العدد 43
فبراير
مايو 2025
السنة الرابعة عشرة

فكر 43

Fikr Cultural Magazine مجلة فكر الثقافية

الأرشيف الرقمي في حفظ ذاكرة الشعوب

قاسم حدّاد يكتب سيرة الفنان "فان غوخ" بفرشاة الكلمة

مستقبل الرقمنة في حفظ الكتب والمخطوطات

نقد الإبداع العربي.. بعقل الآخر

إشـكالية الحداثـة في الشعر العربي

علم الترجمة وتكامل الأدب

فكر 43
Fikr Cultural Magazine مجلة فكر الثقافية
العدد 43 | فبراير مايو 2025
السنة الرابعة عشرة
الأرشيف الرقمي في حفظ ذاكرة الشعوب
مستقبل الرقمنة في حفظ الكتب والمخطوطات
قاسم حدّاد يكتب سيرة الفنان "فان غوخ" بفرشاة الكلمة
نقد الإبداع العربي.. بعقل الآخر
إشكالية الحداثة في الشعر العربي
علم الترجمة وتكامل الأدب

افتتاحية

تُعَد الأرشفة الرقمية ثورة في كيفية حفظنا للتاريخ والوصول إليه وفهمه. فببضع نقرات فقط، تصبح مجموعات هائلة من المعرفة البشرية والثقافة والحياة ــ التي تمتد لقرون وقارات ــ متاحة. وبطريقة ما، وتبدو الأرشفة الرقمية وكأنك تدخل مكتبة لا نهائية، حيث يتم فهرسة المخطوطات والصور والتاريخ الشفوي والسجلات من مختلف العصور بعناية. وهي تحتوي على وثائق من السجلات العامة والصور العائلية إلى الكتب النادرة وحتى المنشورات على وسائل التواصل الاجتماعي، وكلها مخزنة بدقة لضمان تمكن الأجيال القادمة من تجربة ما كان من الممكن أن يضيع مع مرور الوقت.

لقد غيرت عملية الرقمنة ليس فقط ما نقوم بأرشفته، بل وأيضًا كيفية تفاعلنا مع الأرشيفات. ففي الأرشيف المادي، يساهم وزن الورق القديم، ورائحة الكتب القديمة العفنة، والمساحات الهادئة في الشعور بحضور التاريخ. ومع ذلك، تعتمد الأرشفة الرقمية على الصور والنصوص المعروضة على الشاشات، مما يعطي إحساسًا مختلفًا بالفورية وسهولة الوصول. ويمكن لأي شخص في أي مكان في العالم الدخول إلى الأرشيف الرقمي دون الحاجة إلى السفر، مما يجعل هذه السجلات أكثر سهولة في الوصول إليها من الأرشيف التقليدي. سواء كانت القصص الشخصية للجنود من الحرب العالمية الثانية، أو المعاهدات السياسية، أو التقاليد الشفوية الأصلية، فإن الأرشيفات الرقمية تجلبها إلى جمهور عالمي وتدعو إلى التفاعل بطرق جديدة.

لا يحافظ الأرشيف الرقمي على المحتوى فحسب، بل غالبًا السياق الذي تم إنشاؤه فيه. تسمح التقنيات المتقدمة لأمناء الأرشيف بحفظ الصور عالية الدقة والصوت والفيديو وحتى العروض ثلاثية الأبعاد للقطع الأثرية. باستخدام الأدوات المناسبة، ويمكن للمستخدم تكبير الصورة لرؤية ضربات الفرشاة في فن عصر النهضة أو الاستماع إلى تسجيلات اللهجات التي تطورت منذ ذلك الحين. في الحفاظ على السياق، تلتقط الأرشيفات الرقمية أيضًا البيانات الوصفية التي تسلط الضوء على تاريخ كل عنصر ومصدره والغرض منه. على سبيل المثال، قد يتم إقران رسائل مؤلف مشهور بصور لمكان كتابته وتفسيرات لكيفية تأثير المناخ أو البيئة السياسية على كلماته. إن هذا النوع من السياق يثري فهمنا ويحافظ على حيوية الأرشيف وحيويته، وليس مجرد مجموعة من الصور والنصوص.

ومع ذلك، فإن الأرشيفات الرقمية ليست خالية من التحديات. فالتطور السريع للتكنولوجيا يعني أن أمناء الأرشيف يواجهون مهمة التحديث المستمر ونقل البيانات. وقد تصبح التنسيقات قديمة، وفي غياب الإدارة السليمة، قد تضيع البيانات القيّمة. بالإضافة إلى ذلك، هناك مخاوف بشأن سلامة وخصوصية المعلومات الحساسة. وفي الحفاظ على الماضي، يجب على الأرشيفات الرقمية أيضًا أن تأخذ في الاعتبار الاعتبارات الأخلاقية حول الموافقة والحساسيات الثقافية المرتبطة بالسجلات التاريخية.

على الرغم من هذه التحديات، فإن الأرشيفات الرقمية هي شهادة على الإبداع البشري ورغبتنا في التذكر. إنها تمثل احترامًا عميقًا للمعرفة والالتزام بجعل هذه المعرفة في متناول الجميع. وكما خدمت الأرشيفات المادية العلماء والمعلمين والعقول الفضولية لفترة طويلة، فإن الأرشيفات الرقمية تمتد الآن عبر الحدود الجغرافية والاجتماعية. فهي لا تقتصر على القلائل المتميزين الذين يمكنهم السفر أو الوصول إلى أكوام مغلقة، بل هي نوافذ مفتوحة على التاريخ لأي شخص لديه اتصال بالإنترنت. وتضمن الأرشيفات الرقمية عدم نسيان التاريخ، وتتطور لتظل ذات صلة ويمكن الوصول إليها في عالم متغير باستمرار. وهي تدعونا للمشاركة في التاريخ، ليس كمراقبين بعيدين ولكن كمشاركين نشطين، وسد الفجوة بين الماضي والحاضر والمستقبل بطرق بدأنا للتو في فهمها.

رئيس التحرير

محتويات العدد

فكر
مجلة فكر الثقافية Fikr Cultural Magazine
www.fikrmag.com
تأسست في تشرين الأول/أكتوبر 2012

العدد: 43 | شباط/فبراير 2025 أيار/مايو 2025 | السنة الرابعة عشرة

رئيس التحرير:
ناصر بن محمد الزمل

مدير التحرير:
محمد بن عبد الله الفريح

الهيئة الاستشارية:
أ. د. علي بن محمد العطيف
أ. د. عبدالرحمن بن سليمان النملة
أ. إبراهيم بن عمر صعابي
د. ياسر بن محمد الزمل

التحرير:
- حسن محمد النعمي - محمد ناصر العطيف
- سحر العلي - ابتهال محمود

التصميم والإخراج
مركز الإبداع في مجلة فكر الثقافية

للإعلان في مجلة فكر الثقافية المراسلة على:
info@fikrmag.com

لمراسلة المجلة وللمشاركة:
info@fikrmag.com
fikrmag2@gmail.com

المملكة العربية السعودية - الرياض

نسمح بالاقتباس من المجلة على شرط ذكرالمصدر والعدد.

ترتيب المواد داخل العدد يخضع لاعتبارات فنية

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة والناشر.

fikrmagazine
@fikrmag
fikrculturalmagazine

موضوع العدد:

- الأرشيف الرقمي في حفظ ذاكرة الشعوب 6
- مستقبل الرقمنة في حفظ الكتب والمخطوطات 12

ثقافات:

- الإبداع والذكاء الاصطناعي - د. أمير تاج السر 18
- التفسير الجندري للتاريخ - أ.د. إبراهيم بن محمد الشتوي 20
- سيكولوجية العقل (3): قراءة في العقل الباطن - أ.د. عبدالرحمن بن سليمان النملة 22
- مناهج المحدثين (1) - أ.د. علي بن محمد العطيف 24
- اللغة: لماذا نسمع أكثر من الكلمات؟ - المحرر الأدبي 29
- الاغتراب والإبداع قراءة فلسفية وإنسانية وحياتية - د. مصطفى عطية جمعة 30
- الأدب عرَّاب فهم أغوار النفس البشرية - د. حسام الدين فياض 32
- تأثير تولستوي على الكتّاب الغربيين - حسين علي خضير 37
- القوة الناعمة: من منظور علم النفس السياسي - أ. د. خالد بن ناهس الرقاص 38
- القواقع والأصداف في الموروث الشعبي القطري - د. علي عفيفي علي غازي 42
- دور العِرْق في التاريخ - المحرر الأدبي 45
- قيمة الشاهد في حفظ قواعد اللغة - د. غانم حميد 46
- نقد الإبداع العربي.. بعقل الآخر - أ.د. وائل أحمد خليل الكردي 48
- تناقضات اللغة وحل المفارقة - د. هاني حجاج 50
- أورويل: حول الكتابة الواضحة - المحرر الأدبي 53
- شوقي ضيف: مكتبة متنقِّلة - د. سعيد بوخليط 54
- فن الكلام وكسب قلوب الأنام - أ.د. مهند الفلوجي 60
- العقيـدة العلمية - أ.د. يعرب قحطان الدُّوري 64
- حول العلاقة بين الفلسفة والأدب - الفاهم محمد 66
- استراتيجية شوبنهاور ضد المحتوى المثير-المحرر الأدبي 69
- مستقبل التربية والتعليم في ضوء دمج الذكاء الاصطناعي - د. عمر عثمان جبق 70
- ملامح مدينة غزة في العصر المملوكي - د. نسمة سيف الإسلام 74
- حكايات الكونت لوكانور تُخلّد إرثًا عربيًا في شبه الجزيرة الإيبيرية - د.شيماء مجدي معروف 76
- تلقي الأدب الرقمي: تحولات في الذوق والاستيطيقا - د. سعيد سهمي 78
- مترجمون قلقون: الذكاء الاصطناعي سرق وظائفنا - المحرر الأدبي 81
- اللغة والسلطة في العصر الرقمي - د. عادل الثامري 82
- ثنائية الوجود..! - منير مزليني 84
- العمى للكاتب البرتغالي جوزيه ساراماغو- رقية نبيل عبيد 86
- أدب الحرب في الألفية الثالثة- د. عبير خالد يحيي 88
- السينما الحية بين المحاكاة الأيقونية والمجاوزة بالإمكانية - إبراهيم ماين 90
- كامو وسارتر: رسالة "مفقودة" قبل الخلاف بينهما- المحرر الأدبي 93
- المثقّف، الثّورة والكتلة التاريخية المهدورة- د. رمضان بن رمضان 94
- ذاكرة المكان عند إدوارد سعيد- د. المصطفى رياني 98
- السجالات الأدبية بين النزعة الفردية والنقد المنهجي (لمحة عن الأدب الفرنسي)-القاسمي بدرالدين... 100
- نظرات حول الصراع المذهبي في الغرب الإسلامي - د. عبد الله رمضاني 104
- النص المترابط في ضوء السيميوطيقا بين فعل الإبداع وجمالية التلقي- جواد عامر 110
- من القسطنطينية إلى استانبول .. قصة المدينة التي اشتهاها العالم- د. محمد جباري 112
- العمى الزمني-د. هالة إبراهيم رمضان 114
- جولد تسيهر في مرآة حميد دباشي - إبراهيم مشارة 116
- الاستلاب الثقافي: قراءة في مسرحية أياد أختر "المخزي"- د. أشرف زيدان 118
- آين راند حول أهمية الفلسفة- المحرر الأدبي 123
- الشعر والوجود - حميد المصباحي 124
- علم الترجمة وتكامل الأدب- د. عايشة كاش 130
- مقامات زفرات القلوب لمحمد الصالح خبشاش بين الطرح الإصلاحي والبوح الرومانسي- د. سميرة أنساعد 132
- بين الكاتب والقارئ- د. محمد صابة 136
- مغالطة رقعة الشطرنج - المحرر الأدبي 139

ترجمات:

- في باريس بدون قوة، بدون مال، بدون حب... - ترجمة: أ. د. تحسين رزاق عزيز 140
- وظيفة النظرية - ترجمة: حسام جاسم 150
- أفضل خمس نصوص لباتريك موديانو- ترجمة: محمد فتيلينه 151
- الوقوف على أكتاف العمالقة - المحرر الثقافي 152

- إعادة تشكيل العالم؛ ما وراء الطبيعة والثقافة - ترجمة: د. عبدالرحمن إكيدر 156
- دمٌ زُعــافٌ - ترجمة: د. عبدالفتاح محمد عادل 158
- هل كانت فلسفة فريدريك نيتشه هي التي دفعته إلى الجنون؟ - المحرر الأدبي 160

وجــوه:

- السيرة الذاتية لسارتر في كتاب "الكلمات" Les Mots - شوقي بدر يوسف 162
- مارك توين رائد فنّ الرواية الكلاسيكية – ناصر بن محمد الزمل 168

الأدب والنقد:

- قاسم حدّاد يكتب سيرة الفنان "فان غوخ" بفرشاة الكلمة - أ.د. أميرة علي عبدالله الزهراني 172
- إشكالية الحداثة في الشعر العربي - د. بوجمعة العوفي 180
- الحكايات الشعبية حكايات عالمية حكاية الطير الأخضر وشجرة العرعر - أ. د. أحمد زياد مُحَبِّك 186
- من التاريخ النسوي الحديث - أ.د. نادية هناوي 194
- تأويلية الكتابة - أسامة غانم 202
- تأملات أسلوبية في قصيدة (لله ما أحلى الطفولة) للشابي- غناوة مثني الرشيدي... 206
- استحضار الماضي بصُور مُعاصرة ومُغايرة - د. رضا عبدالـرحيم 210
- الاتجاه الإنساني في الشعر العربي قصيدة "زلزال مسينيا" للشاعر حافظ إبراهيم نموذجًا - د. هالا مقبل 212

مراجعات وقراءات:

- هل كان طانيوس بطل الرواية أم غلافها؟ - د. مريم ملهي النويران 214
- أن تكون إنسانًا: كيف شكّلت بيولوجيتنا تاريخ العالم - المحرر الأدبي 217
- مدرسة باريس في حياة المعنى.. من المحايثة إلى الانفتاح - د. سعيد أوعبو 218
- حرب الآخرين لعبدالحميد الهوتة: رواية ما بعد الاستعمار والذاكرة المستعادة - د. سعيد العيماري 220

كـتـب:

- كتب أساسية لفهم مسار الفلسفة الحديثة - المحرر الأدبي 222

علوم وتكنولوجيا:

- لماذا قياس الوقت يحقق قفزة عملاقة في الدقة؟ - المحرر الثقافي 224
- الربط الكهربائي العربي حلم أم حقيقة - أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان 226

فــنـــون:

- برونو كاتالانو: النحات الذي أبدع من خلال الفراغ - المحرر الثقافي 230

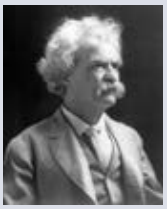
شاعر وقصيدة:

- هـذه ليلتي قصيدة (جورج جرداق) – المحرر الأدبي 234

نصـوص:

- أغمض عـينًا - شعر: سعد أحمد ضيف الله 73
- مقطوعة من السماء - د. أوس الحربش (قصة قصيرة) 109
- ملامح غريبة - سنية عبد عون رشو (قصة قصيرة) 129
- قِرَاءةٌ في كتَابِ النأي - شعر: أشرف قاسم 193
- أصداء روحي - شعر: منذر أبو حلتم 103

