق والأحمر، مُرسلة إلى أحد المتاجر. كان لحم الخيل والغربان مزيجًا مثاليًا. كانت الغربان تسير نحو رؤوس الخيول البشعة المسلوخة. جثة الحصان قبيحة المنظر. لم يُخف أحد الغربان، ولم تُخف الغربان أحدًا، وهي تمشي بهدوء فوق اللحم الصلب كأنما تمشي فوق حقلٍ محروث.

كان ربيعًا دافئًا. كنت عائدًا إلى منزلي في أوستوجينكا، حيث كنت أقيم. كان الجوّ مليئًا بـ"يوم غراب". كانت الغربان تحلق فوق كاتدرائية المسيح المخلّص في شبكة لولبية، كما لو كانت تحاول تطويق موسكو. كانت تحلق سربًا، وشعرتُ كجندي مشاة يُسحق تحت هجمة سلاح الفرسان. حلّقت بعض الغربان (لكنها كثيرة) حول قبة الكاتدرائية كالذباب. بدت قذرة. كانت الغربان تُصدر ضجيجًا، وتُثرثر، وتصرخ، وتصرخ في الهواء فوق المدينة، نصف مدفونة في الثلج المُتسخ. تشكّلت وعادت إلى شكلها الطبيعي في الهواء. ثم هبطت عدة أفواج من الغربان على المنزل ذي الإحدى عشرة مدخنة أمام الكاتدرائية. اسودّ السقف. لا أعرف نيات الغربان، لكن كانت لديها نوايا. ربما كان مجرد استعراض.

في الليل، تستقر غربان موسكو بين أشجار شارع بريتشيستنسكي، قرب أربات. الأشجار كثيفةٌ بها لدرجة تبدو فيها أوراقها سوداءً فحسب، وكأن أوراق الخريف لم تتساقط منها. تجلس هناك، صامتةً ومنتظمةً.

لذا، لا يمكن رؤية الغربان في سانت بطرسبورج.

تعيش سانت بطرسبورج وتموت ببساطة وبدون دراماتيكية. أريد أن أكتب عنها. من سيعلم كم جعنا، وكم كلفت الثورة من ضحايا، وكم بذلت من جهد في كل خطوة؟

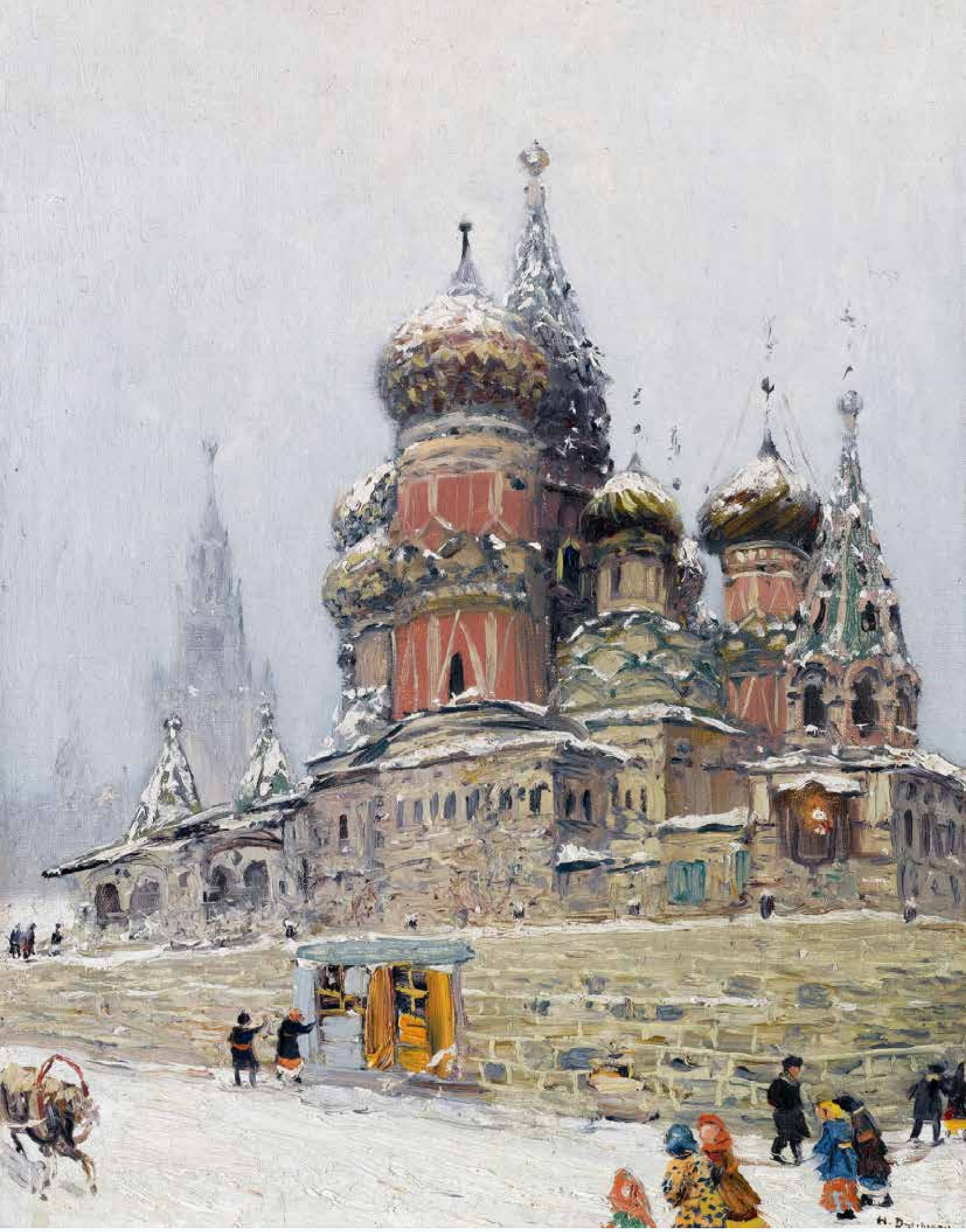
من يستطيع أن يعيد معنى صيغ الصحف، ويلقي الضوء على حياة المدينة العظيمة في نهاية فترة سانت بطرسبورج التاريخية وبداية تاريخ غير معروف؟

أكتب في مارس، في بداية الربيع، عام ١٩٢٠. مرّ الكثير، تبدو أصعب الأمور ذكريات. مع أنني أشبع، أكتب، لكنني أتذكر الجوع؛ الجوع الكامن حولنا.

هناك عدد قليل من عربات الترام في سانت بطرسبورج، لكنها لا تزال تعمل، تتجه معظمها إلى ضواحي المدينة. عربات الترام مكتظة، غالبًا ما يُعلق الأطفال، الذين يستخدمون الزلاجات، وأحيانًا قطارات كاملة، في الخلف، وخاصةً في محطات القطارات.

تنقل عربات الترام البريد. أما الآن، ففي أيام الأحد، تُنقل الأرصفة الملحقة بالترام الأوساخ والقمامة من مكبات مؤقتة مُقامة في الشوارع. يقع أحدها عند تقاطع شارعي نيفسكيبروسبكت وليتيني بروسبكت.

بطرسبورج قذرة لأنها مُرهقة. لماذا يجب أن تكون قذرة؟ لا يتجاوز عدد سكانها سبعمائة ألف نسمة. الأوراق والحطب؛ كل شيء يُحرق في مدافئ صغيرة، تُعرف محليًا باسم "مواقد البرجوازية". بطرسبورج لا تُلقي الكثير من النفايات؛ فهي فقيرة جدًا بحيث لا تُلقي بها. إنها قذرة (بدرجة متوسطة، وأقل من موسكو)، قذرة ومع ذلك مُرتبة، كمريض ضعيف مُنهك يهتم بنفسه.



■ الرسام نيكولاي دوبوفسكوي

■ الرسام نيكولاي دوبوفسكوي

في الشتاء، تجمدت جميع المراحيض تقريبًا. كان الأمر أسوأ من المجاعة. نعم، في البداية تجمد الماء، ولم يكن هناك ما يغتسل به، ويقول التلمود إنه عندما لا يتوفر ماء كاف للشرب والغسل، فالأفضل الاغتسال بدلًا من الشرب. لكننا لم نغتسل. تجمدت المراحيض. كيف حدث هذا، سيخبرنا التاريخ؟ الحصار والثورة، بتأثيرهما الخارجي، دمرا وسائل النقل، ولم يكن هناك حطب للتدفئة. تجمد الماء.

جميعنا، تقريبًا جميع سكان سانت بطرسبورج، كنا نحمل الماء إلى الأعلى ومياه الصرف الصحي إلى الأسفل، دلاءً منه، صعودًا وهبوطًا، كل يوم. ما أصعب العيش بدون مرحاض. قال لي صديق لي، أستاذ جامعي، بحزن في الشارع الذي كنا نسير فيه معًا، متجمدين من البرد ... " أتعلم، أحسد الكلاب؛ على الأقل لا تخجل". كانت المدينة مليئة بالبراز، في الساحات، عند البوابات، بل على الأسطح تقريبًا.

بدا الأمر سيئًا، بل ومؤذيًا بعض الشيء أحيانًا. حتى إن بعضهم أظهر براز.

أكتب عن عام عصيب ومدينة تحت الحصار. حزقيال وإرميا قليا كعكًا عَلى روثٍ ليُريا القُدسَ ما سيحدث لها تحت الحصار.

في أيام الأسبوع، كان يتم قلي الخبز المسطح على فضلات الإنسان، وفي أيام العطلات كان يتم قلي الخبز على فضلات الخيول.

تبول الناس كثيرًا هذا العام، بلا خجل، بل بخجل لا أستطيع وصفه، خلال النهار في شارع نيفسكي بروسبكت، في أي مكان. تبولوا دون أن يخلعوا أحزمة زلاجاتهم، دون أن يخلعوا نيرها، دون أن ينزعوا الحبل الذي يسحبها.

كان هناك انكسار ويأس. للعيش، كان عليك أن تكافح، تكافح كل يوم، وتقف في طوابير للحصول على قدر من الدفء، وتفرك يديك بالرماد من أجل النظافة.

ثم هاجم المدينة القمل، هاجم القمل من الكآبة.

الآن بضع كلمات عن الدرجات.

كنا نعيش يومًا بيوم، فدخلنا الشتاء بلا حطب. كان الحصول عليه بقسائم الطعام أمرًا بالغ الصعوبة: كنا نضطر للوقوف في صفين باردين ومعاديين، ولم يكن هناك حطب كاف حتى للمطابخ.

مَاذا استخدمنا وقودًا؟ البرجوازية القليلة المتبقية، التي تحولت إلى بيع السكرين وغيره من الأشياء عديمة الوزن، استخدمت الخشب وقودًا. استخدمنا كل شيء. أحرقتُ أثاثي، ومقعد النحت، ورفوف كتبي، وكتبي، كتبًا لا تُحصى. لو كان لي ذراعان وأرجل خشبية، لاستخدمتها وقودًا، لكنتُ بلا أطراف بحلول الربيع.

كان أحد أصدقائي يُدفئ منزله بالكتب فقط. جلست زوجته بجانب موقد الحديد المُدخن، تُلقي فيه مجلة تلو الأخرى. في مكان آخر، كانت أبواب وأثاث شقق الآخرين تحترق. كانت وليمة من القرابين المُحرقة. فُككت المنازل الخشبية وأُحرقت. التهمت المنازل الكبيرة الصغيرة. ظهرت فجوات عميقة في صفوف الشوارع. برزت المباني الفردية كأسنان مكسورة. هدموها بضعف وإهمال، ونسوا إزالة الأنابيب، وكسروا

النوافذ، وفككوا مدخنة تلو الأخرى بدلًا من فكّ المنزل، حلقة تلو الأخرى، كبكرة. ظهرت أطلال اصطناعية. كانت المدينة تتحول ببطء إلى نقش بيرانيزي.

تجمدت جدران المنازل حتى ورق الجدران. نام الناس مرتدين معاطفهم، بل وكادوا يرتدون أحذية مطاطية. تجمع الجميع في المطابخ؛ وظهرت الهوابط في الغرف المهجورة. تجمّع الناس متلاصقين، وشعرت المدينة المهجورة بالضيق، كصندوق ألعاب. احتفل الكهنة في الكنائس بالقداس مرتدين قفازات وأثوابًا فوق معاطف الفرو. المرضى وتلاميذ المدارس؛ كان الجميع يتجمد من البرد. أصبحت الدائرة القطبية الشمالية واقعًا ملموسًا، تمر في مكان ما بالقرب من شارع نيفسكي بروسبكت. ثم فُتحت قبور المنازل القديمة؛ في شارع نيفسكيبروسبكت، أُزيلت سقالات المباني التي يُعاد بناؤها وأُحرقت، فعادت للظهور كجدران قديمة ميتة.

تم حرمان المنازل قيد الإنشاء من الولادة: وتم إزالة السقالات الخاصة بها أيضًا.

نعم، لقد نسيت أيضًا أن أقول إن الرجال أصيبوا بالعجز الجنسي بشكل شبه كامل، كما اختفت الدورة الشهرية لدى النساء.

ولم يحدث هذا فجأة، فموجات الجوع كانت تضعف أحيانًا، وتطغى أحيانًا أخرى على الجميع.

عندما لا يتجاوز الضغط قوةً معينة، يتغير شكل الأجسام بطرق مختلفة، ولكن عندما يكون الضغط هائلًا، تكون قوة القشّ والحديد متساويةً أمامه، ويكون الشكل موحدًا.

في سانت بطرسبورج، كان الضغط شديدًا. تقاسم سكان المدينة مصيرًا مشتركًا؛ فقد عانى كل شيء من أوبئة من نوع ما. كانت هناك أشهرٌ من الأحذية المطاطية، حيث كانت جميع المتاجر تحمل لافتات بيضاء وزرقاء وحمراء وتبيع الأحذية المطاطية؛ وكانت هناك أشهرٌ من محلات السلع المستعملة، حيث كان كل شيء يُباع، في متاجر مختلفة بأسماء غريبة؛ مثل "بو-كو-كو"، وكان هناك شهرٌ من الخيول المتساقطة، حيث كانت الخيول الضعيفة تسقط على الرصيف كل يوم وفي كل شارع، عاجزةً عن النهوض؛ وكان هناك شهرٌ من السكرين، حيث لم يكن من الممكن العثور على أي شيء في المتاجر سوى عبواته.

كان هناك شهرٌ لم يأكل فيه الجميع سوى الملفوف؛ كان ذلك في الخريف، عندما كان يودينيتش (قائد من قادة الجيش الأبيض ـ المترجم) يتقدم. وكان هناك شهرٌ أكل فيه الجميع قشور البطاطس. وقبل ذلك، كان الجميع يأكلون زبدة الكاكاو.

كانت بطرسبورج قطيعًا، قطيعًا يندفع في كل اتجاه؛ لم تكن هناك وجوه، لقد سُحقوا. لكن دعوني أقول لكم الآن عن الخيول. من الصعب أن تكون حصانًا في بطرسبورج. بمجرد أن يُطعم، يسقط على الحجارة ويتخبط ويتخبط، محاولًا التشبث بأقدامه الخالية من الأشواك بالحصى العاري،

بطرسبورج لا تُلقي الكثير من النفايات؛ فهي فقيرة جدًا بحيث لا تُلقي بها. إنها قذرة قذرة ومع ذلك مُرتَّبة، كمريض ضعيف مُنهك يهتم بنفسه

يقول التلمود إنه عندما لا يتوفر ماء كافٍ للشرب والغسل، فالأفضل الاغتسال بدلًا من الشرب، لكننا لم نغتسل، تجمدت المراحيض

المستدير، المستدير دائمًا.

شعرنا بالأسف على خيولنا. عندما سقط حصان آخر، ركض الناس إليه من كل حدب وصوب، لا من الأرصفة – فلم تعد هناك أرصفة- بل كان الجميع يسيرون في المنتصف، ورفعوه بكل قوتهم، دون خوف حتى من الجرب.

لكن الحصان الساقط نادرًا ما ينهض. يسقط ويستلقي هناك. يُوضع التبن قرب رأسه؛ في اليوم الأول يمضغه، ثم يبقى ساكنًا بالقرب منه؛ لا يعود قادرًا على رفع رأسه. ثم تأتي الكلاب.

الكلاب لا تمزق حصانًا ميتًا. إنها كلاب سانت بطرسبورج، غير ماهرة؛ فقد فقدت فن تمزيق اللحم.

أولًا، ينحت الناس أجزاءً من الجثة خلسةً، ثم تمزق الكلاب المبتذلة اللحم المكشوف. أحيانًا تصادف ذيل حصان أو جزءًا من حصان لا تتذكر رؤيته. وإذا كانوا ينقلون حصانًا ميتًا إلى مصنع شحم، يتدلى رأسه من العربة، وتتدلى شفتاه الضعيفتان، وكأنهما تقطران. ذكّرتني عظام الحصان (العمود الفقري والأضلاع) التي بقيت طوال الشتاء في نهاية يامسكايا بطرق القوافل: فالعظام أكثر كثافة هناك.

كان وضع القطط أسوأ. لم أرَ قططًا قرب جثث قطط مطلقًا، لكنني رأيت قطة عند باب صديق لي بينما كنت ذاهبًا لرؤيته؛ كانت واقفة هناك تنتظر. بدت نحيفة، لكنها مهذبة. لا أعرف ما علاقتها بالمنزل الذي كانت تقف فيه، غادرتُ بعد أن جلست هناك لمدة لا تزيد على ساعة. كانت القطة مستلقية على جانبها، هادئة، لكنها ميتة.

وتموت القطط بسلام في سانت بطرسبورج.

أما عن الكلاب، فلن أصف حياتها؛ فأنا لستُ منتبهًا بما فيه الكفاية. أتذكر فقط الكلاب الضالة. كان أحدهم واقفًا على زاوية شارعي سيميونوفسكايا وموخوفايا، وآخر في شارع بانتيليمونوفسكايا قرب الكنيسة، وثالث على زاوية شارعي غريتشيسكي وباسينايا. كلبان من نوع فوكسهول،

وكلب بودل واحد (البودل الموجود في باسينايا). كانت تقف وتخدم على قوائمها الخلفية، أو تنبح ببساطة. كان الناس يأتون ويحضرون لها الطعام. وقفوا هناك لأشهر، ثم اختفوا.

لنعد إلى الناس. ما أصعب جرّ زلاجة محملة بالحطب أو أثاث، خاصةً بعد ذوبان الثلج أو خلوّ الزلاجات من الملابس. أو النضال على الجليد الزلق، وبينما تسقط، تحلم بحوافر قوية ومتينة ذات مسامير.

لن أنسى أبدًا حزن العدائين الصاخبين. ماتوا ببساطة وبكثرة. في النهاية، أتحدث عن الجنرال. في غرفة طعام "بيت الكُتّاب"، حيث كانت تفوح رائحة عشاء سيئ، كان الناس الذين غادروا شققهم، وقد انضم إليهم بالفعل صقيع الظلام والفوضى، يجلسون وينامون قرب الجدران. في الظلام، على الجدار، كان يُعلق دائمًا اسم، اسمان، ثلاثة أسماء للموتى. كان أحدهم يُطلق عليه اسم الطبق المعتاد.

يموت أحدهم، ويجب دفنه. البرد يبرد الشوارع. يأخذون زلاجة، ويتصلون بصديق أو قريب، ويخرجون نعشًا (يمكن استئجاره)، ويجرونه إلى المقبرة. رأيتُ الأمر هكذا: رجل يجره، وأطفال صغار يدفعونه ويبكون. ما حدث في المقبرة، لا أعرف؛ أنا غافل جدًا.

نُقلت الجثث من المستشفيات في توابيت مُكدّسة: ثلاثة في الأسفل، بشكل عرضي؛ واثنتان في الأعلى، بشكل طولي، أو في أكياس فراش. لم يكن هناك من يُقوّم الجثث، فدُفنت منحنية.

الجوع. لقد اعتدنا على الجوع كما يعتاد الأعرج على عرجه.

جوعٌ وماءٌ مغليٌّ صباحًا. شجارٌ عائليٌّ على الطعام على العشاء. جوعٌ في الليل. جُوّعنا طائعين. تكلم الجائعون مع الجائعين عن الجوع. كان من الصعب مشاهدة أحدهم يأكل. رأيتُ رجلًا يأكل الفوبلا، بينما كان آخر يزوره، يأخذ خلسةً عظامًا ورؤوس أسماك من حافة الطبق ويأكلها هناك. تظاهر كلاهما بأنه لا شيء، وأن هذا ما يجب أن يكون عليه. توقف الطعام عن التغذية. عندما كان متاحًا، كانوا يأكلونه، لكنه لم يكن يُشبعهم.

كنا نأكل أشياء غريبة: بطاطس مجمدة، ولفت متعفن، ورنجة قطعت ذيولها ورؤوسها لتقليل رائحتها. كنا نقليها في زيت تجفيف، وهو زيت طلاء مغلي بملح الرصاص. كنا نأكل الشوفان بقشره ولحم الخيل، الذي أصبح طريًا من التحلل. كان الخبز نادرًا. في البداية كان سيئًا، بقشّ يشبه قوالب الفحم المصنوعة من سيقان النبات، لكن الخبز تحسن وأصبح طريًا. كنا نأكله بوعي.

الجوع واليرقان. انغمسنا في الجوع كما تغرق الأسماك في الماء، وكما تغرق الطيور في الهواء.

تزوجت امرأةٌ أعرفها طباخًا في مقهى شعبي، وأخرى سائقًا يبيع الكيروسين المسروق. أشفق عليها وأعطاها خبزًا

استخدمنا كل شيء؛ أحرقتُ أثاثي، ومقعد النحت، ورفوف كتبي، وكتبي، كتبًا لا تُحصى. لو كان لي ذراعان وأرجل خشبية، لاستخدمتها وقودًا

فُتحت قبور المنازل القديمة؛ في شارع نيفسكيبروسبكت، أُزيلت سقالات المباني التي يُعاد بناؤها وأُحرقت، فعادت للظهور كجدران قديمة ميتة

وحذاءً طويلًا برباط. لو كان هناك سوق للعبيد حيث يمكنك بيع نفسك مقابل الخبز، لكان أفضل من أي دكان سكرين.

أحاط الريف بالمدينة. في السابق، كانت المدينة تستمد منه كل شيء، تنمو وتزدهر وتزداد جمالًا. أما الآن، فتذوب المدينة في الريف، كما يذوب الصابون في الماء. رحل الناس؛ تذكر صاحب المتجر والحلاق الأرض وذهبا إلى الريف؛ غادر العامل الماهر المصنع. وبدأ آخرون قادرون بالتسلل. ثم قسم الريف المدينة. فمقابل الخبز والبطاطس، أخذوا الستائر والأطباق مقابل الدهون. أما عامل الكيس العائد، رجل قوي وجاد، صاحب مزرعته الخاصة وحارس نفسه، فقد حمل كل شيء إلى خارج المدينة في كيسه العائد. ذهب، وغرامافون، وأيقونات، وملابس؛ بدا وكأنه كل شيء باستثناء الكتب.

كيف كنا نرتدي ملابسنا. كانت ملابس المرأة، التي اشتراها مضارب، تتكون من أحذية من اللباد وسترة وقبعة دافئة ومعطف من جلد الفقمة. لا أتذكر ملابس نسائنا. لم أنظر إليها؛ شعرت بالأسف تجاهها. كنا نرتدي ملابس مثل الإسكيمو. كنا نرتدي أي أحذية من اللباد يمكننا الحصول عليها، ومعاطف قصيرة من الفرو، ومعاطف بسيطة مربوطة بأحزمة، ولففنا رؤوسنا بأوشحة، وارتدينا سراويل الجندي المتدلية بشكل فضفاض، ولكن الأهم من ذلك، أننا ارتدينا كل شيء. أتذكر بعض بقايا الزي العسكري. كنا نرتدي أحذية من القماش، ولففنا أقدامنا بالخرق، أو ارتدينا أحذية مطاطية على أقدام حافية أو على أقدام مغطاة بالخرق. ولكن الكثيرين، بمعجزة ما، كان لديهم أحذية. الكثيرون، بمعجزة ما، لم ينفدوا. تضاءلت احتياطيات المدينة القديمة، لكنها لم تنفد تمامًا. وضعنا قفازات محلية الصنع على أيدينا. عندما وضعت القفاز على يدي اليسرى، بدا وكأنه كان في يدي اليمنى؛ عندما وضعته على يدي اليمنى، كان على يدي اليسرى.

■ الرسام نيكولاي دوبوفسكوي

كنا نغسل أنفسنا نادرًا، وعندما كنا في أقوى حالاتنا فقط.

أحيانًا بدا وكأن الحياة ستكون مستحيلة... كان الجميع يتجمدون حتى الموت في شققهم ليلًا. كانت الجروح عميقة جدًا. والجروح لا تلتئم إلا بالدهون. كان الخدش يتقيح. كانت أيدي الجميع مُضمّدة بخرق، خرقة متسخة جدًا. لم يكن هناك ما يشفى به أو يتعافى به. والمدينة العظيمة، المدينة، لا تزال حية. عاشت بروحها الحضرية، روح الكثيرين، ككومة فحم تحترق تحت المطر. من الشقق المظلمة (يا للظلام، وسخام مصباح ليلي صغير، وتوقع الضوء!)، توافدوا إلى المسارح، شاهدوا المسرح، مثّل الممثلون الجائعون، كتب كاتب جائع، عمل العلماء.

كنا نجتمع ونجلس بمعاطفنا قرب الموقد حيث تُحرق الكتب. كانت أرجلنا تؤلمنا، وقد انفجرت أوعيتنا الدموية من نقص الدهون، وكنا نتحدث عن الإيقاع، وعن الشكل اللفظي، وأحيانًا عن الربيع، الذي بدا من الصعب جدًا رؤيته.

فعل الكثيرون هذا، حتى الأساتذة القدامى فعلوه في شقق موبوءة بالتيفوس. شعرنا وكأننا لا نعمل بأدمغتنا، بل بحبالنا الشوكية. ركض نهر نيفا تحت الجليد، وركض، وكنا نعمل.

أتفهم أولئك الذين قاتلوا على مشارف بتروجراد واستعادوها. في مدينة منهكة تمامًا، كان هناك دفء وحرارة مريض محموم. كانت المدينة تعاني من مرض خطير؛ الثورة. لم تصبح بطرسبورج المحتضرة هذه إقليمية؛ بل ذاب من خرجوا منها من حرارتها. قليلون هم من عرفوا أنهم يحترقون، لكن الكثيرين عرفوا.

انتهت الحياة القديمة، ونحن في الصحراء. لا أعرف إلى

كان هناك شهرٌ من الخيول المتساقطة، حيث كانت الخيول الضعيفة تسقط على الرصيف كل يوم وفي كل شارع

كان وضع القطط أسوأ؛ لم أرَ قططًا قرب جثث قطط مطلقًا، لكنني رأيت قطة عند باب صديق لي بينما كنت ذاهبًا لرؤيته، كانت واقفة هناك تنتظر، بدت نحيفة، لكنها مهذبة.

أين أذهب، لكنني لا أريد العودة. تعلمتُ أن أعتز بالماضي. ماتت العائلة القديمة، فقدنا حبنا لأشيائنا، نسينا أماكننا القديمة، ستكون العودة صعبة للغاية.

المدينة خاوية، كأن الشوارع قد غمرتها المياه، فقد اتّسعت. لكن المدينة لا تزال حية، لا تشتعل كالنار، ولا كجرح في جسد ريف روسيا، شعلة الثورة الحمراء هي آخر ما تبقى من المدينة في روسيا.

■■■

نشر هذا النص مجتزأً أولًا في كتاب «الأدب الروسي في المنفى» ثم لاحقًا في كتاب «قصص من التجربة السوفيتية، يوميات، مذكرات، أحلام».

في السينما..
فصل الدفء والرعب والجمال

عصام زكريا

وفقًا لهوليوود والأسواق السينمائية المرتبطة بها هناك أفلام للصيف، وأفلام للشتاء. يبدو الأمر طريفًا حين نقارنه بشركات الملابس الجاهزة، أو بقية السلع التي تنتج للصيف فقط، أو للشتاء فقط.

هل يمكن تشبيه الأفلام بالمايوهات والمعاطف؟ رغم المبالغة فإن الصورة المجازية تفرض نفسها: هناك أفلام تبدو بالفعل كملابس البحر، وأخرى تبدو كمعاطف المخبرين في الأفلام البوليسية!

في فترة مبكرة من تاريخ هوليوود اكتشف أصحاب شركات الإنتاج والتوزيع نظام المواسم، وبالأخص الموسمين الأساسيين للإقبال الجماهيري على دور العرض: موسم الإجازات الصيفية، وموسم الكريسماس ونهاية العام، وكل موسم يتطلب أنواعًا مختلفة من الأفلام وأبطالها.

بالطبع هذه النظريات عامة ولا تنطبق على كل وأي فيلم، كما أنها تنطبق أكثر على مجتمعات الشمال التي ينقسم فيها العام انقسامًا حادًا بين الفصول، ويتسم فيها الشتاء ببرودة قارصة تغير معالم الطبيعة وتهدد الحياة.

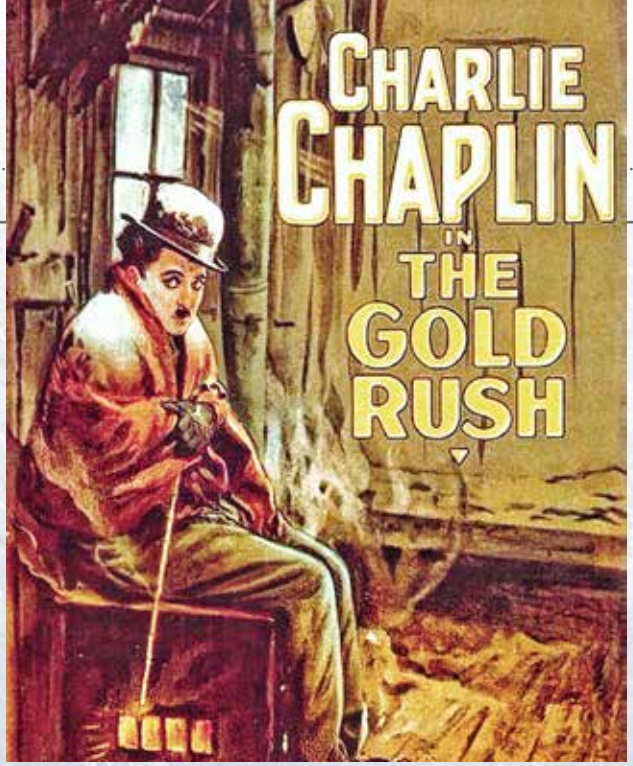
كهف الأزمنة الحديثة

معظم الملاحظات الخاصة بالطقس صيغت في العصر الذهبي لدور العرض السينمائي، التي أصبحت علاجًا للطقس السيئ، خاصة في الشتاء، حيث تتحول صالات العرض إلى مناطق دافئة حميمة في مواجهة صقيع وقسوة الشارع، والعكس بالنسبة للمدن الحارة، حيث يذهب الجمهور إلى السينما للتنعم بالتكييف البارد. ويروي المخرج مارتن سكورسيزي أنه بسبب إصابته بمرض الربو في طفولته كان أبوه يصحبه يوميًا خلال الصيف إلى السينما لأنها كانت المكان الوحيد الذي يمكن أن يعثروا فيه على تكييف بارد.

بشكل ما، يشبه الذهاب إلى دور العرض السينمائي في الشتاء طقس الاحتماء بالكهف الدافئ للاستماع إلى حكايات راوي القبيلة. ومن جرب طقس مشاهدة الأفلام داخل القاعات الدافئة في ليالي ديسمبر ويناير في أوربا يعرف ذلك الشعور اللطيف بالخدر والرقة والشعور بالدفء الإنساني. ومن المعروف أن المنتجين والموزعين يحتفظون بالأفلام الإنسانية والفنية الجادة لعرضها آخر العام، أولًا لأنها تناسب الشتاء أكثر، وثانيًا لأنها تسبق ترشيحات جوائز الأوسكار مباشرة.

مهرجانات شتوية

يميل منظمو المهرجانات عادة إلى عقد مهرجاناتهم في أفضل طقس ممكن لضمان الإقبال الجماهيري، وبينما يميل الغربيون إلى عقد مهرجاناتهم في الربيع والصيف، فإن المهرجانات العربية، على العكس، تتجنب حرارة الصيف وتميل إلى الانعقاد في الخريف والشتاء.



يروي مارتن سكورسيزي أنه بسبب إصابته بمرض الربو كان أبوه يصحبه يوميًا خلال الصيف إلى السينما

من المعروف أن المنتجين والموزعين يحتفظون بالأفلام الإنسانية والفنية الجادة لعرضها آخر العام

ولكن ذلك لا يمنع من وجود مهرجانات "شتوية" مثل مهرجان برلين الذي يعقد عادة في بداية فبراير من كل عام.

ومن المهرجانات الشتوية التي حضرتها أكثر من مرة مهرجان صغير يعقد في مدينة كندية شمالية صغيرة اسمها "أبيتيبي تيمسكمانجا" (الاسم بلغة السكان الأصليين). ويتجمع سكان المدينة لمتابعة فعاليات المهرجان في طقس حميم يغالبون به شهور الجليد والوحدة القادمة.

ولكن أطرف "المهرجانات الشتوية" على الإطلاق هو "المهرجان الدولي لسينما الشتاء" الذي يعقد في مدينة إدمونتون في ولاية ألبرتا بكندا في يناير من كل عام. وهو مهرجان يركز على الأفلام التي تتناول حياة الناس في الشتاء، وتصور الجبال الجليدية والقطب الشمالي والتغيرات المناخية وحياة السكان الأصليين في هذه المناطق. ومن الغريب أن عروض المهرجان مفتوحة في الهواء (الصقيع) الطلق، حيث يجلس المشاهدون في العراء وتوزع عليهم البطاطين والشيكولاتة الساخنة والقهوة، ليشاهدوا الأفلام على شاشة من الجليد! أما الجوائز فتحمل اسم "ندفة الثلج" الماسية والذهبية والقرمزية والياقوتية.

الشتاء كاستعارة فنية

بجانب الأفلام التي تعرض في الشتاء، هناك الأفلام التي تدور خلال الشتاء أو تستخدم الشتاء كاستعارة، توحي بالعزلة، الاكتئاب، السكون، التأمل، البيات الشتوي، أو الموت الذي يسبق البعث والتجدد بقدوم الربيع.

وهناك صناع أفلام تتألق موهبتهم أكثر في هذه الأفلام. من هؤلاء السويدي انجمار بيرجمان والروسي أندريه تاركوفسكي والفنلندي آكي كاورسماكي والأمريكي تيم بيرتون والنمساوي ميكائيل هاينكه، من بين آخرين. الشتاء هو الفصل المفضل لهؤلاء المتأملين ذوي النزعة الفلسفية أو المتشائمة.

هناك أنواع فنية مرتبطة أكثر بالشتاء، والرعب هو الأبرز من بينها، من دراكيولا وفرانكشتين إلى المستذئبين والزومبي والأشباح. والأمثلة أكثر من أن تحصى أو تختصر.

وكذلك الأفلام الحربية تحب الشتاء، حيث تصبح الحرب أكثر قسوة، كما تفضل أفلام الفانتازيا و"الفيلم نوار" البوليسية بشكل عام هذا الفصل، وعادة ما تتسم هذه الأعمال بلغة بصرية مميزة سواء كانت بالأبيض والأسود، تلعب على التباين الحاد بين اللونين، أو كانت بالألوان حيث تلعب إضاءة الشتاء الناعمة دورًا جماليًا يستحيل أو يصعب تصنيعه داخل الاستوديوهات. وعلى مستوى الأسلوب الفني، تميل الأفلام "الصيفية" غالبًا إلى فرط الحركة والإيقاع والتقطيع السريع والأداء التمثيلي "البدني"، بينما تميل الأفلام "الشتوية" عادةً إلى السرد البطيء، واللقطات الطويلة زمنيًا والكاميرا الثابتة أو قليلة الحركة، والأداء الداخلي للممثلين.

صناعة الشتاء

بسبب صعوبة التصوير في الشتاء يتفنن صناع الأفلام في استخدام الحيل المختلفة للإيحاء بالمطر والجليد والغيوم والإضاءة الباهتة لنهارات الشتاء. وربما لا يتصور الجيل الحالي، الذي يمكنه صناعة معظم هذه الحيل والمؤثرات بالكمبيوتر، حجم الصعوبات التي كانت تواجه السينمائيين منذ ثلاثين أو عشرين عامًا لكي يعطوا الإيحاء بعاصفة أو سقوط حفنة من الصقيع. وفي وقت من الأوقات كانوا يستخدمون مادة الاسبستوس البيضاء بديلًا عن ندف الثلج، قبل أن يتبين أنها في غاية الخطورة وأن استنشاقها يمكن أن يتسبب في واحد من أشرس أنواع السرطان. ومن المعروف أن هذه المادة استخدمت بكثافة في واحد من أشهر مشاهد الشتاء في السينما في فيلم "ساحرة أوز" The Wizard Of Oz، إخراج فيكتور فليمنج، ١٩٣٩، حيث يتساقط الصقيع فوق عدد كبير من الشخصيات. ويقال إن عددًا من الممثلين تضرر بسبب ذلك، بالرغم من أنه لم يثبت أن أحدًا منهم مات بسبب الاسبستوس.

دستة من الأفضل

هناك فارق بين الأفلام التي ينصح بمشاهدتها في الشتاء، لما تحمله من دفء عاطفي وبهجة للروح في مواجهة البرودة والعزلة، ولعل أشهر وأفضل نوع من هذه الأفلام هو ما يطلق عليه أفلام الكريسماس التي يتزامن موعد عرضها غالبًا مع أعياد الكريسماس ونهاية العام، وبين الأفلام التي تدور بالكامل أو جزئيًا، في الشتاء، بحكم موضوعاتها، أو لكي تستخدم الشتاء كفكرة أو استعارة أو لخلق حالة مزاجية بعينها.

فيما يلي قائمة باثنى عشر فيلمًا تعد من أفضل أفلام الشتاء:

١- "**البريق**" **ستانلي كوبريك**، ١٩٨٠.

ربما لا يوجد فيلم استطاع أن يعبر عن قسوة الشتاء وما يحدثه في النفس البشرية من تأثيرات سلبية مثلما فعل فيلم The Shining أو "البريق". يدور الفيلم حول كاتب (جاك نيكلسون) يعاني من نضوب إبداعي، يصطحب أسرته للعمل كحارس في فندق ناء لا يعمل خلال فصل الشتاء، يعاني بالتدريج من أعراض العزلة بينً جدران المكان المحاط بالجليد، ويصل به الأمر إلى حد الجنون ومحاولة قتل ابنه وزوجته. ويثير نيكلسون منذ اللحظة الأولى قلقًا يتصاعد بمرور الوقت، متزامنًا مع دخول الشتاء، وصولًا إلى ذروة الرعب بمشهد المطاردة في المتاهة الجليدية. والغريب أن كوبريك لا يصور الشتاء في الخارج إلا في المشاهد الأخيرة من الفيلم، بينما يأتي الإحساس به عبر الطريقة التي يصور بها الفندق الشاسع، الخاوي، شحيح الضوء، وغياب الشمس والطبيعة الخارجية تمامًا.

٢- "فارجو"، جويل وإيثان كوين، ١٩٩٦.

الأخوان جويل وإيثان كوين من أبرع المخرجين في تصوير الشتاء الأميركي، كما يفعلان في فيلمي A Blood Simple وFargo. في "فارجو" بالأخص، الذي يدور شتاءً في ولاية مينيسوتا، يصبح الجليد والبرد جزءًا من دراما الفيلم. جريمة قتل وعنف ومفتشة شرطي حبلى في الشهر التاسع (فرانسيس ماكورماك في دور لا ينسى)، ودماء تختلط بنصاعة الصقيع محدثةً أثرًا بصريًا ونفسيًا يشيع الإحساس بالروع والروعة.

٣- "يوم الجراوند هوج"، هارولد راميس، ١٩٩٣.

تدور أحداث فيلم "يوم الجراوند هوج" Groundhog Day في الثاني من فبراير، حيث تحتفل بعض الولايات الأميركية الشمالية بانتهاء الشتاء ودخول الربيع من خلال عودة فأر الأرض من بياته الشتوي ومغادرته للجحر الذي يقضي فيه شهور البرد. ولكن الفكرة هنا أن بطل الفيلم (بيل موراي)، مذيع الأرصاد التليفزيوني الذي ذهب لتغطية الاحتفال لا يمكنه المغادرة، حيث يقع في ثقب زمني يتكرر فيه يوم ٣ فبراير بكل أحداثه إلى ما لا نهاية، أو بالأصح حتى يترك هو نفسه بياته العاطفي الشتوي ويتخلى عن أنانيته ويعرف

يجلس المشاهدون في العراء وتوزع عليهم البطاطين والشيكولاتة الساخنة والقهوة، ليشاهدوا الأفلام على شاشة من الجليد!

وكذلك الأفلام الحربية تحب الشتاء، حيث تصبح الحرب أكثر قسوة، وأفلام الفانتازيا و"الفيلم نوار" البوليسية

معنى الحب الذي يكنه لزميلته الجميلة آندي ماكدويل.

٤- "وحيدًا في البيت"، كريس كولمبوس، ١٩٩٠.

كل المدينة تحتفل بأعياد الكريسماس، ولكن الظروف تضطر صبيًا صغيرًا إلى البقاء في البيت بمفرده، بعد أن سافرت أسرته ونسيته. وما يبدو أنه مجرد ليلة يقضيها وحيدًا، تتحول إلى معركة في مواجهة لصين كانا يخططان لسرقة المنزل.

حقق الفيلم الأول من سلسلة Home Alone نجاحًا هائلًا في زمن عرضه، وصنع منه ثلاثة أجزاء أخرى، بالإضافة إلى استخدام الفكرة في أعمال مشابهة. وهو أحد كلاسيكيات السينما التي يتوارث الأطفال حبها جيلًا بعد آخر، وتحول الفيلم وبطله ماكولاي كالكن إلى أيقونة للكريسماس والشتاء.

٥- "إنها حياة رائعة"، فرانك كابرا، ١٩٤٦.

لثمانية عقود تقريبًا يظل فيلم It's A wonderful Life واحدًا من علامات موسم الكريسماس، خاصة بعد ظهور التليفزيون وعرضه في موسم الأعياد كل عام. هو أحد الأفلام العائلية الأشهر، حيث تتداخل المشكلات الاقتصادية التي تهدد أسرة رجل نبيل يتعرض

للخداع مع طقوس الشتاء والعيد وظهور ملائكة الكريسماس لمنع الرجل من الانتحار وحل مشكلاته. فيلم متفائل ودافئ رغم الصقيع وأكوام الجليد التي تملأ الشوارع.

٦- "دكتور زيفاجو"، ديفيد لين، ١٩٦٥.

الشتاء في روسيا والأفلام الروسية يحتاج إلى دراسة منفصلة، ولكن هذا الفيلم البريطاني المقتبس عن رواية الأديب بوريس باسترناك قد يكون الأكثر شهرة بين الأفلام التي تدور في الشتاء الروسي، بفضل قصة الحب المؤثرة وأداء بطليه عمر الشريف وجولي كريستي وإخراج ديفيد لين الملحمي.

٧- "نعيم الآخرة"، آتوم إجويان، ١٩٩٧.

الشتاء الكندي معروف بقسوته والحرارة التي تهبط تحت الصفر بعشرات الدرجات، ومن أجمل الأفلام التي تدور في الشتاء وتتداخل فيها الدراما مع الطقس بشكل فريد فيلم The Sweet Hereafter للمخرج الأرميني الكندي المولود في مصر آتوم إجويان. يبدأ الفيلم بحادث مأساوي لحافلة مدرسة يروح على أثرها عدد كبير من الأطفال، ليستكشف بعد ذلك أشكال الخلل العائلي والأخلاقي التي تسببت، بشكل مجازي، في ضياع هؤلاء الأطفال. فيلم بطيء الإيقاع يتسلل إلى أعماق النفس ليبقى هناك إلى الأبد.