وجوه 162



كتب 222

كتب أساسية لفهم مسار الفلسفة الحديثة

مراجعات وقراءات 214

فنون 230

برونو كاتالانو: النحات الذي أبدع من خلال الفراغ

علوم وتكنولوجيا 214

لماذا قياس الوقت يحقق قفزة عملاقة في الدقة؟

الأرشيف الرقمي في حفظ ذاكرة الشعوب

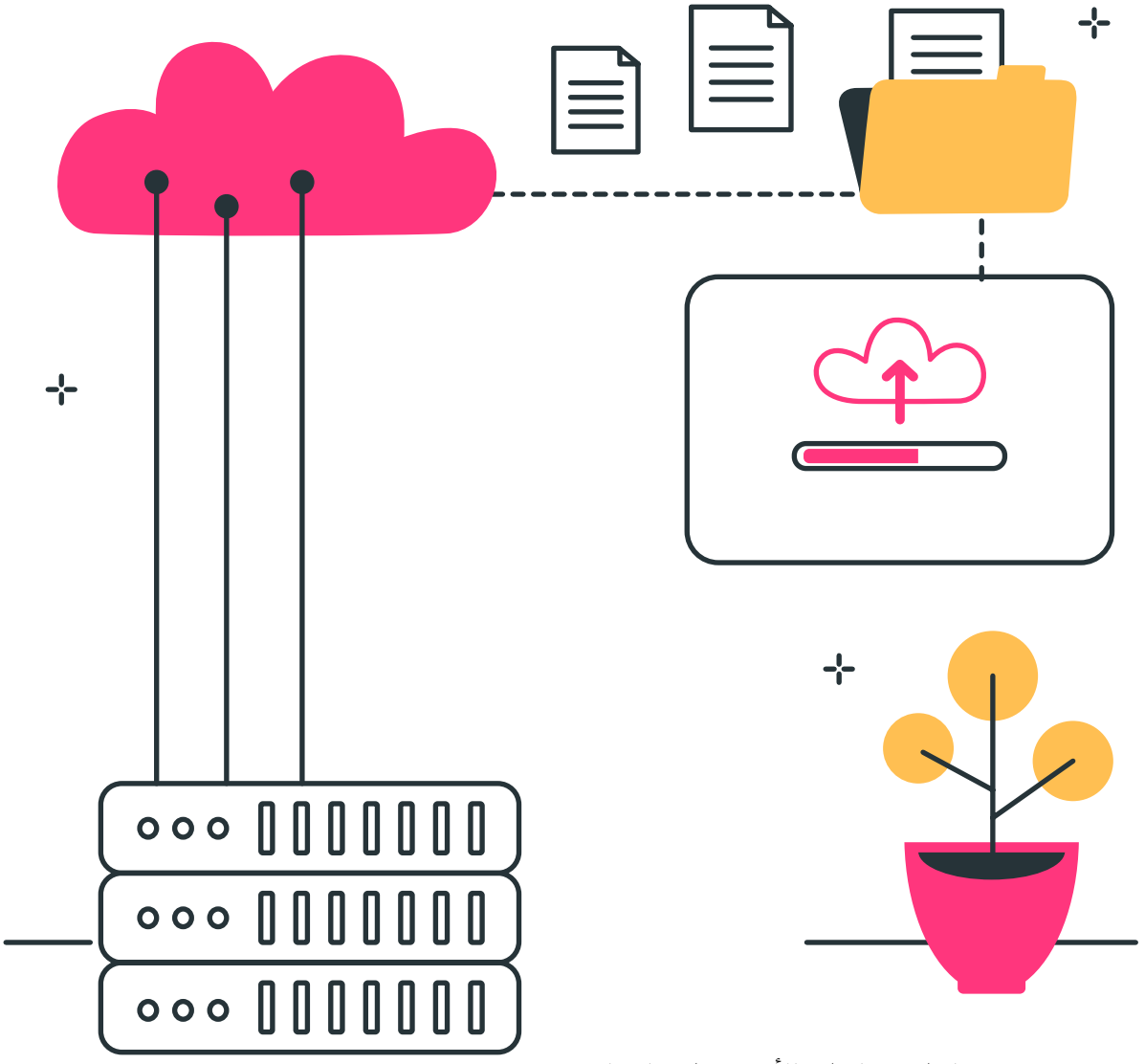
مجلة فكر الثقافية

مقدمة

في عالم يتم فيه إنشاء المعلومات واستهلاكها بوتيرة غير مسبوقة، لم تكن الحاجة إلى الحفاظ على ماضينا أكثر أهمية من أي وقت مضى. وهنا يأتي دور الأرشيف الرقمي – وهو الحل الحديث لحماية تاريخنا الجماعي ومعرفتنا وذكرياتنا الشخصية.

في عالم يتحول بسرعة نحو الأشكال الرقمية، فإن الحفاظ على التراث الوثائقي يمثل شهادة حاسمة على تاريخنا الجماعي.

وفي العصر الرقمي، تغيرت الطريقة التي نخزن بها المعلومات ونصل إليها ونشاركها بشكل جذري. فقد زودتنا التكنولوجيا بوسائل غير مسبوقة للحفاظ على التراث التاريخي والثقافي والفكري، ومن أهم الابتكارات في هذا الصدد تطوير الأرشيفات الرقمية. حيث توفر هذه الأرشيفات وسيلة للحفاظ ليس فقط على الأشياء المادية، بل وأيضًا المعرفة غير الملموسة والقصص والذكريات التي شكلت المجتمعات والحضارات لآلاف السنين.



أصبحت الأرشفة الرقمية أداة لا غنى عنها في مجال الحفاظ على التراث الثقافي. فهي تسمح للمؤسسات مثل المكتبات والمتاحف ومراكز الأبحاث بتخزين وحماية وتوفير الوصول العالمي إلى مجموعة هائلة من المواد، بما في ذلك الكتب والمخطوطات والصور الفوتوغرافية وأشياء المتاحف.

تستكشف هذه المقالة أهمية الأرشيف الرقمي في الحفاظ على ذاكرة الشعوب من خلال هذه الأشكال المتنوعة من التحف الثقافية، فضلاً عن التحديات والإمكانيات المستقبلية المرتبطة باستخدامها

الحفاظ على التراث الثقافي

تلعب الأرشفة الرقمية دورًا حاسمًا في الحفاظ على التراث الثقافي. فهو يحمي الوثائق التاريخية والأعمال الفنية والمخطوطات والتحف، وتضمن بقاء هذه الكنوز في متناول الباحثين والعلماء والجمهور. وقد قامت المتاحف والمكتبات والمؤسسات الثقافية في جميع أنحاء العالم برقمنة مجموعاتها، مما أدى الوصول إلى تراثنا الإنساني المشترك.

التوثيق وحماية المحتوى الثقافي: تسهل الرقمنة عملية توثيق التراث بجميع أنواعه، سواء كان ماديًا (مثل الآثار والتحف) أو غير مادي (مثل التقاليد الشفوية والأغاني الشعبية) عبر إنشاء نسخ رقمية منه تحفظ في الأرشيفات الرقمية. هذا يقلل من مخاطر فقدان هذا التراث بسبب الكوارث الطبيعية أو الحروب.

سهولة الوصول والمشاركة: تتيح الرقمنة نشر التراث الثقافي على نطاق واسع، مما يعزز من انتشار الهوية الثقافية على المستويين المحلي والدولي. وتوفر المنصات الرقمية متاحف افتراضية وبرامج تعليمية تتيح للمستخدمين من مختلف أنحاء العالم استكشاف هذا التراث دون الحاجة إلى زيارة الأماكن الفعلية.

دعم السياحة الإلكترونية: تُعد السياحة الإلكترونية واحدة من الفوائد الرئيسية لرقمنة التراث، حيث توفر المتاحف والمعالم الأثرية تجارب افتراضية لزوارها. يساهم ذلك في تعزيز اقتصاديات التراث من خلال جذب الزوار وتقديم خدمات رقمية جديدة.

كنز من المعرفة

لقد جلب العصر الرقمي ثروة غير مسبوقة من المعرفة، وتعمل الأرشيفات الرقمية كحراس لهذه المعلومات. وتقوم المؤسسات الأكاديمية والجامعات والمكتبات برقمنة الكتب والأوراق الأكاديمية ونتائج الأبحاث، مما يجعلها في متناول أي شخص لديه اتصال بالإنترنت. لقد أدى هذا التحول في المعرفة إلى تحويل التعليم والبحث.

توثيق الحياة المعاصرة

يوثق الأرشيف الرقمي الحياة المعاصرة في الوقت الفعلي. وتلتقط منشورات وسائل التواصل الاجتماعي والمقالات الإخبارية والمدونات والمنتديات عبر الإنترنت الأفكار والآراء والأحداث في عصرنا.

ومن خلال أرشفة هذه البصمات الرقمية، يمكن للمؤرخين والأجيال القادمة اكتساب نظرة ثاقبة للاتجاهات والمخاوف والتحولات الثقافية في القرن الحادي والعشرين.

الحفاظ على الذاكرة الشخصية

فضلاً عن الحفاظ على المعرفة الجماعية، يوفر الأرشيف الرقمي للأفراد وسيلة للحفاظ على ذكرياتهم الشخصية. إذ يمكن رقمنة الصور العائلية ومقاطع الفيديو المنزلية والمذكرات والمراسلات وتنظيمها في أرشيفات رقمية شخصية. وهذا يضمن عدم ضياع الذكريات الثمينة مع مرور الوقت.

1. مفهوم الأرشيف الرقمي

الأرشيف الرقمي هو عملية تحويل المواد التقليدية، مثل الكتب والمخطوطات والوثائق والمخطوطات والصور والوسائط المتعددة والصور والمقتنيات المتحفية إلى صيغة رقمية باستخدام تقنيات المسح

الضوئي (Scanning) أو التصوير الرقمي، ويمكن الوصول إليها واسترجاعها إلكترونيًا. وعلى عكس الأرشيف التقليدي التي تخزن المواد المادية مثل الوثائق الورقية والصور والتحف، وهو من أجل المحافظة على المعلومات وحمايتها من التلف أو الفقدان بسبب مرور الزمن أو الظروف الطبيعية. وتوفر الأرشيف الرقمي آلية لتخزين وتبادل المعلومات الثقافية والتاريخية في شكل أقل عرضة للتدهور المادي.

يستخدم الأرشيف الرقمي تقنيات مثل المسح الضوئي والتصوير وقواعد البيانات الرقمية لإنشاء نسخ عالية الجودة من الأشياء المادية. يمكن تخزين هذه النسخ على منصات رقمية، بما في ذلك الخوادم المحلية والتخزين السحابي والشبكات الموزعة. تشمل الفوائد الأساسية للأرشيفات الرقمية زيادة إمكانية الوصول، وتحسين الحفظ، والقدرة على مشاركة هذه المواد على نطاق عالمي.

2. دور الأرشيف الرقمي في حفظ الكتب

أ. الحفاظ على الكتب القديمة والنادرة

لطالما كانت الكتب، وخاصة النصوص النادرة والقديمة، تشكل عنصرًا أساسيًا في نقل المعرفة والثقافة. والعديد من هذه النصوص، التي ربما كانت مكتوبة بخط اليد، أو مطبوعة على ورق هش، أو مجلدة بمواد حساسة، تواجه خطر التلف بسبب العوامل البيئية مثل الرطوبة وتقلبات درجات الحرارة والتعرض للضوء. فضلاً عن ذلك، فهي معرضة للكوارث الطبيعية والسرقة والأخطاء البشرية

يلعب الأرشيف الرقمي دورًا حاسمًا في الحفاظ على هذه الكتب من خلال إنشاء نسخ رقمية عالية الدقة تلتقط كل تفاصيل العمل الأصلي. ويمكن تخزين هذه النسخ الرقمية في مواقع متعددة، مما يقلل من خطر الضياع بسبب التلف المادي أو الكوارث. على سبيل المثال، قام أرشيف الإنترنت، وهو مكتبة رقمية ضخمة، برقمنة ملايين الكتب وجعلها في متناول المستخدمين في جميع أنحاء العالم. وهذا يجعل الكتب التي ربما كانت مقتصرة في السابق على مكان واحد، مثل مكتبة جامعية أو أرشيف وطني، متاحة على مستوى العالم.

ب. إمكانية الوصول العالمية ومشاركة المعرفة

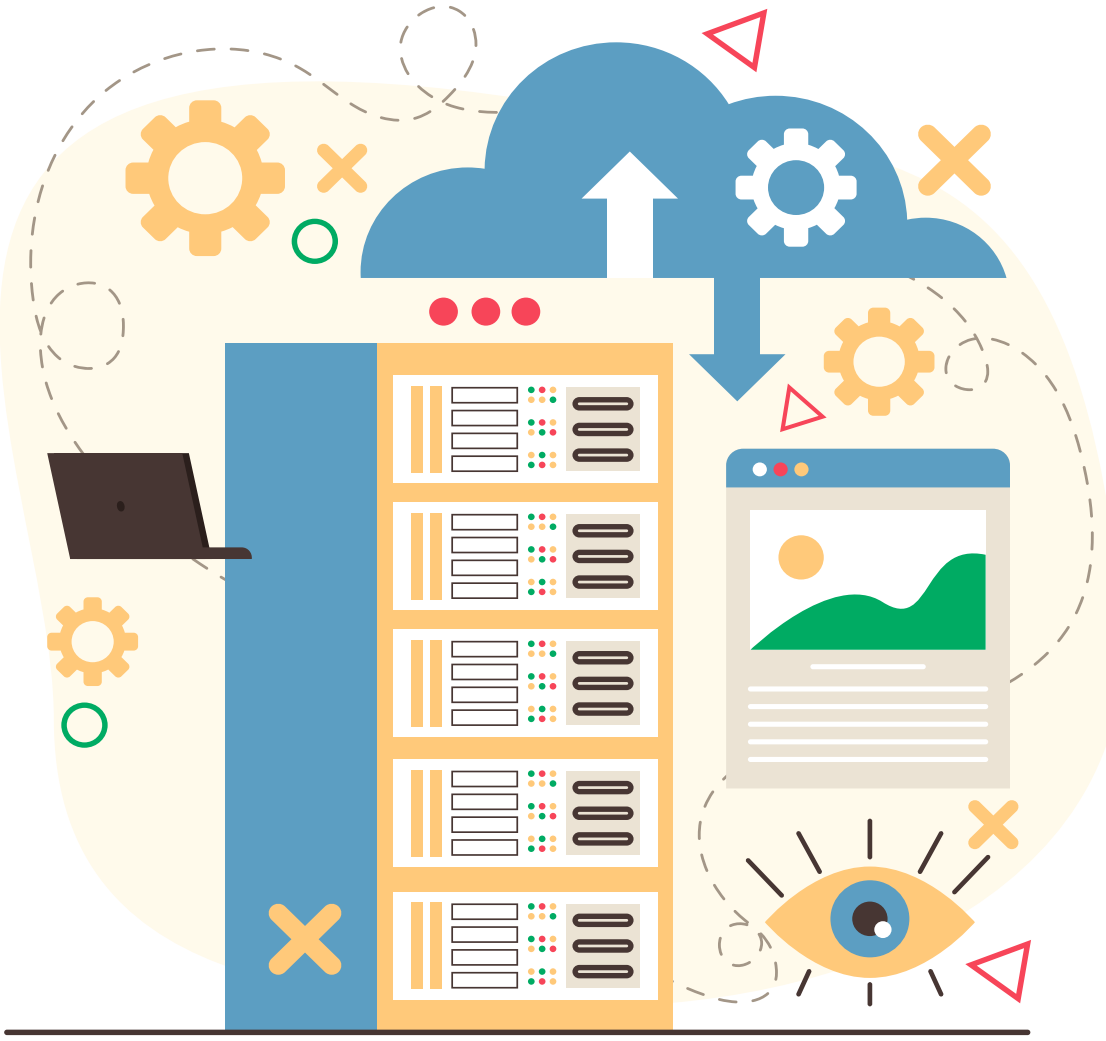
يتيح الأرشيف الرقمي الوصول إلى الكتب لأي شخص لديه اتصال بالإنترنت، مما يؤدي إلى كسر الحواجز الجغرافية والاجتماعية والاقتصادية. ويمكن للطلاب والباحثين وعامة الناس الوصول إلى النصوص التاريخية من أي مكان في العالم دون الحاجة إلى زيارة مكتبة أو أرشيف معين. وهذا مهم بشكل خاص للأشخاص الذين قد لا تتوفر لديهم الموارد للسفر للوصول إلى المواد المتخصصة.

فإن مشاريع مثل Google Books وInternet Archive تتيح للمستخدمين من مختلف أنحاء العالم الاطلاع على ملايين الكتب الرقمية، بغض النظر عن موقعهم الجغرافي.

علاوة على ذلك، يسمح الأرشيف الرقمي بحفظ الكتب بتنسيقات قابلة للبحث، مما يتيح إجراء بحث أكثر فعالية. ويمكن استخدام أدوات مثل تقنية التعرف الضوئي على الحروف (Optical Character Recognition) OCR لتحويل النص المطبوع إلى نص رقمي قابل للبحث، مما يسهل عمليات البحث بشكل أسرع وأكثر دقة. ونتيجة لذلك، يمكن للباحثين تحديد موقع المعلومات ذات الصلة بسرعة عبر آلاف النصوص التي قد تستغرق شهورًا أو سنوات لفحصها يدويًا.

ج. الحفاظ على التراث الثقافي من خلال الكتب

غالبًا ما تمثل الكتب التراث الفكري والثقافي لشعب ما. من النصوص الدينية القديمة إلى الأعمال الأدبية والفلسفية والعلمية، تلخص الكتب الأفكار والمعتقدات والمعرفة في عصرها. يضمن الأرشيف الرقمي الحفاظ على هذه الإرث للأجيال القادمة. في الحالات التي أصبحت فيها الكتب هشة للغاية بحيث يصعب التعامل معها، توفر النسخ الرقمية وسيلة لمواصلة التعامل مع هذه النصوص دون تدهور الأصول أكثر.



3. الأرشيف الرقمي في حفظ المخطوطات القديمة

أ. حماية المخطوطات الهشة

المخطوطات القديمة هي إحدى أبرز أنواع التراث الثقافي، فهي تمثل جزءًا كبيرًا من ذاكرة الشعوب وحضارتها. كثير من هذه المخطوطات يعود إلى آلاف السنين، وتحمل بين سطورها علومًا ودراسات دينية وفلسفية وتاريخية. وتُعتبر المخطوطات العربية والإسلامية، على وجه الخصوص، من أبرز مكونات التراث الثقافي الذي يجب الحفاظ عليه.