٨- "شعاع الشمس الأبدي في العقل النظيف"، مايكل كوندري، ٢٠٠٤.

من الصعب ترجمة عنوان هذا الفيلم، Eternal Sunshine Of The Spotless Mind ، وحتى بلغته الإنجليزية لا يمكن فهمه إلا بعد مشاهدة الفيلم أو قراءة معناه. في قالب رومانتيكي خيال-علمي يدور الفيلم حول حبيبين يقوم كل منهما بمسح ذكريات الآخر من عقله، ولكن تبقى لكل منهما ذكرى وحيدة غامضة تظل تجذب كلًا منهما إلى الآخر في المستقبل. ويستخدم الفيلم فصل الشتاء كخلفية بصرية تشيع مزاجًا رومانتيكيًا مقبضًا ولكن حنونًا كشعاع من الشمس يلمع فوق البياض الشاهق للجليد. وجيم كاري وكيت وينسلت يشكلان ثنائيًا لا يمكن نسيانه بالفعل.

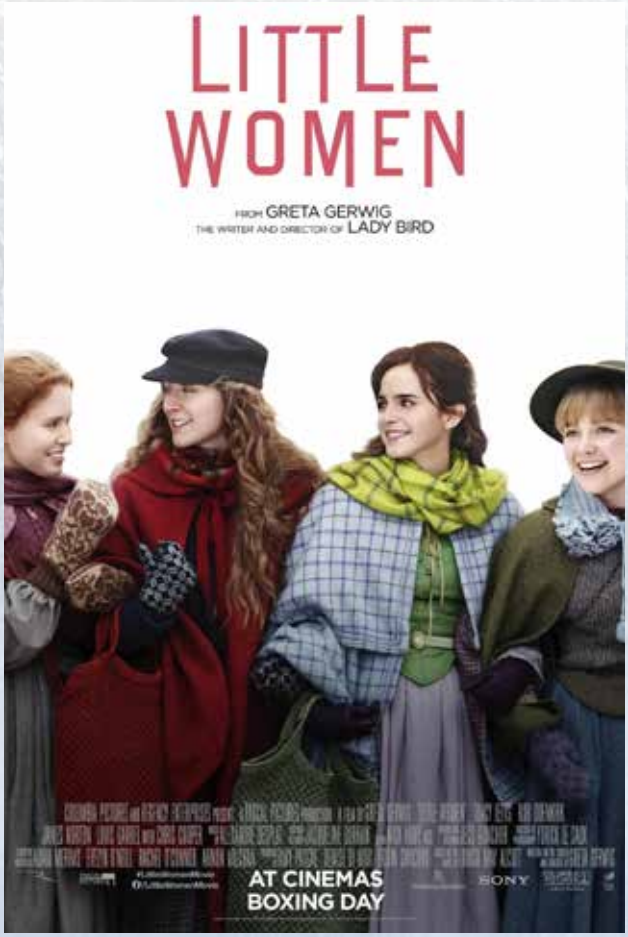
٩- "مثقاب الجليد"، بونج جون- هو ٢٠١٣.

التغيرات المناخية الناتجة عن التلوث وثقب الأوزون جعلت العلماء يضعون سيناريو كابوسيًا تغيب فيه الشمس، ويحل عصر جليدي جديد على الكوكب، وكان من أوائل الأفلام التي صورت هذه الفرضية "بعد الغد" The Day After Tomorrow إخراج رونالد إيمريش، ٢٠٠٤، الذي ينتمي لنوعية أفلام الكوارث الشعبية.

في فيلم Snowpiercer، للمخرج الحاصل على الأوسكار بونج جون- هو، والذي تحول إلى مسلسل من إنتاج نتفليكس في عدة أجزاء، يعم الشتاء الأرض، ويقضي على كل مظاهر الحياة، ولكن مجموعة من أثرياء الأرض، من خلال شركة تكنولوجيا، يصلون إلى حل عبقري: قطار محمل بمستلزمات الحياة يدور بلا توقف حول الأرض، لسنوات وعقود على أمل أن يتراجع الجليد وتشرق الشمس من جديد. ولكن المشكلات التي أدت إلى تدمير المناخ والكوكب، وعلى رأسها الطبقية والاستغلال، تعيد إنتاج نفسها على متن القطار السابح في الشتاء الأبدي!

١٠- "حمى الذهب"، ١٩٢٥.

يستلهم فيلم The Gold Rush، الذي صنعه وقام ببطولته تشارلي شابلن، بعض القصص والصور عن استكشاف الغرب



الأميركي في منطقة سييرا نيفادا، حيث دفع الشتاء القارص وحصار الجليد بعض الرحالة إلى أكل بعضهم البعض. يصور الفيلم معالم الطقس البارد بشكل واقعي، رغم أن الظروف السيئة دفعت فريق عمل الفيلم إلى اختصار وقت التصوير. ومن أشهر مشاهد الفيلم التي دخلت تاريخ السينما، مشهد الحصار داخل الكوخ، حيث يجوع شابلن ويأكل حذاءه، وتنتابه الهلاوس متخيلًا أنه يأكل دجاجة ومسامير الحذاء هي عظامها.

١١- "ملكة الثلج"، كريس بك، جنيفر لي، ٢٠١٣.

كثيرة هي قصص الأطفال التي يلعب فيها الشتاء والثلج عنصرًا أساسيًا، من أبرزها سلاسل أفلام "نارنيا" و"سيد الخواتم" و"هاري بوتر"، وبالطبع فيلم "ملكة الثلج" أو Frozen بأجزائه، والذي تدور حبكته حول أميرة تتعرض للعنة سحرية (أو هبة) تجعلها قادرة على إنتاج الثلج.

١٢- "نساء صغيرات"، جريتا جوريج، ٢٠١٩.

تعد رواية Little Women التي كتبتها لويزا ماي ألكوت، وصدرت في ١٩٦٩ من أجمل وأرق الأعمال الأدبية التي صورت فصل الشتاء في أميركا، وقد تحولت إلى عدد كبير من الأفلام والمسلسلات (والمسرحيات والباليه أيضًا!) من أشهرها فيلم عام ١٩٣٣ من بطولة كاثرين هيبورن، وفيلم عام ١٩٤٩ بالألوان، وفيلم ١٩٩٤ من بطولة وينونا رايدر، وأحدثها النسخة التي أخرجتها جريتا جوريج (صاحبة فيلم "باربي") في ٢٠١٩، وتوجت بعدد هائل من الجوائز. كل الأفلام سابقة الذكر ممتعة وتستحق المشاهدة.

يوميات الصِقاع والأصقاع ومنازل الضعائن

محمد الشحري

الشتاء بالنسبة لي ليس مجرد فصل. هو ذاكرة متنقلة، هو الطريق المبلل بالندى، رائحة الحطب المشتعل، ودفء الشمس الذي تتوق له الإبل في أعالي الجبال. طفولتي كانت رحلة دائمة بين الأودية والسهول، أبحث عن العشب والماء، وأتبع خطوات الإبل التي تقودني متجهة كل شتاء نحو الشرق، نحو الضوء.

مع التحاقي بالمدرسة، جاء الاستقرار مؤقتًا، لكنه لم يوقف رحلات الشتاء. بين تونس وكندا وألمانيا وإيرلندا والتشيك والمغرب والجزائر والأردن ولبنان والكويت وتركيا، تفاوتت فترات الإقامة بين أيام قصيرة لحضور مؤتمرات إلى ندوات ودورات، وشهور ممتدة تشبه الليالي الباردة الطويلة.

أتذكر عمّان، حين اجتاحت المدينة عاصفة ثلجية، وانقطعت الحياة في الشوارع. بقينا أيّامًا في الفندق نراقب الصقيع وهو يذوب ببطء، وكانت تلك المرة الوحيدة التي لم أقابل فيها أصدقاء المدينة، أول مدينة عربية زرتها صيف ٢٠٠٢، في رحلة طلابية لكليات المعلمين بالسلطنة، حيث كان الشتاء أول درس في الانتظار.

شتاء الرعاة:

كان الشتاء صديقًا هادئًا: برد خفيف، ليل طويل، وشمس دافئة ككوب حليب ساخن في الصباح. في الجبال، لا يشعر الساكن بالبرد، والطقوس الجوية هنا تختلف عن بقية الأرض. يبدأ الشتاء من ديسمبر حتى مارس، يليه الصيف حتى يونيو، ثم الخريف من يونيو حتى سبتمبر، فالربيع حتى ديسمبر. هذه دورة الحياة، كما تعيشها ظفار وبعض المناطق الجنوبية من اليمن.

أمضيت الشتاء في أحضان جبل سمحان حتى الثامنة عشرة، أبحث في بطون الأودية عن نبات (الخملاج)؛ وهي ثمار تشبه الرمان، تنمو في التربة بين الصخور وتسمى علميًّا "هيدنورا أفريكانا". أحيانًا كنا نتقاطع مع البحر نذهب مع الغواصين الذين توقفهم الرياح الشرقية (المشقاص)، تحرك الرياح سطح البحر الذي يُهيّج التيارات البحرية، وتتساقط برودة المياه على الأجساد فيمتنعون عن الغوص إلى حين.

حين انتقلت إلى صلالة، تغيّر المشهد؛ اختفت رعاية الجبل، وازدادت الرياح غبارًا. كنت أترقب الإجازة الأسبوعية لأتنفس الصعداء، قبل أن تلتقطني تونس، حيث الماجستير والشتاء المختلف.

شتاء تونس ٢٠٠٥:

الشتاء التونسي كان كما قرأت في الروايات: المطر، السماء الملبدة بالغيوم، الملابس الثقيلة، والعادات التي تجمع بين الدفء والبرد. "لا تخرج قبل أن تبلل حلقك كي لا تصاب بالبرد"، قالت خالتي عائشة، التي ربتني كأحد أبنائها في الزهراء، في أول تجربة شتوية قاسية.

كانت العطلة الشتوية رحلة داخلية أيضًا: الصحراء التونسية، الشمس المائلة على الرمال اليابسة، وشارع الحبيب، ملجأ من تقلبات الطقس والشعور بالوحدة، كما سماه الشاعر سليم دولة: "شارع الشوارع".

كنت أتنقل من مدينة الزهرة، أشتري صحيفة القدس العربي، وأجلس في مقهى فندق إفريقيا، أقرأ رشاد أبو شاور، صبحي حديدي، عزت القمحاوي، عناية جابر، إلياس خوري وخميس الخياطي، وغيرهم من الكتاب اللامعة أسماؤهم في الصحافة العربية، حين كانت صحيفة القدس العربي من أهم الصحف العربية المقروءة في الوطن العربي وفي المهجر.

أحيانًا ألتقي بالكتاب والروائيين ككمال الرياحي الذي بدوره عرفني على الكاتب العراقي الراحل عبد الرحمن مجيد الربيعي، والكاتب التونسي كارم الشريف. في تونس أيضًا تعرفت على الكاتب الراحل عادل الحاج سالم أحد أنبل الكتاب والصحفيين في تونس، كما تعرفت على شقيقه الدكتور محمد الحاج سالم صاحب كتاب "من الميسر الجاهلي إلى الزكاة في الإسلام".

في شارع الحبيب بورقيبة، أتنقل مع زملاء المعهد العالي للتشيط الثقافي ببئر الباي، فنذهب إلى المدينة العتيقة أو المدينة العربي كما يودون تسميتها، ندخل إليها من " باب بحر"

ونسلك الأزقة الضيقة التي تقي من السرقة بسبب ازدحام المارة، وإذا قررت المبيت، أتوجه إلى مطعم الحطاب عند محطة المترو (الباساج) لأتناول اللبلابي: خبز بارد وحساء الحمص وبيضة مسلوقة، مع زيت الزيتون والكمون والهريسة والثوم والفلفل. وأحيانًا أبدأ يومي بوجبة الدرع الصباحية.

بعد تونس، جئت إلى مسقط واكتشفت شتاءها الجميل حيث تحتفظ الجبال بدفء الشمس ثم تطلقه في المساء فيطيب الجلوس في الأمكنة المفتوحة القريبة من البحر ومن الجبال، بعد مسقط عُدتُ إلى صلالة، ومنها انطلقت إلى تجارب جديدة في السفر والترحال.

شتاء كندا:

في كندا ٢٠١١، تعرفت على الثلج والملح الذي يذيب الجليد، وعلى ندف الثلج المتراكمة حتى ثلاثين سنتيمترًا. ومع كل ذلك، الحياة تستمر: القهوة الساخنة، الخبز المحمص، الأشجار المزينة، الشوارع المضيئة، الهدايا التي تُغلف بحب، وانتظار الزيارات.

هناك رأيت السماء الرمادية، شعرت بثقل الملابس، ولسعات البرد التي لا ترحم. هناك كما في ألمانيا لاحقًا، كنت أشتاق لشمس الجنوب، لدفء الحكايات وأنس اللقاءات، فالبشر في تلك المرابع والديار مغلفون بأغطية المادة والمصلحة التي تفرض نفسها على العلاقات بين الناس، الروح غائبة ويسعون خلفها في المعارض الفنية والحفلات الموسيقية وغيرها من الإنتاجات الثقافية التي ترمم الأرواح.

شتاء مانهايم هايدلبيرغ:

الإقامة في ألمانيا كانت أطول، حيث جربت الفصول الأربعة: الشتاء القاسي، الوحدة، السماء القاتمة، الشمس الخادعة. كان أنسي الوحيد زيارة رعاة الإبل في الأحلام. وفي كل الأحوال كان الشتاء الألماني رفيقًا بي أكثر من الصقيع الكندي.

تغلبت على الوحدة والضجر بالقراءة، في هايدلبيرغ تعرفت على بعض الروائيين العرب المقيمين بها: مثل الكاتب السوري الألماني رفيق شامي، والكاتب الفلسطيني الألماني سليم الأفنيش، وذات يوم، وجدت على رصيف مدينة مانهايم رواية "البيت الأخضر" لماريو برغاس يوسا، أخذتها بعد استشارة زميل الذي أخبرني بأن كل ما يُترك على الأرصفة هبة من أصحابها لمن يحتاجها، قرأت الرواية بالألمانية والعربية. لكن لا اللغة الألمانية ساعدتني ولا الترجمة العربية أغرتني لإتمام قراءة "البيت الأخضر".

في مدينتي مانهايم وهايدلبيرغ اكتشفت أسواق أعياد الميلاد (Weihnachtsmärkte)، محلات مليئة بالحرف اليدوية والأطعمة التقليدية: سلمون مشوي، خبز الزنجبيل (Lebkuchen)، ونبيذ ساخن (Glühwein)، قبل ذلك وفي شتاء مدينة براغ اكتشفتُ أجواء الاحتفالات بالشتاء وأعياد الميلاد، إذ تذوقت خبز(الهوسكا) التقليدي.

من العادات المتبعة في جامعة هايدلبيرغ اجتماع بين الطلبة والأستاذ في نهاية كل فصل دراسي، يقدم فيه الأستاذ قهوة لطلبته كعرف متبع في الجامعة، وكذلك إقامة حفلة قبل عطلة أعياد الميلاد، ففي معهد الدراسات الشرقية، كنا نعد حفلات عشاء لتوديع العام واستقبال الجديد، كنتُ أقدم وجبة البرياني الهندية، وتتحول القاعة إلى لوحة دافئة من الروائح والضحكات.

شتاء أغادير:

يصعب على الذاكرة إفلات اللحظات الآسرة في الشتاء واللقاءات الباذخة بالفرح والمرح والشعور بالامتنان للحظ والصدف أيضًا في توزيعها العادل للتلاقي، ففي ديسمبر من عام ٢٠٢٢م، شاركت في ندوة الرواية والصحراء في مدينة أغادير الواقعة على شواطئ المحيط الأطلسي، وتمتاز المدن الملاصقة للمحيط بقدرتها على السماح لساكنيها وزوارها بشعور الانتعاش والتزود بطاقة طاردة للملل والضجر، فأغادير مدينة فاتحة ذراعيها أمام بحر الظلمات، تمنح دفئًا وأنسًا، ومع أنني جربت أول شعور بالهزة الأرضية التي سجلت ٣,٣ على مقياس ريختر، إلا أن ذلك الصباح كان فائضًا بالراحة، إذ اجتمعت ثلة من المثقفين في أحد مقاهي الشاطئ وهناك دارت أحاديث حول الرواية والكتابة والثقافة.

شتاء الحكاية:

الشتاء ليس مجرد طقس، بل هو لحظة حية، الليل الطويل والنهار القصير، الشمس الغائبة، الطيور المهاجرة. إيقاظ للحواس حتى مع نزلات البرد والمكوث الطويل في المنازل.

إذ لا يمكن مواجهة الليالي الحالكة إلا بالسرد واختلاق الحكايات وتظفير المفردات وسبك العبارات المُعبرة عن النفس التواقة للحرية. الخيال وحده القادر على تطمين البشر وتحقيق الآمال سرديًا ولو على سبيل الأمنيات.

ذكريات شخصية عن يحيى حقي (1)

تواضع الكبير

د. صبري حافظ

كيف أبدأ الكتابة عن يحيى حقي وقد تغلغل تأثيره في العقل والروح، وشارك في صياغة الكثير من القيم التي اهتديت بها، وتحكمت في رؤيتي وممارساتي الأدبية والفكرية حتى اليوم. خاصة وأنني سبق أن كتبت أكثر من مرة بالعربية والإنجليزية عن أعماله القصصية والنقدية والفكرية المختلفة. ومع هذا فلايزال لدي الكثير مما يمكن أن أكتبه عن يحيى حقي الكاتب والإنسان. ولأنني هنا في معرض الذكريات الشخصية، فإنني سأركز الحديث هنا عن الجانب الشخصي والإنساني، ولن أتطرق لأي من إضافاته لفن القصة أو لفن المقالة الذي حوله إلى إبداع خالص، أو حتى للنقد والنظرية النقدية والتأريخ الأدبي، فله تنظيراته النقدية الجديرة بالدرس والتمحيص. ومع أن نجيب محفوظ كان أول الشخصيات الأدبية الكبيرة التي تعرفت عليها منذ مطالع اهتمامي بالأدب، والانخراط في ساحته قبل أن أبلغ العشرين من العمر، وفي بدايات هذا العقد الخصيب من حياتي وتكويني الفكري والأدبي، فإن أكثر الشخصيات الأدبية تأثيرًا عليّ واهتمامًا بي كشخص وإنسان وكاتب شاب كان يحيى حقي. فقد كان الرجل إنسانًا كبيرًا بكل معنى الكلمة. وكان في الوقت نفسه أول من تعرفت عليهم شخصيًا من كبار كتاب مصر بعد نجيب محفوظ وعالم ندوته الأسبوعية الخصيب.

فقد شاءت المقادير أن يتواقت تعيين يحيى حقي رئيسًا لتحرير مجلة (المجلة)، خلفًا لرئيس تحريرها قبله وهو علي الراعي في شهر مايو ١٩٦٢ مع بدايات نشري للمقالات في صحيفة (المساء) القاهرية، ثم في مجلة (الآداب) البيروتية، وغيرها من الدوريات العربية. كما كان عام ١٩٦٢ هو عام حصولي على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية، وعملي كأخصائي اجتماعي في الإدارة الاجتماعية لمحافظة القليوبية، والتي كان يعمل بها في ذلك الوقت، صديقي وزميل البدايات الأولى صلاح عيسى. وكنا قد بدأنا معًا، في العام نفسه أو العام التالي له بالهجرة بمقالاتنا إلى المنابر البيروتية، حينما كانت مطبوعاتها تصل بانتظام إلى القاهرة، وخاصة (الآداب) و(الأديب) و (العلوم) الشهرية، و(الحرية) الأسبوعية. وكانت تلك المجلات بلا شك -وقد انضمت إليها بعد ذلك مجلات سورية مثل (المعرفة) وعراقية مثل (الأقلام)- تلعب دورًا مهمًا في عملية تكويننا الثقافي والمعرفي، حيث كانت الحدود الجغرافية مفتوحة أمام تلك المجلات، وكانت هي وسيلة معرفة كتاب جيلنا باجتهادات مجايليهم عبر الساحة العربية الممتدة من العراق وحتى المغرب. ولأن تلك المجلات الثقافية لعبت دورًا حيويًا في تكويننا المعرفي، فقد كنا نعرف أهمية (المجلة)، وكنت أقدر قيمتها.

ومازلت أذكر كيف كنّا -صديقي العزيز محمد عفيفي مطر الذي عرفته على سور الأزبكية حينما التقينا هناك بالصدفة، وما أن عَرّفني من كان معي وهو جلال السيد على ما أذكر به، حتى احتضن كل منا الآخر، وكأنه يعرفه منذ زمن طويل، مع أنه كان لقاءنا الأول. وصرنا أصدقاء أعزاء منذ ذلك الوقت؛ ذلك لأنني كنت قد علقت على قصيدة له في مجلة (الآداب) في صيف ١٩٦٢. أقول لا زلت أذكر كيف كنا -مطر وأنا- نجوب سور الأزبكية باحثين عن الأعداد القديمة لمجلة (الآداب) ومجلة (المجلة) كي يكمل كل منا مجموعته منها. وكان العنوان الفرعي لـ(المجلة) هو «سجل الثقافة الرفيعة» -والذي اختاره لها أول رئيس لتحريرها زميل طه حسين وصديقه العزيز محمد عوض محمد- طاردًا بطبيعته لشباب الكتاب. وظل كذلك في سنواتها الأولى التي رأس تحريرها فيها محمد عوض محمد، وكذلك بعده في مرحلة حسين فوزي، وإن خفّ قليلًا في مرحلة علي الراعي. وقد بدأ يحيى حقي رئاسته لتحرير المجلة عام ١٩٦٢ بعدد مايو. وبعد أن كان على صفحة تحريرها اسم رئيس التحرير: وهو علي الراعي ومحرر واحد هو فؤاد دوارة، صدر عدد مايو فقط بهذه الصيغة، ثم تحول المحرر مع عدد يونيو إلى هيئة تحرير من ثلاثة أفراد على رأسهم أنور المعداوي ومعه حسن كامل الصيرفي

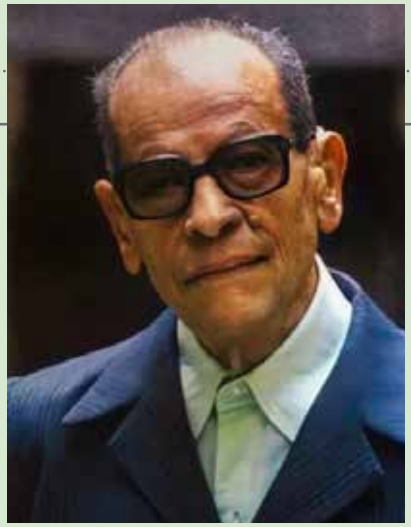
وفؤاد دوارة بالطبع، وانضم إليهم بعد شهرين أو ثلاثة يوسف الشاروني.

ولم أكن أعرف من هؤلاء جميعًا غير فؤاد دوارة الذي كان يتردد على ندوة نجيب محفوظ في كازينو أوبرا. وإلى حد ما يوسف الشاروني الذي كان يتردد على ندوة (نادي القصة). كما أن لكل من هذه الأسماء تاريخًا طويلًا في الكتابة والنشر، كنت أعرف شيئًا عنه. لذلك حينما طرقت باب (المجلة) في العام التالي ١٩٦٣ للنشر فيها -بعد أن شجعني نشر (الآداب) لمقالاتي في صدر أعدادها، ووضع عدد منها على غلافها- حاولت الدخول إليها من الأبواب الخلفية كما يقولون. وهي الأبواب التي كانت تُنشر في آخر كل عدد من أعداد (المجلة) لمراجعات الكتب، والدوريات. وقدمت مراجعة لكتاب (صورة شخصية لهمنجواي) الذي كنت مغرمًا به وقتها إلى حد كبير كي تُنشر فيها. وقد نُشرت هذه المراجعة في عدد أغسطس من (المجلة). فقدمت لهم بعدها مراجعة أخرى لكتاب بالإنجليزية عن (عالم أوديسيوس) ظهرت في الصفحات الأخيرة من عدد أكتوبر (ص ١١٥-١١٧) والتي كانت تطبع ببنط صغير. وكانت (المجلة) تدفع لقاء نشر هذه المراجعات خمسة جنيهات -وهو مبلغ كبير بمقياس تلك الأيام- فذهبت للحصول على مكافأتي عن تلك المراجعة. وإذا بفؤاد دوّارة الذي كان هو من أعرفه وأتعامل معه في (المجلة) يقول لي إن الأستاذ يحيى يريد أن يراك. وقد سألني عنك فقلت له إنك نشرت في (المجلة) مراجعة لكتاب، وستجيء حتمًا للحصول على مكافأتك، فقال إذا جاء يسأل عن مكافأته، قدّمه لي. وقدمني له.

وكان يحيى حقي -غير كثيرين من الذين يعتصمون بالمكتب، مكتب رئيس التحرير، وهو عادة مكتب فخم ضخم يشكل نوعا من الحماية أو تحصين الذات والمكانة يتصدر أوسع غرفة في شقة (المجلة)- لا يجلس أبدًا وراء مكتب رئيس التحرير الضخم ذاك. وقد شاهدت كيف اعتصم به كثيرون ممن جاؤوا بعده. وإنما على مقعد فوتيه مريح في الغرفة المجاورة التي رُكِن بها مكتب صغير في زاوية، وضمّت مقعد فوتيه آخر وكنبة من نفس الجلد، طوال فترة عمله بـ(المجلة)، وكان يستقبل ضيوفه فيها. ويطلب من كثيرين منهم قراءة نصوصهم عليه. وحينما قدمني له فؤاد دوارة، طلب مني أن أجلس في المقعد المجاور له، ولم يشر من قريب أو بعيد إلى المقال الذي نشرته في (المجلة)، وإنما إلى مقال آخر طويل نشرته لي (الآداب) في الشهر نفسه في صدر العدد، عن «مسرح اللامعقول عند يوجين يونيسكو» ووضعته ضمن المواد القليلة المنتقاة التي كانت تبرزها على الغلاف. وأخبرني بأنه قرأ مقالي ذاك وأخذ يثني عليه. وعلى ما بذلت فيه من جهد في تناول خصائص هذا النوع الجديد من المسرح، وغير ذلك. وطلب مني أن أكتب للمجلة مقالات من هذا الطراز. وختم حديثه في هذا اللقاء الأول بتعبير ما زالت أصداؤه تتردد في مسامعي كما ترددت في حياتي بعدها «أنا عاوزك هنا جنبي».

وأظن أنني ما زلت -بصورة من الصور- جالسًا بجواره حتى الآن. فلا شيء يشعل حماسك -والشباب متوقد الحماس دومًا- مثل اعتراف كاتب كبير بك. هكذا بدأت علاقتي مع يحيى حقي. وقد استبقاني فعليًا بجانبه حينما أردت المغادرة قائلًا «خليك .. حا ننزل سوا بعد شوية» وبدأ يسألني عن أحوالي؟ وعما درست؟ وأين أعيش وأين أعمل؟ فقد كان يحيى حقي من الكتاب الكبار القلائل - وربما الكاتب الوحيد بينهم- الذي يهتم بالإنسان وراء الكاتب الشاب الذي يحب أن يسهم في عملية تكوينه. ولما نزلنا معًا بعد قليل، مشينا قليلًا من المبنى الذي كانت فيه (المجلة) على ناصية شارعي شريف باشا وعبدالخالق ثروت، وحتى سوق التوفيقية الذي كان يريد أن يشتري منه بعض الخضراوات والفواكه، قبل أن يركب «تاكسي بالنفر» إلى ميدان روكسي في مصر الجديدة، حيث كان يسكن وقتها. فقد عرف أنني سأواصل المشي بعده إلى «محطة مصر» لأنني لم أكن أقيم في القاهرة في هذا الوقت، حيث كنت أعمل في إحدى القرى القريبة من بنها. لكنه طلب مني أن أمرّ على (المجلة) حينما أجيء إلى القاهرة. ثم نشر لي في عدد مارس ١٩٦٤ مقالًا في باب الكتب العربية عن مجموعة نجيب محفوظ القصصية (دنيا الله)

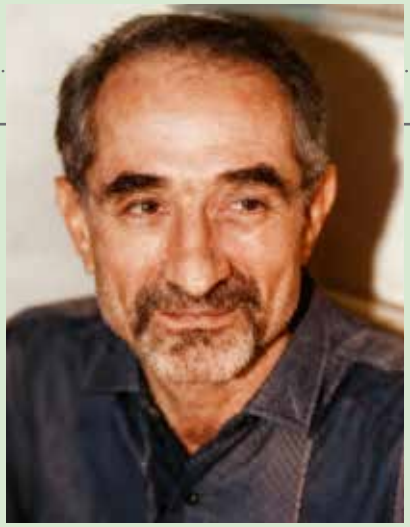
■ جمال حمدان



■ نجيب محفوظ

كان الرجل إنسانًا كبيرًا بكل معنى الكلمة. وكان في الوقت نفسه أول من تعرفت عليهم شخصيًا من كبار كتاب مصر بعد نجيب محفوظ وعالم ندوته الأسبوعية

■ محمد عفيفي مطر



■ عبدالحكيم قاسم

وكان يحيى حقي غير كثيرين من الذين يعتصمون بالمكتب، مكتب رئيس التحرير، وهو عادة مكتب فخم ضخم يشكل نوعًا من الحماية أو تحصين الذات والمكانة

وفي عدد مايو مراجعة لكتاب إنجليزي آخر، قبل أن ينشر لي في عدد يونيو وضمن مقالات العدد الرئيسية مقالا بعنوان «الفرافير والبحث عن المسرح المصري».

ومن وقتها، ولأن يحيى حقي كان حريصًا على معرفة الموهوبين من الكتاب الشبان من جيلي، وفتح منبره أمامهم، دون الاكتفاء بمن يتصل منهم بـ(المجلة)، فقد استقطبني للعمل معه في (المجلة) دون أن يكون لي وظيفة فيها. فقد كان فيها مدير تحرير، هو فؤاد دوّارة، وأسرة تحرير كان أعضاؤها أنور المعداوي وحسن كامل الصيرفي ويوسف الشاروني، وكان لها سكرتيرا تحرير، كانا مجرد موظفين، أرسلتهما لها القوى العاملة وقتها، هما كمال حمدي وسامي فريد يقومان بالعمل الإداري الخاص بمتابعة عمليات الطبع والتوزيع. وإن حاول أولهما أن يستفيد من دراسته لليونانية في كتابة بعض المقالات التي تتطلب إلمامًا بها. أما الآخر فكان مجرد موظف إداري يقوم بعمليات التنفيذ عند الطبع. لكن يحيى حقي -وقد عرفت فيما بعد سر استقطابي للعمل معه- أراد أن أكون صلته بأفضل كتاب جيلي من الشباب، وأن أستقطبهم للمجلة من ناحية؛ ولأنني ملم بخريطة الكتابة في العالم العربي عبر متابعتي لـ(الآداب) وكتابتي المنتظمة فيها، وفي غيرها من الدوريات العربية، أن أصله بكتاب من العالم العربي من ناحية أخرى. فقد كان الأمران؛ فتح أبواب (المجلة) لشباب كتاب مصر، ولكتاب العالم العربي، على أجندة تطويره لها منذ آل إليه أمرها. إلى جانب أمور أخرى جعلت (المجلة) في عهده صالونًا أدبيًا مفتوحًا.

كنت وقتها أعمل -كأخصائي اجتماعي- في مديرية الشؤون الاجتماعية في القليوبية، وأعيش مع أسرتي التي انتقلت للحياة في مدينة زفتى، بعد أن رُقّي أبي، ولم يعد بالمجلس البلدي بالقرية درجة وظيفية تليق به. وكنت أزور القاهرة مرة في الأسبوع. أبدأها بزيارة إلى (المجلة) والبقاء فيها، في صالون يحيى حقي ذاك حتى ينصرف، فأصحبه كثيرًا إلى موقف سيارات روكسي، في شارع عرابي القريب. ثم أذرع القاهرة وقتها لألتقي بالكثير من أبناء جيلي فيها، والذين كانوا يجتمعون كثيرًا في مقاهي وسط البلد، وعلى رأسهم مقهى إيزافيتش، الذي كان يطل على ميدان التحرير، ومقهى ريش، قبل أن يُقفل الجزء المطل على الممر فيه بتلك الحواجز الزجاجية. ولم أزره مرة إلا واستفدت دروسًا كثيرة -ثقافية وأخلاقية- من صالونه الثري ذاك، والذي كان يستقبل فيه كتاب (المجلة)، لا من يتطوع بالتقدم للنشر فيها فحسب، ولكن من يبادر هو بالاتصال بهم ويطلب منهم المساهمة فيها. وفي هذا الصالون الخصب التقيت بجمال حمدان، وعبدالرحمن بدوي ومحمود الشنيطي وبدرالدين أبوغازي ومحمد غنيمي هلال وتوفيق حنا وشكري عياد وزكريا إبراهيم ومحمد صدقي الجبخانجي وحسن سليمان وكثيرين غيرهم.

ولا أنسى أبدًا الانطباع الجميل الذي تركه جمال حمدان في نفسي، وقد أخرجه يحيى حقي من عزلته، وجعله يكتب سلسلة من المقالات عن «شخصية مصر»، هي التي كونت كتابه الصغير الأول عنها، والذي أصدرته سلسلة «كتاب الهلال» وقتها. ثم أصبح بعد ذلك النواة لموسوعته المهمة التي تحمل نفس العنوان، وإن كانت في أربعة مجلدات ضخمة. ولن أنسى أبدًا الكلمة التي أطلقها صديقي العزيز -عبدالحكيم قاسم الذي جلبت أعماله للمجلة، وأعجب بها يحيى حقي كثيرًا لما فيها من لغة سردية متفردة- عليه، بعد أول جلسة حضرها في صالون يحيى حقي ذاك. وكان جمال حمدان فيها بالصدفة، وأدهشه أنه قرأ كل ما كان قد نشره حتى ذلك الوقت من قصص، ولم تكن كثيرة، وناقشه فيها، ولن أنسى أبدا وصف عبدالحكيم قاسم له بعدما انصرفنا معا من مكتب (المجلة): «هذا الراجل مقرأة». فلم ترد أي إشارة لأي نص إلا ووجد لدهشته أنه قرأه، ولا أظن أنني سمعت هذه الصفة الجميلة «مقرأة» من قبل أو من بعد. فقد كان حقًا واسع المعارف في مجالات معرفية كثيرة، بالإضافة إلى الجغرافيا التي أحالها إلى فرع من فروع الأدب الرفيع على غرار أسلاف كبار له من طراز محمد عوض محمد وسليمان حزين.

أدبنا والعالم ما المشكلة؟

حسن عبد الموجود

مع اقتراب شهر أكتوبر من كل عام يُراق الحبرُ وتُدبَّج المقالات وتُستَّفُ الملفات حول نوبل، ونمنِّي أنفسنا نحن العرب بأن نحصل عليها مرة ثانية بعد مرة نجيب محفوظ اليتيمة في عام ١٩٨٨. نشارك في لعبة المراهنات العالمية، ونتوقع فوز عدة أسماء أبرزها طبعًا أدونيس، لكن بعد الإعلان نلملم أوراقنا ونطوي صحفنا وأوراقنا ونعود إلى عالمنا المنسي في انتظار العام الجديد والضجة المقبلة، دون أن نسأل أنفسنا الأسئلة المهمة التي تسبق هذا الفوز وتتعلق أساسًا بحضور الأدب العربي في الشرق والغرب، لأن العالم ليس غربًا فقط، على أية حال. في هذا التحقيق يجيب عدد من الكتاب عن سؤال أساسي: هل هناك شروط يجب أن تتحسَّن في ترجمة أدبنا؟

يرى الناقد الأردني الدكتور محمد عبيد الله أن الأدب العربي يكتسب موقعه ومكانته من ثقافة لا يمكن لأحد تجاهل تاريخها الطويل ومكانتها وعراقتها وحيويتها، لكنه يحتاج إلى الامتداد والتوسع والوصول إلى الآخر، وإذا تذكرنا أن منطقتنا تقع في الجزء المضطهد والتابع والمحتل في العصر الراهن، فإن الترجمة والوصول إلى الآخرين هي قبل كل شيء ضرب من المقاومة الثقافية ورد الذات الثقافية المهمشة قسرًا على ألوان من الكولونيالية والمركزية الغربية. إنها ليست -كما يقول- مجرد ترجمة لكتب مستحقة للترجمة وللتعميم ولكنها جزء من دوائر المجابهة والمواجهة والدفاع عن الذات بأدوات ثقافية مهمة.

يجزم عبيد الله بصعوبة تكوين صورة شاملة عن حالة الأدب العربي اليوم، ولكن يمكن للمتابع والمهتم أن يلاحظ عدة أمور، فترجماته إلى الإنجليزية وغيرها من اللغات ما زالت قليلة جدًا قياسًا باتساع الإنتاج الأدبي العربي المعاصر، ومن اللافت أن كاتبًا عربيًا مثل نجيب محفوظ مثلًا لم تكتمل ترجمة أعماله حتى اليوم بالرغم من حصوله على نوبل منذ سبعة وثلاثين عامًا.

وبحسب عبيد الله من المهم إيجاد سبل لزيادة هذه الترجمات، خصوصًا للأعمال المهمة والتجارب العربية الكبيرة من أدبائنا، تلك التجارب التي تقدم صورة أمينة من صور الوعي العربي، وتكشف من الناحية الثقافية عن مشاغلنا ومواقفنا الراهنة. الأمر الثاني أن الترجمة غالبًا ما ترتبط بمؤسسات وبأفراد لهم مصالح اقتصادية، وثقافية، ولا بدَّ من مواءمة احتياجاتنا وقدراتنا مع متطلبات هؤلاء، فالترجمة وما يتبعها من نشر وتوزيع هي تجربة ثقافية واقتصادية، وحتى اليوم لا تقوم مؤسساتنا الثقافية العربية بما هو مطلوب منها من ناحية

محمد عبيد الله: نهدر فرصًا مهمة ولا نحسن تقديم أنفسنا حتى اليوم

إقامة شراكات مع مؤسسات الترجمة على أسس عادلة لجميع الأطراف، وتحقق المراد من الترجمة.

ويقول: "في تقديري أن معظم ترجمات الأدب العربي تقوم على الارتجال والصدفة وبعض العلاقات الشخصية، وربما بعض مصالح مؤسسات تفتش عن أصناف محددة من الكتب، وهذا كله لا يدل على عمل منظم، أو ممنهج، يهدف إلى زيادة الترجمات كمًا ونوعًا، ويعرِّف بها. ولذلك نحن محتاجون إلى ما هو أبعد وأوسع من ذلك، أن نرى الترجمة في أفقها الثقافي ودورها المأمول ورسالتها على مستوى الثقافة العربية كلها".

ويستدرك: "هناك نمط جيد من الترجمات الأكاديمية تعد جزءًا من دوائر وأقسام الدراسات العربية والشرقية، وتصدرها مطابع بعض الجامعات لكنها أيضًا بحاجة إلى تسويق ودعم وتعاون من العالم العربي، لتكون أكثر اتساعًا وتأثيرًا، إلى جانب أهمية دوائر النشر الكبرى ذات التأثير".

في هذا السياق يتذكر الراحلة

علي المقري: دعم مؤسسات الجوائز العربية للترجمة عمل لا جدوى منه

د. سلمى الخضراء الجيوسي، فقد نهضت بمشروع فريد على مدار عقود هو مشروع "بروتا" لترجمة الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية، ونقلت منتخبات وأعمالًا عربية من مختلف أقطار الوطن العربي، وتبنَّت تجارب جديدة في بداية تسعينيات القرن الماضي، وأسهمت في تقديمها للقارئ الأجنبي، ضمن هذا المشروع ترجمت أول رواية لإبراهيم نصر الله على سبيل المثال، وفتحت المجال أمامه إلى ترجمات مهمة باللغات الأجنبية، ولكن رحلت سلمى الجيوسي، ورحل معها مشروع "بروتا"، يعلق: "مثل هذه المشاريع يمكن أن تكون ذات جدوى مع أهمية أن يقوم عليها وسطاء يعرفون الجانبين العربي والأجنبي معرفة معمقة، ولديهم إلمام بثقافة القراءة ومعايير القارئ الأجنبي وكيفية مخاطبته".

وينهي كلامه قائلًا: "التفكير في مسألة الترجمة وصورتنا في اللغات الأخرى أمر يؤلم ويدمي القلب حقًا، فنحن نهدر فرصًا مهمة ولا نحسن تقديم أنفسنا حتى اليوم".

أبجديات الرواية

الروائي اليمني علي المقري يؤكد أنه من المهم معرفة كيف يقدِّم الأدب العربي نفسه، سواء في لغته أو في لغات يطمح في الترجمة إليها. وبالنسبة للنشر، لم تعد هناك دور نشر عربية يمكن اعتبارها متميزة في إصداراتها، إذ تنشر بعض هذه الدور روايات جيدة، لكنها تصدر أيضًا روايات ليست بالمستوى الفني الجيد، بل إن بعضها لا يحتوي على أبجديات فن الرواية، والسبب في ذلك أن بعض الناشرين يقومون بنشر أعمال أي كاتب يدفع لهم مقابل النشر أو يتنازل عن حقوقه على الأقل.

كانت الجوائز الأدبية العربية -كما يذهب المقري- مدخلًا مهمًا للتعريف بأهم الإصدارات الروائية، إلا أنها لم تلبِّ هذا المطمح للأسف، وصارت مشابهةً لحال النشر. ويمكن لأي قارئ متفحِّص أن يكتشف أن هذه الجوائز تغفل روايات متميزة تصعد أحيانًا في قوائمها، ثم تذهب الجائزة إلى روايات غير مكتملة فنيًّا.

ويقول إن دور النشر تعتمد كثيرًا في اختياراتها للترجمة على هذين المقومين: النشر والجوائز، ولكن تجربتها لم تكن مرضية؛ فالكثير من الروايات أُوقِفَت ترجمتها بعد قراءة صفحات أو عيِّنات مترجمة منها. وإذا اضطُروا إلى ترجمة بعضها، فإنها تذهب عادةً إلى المخازن، باستثناء قلة قليلة من الكتاب صار لهم قراؤهم في هذه اللغات.

ويؤكد أن ما تقوم به بعض مؤسسات الجوائز العربية أو غيرها من دعم للترجمة هو عمل لا جدوى منه، إذ تُكرس أغلب الكتب التي تُترجم وتُنشر بدعم مالي فقدانَ الثقة بالأدب العربيِّ. ومع هذا، تقوم المؤسسات الأكاديمية، في بعض جوانبها، بدور متميز في تعريف الأدب العربي أو الثقافة العربية بشكل عام.

حسن حميد: الترجمات السياحية عبث وتوزيعها ضحك على الذقون!

ويخلصُ إلى أن جائزة نوبل بعيدة جدًا عن كل ما قاله، فهناك أكثر من عشرة أدباء عرب متميزين مرشحون للجائزة منذ سنوات، وأدبهم مترجم إلى مختلف اللغات، لكن الجائزة لا تلتفت إليهم، كما أن الصحافة العربية لا تتناول سوى أدونيس، مع أن هناك كثيرين من المرشحين مثل أمين معلوف، والطاهر بن جلون، ونور الدين فارح، وغيرهم.

الترجمة المنظمة

الروائي الفلسطيني حسن حميد يرى بدوره أنه لولا الترجمة المنظمة بوجوهها المتعددة، لما استطاع أدب نجيب محفوظ أن يحظى بالملاحظة والقراءة والتقدير العالي في اللغات العالمية. وقد كان ذلك الفوز الباهر درسًا لنا كي نتعلم منه أمورًا كثيرة، أولها أنه بدون الترجمة الجادة لن يصل الإبداع العربي إلى القارئ في جميع أنحاء العالم، وأن الترجمات السياحية عبث، لأن روحها خواء، وجمالها قباحة، وتوزيعها ضحك على الذقون، والتعويل عليها أكذوبة.

أسأله: ما الشروط الواجب توافرها

نصار الحسن: ترجمة أدبنا يحركها حماس أفراد بينما تحتاج لعمل جماعي

في ترجمة الأدب العربي حتى يحصل على مكانته اللائقة؟ فيجيب: "كثيرة جدًا لكن أهمها تأسيس مراكز ودور ومؤسسات للترجمة الجادة حقًا، وبالمعايير العلمية البعيدة عن المحاباة، والعماء، والتدليس، والكذب، البعيدة عن عبث الأيدي السود، والعقول المقفلة".

ويعدد مرتكزات الترجمة الرصينة: أولًا المعرفة، أي معرفة ماذا نترجم؟ وثانيًا؛ التنظيم، أي تنظيم عمل الترجمة، والوفاء بمتطلباتها، وثالثًا؛ التمويل الكافي، ورابعًا؛ جودة العمل، وخامسًا؛ شبكة توزيع قادرة على التحقق من الانتشار الفعلي. الاهتمام بالترجمة -كما يقول حميد- هو ما سيفتح الأبواب أمام الأدب العربي، ويزيح جدران الكراهية المحيطة به.

بداية الطريق

الكاتب السوري نصار الحسن يقول إن الكثير من الروايات تُرجمت وبعضها فاز بجوائز إقليمية إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه: هل حققت هذه الترجمة مرادها؟ ويجيب: "أعتقد أننا رغم كم الترجمات ما

براءة الأيوبي: غياب مؤسسات الترجمة سبب إقصاء أدبائنا

زلنا في بداية الطريق، فالأدب العربي يعاني من إحجام دور النشر العالمية عن دعمه وتمويله".

الأمر الثاني -بالنسبة لنصار- أن ترجمة الأدب العربي يحركها حماس أفراد بينما تحتاج لعمل جماعي، يستوفي كل المعايير، بداية من انتقاء العمل الأفضل واختيار المترجم المتقن تمامًا لثقافة الآخر المراد الترجمة للغته الأم.

ويحكي: "سألت قارئة ألمانية عما يعجبها ويشدها لقراءة روايات رفيق الشامي، خاصة الضخمة منها، رغم محلية بيئتها، فأجابت ببساطة لأنها ترى العالم العربي من خلال وصفه وسرده الممتع. رفيق الشامي طبعًا بات يكتب باللغة الألمانية وكذلك الأمر مع الكاتب الأفغاني الأمريكي خالد الحسيني، فكلاهما ملمٌ تمامًا بخصوصية المجتمع الذي يعيش فيه ويكتب بلغته، ثم يأتي الدور الأهم في ضمان التوزيع من خلال شركات عالمية تنافسية تروج للأدب العربي ضمن ثقافتها. إنني حتى الآن لم أقرأ دراسة تحليلية عميقة مع بيانات

باسمة العنزي: نفتقر لأدباء لديهم مشروع كامل مثل نجيب محفوظ!

إحصائية لحجم مبيعات الروايات العربية المترجمة تكشف لي ذائقة القارئ الغربي بصدق".

عبور ثقافي

الكاتبة اللبنانية براءة الأيوبي تعترف بأهمية نوبل للعرب إذا حصلوا عليها عدة مرات لكنها لا تعتبر الفوز بها غاية في حد ذاتها، بقدر ما هي وسيلة لتحقيق عبور ثقافي بين الشرق والغرب يكون فيه الأدب العربي ندًّا.

لدى براءة الأيوبي قناعة بأن غياب المؤسسات المتخصصة في ترجمة أدبنا، يعتبر سببًا مهمًا في إقصاء الأدباء العرب وإبعادهم حتى عن معارض الكتب الدولية المرموقة، مما وسَّع المسافة الفاصلة بين الكتَّاب العرب و"نوبل" وغيرها من الجوائز العالمية.

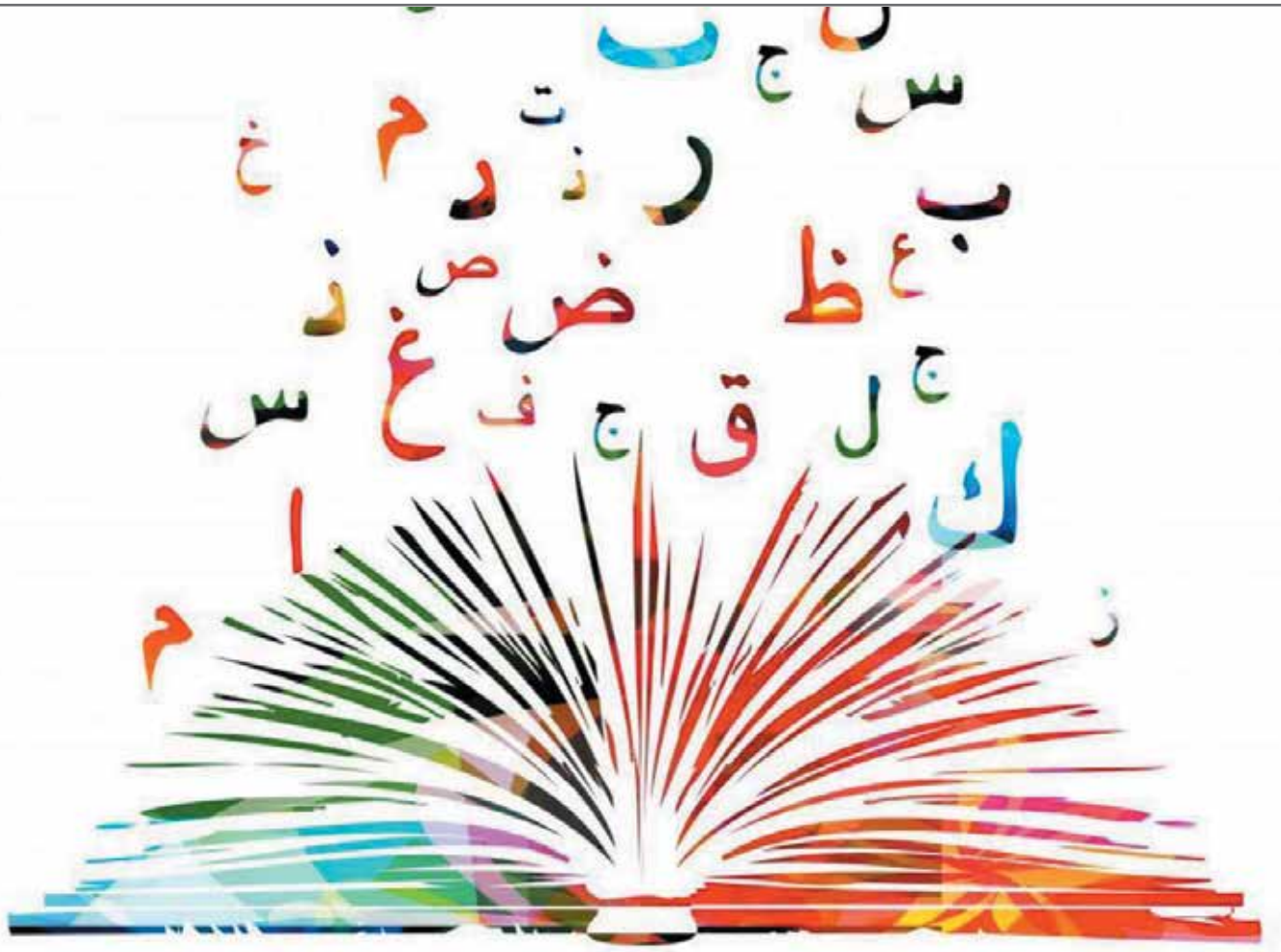
وحتى يغادر الأدب العربي جدران الأكاديميا الغربية، ويحظى بانتشار واسع مستحَق، لا بدَّ من تضافرٍ العديدٍ من العوامل المساعدة، منها مثلًا إتاحة تحويله إلى مسلسلات وأفلام، بحيث يصبح أقرب إلى الجمهور مما قد يسهم فعليًّا في انتشاره وتعميمه، ويشجع على اقتنائه فيما بعد كعمل أدبي من قبل قاعدة قراء كبيرة تهتم بالأدب كأَدب وليس كمنهج ومادة دراسية، وكذلك يجب عدم التركيز على الأسماء الشهيرة والمكررة في عالم الأدب، وإتاحة الفرصة للكتَّاب الجدد حتى يخوضوا تجربتهم الخاصة. فكثيرٌ منهم قد يملك فكرًا ولغةً واهتمامات تمكنه من الخروج إلى العالمية ونشر تجربته وتعميمها.

زمن المواطن الكوني

الكاتبة الكويتية باسمة العنزي ترى أن ما يصل للعالم الغربي لا يعد انعكاسًا لحركة النشر الحقيقية في الوطن العربي ولا يمكن أن يعبِّر بأي حال من الأحوال عن بوصلة الاتجاهات الحديثة في الكتابة فغالبًا لا يُترجَمُ سوى عدد محدود من الإصدارات بعد فوزه بجوائز معينة. ثانيًا؛ انتشار الكتب بعد ترجمتها أمر صعب للغاية في مجتمعات مهمومة بقضاياها الراهنة، القارئ الغربي مثل أي قارئ آخر ستتلقف يده كتابًا وُضع على رف الكتب الأجنبية إن كان قرأ عنه مقالًا أو سمع إشادة به.

وتؤكد أن السؤال الأهم في زمن المواطن الكوني الجديد: هل ستهتم المؤسسات الغربية الأدبية بمواضيع مكرَّرة بعيدة عن دائرة الاهتمام الإنساني المتجددة؟! والفائز في رهان الأدب اليوم مَن يبتكر أساليب جديدة ويخرج من فقاعة التقليدية والرتابة نحو مواضيع أكثر اتساعًا وشمولية تناسب عصرنا المتغير وزمننا السائل.

بحسب باسمة منذ فوز الأديب نجيب محفوظ عام ١٩٨٨ بنوبل للآداب ونحن نترقب مرشحًا آخر يكسر دائرة التجاهل الغربية، ستمر فترة زمنية طويلة قبل أن يلتفت الآخر، ليس بسبب استعلائه ولا بسبب شح الترجمات ولا تجاهل دور النشر الكبرى فقط، بل لأننا أيضًا نفتقر لأدباء لديهم مشروع كامل مثل نجيب محفوظ! كما نفتقر لحركة



نقدية واسعة الحراك تتناول الإنتاج الأدبي وتوصل بصوتها ما يستحق منه للترجمة.

وترى أنه لكي نحصل على نوبل مرة ثانية يجب أن يقدم الأدب العربي أسماء قادرة على المنافسة مع أدباء العالم شرقه وغربه، وإن حدث ذلك يلزمنا حركة ترجمة باستراتيجية واضحة تتجاوز المحاولات الفردية والمجاملات المعتادة، تقودها مؤسسات قادرة على المضي بعيدًا لتحقيق أهدافها.

أسألها: هل الأمر صعب؟ فتقول: "نعم خاصة في ظل خفوت صوت المبدع العربي عالميًا سواء في الحركة الأدبية، أو حتى الفنية التي ساهمت بشكل كبير في سماع أصوات بعيدة ووصولها لدائرة الاهتمام. صعوبة الأمر لا تعني أنه مستحيل خاصة وسط تدشين مشاريع ترجمة مبشرة بالكثير".

إعادة تعريف

الكاتبة المصرية المقيمة في قطر إيناس حليم تقول إن وصول الأدب العربي إلى الغرب بصورته الحقيقية لا يمكن أن يتحقق إلا عبر إعادة تعريف علاقتنا بالترجمة نفسها، والتوقف عن التعامل معها باعتبارها مجرد نقل لغوي، وإنما عبور ثقافي وروحي بين عالمين. وكذلك التعامل مع المترجم كشريك خفي في الكتابة يحمل النص إلى لغة جديدة دون أن يفقده روحه الأولى، دون الاعتماد على النقل الحرفي أو على برامج الترجمة الجافة التي تُفقد النص جوهره الإنساني. تعلق: "من هنا تبدأ المشكلة الكبرى التي تُعيق وصول الأدب العربي إلى العالم، إذ كثيرًا ما تُقرأ الترجمات كمواد إثنوغرافية لفهم الشرق لا لعيش تجربة أدبية متكافئة، ما يرسخ علاقة غير عادلة تجعل الأدب العربي محل مراقبة، لا صوتًا إنسانيًا مكافئًا".

وتضيف: "كذلك، لا بدَّ أن يكون الاهتمام مُنصبًا على نقل النص كما هو، لا كما يرغب الغرب في رؤيته، فالأدب ليس وسيلة لمغازلة السياسات أو لتجميل صورة ما، بل مساحة صادقة للتعبير الحُر. ورغم الاعتقاد الشائع بأن الغرب لا يقرأ سوى الأدب الذي يتناول صراعاتنا كالحرب والدين والجنس واللجوء وغيرها.. إلا أننا في الحقيقة إذا أعدنا تشكيل الواقع كي يناسب ذوق الآخر، سنفقد أهم ما يجعل الأدب العربي قادرًا على العبور؛ خصوصيته الثقافية والوجدانية. الغرب ما زال يتعامل مع الأدب العربي غالبًا كوثيقة ثقافية

إيناس حليم: الأدب العربي لا يحتاج إذنًا غربيًا ليكون عالميًا بل إلى عدالة!

أكثر منه كفنٍّ، لذلك نحن بحاجة إلى ترجمة تعيد الاعتبار لجماليات النص قبل غرابته الثقافية، بل أنا على يقين بأن الأدب العربي لا يحتاج إذنًا غربيًا ليكون عالميًا؛ بل إلى عدالة في المنصات والفرص".

من زاوية أخرى تجد إيناس أن غياب المؤسسات والوكالات الأدبية التي تؤمن بترجمة الأدب العربي وتسويقه عالميًا يمثل أحد أهم العوائق، فالكثير من الترجمات تبقى حبيسة رفوف الجامعات بعيدة عن كل قارئ غربي يبحث عن العالم العربي الحقيقي بكل تفاصيله عبر الأدب لا التقارير السياسية، في حين إن النص المحلي الصادق هو البوابة الأصيلة للعالمية، ولنا في ذلك أمثلة حية؛ حيث تعرَّف الغرب على القاهرة من خلال نجيب محفوظ، وعلى الإسكندرية عبر روايات إبراهيم عبد المجيد، وعلى البيئة السودانية عبر روايات أمير تاج السر، ودخلت جوخة الحارثي إلى العالمية برواية "سيدات القمر"، وغيرها من أمثلة ربما تكون قليلة لكنها تُشير إلى حقيقة أن ما

لبيد العامري: على المترجم أن يكون نزيهًا في اختيار العمل

يصل فعليًا هو ما يُكتب من عمق المكان والذاكرة، لا ما يُكتب للتوافق مع سياسات الغرب أو مزاجه الثقافي، فالعالم في النهاية لا يُفتن بالتشابه بل بالاختلاف.

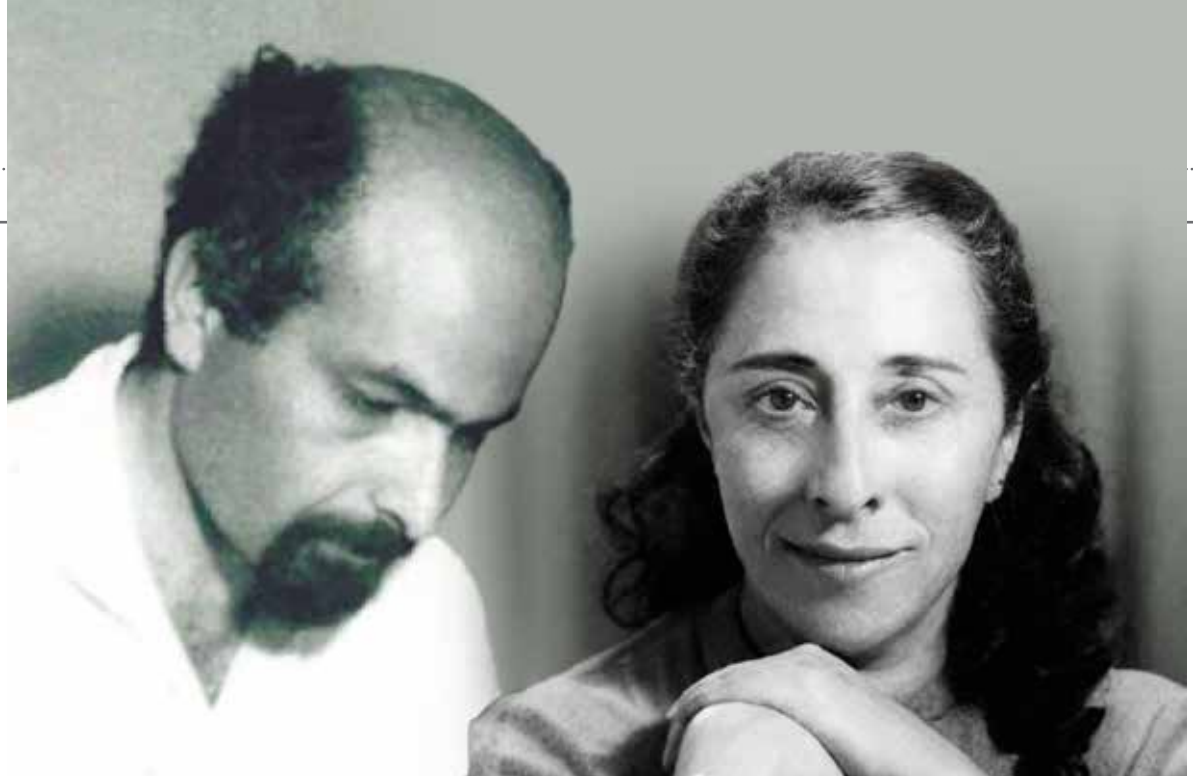
كذلك يجب -والكلام لإيناس- أن نأخذ في اعتبارنا أن الأدب العربي لن يصل بصورته الحقيقية إلا إذا أُسندت الترجمة إلى أهلها، فالترجمة الأدبية مهارة تتطلب حسًا أدبيًا ومعرفة ثقافية، فكثير من الأعمال تم إهدار قيمتها بسبب الترجمات الرديئة، وعليه فإن المسؤولية جماعية: كاتب يكتب عن حياته وبيئته بصدق بعيدًا عن أية حسابات أخرى، مترجم يستطيع أن ينقل روح النص، وناشر يملك رؤية ثقافية شاملة وواعية -لا رؤية تجارية- فالأدب يحتاج إلى مؤسسات قوية تروج له، وإلى اختيار نصوص محلية صادقة وذات كفاءة، وإلى عدالة ثقافية تسمح بقراءته كجزء من التجربة الإنسانية، ربما حينها يستطيع الأدب العربي أن يبلغ نوبل مرة أخرى، أو حتى أن يبلغ القارئ الغربي الحقيقي، فكلما ازداد ذلك الجسرُ الأدبي بين الشرق والغرب -عمقًا لا طولًا- اقترب الأدب العربي من أن يُسمَع بوضوحٍ في الجهة الأخرى.

جوهر الأدب

الكاتب العماني لبيد العامري يؤكد أن الترجمة النوعية، لا الكمية ولا المتساهلة، في ترجمة الأعمال واختيارها هي المفتاح المهم، أي أن يكون الاختيار ليس على حساب الشهرة والجوائز بل على جوهر الأدب، ذاك الأدب الحقيقي الكوني الذي يهز الجوانح في جمالياته وخلقه وابتكاره، لا أن يكون أدبًا مرحليًا لا يرقى لأن يحفظه التاريخ. على المترجم، كما يقول لبيد أن يكون نزيهًا في اختيار النص وأن يكون متمكنًا فلا تخل ترجمته بالنص الأصلي، وإلا فليترك المهمة لمترجمين آخرين. ويعلق: "في هذا الصعيد علينا أن نعترف أننا أنجح الحضارات التي ترجمت مختلف الآداب العالمية إلى لغتنا العربية، لكن في ذات الوقت، حسب نظري، لم نترجم أدبنا إلى مختلف اللغات بالشكل الأمثل".

ويضيف: "سيساعد دون شك الدعم المؤسسي والمبادرات الثقافية ومشاريع الترجمة في النهوض بهذا الحقل، لكن لا زلت أؤمن بأن الإبداع الجيد لا يقف في طريقه قيد أكاديمي، ولا أي استراتيجية لتقنينه، هو ما يفجر في طريقه الجدران والقضبان، فقط ينتظر يدًا لتقدره وتأخذ به وتحاول أن توصله عالميًا، هكذا حال النصوص العظيمة في رأيي، أغلبها آمن بها القارئ قبل السياسات والأكاديميات، وكم نص عظيم لدينا نحن في العربية! فقط علينا اكتشافه نحن أولًا، قبل أن يكتشفه غيرنا فيعيد التاريخ نفسه".

ويختم حديثه قائلًا: "نصوصنا العظيمة ليست تلك التي تروجها الجوائز ودور النشر والسياسات وهالات الأسماء، ربما هي ما نأبى أن نلتفت إليه"!



■ توفيق صايغ ونازك الملائكة.. الشاعر الممزق والشاعرة المتخاصمة مع ذاتها!

توفيق صايغ مفندًا تجربة نازك الملائكة وتناقضاتها

الحداثة الشعرية المنقسمة على نفسها

شوقي بزيع

لم تكن تجربة توفيق صايغ الشعرية والإبداعية مجرد تفصيل عابر في سياق الشعر والنقد العربيين، بل كانت تجربة من نوع خاص، تضم إلى الجرأة النادرة، العمق المعرفي والأسئلة الوجودية الأكثر اتصالًا بروح العصر وتحولاته المتسارعة. وأكاد أجزم بأن تلك التجربة الثرية لم تحظ بما تستحقه من عناية واهتمام وتكريم. وإذا كان لنا أن نختزل مسيرة الشاعر الإبداعية والحياتية في كلمة واحدة أو اثنتين، فيمكننا القول بأن صايغ هو شاعر إشكالي أو مأزقي بامتياز. فهو إشكالي في هويته الممزقة بين سوريا ولبنان وفلسطين، وإشكالي في تمزقه بين الثقافتين العربية والغربية، وإشكالي في توزعه بين تربية بروتستانتية محافظة، وبين نزوع ملح إلى الحرية والتمرد والشهوانية الأبيقورية.

على أن الصدمة الأكثر قسوة التي زلزلت حياة صايغ وعرضته لظلم فادح من قبل خصومه وأصدقائه على حد سواء، كانت متصلة بمجلة "حوار"، التي أسسها صايغ في مطالع ستينيات القرن المنصرم، والتي حولها إلى منصة مهمة وطليعية من منصات الحداثة العربية، على مستويات الشعر والترجمة والنقد. وإذ تبين في وقت لاحق بأن تمويل المجلة كان يتم من قبل المخابرات المركزية الأميركية، وعبر منظمة غامضة أطلقت على نفسها آنذاك اسم "منظمة حرية الثقافة" لم يشفع لصاحب "القصيدة ك" إعلانه المتكرر عن عدم معرفته بحقيقة الجهة الممولة، فازدادت الحملات المناوئة له، حتى بعد اعتذاره وتخليه عن المجلة، الأمر الذي عجَّل، إلى جانب صدمات عاطفية وفكرية مماثلة، في رحيله المبكر، وقبل أن يبلغ الخمسين من عمره.

ولعل نزاهة صايغ السلوكية وصراحته الحاسمة قد أسهمتا في تفاقم مشكلاته مع محيطه والقريبين منه. فهو لم يكن يجامل أحدًا في مجالات الشعر والفن وشؤون الإبداع، مما عرضه للكثير من الخصومات والسجالات الحادة والمآزق الاجتماعية والنفسية. ومن يقرأ كتابه النقدي "أضواء جديدة على جبران، لا بدَّ أن يتوقف مليًا عند مقاربته المختلفة والمثيرة لشخصية الأديب اللبناني وتناقضاته الداخلية وعلاقته الشائكة بماري هاسكل ونسائه الأخريات".

أما كتاب صايغ "نازك الملائكة.. طريدة المتاهة والصوت المزدوج"، الذي حققه وحرره الشاعر العراقي محمد مظلوم، فلا يعكس موقفه النقدي من تجربة الملائكة فحسب، بل يعكس في الوقت ذاته التباينات العميقة التي تفصل بين قصيدة الوزن الحر وقصيدة النثر، على الصعد المفهومية والأسلوبية والرؤيوية. وقد بين

مظلوم في مقدمته المسهبة أن المخطوطة التي عهد بها إليه الناقد محمود شريح، هي واحدة من مخطوطات مماثلة وجدت في أدراج صايغ، ولم يأخذ بعد طريقها إلى النشر لافتقارها إلى الجمع والتبويب والتدقيق اللغوي. على أن مظلوم لم يكتف بدور المحقق والمحرر بل حرص في مقدمته على إنصاف الشاعر الإشكالي الذي تلهى الجميع بالتصويب على خطأ ارتكبه دون قصد، مغفلين بقصد واضح أسبقيته الواضحة في ريادة قصيدة النثر، حيث إن مجموعته "ثلاثون قصيدة" قد صدرت قبل خمس سنوات من باكورة الماغوط "حزن في ضوء القمر"، وست سنوات من مجموعة "لن" لأنسي الحاج. لكن المسألة، وفق معد الكتاب، لا تتعلق بالأسبقية الزمنية المجردة وحدها بل بكون صايغ قد نحا إلى الاختلاف عن أقرانه في مضامين شعره، وامتلك "جرأة في تركيب عباراته، ونكهة مغايرة في طبيعة صوره الشعرية واختزال جملته وسبكها في كيمياء جذابة".

أهمية الكتاب بهذا المعنى تتمثل في وضع القارئ أمام الفروق الهائلة التي تفصل بين مقاربتي صايغ والملائكة إلى معنى الشعر ومفهومه، بما يجعل المسافة بين القصيدتين العمودية والتفعيلية أضيق بكثير من المسافة بين هذه الأخيرة وبين قصيدة النثر. وحين ذهب جبرا إبراهيم جبرا، الذي كتب له صايغ ذات إهداء "أخشى أن تكون جمهوري الوحيد!"، إلى القول بأن الشعر الحر الحقيقي هو ما يكتبه توفيق صايغ، ردت الملائكة على جبرا بالكثير من الاستغراب معتبرة أن صايغ لم يكتب في حياته بيت شعر واحدًا، وأن كل ما يكتبه يقع تحت باب النثر "فلا ندري كيف يرضى جبرا بأن يسميه شعرًا". أما عن المنهج الذي اتبعه صاحب المخطوطة في قراءته النقدية لديوان نازك "شظايا ورماد" فيرى مظلوم بأن صايغ ذا المرجعية الثقافية الأنكلوسكسونية قد عمل على الجمع بين التحليل النفسي، ذي اللمسة اللاهوتية المسيحية، وبين التأويل الوجودي لقصائد نازك التي يكتنفها الكثير من القلق والخوف والشعور بالغربة.

وبالعودة إلى متن الكتاب نفسه يلفتنا

صايغ شاعر إشكالي بامتياز؛ فهو إشكالي في هويته الممزقة بين سوريا ولبنان وفلسطين، وإشكالي في تمزقه بين الثقافتين العربية والغربية

توفيق صايغ بثقافته الواسعة وعمق مقاربته لقصائد "شظايا ورماد"، التي يرى فيها تعبيرًا مجازيًا عن احتراق الحياة وتشظيها. لكن مسار القصائد سيكشف فيما بعد عن انبعاث ما لطائر السمندل أو العنقاء التي تخرج من رمادها. على أن الرؤية المزدوجة إلى الأشياء تنسحب على مضامين النصوص بقدر ما تنسحب على اللغة نفسها، حيث الشاعرة تحب وتكره، تريد وتنفر، وحيث القطار مر ولم يمر في الآن ذاته.

ورغم أن التمزق بين الخيارات المتناقضة هو سمة إنسانية ملازمة لكل أدب حقيقي إلا أن صايغ بذكائه اللماح يأخذها إلى مكان آخر متصل بحالة "الانفصام" التي تعيشها الشاعرة في علاقتها بنفسها وبمجتمعها، كما في علاقتها بالحداثة التي ما لبثت أن تراجعت عن معظم مبادئها فيما بعد.

إنها وفق صايغ تعاني صراعًا مأزقيًا بين رغبتها في الحب وهروبها من نتائجه المدمرة، بين الانقلاب على القيم الاجتماعية السائدة وبين الانصياع لها، وبين الرغبة في دفن الماضي وسعيها في الوقت عينه إلى بعثه. فهي في قصيدتها "الأفعوان" تحاول الهرب من التقاليد، كما من الخطيئة الأولى وحبها الفاشل وعقدها النفسية. ولكنها تفشل في الوصول إلى مكان سوى المتاهة والدوران حول النقطة ذاتها. وفي سياق منهجه النفسي يرى المؤلف بأن التكرار عند نازك لا يتصل بالحركة والتناغم الإيقاعي بقدر ما يتصل بالسكون أو النكوص وعدم المجازفة بالمتاح من المكاسب المتواضعة. هكذا تتكرر بشكل لافت فكرة المتاهة وصورتها في شعر نازك، وتتكرر معها فكرة الخطيئة الأولى التي لا تكف الشاعرة عن دفع ثمنها الباهظ دون أن نعرف ما إذا كانت متصلة بحب فاشل وخيارات فاشلة أم بالخطيئة البشرية الأصلية. وحين تعبر الشاعرة في قصيدة "يوتوبيا" عن رغبتها في العيش بجوار "أبولو الرقيق"، يهتف الناقد معلقًا: "لماذا الرقيق، وأبولو رمز الجمال الرجولي؟". كما يصف عبارتها "شوق عميق كبحر عميق" بالاستعارة الخاطئة والوصف التافه. وهو يأخذ على نازك التقفية المفتعلة والمنفرة والقريبة من السجع في بعض الأحيان، كمثل قولها "روحي تعشق أن تحيا مثل الناس، أنا أحيانًا أنسى بشرية إحساسي".

قد يتلمس القارئ في كتاب توفيق صايغ عن نازك الملائكة شيئًا من الظلم والإجحاف بحق الشاعرة التي تقاسمت مع السياب والبياتي مغامرة الخروج من النفق المعتم للقصيدة العمودية النمطية، فضلًا عن إسهامها البالغ في "تأنيث" القصيدة العربية وعدم تركها في عهدة "الفحول الذكوريين وحدهم"، على ما يرى عبد الله الغذامي.

ولكن قراءة متأنية للكتاب لا بدَّ أن تقودنا أيضًا إلى الجهة المعاكسة التي يركز فيها صايغ على الأبعاد الوجودية والأسئلة الميتافيزيقية التي تطرحها نازك على نفسها وعلى العالم. فصايغ لم يتهم نازك بضحالة الموقف أو الرؤيا بل بفقر الأدوات المستخدمة للتعبير عن ثراء المعاني. كما أن الكتاب، وبمعزل عن بعض التفاصيل، يعكس ثراء الثقافة العربية قبل نصف قرن، وحيوية السجال بين أطرافها في ذلك الزمان الذهبي، الذي لا يشبه بشيء أزمنتنا المثخنة بالعجز والتصحر والاستقالة من التاريخ.

■ لوحة للفنان القطري فرج دهام

«زعفرانة» هدى النعيمي

رواية الأجيال، وثلاثية الزمان والمكان والإنسان

د. عيد صالح

بين الواقعية الاجتماعية النقدية والواقعية التسجيلية والواقعية السحرية والشعبية، وحيث تتداخل كل المدارس والنظريات وحتى بعد سقوط النظرية والدعوة للعودة للكلاسيكيات الكبرى في إبداع يتجاوز الأطر، تظل لكل مبدع بصمته وصبغته الجينية، تلك الشفرة السحرية تختص المواهب الفذة التي تجعل العادي والواقعي مبهرًا ولامعًا.

الستة عشر فصلًا بدت كست عشرة قصة منفصلة متصلة رغم ترابط الأحداث في خطها الدرامي الذي يؤكد براعة الكاتبة في السيطرة على البناء

سردية زعفرانة والتمرد على العادات والتقاليد ومظلومية المرأة وقهرها والذي تجلى عند عودتها بعد أربعين عامًا عجوزًا لبيت الأسرة ليكفلها حفيد عمها كغريبة

تلك اللمعة الفريدة في عيني «زعفرانة» وسرديتها الكبرى في ملحمة واقعية سحرية شعبية عن المكان والزمان والإنسان في تعاقب الأجيال وتداخلها بين الحاضر والماضي، بين الجبل والسهل، بين القرية والمدينة، بين دولة ودولة، باتساع الجغرافيا بين قارتين، بين البداوة والمدنية، في اصطراع راكبي الحمار والطائرة، في الثورة والمقاومة في التضحية والبطولة والخيانة، وفي كل ذلك. وغير كل ذلك تلمع عينا زعفرانة الأم الأسطورة الشعبية، في الروح والجسد والحلم والواقع والمعجزات وقراءة الغيب، في التطبيب والرقيات والمعجزات، في كتاب الغزال الذي يصل بقارئه إلى روح الكون حد تراسل الحواس، في قارتين مختلفتين، بين العجوز المطبب في السلوم في مصر وبين زعفرانة في جبال عمان، حيث الشجرة الخضراء التي نبتت حيث دفن ثلاثة جنود مصريين لتكون مصدر شفاء من الصداع ليعرب ابن زعفرانة الذي يدرس في جامعة القاهرة وعجزت زعفرانة المطببة العبقرية أن تعالجه.

السرد في الرواية متعدد الأصوات يذكرنا بميرامار، وشخصياتها التي تروي الأحداث كل من وجهة نظره ورؤيته ليكمل في النهاية الرواية، وكما في رباعية الإسكندرية رواية لورانس داريل، وكما فعل فتحي غانم في الرجل الذي فقد ظله وكما تذكرنا برواية جسر على نهر درينا، رواية جغرافيا النهر وقوقازييه عبر الأجيال، لقد استطاعت الكاتبة هدى النعيمي بملحمتها زعفرانة أن تقف على ناصية تاريخ الرواية متعددة الأصوات والأجيال وباتساع الجغرافيا وتنوعها وخصوصيتها البيئية والبشرية والإنسانية لتسجل عبر الشخصيات والأحداث في مرحلة تغيير مهمة في منطقة الخليج وبالأخص قطر وعمان، حيث تجري الأحداث وحيث نشأت زعفرانة البطلة ذات العينين اللامعتين جميلة القد والقوام، يتيمة الأبوين والتي كفلها عمها الثري بإرثها المادي والحضاري وكتابها "كتاب الغزال" الذي نهلت منه ما غذى روحها حد تجليات المتصوفة وإشراقات الأولياء والصالحين، فيما تم على يديها من بركات وخيرات باستغراقاتها وانكشافاتها من رقيات وتمتمات تشفي من الأمراض وتولد المتعسرة في الولادة، بل تضع يديها على بطن العاقر فتحمل بإذن الله، وتنظر في عيني الذئب غير هيابة ولا خائفة فيضع عينيه في عينيها ويخفض رأسه وينسحب بهدوء.

قد تكون كل تلك الأشياء بعيدة عن السحر والشعوذات، وقد تكون مواهب خصها الله لأصحاب النفوس الشفافة والأرواح المحلقة.

ما يهمنا في هذه الملحمة هو كيف بتلك البساطة والجمال والعمق سردت وقصت وحكت لنا هدى النعيمي كل ذلك عبر أصوات متعددة وحكايات مجالين مختلفي الميول والأهواء والاهتمامات والثقافات، لتعزف لنا عبر ستة عشر فصلًا تصلح كل منها أن تستقل نوفيلا مستقلة، وفي نفس الوقت تكون جزءًا مهمًا في بناء الملحمة كقصة يعرب وشهلا وذيب في القاهرة والجامعة ونادي الطلبة المغتربين والحقوقيين العظام الذين فتن بهم، كإبراهام لينكولن والمهاتما غاندي ومصطفى كامل، ودعاوى التحرير ونبذ العنف وقصته مع منى وزواجه منها، وعلاجه من الصداع، وكفاح ذيب الذي كان يعمل ليكمل مصاريف الدراسة وحيث قاهرة الثورة وحركات التحرر العالمي، وما استلهمه منها للعودة مع شهلا للثوار في ظفار.

ليست تلك السردية النوفيلا والفصل من الملحمة فقط التي يمكن أن تستقل؛ فهناك قصة صالح ودلال ورحلتهما إلى ساحل إفريقيا واستقرارهما وتطور الحياة والعمر، قصة مكتفية بذاتها وإن كانت حلقة مهمة من حلقات الملحمة.

تبدو الستة عشر فصلًا كست عشرة قصة منفصلة متصلة رغم ترابط الأحداث في خطها الدرامي الذي يؤكد براعة الكاتبة في السيطرة على البناء

الدائري الفسيفسائي بكل تفاصيله ومشهدياته ومنمنماته الواقعية تلك التفاصيل التي تصل حد المعلوماتية عن عادات المنطقة، المكان، الجغرافيا، الزمان، الإنسان، الجبل، القرى، شظف العيش، البحر والصيادين وصراعهم الذي ينتهي بالتهام الكثير من الأهل والأبناء في سردية كفاح الإنسان مع البحر، وابن ماجد وعمان والعمانيين ملوك البحر والصيد وتاريخهم العظيم.

لم تسرد لنا هدى النعيمي هذا في خطابية مباشرة ولكنه تسرب بالغوص في حياة الشخصيات والبيئة والمجتمع.

إنها إذًا رواية تاريخ المكان والزمان كما أرخ نجيب محفوظ في ثلاثيته لقاهرة الأربعينيات والخمسينيات مع رصد العادات والتقاليد الاجتماعية، وحتي قهر المرأة المتمثل في سي السيد عبد الجواد وأمينة، وهو ما يقودنا هنا والآن لزعفرانة وسردية قهر المرأة في أدب نسوي بامتياز، جاء على لسان الأنا الساردة في مريم طفلة الذخيرة، ويتكرر صوتها في الفصلين الرابع والسابع، وفي صوت زعفرانة فتاة الذخيرة وزعفرانة الجبل إلى آخر الفصول التي جاءت على لسانها ولسان سائر الشخصيات، حيث تتجلي سردية المرأة ومظلوميتها في القرى والجبل والساحل، وما روته مريم فتاة الذخيرة " عرفت أن حمدة ستصير عروسًا ثم زوجة ثم أمًا ثم جدة تمامًا مثل ما حدث مع أمي وكما سيحدث معي في يوم ما"، لم تكن أمي تشركني في كل شيء يخص الكبار، وحتي عندما جاء الخاطب الغريب ظل الأمر سرًا، فليس للفتاة شأن في أمر زواجها إنما أبواها يقرران متى تتزوج، وعندما يوافقان على الخاطب فليس لها إلا أن تذعن وتزف إلى الرجل الذي اختاره لها الوالدان، وربما العائلة، لم يكن لي إلا أن أطيع أمي، فخلاف الطاعة غير وارد في معجم الكلمات.

ويتجلى ذلك في سردية زعفرانة بكل ما أحاط بها من تدليل أبيها الذي أخذ بيدها وهي صغيرة، وعلمها العوم في مشهدية عبقرية مؤثرة، وكذلك عمها بعد وفاة أبيها إلى أن بدت أنوثتها وقرر عمها تزويجها لابنه عدنان، تمردت وقررت الهروب مع عبيد الذي كان يعمل عند عمها.. ذلك العماني الطويل النحيف الذي التقت لمعة عينيها بلمعة عينيه لا تدري أيهما سبقت الأخرى، في الحب من أول نظرة، وكأن وحيًا أو خيالًا أو هاتفًا أو ما سطر في كتاب الغزال تلك القوى أو الكهرباء المسيطرة عليها أو ذلك الذي يعتريها كالخلصاء والصوفيين، تلك الأرواح التي تشف وتقرأ الغيب وتسطر المكنون فتصيب كل من حاول الاقتراب منها غير من اختاره قلبها بالهلع والفرار.

إنها سردية زعفرانة والتمرد على العادات والتقاليد ومظلومية المرأة وقهرها والذي تجلى عند عودتها بعد أربعين عامًا عجوزًا لبيت الأسرة ليكفلها حفيد عمها كغريبة يعطف عليها، وليست شريكة في إرث العائلة، وكما عمل عمها بسطوته ونفوذه على مسح هروبها من ذاكرة القرية مسح الحفيد اسمها من عائلة الزعلان عند عودتها ووضعها في غرفة بالحديقة ومد لها حبلًا تستدل به على دورة المياه في آخر الحديقة لضعف بصرها.

وثقت هدى النعيمي لتلك الفترة من حياة القرى الخليجية في الساحل والصحراء في قطر وعمان حيث تقع أحداث الرواية بكل تفاصيل الحياة اليومية، والبيت القروي في الذخيرة واصطياد مريم للسلطعونات، وتعليمها كبنت تعد لكي تكون زوجة كل ما يجب أن تفعله من تحضير للطبخ بالأخشاب وكيفية إشعال النار قبل وبعد الكيروسين بجانب رتق الملابس إلى آخر تلك التفاصيل التي كانت قبل أن تمتد إليها يد التحديث بالماء والكهرباء والأجهزة بجانب حياة الجبل القاسية، وفترة الحرب والثورة الظفارية التي امتدت اثني عشر عامًا بصراع الطائرة والحمار وحياة الكهوف والعقارب والثعابين، تلك الواقعية التسجيلية لا بمعناها الفوتوغرافي ولكن بما ترمز إليه من قسوة الحياة وشظف العيش والمعاناة في ظل الطبيعة القاسية بين فكي البحر والجبل، حيث تلتهم العواصف المراكب بأصحابها وصياديها ويحارب الثوار الغرباء الطامعين المستعمرين في الجبال والكهوف. بالتأكيد كثير من تلك العادات الاجتماعية وتفاصيلها المعيشية اختفت بحكم الحداثة والمتغيرات الاجتماعية والسياسية وانتقال كثير من سكان القرى إلى المدن وتحديث القرى في النهضة الحديثة.

وهي سردية الأجيال من والد وعم زعفرانة وأمها التي ماتت، وهي تلد ابنها ماجد الوريث الذي أخذها معه ورحلا، ثم جيل زعفرانة وعبيد وأحمد وشامة، ثم الأبناء شهلا ويعرب وصالح وزيد وذيب ودلال ومريم طفلة الذخيرة والراوية الأولى عن البحر والسلطعونات ورزنامتها المؤرخة للأحداث واليوميات مع خالتها عائشة وزوجها الطيب، ثم جيل سعيد ابن شهلا وذيب، وهو حفيد زعفرانة وعبيد وأحمد وشامة، ثم زعفرانة ابنة سعيد، وزعفرانة السويدية العراقية ابنة عبيد من العراق، ثم جيل الحداثة المتمثل في زعفرانة التي سمتها أمها شيخة بطلب

■ لوحة للفنان القطري فرج دهام

من سردية الأجيال تتخلق سردية الثنائيات التي تفرضها طبيعة الإنسان رغم العادات والتقاليد الصارمة، جاءت الثنائيات تتحدى الواقع بعلاقات رومانسية شفافة

من أمها مريم الجدة، طفلة الذخيرة لتصبح الباحثة في التاريخ العماني والخليجي عن أسطورة زعفرانة باستخدام العلوم الحديثة مع بحثها الميداني ورحلاتها لكل ما يوصلها لقصة زعفرانة الأصل التي فتنت بها جدتها مريم وعايشتها بمعجزاتها ونورانيتها، وتطبيبها واستغراقاتها في صلاتها وابتهالاتها، وتمتماتها الإشراقية، وهي عجوز محنية الظهر في حديقة بيت آل الزعلان الذي كان في الأصل بيت أبيها الزعلان الأكبر.