وغالبًا ما تكون المخطوطات مكتوبة بخط اليد وعلى مواد مثل الرق أو الورق القديم - أكثر هشاشة من الكتب. لقد تم تناقل العديد من المخطوطات عبر الأجيال، وغالبًا ما كانت تنتقل عبر البلدان والثقافات، وواجهت قرونًا من التآكل والتلف. المخطوطات التاريخية معرضة بشكل خاص للتلف البيئي والتحلل المادي.

يضمن الأرشفة الرقمية للمخطوطات الحفاظ على هذه الأشياء الثقافية القيمة بتنسيقات رقمية عالية الجودة. على سبيل المثال، يسمح مشروع Digital Scriptorium، وهو مشروع تعاوني بين مكتبات مختلفة، للمستخدمين بالوصول إلى نسخ رقمية من المخطوطات من مختلف الثقافات والفترات الزمنية. وقد مكنت مشاريع الرقمنة من الحفاظ على العديد من الوثائق المهمة، مثل النصوص الدينية القديمة، والأطروحات العلمية، وحتى الرسائل الشخصية من الحضارات السابقة.

في الماضي، كانت المخطوطات تتعرض للتلف بسهولة نتيجة لعوامل البيئة، مثل الحرارة، والرطوبة، والمياه، والحشرات. لكن الأرشيف الرقمي ساعد بشكل كبير في حماية هذه المخطوطات عبر تحويلها إلى نسخ رقمية، ما يضمن الحفاظ عليها بعيدًا عن المخاطر البيئية والتلف المادي.

ب. إنشاء أرشيف افتراضي للعلماء

لقد جعل الأرشيف الرقمي من الممكن إنشاء مجموعات افتراضية متخصصة من المخطوطات، والتي يمكن للعلماء البحث فيها ودراستها دون الحاجة إلى التعامل مع المواد الأصلية الحساسة. وهذا يقلل من خطر المزيد من الضرر للمخطوطات مع تسهيل التعاون الأكاديمي العالمي. يمكن للعلماء من مختلف أنحاء العالم الوصول إلى نفس الموارد الرقمية، مما يتيح الدراسات عبر الثقافات والبحوث المقارنة حول الوثائق القديمة.

بالإضافة إلى ذلك، يوفر الأرشيف الرقمي إمكانية تطبيق تقنيات التصوير الحديثة على المخطوطات، مثل التصوير متعدد الأطياف، والذي يسمح للباحثين بالكشف عن الكتابة الباهتة أو الغامضة على النصوص القديمة. يمكن لهذه التكنولوجيا الكشف عن طبقات مخفية من التاريخ والتي قد تظل غير معروفة لولا ذلك.

لا يقتصر الأرشيف الرقمي فقط على حفظ النصوص القديمة، بل يساعد أيضًا في تحليلها من خلال أدوات وتقنيات متقدمة. فعلى سبيل المثال، يمكن للباحثين استخدام برامج لتحليل الخطوط الكتابية، واستخدام البرمجيات التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي لفك الرموز والتعرف على النصوص القديمة المكتوبة بخطوط قديمة أو غريبة. هذا يسهم في عملية البحث الأكاديمي والتاريخي، ويُسهل فهم النصوص القديمة من قبل الأجيال الجديدة.

4. الأرشيف والمتاحف الرقمية

أ. الحفاظ على مجموعات المتاحف رقميًا

المتاحف تحتوي على مجموعات كبيرة من المقتنيات الثقافية والتاريخية التي تمثل جزءًا كبيرًا من تاريخ البشرية. هذه المقتنيات تشمل التحف الفنية، والآثار القديمة، والتماثيل، والمعدات التاريخية. على الرغم من أهميتها الثقافية والتاريخية، فإن مقتنيات المتاحف قد تتعرض للتلف بسبب الظروف البيئية، مثل الرطوبة، والحرارة، والإضاءة، وأيضًا السرقة.

تضم المتاحف بعضًا من أكثر القطع الأثرية الثقافية القيمة، بما في ذلك المنحوتات القديمة والفخار واللوحات وغيرها من الأشياء النادرة التي توفر رؤى حول تاريخ وهوية الحضارات. ومثل الكتب والمخطوطات، فإن هذه الأشياء معرضة للتلف المادي أو السرقة أو التدهور بمرور الوقت. ويمكن للظروف البيئية، مثل التعرض للضوء والرطوبة وتقلبات درجات الحرارة، أن تسرع من تدهورها. يقدم الأرشيف الرقمي حلاً لهذه المشكلة من

خلال إنشاء نسخ رقمية ثلاثية الأبعاد من القطع الأثرية الموجودة في المتاحف، مما يجعل من الممكن الحفاظ على هذه الأشياء افتراضيًا مع السماح للجمهور بالوصول إليها. على سبيل المثال، قامت مؤسسة سميثسونيان برقمنة العديد من مجموعاتها، مما يوفر الوصول عبر الإنترنت إلى ملايين الصور ومقاطع الفيديو وحتى النماذج ثلاثية الأبعاد للقطع الأثرية. وهذا لا يساعد فقط في حماية الأشياء المادية، بل يجعلها أيضًا في متناول جمهور أوسع.

ب. تعزيز المشاركة العامة مع المتاحف الافتراضية

لقد فتح الأرشيف الرقمي أيضًا إمكانيات جديدة للمشاركة العامة مع مجموعات المتاحف. تقدم العديد من المؤسسات الآن جولات افتراضية لمعارضها، مما يسمح للزوار باستكشاف القطع الأثرية من منازلهم. هذا التفاعل الرقمي ليس مفيدًا فقط للأفراد الذين لا يستطيعون زيارة المتاحف فعليًا ولكن أيضًا للمعلمين الذين يرغبون في دمج موارد المتحف في مناهجهم الدراسية.

علاوة على ذلك، يسمح الأرشيف الرقمي للمتاحف بمشاركة المجموعات بطرق لا تستطيع المعارض المادية القيام بها. توفر النماذج ثلاثية الأبعاد والعروض التفاعلية للمشاهدين الفرصة لفحص القطع الأثرية من زوايا مختلفة، والتكبير على التفاصيل الدقيقة، والوصول إلى معلومات حول مصدرها وأهميتها التاريخية. وهذا يخلق تجربة أكثر ثراءً وجاذبية للجمهور، وخاصة الطلاب والباحثين.

ج. الرقمنة كأداة للحفظ والبحث

لقد سهلت الأرشيفات الرقمية في المتاحف أيضًا على الباحثين تصنيف ودراسة الأشياء التي قد تكون غير قابلة للوصول أو هشة. يمكن مسح الأشياء وتحليلها دون خطر التلف. بالإضافة إلى ذلك، فإن القدرة على تخزين السجلات الرقمية للقطع الأثرية تعني أنه في حالة تلف أو تدمير الكائن المادي، لا يزال من الممكن استخدام النسخة الرقمية للبحث والتعليم والحفاظ على الثقافة.

5. الأرشيفات والصور الرقمية

أ. أرشفة الصور التاريخية

الصور التاريخية هي واحدة من أهم الوسائل التي تُساعد على فهم الماضي، فهي توثق لحظات تاريخية ومجتمعية وثقافية وتوفر نافذة على حياة الماضي والأحداث والبيئات. وحفظ هذه الصور من خلال الأرشيف الرقمي يُعدّ خطوة مهمة للحفاظ على ذاكرة الشعوب، حيث تُحفظ الصور بتفاصيل دقيقة، ويمكن الوصول إليها بسهولة في أي وقت. ومع ذلك، غالبًا ما تُطبع الصور، وخاصة القديمة منها، على مواد هشة يمكن أن تتدهور بمرور الوقت. قد يتغير لون الصور أو تتمزق أو تتلاشى نتيجة التعرض للضوء والهواء وظروف التخزين السيئة.

من خلال تحويل الصور إلى تنسيقات رقمية، يمكن الحفاظ عليها إلى أجل غير مسمى دون تدهور. يمكن تخزين عمليات المسح الضوئي عالية الدقة للصور في قواعد البيانات، مما يجعلها قابلة

للبحث بسهولة ويمكن للجمهور الوصول إليها. وهذا يسمح بحفظ الصور التاريخية، مثل تلك الموجودة في الأرشيفات العائلية أو الأحداث التاريخية أو الاستكشافات العلمية المبكرة، ودراستها من قبل المؤرخين والجمهور على حد سواء.

ب. الحفاظ على الذاكرة الثقافية من خلال الصور

تلعب الصور الفوتوغرافية دورًا فريدًا في الحفاظ على الذاكرة الثقافية للمجتمعات. فهي لا توثق فقط التاريخ الشخصي بل وأيضًا التجارب الجماعية، مثل الممارسات الثقافية والحركات الاجتماعية والأحداث التاريخية. وتسمح الأرشيفات الرقمية للصور الفوتوغرافية للناس بإعادة النظر في ماضيهم والتأمل في التغييرات الطويلة الأجل التي حدثت في المجتمعات بمرور الوقت.

علاوة على ذلك، تسمح رقمنة الصور الفوتوغرافية بمشاركتها عالميًا، بحيث يمكن أن تصبح جزءًا من الذاكرة الجماعية للبشرية. على سبيل المثال، جعلت مشاريع مثل الأرشيف الفوتوغرافي للشرق الأوسط والأرشيف الرقمي الأخرى الصور التاريخية متاحة للأشخاص من جميع أنحاء العالم، مما يسمح بفهم وتقدير أكبر للتنوع الثقافي.

6. تحديات الأرشفة الرقمية

على الرغم من الفوائد العديدة للأرشفة الرقمية، إلا أن هناك تحديات مرتبطة باستخدامها وتنفيذها:

التكلفة: يمكن أن تكون الرقمنة مكلفة، وتتطلب معدات متخصصة وخبرة فنية وصيانة مستمرة.

التقادم التكنولوجي: يمكن أن تصبح التنسيقات الرقمية ووسائط التخزين قديمة بمرور الوقت، مما يشكل خطرًا على الوصول إليها على المدى الطويل. يتعين على أمناء الأرشيف تحديث تقنيات التخزين باستمرار والتأكد من إمكانية الوصول إلى تنسيقات البيانات.

الأمان والخصوصية: يجب على الأرشيف الرقمي تنفيذ تدابير أمنية قوية للحماية من التهديدات السيبرانية وانتهاكات البيانات والوصول غير المصرح به إلى المواد الحساسة.

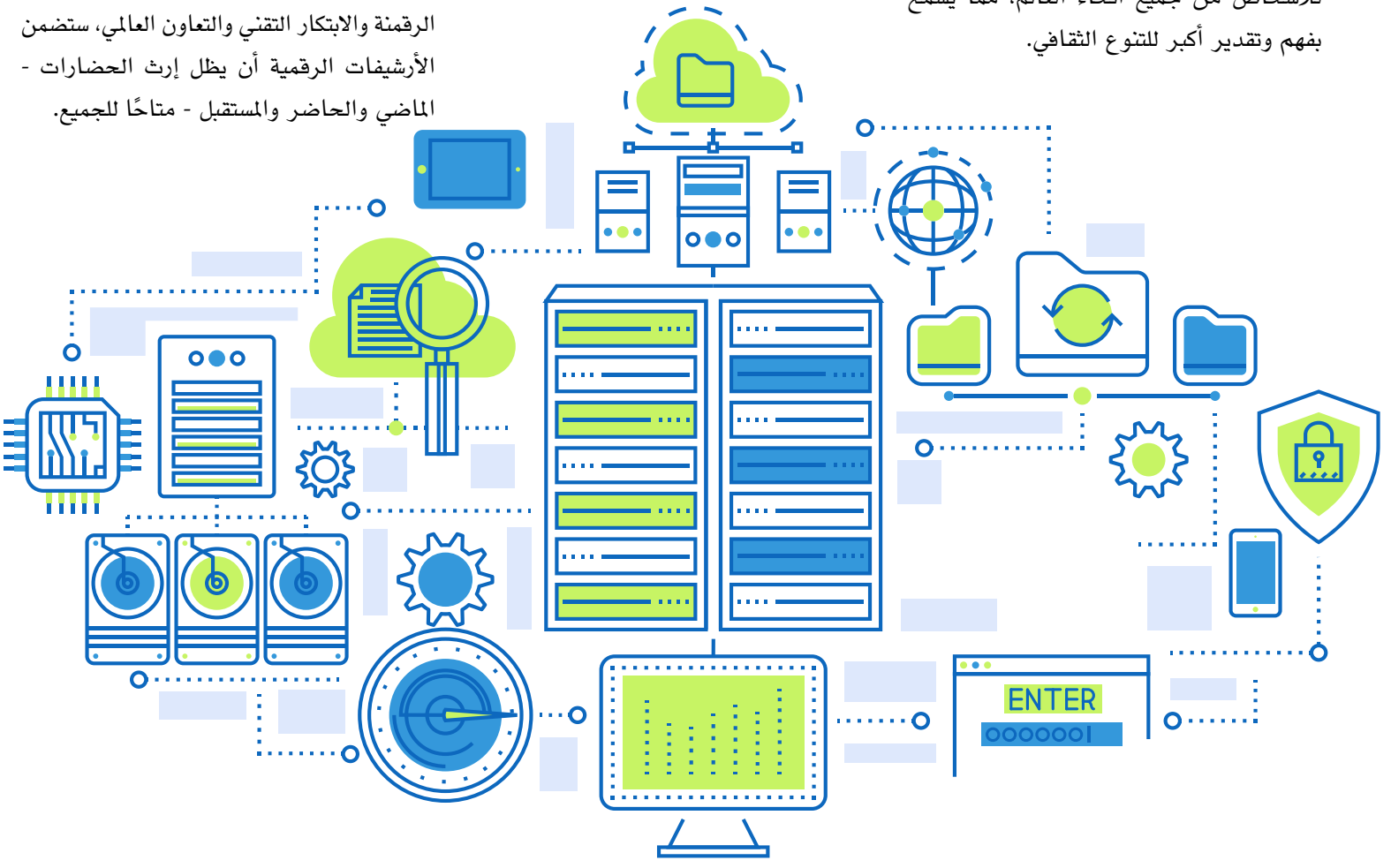
الخلاصة

في عصر يتميز بالتقدم التكنولوجي السريع والزخم المعلوماتي، يبرز الأرشيف الرقمي كمنارة للحفاظ على التراث ونشر المعرفة وحماية الذاكرة.

وهو بمثابة شهادة على التزامنا بتذكر وتعلم ونقل حكمة الماضي. سواء كان ذلك للحفاظ على التراث الثقافي أو تعزيز البحث أو حماية الذكريات الشخصية، فإن الأرشيفات الرقمية تشكل أداة لا غنى عنها في سعينا للحفاظ على الماضي وتشكيل المستقبل. ومع استمرارنا في تبني العصر الرقمي، لا يمكن المبالغة في أهمية الأرشيفات الرقمية في تاريخنا الجماعي.

وتلعب الأرشفة الرقمية دورًا محوريًا في الحفاظ على ذاكرة الشعوب من خلال الكتب والمخطوطات والمتاحف والصور الفوتوغرافية. ومن خلال رقمنة هذه الموارد التي لا تقدر بثمن، فإننا نحمي التراث الثقافي ونضمن إمكانية وصول الأجيال القادمة إليه. إن التحول نحو الأرشيفات الرقمية لا يحافظ على التاريخ فحسب، بل يعمل أيضًا على إضفاء الطابع الديمقراطي على الوصول إلى المعرفة والذاكرة الثقافية على نطاق عالمي.

مع استمرار تقدم التكنولوجيا، من المرجح أن تصبح الأرشيفات الرقمية أكثر أهمية للحفاظ على التجربة الإنسانية. ومع الاستثمار المستمر في الرقمنة والابتكار التقني والتعاون العالمي، ستضمن الأرشيفات الرقمية أن يظل إرث الحضارات - الماضي والحاضر والمستقبل - متاحًا للجميع.



مستقبل الرقمنة في حفظ الكتب والمخطوطات

مجلة فكر الثقافية

مقدمة

شهد العالم في العقود الأخيرة ثورة رقمية غيرت بشكل جذري الطريقة التي نتعامل بها مع المعرفة والمعلومات. من بين المجالات التي استفادت بشكل كبير من هذه الثورة الرقمية هو مجال حفظ الكتب والمخطوطات، الذي كان يعتمد سابقًا بشكل كامل على الوسائل التقليدية المادية.

مع ظهور الرقمنة، أصبح من الممكن تحويل الكتب والمخطوطات القديمة والنادرة إلى نسخ رقمية يسهل الوصول إليها، مما يسهم في حمايتها من التلف أو الضياع. لكن الرقمنة ليست مجرد تقنية حديثة، بل هي أيضًا جسر نحو المستقبل، حيث تفتح آفاقًا جديدة لحفظ ونقل المعرفة الإنسانية عبر الأجيال.

في هذا المقال، سنتناول مستقبل الرقمنة في حفظ الكتب والمخطوطات، ونبحث في الإمكانيات التي تتيحها هذه التقنية، بالإضافة إلى التحديات التي قد تواجهنا، والتطورات التي من المتوقع أن تحدث في المستقبل.