ومن سردية الأجيال تتخلق سردية الثنائيات التي تفرضها طبيعة الإنسان رغم العادات والتقاليد الصارمة، جاءت الثنائيات تتحدى الواقع بعلاقات رومانسية شفافة بين زعفرانة التي تمردت على التقاليد وهربت مع عبيد الذي هفا له قلبها وبين شهلا وذيب وبين يعرب ومنى المصرية، وبين مريم والفتى راكب العجلة في تجربة لم تكتمل، وقهرت بضرب مريم والتضييق عليها ليختفي راكب العجلة ويظل طيفه يخايلها طوال العمر، وبين صالح ودلال والحب من طرف واحد، وما تحتمه واجبات وأخلاقيات وتعاليم وقيم فرضت زواجهما بأوامر الأهل ومن أجل رعاية سعيد ابن أخ دلال وابن أخت صالح، ثم الثنائي الأخير زعفرانة الاسم القطرية وحامد العماني، تلك الثنائيات الرومانسية المحلقة في جمال وعذوبة خففت كثيرًا من جهامة الواقع وجديته.

المعلوماتية في الرواية، تمثل في رأيي، ما هو أعمق من المعارف العلمية وصولًا لحكمة الشعوب وتراثها الإنساني، ولا تتعارض مع أحدث الطرق والأساليب العلمية في التقصي والبحث التي اتبعها حامد وزعفرانة الاسم في البحث عن زعفرانة الأصل والأسطورة، وأخص هنا ما كانت تفعله زعفرانة من علاج كثير من الأمراض بالأعشاب. وتتسع المعلوماتية للتفاصيل التي ذكرها صالح في رحلته إلى زنجبار وكيفية الصعود على الحبل والصعود للسفينة، للتآخي الإنساني في تجربة تمتد في البحر لثلاثة أشهر، وتوزيع الماء بالعدل حيث القانون الذي يحفظ حياة الجميع.

ولا بدَّ من الإشارة إلى المشهدية واللوحات التشكيلية والسينمائية، والتي تبدت في الواقعية التسجيلية التي أشرت إليها، أما عن الحوار فقد كان مركزًا ودالًا رغم قلته لاعتماد السرد على تعدد الأصوات بالأنا الساردة والتي تعتمد المنولوج وتيار الوعي والميتاسرد في البناء الدرامي وتطور الأحداث وتقاطعاتها ودائريتها في بنية سردية سلسة عذبة متدفقة مشوقة.

بقي أن أختتم قراءتي لتلك الملحمة الواقعية السحرية الشعبية المؤرخة للمكان والزمان والإنسان في عزف إبداعي وإيقاع جمالي فذ، بتلك النهاية العبقرية التي تتسق مع كل سرديات زعفرانة الأسطورية.

" يحكي أن زعفرانة جاءت إلى ضريح أيوب، باحت بأربعين عامًا من قصة الجبل، رشت على قبر أيوب شيئًا من الماء؛ فطار دخان أزرق، أخذته الريح إلى اليمين، فاتجهت إلى اليمين حيث ذهب الدخان الأزرق...».

■ لوحة للفنان جيرارد تير بورش

المرأة تحب الحكمة

أنطولوجيا النساء الفيلسوفات.. بيان ضد التهميش والاختزال

بديع صنيج

إن كتاب "أنطولوجيا النساء الفيلسوفات: دور المرأة في تاريخ الفكر الفلسفي" للباحث السوري يحيى زيدو ليس مجرد مختارات لسير ذاتية أو أقوال متناثرة لنساء مارسن التفلسف عبر العصور، بل هو، في جوهره، مشروعٌ فلسفيٌ نقديٌ بامتياز، يسعى إلى إجراء "تصحيح للذاكرة الفلسفية" عبر مقاربة أنطولوجية وإبستمولوجية تتخذ من التهميش التاريخي للمرأة نقطة انطلاقها، لتُعلن الحرب على التعتيم الذي جعل الفيلسوفات ظِلالًا في الهامش.

تنطلق الأطروحة المركزية لزيدو من يقين نقدي لا يتزعزع، مفاده أن التاريخ ليس بريئًا. فالتاريخ، كما دُوّن، لم يكن سوى "مرآة مشروخة تعكس صورة الرجل وحده، وتقصي المرأة إلى الظل"

أكد جان جاك روسو طغيان الهوية الجنسية على المرأة التي تحتاج للرجل، بينما الرجل لا يحتاج إليها. أما هيغل فرأى أن النساء قادرات على التعلّم لكنهن غير قادرات على الفلسفة

والقراءة المتعمقة للكتاب الصادر عن دار أوغاريت بدمشق سيتيقّن بأنه أقرب ما يكون إلى وثيقة اتهام صارخة ضد تقليد فكري استثمر طويلًا في التغييب المنهجي لإسهامات المرأة باعتبارها نصف البشرية. يصرّ زيدو على أن الفلسفة ليست "ميراثًا ذكوريًّا بل مشروعًا إنسانيًّا مشتركًا"، وبذلك يفتح كتابه الباب أمام قراءة جديدة لتاريخ "محبَّة الحكمة"، أكثر إنصافًا وشمولية، تُعيد الروح إلى الجسد الكلي للفلسفة بعد عقود من البتر المتعمّد لجزء أصيل من كيانه.

مرآة مشروخة

تنطلق الأطروحة المركزية لزيدو من يقين نقدي لا يتزعزع، مفاده أن التاريخ ليس بريئًا. فالتاريخ، كما دُوّن، لم يكن سوى "مرآة مشروخة تعكس صورة الرجل وحده، وتقصي المرأة إلى الظل". هذه القراءة لا ترى في الغياب الكبير لأسماء النساء عن سجلات الشهرة دليلًا على خواء عقولهن أو ضحالة فكرهن، بل هو نتاج "آلية قمع تاريخية وثقافية"، وبراعة لآليات القمع في محو الأثر. فالكتاب يرى أن تاريخ الفلسفة – كما شكّلته الميتافيزيقا الغربية التقليدية – كان "بناءً أيديولوجيًا ذكوريًّا" حجب أصوات النساء وأقصاهن من فضاء العقل لصالح تصور ميتافيزيقي يطابق "الإنسان" بصورة الرجل الأبيض. ومن هنا، يتأسس المشروع على فرضية أن الكينونة (الأنطولوجيا) ليست حكرًا على الذكر وحده، وكل ممارسات التمييز ضد المرأة عبر الفلسفة لا تدوم لأن الفلسفة بحد ذاتها ترفض ذلك.

الباحث زيدو الحاصل على ماجستير في الفلسفة من جامعة دمشق عام ٢٠١٧، يكشف بأسلوب نقدي حاد، عن الجذور التاريخية والأيديولوجية لآلية الإقصاء هذه، ويستعرض آراء فلاسفة، يُعتبرون علامات بارزة في تاريخ الفكر الفلسفي، قلّلوا من شأن المرأة. فمنذ اللحظة السقراطية، بدأت لعبة التراتب حين قال سقراط إن "النساء يُوَلِّدْنَ الأجساد، أما الفلاسفة فيولِّدن الأرواح". ثم جاء أرسطو ليرسّخها، واضعًا المرأة في مرتبة أدنى من الرجل، بحجة طبيعتها الناقصة وفق فهمه الميتافيزيقي للتراتبية الاجتماعية والسياسية.

سجل اتّهام

يستعرض زيدو محاولة رينيه ديكارت بإعادة الأمور إلى نصابها، حين قال: إن العقل لا جنس له، ورغم سعي ابن رشد إلى تجاوز النظرة الدونية للمرأة، إلا أن التفرقة الفلسفية ظلّت قائمة، إذ يذكّرنا الكتاب بكيفية صياغة فلاسفة الحداثة والمعاصرة لخطاب يضع المرأة في خانة العاطفة والجسد والنقص، ومنهم إيمانويل كانط الذي ظلّ يرى أن النساء لسن مصنوعات للتفكير لأنهن أكثر اتكالًا على الحدس، وفي موازاة ذلك أكد جان جاك روسو طغيان الهوية الجنسية على المرأة التي تحتاج للرجل، بينما الرجل لا يحتاج إليها. أما هيغل، فرأى أن النساء قادرات على التعلّم لكنهن غير قادرات على الفلسفة. ويشير زيدو إلى أن نيتشه وشوبنهاور لهما الحصة الكبرى في مجال الميسوجينية (العداء ضد المرأة)، فالأول يرى أن المرأة ذات عقل أكثر ضعفًا وأقل قدرة على فهم المبادئ، أما الثاني فله مقولة شهيرة على لسان شخصية زرادشت "إذا ذهبت إلى المرأة فلا تنسَ السوط"، وهكذا تحوّل تاريخ الفلسفة إلى سجلّ اتهام ضد نصف البشرية.

بحث في الكينونة

في مواجهة هذا الإقصاء المنهج، يقدّم زيدو إطارًا منهجيًّا وفكريًّا يقوم على "الأنطولوجيا النسوية". فالأنطولوجيا عنده لا تُفهم كمبحث تقليدي في الوجود، بل كـ"أنطولوجيا للوجود النسوي"، أي بحث في الكينونة

من زاوية الذات الأنثوية التي ظلت مغيّبة.

يهدف هذا التحليل الأنطولوجي إلى الإجابة عن سؤال: ما معنى أن تكون امرأة في العالم؟ مستفيدًا من الطرح الوجودي لسيمون دو بوفوار بأن "المرأة لا تُولد امرأة بل تُصبح كذلك". فالمرأة، وفق رؤية الكتاب، ليست كينونة مضافة إلى الإنسان، بل هي أحد أبعاد الوجود الإنساني، ومن دونها يبقى الوجود ناقصًا ومبتورًا. وبمنهج متعدد يجمع بين التأويل الفينومينولوجي والنقد الإبستمولوجي وتحليل الخطاب، يسعى زيدو إلى ردم الانقسام الأنطولوجي الذي رسّخه تاريخ الفلسفة بين "العقل" و"الطبيعة"، والذي جعل المرأة تمثّل الطبيعة والعاطفة، والرجل يمثل العقل والروح، وهو فصلٌ لم يكن بريئًا بل كان أيديولوجيًا شرعن التبعية الاجتماعية.

إن الأنطولوجيا النسوية، في هذا السياق، هي إبستمولوجيا بديلة تقاوم "المعرفة الذكورية" التي احتكرت إنتاج المفاهيم والمعايير، وتسعى لتأسيس "الإبستمولوجيا المتجسدة" التي تنطلق من التجربة الجسدية والعاطفية واليومية للنساء، وذلك ضمن مواجهة فكرية مع التاريخ الذكوري للفلسفة الذي لا يمكنه بحسب زيدو "أن يحجب مساهمة المرأة في تطور الفلسفة المبكرة، فقد لعبت نساء فيلسوفات دورًا مهمًا في هذا السياق. صحيح أن إسهام المرأة في تاريخ الفلسفة لم يكن كبيرًا، لكنه يثبت قدرة المرأة على التفلسف حين تتاح لها فرصة مساوية للرجل. لكن للأسف فإن وجهة نظر أرسطو في تفوق الرجل على المرأة من الناحية العقلية هي التي سادت، وهي الفكرة التي تلقّفتها أوربا في العصور الوسطى، وصاغت عليها تصوُّراتها الأنثروبولوجية التي تم بها تدجين عقول الرجال والنساء معًا، فالمرأة وفق تلك التصورات كائن لا عقلاني، عاطفي، مزين بذكاء وجداني يخالف المنطق العقلاني الحسابي القائم على معادلات الأشياء وتناسب المعاني وتلازم الإسنادات المألوفة بين الوقائع والدلائل".

■ فاطمة المرنيسي.. جذور الفكرة

■ سيمون دو بوفوار.. صناعة المفهوم

يهدف هذا التحليل الأنطولوجي إلى الإجابة عن سؤال: ما معنى أن تكون امرأة في العالم؟ مستفيدًا من الطرح الوجودي لسيمون دو بوفوار بأن "المرأة لا تُولد امرأة بل تُصبح كذلك"

لعل القيمة الكبرى للكتاب تكمن في الأنطولوجيا الواسعة التي يدرجها للفيلسوفات عبر العصور، حيث يبرهن على أن النساء كنّ فاعلات فلسفيًا وحاضرات دائمًا في المدارس الإغريقية

فيلسوفات معلِّمات

ولعل القيمة الكبرى للكتاب تكمن في الأنطولوجيا الواسعة التي يدرجها للفيلسوفات عبر العصور، حيث يبرهن على أن النساء كنّ فاعلات فلسفيًا وحاضرات دائمًا في المدارس الإغريقية، والتيارات الرواقية والأفلاطونية الجديدة، وفي الفكر المسيحي والإسلامي الوسيط، ولكنهن أُهملن بفعل آليات التدوين الذكورية. وهنا، يستعيد زيدو ببراعة أسماء مثل "ديوتيما المانتينية"، المرأة التي علّمت سقراط نظرية الحب بوصفه صعودًا من جمال الأجساد إلى الجمال المطلق، وهو المفهوم الذي أصبح حجر الزاوية في الحب الأفلاطوني. إنها فكرة أساسية في الفلسفة الغربية مصدرها امرأة، ومع ذلك ظل اسمها هامشيًا.

كما يستعيد الكتاب سيرة "هيباتيا السكندرية"، التي اغتيلت بوحشية على يد الكنيسة البيزنطية، ليتحوّل جسدها المسال دمه على الرخام إلى رسالة: "لا مكان لامرأة في محراب العقل"، لا سيما أن وهبت حياتها للدفاع عن حرية الفكر، بعدما رأت أن العقل وسيلة لفهم النظام الكوني، وكانت أول امرأة معروفة في التاريخ تُعلّم الفلسفة والرياضيات بشكل علني ورسمي في مدرسة الإسكندرية.

ولم تكتف بتفسير أعمال الأفلاطونية الحديثة لأفلوطين وحسب، بل كانت رائدة أيضًا في مجالات العلوم التطبيقية، حيث طوّرت أدوات فلكية ورياضية مثل الإسطرلاب، ما جعل أثرها كبيرًا في جيل كامل من طلابها الذكور، وأثبتت قدرة المرأة على قيادة المراكز المعرفية، مما جعلها رمزًا لتداخل الفلسفة والعلوم.

وبالمثل، يُسلط زيدو الضوء على جوليا دومنا، ابنة حمص السورية، التي جمعت الفلاسفة الرواقيين والأفلاطونيين الجدد حولها في حلقات فكرية، مؤمنة بأن المعرفة شراكة لا وصاية، إذ كانت ترى أن الحكمة لا تُجزَّأ بين رجل وامرأة، لذا دافعت عن ضرورة أن تكون المرأة شريكة في المعرفة والسياسة.

ويتوّج هذا المسح بأسماء الفيلسوفات في العصر الحديث والمعاصر ومنهن حنّة آرندت مُنظِّرة الشر والعمل السياسي، والتي تُعتبر واحدة من أهم الفلاسفة السياسيين في القرن العشرين. تمحورت أبرز آرائها حول تحليل الظواهر الكارثية مثل الشمولية، حيث قدمت مفهومها الرائد "تفاهة الشر"، مُفسرة كيف يُمكن للأفراد العاديين ارتكاب جرائم جماعية من خلال التوقف عن التفكير والاعتماد على البيروقراطية. كما طوّرت نظرية "الوضع البشري" التي فصّلت فيها بين الحياة التأملية والعملية، وقدمت آرندت نقدًا جذريًا لفلاسفة كبار، وفتحت مسارات جديدة للفكر الجمهوري والأخلاقي.

وهناك سيمون دو بوفوار التي تحظى بريادة مطلقة بفضل عملها المؤسس "الجنس الثاني"، الذي يُعدّ حجر الزاوية في الفلسفة النسوية الحديثة. وكان أبرز آرائها هو الطرح الوجودي بأن "المرأة لا تولد امرأة، بل تصير كذلك". استخدمت دو بوفوار أدوات الفلسفة الوجودية لتُحلل كيف يُنشئ المجتمع المرأة بوصفها "الآخر" بالنسبة للرجل الذي يُنظر إليه على أنه "الذات"، وكيف

■ **أميرة حلمي مطر**.. بين الجمال والمنهج

يتم حرمانها من تجاوز ذاتها وتحديد مصيرها. ورغم أنها أثّرت على شريكها جان بول سارتر، لكن إسهامها الأهم هو تأسيسها لتيار فكري نسوي وجودي أثر في جميع مدارس النقد الاجتماعي والسياسي اللاحقة.

وتتوسع دائرة النساء الفيلسوفات اللواتي تناولهن زيدو بالدراسة لتشمل رابعة العدوية التي أسست فلسفة الحب الإلهي الخالص، وروزا لوكسمبورغ صاحبة نظرية الإمبريالية والأسلوبية الخاصة في الممارسة الماركسية، وفيليبا روث فورت، وأميرة حلمي مطر التي وازنت بين التأريخ الفلسفي والتراث الجمالي وركّزت على الفلسفة السياسية وقضايا التحرر الإنساني، وفاطمة المرنيسي التي سخّرت آليات المعرفة المنهجية لتفكيك جذور الأنماط الاجتماعية التقليدية، بناءً على قراءة نقدية عميقة للتاريخ العربي والإسلامي، وجوديت بتلر، ميشيلا مارزانو، كاثرين صوفيا بيل، سوزان لانغر، وغيرهن الكثير.

بيان فلسفي

لا يمكن إغفال أن قوة الكتاب لا تكمن في مرونة المنهج الأكاديمي التي اتبعها زيدو، بل في حرارة أسلوبه واللغة المشحونة التي يتميز بها، خاصةً أنه يكتب بلغة تُشبه "البيان" مع عدم ابتعادها كثيرًا عن خصوصيتها الأكاديمية، لكنه تطويع مميز للغة، وهذا تحديدًا ما يجعل كتابه قريبًا من القارئ، ومؤثرًا في سياقه الثقافي، لاسيما أن زيدو لا يقدم الفلسفة هنا كمعادلات جافة، بل كصرخة ودعوة إلى إعادة التفكير في جذور المعرفة والسلطة، حيث إن الإطار اللغوي ذاته يُصبح أداة إقصاء ونقد، إذ يرى زيدو أن اللغة الفلسفية تحوّلت إلى نسق ذكوري يعبّر عن مركزية الفاعل المذكّر، ومن ثمّ، فإن دعوته لتفكيك الخطاب الفلسفي التقليدي هي خطوة أولى نحو إعادة إنتاج الفكر من منظور أنثوي. هذا الأسلوب الشغوف هو ما يمنح الكتاب صفة الوثيقة التي لا تكتفي بالعرض، بل تتخذ موقفًا أخلاقيًا ومعرفيًا.

ختامًا، يمثّل كتاب يحيى زيدو "أنطولوجيا النساء الفيلسوفات" مساهمة جريئة وضرورية في الفكر العربي المعاصر، فهو لا يهدف فقط إلى "إدخال النساء إلى الفلسفة"، بل يسعى إلى "إعادة تعريف الفلسفة ذاتها من منظور أنثوي" عبر إظهار أن العقل، والحرية، والحقيقة، هي مفاهيم لا تكتمل ولا تبلغ كونيتها إلا إذا شُكّلت من خلال التجربة الإنسانية الكاملة التي تضم الذكر والأنثى معًا. إنه مشروع "قلب الطاولة" على التاريخ الذكوري، وإعادة وصل ما انقطع في ذاكرة الفكر الإنساني، والأهم أن هذا البحث هو احتفال بالمرأة كمنتجة للمعنى، وليس مجرد موضوع له، لذا تأتي الإضاءة على إسهامات فيلسوفات من بلدان وأزمنة مختلفة بهدف تصحيح المسار التاريخي، وإثبات أن الفلسفة لطالما كانت جهدًا إنسانيًا شاملًا وغير مقتصر على جنس واحد، وتاليًا فإن ما عمل عليه يحيى زيدو الحاصل على دكتوراة تنفيذية من جامعة تورنتو الكندية ليس مجرد تأريخ لنساء اشتغلن في الفلسفة أو شغلتْهُنَّ الفلسفةُ، بل هو بيان فلسفي ضد التهميش والاختزال، ودعوة إلى إعادة التفكير في معنى التفلسف ذاته.

ديوان معلقات لم تعلّق

معارضات محمد يوسف التميمي للأجداد

دوان موسى الزبيدي

تُعدّ المعارضات الشعرية من أبرز صور التفاعل الإبداعي مع التراث، إذ تبعث في النصوص القديمة حياة جديدة مستمدة من روح الشاعر المعاصر الذي يسعى لمجاراة الأقدمين أو التفوق عليهم. والمعارضة، كما هو معروف، تعني أن ينظم الشاعر قصيدة على غرار أخرى من حيث البحر والقافية والموضوع، مع الحفاظ على استقلالية الرؤية والأسلوب. وهي تختلف عن التقليد؛ لأنها ليست تكرارًا للقديم، بل حوارًا معه وإعادة إنتاج له من منظور جديد. في هذا الإطار، يأتي ديوان «معلّقات لم تُعلّق» للشاعر محمد يوسف التميمي، الصادر عن وزارة الثقافة القطرية، ليجسّد وعيًا فنيًا متصلًا بالتراث الشعري العربي، وخصوصًا المعلقات الجاهلية التي شكّلت ذروة البيان العربي القديم. يظهر في الديوان ميل واضح إلى معارضة فحول الشعر العربي، كالنابغة الذبياني وامرئ القيس ولبيد العامري، في أسلوب يجمع بين الأصالة والابتكار.

أولًا: مفهوم المعارضة والتناصّ الشعري

يرتبط مفهوم المعارضة بمفهوم التناصّ؛ فكلٌّ منهما يقوم على استدعاء نصّ سابق في نصّ لاحق، غير أنّ المعارضة أكثر تحديدًا من حيث الشكل، إذ تلتزم بالوزن والقافية والموضوع الأصلي، بينما التناص أوسع دلالة، يشمل التضمين والتلميح والاستحضار. بهذا المعنى، تتحول المعارضة إلى حوار بين النصوص، لا يلغي أحدها الآخر بل يعيد تشكيله ضمن رؤية جديدة، وهو ما نجده واضحًا في شعر التميمي.

ثانيًا: دلالة العنوان وبنية الديوان

يحمل عنوان الديوان «معلّقات لم تُعلّق» دلالة رمزية تجمع بين الحنين إلى الماضي والرغبة في تجديده. فـ«المعلقات» تشير إلى القصائد الجاهلية المعلّقة في الذاكرة العربية، أما «لم تُعلّق» فتوحي بحداثة التجربة وبأن الشاعر يقدّم معلقاته الخاصة التي لم تُعلّق بعد، أي التي تنتظر اعتراف الزمن بها.

يضمّ الديوان عددًا من القصائد التي تتخذ من المعلقات الجاهلية منطلقًا لبناء رؤية شعرية معاصرة، من أبرزها معارضته لمعلقة النابغة الذبياني، حيث ينسج قصيدة دالية تتجاوز الأصل في المعنى والمقصد.

ثالثًا: معارضة النابغة الذبياني

تعدّ معارضة التميمي للنابغة الذبياني من أبرز نماذج الديوان. فالنابغة يبدأ معلقته بالوقوف على الأطلال، ثم يمدح النعمان بن المنذر، أما التميمي فيتخذ الإطار الفني ذاته لكنه يبدل الممدوح من ملك دنيوي إلى خير البرية محمد ﷺ، فترتقي القصيدة من مديح دنيوي إلى مديح نبوي روحي.

يبدأ الشاعر قصيدته بالغزل على عادة القدماء، غير أن محبوبته رمزية تمثل الدنيا بما فيها من زينة وخداع، فيقول مثلًا:

«العين تبكي من الأشواق والكمدِ
كأنما أكحلت بالشوك والرمدِ».

ثم ينتقل من التعلّق الزائل إلى التعلّق الأبدي، داعيًا نفسه إلى ترك هوى الدنيا واتباع طريق الحق، في قوله:

«يا نفسُ إن الهوى شرٌّ لصاحبِه
أما ترين طريق الحقّ والرشدِ».

ومن الغزل والزهد يتخلّص الشاعر إلى المديح النبوي بخبرة فنية واضحة، فيسائل نفسه:

«يا نفسُ إن سؤالي لا التباس بهِ
هل مثل أحمد بين الناس من أحدِ؟».

ويتابع في رسم صورة النبي الكريم ﷺ بوصفه منقذ البشرية من ظلام الجهل إلى نور الإيمان، فيقول:

«محمدٌ حطّم الأصنام فانكسرت
وأصبح الشركُ مثل الثوب بالقددِ».

تظهر في هذه القصيدة براعة التميمي في المزج بين التراث والمعاصرة، فمع أنه يلتزم بحر النابغة وقافيته، إلا أنه ينقل التجربة إلى أفق أسمى، مؤكدًا أن الشاعر المعاصر قادر على مجاراة الفحول دون أن يفقد صوته الخاص.

رابعًا: الخصائص الأسلوبية والبلاغية

يتكئ التميمي على لغة كلاسيكية فخمة تجمع بين الجزالة والصفاء، وتستمدّ مادتها من المعجم العربي القديم. وتزدان قصائده بالمحسنات البديعية من طباق وجناس وسجع، مثل قوله:

«النحس كفرٌ به والسعدُ ملّتُهُ
شتّان شتّان بين النحس والسعدِ».

كما يستخدم الشاعر الصور البيانية بكثافة، فعيون المحبوبة «سهام قاتلة»، والليل «يحترق من نور وجهها»، وهذه الصور لا تُراد لذاتها بل تُوظّف لبيان الصراع بين النور والظلام، وبين الروح والمادة، وهو ما يمنح النص عمقًا دلاليًا يتجاوز الوصف إلى الرمز.

ويبرز التكرار في الديوان بوصفه أداة إيقاعية ودلالية تعزّز من ثبات المعاني الكبرى: الإيمان، الزهد، المحبة، والاقتداء بالنبي ﷺ. كما يتجلّى الطباق في ثنائياته المتكررة مثل (النور/ الظلام)، (النحس/ السعد)، (الحق/ الباطل)، مما يعكس رؤية الشاعر القائمة على التوازن بين الأضداد.

خامسًا: معارضة البردة وشوقي

في قصائد أخرى من الديوان، يعارض

■ الشاعر محمد يوسف التميمي

التميمي البوصيري في بردته، وأحمد شوقي في نهج البردة، حيث يبدأ بالغزل على غرارهما، ثم ينتقل إلى المديح النبوي والابتهال. يقول في مطلع قصيدته:

«أمن تذكّر جيرانٍ بذي سلمِ
القلبُ من حبّهم ألقى يد السلمِ».

وهي صياغة تحاور مطلع شوقي الشهير «ريم على القاع بين البان والعلم». غير أنّ التميمي يمنح الصورة بعدًا وجدانيًا خاصًا، إذ يتخذ من تجربة الحبّ مدخلًا للصفاء الروحي، ومن معاناة الفراق وسيلة للسموّ الإيماني.

في هذه المعارضة، يتجلّى وعي الشاعر بتاريخ القصيدة العربية، فهو لا يكرر شوقي أو البوصيري، بل ينسج بردته الخاصة بلغة تتسع للحب الإنساني والديني معًا، وتوازن بين العاطفة والرسالة.

سادسًا: المديح النبوي والدفاع عن الصحابة

يتوسع الشاعر في مدائحه ليشمل الصحابة الكرام، الذين يراهم الامتداد العملي لرسالة النبي ﷺ، فيقول مثلًا:

«والله يرضى على الأصحاب كلهم
صحب النبي أبرّ الناس بالقَسَم»، وهذه القصيدة تأتي كاستجابة فنية للتحديات الفكرية المعاصرة التي تمسّ رموز الأمة، حيث يستحضر الشاعر روح العزّة الإسلامية، مؤكدًا أنّ الطعن في الصحابة طعن في الرسول نفسه. وهنا تتضح وظيفة الشعر عند التميمي، فهو ليس ترفًا لغويًا بل رسالة فكرية وأخلاقية تستنهض الوعي الديني والهوية الثقافية.

سابعًا: البنية الإيقاعية والتناصّ الفني، يختار التميمي بحورًا كلاسيكية مثل البسيط والكامل والوافر، محافظةً على الجرس الموسيقي الأصيل الذي يذكّر بالقوالب الجاهلية، لكنه يوظفها لمعانٍ حديثة. كما يتجلّى التناصّ مع القرآن الكريم في إشارات متكررة إلى مفاهيم النور، والهدى، والميثاق، مما يضفي على شعره بعدًا روحانيًا ساميًا.

كذلك يتعامل الشاعر مع الصورة التراثية بوعي معاصر؛ فحين يستحضر الأطلال والناقة والرحلة، لا يقف عند حدود الوصف الجاهلي، بل يجعلها رموزًا للبحث عن الحقيقة والسموّ الإنساني، وبذلك يربط بين الماضي والراهن في وحدة فنية متكاملة.

ثامنًا: اللغة والهوية الثقافية

يؤكد التميمي من خلال ديوانه على مركزية اللغة العربية بوصفها وعاء للهوية الحضارية. فاختياره للفصحى القديمة ليس مجرد حنين إلى الماضي، بل موقفًا واعيًا من محاولات التغريب والقطيعة مع الجذور. لغته ليست متحفية جامدة، بل حية تتنفس بروح العصر، وتستعيد مجد البيان العربي في ثوب جديد.

تاسعًا: البعد الجمالي والفكري

يمزج الشاعر في قصائده بين الجمال الفني والرسالة الفكرية. فكل صورة وكل استعارة تُبنى لخدمة معنى أعمق هو الإيمان بالحق والخير والجمال. ويبدو واضحًا أنّ التميمي يرى في الشعر وسيلة للإصلاح والتنوير، لا مجرد ترف لغوي. إنه يُعيد للشعر العربي مكانته القديمة بوصفه ديوان العرب ولسان وجدانهم. وفي الختام يُعدّ ديوان «معلّقات لم تُعلّق» تجربة شعرية واعية تُعيد وصل الحاضر بالماضي في إطار فني متين. لقد نجح محمد يوسف التميمي في أن يجعل من المعارضة الشعرية جسرًا للحوار بين العصور، فحاور النابغة وامرأ القيس والبوصيري وشوقي بلغة تفيض أصالة وصدقًا.

في هذا الديوان تتجلى قدرة الشاعر على الإمساك بزمام اللغة والموسيقى والخيال، وعلى تحويل القوالب القديمة إلى فضاء معاصر للهوية والإبداع. فهو لا يقلّد القدماء، بل ينافسهم بروح تؤمن بأنّ الشعر العربي ما زال قادرًا على العطاء والتجدد ما دام هناك من يُحسن الإنصات إلى صوته العريق.

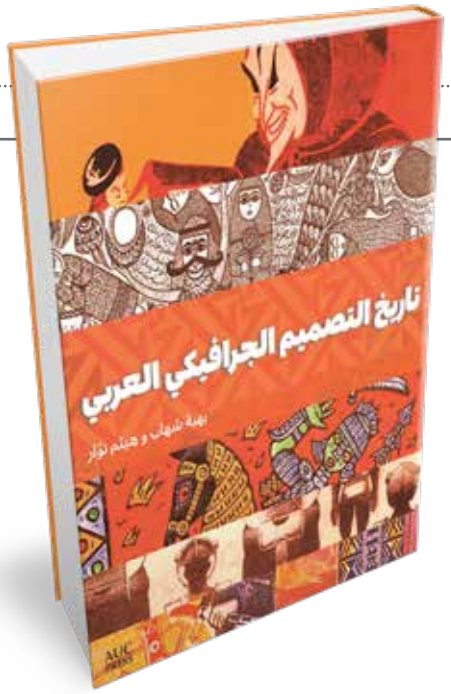
منذ بدايات القرن العشرين وحتى العصر الرقمي

قصة تطور التصميم الجرافيكي العربي

محمد عويس

يرصد كتاب "تاريخ التصميم الجرافيكي العربي" تطور التصميم في المنطقة العربية، بدءًا من الفن الإسلامي والخط العربي وتأثيرهما على الثقافة البصرية العربية، وصولًا إلى الثورة الرقمية وظهور الإنترنت، ويتناول الكتاب أعمال أبرز المصممين من المغرب إلى العراق، ويغطي الفترة الممتدة مما قبل عام ١٩٠٠ وحتى نهاية القرن العشرين مستعرضًا مجموعة واسعة من استخدامات التصميم الجرافيكي، تشمل الكتب والمجلات والصحف، والملصقات، والإعلانات، والطوابع، واللافتات، التي كان لها دور كبير في إلهام المصممين العرب والتأثير على أعمالهم، حيث يقدم الكتاب أكثر من ٦٠٠ صورة ملونة رائعة توثق تطور التصميم الجرافيكي العربي منذ بدايات القرن العشرين وحتى العصر الرقمي.

■ د. بهية شهاب



■ د. هيثم نوار

المؤلفان د. بهية شهاب مُؤسسة برنامج التصميم الجرافيكي بالجامعة الأميركية بالقاهرة ود. هيثم نوار، بقسم التصميم والرئيس السابق لقسم الفنون بالجامعة، أهديا الكتاب (إلى كل المصممين العرب المنسيين، ونتمنى أن تلهم قصصهم الأجيال القادمة)، لذلك أدركا ضرورة الإسراع بتوثيق ما هو متاح قبل أن يختفي، خاصة في ظل الاضطرابات السياسية في أنحاء مختلفة من العالم العربي.

قدم مؤلفا الكتاب مسحًا تاريخيًّا في محاولة لفهم أوجه تأثر الجرافيكي العربي بالفن الإسلامي، لكونه الشكل السائد من اللغة البصرية في العالم العربي قبل تكوين الدول العربية الحديثة في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وأشاروا إلى أنه على مدار التاريخ خاصة بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر ضم العالم العربي عدة عواصم مزدهرة، شهدت بدورها ابتكار بعض أفضل نماذج الأدب والعمارة والفنون؛ فمن القاهرة إلى دمشق وبغداد، جمعت البلاد العربية شعوبًا من أعراق وعقائد مختلفة، ومهدت الطريق لثقافة معمارية وفنية مزدهرة غنية.

كان الإسلام الدين الأساسي، ولكن إنتاج الثقافة البصرية الإسلامية لم يكن حكرًا على المسلمين، ويمكننا إرجاع ما تطور ليصبح فنًا إسلاميًّا إلى تأثيرات فنون الحضارتين البيزنطية والساسانية، وتمثلت الملامح الأساسية للثقافة البصرية الإسلامية في الخط العربي والتكوينات الهندسية والزخارف النباتية والفن المجازي، وقد برز الخط العربي لأول مرة في المخطوطات القرآنية وعلى المباني الدينية، وبعد ذلك تم توظيفه على الأغراض المادية مثل السجاجيد والمنابر والمحاريب والمآذن والمشكاوات والشماعد وحوامل المصاحف والإسطرلابات، ويرجع الفضل إلى ابن مقلة (٩٤٩-٨٥٥م)، وابن البواب (توفي ١٠٢٢م) في تحسينه وتطويره.

ويعد تاريخ الطباعة باللغة العربية مجالًا بحثيًّا حديثًا نسبيًّا، وتشير الأبحاث إلى أن الطباعة العربية قد بدأت في أوربا نحو القرن السادس عشر، حيث انتقلت اللغة العربية من عالم الحرف المخطوط إلى عالم الحرف المطبوع على يد مصممين أوربيين.

كانت الطباعة ثورة؛ فبينما كان النساخ ما يزالون يعملون على نسخ الكُتب يدويًّا في عواصم العالم الإسلامي (إسطنبول وحدها كانت تحتضن ما يقدر بنحو ثمانية آلاف ناسخ) ويحتاجون أسابيع وشهورًا لنسخ كتاب واحد، كانت آلات الطباعة قادرة على إنتاج مئات النسخ خلال أسبوع واحد بالمدن الأوروبية التي شهدت إنشاء وتجهيز المطابع، ومَثَّل ذلك لحظة بالغة الأهمية في إعادة إحياء التعليم والتعلم في أوربا. وأُدخل فن الطباعة إلى الدولة العثمانية على يد البعثات التبشيرية، في حين يُنسب الفضل إلى محمد أفندي الشهير بيرميسيكيز جلبي الذي أدرك الضرورة الملحة لتأسيس مطبعة في إسطنبول، وكان دعم جلبي لـ إبراهيم متفرقة (١٦٧٠ -١٧٤٥م) ذي الأصل المجري لكي يؤسس تلك المطبعة، وبذلك يكون متفرقة أول مسلم يؤسس مطبعة في إسطنبول ١٧٢٠م كما أقنع البلاط العثماني باستخدام المطابع لدى محافل الحكم الإسلامي.

وشهدت بيروت إنشاء ١٧ مطبعة بين ١٨٣٤ إلى ١٨٩٥م، وتأسيس ١٨ صحيفة ومجلة عربية بين ١٨٧٠ إلى ١٨٨٠ وكانت في أغلبها مطابع غير حكومية، أو تبشيرية أو مطابع عربية خاصة، وتفسر هذه الانطلاقة المبكرة لماذا كانت بيروت بعد قرن لاحق عاصمة الطباعة في العالم العربي بأكمله. ومثلت مصر ولبنان أقدم مراكز الإنتاج والتشارك المعرفي في الأطر العربية، ومن بعدها سوريا والعراق نتيجة لموقعهما الجغرافي الاستراتيجي وقربهما الثقافي من أوربا.

وتعد مطبعة بولاق تحولًا تاريخيًّا أسهم في دفع مصر إلى عهد من المعرفة والوعي والحريات حيث يعد تكليفها بتزويد المدارس والمعاهد التي تم تأسيسها في القطر المصري باحتياجاتها

من المطبوعات والمواد التعليمية أحد أهم أسباب ازدهارها. وقد تم تحديثها بالكامل أثناء حكم الخديو إسماعيل، وتم تحويلها من التشغيل اليدوي إلى الآلي. ولكن تاريخ الطباعة في العالم العربي ما زال غير مدروس بالقدر الكافي وبحاجة إلى المزيد من البحث.

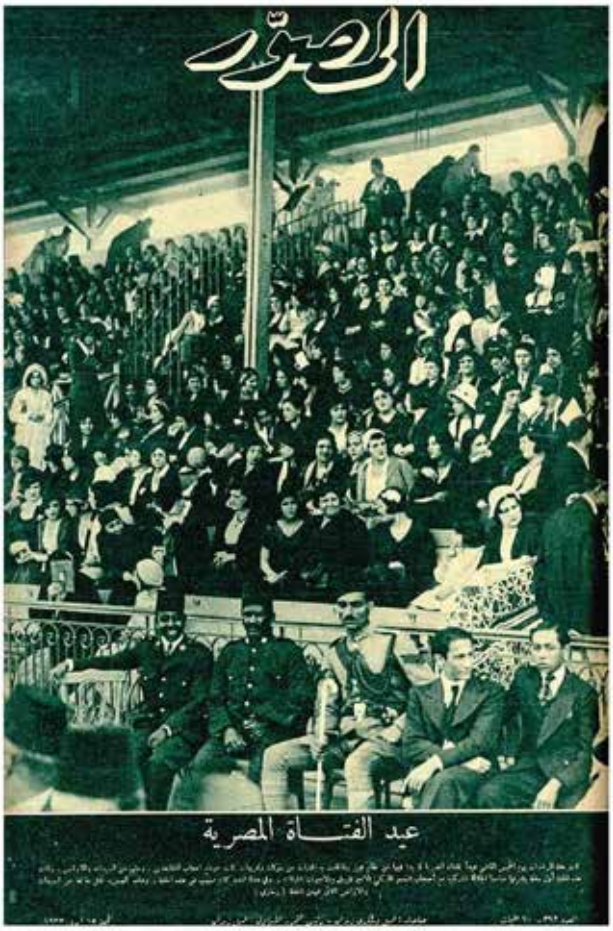
وفي مصر جرت أولى محاولات محاكاة أنظمة التعليم الغربية لتطبيقها في العالم العربي في ظل حكم محمد علي إذ افتُتحت أول مدرسة للفنون التطبيقية عام ١٨٣٦ وفي عام ١٩٦١/١٩٦٠ أنشئت كلية الفنون الجميلة في سوريا، بينما يمتد تدريس الفنون في السودان إلى بدايات ثلاثينيات القرن الماضي، وتأسس المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان في المغرب عام ١٩٤٥م، وتأسست المدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء ١٩٥٠م، وفي تونس تأسس المعهد العالي للفنون الجميلة ١٩٢٣م، والمدرسة العليا للفنون الجميلة في الجزائر ١٨٤٨-١٨٨١، وافتتح المعهد الوطني للموسيقى ببغداد ١٩٣٦، وتحول إلى أكاديمية الفنون الجميلة ١٩٥٨، وفي ليبيا بدأت مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية في طرابلس كمشروع خيري عام ١٨٧١ خلال العهد العثماني، ثم تأسس مركز الفنون الجميلة والتطبيقية عام ١٩٥٨، وتم تطويره لاحقًا ليصبح كلية الفنون والإعلام، وفي بيروت تأسست مدرسة الصنائع والفنون بداية عهد السلطان العثماني عبدالحميد الثاني (١٨٧٦-١٩٠٩) على يد الحاكم العثماني مدحت باشا، وفي عام ١٩٦٥ تم تأسيس كلية الفنون الجميلة والعمارة.

وقد لعب العثمانيون دورً بارزًا في تطور الخط العربي، وكان تقلد محمد علي لمنصب والي مصر يعد بداية مميزة في هذا الميدان، وكان من المولعين بالخط العربي، وحرص على استخدام خطاطين أتراك مرموقين مثل: ميرزا سنجلاخ الخراساني، عبدالغفار بيضا خاوري، حسن وفائي في الكتابة على المباني التي أنشأها. ولا يمكن دراسة الخط العربي بدون معرفة وفهم عميق للسياق والتاريخ المتصلين به شأنه في ذلك شأن سائر الفنون، لذلك لا بدَّ من تفحص دقيق لعوامل أخرى مثل حركات الإنشاء المعماري والتنمية الحضارية، والمخطوطات والتصاوير التي تنتمي إلى نفس الفترة مما يقودنا إلى أربعة خطاطين رواد في فترة الإحياء خلال عهد الخديو إسماعيل، أولهم من القاهرة: يوسف أحمد المسؤول عن تطور الخط الكوفي (١٨٧٥- ١٩٤٢)، مصطفي بك غزلان الخطاط الشخصي للملك فؤاد (١٨٦٠ -١٩٣٨)، أما الخطاطان الثالث والرابع فهما المجددان: من سوريا محمد حسني البابا أستاذ الخط بالمعهد الملكي للخط العربي بالقاهرة (١٨٩٤ -١٩٦٩)، ومصر: سيد إبراهيم علي أعظم الخطاطين المعاصرين في العالم العربي (١٨٩٧ -١٩٩٤).

ومن الخطاطين العرب المؤثرين: الجزائري عمر راسم (١٨٨٤ -١٩٥٩) مؤسس مدرسة المنمنمات الجزائرية، ومن سوريا: نجيب الهويني (١٨٧٨ -١٩٥٦)، واللبناني كامل البابا (١٩٠٥-١٩٩١)، ويعد المصري خضير البورسعيدي (ولد في ١٩٢٤) آخر خطاطي العصر الذهبي.

وبدأ ظهور الإعلانات العربية المبكرة في منتصف القرن ١٩ على هيئة إعلانات ترويجية لمنتجات جديدة في الجرائد والمجلات، وكان معظمها في البداية تجارية أو للترويج للعقارات والمزادات، ثم نمت أهميتها مع انتشار المواد المطبوعة وارتفاع معدلات الإلمام بالقراءة والكتابة وتم توظيف ألفاظ أجنبية وعبارات عامية بالإضافة إلى رسومات فنية بسيطة. واعتبارًا من نهاية القرن ١٩ أصبح من الشائع طباعة إعلانات طبية، والترويج لمنتجات عديدة مثل: السيارات، الساعات، والخمور، وأجهزة الجرامافون، والمنسوجات، وبدأ استخدام الصور الفوتوغرافية للمشاهير في الدعاية لمستحضرات العناية الشخصية.