1. مفهوم الرقمنة وتطورها

الرقمنة هي عملية تحويل المحتويات المادية إلى تنسيقات رقمية يمكن تخزينها، مشاركتها، والوصول إليها عبر الإنترنت أو أنظمة الكمبيوتر، وفي سياق حفظ الكتب والمخطوطات، تعني الرقمنة تحويل الكتب الورقية أو المخطوطات القديمة إلى صور أو نصوص رقمية. يتضمن هذا التحويل استخدام أجهزة مسح ضوئي متطورة وبرمجيات ذكية لتحويل النصوص المكتوبة بخط اليد أو المطبوعة إلى تنسيقات رقمية قابلة للقراءة.

تطور الرقمنة

بدايات الرقمنة (1950-1980)

بدأت الرقمنة في التطور بشكل فعلي مع تطور تكنولوجيا الكمبيوتر في خمسينيات القرن العشرين. كان أول استخدام للرقمنة مرتبطًا بتحليل البيانات العلمية والبحثية، حيث كانت أجهزة الكمبيوتر المبكرة قادرة على تخزين البيانات ومعالجتها بشكل أسرع من الأساليب التقليدية.

شهدت الخمسينيات اختراع أولى الحواسيب التي استخدمت التخزين الرقمي للبيانات. ومن بين الأمثلة الأولى لهذه الأجهزة الحاسوب ""UNIVAC (Universal Automatic Computer))، والذي استخدم في تحليل البيانات الاقتصادية والبحث العلمي.

وفي الستينيات توسعت تطبيقات الحوسبة لتشمل العلوم الإنسانية. بدأت المكتبات ومراكز الأبحاث في استخدام أجهزة الكمبيوتر لتخزين الكتالوجات والأبحاث بشكل رقمي. كما بدأت الجامعات والمؤسسات البحثية في تطوير قواعد بيانات رقمية للأبحاث الأكاديمية.

وفي السبعينيات بدأت الرقمنة تدخل إلى عالم المكتبات والمؤسسات الثقافية. كان تركيز هذه الفترة على فهرسة الكتب والمخطوطات باستخدام أنظمة الكتالوج الرقمي. كما ظهرت أنظمة التصوير الرقمي البدائية لتحويل النصوص إلى صور رقمية يمكن تخزينها والوصول إليها لاحقًا. في هذه الفترة، بدأت أيضًا الجامعات والمكتبات في التفكير في استخدام الحواسيب لتسهيل الوصول إلى المعرفة والبحث الأكاديمي.

تطور الرقمنة (1980-2000)

خلال الثمانينيات والتسعينيات، شهدت الرقمنة تطورًا ملحوظًا بفضل التقدم السريع في تكنولوجيا الكمبيوتر والشبكات، وخاصة مع ظهور الإنترنت وانتشاره.

خلال فترة الثمانينيات بدأت أجهزة الكمبيوتر الشخصية في الانتشار الواسع، مما ساعد على زيادة عملية الرقمنة في المؤسسات الأكاديمية والثقافية. كما أن تطور أجهزة المسح الضوئي (الماسحات الضوئية) سهل عملية تحويل النصوص والصور إلى تنسيقات رقمية. كذلك بدأت الجامعات والمكتبات الكبيرة في إنشاء قواعد بيانات رقمية للكتب والمخطوطات، مع التركيز على رقمنة النصوص الأكاديمية لتسهيل الوصول إليها.

شهدت التسعينيات انطلاقة الإنترنت، والذي غيّر بشكل جذري مشهد الرقمنة. أصبحت المكتبات الرقمية جزءًا من هذا التطور، حيث بدأت العديد من المؤسسات في نشر محتوياتها على الإنترنت. مشروع "جوجل للكتب" الشهير بدأ في هذه الفترة مع محاولة رقمنة ملايين الكتب من المكتبات حول العالم، مما أدى إلى تحول هائل في فكرة الوصول إلى المعرفة. كما بدأت المكتبات والمراكز

لبحثية في تقديم فهارس وقواعد بيانات رقمية للجمهور عبر الإنترنت.

عصر الرقمنة الحديث (2000-2020)

في بداية القرن الحادي والعشرين، توسعت الرقمنة لتشمل جميع جوانب الحياة اليومية، من الكتب والمخطوطات إلى الصوتيات والفيديوهات والوثائق الحكومية.

في فترة الـ 2000 ومع تطور تقنيات الإنترنت وزيادة سرعات الاتصال، شهدت الرقمنة تقدمًا هائلًا. حيث بدأت المؤسسات الأكاديمية في رقمنة كميات ضخمة من النصوص والمخطوطات، وأصبح بإمكان الباحثين والطلاب الوصول إلى هذه الموارد من أي مكان في العالم. كما بدأ استخدام أدوات التحليل النصي والتعرف على الحروف (OCR) في قراءة النصوص القديمة والمخطوطات بخط اليد، مما سهل تحويلها إلى نصوص رقمية قابلة للبحث والتحليل.

في 2010 مع ظهور تقنيات الحوسبة السحابية، وأصبح تخزين المحتوى الرقمي أسهل وأقل تكلفة، واستفادت المؤسسات الثقافية، مثل المكتبات والمتاحف من هذه التطورات لتخزين محتوياتها الرقمية بشكل آمن ومستدام. كما تم تطوير تقنيات التعلم الآلي والذكاء الاصطناعي لتسهيل تحليل النصوص القديمة وتصحيح الأخطاء الناتجة عن عمليات الرقمنة مثل مشاريع "المكتبة الرقمية العالمية" و"أرشيف الإنترنت" أصبحت مشروعات رئيسية في حفظ المعرفة الإنسانية وتوفيرها للعامة.

أحد أكبر التغييرات التي أحدثتها الرقمنة هو توفير وصول أوسع إلى المعرفة. فالمكتبات والمخطوطات التي كانت محصورة في متاحف أو مؤسسات أكاديمية أصبحت متاحة الآن للجمهور عبر الإنترنت. هذه الخطوة ليست فقط حماية للمخطوطات النادرة والهشة، بل هي أيضًا فتح الباب أمام الباحثين وعامة الناس للاستفادة من هذه الموارد القيمة.

2. أهمية الرقمنة في حفظ الكتب والمخطوطات

أ. حماية التراث الثقافي والمعرفي

الكتب والمخطوطات تحمل قيمة ثقافية وعلمية هائلة. فالعديد من هذه المخطوطات هي وثائق نادرة تحمل شهادات عن تاريخ البشرية ومعرفتها. ومع مرور الزمن، يتعرض الورق إلى التلف بسبب العوامل البيئية مثل الرطوبة والحرارة، بالإضافة إلى مخاطر أخرى مثل الحروب والكوارث الطبيعية، وتوفر الرقمنة حلاً فعالًا لحفظ هذه الكنوز المعرفية، حيث يمكن تخزين النسخ الرقمية في عدة مواقع مختلفة، مما يقلل من خطر فقدانها.

ب. سهولة الوصول

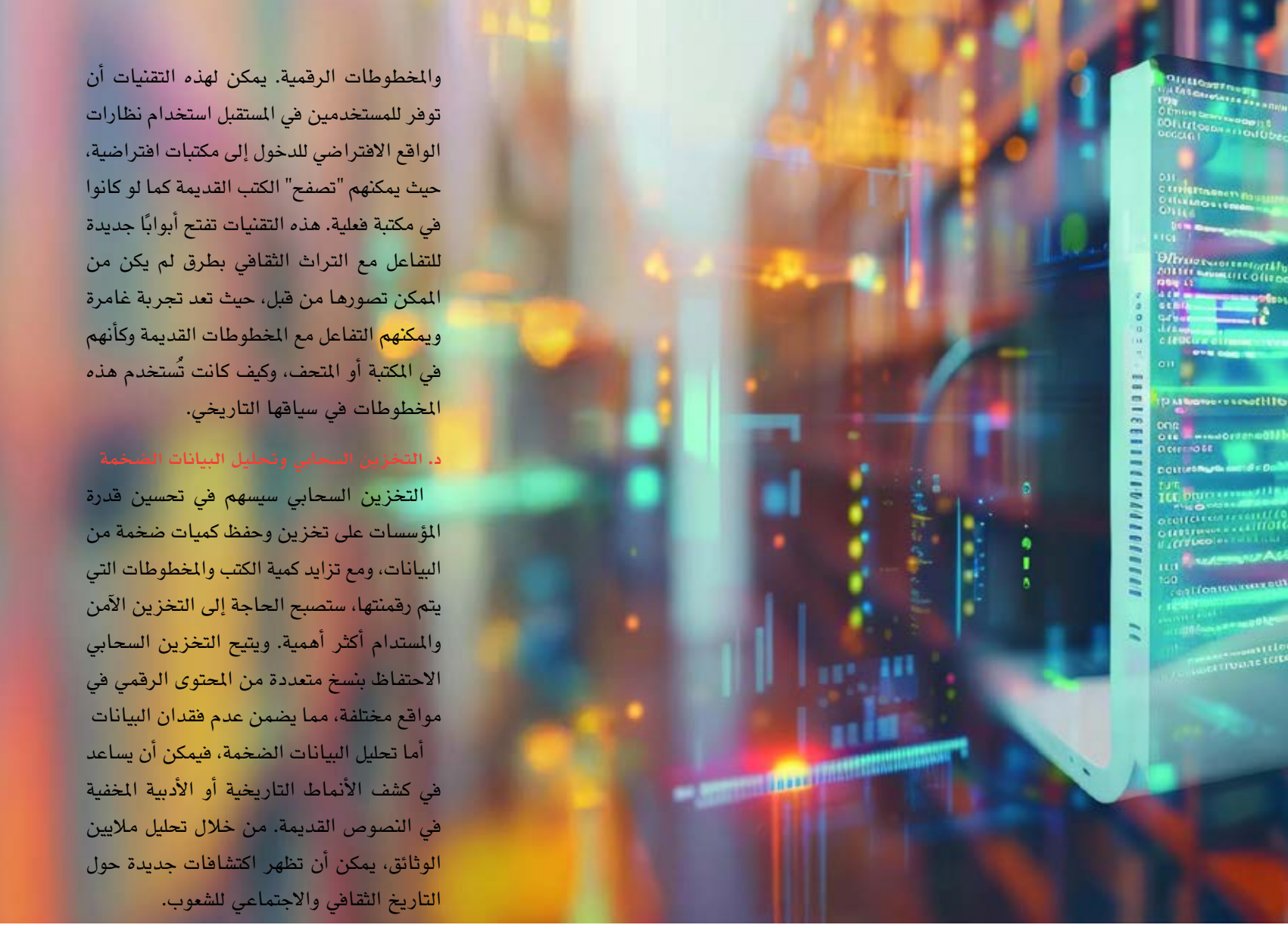
من خلال رقمنة الكتب والمخطوطات، يمكن الوصول إلى هذه المواد بسهولة من أي مكان في العالم عبر الإنترنت. هذا يعني أن الباحثين والطلاب والمستخدمين الآخرين لم يعودوا مضطرين للسفر لمسافات طويلة للوصول إلى المخطوطات النادرة الموجودة في مكتبات معينة. كما أن الوصول الرقمي يتيح للجامعات والمكتبات الوطنية توسيع نطاق خدماتها لتصل إلى جمهور أكبر.

ج. تمكين البحث العلمي

الرقمنة تسهل على الباحثين إجراء الدراسات والتحليلات المتعلقة بالنصوص القديمة. وبفضل الأدوات الرقمية، يمكن للباحثين استخدام تقنيات البحث النصي للعثور على كلمات أو جمل معينة داخل مئات الصفحات في وقت قياسي. كما أن بعض البرامج الرقمية المتقدمة يمكنها تحليل النصوص اللغوية أو الترجمة الآلية، مما يوفر فوائد إضافية للباحثين المتخصصين.

د. الحفاظ على المحتوى للأجيال القادمة

من خلال إنشاء نسخ رقمية، نضمن أن المعلومات الموجودة في الكتب والمخطوطات القديمة ستظل متاحة للأجيال القادمة، حتى إذا تعرضت النسخ الأصلية للتلف أو الفقدان المعرفة التي تم إنتاجها عبر العصور لن تضيع مع مرور الزمن.



3. مستقبل الرقمنة في حفظ الكتب والمخطوطات

مع التقدم المستمر في التكنولوجيا، يُتوقع أن يشهد مجال الرقمنة مزيدًا من التطور في المستقبل. هناك العديد من الابتكارات التي من المحتمل أن تؤثر على مستقبل الرقمنة، بما في ذلك الذكاء الاصطناعي، وتقنيات البلوكتشين، وتحليل البيانات الضخمة. فيما يلي نظرة على بعض هذه التطورات

أ. الذكاء الاصطناعي وتحليل النصوص

الذكاء الاصطناعي (AI) يمثل خطوة كبيرة نحو تحسين جودة الرقمنة وزيادة فعاليتها. بفضل الذكاء الاصطناعي، يمكن تحويل النصوص القديمة أو تلك المكتوبة بخط اليد إلى نصوص رقمية قابلة للبحث بشكل أسرع وأكثر دقة. كما يمكن للذكاء الاصطناعي المساعدة في تصحيح الأخطاء التي قد تحدث أثناء عملية المسح الضوئي أو الترجمة على سبيل المثال، بعض المخطوطات قد تكون مكتوبة بلغات قديمة أو مهجورة، وقد يصعب فهمها. يمكن للذكاء الاصطناعي تقديم ترجمات أو تفسيرات للنصوص، مما يسهم في تسهيل عملية البحث والتحليل.

ب. تقنيات البلوكتشين وحفظ الملكية الفكرية

تقنيات البلوكتشين تُستخدم لضمان أمن المعلومات والملكية الفكرية. في المستقبل، يمكن استخدام هذه التقنية لحفظ حقوق الملكية الفكرية المتعلقة بالكتب والمخطوطات الرقمية، وضمان عدم التلاعب أو التعديل غير المصرح به في المحتويات. كما يمكن استخدام البلوكتشين لتوفير سجل دائم لأي تغييرات أو تعديلات تجري على النسخ الرقمية.

ج. تقنيات الواقع المعزز والواقع الافتراضي

الواقع المعزز (AR) والواقع الافتراضي (VR) يمثلان مستقبلًا واعدًا في مجال عرض الكتب والمخطوطات الرقمية. يمكن لهذه التقنيات أن توفر للمستخدمين في المستقبل استخدام نظارات الواقع الافتراضي للدخول إلى مكتبات افتراضية، حيث يمكنهم "تصفح" الكتب القديمة كما لو كانوا في مكتبة فعلية. هذه التقنيات تفتح أبوابًا جديدة للتفاعل مع التراث الثقافي بطرق لم يكن من الممكن تصورها من قبل، حيث تعد تجربة غامرة ويمكنهم التفاعل مع المخطوطات القديمة وكأنهم في المكتبة أو المتحف، وكيف كانت تُستخدم هذه المخطوطات في سياقها التاريخي.

د. التخزين السحابي وتحليل البيانات الضخمة

التخزين السحابي سيسهم في تحسين قدرة المؤسسات على تخزين وحفظ كميات ضخمة من البيانات، ومع تزايد كمية الكتب والمخطوطات التي يتم رقمنتها، ستصبح الحاجة إلى التخزين الآمن والمستدام أكثر أهمية. ويتيح التخزين السحابي الاحتفاظ بنسخ متعددة من المحتوى الرقمي في مواقع مختلفة، مما يضمن عدم فقدان البيانات

أما تحليل البيانات الضخمة، فيمكن أن يساعد في كشف الأنماط التاريخية أو الأدبية المخفية في النصوص القديمة. من خلال تحليل ملايين الوثائق، يمكن أن تظهر اكتشافات جديدة حول التاريخ الثقافي والاجتماعي للشعوب.

هـ. الحوسبة الكمومية

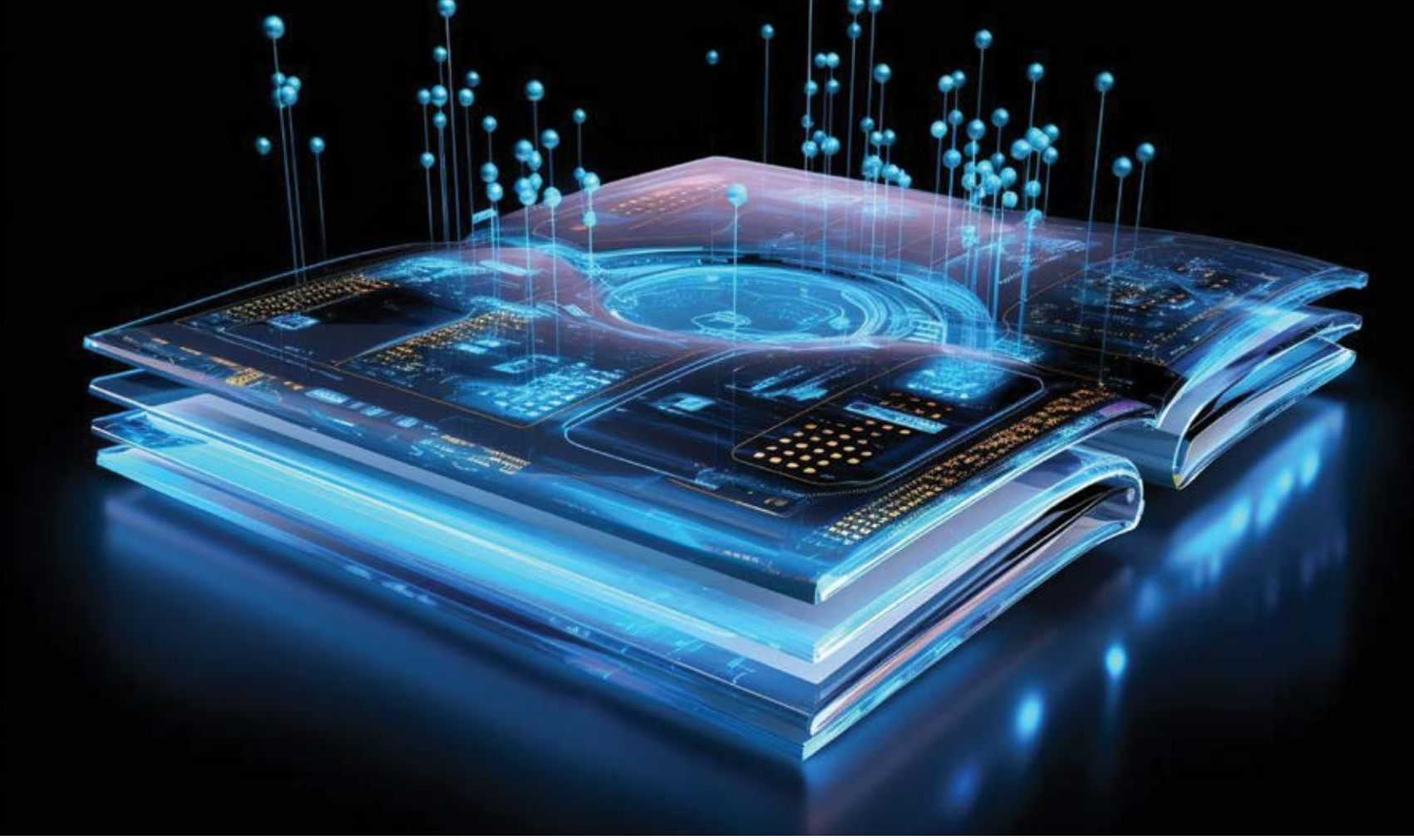
مع التقدم في مجال الحوسبة الكمومية، من المتوقع أن تحدث تغييرات كبيرة في مجال معالجة البيانات بما في ذلك الرقمنة، ويمكن للحوسبة الكمومية أن تزيد من سرعة معالجة البيانات بشكل هائل، مما يجعل عمليات الرقمنة أكثر كفاءة وأقل تكلفة. كما أنها ستساهم في تطوير أدوات تحليل جديدة تمكننا من فهم النصوص والمخطوطات القديمة بطرق لم نكن نعتقد أنها ممكنة من قبل

4. التحديات المستقبلية في الرقمنة

على الرغم من الفوائد الهائلة التي تقدمها الرقمنة، إلا أن هناك بعض التحديات التي قد تستمر في المستقبل:

أ. التكلفة المالية

عملية الرقمنة تتطلب استثمارات كبيرة في المعدات، البرمجيات، والبنية التحتية التكنولوجية.



كما أن الحفاظ على البيانات الرقمية وضمان استمراريتها يتطلب صيانة دورية وتحديثات مستمرة. هذا يعني أن العديد من المكتبات والمؤسسات الثقافية قد تواجه تحديات مالية في تنفيذ مشاريع الرقمنة على نطاق واسع.

ب. التوافق مع التقنيات الجديدة

مع التقدم السريع في التكنولوجيا، قد تواجه المؤسسات تحديات في الحفاظ على توافق المحتويات الرقمية مع الأنظمة الجديدة. على سبيل المثال، قد تتغير صيغ الملفات أو تتوقف بعض البرمجيات عن العمل بمرور الوقت. لذلك، سيكون من الضروري تطوير خطط لضمان أن تظل المحتويات الرقمية قابلة للوصول عبر الأجيال والتقنيات المختلفة.

ج. حقوق الملكية الفكرية

كما ذكرنا سابقًا، حقوق الملكية الفكرية تمثل تحديًا كبيرًا. الرقمنة تعني نشر المحتوى على نطاق أوسع، مما يزيد من احتمالية انتهاك حقوق المؤلفين والناشرين، وبالتالي، ستكون هناك حاجة لتطوير قوانين ولوائح جديدة تتناسب مع العصر الرقمي وتحمي حقوق جميع الأطراف.

د. حماية البيانات الرقمية

حماية البيانات الرقمية من القرصنة أو التلف أمر بالغ الأهمية، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بالكتب والمخطوطات النادرة، والمؤسسات التي تقوم بعملية الرقمنة يجب أن تتبنى أنظمة حماية متطورة لضمان عدم ضياع أو سرقة البيانات.

5. أمثلة على مشاريع رقمنة ناجحة

أ. مشروع مكتبة الإنترنت (Internet Archive)

تعتبر مكتبة الإنترنت من أكبر المشاريع الرقمية في العالم. هذا المشروع يهدف إلى رقمنة كميات هائلة من الكتب والمخطوطات والمواقع الإلكترونية، ويتيح الوصول إليها مجانًا عبر الإنترنت، وتحتوي مكتبة الإنترنت على ملايين الكتب والمخطوطات من جميع أنحاء العالم، مما يسهم في تعزيز البحث العلمي والثقافي.

ب. المكتبة الرقمية الأوروبية (Europeana)

Europeana هي مكتبة رقمية تهدف إلى رقمنة التراث الثقافي الأوروبي وجعله متاحًا للعامة، وتحتوي المكتبة على ملايين الوثائق الرقمية من مختلف المؤسسات الثقافية في أوروبا، بما في ذلك الكتب والمخطوطات والخرائط والصور الفوتوغرافية.

ج. مشروع المكتبة الرقمية العالمية (WDL)

المكتبة الرقمية العالمية (WDL) هي مبادرة أطلقتها مكتبة الكونغرس بالتعاون مع منظمة اليونسكو، بهدف توفير وصول عالمي إلى تراث العالم الثقافي، وتحتوي المكتبة على كتب ومخطوطات نادرة، بالإضافة إلى وثائق تاريخية من مختلف الحضارات حول العالم. تعتبر WDL أحد الأمثلة الرائدة في مجال رقمنة التراث الثقافي، حيث تعزز من مفهوم التبادل الثقافي والمعرفي على مستوى عالمي.

د. مشروع المكتبة البريطانية الرقمية

المكتبة البريطانية الرقمية تُعد مشروعًا آخر مهمًا في مجال الرقمنة، حيث قامت المكتبة البريطانية بتحويل آلاف الكتب والمخطوطات النادرة إلى نسخ رقمية عالية الدقة. هذه النسخ متاحة للجمهور من خلال بوابة المكتبة الرقمية، وتعتبر موردًا لا يقدر بثمن للباحثين والمهتمين بالتاريخ الثقافي

والأدبي، وتسعى المكتبة البريطانية من خلال هذه المبادرة إلى حماية الكتب والمخطوطات النادرة من التلف، وفي نفس الوقت توفير وصول أوسع إلى هذه الثروات الثقافية.

هـ. مشروع جوجل للكتب

مشروع جوجل للكتب هو أحد أضخم مشاريع الرقمنة التجارية في العالم، ويهدف المشروع إلى رقمنة ملايين الكتب من المكتبات حول العالم وجعلها متاحة عبر الإنترنت، وبرغم التحديات القانونية المتعلقة بحقوق الملكية الفكرية التي واجهها المشروع، إلا أنه يعتبر خطوة عملاقة نحو نشر المعرفة الرقمية، ويمكن للمستخدمين البحث عن نصوص الكتب والاطلاع على مقتطفات منها، وفي بعض الحالات تحميل النسخ الكاملة للكتب التي انتهت حقوق ملكيتها.

6. الدور الذي تلعبه الرقمنة في التفاعل بين الثقافات

أحد الجوانب المثيرة للاهتمام في عملية الرقمنة هو قدرتها على تعزيز التفاعل بين الثقافات. من خلال إتاحة الوصول إلى مصادر تراثية مختلفة من جميع أنحاء العالم، تسمح الرقمنة للأشخاص بالتعرف على الثقافات الأخرى وتقدير مساهماتها في المعرفة الإنسانية.

أ. تعزيز التفاهم الثقافي

بفضل الرقمنة، يمكن للأفراد من مختلف الثقافات الاطلاع على الأدب والفلسفة والتاريخ الخاص بشعوب أخرى. هذا الانفتاح على المعرفة يزيد من التفاهم الثقافي، حيث يتيح للناس فرصة اكتشاف القيم المشتركة والتحديات المتشابهة بين الثقافات المختلفة. على سبيل المثال، الباحثون في الشرق الأوسط يمكنهم الوصول إلى مخطوطات أوروبية قديمة، والعكس صحيح، مما يعزز من التبادل الثقافي والفكري بين الحضارات.

ب. دعم التعددية الثقافية

الرقمنة تسهم أيضًا في الحفاظ على التعددية الثقافية، من خلال حفظ الأعمال الأدبية والفنية للثقافات الأقل تمثيلاً والتي قد تكون معرضة للاندثار. بفضل مشاريع الرقمنة، يمكن إنقاذ الأعمال الثقافية واللغوية لهذه الشعوب من النسيان، وجعلها متاحة للأجيال القادمة.

ج. الوصول إلى التراث المفقود

في بعض الأحيان، تُفقد الكتب والمخطوطات الأصلية بسبب الحروب أو الكوارث الطبيعية أو التدهور البيئي. حيث تتيح الرقمنة الفرصة لحفظ نسخ من هذه الأعمال، حتى إذا فقدت النسخ المادية الأصلية. هذا يعني أن جزءًا من التراث الإنساني الذي كان يمكن أن يُفقد إلى الأبد يمكن الحفاظ عليه واستعادته بفضل التكنولوجيا الرقمية

7. دور التكنولوجيا المستقبلية في تطوير الرقمنة

مع التقدم السريع في التكنولوجيا، من المتوقع أن تشهد الرقمنة تطورًا كبيرًا في المستقبل، مما يفتح آفاقًا جديدة لحفظ الكتب والمخطوطات.

أ. الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي

الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي يلعبان دورًا محوريًا في تحسين عملية الرقمنة. بفضل الذكاء الاصطناعي، يمكن تحليل النصوص بشكل أسرع وأكثر دقة، حتى إذا كانت مكتوبة بخطوط قديمة أو غير واضحة. كما يمكن للتعلم الآلي تحسين الفهرسة والبحث عن المحتويات بشكل تلقائي، مما يسهل على الباحثين الوصول إلى المعلومات التي يحتاجونها.

ب. التعرف الضوئي على الحروف (OCR) المتقدم

التقنيات الحالية للتعرف الضوئي على الحروف (OCR) قد تكون محدودة في قدرتها على قراءة النصوص القديمة أو المخطوطات اليدوية. ولكن بفضل التقدم في هذا المجال، ستصبح الأدوات المستقبلية أكثر كفاءة ودقة في التعامل مع النصوص المعقدة. هذه التقنية ستساعد على تحويل حتى المخطوطات الأكثر تعقيدًا إلى نصوص رقمية قابلة للبحث.

8. التحديات القانونية والأخلاقية

في الوقت الذي تقدم فيه الرقمنة فوائد هائلة، إلا أن هناك بعض التحديات القانونية والأخلاقية التي يجب معالجتها لضمان مستقبل مستدام لهذه التقنية.

أ. حقوق الملكية الفكرية

من بين أكبر التحديات التي تواجه الرقمنة هي مسألة حقوق الملكية الفكرية. فالعديد من الكتب والمخطوطات الحديثة ما زالت محمية بموجب حقوق النشر، مما يعني أن رقمنتها قد تتطلب إذنًا من أصحاب الحقوق. في الوقت الذي يمكن فيه للرقمنة أن تفتح المجال لنشر المعرفة على نطاق أوسع، يجب أن يتم ذلك بطريقة تحترم حقوق المؤلفين والناشرين.

ب. الخصوصية والأمان

الرقمنة تعني تخزين كميات هائلة من البيانات على الإنترنت أو في أنظمة التخزين السحابي، مما يثير مخاوف بشأن الخصوصية والأمان، وهناك حاجة إلى وضع إجراءات صارمة لحماية هذه البيانات من الاختراق أو الاستخدام غير المصرح به. هذا يشمل حماية البيانات الشخصية المرتبطة بالكتب والمخطوطات الرقمية، وضمان أن هذه المعلومات لا تُستغل بطرق غير أخلاقية.

ج. التوازن بين الإتاحة والحفاظ على النسخ الأصلية

على الرغم من أن الرقمنة تتيح وصولاً واسعًا إلى الكتب والمخطوطات، إلا أن هناك قلقًا من أن هذا قد يقلل من الاهتمام بالحفاظ على النسخ الأصلية. من المهم أن يتم الحفاظ على التوازن بين إتاحة النسخ الرقمية على نطاق واسع وضمان أن النسخ الأصلية تبقى محمية ومصانة للأجيال القادمة.

خاتمة

الرقمنة تمثل مستقبلًا مشرقًا لحفظ الكتب والمخطوطات، حيث تتيح تقنيات جديدة إمكانية الوصول إلى المعرفة وتبادلها بطرق لم يكن من الممكن تخيلها من قبل. ومع ذلك، فإن تحقيق هذا المستقبل يتطلب تضافر جهود متعددة لضمان التغلب على التحديات التقنية والقانونية والأخلاقية. من خلال الاستمرار في تطوير هذه التقنية، يمكننا أن نضمن أن التراث الثقافي والمعرفي للبشرية سيظل محفوظًا ومتاحًا للأجيال القادمة، بفضل القوة التحويلية للرقمنة.

الإبداع والذكاء الاصطناعي

د. أمير تاج السر

كاتب وروائي سوداني

أعتقد بعد فترة من اكتشاف تقنية الذكاء الاصطناعي وتطورها، واستخدامها في كل المجالات الحياتية تقريبًا، لم يعد مدهشًا أن تقوم تلك التقنية بعمل كل شيء، ولم يعد مستغربًا أن نرى إنجازات كبرى تحدث بواسطتها. والإنسان في سعيه ليهمش نفسه، أو يلغيها في كثير من الأحيان، يبتكر مثل هذه الأشياء، ويستخدمها، ثم يسعد كثيرًا وهو يراها تسيطر عليه، بدلاً من أن يسيطر عليها وهو مبتكرها.

منذ سنوات قبل الألفية الجديدة، كنا نتحدث عن تقنية استخدام الكومبيوتر في الكتابة، التي كانت قد دخلت عندنا تلك الأيام، وبدأ بعض الكتاب أو لنقل المبدعين استخدامه، وأذكر أن ذلك عدّ لدى التقليديين كفرًا، فكيف يمكن إلغاء الورقة والقلم؟ كيف ينقل الكومبيوتر إحساسك، الذي ينقله القلم وحده؟

كانت ثمة استطلاعات للرأي تجرى بين الكتاب، وكل يدلي برأيه ويدافع عنه، وأذكر أنني شاركت وكنت ما أزال في البدايات، لكن البدايات الجادة، في كتابة رؤيتي الخاصة بعد أن انتقلت للكتابة على الكومبيوتر مبكرًا. وكتبت في موقع جهة الشعر الذي كان يحرره الشاعر قاسم حداد مقالاً بعنوان: (الساحر الذي يجعلني أكتب) كنت أعبر عن انجرافي نحو التقنية الجديدة واستخدامي لأدوات الكتابة والتحرير. بعد مرور سنوات من ذلك، لم يعد الكومبيوتر مشكلة، على العكس أصبح عدم استخدامه هو المشكلة، والمحررون في دور النشر يستاؤون كثيرا من الكتاب الذين يرسلون لهم النصوص مكتوبة بالحبر والورق، وتقريبا منذ خمسة عشر عاما، لم نعد نسمع عن كاتب يستخدم الورق أبدًا.

إذن التكنولوجيا تركض والإنسان الذي يطورها، دائمًا ما يجد حيلاً جديدة، والذي يستهلك، يكون أدمن إلغاء نفسه، أو أجبر على ذلك بعد أن يكون الإلغاء رسميًا ومعمولاً به في الدول.

ماذا تقول عن الهواتف الذكية التي قد تفوق من اخترعها ذكاء؟

ماذا تقول عن بوابات الدخول والمغادرة في المطارات التي ألغت موظفي الجوازات تقريبًا، ويمكن عن طريقها المرور من دون أي ختم على جوازك، لكن معلوماتك كاملة تكون انتقلت للنظام

ماذا تقول عن الروبوتات التي تقوم بكل أعمال الإنسان إذا ما برمجها الإنسان نفسه، لتقوم بتلك الأعمال، وحتى هذه الروبوتات الذي كان عملها في الماضي يقوم بالمساعدة البسيطة، بوجود الإنسان، وأصبحت الآن تعمل وحدها بحرية كاملة، ولا تخضع لإرادة الإنسان إلا حين تتم صيانتها.