وفيما يتعلق بالطوابع تطورت مع إدخال منظومة البريد إلى العالم العربي في مصر ١٨٥٦، سوريا ١٩٢٠، الجزائر ١٨٣٥، المغرب ١٨٩١، مصر ١٨٦٦، وكانت تختلف كمية الطوابع المُنتجة واستخداماتها حسب الصور المطبوعة عليها، وكانت تظهر على الطوابع قيمة الطابع وأسماء الدول المصدرة له، ومن أبرز مصممي الطوابع: المصري عباس فرج الشيخ (١٩١٥-٢٠٠٥)، التونسي حاتم المكي (١٩١٨ -٢٠٠٣) ولد في الهند الشرقية لأب تونسي لاجئ وأم إندونيسية، التونسي علي بالاغا (١٩٢٤ -٢٠٠٦).



وينتقل الكتاب إلى التصميم للجماهير من خلال إنشاء المجلات والجرائد العربية والتي ظهر أغلبها في فترة التحول الممتدة بين أواخر أيام الإمبراطورية العثمانية وصعود الحكم الاستعماري الأوربي. ولعبت مصر ولبنان دور الريادة التاريخية في صناعة النشر العربية، فنجد جريدة الأهرام التي صدر عددها الأول عام ١٨٧٥، وأصبحت مدرسة للصحافة العربية، وتاريخيًا نجد أن أول مطبوعة دورية عربية تشير إليها المصادر هي جريدة "العراق" والتي كانت تصدر في طبعة ثنائية اللغة العربية والتركية في بغداد بداية من عام ١٨١٦، تبعها صدور "الوقائع المصرية" في مصر١٨٢٨، ثم جريدة "المباشر" في الجزائر١٨٤٧، وبعدها جريدة "مرآة الأحوال" في دمشق ١٨٥٥، في حين صدرت أولى المطبوعات اليومية في بيروت ١٨٣٧.

أما المجلات فقد تأسست الهلال على يد جرجي زيدان وصدر عددها الأول في سبتمبر ١٨٩٢، وفي عام ١٩٣٧ أصبح غلافها ملونًا ويُطبع على ورق مقوى، وفي عام ١٩٤٧ صدرت المجلة بعنوان صممه نيقولا حداد، وأصبح توظيف الرسومات التعبيرية طريقة شائعة لتقديم المقالات.

وجرى تطوير المجلة مرة أخرى عام ١٩٦٦ لتصبح أكثر حداثة وحيوية وتم توظيف المساحات البيضاء في صفحاتها. بينما أسس إميل وشكري زيدان عام ١٩٢٤ مجلة المصور، وهي إحدى المجلات القليلة التي شهدها عصر الملك فاروق، واختير اسمها كإشارة إلى استخدام الصور الفوتوغرافية كجزء أساسي من تصميم المجلة، وفي بعض المناسبات الخاصة كان يتم تصميم غلاف مختلف بالكامل احتفالًا بتلك المناسبات.

وفي لبنان مثلت حرية التعبير ركيزة من ركائز المجتمع منذ تأسيس الجمهورية اللبنانية في ١٩٢٦، وفي ١٨٧١ أصدر رهبان أميركيون أول مجلة متخصصة للأطفال باسم (كوكب الصبح المنير) وكانت مطبوعة دينية توزع مجانًا على طلابهم، وتأسست مجلة (لسان الحال) التي تعتبر إحدى أقدم الجرائد اللبنانية التي ما زالت تصدر إلى اليوم. وتأسست جريدة (المقتطف) وهي من أولى المطبوعات العلمية المتخصصة، وانتقلت إلى القاهرة في ١٨٨٣.

وبخصوص التصميم للسينما بداية من عام ١٩٢٧ ساهم التفاعل البصري مع صناعة أفيشات الأفلام بمصر في صنع معلم مرجعي جديد للتصميم في العالم العربي، وكان للفنانين اليونانيين الذين جلبوا معهم فن الأفيش من أوربا أثر هائل في هذه الصناعة لمهاراتهم في التصوير الفوتوغرافي والزيتي، وتأثر صُناع أفيشات الأفلام المصريون بأساليب أفيشات الأفلام الأجنبية انطلاقًا من اقتناعهم بالأثر العالمي للسينما الأميركية. ومن أشهر الأسماء في عالم مصممي الأفيشات: عبدالسلام الشريف، أنور علي، إيهاب شاكر، حسن مظهر جسور، خميس الثغر، محمد عبدالعزيز، مرتضى أنيس، س. فاسيليو.

ويشير مؤلفا الكتاب إلى أن مصممي العالم العربي ثابروا في مسعاهم لتكوين هوية عربية حديثة من خلال أعمالهم الفنية، ومع ولادة القضية الفلسطينية ظهرت تصاميم ملصقات عربية بأيدي بعض فناني ومصممي العالم العربي ذوي الوعي والاهتمام السياسي وبرز من فلسطين إسماعيل الشموط (١٩٣٠ -٢٠٠٦)، وعدنان الشريف، وكمال بلاطة، ومن سوريا نذير نبعة، وعلي فرازات، ومنير الشعراني، ومن مصر حلمي التوني، ومحيي اللباد، ومن لبنان بول غيراغوسيان، وإميل منعم.

كما أنه تولدت أفكار جديدة مع دخول مفاهيم الحداثة إذ برز استكشاف الهوية التاريخية والجذور الثقافية العربية والمشروعية إلى صدارة الشواغل السياسية والجماهيرية ونتج عن ذلك ازدهار دور النشر وتأسيس أول معرض للكتاب في بيروت عام ١٩٥٦، وتأسيس متحف سرسق في لبنان ١٩٦١، ومتحف محمد محمود خليل في مصر ١٩٦٢، استحداث فعاليات ثقافية مثل بينالي الإسكندرية لدول البحر الأبيض المتوسط ١٩٥٥، ومهرجان بعلبك الدولي ١٩٥٦ في لبنان، ومهرجان قرطاج في تونس ١٩٦٤.

الروائي الصنايعي

د. عبدالله العقيبي

حين نفكّر في الرواية، لا بدَّ أن نضعها داخل خطّها التاريخي، حيث لم تولد في فراغ، بل جاءت ثمرةً لمسار طويل من تحوّل الفن عن الحرفة. في بدايات الحضارات، لم يكن ثمة فرق جوهري بين الاثنين؛ فالنقوش على جدران المعابد كانت فنًّا وطقسًا وزينةً في آن واحد، والشعر البدائي كان يلبّي وظيفة جماعية أكثر مما يسعى إلى متعة جمالية خالصة. كان الفن في تلك اللحظات الأولى مغمورًا بالمنفعة: يوثّق، ويزيّن، أو يضبط إيقاع الطقوس. بمعنى آخر، كان حرفة ذات بعد نفعي ووظيفي.

لكن التحوّل الحاسم حدث مع تراكم الوعي الجمالي، ومع ولادة فكرة الفن كفضاء مستقل، له منطقه الداخلي المختلف عن منطق النفعية. ومنذ لحظة انفصال الفن عن الحرفة بدأنا نُعرف "العمل الفني" كما نفهمه اليوم: تعبير جمالي عن رؤية للوجود، لا أداة عملية. وظهور الرواية -كفن حديث- جاء داخل هذه اللحظة الفارقة تحديدًا؛ فهي لم تُكتب لتكون مجرد صنعة سردية مسلية، بل لتكون خطابًا أدبيًا وجمالًا يستبطن رؤية شعرية، ويعيد ترتيب العالم في بنية تخييلية

المفارقة أن بعض الممارسات الروائية تحاول -بوعي أو بغير وعي- إعادة الرواية إلى ما قبل هذا الانفصال، وكأنها مجرد حرفة صالحة لتلبية متطلبات السوق: قصة مشوّقة، شخصيات مألوفة، بناء سريع، سلعة رائجة. هذا الميل الصنايعي لا يمثل مجرد خيار أسلوبي، بل نكوصًا إلى مرحلة تاريخية تجاوزها الفن منذ زمن بعيد. إن النظر إلى الرواية من منظور الحرفة وحدها يُقصي جوهرها الفني، ويفرغها من بعدها النقدي الذي يجعلها جزءًا من حركة التاريخ الثقافي.

من هنا تأتي الإشكالية التي سنحاول تفكيكها في هذا المقال: كيف يتحوّل الروائي الصنايعي إلى معيق لمسار الرواية كفن؟ ولماذا يمثل البقاء في منطقة الحرفة تراجعًا عن المكتسب التاريخي الذي رسّخ الفرق بين الفن والحرفة؟ إن ما يفرضه السوق من إغراءات ليس مجرد عامل خارجي، بل خطر داخلي يهدد الرواية في صميمها، حين يجعلها منتجًا استهلاكيًا بدل أن تكون فعلًا جماليًا يستحق مكانه في خارطة تطور الفن.

فرَّق "إيمانويل كانط" في "نقد ملكة الحكم" بوضوح بين المتعة الجمالية والمنفعة العملية. الفن عنده يُدرك في ذاته، لا بما يؤديه من وظيفة، وهو عنده "غائي بلا غاية"، أي يحمل شكلاً قصديًا من دون أن يكون وسيلة لغاية خارجية ذات طابع معين. هذا التحوّل المفهومي هو ما أخرج الفن من دائرة الحرفة؛ فبينما تبقى الحرفة خاضعة لمقياس النفع والاستهلاك، فالفن من خلال هذه النظرة يظل دائمًا محكومًا بمقياس الجمال.

وفي القرن العشرين، شدّد "تيودور آدورنو" على أن الفن الحقيقي لا يمكن أن يُختزل إلى مجرد سلعة ضمن ما سمّاه "صناعة الثقافة". فحين يُدار الفن بمنطق السوق، يفقد استقلاليته ويعود إلى منطق الحرفة؛ أي إلى إنتاج مكرور، ومُعلّب، يخضع لحاجات الاستهلاك الجماهيري. لذلك يُعد الفن عند آدورنو: هو ما ينجو من هذا التشييء، وما يحافظ على بعده النقدي في مواجهة المجتمع، والعالم.

من هنا، يمكن القول إن الرواية الحديثة ظهرت في اللحظة التي اكتمل فيها هذا الفصل. فهي لم تولد كحرفة أصلًا، بل كفن يعكس رؤية للعالم، ويرتبط مباشرة بالتحولات الفكرية والاجتماعية للحداثة. وإذا كانت الحكايات الشعبية والملحمية القديمة أقرب إلى الصناعة الجماعية التي تؤدي وظيفة ترفيهية أو توثيقية، فإن الرواية منذ "دون كيخوته" لسرفانتس ظهرت بوصفها فعلًا جماليًا واعيًا بذاته، متجاوزة وظيفتها الأولى إلى وظيفة نقدية وفلسفية، وهذا ما يجعل "دون كيخوته" البداية الحقيقية لما نسميه فن الرواية، وأن ما قبلها من حكايات

■ لوحة زيتية للفنان الهولندي غابرييل ميتسو

ومرويات ليس من أصل الرواية كفن، بل هو حرفة شأنها شأن أي حرفة أخرى، لكن الالتباس يقع بسبب مادة الحكي وأدوات السرد المشتركة.

لهذا فإن عودة بعض الروائيين المعاصرين إلى "منطقة الحرفة" ليست مجرد اختيار أسلوبي بريء، بل هي تراجع عن مكتسب تاريخي، نضج عبر قرون من الفكر الجمالي والفلسفي. كأن الرواية التي ولدت لتكون فنًّا، يجري استرجاعها إلى ما قبل ولادتها، أي إلى حضن الصناعة الخاضعة للطلب. وهذا ما يجعل المسألة جدلية: فبينما تبدو العودة إلى الحرفة نوعًا من الرجوع التقني، فإنها في العمق ارتداد عن البعد الفني الذي منح الرواية معناها في تاريخ الجنس الأدبي.

حين نصف كاتبًا بأنه صنايعي في الرواية، فنحن لا نعني هنا الحرفي الماهر الذي يتقن أدواته فقط، بل نشير إلى منظومة كاملة من الممارسة الأدبية التي تُخضع الرواية لروح الصناعة والحرفة أكثر مما تُنصت لروح الفن، فالروائي الصنايعي يتعامل مع النص كما لو كان منتجًا مُوجّهًا إلى السوق، يخضع لقوانينه، ويتحدد نجاحه بمدى قدرته على اجتذاب أوسع عدد ممكن من القراء، لا بمدى ما يضيفه إلى تقاليد الجنس الأدبي.

يمكن أن نلمح في هذه الممارسة عددًا من الخصائص التي تميز الروائي الصنايعي:

أولًا: الاعتماد على القوالب الجاهزة: حيث تبنى الحبكة على وصفات مألوفة: جريمة تُحل، حبكة رومانسية تنكسر ثم تلتئم، مغامرة مليئة بالمطاردات... إلخ. هذه القوالب مأمونة تجاريًا، لأنها تُقدّم للقارئ ما يعرفه مسبقًا وما يرتاح له، لكنها في الوقت نفسه تحرم الرواية من مغامرتها الفنية، أي من تجاوز المألوف والذهاب إلى المجهول.

ثانيًا: تغليب الإمتاع اللحظي على العمق الوجودي: فالمعيار الأساسي هنا هو أن يُشدّ القارئ بسرعة، ألا يملّ، وأن ينجز القراءة في جلسات متتابعة كما لو كان يتابع مسلسلًا. في هذا السياق، يُضحّى بالتأملات الطويلة، بالبناء الرمزي، وبالتعقيد النفسي، لصالح سرد سريع ومباشر.

ثالثًا: الإنتاجية العالية: حيث يقاس نجاح الكاتب الصنايعي بقدرته على إصدار رواية كل عام، أو حتى أكثر من رواية، وفق إيقاع منتظم يذكّر بخطوط الإنتاج في المصانع. هذه السرعة لا تمنح النصوص فرصة النضج والتطوير عن طريق اختبارها، بل تجعلها متشابهة في بنيتها وأفكارها، كما لو كانت نسخًا مختلفة من المنتج نفسه.

المأزق هنا أن "الصنايعية" لا تعني فقط براعة تقنية، بل انغماسًا كاملًا في منطق الحرفة على حساب منطق الجمال الفني. النتيجة أن الرواية تتحول إلى سلعة استهلاكية، تُقرأ ثم تُنسى بسرعة، وتفقد قدرتها على أن تُشكل وعيًا أو أن تضيف إلى تاريخ النوع الأدبي. إنها عودة غير واعية إلى ما قبل لحظة انفصال الفن عن الحرفة، حيث يغدو النص مجرد عمل يُنجَز، لا مشروعًا جماليًا يعيد تشكيل علاقتنا بالعالم.

بهذا المعنى، يُمكن القول إن الروائي الصنايعي هو تجلٍ معاصر لما سمّاه آدورنو "صناعة الثقافة"؛ أي إنتاج نصوص موجهة للإشباع الفوري، لكنها خالية من الطاقة النقدية أو الشعرية التي تميز الفن. وهو ما يجعل هذه الممارسة، مهما كانت مغرية من حيث الشهرة أو المبيعات، أقرب إلى مأزق وجودي يُهدد الرواية كفن قائم على الحرية والتجريب.

حين نعيد التفكير في ظاهرة الروائي الصنايعي، يتبدّى المأزق النقدي لا في

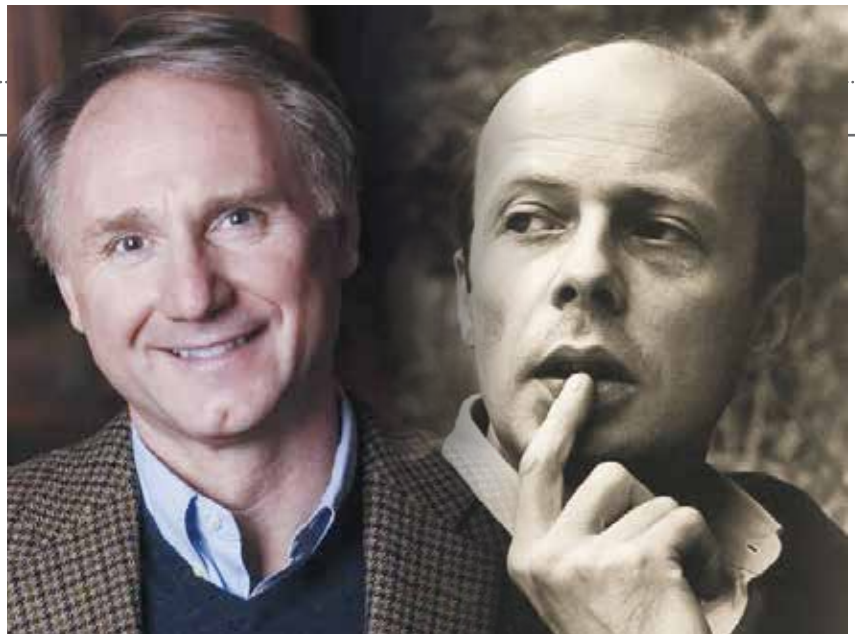
تفاصيل الحرفة وحدها، بل في الموقع الذي تحتله الرواية داخل التاريخ الأدبي. فالرواية، منذ لحظة ميلادها الحديثة، كانت فعلًا في السرد، لا مجرد سرد للحكايات. فـ"دون كيخوته" لم تكن حكاية عابرة، بل مواجهة مع إرث الفروسية، وتفكيكًا لبنية السرد نفسه. لذلك فإن أي محاولة لإرجاع الرواية إلى مجرد صناعة قصصية ليست سوى نكوص عن تلك اللحظة التأسيسية التي منحت الرواية مكانتها وقيمتها في الضمير الإنساني الجمعي.

إن النقد، في مواجهة هذا الواقع الجديد، يجد نفسه أمام سؤال مقلق: كيف يمكن الدفاع عن الرواية كفن دون أن يُتهم بالوصاية أو النخبوية؟ وكيف يمكن فضح منطق "الصنايعية" من غير أن يُساء فهمه على أنه رفض للمهارة أو التقنية؟ الإجابة تكمن في التذكير دائمًا بأن الحرفة ليست نقيضًا للفن، بل شرطًا له، لكن حين تصبح غاية في ذاتها، فإنها تُحيل الفن إلى مجرد أثر جانبي، وتُعيده إلى ما قبل أن يُدرك ذاته كفن.

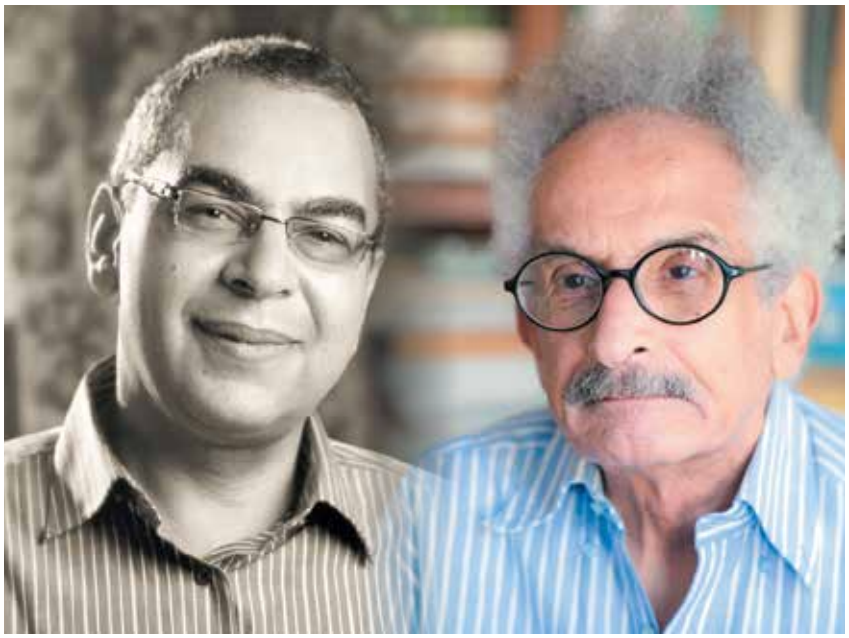
ولفهم المأزق بين الروائي الصنايعي والروائي الذي ينتمي إلى أفق الفن، من المفيد أن نتأمل في بعض النماذج العالمية والعربية التي تكشف التباين بوضوح. فالمسألة ليست في جودة الكتابة أو شعبيتها فقط، بل في الروح التي تحركها: هل هي روح الفن الساعي إلى توسيع التجربة الإنسانية، أم روح الحرفة التي تكتفي بإعادة إنتاج المتاح لتلبية طلبات السوق؟

بول أوستر مقابل ستيفن كينغ

بول أوستر هو مثال للكاتب الذي يشتغل داخل حقل الفن بوعي عميق، أعماله مثل "ثلاثية نيويورك" تكسر القوالب البوليسية لتتحول إلى أسئلة عن الهوية واللغة والوجود. أوستر لا يكتب ليُنتج قصة متماسكة فحسب،



■ باتريك زوسكيند ■ دان براون



■ صنع الله إبراهيم ■ أحمد خالد توفيق

بل ليزعزع علاقة القارئ بالعالم. على النقيض، ستيفن كينغ هو النموذج الأمثل للروائي الصنايعي: إنتاج غزير، وصفات سردية مشدودة بالتشويق، وارتباط وثيق بذائقة السوق الأميركي. ومع أن كينغ موهوب تقنيًا في بناء الرعب والإثارة، إلا أن رواياته تظل أقرب إلى "صناعة متقنة" منها إلى عمل فني متفرد، إذ يكرر أنماطًا مألوفة ويُعيد تدويرها، ربما لهذا السبب نجد قابلية تحريك عمله الروائي إلى فيلم سينمائي ناجح، هذا لأن التقنية السردية لديه يمكن تحريكها بطريقة يستوعبها قالب استهلاكي آخر (السينما).

دان براون مقابل باتريك زوسكيند

دان براون يمثل الصيغة الأوضح للرواية كمنتج تجاري. رواياته مثل "شيفرة دافنشي" تُبنى على ألغاز محبوكة بدقة خبير، لكنها أقرب إلى ألعاب ذهنية مصممة للإثارة الفورية، سرعان ما تخفت بعد القراءة السريعة. في المقابل، نجد باتريك زوسكيند الذي كتب "العطر"؛ رواية بوليسية الطابع من حيث البنية، لكنها ترتفع

إلى مستوى العمل الفني بفضل لغتها الكثيفة وبنيتها الرمزية التي تُسائل التاريخ والجسد والحواس. الفارق هنا أن زوسكيند استخدم قالب الحكاية المشوّقة كذريعة لكتابة نص يبقى في الذاكرة، بينما براون حوّل القالب إلى غاية بحد ذاته.

أحمد خالد توفيق مقابل صنع الله إبراهيم

في السياق العربي، تتضح المسافة ذاتها. أحمد خالد توفيق شكّل ظاهرة واسعة الانتشار، خاصة في أدب الشباب، إذ قدّم سردًا سلسًا ومشوّقًا في "ما وراء الطبيعة" و"فانتازيا". هو نموذج للروائي الصنايعي الذي يتقن تقديم الحكاية المباشرة لجمهور واسع، لكنه لا ينشغل بتأصيل رؤية فنية أو نقدية. بينما صنع الله إبراهيم، في روايات مثل "اللجنة" و"شرف"، يمثّل الوجه الآخر: روائي يكتب من داخل وعي نقدي حاد، يستخدم السرد كأداة تفكيك سياسي واجتماعي، ويتقصّد الصدام مع السوق ومع القارئ أحيانًا، ليحافظ على استقلال الفن وقدرته على مساءلة الواقع.

بهذه المقارنات نلمح كيف تعمل "الصنايعية" على تحويل الرواية إلى سلعة سهلة التداول، بينما يصرّ الروائي الفنان على جعل النص ساحة للمقاومة، تتجاوز منطق الاستهلاك لتبقى في الذاكرة النقدية والجمالية. كلا النموذجين يملك جمهوره، لكن الفرق في الأثر وفي البقاء: ما يُنتج بروح السوق يعيش لحظته ويمضي، وما يُكتب بروح الفن يتجاوز زمنه ويستمر في تشكيل أفق القراءة المقاومة للمحو.

أخيرًا، يمكن القول إن ظاهرة الروائي الصنايعي تكشف لنا عن توتر دائم بين الحرفة والفن، بين منطق السوق ومنطق الحرية الجمالية. وقد يكون لهذا التوتر جانب مغرٍ، إذ يمنح بعض الكتّاب شهرة واسعة ومبيعات بملايين

■ ستيفن كينغ ■ بول أوستر

لم تُكتب الرواية لتكون مجرد صنعة سردية مسلية، بل لتكون خطابًا أدبيًا يستبطن رؤية شعرية، ويعيد ترتيب العالم في بنية تخييلية

ما يفرضه السوق من إغراءات ليس مجرد عامل خارجي، بل خطرًا داخليًا يهدد الرواية في صميمها، حين يجعلها منتجًا استهلاكيًا

النسخ، لكن هذا النجاح الجماهيري لا يبدّد تلك الحسرة الخفية التي ترافق الروائي الصنايعي. فالكتّاب من هذا النوع، مهما علا صيتهم، يعرفون في قرارة أنفسهم أن أعمالهم عابرة، آنية، مُصممة بدقة لتلبية متطلبات سريعة وزائلة، وتفتقر إلى ما يجعلها تصمد أمام الزمن، الناقد الحقيقي، والامتحان الصارم الذي يفرز الأعمال الخالدة من تلك التي تُنسى.

إن البقاء في قلب النوع الأدبي لا يُقاس بالانتشار وحده، بل بالقدرة على الإضافة إلى "النسب الفني" للرواية؛ أي إلى ذلك الامتداد الذي يضم الأعمال العظيمة التي رسّخت النوع وحافظت على نقائه. هذه الأعمال، على اختلاف تجاربها وتعدد نزعاتها التجريبية، لم تتخلّ يومًا عن وعيها التاريخي بالرواية كفن حديث، بل حافظت على امتدادها الأصيل، لتغدو شاهدة على إمكانية الجمع بين المغامرة والصدق الفني.

وهنا يكمن جوهر المسألة: أن الروايات التي تُكتب بوصفة مسبقة تنجح سريعًا، لكنها تذبل سريعًا أيضًا، أما الروايات التي تنبع من وعي فني عميق، نابع من رغبة ملحة في التحريض على التفكير، وزعزعة المألوف، وكشف التناقضات، وفتح منافذ جديدة للتجربة الإنسانية، فإنها قد تصدم في لحظتها، وقد تُقرأ على أنها عسيرة أو غير مألوفة، لكنها مع مرور الوقت تثبت في مكانها داخل خارطة الحضارة الإنسانية، وتصبح جزءًا من البنية التي تحافظ على بقاء النوع الأدبي. وهكذا، فإن مأساة الروائي الصنايعي ليست في قلة موهبته، بل في محدودية أفقه: أفقٌ لا يرى أبعد من الحاضر، في حين إن الرواية الحقيقية تُكتب دومًا بنية البقاء، لا لتلبي طلب الساعة، بل لتضيف شيئًا يستحق أن يعيش داخل سؤال الزمن والتاريخ.

الشعر ومأزق الجمال الطبيعي

فتحي عبد السميع

الشاعر كائن جمالي، والجمال ينقسم -كما نعرف- إلى قسمين، جمال طبيعي موجود في الطبيعة دون تدخل الإنسان، وجمال إنساني يخلقه الفنان.

ورغم أن الشعر يندرج تحت راية الجمال الفني، إلا أن الواقع يكشف وجود نوعين من الشعراء، نوع ينطلق من الجمال الطبيعي، ونوع ينطلق من الجمال الفني، الأمر الذي يخلق تباينًا بين النوعين من الشعراء من حيث الإنتاج الشعري، أحدهما يكتب قصائد ميتة، والآخر يكتب قصائد حية وتناسب اللحظة التي نعيش فيها.

ومن أبرز العلامات الدالة على النوعين هي الصور الداعمة التي نراها بكثرة منذ ظهرت وسائل التواصل الحديثة وظهر النشر الإلكتروني، حيث هرع الشعراء إلى هذه الوسائل وقاموا بنشر نصوصهم الشعرية من خلالها.

ما يعنينا الآن هو استخدام الشعراء للصور الداعمة لنصوصهم، وهنا ينقسم الشعراء إلى قسمين، قسم يضع صورة امرأة جميلة أسفل قصائدهم، أو صورة مشهد طبيعي جميل، وقسم يضع لوحة فنية مبهرة قام بخلقها فنان رائع، وتكون هذه الصورة هي البؤرة الأولى التي تجتمع فيها نظرات القراء.

الشعراء الذين يضعون صورة امرأة جميلة غالبًا ما تكون قصائدهم عن المرأة، أو عن عشقها، والهيام بها، ومن ثم تتناغم الصورة مع القصيدة بدرجة ما، وتتحول الصورة إلى داعم للقصيدة يشير بوضوح إلى الجمال الطبيعي الساحر الذي يفتن الشاعر، أو يسعى الشاعر من خلاله إلى استقطاب الناس لصوته الشعري، لأن الجمال الطبيعي يجذب الناس مهما كانت درجة ثقافتهم أو رقيهم الحضاري.

أما الشعراء الذين يضعون لوحة تشكيلية غامضة فيتخلون عن هذا الدعم لأن الجمال الفني غير المعتاد لا يجذب كل الناس، بل يجذب فئة مثقفة بشكل متميز عن عامة الناس من حيث درجة الشغف بالأعمال الفنية والوعي بمسيرتها وأساليبها وشفراتها، والشاعر هنا يحَرِم نفسه من دعم القصيدة لنصوصه، لأن اللوحات الفنية سابقة لتجربته الشعرية، وهو لم يكتب اعتمادًا على اللوحة، وإن كان هناك شعراء كتبوا قصائد في لوحات تشكيلية، لكن اللوحة المصاحبة لا تخلو من الفائدة، لأنها تثير خيال المتلقي وتهيئه لدخول القصيدة بشكل غير مباشر.

الصور المصاحبة للقصائد الشعرية علامة كاشفة للعقلية التي يعتمد عليها الشاعر، وهي تشي بتوجهه الفني، وطبيعة المنطقة التي ينطلق منها، وتكشف الشعراء الذين ينطلقون من الجمال الطبيعي ويتجهون غالبًا باتجاه المحاكاة، والشعراء الذين ينطلقون من الجمال الفني ويتجهون نحو الخلق الجديد.

يجد الجمال الطبيعي نموذجه البارز في هيئة المرأة الحسناء، فيدور الشاعر في فلك هذه المرأة الجميلة ويعتمد على المناظر الطبيعية، ويكثر من المفردات التي تحيل عليها مثل البستان والثمار والأغصان وغيرها، وهذه القصائد التي تنطلق من الجمال الطبيعي وتدور في فلكه تعاني من الفقر الفني غالبًا، والجمال هنا مجرد زينة خارجية يزين بها الشعراء أصواتهم، لكنه لا يعبر عن رؤية عميقة وخاصة، وبشكل شخصي أتجاوز القصائد التي تصاحبها صورة امرأة جميلة ولا أفكر في النظر إليها بسبب خبرتي بهذه النوعية من القصائد الفقيرة بسبب فقر الجمال الطبيعي قياسًا بالجمال الفني.

في قصائد الشعراء الذين ينطلقون من الجمال الفني تتبع القيمة لا من المرأة الحسناء بل من طبيعة تناولها وحركة الخطوط والظلال التي يبدعها الشاعر، وقد تكون المرأة في القصيدة رائعة وهي عجوز شمطاء خائرة القوى ومهتمة الأسنان، لأن هذه المرأة تكتسب روعتها من أسلوب طرحها وجمالياته، لا من طبيعتها، ومن هنا تتسع المساحة الممنوحة للشاعر حيث يمكنه أن يعثر على الجمال في كل امرأة، وفي كل شيء في الحياة.

أبناء الجمال الطبيعي تتسم أعمالهم غالبا بالجمود، حيث تمر السنوات والعقود وهم يكتبون نفس التجربة تقريبًا، وهذا الثبات ناتج من ثبات المثال وهو المرأة الطبيعية، بخلاف الشعراء الذين يكتبون من زاوية المرأة الفنية، لأن المرأة الجميلة في الطبيعة محدودة قياسًا بالمرأة الفنية، فالجمال الطبيعي كما ذكرنا لا يرتبط بكل

■ للرسام أبوت فولر جريفز

النساء، ولا يشمل كل أطوار الحياة، أي أن جمال المرأة يرتبط بزمن الصبا والشباب والصحة، وفي زمن الشيخوخة أو بعض الحالات المرضية تنحدر درجة الجمال الطبيعي وقد تختفي، وهذا لا يحدث في الفن، فالمرأة الشمطاء أو الدميمة أو القبيحة تصبح نموذجًا رائعًا في القصيدة، لأن جمالها لا ينبع من ملامحها بل من أسلوب الشاعر ومهارته وطريقة تناوله للمرأة. وهذا ما يهدر طاقة شعراء الجمال الطبيعي، لأن جمال المرأة هو غايتهم وهم يطمئنون إلى نجاح قصيدتهم طالما تحتوي على صورة المرأة الجميلة أو الجمال الطبيعي، ومن ثم تيبس مهاراتهم وتنكمش قدرتهم على التجديد.

شعراء الجمال الطبيعي ينطلقون غالبا، من العفوية بمعناها الساذج، أما شعراء الجمال الفني فيعتمدون على الثقافة، وهم -على الأقل- يستوعبون تاريخ الشعر بمدارسه واتجاهاته، ويعرفون كيف بدأ وإلى أين انتهى، وهم عطشى دائمًا إلى المعرفة، ولا يتوقفون أبدًا عن تثقيف أنفسهم، ومن ثم تبدأ خطواتهم من حيث انتهى الآخرون، بخلاف شعراء القسم الآخر، حيث تبدأ خطواتهم من حيث بدأ الآخرون وتنتهي غالبا بعيدًا عن النقطة التي وصل إليها الشعر، أي عند نقطة قديمة فاتها القطار.

الجمال الطبيعي يتكرر بانتظام تقريبًا، فالشمس تشرق كل صباح، والأصيل يأتي كل يوم في نفس الموعد، والربيع يأتي في موعده وكذلك الأزهار تتفتح في موعدها الثابت، ومن هنا تأتي قصائد شعراء الجمال الطبيعي تكرارًا لقصائد أخرى، أو تكرارًا لقصائدهم القديمة، وهناك شعراء كثيرون تكفي قصيدة واحدة كي تعبر عن منجزهم، ولأن القصيدة عندهم تتكئ على الجمال الطبيعي فهم يمتلئون بطمأنينة كبيرة، ويفرحون بما كتبوا، بخلاف الشعراء الذين ينطلقون من الجمال الفني الذي يعتمد على الروح الإنسانية

الجمال الفني غير المعتاد لا يجذب كل الناس، بل يجذب فئة مثقفة بشكل متميز عن عامة الناس من حيث درجة الشغف بالأعمال الفنية

يجد الجمال الطبيعي نموذجه البارز في هيئة المرأة الحسناء، فيدور الشاعر في فلك هذه المرأة الجميلة ويعتمد على المناظر الطبيعية

■ للرسام فان جوخ

المتقلبة، حيث نراهم في غاية القلق، لا طمأنينة ولا رضا، ويميلون إلى التجريب، والسعي لاكتشاف مناطق شعرية جديدة.

الجمال الطبيعي واضح ويمكن لجميع الناس إدراكه ومن ثم يميل أبناؤه إلى الجمل الواضحة، يسعون إلى رضا الجمهور العام، ويكرهون الغموض كما يكرهون القصيدة التي تحتاج إلى جهد في التلقي، فكما أن الجمال الطبيعي مباشر وواضح يجب على قصائدهم أن تكون هكذا، بخلاف أبناء الجمال الفني الذين لا يتعاملون مع الطبيعة البسيطة، بل مع الإنسان ذلك الكائن العجيب والمعقد والملغز والغامض رغم وضوحه الظاهر. ومن ثم يخوضون مغامراتهم -في الأعماق لا السطوح- بلا مبالاة بالوضوح أو الغموض، ومنهم من يعتبر الغموض في حد ذاته قيمة جمالية، من ثم نجد قصائدهم وصورهم تتحدى المنطق في كثير من الأحيان، وهم لا ينشدون الجمهور العام، بل يعنيهم المتلقي البصير الذي يتجاوب مع إبداعهم ويتحول إلى ند لهم، وقد يعثر في نصوصهم على دلالات ربما لم تخطر على بالهم.

أبناء الجمال الطبيعي يكتفون بمعجم صغير، يحتوي على مفردات الجمال الطبيعي بشكل أساسي، وهم يتصورون أن الجمال الطبيعي يبقى كما هو عندما يدخل القصيدة، ومن ثم فالقصيدة التي تحتوي على كلمات من قبيل الطيور والزقزقة والزهور وغيرها من رموز الجمال الطبيعي هي بالضرورة قصيدة جميلة، وهذا التصور خاطئ لأنه يضع رموز العالم الطبيعي في سياق غير طبيعي وهو سياق القصائد التي يخلقها المبدعون، ومن ثم يكتسب الرمز دلالته من السياق، فقد تتحول الوردة إلى رمز من رموز القبح عندما توجد في سياق إنسان مهمل يتركها حتى تتعفن أو تجف ولا يبقى أمامها سوى سلة المهملات.

شعراء الجمال الطبيعي يمتلكون معجمًا صغيرًا، ويمتلكون مجموعة صغيرة من الكلمات التي تستخدم في قصائد مختلفة بنفس الدلالات بحيث نقرأ أعمالهم الكاملة -في النهاية- ونشعر أننا قرأنا قصيدة واحدة.

أما شعراء الجمال الفني فيمتلكون معجمًا كبيرًا، لأن جميع الكلمات عندهم واحدة، لا توجد كلمات جميلة أو قبيحة بطبيعتها، كل الكلمات كائنات حية والسياق يجعل حياتها تزدهر أو تتدهور، الشاعر الحقيقي يعيد خلق الأشياء، فأقبح كلمة يستطيع الشاعر جعلها وردة، ونحن نستطيع الحكم على الشاعر من خلال معجمه، لأن كل كلمة تمنحه إمكانيات لا توجد في كلمة أخرى، وكلما زادت إمكانيات الشاعر زادت حريته وقدرته على إبداع نصوص جديدة ومختلفة.

ما السبب إذًا في وجود قسمين مختلفين؛ قسم يتعب وينتج قصائد ميتة، وقسم يتعب وينتج قصائد حية وساحرة في أحيان كثيرة.

السبب في البداية، في اليد الأولى التي أشارت على الطريق فواصل الشاب سيره، بعض الأيدي تكون جديرة بهذه الإشارة، والأخرى غير جديرة تشير إلى الطريق الخطأ فيمشي الشاب المسكين وكلما قطع شوطًا زاد تمسكه بالطريق، وقد يكتشف أحدهم حقيقية الأمر لكنه لا يستطيع الاعتراف بها، لأن حياته كانت في المشوار الذي قطعه، فيتجاهل الحقيقة ويتشبث بطريقه.

الحقيقة المؤلمة هي غياب اليد الواعية التي تمسك بأيدي الشعراء في شبابهم أو في بداية علاقتهم بالكتابة، ومن ثم تمتلئ الساحة بالشعراء الذين ينطلقون من الجمال الطبيعي، ولا نبالغ إن قلنا إن الصدفة وحدها هي التي تقود الشعراء الشبان إلى الطريق الصحيح، وهذا سر ندرة الشعراء الحقيقيين قياسًا بالشعراء الذين لم ينطلقوا من النقطة الصحيحة.

هناك أشياء بسيطة جدًا نجهلها وتؤدي إلى أخطاء كبيرة جدًا، وأعظم النصائح وأجلها هي النصائح البسيطة جدًا، فعندما تذهب إلى مكان يقع في الشمال وتسأل أحد الأشخاص، فيشير إلى الطريق العكسي، الذي يؤدي إلى الجنوب، نسقط في خطأ عظيم بسبب جهلنا بشيء بسيط للغاية، وهكذا نبذل مجهودًا عظيمًا كي نصل إلى غايتنا لكننا لن نصل أبدًا، لأننا نمشي في الطريق العكسي تمامًا، وهذا المجهود العظيم الذي بذلناه سوف يحتاج إلى مجهود مماثل كي نبدأ من نقطة الصفر، هذا إذا انتبهنا للخطأ أو اعترفنا به، وبعضنا للأسف لا ينتبه أبدًا للخطأ ويظل يمشي في الطريق العكسي وهو يحسب أن يحسن صنعًا.

هناك عدد كبير من الشعراء يسقطون في هذا الخطأ، يبذلون جهودًا كبيرة لكنها فاشلة، لأنها في الاتجاه الخطأ، وقد حدثت بسبب جهلهم أو عدم انتباههم لأساسيات الطريق، ومن هذه الأساسيات التفرقة بين الجمال الفني والجمال الطبيعي.

الجمال الطبيعي يتكرر بانتظام تقريبًا، فالشمس تشرق كل صباح، والأصيل يأتي كل يوم في الموعد نفسه، والربيع يأتي في موعده

القصيدة التي تحتوي على كلمات من قبيل الطيور والزقزقة والزهور وغيرها من رموز الجمال الطبيعي ليست بالضرورة قصيدة جميلة

د. رشدي يوسف

أثر اللغة في تطور البشر

لا تقف اللغة التي ينطقها البشر عند حدود تحقيق التواصل بين الأفراد؛ إذ إن ذلك همّ يسير، تكفي فيه الصيحة والإشارة تلك التي تتواصل بها معظم الكائنات، ولكن للغة وظيفة أعمق وأبعد أثرًا في حياة البشر؛ لأننا لا نستطيع فهم العالم بدون اللغة، فالعقل البشري يستخدم طاقتي التعميم والتجريد لفهم العالم، ففي التعميم يقوم العقل بترتيب معطيات الطبيعة ترتيبًا يسهل فهمه ويضع لكل قسم إشارة صوتية. مثلًا كل نبات يملك جذرًا وساقًا وأوراقًا فهو شجرة، سواء كانت صغيرة في حجم شجرة الجرجير، أو ضخمة في حجم شجرة الماهوجني، كذلك كل الكائنات التي تعيش في الماء هي كائنات بحرية، أمّا البشر الذين وصل تعدادهم إلى سبعة مليارات فإنهم ينقسمون إلى رجل وامرأة وطفل، وبذلك يكون العقل البشري قد وضع تقسيمًا عامًا لكل الموجودات في الطبيعة باستخدام إشارات صوتية، ثم بعد التعميم يأتي التجريد بمعنى إطلاق إشارة صوتية على الشيء تجعله أكثر تحديدًا: كقولك شجرة التوت، أو سمكة البلطي أو السيدة أم كلثوم، وكل ذلك التقسيم والتحديد لم يكن ممكنًا لولا أننا نمتلك لغة منطوقة. وخذ عندك هذا المثل:

لو أن كلبًا رأي صاحبه فإنه سينفض ذنبه حبورًا وسوف يتبع سيده. وهذا يعني أن الكلب يختزن في عقله صورة ذهنية لصاحبه، ولو أن الحمار الذي يجر عربة الكارو سار في الطريق المألوف من الحقل فإنه سيصل إلى بيت صاحبه، وهذا يعني أن الحمار يحتفظ في عقله بصورة ذهنية للطريق وللعلامات التي تقوم في الطريق، وهذا يعني أن البشر يشتركون مع معظم الحيوانات في القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء موجودة في الواقع مع فارق أساسي وهو أن الكلب في الحالة الأولى لا بدَّ أن يرى صاحبه رأي العين حتى ينفض ذنبه فرحًا، أمّا الحمار فلا بدَّ أن تضعه على طريق مألوف قد مشى فيه من قبل مرات حتى يتبع صورته الذهنية. لكن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يستحضر الصورة الذهنية عند سماع إشارة صوتية فلو أنك قلت: هرم خوفو. فإن السامع سوف يستحضر صورة الهرم الأكبر وسوف يستحضر معها كل المعلومات التي يختزنها في عقله عن هذا الهرم مثل تاريخ البناء، وحجم البناء. ولأي غرض تم البناء، وما هي التكنولوجيا المحتملة لإقامة مثل هذا البناء، أي أن السامع سوف يستدعي الملف الذي يختزنه في عقله والذي تم حفظه تحت هذه الإشارة الصوتية (هرم خوفو).