بالنسبة للذكاء الاصطناعي والكتابة، أنا واحد من الناس لم أكن أتوقع أن تدخل تلك التقنية في المجال الإبداعي، سأقبلها مثلاً في المجال العلمي حين تبحث لك عن أفضل المراجع وأفضل الطرق لتحضر رسالتك الجامعية، وحين تدلك على أفضل البذور مثلاً، لتزرعها في أرض بواصفات معينة، وحتى تدلك على طريقة هزيمة عدوك في الحروب التي تنشأ بين حين وآخر. لكن المجال الإبداعي في رأيي مجال إنساني تخييلي بحت، والبرامج التي توضع في هذا الشأن ستمنحك في حدود إمكانياتها ولا يمكن أن تتخيل لك ما هو من المفترض أن تفعله، وحتى ما ستمنحه لك سيكون كلاسيكيًا ونمطيًا وخاليًا من التجريب أو الابتكار

المسألة أن برامج الذكاء الاصطناعي التي صممت للكتابة الإبداعية، محشوة بمفردات اللغة وببعض الجمل المستخدمة دائمًا، وليس أبعد من ذلك. هناك أفكار أيضًا، لكن كذلك هي أفكار أسميها بايتة، أو مستهلكة. مثلاً فكرة الهجرة أو اللجوء من دولة مثل السودان إلى بريطانيا، ستسأل الذكاء الاصطناعي عن كتابة قصة أو رواية بهذا الخصوص وسيكتبها لك. هناك موقع اسمه «هول ستوري جنريتور» يعمل على هذا، سيتطرق في قصة كهذه إلى أحوال السودان، واضطرار الشخص إلى اللجوء، ووصوله هناك وتشرده، وسيكتب لك بكل بساطة، أن هذا اللاجئ عثر على امرأة بريطانية شابة، ستكون غالبًا تملك سلسلة مطاعم، أو صالات تجميل، تسكن في بيت فخم، ولديها سيارة رينج روفر. هذه السيدة ستحبه وتتزوجه، ويمكن أن يبالغ في الأمر، فيحول لك هذا اللاجئ المسكين إلى رجل أعمال يشار إليه بالبنان، نعم يشار إليه بالبنان ستجد هذه العبارة الكلاسيكية.

لكن هل هذه كتابة يعتمد عليها؟

هذه وغيرها من نماذج أخرى مشابهة، هل فعلا هي إبداع؟

ما الجديد هنا، بل ما هي تلك المبالغة التي لن تحدث أبدا في الواقع؟ والقصة هنا لا تمنحنا أي ميزة لدى ذلك اللاجئ الفقير، تؤهله لهذه التغيرات، ولا تمنحنا أي شيء عن شعور الفتاة البريطانية، وهي تلغي عقلها ومكانتها الاجتماعية وتتزوج من هكذا شخص. أنا لن أقبل حتى لو أخبرني أنها فتاة فقيرة تلك التي تزوجت الرجل، فما بالك بفتاة غنية؟

الروائي حين يكتب عن الهجرة أو اللجوء، لن يدخل اللاجئ إلى لندن عبر مطار هيثرو، وإنما عبر مراكب الموت التي تتأرجح في البحر، وقد يصل أو لا يصل إلى يابسة أوروبية. سيكتب عن الذين غرقوا كثيرًا من التأملات والرعب ساعة الموت وربما الندم من كونهم لم يبقوا في بلادهم بالرغم من قسوتها. سيكتب عن الناجين، قصصًا أخرى مهينة، ستقابلهم في إيطاليا واليونان وتركيا، ووقوعهم في أيدي العصابات التي قد تسلخ جلودهم، وإن نجا أحد من كل هذه المهالك، فهو بالكاد يجد عملاً كحمال في مصنع، أو ناطور في شركة أمازون، أو مساعد جزار في إحدى القرى الريفية غير المتحضرة أصلاً.

أذكر مرة كنت في بريطانيا وزرت إحدى المدن الصغيرة، حيث أحد أقاربي هناك، وعثرت معه على إثنين من هؤلاء الناجين، كانا يطاردان الاعتراف بهما كلاجئين، ويواجهان حياة يومية صعبة. لم يكونا مهمومين بالتطور والتكنولوجيا، والأسواق والمولات التجارية، وحتى رؤية لندن

الروائي حين يكتب عن الهجرة أو اللجوء، لن يدخل اللاجئ إلى لندن عبر مطار هيثرو، وإنما عبر مراكب الموت التي تتأرجح في البحر، وقد يصل أو لا يصل إلى يابسة أوروبية. سيكتب عن الذين غرقوا كثيرًا من التأملات والرعب ساعة الموت وربما الندم من كونهم لم يبقوا في بلادهم بالرغم من قسوتها.

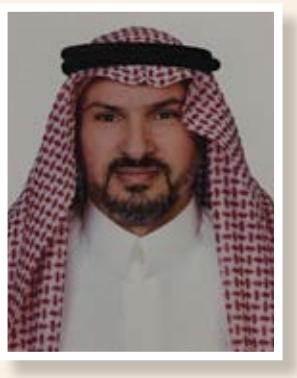
بقدر اهتمامهما بالحياة الأقل من عادية، التي جاءا يسعيان إليها.

بالنسبة لرسم الشخصيات، هل يستطيع الذكاء الاصطناعي أن يرسم لك شخصية مثل شخصية الكولونيل أوولانو بونديا في «مئة عام من العزلة» أو شخصية فيرمنتو داثا في «الحب في زمن الكوليرا»؟

أيضًا الجغرافيا والتاريخ، والحيوات المختلفة المعقدة، وغير ذلك، هل ممكن استيعابها ونحتها واستخراجها من برامج الذكاء الاصطناعي؟

حتى الآن لا أعتقد، وأميل إلى اعتماد الروائي الإنسان فقط، كاتبًا إبداعيًا، لكن ما سيحدث لاحقًا، لا أحد يعرفه.

التفسير الجندري للتاريخ



أ.د. إبراهيم بن محمد الشتوي

أستاذ الأدب والنقد - الرياض

في مقالاتي عن كتابة التاريخ تناولت قضية النقل المختلف للحادثة الواحدة، وأثره على تصور كلي للحدث التاريخي، وهو أمر يختلف عن تفسير التاريخ الذي يمثل نوعًا من قراءة التاريخ والبحث في النظام الذي يحكم سيرورة أحداثه.

هناك عدة قراءات وتفسيرات للتاريخ، يقوم بعضها على التفسير المادي والذي ظهرت فلسفته في البداية عند هيغل ثم تطورت عند ماركس في الماركسية الذي يرى أن حركة التاريخ يتمثل في صراع الطبقات الطبقة الفقيرة والطبقة الغنية، في حين أن هيغل كان يرى أن حركة التاريخ تتمثل بالجدلية، وهي أن كل حدث يحمل في داخله ما يناقضه، ويتطور هذا الجزء حتى يصبح هو الأساس، الذي يحمل في داخله بدوره جزءًا يناقضه، وهكذا تدور حركة التاريخ.

في حين أن هناك التفسير الديني الذي يرى أن التاريخ يقوم على الصراع بين الأنبياء والمصلحين من جهة، والمستكبرين والجبابرة من جهة أخرى، يستبدون بالأرض حتى تمتلئ فسادًا، فيبعث الأنبياء ويقوم المصلحون يواجهون ذلك الفساد حتى يتم لهم ما يريدون ثم يعود الفساد من جديد حين يطول العهد بحركة الإصلاح، فيحتاج الأمر إلى حركة أخرى

غير أن التفسير المادي ليس بالضرورة أن يكون وجهًا واحدًا، فكما اختلف بين هيغل وماركس هناك تفسيرات مختلفة، وأطرفها التفسير الجندري لأحداث التاريخ الذي يقوم على أن يبحث عن الأسباب المتصلة بالجندر سواء كان ذكراً أو أنثى للتاريخ.

نجد هذه القراءة على وجه التحديد لدى مضاوي الرشيد (الأستاذة في جامعة لندن) في قراءتها للأحداث التي وقعت للشيخ محمد بن عبدالوهاب في العيينة ثم في الدرعية في كتابها "أكثر دولة ذكورية"، إذ تربط بين خروجه من العيينة بأمر من أمير الأحساء آنذاك بحادثة رجم المرأة، وترى أن قيامه بذلك هو الذي أدى إلى إخراجه، وتؤكد هذه الوجهة ببحثها عن أسباب سياسية تبرر هذا الإخراج، فتقول: إن السبب هو قيامه بذلك دون أذن من السلطة السياسية في تلك الحقبة وإنما اجتهد بذلك اجتهادًا فرديًا.

ربما يكون لدى الدكتورة مضاوي مصادر شفوية لا أعلمهما ولم تشر إليها في حديثها ذلك وقد يكون ذلك من قبيل التفسير أيضًا، إلا إن ابن بشر يورد قصة إخراجه من العيينة وموقف أمير الأحساء منه بعد حادثة الرجم ثم يعلق تعليقًا مختصرًا لكنه مهم إذ يقول: "فعظم أمره بعد ذلك، وكبرت دولته".

إذًا الأمر لا يتصل لدى ابن بشر بحادثة الرجم إلا من الناحية الزمنية، فقد أدى مع غيره من الأعمال المختلفة التي قام بها إلى تعاظم أمره، وظهور دولته وليس مرتبطًا ارتباطًا خاصًا بحادثة الرجم، وهذا يعني أن السبب في إخراجه هو المكانة الكبيرة والمنزلة التي احتلها ابن عبدالوهاب ونفسه عليها أمير الأحساء. وأما موضوع الاستئذان من السلطة السياسة فلا قيمة له لأنه لم يكن هناك سلطة مركزية أصلاً في تلك المنطقة، والذي يقرأ تاريخ ابن بشر (بتحقيق د. محمد الشثري) يرى كيف كان أهل القرى في تلك الأنحاء يسطو بعضهم على بعض، ويقتل بعضهم بعضًا دون نكير أو أدنى عناية من السلطة المركزية سواء كانت في الأحساء أو سواها. (وقد قرأت فيه أن النواصر من المذنب سطوا سنة 1140 في الفرعة، ونهبوا ذرة أهل أوشيقر وأكلوها).

وعلى هذا نستطيع القول إن التفسير النسوي للتاريخ يظهر ابتداءً من ربطها حركة الشيخ ابن عبد

الوهاب بحادثة الرجم، ليس بوصفها تطبيقًا لحد من حدود الدين ولكن بوصفها موقفًا من المرأة، ويتجلى هذا الأمر بقولها: "إن دولة السعوديين الوهابية في القرن الثامن عشر قد ولدت من حادثة ضد امرأة". (الترجمة من عندي)

أفهم أن الدكتورة الرشيد "امرأة"، ولديها صلة خاصة بهذه الأحداث، فحين ترى هذا الدور للمرأة وتأثيرها في بناء الأحداث فهي بصورة أو بأخرى ترى نفسها، وهذا ما يعزز القول بتأثير الجندر على قراءة الأحداث. الأمر اللافت للانتباه أن الكاتبة في الوقت الذي تربط بين إخراج الشيخ ابن عبدالوهاب من الدرعية بحادثة الرجم، لا تذكر بعد ذلك سبب الإخراج إلا ما ذكرته سلفًا هو أنه لم يستأذن، وهذا سبب سياسي. لكنها لا تذكر بعد ذلك هل كان لنفوذ المرأة وأهلها صلة بذلك، وهل كانت المرأة من سواد الناس أم من سراتهم حتى استدعت غضب أمير الأحساء، إذا كانت هذه الحادثة هي السبب الحقيقي؟ هذا التجاهل يتوافق مع رأيها في أن إخراجه بسبب "امرأة" أي بسبب كونها امرأة، وأن موقف ابن عبدالوهاب منطلق من الموقف من المرأة، وهذا يعني لو أن الذي اعترف رجل -في رأيها- لم يكن الشيخ سيوقع عليه العقوبة التي أوقعها على المرأة.

لكن السؤال مرة أخرى، إذا كان ابن عبدالوهاب قد أخرج من العيينة بسبب هذه المرأة، وهذا ما أدى إلى القضاء على دولته في تلك المنطقة (الدولة هنا بمعنى الظهور والانتشار)، فكيف تكون السبب وراء ولادة الدولة السعودية الوهابية؟ ربما تكون وراء لمعان نجم الشيخ واشتهاره. مع أن ذلك لم يكن مرتبطًا على وجه الخصوص بهذه الحادثة، وإن كانت دولته الحقيقية لم تكن في العيينة وإنما كانت في الدرعية منطلق الدولة السعودية، وهذا يعني أن هذه الحادثة لم يكن لها تأثير إيجابي على الشيخ ودعوته، إلا أن الأستاذة ذهبت هذا المذهب لتؤسس عليه فكرتها اللاحقة.

واضح أن الدكتورة الرشيد تقرأ حادثة الرجم بوصفها تحيزًا ضد المرأة، وتربط بين إخراجه من العيينة، وهذه المرأة، وواضح أن التحيز ضد المرأة من خلال هذا العرض مرتبط بالشيخ ابن عبدالوهاب وحده، بناء على أنه لقي جزاء فعلته تلك وهي الطرد والإخراج من القرية التي هو فيها، لكنها تستدرك هذا الاحتمال (وهو الفصل بين موقف المجتمع النجدي في ذلك الوقت وموقف الشيخ من المرأة)، وتؤكد على أن سبب إخراجه ليس متصلاً بالغضب من الحادثة، وإنما بسبب أن تصرفه بإزاء هذه الحادثة تصرفًا فرديًا.

والإشكالية أنها بعد ذلك تربط انتقاله إلى الدرعية بامرأة الإمام محمد بن سعود، وتقول بأنها هي التي كلمت الأمير، وأثنت على الشيخ وما يقوم به من أعمال، ويقدمه من مواعظ، ومع أن هناك روايات مختلفة لانتقال الشيخ إلى الدرعية من أهمها أنه لما "عظم أمره وكبرت دولته" -على حد تعبير ابن بشر- كان الناس في القرى المجاورة قد تسامعوا به، وحين نزل الدرعية، زاره من كان قد سمع به، وتحدثوا معه، وعرضوا عليه البقاء في الدرعية، (وهذا خلاف رواية ابن بشر) ولكن لأنهم من سواد الناس، ولتجربته السابقة، لم يأخذ كلامهم مأخذًا جادًا، ثم زاره بعد ذلك وربما بدعوة من محبي الشيخ أخوا الأمير ثنيان ومشاري، وليس بالضرورة أن يكونا في وقت واحد، وكانا من محبي العلم، فتحدثا إلى الشيخ وأعجبا بما يقول، وقررا أن يحادثا الأمير محمد بن سعود بأمر الشيخ وأن يعرضا عليه استبقاءه في الدرعية، إلا أنهما ترددا بذلك خوفًا من غضب الأمير إذا علم أنهما قد التقياه دون إذن منه، وكان الأمير رجلاً مهيبًا -كما يقال- فقررا أن تكون مفاتحته في الموضوع عن طريق زوجته، التي ستقول: إنها "سمعت بهذا المطوع القادم من العيينة، وأن الناس يذكرونه بالخير، فلو يبعث ثنيان ومشاري يشوفونه ويأتون بخبره، فقد يكون خيرًا لنا". قبل الأمير محمد بن سعود المشورة وطلب من أخويه مقابلة الشيخ، وأخبراه على استيحاء أنهما قد قابلاه ولم يسمعا منه إلا قولاً حسنًا، فقرر الأمير مقابلة الشيخ والحديث معه.

من الممكن القول إن الكاتبة قد اعتمدت على تقنية التلخيص، أو أنها اعتبرت أن تأثير امرأة الأمير كبير، وانه هو الذي جعله يقبل كلام ثنيان ومشاري، إلا أن المشكلة الحقيقة ليست من صاحب الأثر الأكبر في موقف ابن سعود من ابن عبدالوهاب؛ زوجته أم إخوته، وإنما المشكلة الحقيقية وهي التي تدور عليها فكرة الفقرة المتصلة بهذا العنوان: "التراث التاريخي؛ البعث الديني والجندر".

ذهبت الدكتورة الرشيد إلى أن شعبية الشيخ واندماجه في مجتمع الدرعية قائمة على تعاطف النساء، وإلى انتشار دعوته بينهن من خلال شبكة العلاقات النسائية بزوجة الأمير، هذه النسوة بدورهن قمن بإقناع أزواجهن بالترحيب بالشيخ وقبول دعوته. هنا سيأتي سؤال مفصلي، ومنهجي، إذا كان ابن عبدالوهاب لا يختلط إلا بالرجال -كما ذكرت الأستاذة- وهؤلاء النسوة يغلب عليهم الأمية والجهل، ولا يجدن القراءة أو الكتابة، فكيف يتمكن من معرفة دعوة الشيخ وتشكيل وجهة نظر حولها، والاقتناع بها حتى يتمكن من إقناع أزواجهن بعد ذلك؟

لم تطرح الموضوع بهذه الصورة، لكنها أشارت إلى ما يمكن أن يكون السبب العامل في جذب انتباه النساء واهتمامهن بالشيخ ودعوته، المتمثل بحادثة الرجم، والتي تمثل بالنسبة لهن موقفًا من النساء الخارجات عن النظام الأخلاقي -كما تقول- الاجتماعي، ليس بوصفهن ضد هذه السلوكيات بحد ذاتها وإنما بما يمكن أن يؤثرن على أزواجهن، فهؤلاء النسوة قد يوقعن أزواجهن بالضلال، ويسببن لهن انعدام الأمن في الزواج.

إذاً هذا الموقف من الشيخ ودعوته من وجهة نظر الدكتورة ليس بسبب الوعي بقيمة الإصلاح الاجتماعي، ولا بسبب الموقف من السلوكيات المحرمة دينيًا من قبل هؤلاء النسوة، وإنما بسبب الخوف من أن يذهب أزواجهن إلى تلك النساء، وأن ينافسنهن (النساء الغير منضبطات أخلاقيًا) على أزواجهن.

وهي وإن أوردت هذا السبب بصيغة الاحتمال، وهي الصيغة التي كان يسميها القدماء صيغة التمريض، فإن الربط بين النساء في الدرعية والمرأة في العيينة يبين أهمية هذه النظرة لديها، وهي أن إعجاب النساء في الدرعية قائم على موقفه من المرأة في العيينة ليس أكثر.

ومع أنها أقامت مقابلة بين المرأة التقية والمرأة "المنحلة" -إن صح التعبير- في رأي المجتمع إلا أن هذه المقابلة ليست ذات بال في تحديد موقف المرأة الذي يتلخص بالخوف على أزواجهن، والحذر من منافسة هؤلاء النسوة لهن عليهم. خاصة وأن الدكتورة مضاوي أكدت أن شعبية ابن عبدالوهاب كانت قائمة في المقام الأول على النساء، وهذا يعني أن هذه المقابلة لا قيمة لها في موقف المجتمع على وجه الخصوص لأن المجتمع بوجهه الذكوري غائب عن المعادلة، وأن موقف زوجة الأمير هو استجابة لموقف الشيخ من المرأة في الدرعية، هذا الموقف الذي تحدد بأنه يحارب المرأة "المنحلة" لأجل أن يحافظ للنساء على أزواجهن.

إذا كانت الكاتبة ترى أن موقف المرأة التقية المتحمسة للدعوة بسبب الخوف على الرجل، والمشاعر الأنثوية البحتة وليس له صلة بالوعي السياسي أو الاجتماعي، أو بما يقدمه من أفكار حيال التوحيد والعقيدة، فهل هناك تشييء للمرأة أكثر من هذا؟ لأن موقف النساء من الشيخ كما تصفه الدكتورة هو موقف بيولوجي بحت يقوم على غيرة الأنثى على الذكر وليس ناتجًا عن وعي اجتماعي لدى تلك النسوة؛ كأن يخفن على تفكك الأسرة، وضياع الأطفال أو السقوط في دائرة الفقر ومن ثم الانجرار نحو السلوكيات الخاطئة، وهذا ما يجعلها منحصرة في دائرة الجسد بوصفه مادة أي شيء.

سيكولوجية العقل: (3) قراءة في العقل الباطن

أ.د. عبد الرحمن بن سليمان النملة

عضو هيئة التدريس بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

للعقل تجلياته المختلفة، فهو في نشاط وعمل دؤوب لا يتوقف، وقد ذكرنا في المقالين السابقين، أن نشوء الأفكار يتم من خلال استدخال (Internalization) الممارسات الاجتماعية- الثقافية، وأن أهم أدوات الاستدخال، هي اللغة، بمنطوقها ورمزيتها، فهي الأداة الثقافية الناقلة للممارسات الاجتماعية الثقافية المكونة للبنية العقلية. ذلك أن العقل لا يقوم بتوليد الأفكار من تلقاء نفسه، بل يقوم بمعالجة ما تم إدخاله فيه، وبالطبع يقوم بتوليد أفكار جديدة وابداعات خلاقة. فعمل العقل ونشاطه الواعي تم رصده علميًا، بل وتحديد المناطق الدماغية المسؤولة عن الكثير من الأنشطة الذهنية، ذلك من خلال الفتوحات والاكتشافات العلمية التي أسهم فيها علم النفس المعرفي، والعلم العصبي، وعلم الحاسوب.

لكن للعقل أنشطة أخرى خفية، كامنة فيما يسمى اللاشعور (Unconsciousness)، ذلك المكوِّن العقلي بنشاطه الذي لا يمكن للعقل الواعي معرفته. وحسب فرويد (1915) Freud يشتمل اللاشعور على الأفكار، والأماني والرغبات، غير المقبولة اجتماعيًا، والذكريات الموجعة، والعواطف المؤلمة، والمشكلات والمواقف المفتوحة، غير المحلولة، وغير المحسومة، التي مر بها الإنسان خلال سنوات العمر الأولى، وسببت له جروحًا عاطفية، وآلامًا نفسية، كي يتخطاها ويستعيد تكيفه، فان العقل يقوم بقمعها، واخفائها في اللاشعور، دون إرادة أو تدخل من الفرد. ولهذه السلوكيات المكبوتة تأثيرها على حياة الإنسان الواقعية، دون شعور منه، حيث تظهر على شكل صور وانماط من الأمراض والمشكلات، والأزمات النفسية، غير محددة الأسباب، والدوافع.

وينبثق من اللاشعور، جزء آخر يسمى ما قبل الشعور (Subconscious mind) أو العقل الباطن، وهذا الجزء من التركيبة الذهنية، يعتبر أقرب إلى الشعور والوعي. فإذا بذل الإنسان مزيدًا من الجهد في التذكر، فانه يستطيع استدعاء ما هو كامن في العقل الباطن.

وبلمحة تاريخية، فان اللاشعور والعقل الباطن كانا يعاملان على أنهما مكون عقلي واحد، ومع تكثيف الدراسات والبحوث، حول هذا الموضوع، ظهر تباينهما. وفي مقاربة علمية للتمييز بين اللاشعور والعقل الباطن، فإن الأخير يعمل كخلفية غير مدركة، تحوي كمًا هائلاً من المعلومات التي لا يمكن الوصول إليها إلا ببذل جهد كبير من الفرد، من خلال التذكر المتعمق، والتأمل

الداخلي أو ما يسمى الاستبطان (Introspection). وحتى لو لم يحاول الإنسان الوصول إلى العقل الباطن، فإن هذا المكون العقلي يؤثر على الكثير من أوجه السلوك، والسمات الشخصية، والخصائص العقلية والعاطفية الانفعالية، باحتوائه لكم هائل من المعلومات عنها. إن ردود فعل الشخص تجاه أحداث الحياة، والآخرين، تنطلق عادةً من العقل الباطن، فالمعلومات الخفية هناك هي التي تفسر كون البعض خجولاً، أو كسولاً، أو شرهًا في تناول الطعام، أو يعاني من الإدمان. كما أنها تحدد كون الإنسان واثقاً من نفسه، ناجحاً، يشعر بالبهجة والسعادة، وتحركه الآمال نحو مستقبل أفضل

إذًا فالعقل الباطن يحمل في طياته معلومات طائلة عن الفرد بجانبيها، الإيجابي المفعم بالحياة، وكذلك السلبي اليائس والمتردد. وهنا يكمن الفرق الرئيس بين اللاشعور، والعقل الباطن، ذلك أن اللاشعور يحوي فقط الأفكار والعواطف المكبوتة ذات التأثير السلبي على الإنسان، والتي تسبب له الكثير من المعاناة، وقد تظهر من خلال فلتات اللسان، أو الأحلام، أو عن طريق التنويم المغناطيسي (Hypnosis).

وقد لا تكون المعلومات المختزنة في العقل الباطن ظاهرة على السطح، ولكنها في متناول اليد، ويمكن أن يصبح المرء على دراية بهذه المعلومات، إذا وجه انتباهه إليها، كما هو الحال في عملية استرجاع المعلومات من الذاكرة. مثلاً، إذا كنت في محادثة مكثفة مع شخص ما، ومر شخص آخر من أمامك بشكل عرضي، فلن تلاحظ ذلك الشخص، ولكن عندما يُطلب منك التذكر، فقد تتمكن من تذكر شكل الشخص وحجمه، ولون لباسه، ومساره في نطاق رؤيتك. من جانب آخر، اللاشعور، وخلاف العقل الباطن، يخزن الأفكار الغريزية الأولية التي لا يستطيع الفرد الوصول إليها عمدًا، لكن قد يعطي سلوكه العلني إشارات للقوى اللاواعية التي تحركه، وهذا لا يتم إراديًا. إن تلك الأفكار والصور الذهنية المصاحبة للقوى اللاواعية، لا تزال موجودة في الدماغ، وقد ثبت ذلك من خلال التنويم المغناطيسي الذي يمكن أن يعيد الذكريات العميقة. وتشير الدراسات حول كيفية عمل الدماغ، إلى أن التجارب التي يمر بها البشر، تشكل وبنسبة كبيرة، طريقة تفكيرهم وتصرفاتهم، وخاصة التجارب التي مروا بها في مرحلة الطفولة المبكرة. إن الذكريات والتجارب التي لا تعد ولا تحصى، والتي تم جمعها طوال مرحلة الطفولة، تساهم في تشكيل شخصية الفرد الحالية. ذلك أن الإطار الفكري الذي ينظر الإنسان من خلاله إلى الكون، مؤلف جزؤه الأكبر من المفاهيم والمألوفات، والمفترضات، بسياقها الثقافي، والتي يوحي بها المجتمع إليه منذ الصغر، ويعززها في أعماق عقله الباطن، والإنسان إذن متأثر بها من حيث لا يشعر.

إذن، فإن للعقل الإنساني ثلاث تجليات؛ أولها وأظهرها العقل الواعي (Conscious Mind)، بأدواته المختلفة، من إدراك، وتذكر وتفكير، وغير ذلك من العمليات العقلية العليا. وفي كل لحظة يكون فيها الفرد مستيقظًا، تستقبل حواسه الخمس تدفقًا مستمرًا من المعلومات، بحيث يتم تخزين هذه التجارب كذكريات، يسترجع الفرد بعضها، ويحللها، ويتأخذ القرارات بناءً عليها. إن كل الأفكار التي تمر عبر العقل، وكل الأحاسيس والإدراكات من العالم الخارجي، وكل الذكريات التي يستحضرها الفرد إلى الوعي، جميعها تعتبر جزء من تجربة الفرد الواعية. حيث يشمل العقل الواعي كل ما يدركه الإنسان في أي لحظة، إنه يشمل كل ما يفكر فيه الآن، سواء كان في المقدمة أو في الجزء الخلفي من عقله، إذا كنا واعيًا به، فهو في عقله الواعي. لكن الإنسان لا يحتاج إلى تذكر معظم هذه المعلومات بنشاط، بل ربما ينسى جزءًا كبيرًا من أنشطته اليومية. والواقع أن جل هذه المعلومات لم ينسى، ولكنه كامن هناك، إما في اللاشعور أو العقل الباطن. والعقل الباطن، ذلك المكوِّن القابع فيما بين العقل الواعي واللاشعور، يمثل المظهر الثاني من تجليات العقل الإنساني، بكل ما يحوي من مخزون وذكريات، إيجابية كانت أم سلبية. ثم العقل غير الواعي، أو اللاشعور بمخزونه المكبوت من ذكريات مؤلمة تحمل في طياتها أفعال وأفكار غير ملائمة أو مضادة للمألوف الاجتماعي الثقافي.

هذه التجليات ليست طبقات أو مراحل، بل هي مظاهر للعمل والنشاط العقلي، ومناط الحديث هنا، العقل الباطن، لقربه من العقل الواعي، وتحكمه في الكثير من أوجه النشاط الإنساني، إنه المكان الذي تنشأ فيه الأحلام، بل هو مستودع كبير جدًا لجميع التجارب، والانطباعات التي تتركها هذه التجارب في العقل، وهو مكان للميول التي يتم ايقاظها، أو تعزيزها من خلال هذه الانطباعات. إن العقل الباطن هو الجزء المتحكم في جميع السلوكيات الإرادية وغير الإرادية، إن الحركة، والقيام والجلوس والتنفس، والمحافظة على درجة حرارة الجسم الطبيعية، ومعدل نبضات القلب، أفعال يقوم بها الإنسان ولا يتعين عليه التفكير بكيفية القيام بها، ذلك أنها تحدث فقط لأن المعلومات اللازمة للقيام بها مخزنة في العقل الباطن، ذلك أنه يحوي ما يسمى بالنبضة التوازنية الداخلية (Homeostatic impulse).

والأمر الواعد هنا، أنه يمكن، كما ذكرنا، الوصول إلى المعلومات في العقل الباطن، بشيء من التذكر المتعمق، والتأمل الباطن، وعليه يمكن وإلى حد ما، التحكم في العقل الباطن وإعادة برمجته، ودمجه في النشاطات اليومية للفرد. إن عقلك الباطن هو من يتسبب في شعورك بعدم الارتياح العاطفي والجسدي، كلما حاولت القيام بأي شيء جديد أو مختلف، أو تغيير أي من أنماط سلوكك الراسخة. إن الشعور بالخوف وعدم الارتياح هما علامتان نفسيتان على أن عقلك الباطن قد تم تنشيطه، لكنه كان يعمل على ترسيخ أنماط السلوك هذه، أي الخوف وعدم الارتياح، في الخلفية قبل وقت طويل من ملاحظتك لمثل هذه المشاعر. ولتوضيح الصورة، يمكنك أن تتخيل أن عقلك الباطن يسحبك إلى منطقة الراحة (Comfort zone) الخاصة بك، في كل مرة تحاول فيها تجربة شيء جديد، لدرجة أن التفكير في القيام بشيء مختلف عمّا اعتدت عليه، سيجعلك تشعر بالتوتر وعدم الارتياح. إن الميل إلى الالتزام بهذه الأنماط هو أحد الأسباب التي تجعل التخلص من العادات أمرٌ صعب للغاية، ولكن عندما يتعلم الفرد كيف ينمي مثل هذه الأنماط عن قصد، يمكنه تسخير قوة العادة، وغرس مناطق راحة جديدة، والتي سوف يتكيف معها عقله الباطن. إن تكيف العقل الباطن مع العادات والتجارب الجديدة، يعتبر إشارة إلى إعادة برمجته، وهنا تكمن الاستفادة من تسخير القوى الخارقة للعقل الباطن، ودمجها في الحياة اليومية.

أهم المراجع:

-النملة، عبدالرحمن بن سليمان (2020م). نوستالجيا. مجلة فكر الثقافية، العدد (30). المملكة العربية السعودية، الموقع الالكتروني:
https://fikrmag.com/article_details.php?article_id=1125

- الوردي، علي (2022م). خوارق اللاشعور، أو أسرار الشخصية الناجحة. الطبعة الثامنة، دار الوراق، بغداد، لندن.

- Best, J. B. (1999). Cognitive psychology. Belmont: Wadsworth Publishing Co

- Bion W. (1984). The Elements of Psychoanalysis. UK: Karnac Books.

- Craik (Eds.), The Oxford Handbook of Memory. New York: Oxford University Press, Inc.

- Freud, S. (1915). The unconscious. Standard edition. (14): pp. 166–215

Freud, S. (1984a). The unconscious. In: A. Richards (Ed.), The Pelican Freud library. Vol. 11. On metapsychology: The theory of psychoanalysis (pp.159–222). Harmondsworth: Penguin. (Original work published 1915)

- Phillips, J. (2013). Freud and the cognitive unconscious. Philosophy, Psychiatry, & Psychology (20, no. 3): pp. 247–9

- Power, M. J. (1997). Conscious and unconscious representations of meaning. In M. J. Power & C. R. Brewin (Eds.), The transformation of meaning in psychological therapies. Chichester: Wiley.

- Power, M. J. (2000). Freud and the unconscious. Retrieved from: https://www.bps.org.uk/psychologist/freud-and-unconscious

- Tauber, A. I. (2013). The Rational Unconscious: The Freudian MindReconsidered. Philosophy, Psychiatry & Psychology, 20 (3): 255- 259.

مناهج المحدثين 1

أ.د. علي بن محمد العطيف

أستاذ الحديث والدراسات العليا بجامعة جازان - كلية الشريعة والقانون

تلقى الصحابة الكرام رضي الله عنهم الحديث من النبي ﷺ كما تتلقى الأرض الجديبة الغيث، وأودعوه قلوبهم وحوافظهم، وعني ﷺ بتثبيت حديثه في ذاكرتهم بما كان يراعيه من قصر الأحاديث غالبًا، ومن أساليب البيان المشوقة، وتكرار الحديث ليعقل عنه، وتنويع طرق الإلقاء، وغير ذلك مما ثبت عنه.

ثم قام الصحابة الكرام رضي الله عنهم أجمعين، بتبليغ حديث النبي ﷺ على الوجه المطلوب، وراعوا غاية الحيطة لحديث رسول الله ﷺ، وكان الجو آنذاك فارغًا كل الفراغ من أي تأصيل أو أثر من قاعدة تتبع في أصول الرواية، أو قانون يراعى لضبطها، بل كان واقع الأمم مظلمًا، مما يدل على خطورة المهمة العظمى التي تحملها الصحابة رضي الله عنهم، ليؤدوا الحديث كما سمعوه، وكما قاله ﷺ.