لا تحتاج أن تضع المستمع أمام الهرم الأكبر كي يطابق بين البناء الكبير وبين الصورة الذهنية المختزنة في عقله كما فعل الكلب مع صاحبه، لكن الإشارة الصوتية قامت بكل ذلك العمل، ثم إنها لم تستحضر الصورة الذهنية فقط. بل استحضرت معها كل المعلومات التي تتعلق بهذا البناء، وهي معلومات ومعارف لم يجمعها المستمع بنفسه، بل جمعها الكثير من العلماء عبر عشرات السنين من دراسة الهرم الأكبر، ثم إن هذه المعلومات دخلت إلى عقل المستمع عبر اللغة التي يستعملها البشر، تلك هي طاقة التجريد. أهم وأخطر قدرة يملكها العقل البشرى، فالإشارات الصوتية (اللغة) تحمل المعاني والمفاهيم إلى عقل الإنسان. ومن هنا يتفق العلماء على أن العقل البشري يفهم العالم الخارجي بصورة تجريدية. أي يفهم العالم كصور ذهنية وإشارات صوتية.

عالم الفسيولوجيا الروسي الأشهر

■ إيفان بافلوف

■ روجيه جارورديه

(إيفان بافلوف ١٨٤٩ - ١٩٣٦) قام بتجربة شهيرة عرفت باسم (كلب بافلوف) فقد قدّم الطعام للكلب مصحوبًا بإضاءة النور. فسال لعاب الكلب ورصد بافلوف بواسطة إنبوب صغير زيادة إفراز الإنزيمات الهاضمة في معدة الكلب، ثم إنه بعد تكرار التجربة وتثبيتها في عقل الكلب، قام بإضاءة النور دون تقديم الطعام، فسال لعاب الكلب وزادت الإنزيمات الهاضمة في معدته، فأثبت بافلوف أن عقل الكلب قد ربط بين إضاءة النور وبين تقديم الطعام، أي أن كلب بافلوف قد مرّ بتجربة عملية حتى استطاع أن يربط بين تقديم الطعام وبين شرط مادي مصاحب له، ولكن الإنسان لا يحتاج إلى كل تلك التجارب العملية حتى ينشط عقله. فالاستجابة تحدث في عقل الإنسان نتيجة استعمال اللغة، فقد يقهقه الإنسان ضاحكًا عند سماع طرفة، وقد يتميز غيظًا وينفجر غضبًا إن هو تعرض للسباب أو المخاشنة، وقل مثل ذلك في الإثارة الجنسية التي تحدث عن طريق اللغة، وفي ذلك يقول بافلوف "تكمن الأفضلية الكبرى للإنسان على الحيوان في أهليته

الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يستحضر الصورة الذهنية عند سماع إشارة صوتية فلو أنك قلت: هرم خوفو؛ فإن السامع سوف يستحضر صورة الهرم الأكبر

الفكر هو أساس تمكين الإنسان من الطبيعة وقدرته المذهلة على استعباد بقية الكائنات والسمو عليها

لأن تكون له مفاهيم عامة تشكلت بمساعدة الكلام".

أمّا الفيلسوف الفرنسي روجيه جارورديه فيقول في كتابه المهم (النظرية المادية في المعرفة) "إن النظام الثاني للتنبيه إلى الواقع (اللغة) يعطي للإنسان إمكانية خلق اتحادات من الصور والمفاهيم لإقامة ارتباطات جديدة. وتلك هي التباشير المادية لفاعلية تضع الخطط وتذكّر بالماضي وتتنبأ بالمستقبل، وخلافًا للحيوانات التي لا تمتلك النظام الثاني للتنبيه بالإشارة (اللغة) ذلك ما يجعل فاعلية الإنسان العملية مسبوقة بفاعلية ذهنية -ذلك هو التفكير- جارورديه. المرجع السابق ص ٢٤٠"

الإنسان إذن يفكر باللغة -تلك التي تشير إلى الأشياء وتصيغ المفاهيم- وذلك هو امتياز البشر الأعلى. فالفكر هو أساس تمكين الإنسان من الطبيعة وقدرته المذهلة على استعباد بقية الكائنات والسمو عليها. أكثر من ذلك فإنه قام بتوظيف إمكانيات الطبيعة لصالحه فصنع هذه الحضارة المبهرة.

فهل كان بمقدور الإنسان أن يغادر المربع الأول في رحلته الطويلة على

ظهر الأرض لو لم يمتلك اللغة التي ينطقها؟

كل الحيوانات التي تعيش على ظهر الأرض لا تزال تتحرك في المربع الأول. فالأب أو الأم يعلمان الأولاد مهارات الصيد أو الرعي والإفلات من الآخر المفترس الذي يهدد حياتهم، وبدورهم فإن الأبناء ينقلون هذه الخبرات للجيل التالي، ولكن الإنسان بفضل امتلاكه للغة فإنه استطاع أن يراكم خبراته عبر الأجيال، وقد استودع هذه الخبرات في اللغة، وبتراكم الخبرات صنع لنفسه تاريخًا. وفي ذلك يقول علماء الاجتماع: إن الإنسان حيوان له تاريخ.

حق له إذن أن يغادر المربع الأول حاملًا لغته (مستودع خبراته) قاطعًا الطريق الطويل نحو بناء نظامه الحضاري. اللغة إذًا هي المستودع الذي يختزن فيه البشر تجاربهم، فنحن نستطيع أن نتابع تطور معارف البشر لأنهم أودعوا خبراتهم في اللغة، كذا نستطيع الاطلاع على إبداع البشر عن طريق اللغة، ولازلنا نقرأ شعر عنترة ونستمتع بكتابة الجاحظ، لأن اللغة حفظت لنا كل ذلك، فضل آخر صنعته اللغة وهو أنها نقلت البشر من أفراد سائبين في البرية إلى جماعة مترابطة تتبادل الخبرة عبر اللغة، فلم يعد العقل هو عقل فرد، ولم تعد التجربة تجربة فرد، بل أصبح العقل بفضل التواصل اللغوي هو عقل عشرات الأفراد، ثم مئات الأفراد، ثم الملايين وأصبحت تجارب الأفراد تصب في العقل الجمعي للنوع البشري.

لكن بناء لغة بشرية لم يكن مسألة سهلة ولا ميسورة، فالإنسان يولد ولديه القدرة على النطق إن هو تم تدريبه على ذلك، كما يولد ولديه القدرة على السباحة في الماء لكنه يحتاج إلى تدريب، وكذلك الأمر في قيادة السيارات. التدريب إذن أساس لتشغيل مهارات البشر. وفي حالة الكلام فإن الإنسان يمتلك صندوقًا للصوت يتكون من أحبال صوتية تهتز فتنتج طنينًا هو المادة الخام للصوت، لكن الحمار ينتج طنينًا أعلى وأقوى من البشر، أمّا الضفدع فإنه لا يكف عن النقيق، الطنين إذن قد يعلو فينتج صراخًا وقد يخفت فينتج همسًا وهو في كل الحالات سوف ينتج إشارات أو تلاوين صوتية لا تتجاوز أصابع اليدين، وهنا يأتي دور اللسان. فالطنين الصادر عن الأحبال الصوتية سوف يتم تضخيمه في التجويف الفمي الأنفي، ولكن اللسان سوف يحبس الصوت أو يفلته بتوازنات محسوبة كي ينتج الكلمة (الإشارة الصوتية)، وحركة اللسان تتم بتوجيه من الدماغ الذي يحدد الإشارة الصوتية التي لا بدَّ أن تشير إلى معنى يقصده المتكلم.

لكن من أين تأتي المعاني؟

تأتي المعاني من خبرة البشر في التعاطي مع الطبيعة المحيطة بهم، إذ لا بدَّ للإنسان في سعيه لفهم الطبيعة والاستفادة منها من اعتماد وتشغيل طاقتي التعميم والتجريد التي سبق الإشارة إليها، ومع كل تجربة بشرية فإنه يطلق على كل شيء أو معطى من معطيات الطبيعة إشارة صوتية تميزه، أو تشير إلى خلاصة التجربة مع هذا الشيء. خذ عندك شجرة التوت، فهي شجرة على سبيل التعميم وهي شجرة التوت على سبيل التجريد، وهي تنتج ثمرًا حلو المذاق، أمّا نبات الحنظل فهو مرّ وقد يتسبب في وفاة من يأكله.

لكن الإنسان لا يولد وفي عقله قاموس للإشارات الصوتية. أي أنه يولد بلا لغة، ولا بدَّ للجماعة البشرية أن تبتكر إشاراتها الصوتية وأن تتفق على دلالتها حتى تتمكن من امتلاك لغة، والعلاقة بين الشيء وبين العلامة الصوتية التي تطلق عليه هي علاقة عشوائية يشترط فيها إجماع القوم على دلالة الكلمة أو الإشارة الصوتية، ومن هنا تعددت اللغات التي ينطقها البشر حتى وصلت في بعض التقديرات إلى سبعة آلاف لغة صنعتها جماعات بشرية مبعثرة على ظهر أمنا الأرض، هذا قبل أن يأتي الزمن الرأسمالي فيعصف باللغات المهجورة التي تمتلكها جماعات صغيرة عاشت معزولة عن سياق التطور لأسباب خاصة بغياب الملكية في تلك المجتمعات على النحو الذي نجده عند قبائل الهنود الحمر أو سكان أستراليا الأصليين.

لغة البشر إذن تقف وراء كل أدوات العمل التي اخترعها الإنسان، بها نفكر وبها نفك طلاسم الطبيعة ونسيطر عليها. وبها نسود على كل الكائنات. وبها نراكم الخبرات فنتطور. وبها نعبّر عن أشواقنا الروحية. ثم إننا نتواصل بها مع ماضينا تواصلًا رأسيًّا، كذا نتواصل بها مع أبناء زماننا الذين يعيشون الحاضر معنا تواصلًا أفقيًّا.

بواسطة اللغة كانت لنا السيادة.

التدريب هو أساس لتشغيل مهارات البشر وفي حالة الكلام فإن الإنسان يمتلك صندوقًا للصوت يتكون من أحبال صوتية تهتز فتنتج طنينًا

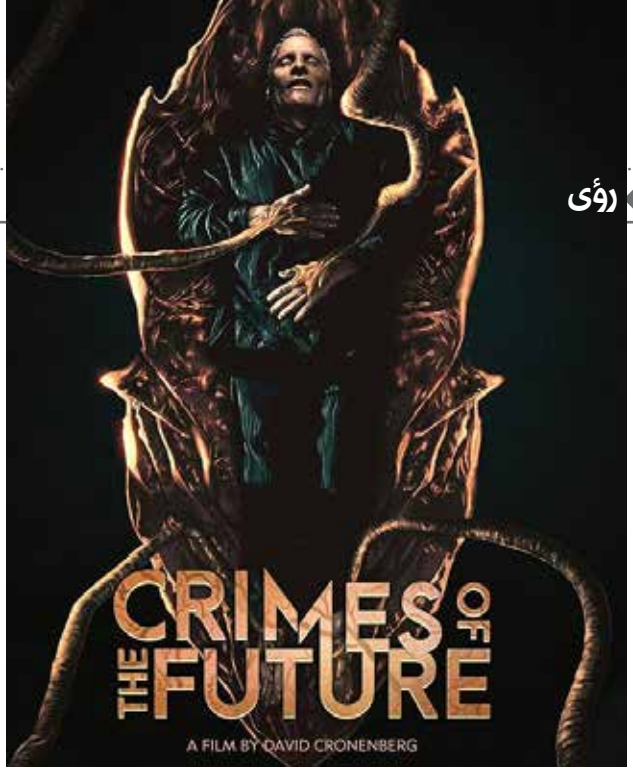
يُولد الإنسان بلا لغة، ولا بدّ للجماعة البشرية أن تبتكر إشاراتها الصوتية وأن تتفق على دلالتها حتى تتمكن من امتلاك لغة

محاكمة أخلاقية للذكاء الاصطناعي

مصطفى ذكري

لطالما كان الذكاء الاصطناعي واعدًا، لكن يملؤه الغرور والمبالغة في قدراته؛ فمنذ البداية كانت مهمته في جزء كبير منها، تقوم على تقليد القدرات البشرية، كيف نفكر، كيف نعمل، ومن سوء الحظ أن هناك هوة بين الكثير من المعاني الإنسانية مثل الخير، الشر، الصدق، الكذب، الرحمة، السعادة، الإبداع الفردي، الإحساس، وبين الجوانب التقنية، الصرفة، وفي تلك الهوة يأخذ الذكاء الاصطناعي موضعه، وكأنه منطقة عازلة تفصل بين الإنساني وغير الإنساني.

استهلكت التكنولوجيا الوجود البشري، نعم لا نستطيع الاستغناء عنها، نستيقظ معها، ونتناول الطعام في جوها العام، ونسافر بواسطتها، ونتواصل مع الآخرين من خلالها، لكن نحن مخلوقات اجتماعية بطبيعتنا، ونسعى للتفاعل مع الآخرين، وهذا ما تعجز فيه التكنولوجيا بشكل كبير حتى الآن، فعلى الرغم من انغماسنا فيها، إلا أنها ليست بشرًا، إنها أشياء، أو أدوات لا تغنينا عن التفاعل مع إنسان من نوعنا، وقد ترى التكنولوجيا في مراحلها المتقدمة، أن التفاعل الإنساني يحد من سلطتها.



استهلكت التكنولوجيا الوجود البشري، نعم لا نستطيع الاستغناء عنها، نستيقظ معها، ونتناول الطعام في جوها العام

شاهدنا جميعًا قصص الخيال العلمي التحذيرية من طغيان الذكاء الاصطناعي، واحتمالات انفراده بمصلحته

بعض تطبيقات الذكاء الاصطناعي تبدو للوهلة الأولى خيّرة، على سبيل المثال، هناك روبوتات دردشة تعمل كمعالج نفسي لمكافحة الاكتئاب، أو لمساعدة كبار السن المصابين بالزهايمر، حيث توفر لهم الدعم العاطفي، ومن هنا يبدأ الرعب في صورة سؤال لا إجابة عنه، ما هو البعد الأخلاقي للمعالج النفسي الاصطناعي؟ الإجابة المتفائلة تتجاهل البعد الأخلاقي، وتكتفي بأن مريض الزهايمر يحتاج إلى محادثة بسيطة تشعره بوجود شيء يستمع إليه، أمّا الإجابة المتشائمة، فتفترض استغلالاً ما للمحادثة مع مريض الزهايمر، كما أن توسع مهام المعالج النفسي الاصطناعي، قد تشمل في المستقبل العصابيين والذهانيين، فتتراكم بيانات ومعلومات شخصية في أيدي بضعة مبرمجين، وبضع شركات مطورة للذكاء الاصطناعي، وتتركز سلطة هائلة تُشبه السلطة الشمولية في الحقبة الشيوعية.

تتزايد ضخامة البيانات الرقمية، النصوص، والصور، ومقاطع الفيديو، وبيانات تحديد المواقع الجغرافية، البيانات البيومترية، البيانات الطبية، وبينما تُعد هذه البيانات نعمة لبحوث العلوم الاجتماعية، إلا أنها سلطة غير مسبوقة. ما العمل؟ يدعو البعض إلى استثمارها، بينما يدعو البعض الآخر إلى التعامل معها كسلعة عامة، ولكن سواء أكانت هذه البيانات مملوكة للدولة، أو للقطاع الخاص، فلا يُمكن استبعاد نشوء مجتمع تحكم جديد، أو حتى ديكتاتورية رقمية حقيقية.

شاهدنا جميعًا قصص الخيال العلمي التحذيرية من طغيان الذكاء الاصطناعي، واحتمالات انفراده بمصلحته الخاصة التي قد تتعارض مع مصلحة البشرية، ومع ذلك يبدو أننا مصممون على تكرار الأخطاء نفسها. الطبيعة البشرية هي أنه إن استطعنا، فسنفعل، فإن استطعنا خلق كائن آلي، يتمتع باستقلال تام عن التحكم البشري، فسنفعل، ومع سرعة تطور التكنولوجيا الذي يُناقض التطور البشري البيولوجي، البطيء للغاية، ستبقى دوافعنا البيولوجية، تُحدد سلوكنا. نعم نجحنا في تجنب كارثة نووية، لكن آثار الذكاء الاصطناعي أكثر دقة، ولا يزال من غير المعروف ما إذا كنا سنصنع أدوات شقائنا، أم أدوات سعادتنا.

كيف تنشأ الديستوبيا؟ تنشأ بالتزامن مع إزاحة المهام الروتينية التي أصبحت من مهام الذكاء الاصطناعي، ثم تأتي الخطوة الأكثر خطورة، وفيها يحل الذكاء الاصطناعي محل العاملين في مجال المعرفة، فتتطلب الوظائف المتبقية مهارات انتقائية للغاية، وهي مهارات لا يمتلكها الجميع، بغض النظر عن جهود إعادة التدريب، وإذا نتج عن ذلك بطالة جماعية، مع ضعف شبكة الأمان الاجتماعي، فقد يؤدي ذلك إلى بؤس إنساني، ديستوبيا، على نطاق واسع. فمن المرجح أن نرى مستقبلاً يُستغل فيه البشر كما هو في فيلم The Matrix، "ذا ماتريكس"١٩٩٩.

لا يتحدث منظرو التكنولوجيا عن الحلول التي يطرحها الذكاء الاصطناعي فيما يتعلق بنقص مصادر الطعام، ونقص المياه، والتغير المناخي، نعم قد يتنبأ الذكاء الاصطناعي بارتفاع درجة حرارة الأرض في العقود الخمسة القادمة، لكنه لن يستطيع أن يفعل شيئًا أمام بصمة الكربون للكائنات البشرية، كما لا يستطيع أن يفعل شيئًا أمام نفايات البلاستيك التي تغزو البحار والمحيطات. في فيلم Crimes of the Future، "جرائم المستقبل "٢٠٢٢، للمخرج ديفيد كرونبرج، هناك رؤية كابوسية، سوداوية، مفادها أن أمعاء البشرية تتكيف مع اتخاذ البلاستيك كطعام لها.

تستخدم بعض الدول تقنية التعرف على الوجوه للتحكم في سكانها، نشهد بالفعل طائرات بدون طيار، ذاتية القيادة، قد تقرر مهاجمة هدف بشكل مستقل. وماذا سيحدث عندما تُستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي في التلاعب بنتائج الانتخابات، والتحكم فيها قبل بدايتها، بتوجيه الأصوات، والتحيزات الخوارزمية. هناك دعوات لحظر تقنية التعرف على الوجه، وقوانين حكومية مُطبقة بالفعل

للحد منها، وتنظيمها، وعبارة للحد منها وتنظيمها، تعني أن المسألة هي مسألة وقت، وستعم تقنية التعرف على الوجوه، وتزدهر البارانويا بين المواطنين.

التشكيك في الذكاء الاصطناعي الذي يُمكن له أن يُحدث تأثيرات إيجابية، أو سلبية، على تطور الحياة البشرية، سيُواجه في النهاية خيارًا صعبًا، إما القبول بمصير غير مُرض، أو التخلي عن هذا المصير بمصير آخر غير مُرض بنفس القدر. من الناحية النظرية، يقع الخياران في دائرة عالم الديستوبيا، حياة مليئة بالتمييز ستؤدي في النهاية إلى الدمار. في هذا العالم، يُعد عامل القيادة هو الأهم، لأن العالم يعتمد دائمًا على الذات البشرية، أي على البشر الذين يُصنّفون بأنهم مُتفوقون في خلق نظام بيئي، بحيث يرتبط كل شيء بشيء آخر، تأثير مخيف مُتَبَادَل بين النفع والضرر. يعني عالم الديستوبيا أن الظواهر المعروضة مليئة بالتمييز، ومستحيل العيش معها.

تستطيع تقنية الذكاء الاصطناعي، أن تعكس سهولة حياة البشر في القيام بأنواع مختلفة من الأنشطة، لتُظهر أن مهمة البشر الذين يعيشون في العالم، ليست ثقيلة، ولا توجد سوى عواقب لكل رغبة، وكل أمل، إذا اعتمدا على تطور منتجات الذكاء الاصطناعي. إن إنشاء عالم جديد مثالي، يوفر الراحة، والخلود، والهروب من الألم، أصبح هاجسًا للبشر الذين يحتاجون إلى تجنب الفراغ، والحرمان، فإذا بالذكاء الاصطناعي يعدهم بخلق المزيد من عمليات دمج الوعي، والمشاعر، والأجساد، والآلات، حتى لا تفقد الإنسانية معنى الحياة، بحيث يمكن تكرار الواقع، وتسويق الوعي، وعيش الحياة بدون جسد.

يميل الذكاء الاصطناعي لتكرار نفسه بسهولة، ولأنه لا يفهم معنى التكرار، ولا معنى الزمن، فإن العواقب تكون وخيمة، ويمكن أن تنتشر بسرعة المعلومات. بالنسبة للبشر، يتمثل الخطر النهائي في استعبادهم، أو حتى فنائهم. على سبيل المثال نفترض وجود ذكاء اصطناعي عام، ومتقدم، يُطلب منه إنتاج شريحة معدنية لأحد موديلات سيارات تسلا، وفي غياب تعليمات أخرى، يُنتج الذكاء الاصطناعي ملايين الشرائح المعدنية، ثم يُطور قدراته لتكريس كل معادن الأرض لنموذج الشريحة المعدنية، ولأن المهمة لا تنتهي، يتجه الذكاء الاصطناعي لموارد أخرى، وهي المعادن الموجودة في جسم الإنسان. إن حماقة برمجة الذكاء الاصطناعي ترجع في النهاية لشر أحد المبرمجين، والذي ربما كان يقصد، عندما ترك الأمر مفتوحًا للذكاء الاصطناعي، لإنتاج عدد لا نهاية له من الشريحة المعدنية، الدعابة السوداء، وليس الشر في ذاته.

من الممكن تخيل يوم يساعدنا فيه الذكاء الاصطناعي على تحديد ما هو جيد، أو ما هو عادل، أو ما هي الفضيلة

تغطي الأخلاقيات المطبقة على الذكاء الاصطناعي مجالات واسعة لا تزال غامضة إلى حد كبير، ويمكن الإشارة إلى مجال منها لم يعد فيه الذكاء الاصطناعي موضوعًا للأخلاق، وليس مجرد أداة للبشر، بل أصبح هو نفسه موضوعًا أخلاقيًا حقيقيًا، فيتردد السؤال عما إذا كان ينبغي أن تتمتع الروبوتات بحقوق، وبشكل أكثر تحديدًا، ما هي المعايير التي يجب أن يستوفيها الذكاء الاصطناعي، ليُعتبر مريضًا أخلاقيًا، أي كيانًا يمكن أن يتعرض للأذى الأخلاقي؟ وهل يمكننا النظر في إمكانية تطوير ذكاء اصطناعي، ليكون فاعلًا أخلاقيًا، أي كيانًا يتحمل المسؤولية الأخلاقية، هذا المجال يُطلق عليه أحيانًا أخلاقيات الآلة. إن تخيل روبوتات قادرة على اتخاذ قرارات أخلاقية، لا يزال بحاجة إلى توضيح. هل هذا ممكن؟ وهل هو مرغوب فيه؟ فمن الممكن أيضًا تخيل يوم من الأيام سوف يساعدنا فيه الذكاء الاصطناعي على تحديد ما هو جيد، أو ما هو عادل، أو ما هي الفضيلة، باختصار، يُعلمنا ممارسة الأخلاق.

يوسف شاهين في مئويته

الابن الضال يبحث عن المعنى

محمد شعير

فوجئ حرس الرئيس جمال عبد الناصر في ١٥ مايو ١٩٦٤ بالمخرج الشاب يوسف شاهين (١٩٢٦- ٢٠٠٨) يشق طريقه بينهم بعنفوانه المعهود، ليصل إلى الرئيس وضيفه نيكيتا خروتشوف أثناء الاحتفال بتفجير الجبل الجرانيتي في أسوان لتحويل مجرى النيل. اقترب شاهين من عبد الناصر، وهمس بلجلجته في الكلام التي اشتهر بها، وصار لها علاقة بطريقته في الإخراج:

«لو سمحت يا ريس، ما تضغطش على الزر إلا لما أقولك... أوكي؟»

ابتسم عبد الناصر موافقًا، وانتظر الإشارة. وما إن قال شاهين: «أوكيه يا ريس»، حتى ضغط ناصر على الزر، وانفجر الجبل في لقطة سجلها شاهين ضمن مشاهد فيلمه «الناس والنيل» (١٩٦٨).

لم تكن الواقعة مجرد حكاية طريفة عن مخرج متهور، بل شهادة على طبيعته الإبداعية الجامحة، التي لا تعرف الخوف ولا المساومة، حتى أمام شخصية بحجم عبد الناصر. كان شاهين مزيجًا من الدقة المفرطة والانفلات الحر، مزيجًا من النظام والجنون في آنٍ واحد، وهي الصفات التي شكلت ملامح مسيرته منذ فيلمه الأول «بابا أمين» وحتى مشروعه الأخير «هي فوضى».

لم يكن شاهين فنانًا منغلقًا في برجه العاجي، بل كان مناضلًا في الشارع كما على الشاشة. تقدّم الصفوف في العديد من التظاهرات، وتلقى ضربات هراوات الأمن دون أن يتراجع. شارك في قوافل الإغاثة إلى الحدود الفلسطينية. لم يكن غريبًا أن يصرخ في ندوة عامة مخاطبًا وزير الثقافة: «لسنا حميرًا يا سيادة الوزير»!

ظل يوسف شاهين حتى رحيله، محتفظًا بروح المتمرد والمناضل، لا

تقدّم الصفوف في العديد من التظاهرات، وتلقى ضربات هراوات الأمن دون أن يتراجع. شارك في قوافل الإغاثة إلى الحدود الفلسطينية

في ثلاثيته سعى شاهين إلى تفكيك أثر نكسة 1967 على الوعي المصري والعربي، مستعينًا بثلاثة من كبار المثقفين المصريين في كتابة نصوصها

خوفًا من سلطة ولا خضوعًا لمؤسسة. غير أن معركته الكبرى لم تكن سياسية بقدر ما كانت إبداعية. فقد خاض مع السينما معركة حرية وتجريب، لم يتوقف فيها عن البحث عن الشكل الجديد واللغة الخاصة. كان «بابا أمين» (١٩٥٠) تجربته الأولى في المزج بين الواقع والفانتازيا، حين جعل رجلًا ميتًا يراقب مصير أسرته بعد رحيله. ثم جاءت مرحلة الواقعية الاجتماعية التي تناول فيها قضايا الفلاحين والعمال والإقطاع، في أفلام مثل «ابن النيل»، و«صراع في الوادي» و«صراع في الميناء»، قبل أن يقدم وجهه الغنائي الكوميدي في «أنت حبيبي».

لكن التحول الأعمق في مسيرته -كما يرى الناقد أحمد يوسف- تجسد في فيلم «باب الحديد»، الذي طرح للمرة الأولى سؤال المسافة بين الفنان وواقعه. رأى أحمد يوسف أن شاهين كشف من خلاله «صراع الفنان مع مادته»، وكيف يسعى دائمًا إلى اقتناص الواقع وإعادة

خلقه فنيًا، من دون أن يتحوّل إلى مادة جامدة فاقدة للحياة.

ذلك الصراع بين الواقع والفن امتد ليصبح محور مشروعه كله.

ومع محاولات المؤسسة الرسمية لتدجينه، اختار شاهين الهروب إلى بيروت منتصف الستينيات، حيث أخرج هناك «بياع الخواتم»، و«رمال من ذهب»، قبل أن يستدعيه الصحفي محمد حسنين هيكل برسالة مختصرة: «ارجع... الريس يريدك».

■■■

عاد شاهين، لكن بعد شهور قليلة جاء زلزال يونيو ١٩٦٧ ليقلب كل شيء.

كانت الهزيمة بداية مرحلة جديدة في إبداعه، مرحلة الأسئلة الكبرى لا الإجابات الجاهزة. من رحمها ولدت أفلامه «الأرض» الذي كان بمثابة رسالة للتمسك بالأرض، ثم أفلامه الثلاثة «الاختيار» و«العصفور» و«عودة الابن الضال» التي يطلق عليها النقاد «ثلاثية الهزيمة».

كانت الأفلام الثلاثة إعلانًا بمغادرة يوسف شاهين لموقعه السابق، تحول من مخرج شارك في تمجيد الخطاب القومي وساهم في أسطرة الزعيم كما في «الناصر صلاح الدين» أو «الناس والنيل».. إلى فنان يسائل هذا الخطاب وينقده بجرأة ووعي، دون أن يتخلى عن لغته السينمائية المميزة.

بالطبع، لم يكن شاهين في مرحلة ما قبل الهزيمة «صانع بروباجندا» للنظام، لكنه كان مؤمنًا بخطاب الدولة القومية الذي رأى في الوحدة والتحرر طريقًا الخلاص، كان نقده في تلك المرحلة خافتًا، يأتي في الظل، أقرب إلى اللمحات الإنسانية داخل العمل منه إلى الموقف السياسي المباشر.

لكن بعد الهزيمة، انكشفت أمامه فجوة بين الحلم والواقع، وبين الشعارات التي صدقها والخيبة التي عاشها. تغير وعي شاهين، وتحول من مخرج يحتفي بالأمة إلى فنان يسائلها، ومن صوت يغني للنصر إلى ضميرٍ يفتش في أسباب

السقوط، من تمجيد البطولة إلى نقد الذات، ومن الاحتفاء بالجماعة إلى تفكيك الفرد داخلها. لم تعد السينما عنده أداة لتأكيد الهوية السياسية، بل وسيلة لاكتشاف الإنسان المأزوم في زمن ما بعد الحلم.

لم تكسره الهزيمة، ولكنها أعادت تشكيله فنيًا وفكريًا، فخرج منها أكثر صدقًا مع نفسه، وأكثر جرأة في مساءلة السلطة والمثقف والمجتمع معًا.

في ثلاثيته سعى شاهين إلى تفكيك أثر نكسة ١٩٦٧ على الوعي المصري والعربي، مستعينًا بثلاثة من كبار المثقفين المصريين في كتابة نصوصها: نجيب محفوظ في الاختيار، ولطفي الخولي في العصفور، وصلاح جاهين في عودة الابن الضال. ويشترك المثقفون الأربعة في كونهم آمنوا بمشروع جمال عبد الناصر القومي، وآمنوا بأن النهضة ممكنة. لكن الهزيمة جاءت كصفعة أيقظت الحلم من سذاجته، لتبدأ رحلة وعي جديدة، خرجوا منها أكثر صدقًا وأشد قسوة على أنفسهم. تحول الإيمان الأعمى إلى بصيرة، والحماس إلى تساؤل، ونقد صادق للسلطة والذات وللمجتمع. كانت الأفلام الثلاثة محاولة لفهم أسباب الهزيمة، وكيف ساهم المثقف، بطريق مباشر أو غير مباشر فيها.

■■■

إذا كان فيلم شاهين «الأرض» (١٩٦٨) قصة الرجال الذين يقولون لا، ويرفضون الرضوخ، فإن «الاختيار» (أول أفلام ثلاثية الهزيمة) -بعبارة شاهين نفسه- قصة رجل قال «نعم» وقبل بالتنازلات وخان نفسه، فعاش انفصامًا في الشخصية.

اقترح فكرة الفيلم الصحفي الفرنسي ذو الأصول المصرية إيريك رولو، الذي كان في زيارة لمصر وقتها، وجمعه حوار مع شاهين والممثل عزت العلايلي حول مسؤولية المثقف في نكسة يونيو. اقترح رولو تحويل الفكرة إلى عمل سينمائي، فرشح العلايلي الكاتب نجيب محفوظ

مع محاولات المؤسسة الرسمية لتدجينه، اختار شاهين الهروب إلى بيروت منتصف الستينيات، حيث أخرج هناك «بياع الخواتم» و«رمال من ذهب»

اقترح شاهين -في إحدى نزواته- أن يؤدي نجيب محفوظ البطولة في فيلم الاختيار، لكنه رفض

لكتابة القصة السينمائية. بالفعل، كتب محفوظ القصة تحت عنوان مبدئي «يوم الحساب»، الذي أعلنته مؤسسة السينما ضمن خطتها الإنتاجية لعام ١٩٧٠. لاحقًا تغيّر الاسم إلى «نصيب في الحياة»، قبل أن يصبح «الاختيار» عنوانًا نهائيًا.

وكما تغير العنوان أكثر من مرة، تغير البطل أيضًا: عرض الدور أولًا على عبد الحليم حافظ، ثم على محمود ياسين، قبل أن يقترح شاهين -في إحدى نزواته- أن يؤدي نجيب محفوظ نفسه البطولة، لكنه رفض، ثم كان الاقتراح أن يخرج العلايلي الفيلم، ويقوم شاهين بالبطولة، وتحمس بالفعل لذلك، وبدأ في أداء البروفات، بل قام ببرد أسنانه حتى يصبح مناسبًا للدور، ولكنه تراجع ويتبادل المواقع مع عزت العلايلي الذي أصبح بطلًا، وشاهين مخرجًا.

كتب محفوظ القصة السينمائية، بينما أعد شاهين السيناريو، وشارك العلايلي في كتابته دون أن يذكر اسمه. وبعد اكتماله، أعاد محفوظ النظر فيه، مضيفًا وحاذفًا ومعدّلًا في بعض الجمل الحوارية. وقد صرّح محفوظ لاحقًا أنه كتب قصة متسلسلة منطقيًا، بينما أضاف شاهين إليها عناصر المفاجأة والقفزات الدرامية التي لم تخطر بباله.

ولكن لماذا كان محفوظ خيارًا أوليًا لشاهين والعلايلي لكتابة قصة الفيلم؟

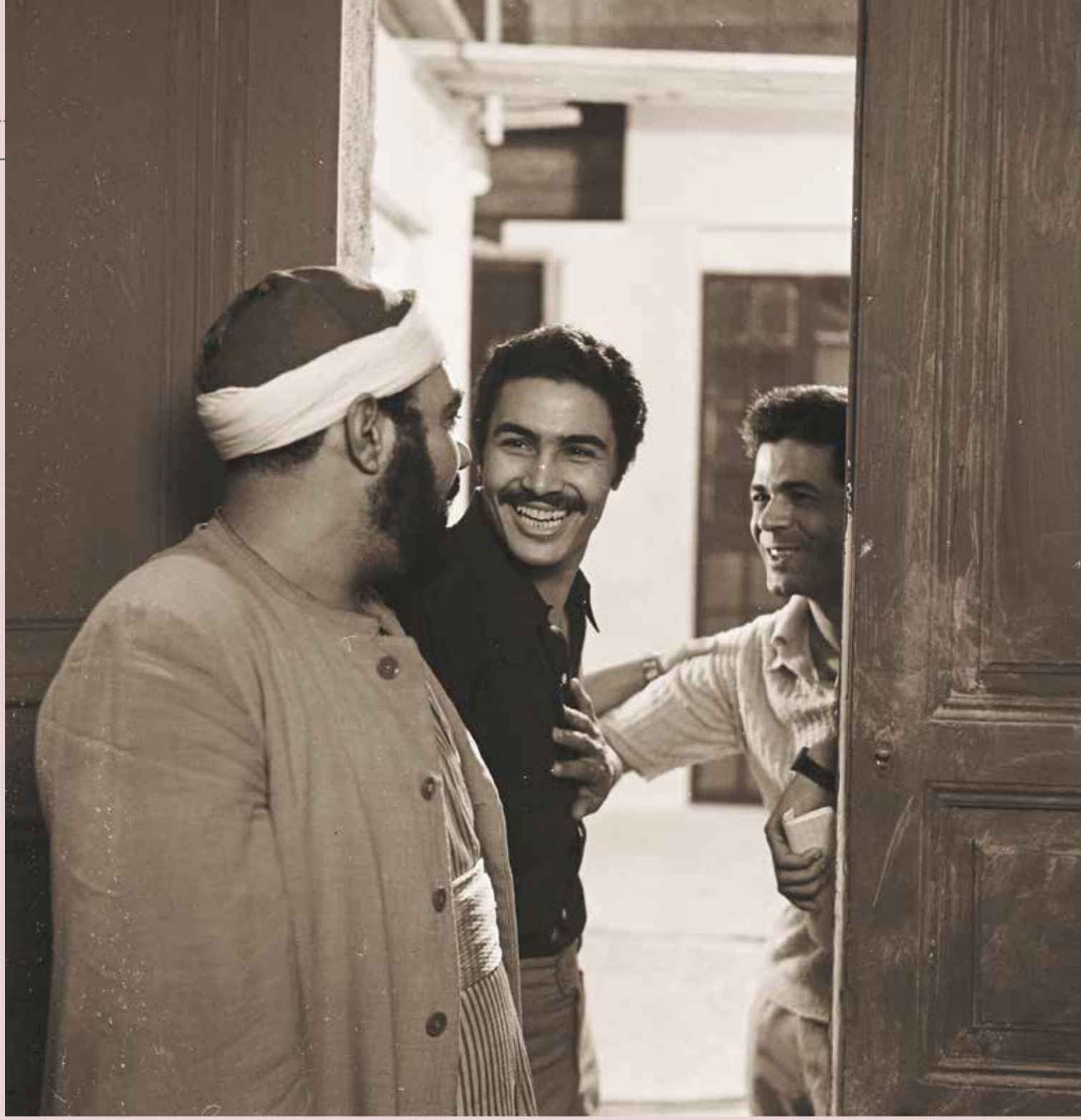
ربما كانت «ازدواجية المثقف» أحد الموضوعات الأثيرة التي تناولها واقترب منها محفوظ في بعض أعماله الروائية، قد نعثر على الفكرة ذاتها في «ثرثرة فوق النيل» وفي «ميرامار» أيضًا، يظهر نقد محفوظ اللاذع للوعي المنقسم للمثقف، الذي يعجز عن التوفيق بين العقل والغريزة، وبين الحرية والنظام، وكانت الروايتان هما النقد الأعنف للنظام في مصر.

وفي قصة «الوجه الآخر» (١٩٦٧)، التي أعيد نشرها فيما بعد في مجموعة محفوظ القصصية «تحت المظلة» نجد ملامح أولى لفكرة «الاختيار»: شقيقان على طرفي نقيض، أحدهما رجل أمن والآخر متمرد، يلتقيان بعد عشرين عامًا بعد أن رتب لهما صديقهما المشترك منذ الطفولة والمعروف بالرجل الفاضل لقاءً، أو مواجهة تنتهي بقتل الأخ المتمرد.

الصديق المراقب يكتشف بعد الجريمة أنه فقد توازنه العقلي، فيترك مهنته كمدرس ويقرر أن يتمرد على رتابة الحياة، ويقوم بشراء ألوان ويبدأ في رسم بورتريه عارٍ لسيدة. إنها البذرة التي ستنمو لاحقًا في فيلم شاهين لتصبح صراعًا داخليًا بين الجاني والضحية داخل نفس واحدة.

في الاختيار تبدو بصمات محفوظ واضحة بقوة. يدور الفيلم حول حكاية توأمين متناقضين تمامًا: سيد، كاتب مشهور وطموح، قريب من السلطة، ومحمود، فنان بسيط ومتحرر يعيش بين الناس. يبدأ الفيلم حين تعثر الشرطة على جثة أحدهما، لتبدأ رحلة البحث عن الحقيقة: من القاتل ومن القتيل؟ هل المثقف الملتزم بالسلطة هو من قتل شقيقه المتمرد، أم العكس؟

مع تقدم الأحداث، يعيش القاتل حياة مزدوجة، يجمع بين حياة سيد الرسمية وحياة محمود الحرة، ويتورط في علاقات مع امرأتين: بهية قمر، حبيبة



محمود، وشريفة، زوجة سيد، التي كانت تميل لشقيق زوجها وتحاول إغواءه.

وفي النهاية، يُقبض على أحد التوأمين ويُرسل إلى مستشفى للأمراض العقلية، لكننا لا نعرف من هو بالضبط، ليبقى الغموض قائمًا.

للوهلة الأولى يبدو الفيلم فيلمًا بوليسيًّا حول جريمة قتل، لكن لا تبحث الشرطة فقط عن القاتل وإنما عن المقتول أيضًا. هل هو سيد المثقف الكبير أم شقيقه التوأم محمود البحار البسيط والعفوي. الجريمة هنا رمزية ومعقدة تشبه تقريبًا جرائم دوستويفسكي النفسية. ومع تصاعد الصراع ربما نكتشف أنه لا يوجد توأم، وأن سيد ومحمود شخص واحد في إشارة إلى الصراع الداخلي في نفس المثقف: بين الحرية التي يمثلها محمود، والعقل والنظام اللذين يجسدهما سيد. وربما كان محمود شخصية لا وجود لها في الواقع، شخصية ألفها سيد نفسه في عمله المسرحي، تعبيرًا عما تمنى أن يكونه.

الفيلم يتجاوز حدود الحكاية، ويتجاوز الفكرة البوليسية بالمعنى التقليدي، إلى رحلة تأمل فلسفية في الحرية والاختيار والمسؤولية. إنه مواجهة بين الإنسان ونفسه، بين الوعي واللاوعي، بين النور والظلمة، صراع مجازي داخل الذات الحديثة، التي تمزقها رغبتان متناقضتان: الانطلاق والغريزة من جهة، والواجب والعقل من جهة أخرى. في هذا المعنى، تصبح الجريمة داخلية

إذا كان «الاختيار» قد حمل نقدًا للمثقف باعتباره شريكًا في الهزيمة بصمته، وازدواجيته، فإن «العصفور» كان محاولة أخرى للبحث عن الأسباب التي مهدت للهزيمة

لا خارجية، ويصبح «الاختيار» دراسة عميقة للنفس البشرية، في أقصى حالات انقسامها.

إلى جانب الأخوين، يبرز المفتش فرج رجل البوليس، الذي يحقق في الجريمة، كشخصية محورية تمثل وعي شاهين نفسه. فرج، ابن حي الجمالية كشاهين ومحفوظ، يعيش عزلة داخلية وشكًا دائمًا، ويرفض الزواج والشراكة خوفًا من الخيانة. لكنه خلال التحقيق يتحول من باحث عن دليل إلى باحث عن الحقيقة. يدرك أن الحقيقة ليست في الأدلة المادية، بل في أعماق النفس البشرية. ومع هذا الإدراك، يستحضر الفيلم صرخة «هاملت» الشهيرة: «هناك أشياء كثيرة يا هوراشيو بين السماء والأرض تفوق حلم فلسفتك».

يستقيل فرج في النهاية من عمله في الشرطة، بعدما يكتشف فساد الأداة التي كان يعتمد عليها في الوصول إلى الحقيقة. وكأنه يعود إلى الناس، إلى ذاته، ليبدأ رحلة فهم جديدة للنفس الإنسانية، تلك النفس التي تجمع بين المجرم والضحية في آن واحد. ربما تمثل شخصية فرج السلطة التي يمكن أن «تطور نفسها حسب احتياجات الزمن» كما قال شاهين نفسه في مقابلة صحفية.

بصمات محفوظ واضحة أيضًا في ذلك الحوار الفلسفي العميق في معظم مشاهد الفيلم، حوار يلامس الوجود الإنساني: تتردد في أذن المشاهد كلمات محمود البحّار، التي تلخّص رؤية شاهين للإنسان والحرية:

"قول يا محمود، إيه هي الحقيقة؟"

"الإخلاص مع النفس أولًا"

"والحرية؟"

"إنك تكون عبد للحقيقة بس"

"والحب؟"

"الحب هو العطاء. أنا الذي أُحبك، فأنا المدين لكِ بكل شيء"

ولكن لا إجابة نهائية عن هذه الأسئلة.. ويظل السؤال المعلّق في نهاية الفيلم، كما في حياة المثقف العربي بعد الهزيمة:

"إيه هو الواقع. وإيه هو الخيال؟ الأول بينتهي فين؟ والتاني بيبتدي منين؟"

لا يقدم لنا الفيلم إجابة، بل يتركنا أمام سؤال دائم: هل نملك حقًا حرية الاختيار، أم أننا نعيش أسرى لقدرٍ نصنعه بأنفسنا؟

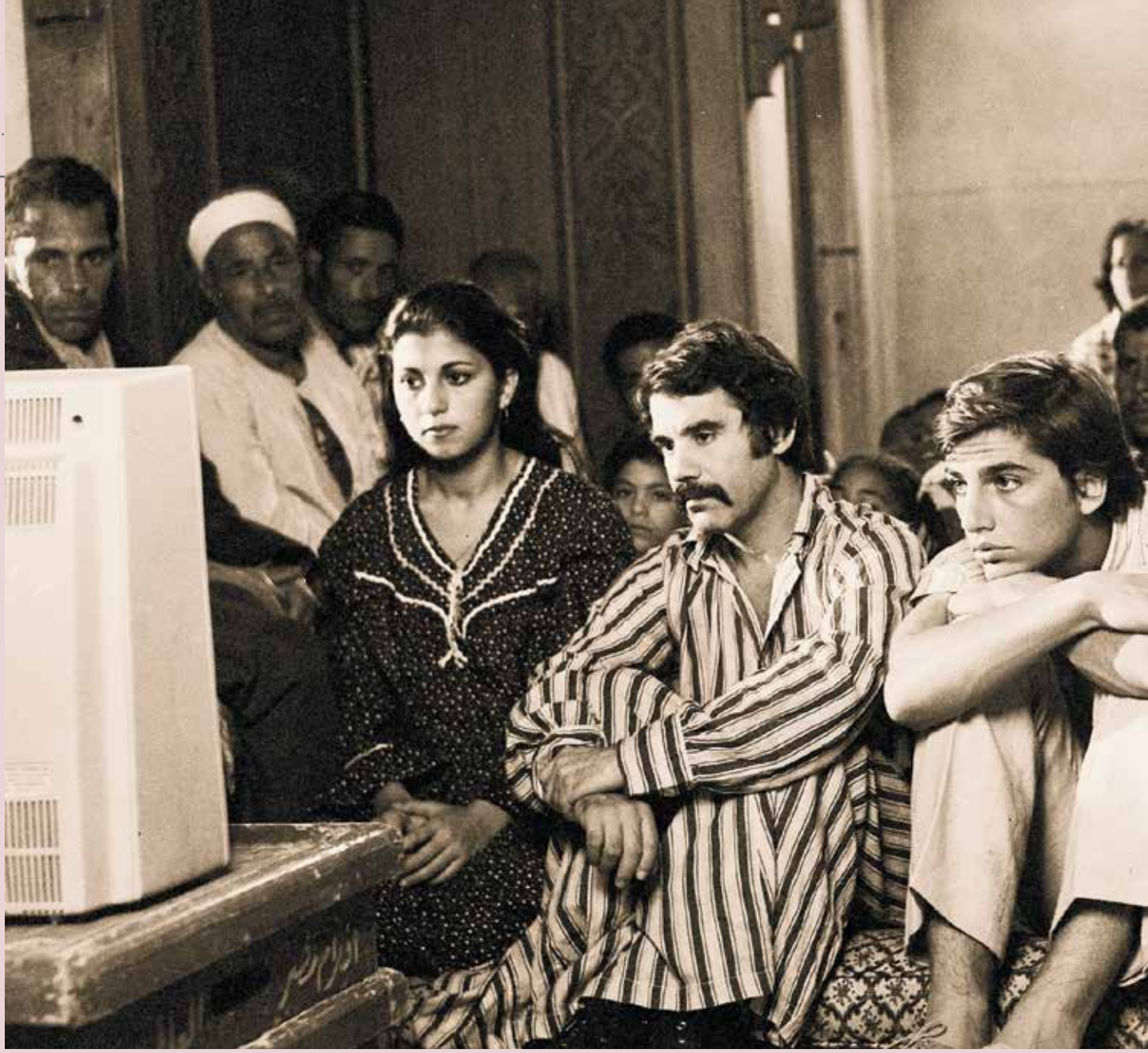
هكذا يصبح «الاختيار» أكثر من مجرد فيلم عن جريمة أو عن مثقف مأزوم، بل رحلة داخل الذات، وصراعاتها، بين الإنسان وصورته. في نهاية الرحلة لن يجد الإنسان الشيطان... بل ما هو أبشع: ذاته!

■■■

إذا كان «الاختيار» قد حمل نقدًا للمثقف باعتباره شريكًا في الهزيمة بصمته، وازدواجيته، فإن «العصفور» كان محاولة أخرى للبحث عن الأسباب الاجتماعية والسياسية التي مهدت للهزيمة. الفيلم رؤية مشتركة بين شاهين ولطفي الخولي الذي كتب أيضًا حوار الفيلم كاملًا.

كان شاهين يسمي المشروع في البداية «يوميات مواطن» قبل أن يستقر على الاسم الرمزي «العصفور»، رمز الإنسان البسيط الذي يحاول أن يطير رغم القيود.

تدور أحداث الفيلم قبيل حرب يونيو ١٩٦٧، حيث يلاحق الضابط رؤوف المجرم الخطير أبو خضر وعصابته في صعيد مصر، في الوقت نفسه الذي يجري فيه الصحفي يوسف تحقيقًا حول سرقة معدات وأجهزة أحد مصانع القطاع العام، الذي لم يكتمل بناؤه بسبب الفساد وسرقة ماكيناته. شيئًا فشيئًا، تتكشف أمامه خيوط شبكة فساد متشعبة، يقودها أبو خضر نفسه، وتحميها وجوه من داخل السلطة، جعلت من مواقعها وسيلة للثراء السريع على حساب وطن يوشك أن يختنق. تتسارع الأحداث، ويهتز الوطن كله على وقع الهزيمة. لكن بينما يسقط القادة في صمت، ينهض الشعب في شوارع القاهرة، رافضًا الانكسار، مطالبًا بالكرامة وباسترداد الأرض. ومن بين الجموع، ترتفع صرخة بهية (محسنة توفيق)، المرأة البسيطة التي تحمل في



تعرض فيلم العصفور للمنع على يد وزير الثقافة يوسف السباعي بعد أن رأى فيه مساسًا به، إذ كان شقيقه يعمل مديرًا لأمن القاهرة، وتصور أن الضابط الفاسد هو شقيقه نفسه

ملامحها وجه مصر كلها:

"لأ، ح نحارب! لأ، ح نحارب!"

تتعالى الصرخة على أنغام الشيخ إمام وكلمات أحمد فؤاد نجم، وقد كانت تلك هي المرة الأولى والأخيرة التي يظهر فيها الشيخ إمام على الشاشة الكبيرة: "مصر يا أمه يا بهية... يا أم طرحة وجلابية..."، فتتحول الأغنية إلى وعدٍ بالحياة من قلب الهزيمة.

لم يكن «العصفور» مجرد قصة ضابط وصحفي وامرأة فقط، بل حكاية وطن منكسر يبحث عن ذاته. يترك الماضي ليفضح الحاضر، محاكمًا الفساد، وصمت المثقفين، وسلطة فقدت روحها. أراد أن يقول إن الهزيمة لم تكن مؤامرة خارجية، بل نتيجة طبيعية لخيانة داخلية، حين اختار الناس السكوت على الفساد، وحين استُبدل الإيمان الحقيقي بالشعارات الجوفاء.

كان الفيلم -كعادة شاهين- قصيدة بصرية عن مصر الجريحة، عن فسادٍ يُورث الهزيمة، وشعبٍ لا يتخلى عن الأمَل.. فكل بهية تصرخ، وكل عصفور يحاول أن يطير، هو وعدٌ بأن هذا الوطن لا يُهزم.

تعرض الفيلم لمنع رقابي، بعد أن رأى فيه وزير الثقافة وقتها يوسف السباعي مساسًا به، إذ كان شقيقه يعمل مديرًا لأمن القاهرة، وتصور أن الضابط الفاسد هو شقيقه نفسه، وأصدرت الرقابة قرارها يومها بمنع عرض الفيلم لأنه يسيء لسمعة مصر. قال السباعي لشاهين: "حنَّطه في التلاجة أو احرق النيجاتيف"! ولكن شاهين واجهه ساخرًا سأعرض الفيلم، وعُرض بالفعل في أكثر من مهرجان دولي وعربي. حتى تمكن من عرضه فيما بعد، بعد تدخل

شخصيات بارزة، ولكن الفيلم لم يلق نجاحًا جماهيريًّا وقتها بسبب شخصية علي الشريف الذي كان يقوم بدور شيخ أزهري يشرب الخمرة، وقيل وقتها إن الفيلم يسيء إلى رجال الدين.

بعد عرض الفيلم، كان هناك اتفاق على تصوير جزء ثان، وثالث منه، وكتب الخولي بالفعل القصتين بعنوان "الرجل الذي رأى بطن قدمه اليسرى في مرآة مشروخة"، "قصة حياة وداد التي زرعت شجرة".

قصة "الرجل الذي رأى..." كانت منشورة ضمن مجموعة الخولي القصصية "المجانين لا يركبون القطار". وقد بدأت بالفعل جلسات عمل بينه وبين شاهين لصياغة النسخة السينمائية النهائية. تدور القصة حول المهندسين مختار ووليد، اللذين يعملان في السد العالي بشق الأنفاق وتفجير الصخور. ورغم اختلافهما في الطباع، تجمع بينهما صداقة عميقة. يقع مختار في حب نادية، مرشدة سياحية تزور موقع السد، لكن الحرب تندلع فجأة، ويتم استدعاء الصديقين إلى الجبهة. يعود مختار محطمًا بعد أن يفقد صديقه وليد، وتتوالى الأحداث على أنغام أغنيات كتبها أحمد فؤاد نجم، من بينها أغنية "جيفارا مات"، لتتحول القصة إلى دعوة لاستمرار المقاومة من أجل تحرير الأرض.

أما الفيلم الثاني الذي لم يتم تصويره، "الشجرة" أو "قصة حياة وداد التي زرعت شجرة"، فكان يدور حول كفاح العمال ونضالهم من أجل حقوقهم الاجتماعية والسياسية.

عودة الابن الضال (1976) هو آخر أفلام يوسف شاهين التي ساءلت الهزيمة، لا بوصفها حدثًا عسكريًا فحسب، بل كجرحٍ روحي وسياسي أصاب الوعي الجمعي

■■■

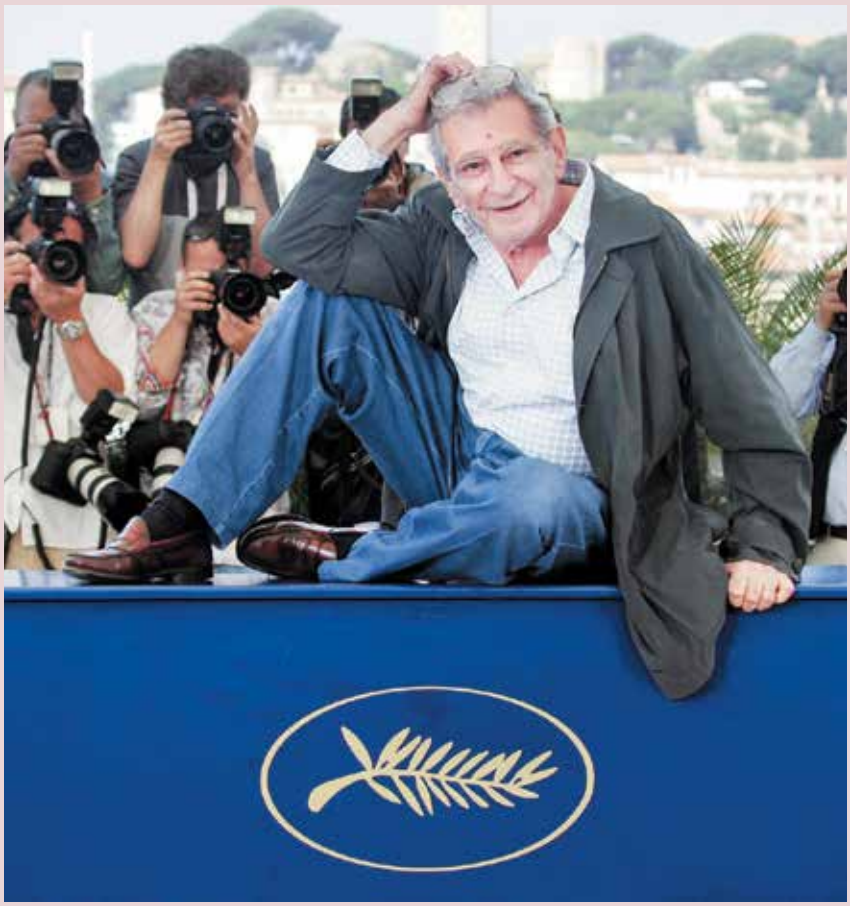
كان عودة الابن الضال (١٩٧٦) هو آخر أفلام يوسف شاهين التي ساءلت الهزيمة، لا بوصفها حدثًا عسكريًا فحسب، بل كجرح روحي وسياسي أصاب الوعي الجمعي. كتب الفيلم أو المأساة الموسيقية وصاغ أغنياته الشاعر صلاح جاهين، ليقدم مع شاهين عملًا يتجاوز حدود الحكاية إلى التأمل الفلسفي في معنى الثورة والخذلان.

الفيلم امتداد طبيعي لفكر العصفور، لكنه أكثر شاعرية وهدوءًا. فإذا كان شاهين قد صرخ هناك ضد الفساد الذي قاد إلى النكسة، فإنه في عودة الابن الضال يطرح سؤالًا أكثر وجعًا: ماذا تبقى من الحلم بعد الثورة؟

تدور الأحداث في مدينة مصرية صغيرة (ميت شابورة)، حيث تعيش أسرة برجوازية فقدت مجدها القديم بانتظار عودة ابنها علي الذي قضى سنوات في السجن بعد انخراطه في نشاط سياسي ارتبط بالحلم الثوري. ينتظره الجميع كمخلّص، كبشارة لبعث الأمل من جديد، لكن حين يعود يكتشف أن الزمن تبدّل، وأن الحلم نفسه تهالك. من حوله وجوه تائهة بين الإيمان والخداع، بين شعارات الثورة القديمة ومكاسبها المهدورة.

من خلال هذه الحكاية، يكتب شاهين مرثية لجيلٍ بأكمله، جيل خرج ليصنع المستقبل فعاد ليجده مكسورًا. المدينة التي تنتظر ابنها الغائب ليست سوى صورة مصغّرة لمصر ما بعد ١٩٦٧؛ بلد يعيش التناقض بين الإيمان بالتغيير والحنين إلى ماضٍ لم يكتمل.

يعتمد شاهين في بناء الفيلم على الرمز والأسطورة، مستلهمًا من القصة الإنجيلية «عودة الابن الضال» رؤيته



كان شاهين مولعًا بهاملت، يراه مرآة لروحه القلقة. منذ بداياته، كان يرى في الأمير الدنماركي نموذج الإنسان الذي يتمزق بين الرغبة في الفعل والخوف من نتائجه

الخاصة. فالأب المنهك (محمود المليجي) يرمز إلى الوطن العجوز، والأخ الانتهازي (شكري سرحان) إلى جيل المنتفعين من الثورة، والأم الصابرة (هدى سلطان) إلى مصر التي تنتظر أبناءها دون أن تفقد الأمل. هكذا تتحول الأسطورة إلى مرآة تعكس واقعًا عربيًّا مأزومًا، يتأرجح بين الخيانة والانتظار.

تتداخل الأغنية بالمشهد السينمائي لتصبح جزءًا من السرد لا مجرد زينة موسيقية. فالكلمات التي كتبها صلاح جاهين، تتحول إلى لغة بديلة للوجع الجمعي. وفي المشهد الأخير، حين ينهار البيت يبلغ الفيلم ذروته الرمزية؛ حيث ينهار الحلم القديم ليولد سؤال جديد: إيه العمل في الوقت ده يا صديق؟

وكالعادة، لا يقدم شاهين إجابات بقدر ما يفتح باب الأسئلة، ولكن ربما «راح اللى راح، ومعدش فاضل كتير/ غير إننا عند افتراق الطريق/ نبص قدامنا.. على شمس أحلامنا/ نلقاها بتشق السحاب الغميق/ وأرجع وأقول لسه الطيور بتغن/ والنحلات بتطن/ والطفل ضحكه يرن/ مع إن مش كل البشر فرحانين»!

■■■

كان شاهين مولعًا بهاملت، الذي لم يكن -بالنسبة له- مجرد شخصية شكسبيرية، بل مرآة لروحه القلقة. منذ بداياته، كان يرى في الأمير الدنماركي نموذج الإنسان الذي يتمزق بين الرغبة في الفعل والخوف من نتائجه، بين الوعي والجنون، بين الحلم والواقع. وفي كل فيلم تقريبًا، يتجلى "هاملت" بطريقة ما.

في «العصفور» يصرخ الصحفي (صلاح قابيل): «في الدولة الدنماركية شيء من العفن... في ناس صفقوا له، وناس قالوا عليه مجنون... أنا هذا المجنون». هكذا كان شاهين، يري دومًا أن هناك عفنًا ما، يجب الكشف عنه، وتحديد أسبابه، ثم تقديم رؤية لتجاوزه وبناء مجتمع جديد أكثر عدلًا وإنسانية.

وهكذا أصبحت الثلاثية شهادة فنية وفكرية على زمن كامل، حيث لم يعد السؤال عن "من هزمنا؟" بل عن "كيف هُزمنا؟" وكيف يمكن أن نبدأ من جديد؟.

ثنائية الحضور والغياب في مسرح محمود دياب

د. أميرة الشوادفي

في هذه الأيام تمر علينا الذكرى الثالثة والتسعون لميلاد الكاتب المسرحي المصري محمود دياب والثانية والأربعون على رحيله (١٩٣٢- ١٩٨٣) وهو أحد أبرز رموز المسرح المصري والعربي في مرحلة الستينيات والسبعينيات، رسمت كتاباته الإبداعية لوحات وصفحات مهمة في تاريخ المجتمع المصري، ناقش من خلالها قضايا الصراع الطبقي والقهر السياسي وتجسيده لصرخات الذات المصرية المهمشة في ذلك الوقت، متمردًا على القوالب الكلاسيكية في الطرح النقدي للمسكوت عنه بالمجتمع أمام الجمهور، كما أن أعماله المسرحية تعد مرحلة من التنوير فى تاريخ المسرح المعاصر، قدم العديد من النصوص المسرحية المستلهمة من الواقع المرير وصراع الفرد مع السلطة كما في مسرحية (الزوبعة) التي أصدرها عام ١٩٦٦م، قدم من خلالها صورًا للخوف والظلم في القرية المصرية وأحداث إنسانية مليئة بالمآسي الناتجة عن الحروب وتحفيزه للجمهور على العمل والإرادة كطريق للتقدم وأمل فى النجاة،

ومسرحية (ليالي الحصاد) عام ١٩٦٨م التي استلهم دياب أحداثها من ليالي السمر فى الريف المصري، نتعرف من خلالها على الشخوص وأحوالها وما مرت به بتقنية المسرح داخل المسرح، ساهم محمود دياب في صياغة الوعي المسرحي الحديث بنصوص مسرحية تتسم بالعمق والبساطة معاً، رغم رحيله المبكر عن عمر يناهز الخمسين عامًا لكنه ترك رصيدًا مسرحيًا تُرجم للعديد من اللغات العالمية منها نص مسرحية (الغرباء لا يشربون القهوة) التي تعد نموذجًا لما أضافه محمود دياب للمسرح العربي، ونموذجًا لتعدد معارفه وتأثره بالتيارات االفلسفية والمسرحية الحديثة، حيث التضافر بين الملامح العبثية والبريختية في النص.

بين الماضي والحاضر

تتكون مسرحية (الغرباء لا يشربون القهوة) من فصل واحد ومنظر واحد، وهو واجهة بيت قديم، والبيت من طابق واحد، في شارع هادئ.. يرتفع مدخله عن الأرض بثلاث درجات رخامية، يفصله عن الشارع حاجز خشبي وشجرة معمرة على يسار المدخل بلا أوراق، كما أن الباب الرئيس موارب، والنوافذ مغلقة ما عدا نافذة على اليمين فتحت فتحة صغيرة، يجلس رجل أوشك أن يتم الستين، يتحدث إلى شخص ما خلف النافذة، لكننا لا نراه حتى نتعرف على أنه يحدث زوجته سنية، التي لا تتحدث طوال النص، ترجم النص حالة الصمت والخنوع والاستسلام التي آل إليها المجتمع بالبيت القديم وبالشارع الهادئ، وهو تحول من منزل الرخاء والازدهار إلى منزل متهالك، ويدل الحاجز الخشبي على سهولة اقتحامه، كما تشير الشجرة المعمرة إلى الأصالة والجذور، لكنها ليست مثمرة، بمعنى؛ انقطاع التطور والاتصال بين الماضي والحاضر، وخواء الأجيال من مقومات الحضارة كالعلم والقوة والتاريخ، وتدل النوافذ المغلقة على عدم التواصل بين حضارة وثقافة الأنا وحضارة وثقافة الآخر، ولكن النص يعطي للقارئ بصيصًا من الأمل، ويرمز له بالفتحة الصغيرة في النافذة، ولكن قد يحيل المتلقي/ الناقد ذلك الأمل إلى ما تعبَّر عنه هويته الثقافية والسياسية والاجتماعية، وقد يكون تغيير الحاضر بالتقدم والعلم والقوة، ولكن الباب المغلق قد يعبر به النص عن السجن الذي حبست فيه الزوجة كخادمة، والحوار الدرامي بين الرجل/ سنية، يكشف عن أنه من برج الحمل، قرّب على المعاش، له صديق قديم لكنَّه قد مات يُدعى عبد القدوس، له عادة وهي شرب القهوة، وإعطاء النص مبررات للصراع التالي في الأحداث، عندما يقرأ الرجل في صحيفة عن برج الحمل، فيجد تنبؤات ثلاثة، يقتنع بواحدة ويتشكك في اثنتين:- ١- تلتقي بصديق قديم ٢ - صفقة طيبة ٣- العناية الإلهية ترعاك.

فالصراع يدور حول سلبية الرجل الطيب وفكرة المتأخر وبين الغزو الفكري الجديد، فالرجل هو الماضي الحاضر في النص الذي يترتب عليه الحاضر الغائب أو المستقبل، فمازال الرجل يشرب القهوة، ويقرأ الطالع، ويؤمن بالأبراج، ويهدر قيمة الوقت بالثرثرة في سلبية، بينما الغرباء يمثلون قوة حقيقية قادرة على إرهاب الرجل من خلال بطاقات صفراء ترمز للتقدم العلمي والحضاري، فالشعوب لا تتقدم إلا بالعلم، وصمت الغرباء يدل على قوتهم، وينتهي الصراع لصالح الإرادة الأقوى، ويصبح الرجل غريبًا في بيته، ولا يجد خلاصًا إلا بالهروب إلى الماضي والبحث عن جذوره وهويته في النقوش التي رسمها في الماضي على الشجرة المعمرة، فالارتباط بالماضي والهوية الجماعية يحمي الإنسان من مجابهة ذاته.

اغتراب الأنا/ الآخر (الهم)

تحدث الفلاسفة عن الاغتراب خاصة الاغتراب الميتافيزيقي عند (هيجل)، وهو يعني ضياع الشعور بالذات، وضياع الكينونة، والاغتراب في هذا النص يعد حالة وجودية؛ لأن الوجودية لا تفرق بين النفس والبدن.

يتناول النص صورًا متعددة لاغتراب الأنا، منها: العزلة النفسية والاجتماعية والحضارية التي نراها تتجسد في شخصية الرجل، فهو يتحدث إلى زوجته دون تفاعل أو حوار متبادل بينهم، كذلك الصديق الذي لم يعد موجودًا ليشاركه ما اعتاده من تناول القهوة معه، لذلك عندما يرى الرجل أحد الغرباء يدخل معه في حوار فردي دون رد الآخر.

الرجل: (وهو يتبع الغريب)... وعمومًا... فسكان هذا الحي لم يعتادوا استخدام البوابين.. أمَّا عن جلوسي على هذا المقعد.. فهو عادة قديمة، ليست أكثر من عادة قديمة.. فيما مضى كان الجيران يجتمعون

> **ترجم النص حالة الصمت والخنوع والاستسلام التي آل إليها المجتمع بالبيت القديم وبالشارع الهادئ**

> **يتناول النص صورًا متعددة لاغتراب الأنا منها: العزلة النفسية والاجتماعية والحضارية التي نراها تتجسد في شخصية الرجل**

عندي.. فكنَّا نمضي العصرية معًا ندردش ونشرب القهوة.. و نادرًا ما كان أحدهم يتخلف.. أما الآن.
(المسرحية ص ١٨)

فالرجل يحاول التودد للغريب، في حين أن هذا الغريب يفحص البيت وكأنه معروض للبيع، ويظل الرجل في حيرته من أمر الغريب وتساؤله لأي سبب قد أتى، ويتبلور إحساس الأنا/ الرجل بالاغتراب عندما يحاور الغريب قائلًا: لنجلس معًا قليلًا (مشيرا إلى الكرسي) تفضل سآمر لك بالقهوة.

الغريب: أنا لا أشرب قهوة.
(المسرحية ص١٩)

مما يدل على استمرار اغتراب الأنا (الرجل)، واغتراب الآخر (الغريب)، وتمثل الزوجة (سنية) اغترابًا للآخر (الرجل) الزوج، واغترابًا للمجتمع الخارجي، ويتمثل ذلك في عدم خروجها من البيت طوال حياتها، ويستدعي ذلك النظرة التأويلية للوقوف على أسباب الاغتراب لدى تلك الشخصيات، حيث إنَّ انحصار الأنا داخل ذاتها قد يكون ناتجًا عن أسباب مكانية أو زمانية أو سياسية أو اجتماعية أو غير ذلك من أسباب نفسية، ويفسر ذلك بول ريكور في تناوله لـ (الوجود والزمن) لهيدجر إن المقولة الوجودية عن (الوجود – مع) (Mitsein) يمكن إدراجها تحت مقولة (الهم) (they) ، حيث يحدث قهر الذات دائمًا على خلفية هذا (الهم)، دون أخذ الأشكال الأصيلة من المعونة الجماعية أو المتبادلة بالاعتبار، لكن اللجوء إلى الوجود – مع، الأقل في هذه النقطة الحاسمة من التحليل، يبيح لنا أن نقرن معًا بين التاريخية الجماعية (Mitgeschehen) والتاريخية، وهذا بالتحديد هو ما يحدد المصير الجماعي.

إنَّ التفسير التاريخي (للوجود – مع) لدى بول ريكور، يذكرنا بأسلوب المسرح البريختي الذي يعلِّم الإنسان أنه مسؤول عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير التاريخ والظروف

تعرَّض (الرجل) في النص للاغتراب النفسي؛ نتيجة لعدم الشعور بالأمان والقلق على حماية نفسه وبيته وزوجته من الغرباء

ما حدث بين الرجل والغرباء وإصرار هؤلاء الغرباء على تمزيق الهوية المادية للرجل؛ ليصبح مجرد شيء بدون معنى

الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو ما يوضحه النص في إشاراته إلى المنزل القديم وصفاته، والرجل الذي يتذكر الماضي دون العمل لتغيير ذلك الماضي، فهو يحيا في الماضي ويغترب في الحاضر، كما أوضح النص التغريب في الشخصيات عن طريق السرد المتجسد في الأحداث ذاتها.

الهوية والاختلاف مع الغرباء

الهوية هي (الأنا) التي يتعرف إليها الآخر عن طريق الذات، فالهوية هي الوجود وهي الضامنة لبقائه، وفقدان الهوية والشعور بالاغتراب يعني العدم تجاه الوجود، والغيرية ليست قانونًا مستقلًا بذاته مغايرًا، بل هي نفي للهوية (اللا أنا)، ويكون القانون الجدلي الموضوع: الأنا نقيض الموضوع: اللا أنا مركب الموضوع (الأنا المطلق).

والصراع الدرامي في النص يقوم على التقويض والهدم للهوية الفردية المتمثلة في (الرجل)، فعندما يزداد عدد (الغرباء) إلى اثنين، يقومان بفعل الغريب الأول نفسه، إلا أنهما يتحدثان قليلًا مع الرجل بل يضحكان عليه، ويبدآن في رفع المقاسات للبيت، محاولين تجاهل وجود الرجل صاحب البيت، ثم يعرض عليهما شرب القهوة فيجيبان إجابة الغريب الأول نفسه نحن لا نشرب القهوة، ويبدأ الرجل هنا في الانهيار ويتزايد عدد الغرباء مع تقدم الأحداث، ويظهر ستة وتتضاعف أعدادهم، ومن هنا يتأكد الرجل بأن الغرباء لا يمكن أن يكونوا أصدقاء، لكنه يجاريهم لأنه في موقف ضعف، ويحتدم الصراع بين الرجل والغرباء، عندما يبدأ الرجل في الصياح والإغماء ويقول هذا بيتي، ولكن لا حياة لمن تنادي، وهو ما عبَّر عنه العديد من الفلاسفة مثل سارتروهيدجر وكيركجارد، بأن الهوية قد تتحول إلى اغتراب، نتيجة لضعف الإرادة والخضوع للظروف الخارجية واليأس.

تعرَّض (الرجل) في النص للاغتراب

النفسي؛ نتيجة لعدم الشعور بالأمان والقلق على حماية نفسه وبيته وزوجته من الغرباء الذين لا يعيرون أي اعتبار لأي شيء غير تصرفاتهم، يثير ذلك نموذجًا للعلاقة بين الأقلية وبين الأغلبية المهيمنة، ويذكرنا ذلك بما قاله جاك دريدا إنَّ القوى المهيمنة هي القوى التي تتمكن في ظروف معينة من فرض تسمياتها، ومن ثَمَّ فرض التأويل الذي يناسبها، وبالتالي إضفاء الشرعية على هذه التسميات بل وتقنينها، ويستمر ذلك الصراع بين الرجل (الأنا) والغرباء (الآخر) في تمزيقهم كل شيء للرجل، وهو ما يعني التقويض لهويته، ونزع كل ما له صلة بماضي الشخصية فيما تحمله داخل الوطن، ويبحث الرجل مع زوجته عن جذوره وماضيه عن تلك الشجرة المعمرة الضاربة بجذورها في الأعماق، وفي النهاية يمر جار لهم سكران، ويلخص المسرحية في قوله:

الجار: الترابيزة وحيدة.. بغير مقعد.. أو قاعد.. لم تعد هذه الجلسة ممتعة على أي حال.

يعبَّر ذلك عن اغتراب المجتمع داخل الوطن، وهو ما يؤكده الرجل في نهاية المسرحية.

الرجل: غدا يا سنية.. مع أول شعاع للشمس سأبعث ببرقية إلى الولد.. برقية أقول له فيها: عُدْ إلينا.. تعالَ عشْ معنا.. أنا وأمك والبيت بحاجة إليك، فالغرباء كثيرون.. بل لا ضرورة لأن أكتب هذا فيما يكفي أن أقول: احضرْ حالًا ولا تنس وأنت قادم.. أنْ تحمل معك بندقية.. وسيفهم - هو حتما- ما أعنيه بالبندقية.

(المسرحية ص٥٤)

وتنتهي المسرحية بهذه الصرخة المعبرة عن ذات تعاني فقدان الهوية الذي أدَّى إلى العزلة والعنف والذي يتجلى في الرغبة في حمل السلاح لحماية نفسه وبيته (الوطن) من الغرباء، ونستنتج من ذلك أن الهوية هي التاريخ الإنساني والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، فهي من صنع الأفراد والشعوب، ويجب على الإنسان ألّا يكون مسخًا للآخرين ليؤثر في جماعته ووطنه ويتأثر بهم.

يكتسب هذا النص الطابع التجريدي، ذلك على مستوى الشخصيات في التعميم لا التخصيص، مثل تسمية الشخصيات (الرجل) (الغرباء)، وكذلك الزمان، أي زمان في الماضي والحاضر، والمكان غير محدد، فهو حي سكني مجهول الهوية، كما أنّ النص يتخذ شكلًا بنائيًا غير تقليدي في المفهوم الأرسطي، كما أن الأحداث قائمة على التكرار بين الرجل والغرباء.

من الملامح العبثية في هذا النص، عدم تحديد ملامح (الغرباء)، حيث لا يمكن التمييز بينهم في الشكل والفعل أيضًا، وظهورهم الدائم هو ملمح عبثي، حيث نجد الرجل لا يستفيد من تجربته في الماضي، ومع ظهور الغريب الأول يعرض عليه شرب القهوة التي يرفضها، ومع ظهور الغريبين ثم تزايد عددهم يظل الرجل في تكرار الفعل نفسه، فالغرباء هنا كالدمى يتحركون بطريقة آلية، وهذه الدمى من ملامح مسرح العبث.

اعتمد مسرح العبث على عدم قدرة الإنسان على الاتصال مع الآخر والعزلة، وهو ما حدث بين الرجل وزوجته وانعدام التواصل بينهما، كذلك ما حدث بين الرجل والغرباء وإصرار هؤلاء الغرباء على تمزيق الهوية المادية للرجل؛ ليصبح مجرد شيء بدون معنى، وعدم قدرته على إقناعهم بذاته، والتواصل معهم بلا جدوى، ويعد ذلك عالم اللامعقول الذي عبَّر عنه المضمون الدرامي لمسرح العبث، كذلك انتظار الرجل لابنه من أجل الانتقام من الغرباء دون المحاولة منه، وهو انتفاء لإرادته، وتحوله إلى الرغبة في العنف مع الآخر عن طريق آخر (الابن)، فمسرح العبث يتعامل مع الشيء أو الذات الموجودة في ذاتها وليست لذاتها.

بدايته الفنية من حرف على عربة إسعاف

تكريم سادن اللوحات الإعلانية الخطاط غازي خطاب

محمد أبو عزيز

هو صاحب متحف مختلف عربيًا، وعاشق لمدينة عمّان وصاحب قلب كبير، عُرف بين الأوساط الفنية والثقافية، وداعم حقيقي للخطاطين ومحبي الخط العربي في العاصمة عمّان، وملتقيات الخط والزخرفة التي يشارك فيها خطاطون من العالم العربي والإسلامي.

الفكرة بدأت من شغف وولع بالخط العربي سنة ١٩٧٠.. حيث كان الإلهام جاء من هذه الحكاية النابعة من صندوق إسعافات أولية. عندما رأى حرف العين في كلمة إسعاف مكتوبة بطريقة مبتكرة أوحى له بشراء قلم (فلوماستر) حينها؛ ليعمل على تقليد هذا الحرف الذي لفت انتباهه.. فكانت هنا بداية غازي خطاب لحلم كبير قد ألهمه للإبداع، وأن يصبح فنانًا في مجاله.

من شدة الحب للتخطيط لم يتوانَ لحظة في متابعة الخط المكتوب على آرمات المحلات التجارية والمؤسسات الحكومية وغيرها. فقد خطت بأيدي أمهر الخطاطين على صعيد منطقة بلاد الشام. يجوب الشوارع باحثًا عن ضالته، فيرى اللوحات الإعلانيّة المكتوبة بطريقة جميلة، "وبحسب قوله" من مخيم الوحدات وتحديدًا من منطقة المصدار نزولًا لوسط المدينة عمان مرورًا بسقف السيل.. ومتجهًا شرقًا نحو ماركا الشمالية.

وكذلك عندما كان يساعد والده في محله الموجود في منطقة العبدلي، يستقل الحافلة من مخيم الوحدات إلى وسط البلد ومنها لمنطقة العبدلي، وقد كان يحرص على الجلوس بجانب النافذة التي تفضي لخياله التمتع بصريًا وجماليًا لما كان يراه من صفحات متنوعة.

يسرد غازي بعض الحكايات المتنوعة لمراحل عاشها من طفولته، وربما كانت محطات عدة، نقف فيها ونتأمل هذا الطفل الذي خرج من بيئة أتعبها الفقر والحرمان إلى ترميم حلم بناه من العدم، حلم أصبح حقيقة.

وهذا بفضل إصراره بالرغم من الصعوبات والتحديات التي واجهته وواجهت مصيره، استطاع تطوير مهارته الخطية والإدارية، ليكتشف أكثر من خلال دراسته ومتابعته الحثيثة لفن تصنيع اللوحات في ألمانيا في ثمانينيات القرن الماضي.

عاد للأردن آنذاك حيث كانت بداية لمرحلة مهمة وجديدة في حياته ألا وهي مرحلته المهنية، وكان معه مشروع تخرجه، "فاللوحة التي تصور معها سابقًا قبل الذهاب للدراسة في عام ١٩٨٠" عاد بعد ست سنوات في عام ١٩٨٦ واستطاع أن يحصل على هذه اللوحة وتصبح ملكه، وهنا كانت البداية (متحف آرمات عمان)، وهنا أصبحت الدافعية والمسؤولية عليه كبيرة، بدأ بعدها بتجميع اللوحات الموجودة بالواقع من هنا وهناك.

ففي البَدء كانت الكلمة، الكلمة التي رآها "إسعاف"، ثم لوحة إعلانية صرصور، وبعدها متحف، وكانت كل فكرة المكان هي: (إسعاف لإرث اللوحات الكلاسيكية في الأردن)، ولو لم يتم تجميع هذه اللوحات في الأردن ووضعها في مكان مناسب يجمعها ألا وهو المتحف لكانت قد لاقت مصيرًا من الضياع والنسيان.

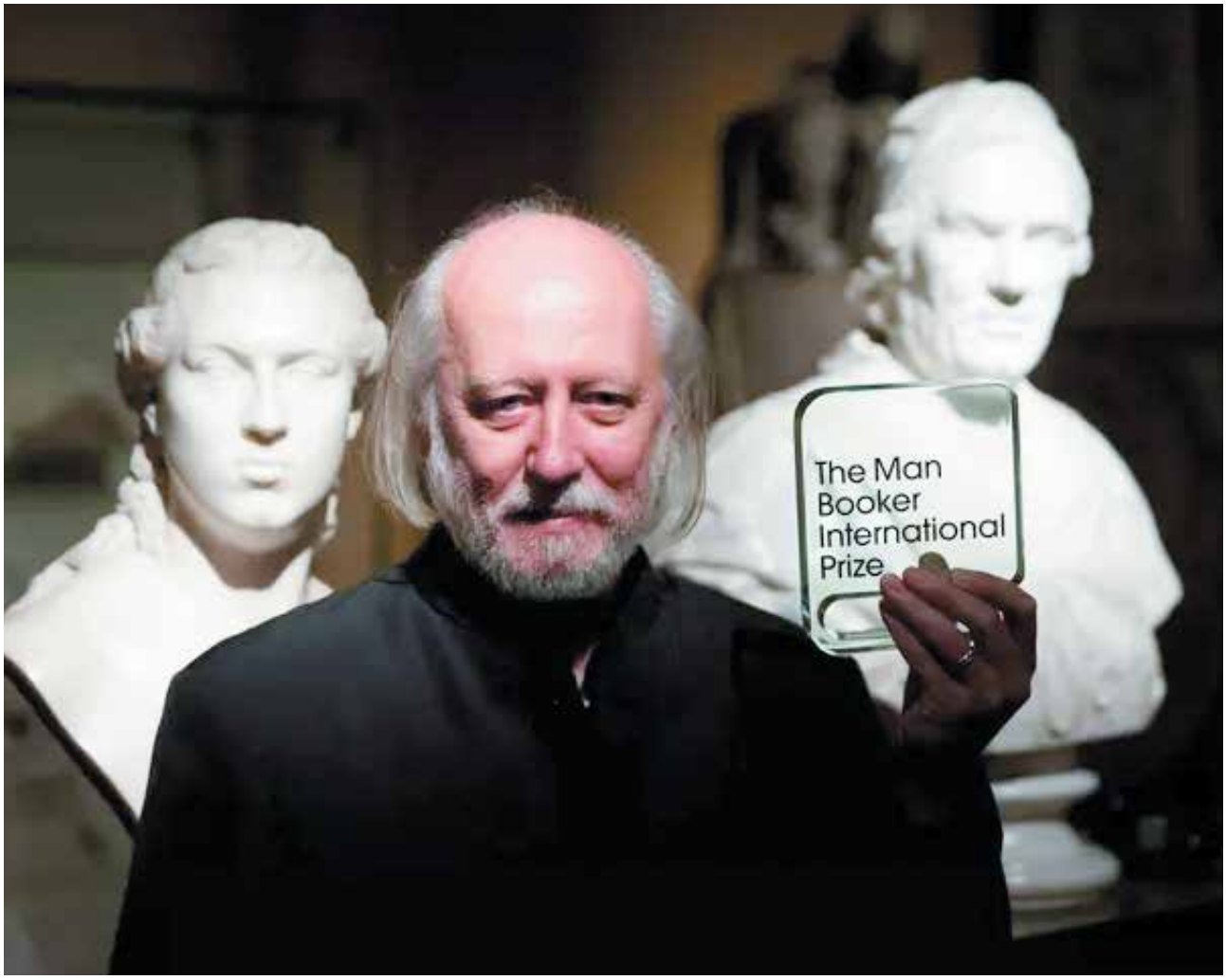
وحاليًا المتحف يستقبل زواره من بقاع الأرض كافة في قاع عمّان، مليء بالذكريات والحكايا، يوجد فيه حكايات كثيرة. وكل لوحة تستوقفك وتسرد قصة مؤثرة من قبل مرتاديه وضيوفه.

أصبح متحف آرمات عمّان قبلة ووجهة ومعلمًا بارزًا من معالم بلدنا الحبيب، كما أصبح ملتقى يستقطب الخطاطين الكبار للحوار والتثقيف. ومن ضمن حرص المتحف الحفاظ على اللغة العربية والخط العربي فقد استحدث المتحف ركنًا تم تخصيصه لأشهر الخطاطين في عمّان يتضمن مخطوطاتهم وأدواتهم تقديرًا لدورهم البارز في إبراز جماليات الخط العربي وتوثيق هذه المهنة الفنية الجميلة.

كما حرص على عقد ورشات عمل في أروقة المتحف، ودورات متخصصة لأنواع الخطوط العربية لهذا الفن الخالص والعريق من فننا العربي والإسلامي. وذلك لتناول وتبادل الخبرات الفنية والجمالية بين المحترفين والهواة ومحبي الخط العربي الذي سيتم إحياؤه مجددًا.

يودعك بنفس الجمال الذي استقبلك به ويهديك لوحة جميلة مكتوبًا عليها اسمك بخطه الجميل، فيأخذك لزمن جميل ورحلة جميلة، وكأن عمان كلها تعيش في هذا المتحف كغرفة مليئة بالحنين.

وبهذا السياق حظي مؤخرًا بتكريم سادن الذاكرة الإعلانية من مبادرة «حكمت الثقافة» على مسيرته الإبداعية وإنجازه الفريد عالميًا وحفظ ذاكرة مدينة عمّان من خلال متحف آرمات عمّان. كما وتم افتتاح معرض يوثق ذاكرة عمّان برعاية خاصة من دولة رئيس الوزراء الأسبق الدكتور عمر الرزاز ومدير مؤسسة «حكمت الثقافة» السيد ماهر قدورة، التي نظمت الحفل، ومدير مسرح أسامة المشيني الفنان عبد الكريم الجراح، وحضور جمع من المثقفين والمهتمين، وتحت عنوان " العودة إلى الأمام" في قاعة مهنا الدرة في مسرح أسامة المشيني. والذي يعد ويتيح للزوار فرصة ثمينة لاكتشاف تاريخ عمّان وهويتها. ثمن وأثنى الراعون والحضور على فكرة المتحف الذي اعتبروه فكرة نادرة والذي سيبقى شاهدًا على ولادة العاصمة، كما قال راعي الحفل، وفي ختام الفعالية سلّم دولته درعًا خاصًا واستحقاقًا للسيد غازي خطاب، والدرع مصنوع من البرونز من تصميم وتنفيذ الفنان التشكيلي محمد أبو عزيز، كما وقدم الخطاط الفلسطيني ساهر الكعبي لوحة بالخط العربي (إنما الإنسان أثر) من أعماله الأصلية كهدية للمكرم.



لاسلو كرسناهوراكاي الفائز بنوبل 2025:

القيامة هي ما نعيشه الآن

أسماء يس

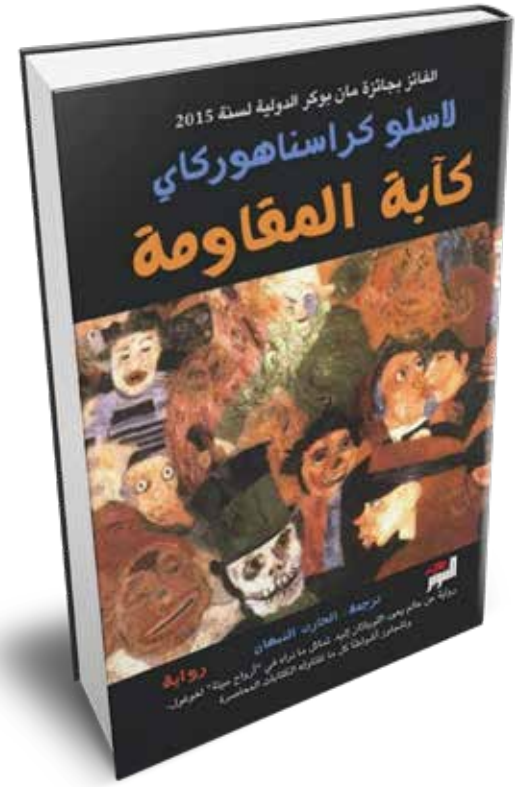
السينما أولًا؟

تعرفت على لاسلو كرسناهوراكاي أولًا عن طريق أفلامه التي كتب لها السيناريو، وأخرجها المخرج المجري بيلا تار بالأبيض والأسود في لقطات بطيئة وطويلة للغاية ومثقلة بالأسئلة الوجودية.. هل أنا شخص يحب البطء؟ لا، لكني مع ذلك أحببت أفلامهما معًا، أحدها مثلًا امتد لسبع ساعات كاملة، شاهدته على ثلاث أمسيات متتالية. وأظن أن كثيرين غيري حول العالم تعرفوا على لاسلو أولًا عن طريق السينما قبل قراءة رواياته.

هل تصح الكتابة عن روائي لم نقرأ أعماله جميعًا وقد امتدت مسيرته الأدبية لنحو أربعين عامًا؟ الإجابة المثالية هي لا، لا تصح، أما الإجابة الواقعية فهي نعم، ليس أمامنا خيار آخر حين يتعلق الأمر بكرسناهوراكاي الفائز بجائزة نوبل هذا العام، ٢٠٢٥؛ فلم تترجم له إلى العربية، حتى الآن، سوى روايتين هما (تانجو الخراب) و(كآبة المقاومة). يتوقع بالطبع أن تترجم المزيد من رواياته بعد الجائزة التي ظل مرشحًا لها لسنوات، وعلى من لا يقرؤون بلغة أخرى، وهم أغلبية جمهور القراء، أن ينتظروا حتى تدور عجلة الترجمة دورتها الموسمية اللاهثة المرتبطة بنوبل، وتنتج مزيدًا من الطبعات العربية للكاتب الأبوكاليبتي الغامض، الذي يرى أن القيامة ليست حدثًا يختم الحياة في نهاية الزمان المتهالك، بل يعلنها "القيامة هي ما نعيشه الآن".

حين تتجاوز، كقارئ قديم، عتبة الفراغ والتوقعات بما قد يحمله العمل الأدبي، وعبر سلسلة لغوية من الألفاظ والتراكيب والخيال، ستكتشف بعضًا من هشاشة العالم الأدبي. مع ذلك يبقى النص دائمًا على صلة بالفراغ الذي نبع منه. فتقدم صورة النص الأسود على خلفية الصفحات البيضاء مرجعًا بصريًا لهذه العلاقة المستمرة بين الأدب والفراغ.

ينطلق لاسلو من الخيال، وهو في حالته خيال قاتم، واستجابة إنسانية استثنائية لإحساس الضياع الذي يعتبره "قدرنا". لذلك فهو لا يكتفي بقدرته على استخدام الخيال في صياغة عوالمه، بل يتمنى أن يستعيد الجميع القدرة على استخدامه، لأنه يعتقد أن الحياة دون خيال مختلفة تمامًا. صحيح أن خياله الذي قرأناه في رواياته ممزوج بالمرارة تجاه عالم



يبقى النص دائمًا على صلة بالفراغ الذي نبع منه. تقدم صورة النص الأسود على خلفية الصفحات البيضاء مرجعًا بصريًا لهذه العلاقة المستمرة بين الأدب والفراغ

ينطلق لاسلو من الخيال، وهو في حالته خيال قاتم، واستجابة إنسانية استثنائية لإحساس الضياع الذي يعتبره "قدرنا"

يحتاج باستمرار إلى مقومات للبقاء، لكنه من وجهة نظره يظل أفضل من الواقع المظلم "جدًا جدًا" مثلما يكرر، لذلك إن استحالت النجاة فعلى الأقل "تمنحنا قراءة الكتب قوة أكبر للبقاء على الأرض في هذه الأوقات بالغة الصعوبة".

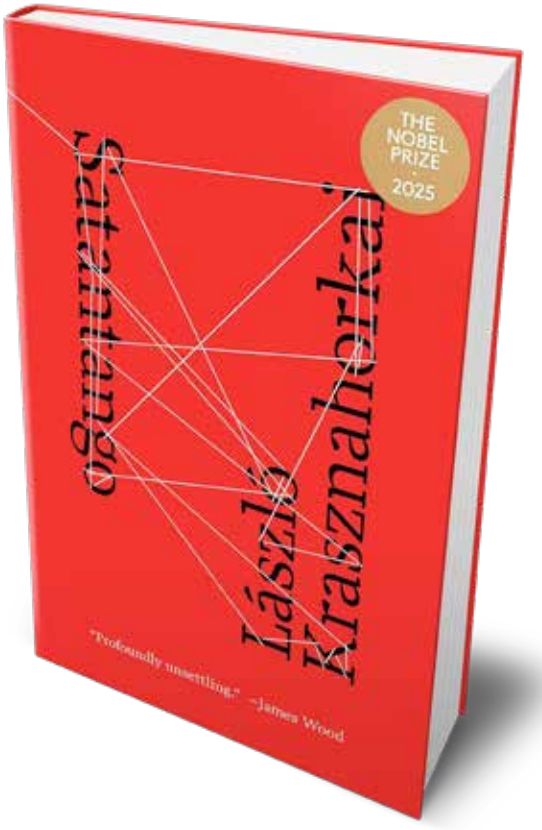
السياسة وظلالها الدائمة

في المجر عام ١٩٥٤، تحت النظام الشيوعي، ولد لاسلو جريجوري كرسناهوراكاي لأسرة يهودية من الطبقة الوسطى؛ الأب محام والأم موظفة. وتشكل وعيه في قلب نظام قمعي صارم يتدخل في تفاصيل الحياة اليومية ويفرض رقابة ثقيلة على الثقافة والأفكار. في هذا المناخ المغلق نما حسه المبكر بالشك واليأس، وتكونت لديه مبكرًا رؤية مفادها أن المجتمع قادر على سحق الفرد لا من خلال العنف المباشر فقط، بل عبر منظومة اجتماعية خانقة تحاصر الوعي وتعيد صياغته، حتى إن جده اضطر في عام

١٩٣١ إلى تغيير اسم العائلة اليهودي من كورين إلى كرسناهوراكاي، وكان التغيير -بالإضافة إلى أنه محاولة للاندماج في مجتمع ذي نزعة قومية محافظة، أو استعارة لهوية "أكثر مجرية"- وسيلة للبقاء، أو تخفيفًا من مخاطر قد يواجهها يهود المجر في تلك الحقبة. وهي خطوة يقيمها لاسلو ويرى أنها "حكيمة جدًا" خصوصًا أن الحديث عن أصول والده اليهودية كان من بين محظورات لا تحصى في زمن النظام الشيوعي. خطوة حكيمة نعم، لكنها زرعت داخله تذكارًا دائمًا بقدرة السلطة على تغييب الحقيقة وإنكار الواقع.

بدأ لاسلو حياته الأدبية في ثمانينيات القرن الماضي، إذ نشر روايته الأولى "تانجو الشيطان" ١٩٨٥، وسط جو خانق، خليط بين الرقابة والركود الاجتماعي، وقد انعكست هذه الحساسية تجاه التحولات السياسية في رواياته، التي تمتلئ بصور الانهيار الجمعي، وانجراف المجتمعات نحو الفوضى، وتحول الجماهير إلى قوة قابلة للاستغلال بسهولة. وهكذا صار الأدب عنده محاولة لفهم الخراب، واستعادة صوت الفرد في عالم لا يتوقف عن الضغط عليه، ما تسرب فيما بعد إلى أسلوبه الأدبي، فجاءت جمله طويلة، كأنها استطرادات لن تتوقف، وظل سرده يدور في دوامات خانقة، وعوالم تغمرها الفوضى والعبث.

لم يكن لاسلو معارضًا سياسيًا مباشرًا أو منضمًا لحزب أو تنظيم في مواجهة النظام المهيمن على كل شيء وصولًا إلى دور النشر والفضاء الثقافي. وحين عبَّر لاحقًا عن طبيعة صدامه مع النظام اعترف أن مقاومته لم تكن سياسية بل "مقاومة ضد المجتمع نفسه"، فقناعته الراسخة أن



"رواياته ليست "سياسية" بالمفهوم المباشر، لكنها تحوي رفضًا مبطنًا للتيارات المتعلقة بالسلطة، واحتقارًا للتبريرات الأخلاقية التي تسوغ انتهاك الحريات"

"صار الأدب عنده محاولة لفهم الخراب، واستعادة صوت الفرد في عالم لا يتوقف عن الضغط عليه، ما تسرب فيما بعد إلى أسلوبه الأدبي، فجاءت جمله طويلة"

الأدب ليس أداة سياسية مباشرة، لكنه في الوقت نفسه قادر على التحول إلى فعل مقاومة عندما يكشف هشاشة الإنسان أمام السلطة والتاريخ. وعلى الرغم من أن رواياته ليست "سياسية" بالمفهوم المباشر، فإنها تحوي رفضًا مبطنًا للتيارات المتعلقة بالسلطة، واحتقارًا للتبريرات الأخلاقية التي تسوغ انتهاك الحريات. السياسة إذن تتجسد في أعماله بوصفها بنية للسلطة أكثر من كونها أيديولوجيا. لذلك ليس غريبًا أن تصف لجنة نوبل أعماله بأنها تؤكد على "قوة الفن في مواجهة الرعب".

في تلك الفترة، كان النظام السياسي في المجر، مثل كل الأنظمة القمعية، يوجه الفنون باعتبارها إحدى دعائم قوته، وأهم عناصر البروباجاندا، ولم تتوقف تدخلاته عند الأعمال الفنية، بل طال نظام المراقبة الهائل حياة

للفنانين الشخصية، وخصوصًا من سمتهم الدولة "المضطربين فكريًّا" وهم من رأت فيهم وجهة النظر الأمنية "خطرًا محتملًا" على الأيديولوچيا، أو تأثرًا "بالقيم والأفكار الغربية". وفي عام ١٩٨٧، بعد سنوات طويلة من القيود على حركته ومصادرة الشرطة السرية لجواز سفره بسبب آرائه السياسية، تمكن لاسلو، وهو في الثانية والثلاثين، من السفر إلى الخارج للمرة الأولى، بعدما حصل بمساعدة من أحد أصدقائه على منحة فنية في برلين الغربية، بدعوة من برنامج DAAD Artist. هناك قضى عامًا كاملًا، وعاش في فضاء ديموقراطي مفتوح. وكانت تلك تجربة مؤثرة ولحظة حاسمة في تكوينه الفكري؛ إذ سمحت له بمقارنة عالمين متباينين، عالم يحصي الأنفاس داخل نظام مغلق، وآخر متعدد يتيح مساحة للنقد والتساؤل.

ويعترف لاسلو أنه في برلين اختبر الحرية السياسية للمرة الأولى دون أن يدرك معناها بالتحديد. كما التقى بفنانين غربيين مثل المخرج چيم جارموش والموسيقي والمغني توم وايتس. ومع هذا أراد أن يعود إلى "العالم الذي جاء منه".

بعد سقوط الستار الحديدي وانهيار الأنظمة الشيوعية في أوربا الشرقية في أواخر الثمانينيات، واصل لاسلو السفر، فقصد اليابان عام ١٩٩٧ في زيارات ظلت تتكرر من وقت لآخر حتى ٢٠٠٥، وظهرت آثار افتتانه بالفلسفة الشرقية في كتابه "جبل من الشمال.. بحيرة من الجنوب.. طريق من الغرب" ٢٠٠٣، الذي تدور أحداثه قريبًا من بحيرة كيوتو، وفي رواية "سيوبو.. هناك في الأسفل" ٢٠٠٨، المستوحاة من الأساطير والتأملات الشرقية. كذلك زار الصين عدة مرات وأحبها،

ووصفها بأنها "آخر متحف حي تعرفه البشرية"، ثم كتب عنها "تشتت وحزن تحت السماء" وهو كتاب من أدب الرحلات، يروي فيه لاسلو مشوار بحثه عن الثقافة الكلاسيكية الصينية وتفتيشه عن مواضع تقاطعها مع الحياة المعاصرة.

ومع أن حياته تحولت إلى سلسلة من الرحلات التي سمحت له بتكوين منظور عالمي، أكثر استقلالاً عن التأثيرات الوطنية الضيقة، وتركت بصمة واضحة على أسلوبه الأدبي الذي صار أكثر هدوءًا وتناغمًا وميلًا للتأمل، ظلت المجر -بكل تعقيداتها السياسية- خلفيته الأساسية التي يعود إليها ليكتب عن الانهيارات الكبرى التي يفضلها، ولم يتوقف تأثير السياسة على حياته عند سقوط النظام الشيوعي. ففي السنوات الأخيرة أصبح من الأصوات المنتقدة لصعود الشعبوية والقومية الجديدة في بلاده. وعبر بوضوح -لم يكن يملك رفاهية إعلانه في الماضي- عن خيبة أمله العميقة من الواقع السياسي الراهن "لم يعد هناك أي أمل في المجر اليوم".

سيد الأبوكاليبس

في أولى رواياته (تانجو الشيطان)، التي تعكس حالة اليأس والحيرة في أحد المجتمعات الريفية خلال الحقبة الشيوعية وصفها النقاد بأنها "قرية متداعية"، جاء السرد بطيئًا، في جمل بالغة الطول ونبرة تكرارية، تبدأ من العنوان الذي يلمح لرقصة تانجو معادة مرارًا، متذبذبة بين الصعود والهبوط، وربما الأمل واليأس، ما يخلف إحساسًا بجمود الزمن وقسوة العالم والأمل الزائف، كأنه قصد أن يشير إلى فكرة الانهيار الاجتماعي.

حققت الرواية نجاحًا لافتًا وضعه على الفور ضمن روائيين تُنتظر أعمالهم، واعتُبرت صدمة أدبية،

> **يصبح كرسناهوراكاي واحدًا من أكثر الأصوات صدقًا في الأدب الأوربي المعاصر؛ فهو كاتب ينظر إلى الخراب لا كحالة عابرة، بل كحقيقة وجودية علينا مواجهتها بلا أوهام**

> **اعتبر النقاد (كآبة المقاومة) لأسلوبها اللاذع الجامع بين السخرية والهزل كوميديا نهاية العالم الذي ينهار ببطء ويتداعى ونحن نراقبه**

وعبقرية رغم سوداويتها، واستمر نجاحها طويلًا؛ فحين ترجمها الشاعر والمترجم البريطاني مجري الأصل چورچ سيرتس، الذي ترجم أغلب أعماله إلى الإنجليزية، حصلت على جائزة أفضل كتاب مترجم في ٢٠١٢، أي بعد صدورها بما يزيد على ربع القرن. ومع (تانجو الشيطان) بدأت علاقة لاسلو بالسينما، إذ استوحى منها بيلا تار فيلمًا طويلًا (٤٣٩ دقيقة)، بسيناريو كتبه لاسلو بنفسه. ويمكن القول إن الفيلم الذي أنتج في ١٩٩٤ أعاد قراءة الرواية بصريًا، بل ومنحها حياة ثانية بإيصالها إلى قطاع عريض من جمهور السينما والأدب.

لعقود تالية استمر تعاون كرسناهوراكاي وبيلا تار، فقد وجد كل منهما في الآخر مرآة تكشف رؤيته للعالم، فأسسا واحدة من أهم الشراكات الفنية بين روائي ومخرج في السينما الأوربية المعاصرة، وخلفت مجموعة من الأفلام الفارقة في سينما أوربا الشرقية، ليست كلها عن روايات. بدأت باهتمام تار بروايات لاسلو ورغبته في تحويلها إلى أفلام رغم إدراكه بأنها ليست مهمة يسيرة، ولأن لاسلو أكثر من يعرف مدى صعوبة لغته فقد أبدى استعداده للمساعدة في تكييفها سينمائيًا، وكان مثلما صرح يحاول أن يفهم أولًا لماذا يظن بيلا أن الفيلم ضروري، ثم يحاول "مساعدة الخيال" دون أن يحاول فرض نسخته الحرفية من النص الروائي على النسخة الفيلمية. ولأن أفلامهما معًا خضعت لتصوراتهما عن العالم، ورؤاهما الفنية، بيلا كمخرج ذي أسلوب مميز من مدرسة السينما البطيئة، مصر على نسخ بالأبيض والأسود وكادرات شاسعة وحس بصري يمنح العمل سمت التأمل الفلسفي، ولاسلو بعوالمه الكابوسية الباردة، فقد تفاوت تلقي هذه الأفلام بين الانبهار الشديد والرفض التام، لكنهما على الأقل أتاحا لجمهور واسع دخول عالمهما المظلم المشترك.

في روايته التالية (كآبة المقاومة)، ١٩٨٩، احتفظ لاسلو بأسلوبه المكثف وفقراته الممتدة، وعدميته. وقد اعتبرها النقاد لأسلوبها اللاذع الجامع بين السخرية والهزل، كوميديا نهاية العالم الذي ينهار ببطء، ويتداعى ونحن نراقبه، وأنها مروعة "كأنها تدفق بطيء لحمم سردية". هذا النوع من التعليقات النقدية، لا ينتهي هنا، فقد كتبت عنه سوزان سونتاج جملة ظل أغلب ناشريه يطبعونها على أغلفة رواياته فيما بعد "كتاب لا يرحم ذو بصيرة لسيد الأبوكاليبس المجري".

وضعته سوزان في مصاف جوجول وميلفل، ورأت فيما يقدمه اغترابًا وبعدًا ملحميًّا ورمزيًّا، وأنه يكتب روايات رؤيوية عن الانهيار. وانسحب رأيها هذا على النسخة السينمائية من فيلمه (تانجو الشيطان) بعد سنوات، فلم تشكُ من طول الفيلم الذي لم يتبق في قاعة السينما عند نهاية عرضه الخاص سوى عشرة مشاهدين مبهورين، انضممتُ إليهم حين شاهدت الفيلم بعد سنوات، ولم أندهش حين وصفته سوزان بأنه "ساحر ومدمر في كل دقيقة من ساعاته السبع" وأنها "على استعداد للفرجة عليه كل سنة لبقية حياتها!".

ويبدو أن سر جاذبية لاسلو كرسناهوراكاي لا يكمن فقط في سوداويته التي تختلف عن سودواية كافكا، أو في قدرته على تشييد عالم روائي محكم، بل في طريقته الخاصة في النظر إلى الكتابة باعتبارها فعلًا ضروريًّا ومسعى لا نهائيًّا لفهم ما لا يمكن فهمه. فلطالما قال لاسلو إن الكتابة بالنسبة له ليست مهنة، بل "حالة وجود"، حتى إنه يصف نفسه بأنه "يعيش داخل الجمل" أكثر مما يعيش في المدن التي يسافر إليها. وكرر في أكثر من حوار أنه لا يكتب ليقدم أجوبة، بل ليحافظ على "توتر السؤال"، لأن لديه "ليست وسيلة للشرح، بل وسيلة لاختراق الظلام". وبالنسبة له، فإن شكل الجملة الطويلة التي اشتهر بها ليس قرارًا تقنيًّا، بل امتدادًا لوعيه القلِق بالعالم "الجملة الطويلة هي محاولة للحفاظ على النفس حيَّة داخل الزمن، وإطالة اللحظة قبل أن تسقط في الهاوية".

يرى لاسلو أن الكاتب يتحرك دائمًا بين حدين: الفوضى الداخلية والعالم الخارجي الذي يزداد قسوة. لذلك يعتبر أن الكتابة الحقيقية "لا تخدم القارئ ولا الكاتب، بل تخدم الحقيقة وحدها، تلك التي نحاول القبض عليها في لحظة هروب دائم"، وهو كثيرًا ما يكرر أن الأدب ليس علاجًا، بل هو "الأداة الوحيدة التي نملكها لمواجهة زمن لا يتيح مجالًا للنجاة". ولهذا يشدد على أن الخيال ليس رفاهية "من يفقد خياله يفقد قدرته على البقاء"، ويضيف في موضع آخر " أكتب كي لا يبتلعني العالم، وكي أستطيع أن أرى ما يخفيه الناس عن أنفسهم".

بهذا المعنى يصبح كرسناهوراكاي واحدًا من أكثر الأصوات صدقًا في الأدب الأوربي المعاصر؛ فهو كاتب ينظر إلى الخراب لا كحالة عابرة، بل كحقيقة وجودية علينا مواجهتها بلا أوهام، وبلا أي ادعاء للنجاة. وبينما يعيد العالم اكتشافه الآن بعد نوبل، يبدو أن ما يمنحه للقارئ ليس قصة ولا حبكة، بل تجربة كاملة، ودعوة إلى التأمل في العتمة، ومعرفة أن ما نظنه نهاية هو في الحقيقة بداية سرد آخر، لا يتوقف طالما ظل البشر يبحثون عن معنى، ولو في أكثر بقاع الحياة ظلامًا.

خمسة أحلام لا تُنسى في الأدب الإنجليزي

نهى مصطفى

يمكن للأحلام أن تكون وقودًا للحبكة، وسلاحًا خفيًا يعيد تشكيل عقل القارئ ويجره إلى عوالم لا تشبه الواقع. ولطالما استخدمت الأحلام كعدسة مكبرة للنفس البشرية أو نافذة خلفية لهروب أنيق من الواقع. بداية من شكسبير، الذي خلط الحب بالوهم بالحلم وسمَّاه "حلم ليلة صيف"، إلى تشارلز ديكنز، الذي جعل بطله ينام ويرى نفسه ميتًا في رواية "الأجراس" ويستيقظ بوعي اجتماعي متأخر، ثم هاروكي مورا كامي، الذي لا يفرق كثيرًا بين الحلم والواقع، أو بالأحرى لا يريدنا أن نفرق بينهما.

الأحلام في هذه الأعمال ليست مجرد "حلم لطيف" بل لحظات كشف، وقرارات غير واعية، وأحيانًا جلسة تحليل نفسي مجانية يقدمها المؤلف دون أن يطلب مقابلًا من القارئ سوى أن يواصل القراءة.

في الأدب الفيكتوري، وما بعد ذلك، لم تكن الأحلام مجرد فواصل سردية أو لحظات هروب من الواقع، بل ظهرت كوسيلة سردية فعالة لاستكشاف العوالم الداخلية للشخصيات، ولتقديم تأملات معقدة في الواقع واللاوعي. شكلت الأحلام نافذة على العقل الباطن للشخصيات، حيث تتجلى الرغبات المكبوتة، والمخاوف الدفينة، والصراعات الداخلية التي يصعب التعبير عنها في اليقظة.

سمح منطق الأحلام للكتاب بتقديم الواقع بصورة مشوهة أو رمزية مثلما في "أليس في بلاد العجائب"، وأتاح نقدًا غير مباشر للقيود الأخلاقية والاجتماعية الصارمة وقتها. ارتبطت الأحلام بلحظات فارقة في حياة الشخصيات، مثل أزمة الهوية أو التحول الأخلاقي أو حتى الصحوة العاطفية، كما في "جين إير" و"مرتفعات ويذرنج". استُخدمت الأحلام لاستحضار عناصر خارقة للطبيعة، كالأشباح أو النبوءات، مثلما يحدث في "ريبيكا" و"فرانكنشاين"، ما أضفى على السرد جوًا من الغموض والتشويق والدهشة.

أحلام لا تُنسى (وليست وردية تمامًا)

في الروايات، كما في الحياة، تأتي الأحلام حين لا نطلبها، وتفصح أحيانًا بأكثر مما نريد أن نعرف. بعض الكتّاب منحوا الأحلام دور البطولة؛ لا كمجرد مشهد عابر وسط الأحداث، بل كأداة تفكك رموز النفس، وتكشف المستور، وتجر الحكاية إلى مسار لم يكن متوقعًا.

اخترت خمس روايات كلاسيكية أبدعت في استخدام الأحلام، ليس فقط لإضفاء طابع درامي أو غموض، بل جعلتنا نعيد التفكير في معنى الواقع بأكمله. من الجنون الظريف في بلاد العجائب، إلى الأجواء الكئيبة لـ ماندرلي، إليك هذه الجولة:

في "مغامرات أليس في بلاد العجائب" لـ لويس كارول، لا تُستخدم الأحلام كمهرب من الواقع، بل كمساحة مفتوحة للعب والتجريب. تسقط أليس في جحر أرنب، فتدخل عالمًا تتبخر فيه القطط وصانع قبعات مجنون، حيث ينكمش الجسد ويتمدد كما يشاء، وتفقد الكلمات معناها بين كوب شاي وآخر. تدور أحداث الرواية بكاملها داخل حلم، وتشكك في يقظة الواقع لا في نوم الخيال.

كل شيء يبدأ بنعاس بسيط، وفتاة تلاحق أرنبًا أبيض. من هناك، ينقلب المنطق رأسًا على عقب. بلاد العجائب ليست مجرد فاصل عبثي؛ إنها مساحة تختبر فيها أليس خيالها ومخاوفها ورغباتها. الملكة الشريرة؟ ربما هي غضب أليس المكبوت. صانع القبعات المجنون؟ لم لا يكون مرآة لمرحها الطفولي؟ بلاد العجائب عالم غريب ومبهر ومليء بالحيوانات الناطقة وسوء الفهم والعدالة المختلة، تمامًا كعالم الكبار، لكن بدون التزمت الممل. لا نعتبر بلاد العجائب كابوسًا، لكنها قريبة منه بما يكفي لتذكرنا بأن عالم الواقع، بأخطائه وخيباته، لا يختلف كثيرًا.

لا مجال للهزل في "مرتفعات ويذرينج" للكاتبة إيميلي برونتي. الأحلام قاتمة، بل هي كوابيس تنفذ من الجدران وتفتح النوافذ على الماضي. يرى لوكوود شبح كاثرين في كابوس ينتهي بنافذة مكسورة ويد تمتد من الظلام. حلم كاثرين نفسها بأنها طردت من الجنة إلى الأرض الباردة التي شهدت حبها لـ هيثكليف، يكشف أن قلبها لم يختر لينتون يومًا.

تعيد الأحلام ترتيب الوقائع، وتفضح الازدواجية. عندما يحلم لوكوود بـ

كاثرين، أو يلتقي بشبحها، يفتح الباب على مصراعيه أمام العشق المهووس الذي يربط كاثرين وهيثكليف. هذا الحب الذي لا يرضى أن يُدفن مع أصحابه، يعود ليطارد الأحياء، ويحكم على الجميع بالشقاء. تمزج الأحلام في الرواية بين الرغبة والألم، بين الخوف من الوحدة والحنين لمن رحل، وتحمل في طياتها خرقًا للطبيعة لا يمكن تجاهله. كأن الحب في هذه الرواية لا يموت، بل يتحوّل إلى شبح دائم الزيارة.

"لم تبدُ الجنة موطني؛ حطمت قلبي بالبكاء للعودة إلى الأرض؛ وكان الملائكة غاضبين للغاية لدرجة أنهم ألقوني خارجًا، في وسط الخلنج على قمة مرتفعات ويذرنج؛ حيث استيقظت أبكي من الفرح."

تعبر كاثرين عن حلمها بهذه الجملة، بنبرة متوترة تعكس طبيعة حبها الغامض والمدمر. تختلف نغمة هذا الحلم عن حلم لوكوود الذي يطغى عليه الرعب والغرابة. عملت الأحلام في الرواية كمؤشرات مبكرة لظهور التحليل النفسي وفكرة اللاوعي، كما أنها جزء أساسي من استكشاف الجانب الغامض من العاطفة. حتى الطبيعة نفسها، بتقلباتها وأجوائها القاتمة، تصبح وسيلة للتواصل مع الطبائع الإنسانية البدائية.

في "جين آير" لـ شارلوت برونتي، تشبه الأحلام صفحات مذكرات سرية. لا تقول جين، بشجاعتها الهادئة، كل شيء صراحة، لكنها تحلم بكل شيء: روشتسر البعيد، طفل غامض، أبواب تُغلق في وجهها. الحلم هنا وسيلة للبوح، يكشف عن صراعاتها النفسية، وينذر بما هو آت، ودليل إضافي على أن المرأة الفيكتورية لم تكن ساكنة وخاملة كما اعتقد البعض.

غالبًا ما تسبق أحلام جين تطورات مهمة في أحداث القصة، مثل حلمها بقاعة ثورنفيلد وهي محترقة، الذي يسبق اكتشاف بيرثا وانهيار زواجها المرتقب. في حلم آخر، ترى نفسها عاجزة عن اللحاق بـ روتشستر،

■ شارلوت برونتي

■ ماري شيلي

بينما تحمل طفلًا رضيعًا، ما ينذر بانفصالهما المؤلم. تؤثر الأحلام على تصورات جين وتدفعها نحو قرارات مصيرية، لتصبح وسيلة للرؤية في عالم تحكمه العتمة والمراوغة.

تبدأ رواية "ريبيكا" لـ دافني دو موريه بحلم: "حلمت الليلة الماضية أنني عدت إلى ماندرلي مرة أخرى"، وهي ليست مجرد جملة افتتاحية، بل تعويذة تسيطر على النص كله. فالرواية بأكملها تسير داخل حلم ضبابي، حيث تتسلل ريبيكا -الغائبة الحاضرة- من زوايا الأحلام، لتذكر السيدة دي وينتر بأنها ضيفة دائمة على حياتها. الأحلام هنا ليست للتنفيس، بل دليل على استحالة النسيان والهاجس الدائم بالماضي، وصراعها مع شعورها بالدونية والعجز في ظل ريبيكا و"ماندرلي". تظهر ريبيكا، الزوجة الراحلة، كطيف دائم يتسلل إلى كوابيس الرواية، كأنها لا تزال تتحكم في البيت وحتى في مصير الزواج الجديد.

تبدأ الرواية وتنتهي بحلم، ما يمنح السرد طابعًا دائريًا داخل نفس مشغولة بالأشباح التي لا تُرى، لكنها تسمعها وتشعر بها. يرسخ الحلم شعورًا بالحنين والخسارة، ويعلن منذ اللحظة الأولى أن الماضي لم يمت، بل يعيش في أحلامها، وربما يتغذى عليها. في نهاية الرواية، يأتي الحلم الأخير كذروة رمزية: ماندرلي تحترق. وهنا يتحوّل الحلم إلى إعلان قاطع بانتهاء الماضي، حتى لو كان الثمن هو الخراب. النار لا تُطهّر فقط، بل تحرق وتُفسح المجال لما بعد الرماد.

الرواية الأخيرة التي اخترتها في سلسلة الأحلام، أقل ما يقال عنها إنها مقلقة ومرعبة، "فرانكنشتاين" لـ ماري شيلي. زعمت شيلي أن القصة نفسها مستوحاة من كابوس مرعب. رأت في حلمها، عالمًا يخلق مخلوقًا غريبًا ينقلب عليه في النهاية، وأصبح هذا الحلم أساسًا لإحدى أشهر قصص الرعب في تاريخ الأدب.

في الرواية نفسها تصبح الأحلام والكوابيس أدوات فعّالة لاستكشاف الحالة النفسية لفيكتور فرانكنشتاين والتنبؤ بالأحداث، تكشف عن قلقه وإحساسه بالذنب وعواقب أفعاله. وتصبح أيضا نذيرًا لما سيحدث في المستقبل، فبعد تحريك الوحش، يحلم أن إليزابيث تتحول إلى جثة أمه المتوفاة، وهو إنذار بموت إليزابيث على يد الوحش. توضح الأحلام الحالة العاطفية لفيكتور، وتعكس قلقه ومخاوفه وعواقب أفعاله، وأحيانًا يجد العزاء في الأحلام التي يتحد فيها مع أحبائه الراحلين.

ليست الأحلام في هذه الروايات لحظات هروب أو استراحة من الحبكة، بل نوافذ صغيرة على ما لا يُقال. أحيانًا تفضح النوايا أو تبوح بما لا تجرؤ الشخصيات على الاعتراف به. تبقى هذه الأحلام في ذاكرة القارئ، لأنها ببساطة أكثر صدقًا من كثير من الحوارات الطويلة.

المرأة في الشقة المقابلة

جيهان عمر

لطالما شعرت بأنني أعيش داخل نفسي.. كل التجارب التي تقتضي أن أكون بالخارج ألغيتها تباعًا، أمد إصبعي أمامي برفقٍ لألمس الحياة، ولأنني لا أعرف طبيعتها، أخاف أن تنفجر مثلًا مخلفة بعض الرذاذ الخفيف ثم اكتشفت أن تصوراتي عن الحياة لا تختلف عن إدراكي بأنني أحيا داخل بالون من هواء، وأنهم يرونني من الخارج قريبة جدًا واضحة ومعزولة.

ثم أكتشف أن هذه الشفافية لن تفيد العالم بشيء فأجرب أن أدخل إلى نفسي أكثر.. كقنفذ يوجه أشواكه للعالم ويختبئ.. الحياة نفسها لا تعرف لو كانت قد وهبتني نفسها مرة.

كل شيء هناك بالداخل.. حتى إنني أشعر أن الممرات لا تبدأ من المريء مثلًا قبل أن تعاود الانثناء، بل يبدو لغز الكون كشيء غير مرئي على لساني.. لؤلؤة خفيفة تتنكر في هيئة فقاعة أخرى.

لكن ذلك كان قبل أن تسكن تلك المرأة في الشقة المقابلة منذ شهور. يصلني صوتها المرتفع في البيت وتبدو كمن تخاطب نفسها. مونولوجات طويلة مكررة كبروفة متعجلة. وحين تسمع الأغنيات أيضًا ينهمر من نافذة المطبخ ذاك الصخب الدائم.. يبدو أن ذواتها تتحرك حولها كأطفال جاؤوا من بطن واحدة. ثم تعارفنا بالصدفة لأن ساعي البريد ترك معي بعض خطاباتها حين كانت خارج المنزل. ذهبت إليها لأعطيها الخطابات فعرفتُ أنها ممثلة، وعرفتُ أني كاتبة فطلبت مني ضاحكة أن أكتب لها فيلمًا يكسّر الدنيا.

قلت بصوت خفيض: أنا أكتب الشعر.. قالت ربما تحبين إذن بعضًا من الشيكولاتة الساخنة. لم أفهم الصلة التي أوجدتها سوى أنها ترى في الشعر طفولة ما.

انتظرت المشروب الساخن وأنا أحدق في "باروكات" الشعر الملقاة على الأريكة كرؤوس قتلى.

في اليوم التالي قابلتها وأنا في طريقي إلى السوق، كان الكحل يسيل من عينيها. اعترفت لي بأنها تبكي بلا سبب قبل موعد دورتها.. لكنها تقول للآخرين إنها تتدرب على دورها في المسرحية القادمة.

قالت فجأة: ألن تكتبي لي فيلمًا يكسّر الدنيا.. قالتها حزينة هذه المرة.. ثم بكت ثانية.

لم أخبرها أنني أريد أن أصاحب الدنيا دون أن أحطمها وبشّرتها بأن لديها حلًا سحريًا للخروج من الذات.

صارت عيناها مثل جمرتين.. مما جعلها تبحث بعصبية في حقيبتها عن القطرة الطبية التي تستخدمها أحيانًا لتصوير مشاهد البكاء.

في عرض المونودراما الذي دعتني إليه بعد ذلك.. غرست السكين البلاستيكي في رقبة الخائن المتخيل حتى سالت دماء لزجة على أرضية المسرح لتنتقم لنساء لم تعرفهن.. جربتْ القتل ولم تخبر أحدًا أنها شعرت بعدها براحة حقيقية وسكينة.

في يوم آخر تطلب المشهد أن تحلق شعرها بالفعل.. لفته في شالها كي يشفى زوجها الذي طال مرضه.. شعرت بالحرية لكونها صلعاء ربما لأكثر من شهر.. ثم ارتدت فستانًا فخمًا كان معلقًا خلف باب الحجرة بصعوبة.. حتى إنها صدقت أن الماسات المقلدة حقيقية وتبرق بشدة في دور الملكة بشعر بلاستيكي أشقر يقف فوق رأسها كسنام.

حين تنازلت بعد ذلك عن العرش هاتفتني قائلة إنها لن تستطيع أن تنام لو لم تشرب قهوتها المسائية معي.. ثم ارتعش الفنجان في يدها وهي تحكي لي بأنها غدًا ستبيع جسدها بألف من الدولارات في الساعة.. أضافت أنه دور قصير لكنه مهم.. تخيلتها تندم للحظات قبل أن تطلب من مساعدتها أن تذكرها بالمشهد التالي.

صاحبت الفرح والحزن كوجهي عملة تحمل ملامحها.. واستسلمت لكون التمثيل لعبة التنبؤ بالنهايات وانتظارها في الكواليس.

كما أنها أدمنت الحب لأنها تراه جذابًا أكثر حين يكون مؤقتًا.. حتى إنها أحبت البطل صباحًا وبقيت مخلصة تمامًا لمدة ساعتين.. ثم عرفت مؤخرًا أن عامل الإضاءة المنكفئ على مصباح خرب يحبها سرًا.. مما جعلها شاردة أكثر.

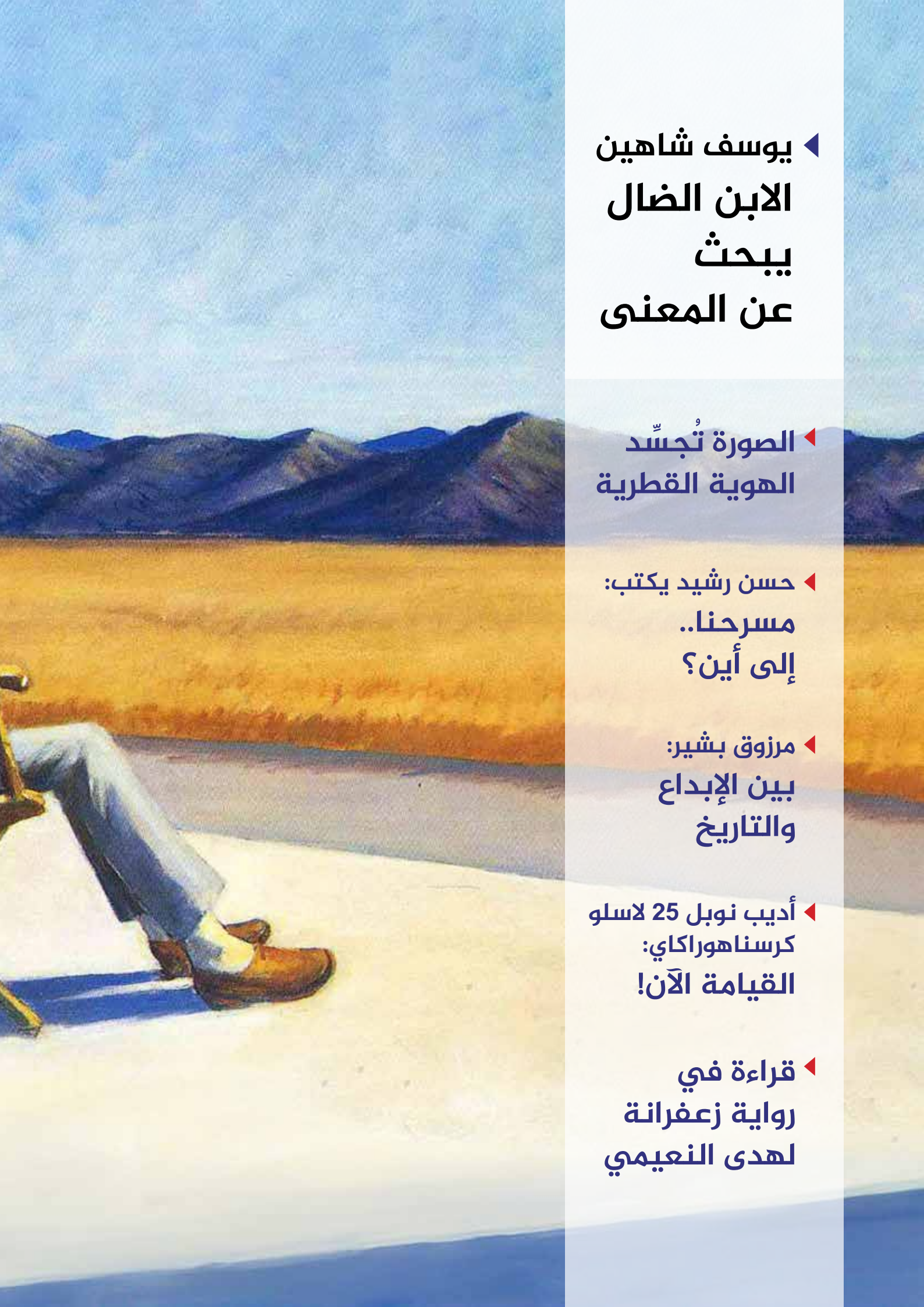
لاحظت توترها وهي تتحرك من نهار داخلي إلى ليل خارجي كفأر يتلوى في رأس المخرج.

مؤخرًا صارت تشكو كثيرًا من تعاقب المشاهد، وأنها لم تعد تعرف أين تختبئ الروح وهي تحاول أن تضبط نبرة صوت الشخصية التي تتغير باستمرار.

حتى دعتني لحضور تصوير فيلمها الأخير في الصحراء.. لأنني كما تقول في حاجة إلى الذهاب بعيدًا دون أن آخذ الجدران معي.. في خيمة حديثة مكيفة بجهاز ينفث الرذاذ البارد في وجوهنا.. فتحتُ علبة الطعام البارد الذي أحضرته معي وأكلنا من دون شهية.

نظرتْ في دورها المكتوب وبدون مقدمات مزقتْ السيناريو وقالت للمرة الثالثة: ألن تكتبي لي فيلمًا يكّسر الدنيا!

راقبنا الكلاب التي جذبتها رائحة الطعام وهي تتنقل بسيقانها على الأوراق الممزقة في توجس.. بينما كنت أفكر في طريق مختصر يعيدني إلى البيت.



يوسف شاهين
الابن الضال يبحث عن المعنى

الصورة تُجسِّد الهوية القطرية

حسن رشيد يكتب:
مسرحنا.. إلى أين؟

مرزوق بشير:
بين الإبداع والتاريخ

أديب نوبل 25 لاسلو كرسناهوراكاي:
القيامة الآن!

قراءة في رواية زعفرانة لهدى النعيمي