لكن الدين الإسلامي متمثلاً في الكتاب والسنة جاء بأصول نظام الدين والدنيا، وقواعد نهضة العلم والحضارة، وكذا أصول الرواية والدراية.

وتتلخص هذه الأصول بإلزام الأمانة العلمية، من العدالة والضبط وما يتفرع منهما، واشتراط كل ذلك لقبول خبر الراوي، والتثبت من كل قضية بسلسلة إسناد كلهم ثقات، وخلو ذلك كله من الشذوذ والعلل القادحة.

معنى مناهج المحدثين:

هذه العبارة (مناهج المحدثين) مركب إضافي يتألف من كلمتي (مناهج) و(المحدثين)

والمناهج في اللغة: جمع منهج، والمنهج – كما يقول أهل اللغة – هو الطريق أو السبيل الواضحة البينة، والمناهج والنهج: كالمنهج[1].

قال تعالى: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا﴾[2]: أي سبيلاً وسُنَّة.

والمحدثُون: جمع محدث، اسم فاعل من حدث، والحديث من حدث، نقيض قدم، والحديث: الجديد[3].

وقد غلب استعمال المحَدِّث في العرف العام والخاص على المشتغل بالحديث النبوي.

والمعنى اللغوي لهذه العبارة: الطرق التي يسلكها المحدثون في أمورهم، وتشمل بإطلاقها العبادات، والمعاملات، ورواية الحديث بسنده، أو تخريجه، أو عزوه لمرجع يرويه بسنده.

وفي الاصطلاح: الطرق أو السبل التي سلكها المحدثُون في رواية الحديث وتصنيفه، بحسب شروط معينة، والتعليق عليها.

ويدخل في قولنا: (رواية الأحاديث) طرق التحمل والأداء وحكم كل منها، والرواية الشفوية والكتابية من صحيفة.

ويشمل قولنا (تصنيفه) في التعريف لأن الرواية قد لا تكون تصنيفًا، كرواية الصحابة والتابعين رضي الله عنهم قبل بدء التصنيف، ويشمل مناهج التصنيف العامة، أي أنواع المصنفات في الحديث النبوي كالجوامع والسنن والمسانيد والمعاجم.

وقولنا (بحسب شروط معينة) لتدخل الصفات التي يلتزمها كل مُحدِّثٍ في رواة الأحاديث التي يختارها لكتابه من الصحة أو الضَّعْف أو المِشْتَهِر على الألسنة، وفي الوجه الذي يروي به كل راو عن الآخر، كأن يورد المحدث سندًا واحدًا أو أسانيد متعددة، وكيف يجمعها في السياق ويحولها بـ(ح) التحويل، كما يفعل الإمام مسلم وغيره، أو يفرقها على الأبواب كما يفعل البخاري.

وقلنا و(التعليق عليها) لتدخل الفوائد الفقهية والإسنادية التي يبرزها أو يشير إليها كل واحد من المحدثين. (أي المنهج الخاص الذي يختص به كل محدث عن أمثاله).

وهذا الشمول في التعريف أليق بمناهج المحدثين، كما أنه أوفى بالغرض من الاقتصار على المناهج في التأليف، سواء المناهج العامة في ترتيب الأحاديث، أو الخاصة الفقهية والفنية، لأن الشمول الذي ذكرناه يسلط الضوء على مناهج الرواية، وقد غفل عنها كثيرون، مع أنها ركن في معرفة انتقال الحديث عبر حلقات الإسناد انتقالاً محكمًا بقواعد وضوابط دقيقة، تكفل سلامة النص في هذا الانتقال، وتحقق اتصال السند، كما تبين حال الراوي من مقابلة طريقته في الأداء للحديث بطريقة تلقيه لهذا الحديث، من حيث العدالة أو اختلالها، أو التدليس في الأداء بما يوهم طريقة عالية في تلقي الحديث سوى التي أخذ بها الحديث، وغير ذلك[4].

أقسام مناهج المحدثين:

تنقسم مناهج المحدثين إلى قسمين، مناهج عامة ومناهج خاصة:

أولاً: المناهج العامة: وهي الطرق التي يسير على كل منها جماعة من المحدثين، مثل كتب: المسانيد، والجوامع، والسنن، والمعاجم، وغيرها.

ثانيًا: المناهج الخاصة: وهي كل طريقة يختص بها المحدث عن أمثاله؛ مثل ما يختص به المسند للإمام أحمد، والمسند لبقي بن مخلد عن غيرهما

ومثل ما يختص به كل من صحيح البخاري ومسلم وجامع الترمذي، عن غيرها من الكتب المرتبة على الموضوعات.

تعريف آخر لمناهج المحدثين:

هو العلم الذي يكشف لنا طريقة المصنف في كتابه، من حيث الترتيب والتبويب، واختيار الشيوخ والطرق، وصياغة الأسانيد، ويبين كذلك شروط المصنف ومصطلحاته الخاصة به، ومعرفة موضوعه، بما يعين على فهم ذلك الكتاب، والاستفادة منه على أكمل وجه.

وهذا تعريف جيد بالجملة، لكن يلاحظ عليه:

1 - أنه عرف المناهج الخاصة فقط ، كما هو ظاهر، ولم يشر إلى المناهج العامة.

2 - أنه وسع التعريف وأطنب فيه، وذكر ما ليس من المناهج.

3 - أنه لم يعرض لمناهجهم في الرواية. والتعاريف يراعى فيها الإيجاز والشمول.

التأصيل الشرعي لمناهج المحدثين:

وقد نشأ هذا المنهج الجليل في عهد الصحابة الكرام ومع نشأة الرواية في الإسلام.

ولعل أول من فتش[5] عن الرجال(علم الرواية) من الصحابة: أبو بكر الصديق، وعمر، وعلي رضي الله عنهم، فقد جاءت الجدة إلى أبي بكر رضي الله عنه تسأله الميراث، فسأل الصحابة، فأجابه المغيرة بن شعبة بأنها ترث السدس – عن رسول الله ﷺ – فطلب منه أن يأتي بشاهد، فشهد معه محمد بن مسلمة رضي الله عنه.

وكذا فعل عمر رضي الله عنه حين طلب من أبي موسى الأشعري أن يأتيه بشاهد عن النبي ﷺ حينما ذكر له حديث الاستئذان[6].

وكان علي رضي الله عنه يستحلف من يحدثه بحديث عن رسول الله ﷺ وإن كان ثقة مأمونًا، ويقول في هذا: "كنت إذا سمعت من رسول الله ﷺ حديثًا نفعني الله عز وجل بما شاء أن ينفعني منه، وإذا حدثني غيره استحلفته، فحدثني أبو بكر، وصدق أبو بكر..."[7].

قال ابن الوزير رحمه الله: "وعلي رضي الله عنه لم يتهم الراوي بتعمد الكذب، لأنه لو اتهمه بذلك لاتهمه بالفجور باليمين ولم يصدقه إذا حلف، وإنما اتهمه بالتساهل في الرواية بالظن الغالب، فمع يمينه قوي ظنه بأنه متقن لما رواه حفظًا، وإن امتنع عن اليمين يعرف أنه غير متقن ولا مستيقن، فيكون هذا علة في قبول حديثه"[8].

وذكر الحاكم أن أبا بكر، وعمر، وعليا، وزيد بن ثابت، جرحوا وعدلوا وبحثوا عن صحة الروايات وسقيمها"[9].

وكان هذا في عهد كبار الصحابة فلما ذر قرن الفتن، وظهرت الخلافات خفت الأمانة فجرح صغار الصحابة عددًا من الرواة كما قال ابن عباس رضي الله عنهما: "إنا كنا نحدث عن رسول الله ﷺ إذ لم يكذب عليه فلما ركب الناس الصعب والذلول تركنا الحديث عنه".

وفي رواية أخرى عن ابن عباس: "لم نأخذ من الناس إلا ما نعرف"[10].

وقد كذب عبد الله بن عباس نوفا البكالي، وقال: "كذب عدو الله" كما في صحيح البخاري[11].

ثم نما وتطور وقوي واشتد عوده في القرن الثاني، وامتد واتسع وبدأ يتكامل في القرن الثالث والرابع، وهكذا حتى اكتمل في القرن التاسع تقريبًا، حيث كثرت فيه الكتب وتنوعت فيه المؤلفات[12].

والأصل في ذلك: الكتاب، والسنة، وعمل الأئمة :

فمن الكتاب: قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ

إِن جَآءَكُمْ فَاسِقٌۢ بِنَبَإٍ فَتَبَيَّنُوٓاْ أَن تُصِيبُواْ قَوْمًۢا بِجَهَٰلَةٍ فَتُصْبِحُواْ عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَٰدِمِينَ ﴾[13].

ووجه الدلالة من الآية: أمر الله عز وجل أن لا نأخذ بأخبار الفسقة وغير الثقات؛ ووجوب التثبت من حقيقة خبر الفاسق . وما جعل الجرح والتعديل إلا لأجل التثبت في نقل الأخبار.

وكما أن الله تعالى قد ذم المنافقين والكافرين والكاذبين في آيات كثيرة، فقد أثنى وعدل سبحانه وتعالى الصحابة في محكم قوله سبحانه: ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ﴾ الآية.

وقوله تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُواْ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ وَيَكُونَ ٱلرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا﴾

والوسط: هم العدول الخيار.

ومن السنة النبوية:

1/ ما جاء عن عائشة رضي الله عنها أن رجلاً استأذن على النبي ﷺ فلما رآه قال: بئس أخو العشيرة وبئس ابن العشيرة فلما جلس تطلق النبي ﷺ في وجهه وانبسط إليه فلما انطلق الرجل قالت له عائشة: يا رسول الله حين رأيت الرجل قلت له كذا وكذا ثم تطلقت في وجهه وانبسطت إليه فقال رسول الله ﷺ: ياعائشة متى عهدتني فحاشًا إن شر الناس عند الله منزلة يوم القيامة من تركه الناس اتقاء شره.[14]

وجه الدلالة من الحديث:

قال أبو حاتم بن حبان البستي رحمه الله: "وفي هذا الخبر أن إخبار الرجل بما في الرجل على جنس الديانة ليس بغيبة؛ إذ النبي ﷺ قال: "بئس أخو العشيرة، أو ابن العشيرة ..."، ولو كان غيبة لم يطلقها رسول الله ﷺ.... وإنما الغيبة ما يريد القائل القدح في المقول فيه.

وأئمتنا – رحمة الله عليهم – فإنهم إنما بينوا هذه الأشياء، وأطلقوا الجرح في غير العدول لئلا يحتج بأخبارهم، لا أنهم أرادوا ثلبهم والوقيعة فيهم، والإخبار عن الشيء لا يكون غيبة إذا أراد القائل به غير الثلب"[15].

وقال الخطيب البغدادي: "وفي قول النبي ﷺ للرجل "بئس رجل العشيرة" دليل على أن إخبار المخبر بما يكون في الرجل من العيب على ما يوجب العلم والدين من النصيحة للسائل ليس بغيبة، إذ لو كان ذلك غيبة لما أطلقه النبي ﷺ، وإنما أراد عليه السلام بما ذكر فيه والله أعلم أن يبين للناس الحالة المذمومة منه، وهي الفحش فيجتنبوها، لا أنه أراد الطعن عليه والثلب له.

وكذلك أئمتنا في العلم بهذه الصناعة إنما أطلقوا الجرح فيمن ليس بعدل لئلا يتغطى أمره على من لا يخبره فيظنه من أهل العدالة فيحتج بخبره، والإخبار عن حقيقة الأمر إذا كان على الوجه الذي ذكرناه لا يكون غيبة"[16].

والنبي ﷺ تكلم في ذلك الرجل على وجه الذم لما كان في ذلك مصلحة شرعية، وهي التنبيه إلى سوء خلقه ليحذره السامع كما يفيده قوله ﷺ: "إن شر الناس عند الله منزلة يوم القيامة من تركه الناس اتقاء شره".

ولذلك تطلق في وجهه وانبسط إليه مداراة له لا مداهنة[17].

2/ عن فاطمة بنت قيس أن أبا عمرو بن حفص طلقها البتة وهو غائب فأرسل إليها وكيله بشعير فسخطته فقال والله ما لك علينا من شيء فجاءت رسول الله ﷺ فذكرت ذلك له فقال ليس لك عليه نفقة فأمرها أن تعتد في بيت أم شريك ثم قال تلك امرأة يغشاها أصحابي اعتدي عند ابن أم مكتوم فإنه رجل أعمى تضعين ثيابك فإذا حللت فآذنيني قالت فلما حللت ذكرت له أن معاوية بن أبي سفيان وأبا جهم خطباني فقال رسول الله ﷺ "أما أبو جهم فلا يضع عصاه عن عاتقه وأما معاوية فصعلوك لا مال له انكحي أسامة بن زيد فكرهته ثم قال انكحي أسامة "فنكحته فجعل الله فيه خيرًا واغتبطت.

وفي رواية: فقال رسول الله ﷺ "أما معاوية فرجل ترب لا مال له وأما أبو جهم فرجل ضراب للنساء ولكن أسامة بن زيد"[18].

وجه الدلالة من الحديث:

قال الخطيب البغدادي: "في هذا الخبر دلالة على أن إجازة الجرح للضعفاء من جهة النصيحة لتجتنب الرواية عنهم وليعدل عن الاحتجاج بأخبارهم لأن رسول الله ﷺ لما ذكر في أبي جهم أنه لا يضع عصاه عن عاتقه وأخبر عن معاوية أنه صعلوك لا مال له، عند مشورة استشير فيها لا تتعدى المستشير، كان ذكر العيوب الكامنة في بعض نقلة السنن التي يؤدي السكوت عن إظهارها عنهم وكشفها عليهم إلى تحريم الحلال وتحليل الحرام وإلى الفساد في شريعة الإسلام أولى بالجواز وأحق بالإظهار... فكذلك يجب على جميع من عنده علم من ناقل خبر أو حامل أثر ممن لا يبلغ محله في الدين محل عائشة أم المؤمنين ولا منزلته من رسول الله ﷺ منزلتها منه بخصلة تكون منه يضعف خبره عند إظهارها عليه وبجرحه تثبت فيه يسقط حديثه عند ذكرها عنه أن يبديها لمن لا علم له به، ليكون بتحذير الناس إياه من الناصرين لدين الله الذابين الكذب عن رسول الله ﷺ فيالها منزلة ما أعظمها أو مرتبة ما أشرفها وإن جهلها جاهل وأنكرها منكر"[19].

والنبي ﷺ ذكر معاوية وأبا جهم رضي الله عنهما بما فيهما لتتحقق المصلحة وهي المشورة على المستشير بالأصلح له، ولذلك قال لها عليه الصلاة والسلام: "انكحي أسامة بن زيد".

ومما جاء عن العلماء في ذلك ما يلي:

1 - عن عفان بن مسلم، قال: كنا عند إسماعيل بن علية، فحدث رجل عن رجل، فقلت: إن هذا ليس بثبت. قال: فقال الرجل: اغتبته!

فقال إسماعيل: "ما اغتابه، ولكنه حكم أنه ليس بثبت"[20].

2 - قال عبد الله بن المبارك قلت لسفيان الثوري إن عباد بن كثير من تعرف حاله وإذا حدث جاء بأمر عظيم، فترى أن أقول للناس لا تأخذوا عنه؟ قال سفيان: بلى؛ قال عبد الله: فكنت إذا كنت في مجلس ذكر فيه عباد أثنيت عليه في دينه وأقول: لا تأخذوا عنه[21].

3 - قال الحسن بن الربيع: قال ابن المبارك: "المعلى لا بأس به ما لم يجيء بالحديث فإنه يكذب، قال: فقال له بعض الصوفية: يا أبا عبدالرحمن: تغتاب؟ فقال: اسكت، إذا لم نبين كيف يعرف الحق من الباطل، ومن يبين؟"[22].

4 - وعن مسعر، قال: سمعت سعد بن إبراهيم يقول: "لا يحدث عن رسول الله ﷺ إلا الثقات"[23].

5 - وقال النووي رحمه الله:(جرح الرواة جائز بالإجماع، بل واجب للحاجة).

غاية علم مناهج المحدثين:

يظل تكوين العالم بأي علم ناقصًا ما لم يحط

بمناهج علماء هذا العلم، وطرق بحثهم في مؤلفاتهم أو في دراساتهم وبحوثهم، فكيف بمناهج أئمة الحديث، الذين حفظوا لهذه الأمة الأصل الثاني من أصول دينها، ألا وهو الحديث النبوي، فكان للعلم بمناهج المحدثين أهمية عظيمة، ومنزلة عالية بين علوم الحديث، لما يحققه من أهداف وغايات، منها:

1/معرفة الدقة والمنهجية التي أحاطت بها هذه الأمة الحديث رواية ودراية، لتأمن عليه الخطأ والتحريف في أثناء تناقله بين الرواة.

2/ التمييز بين المناهج المقبولة في الرواية وغير المقبولة، وشروط القبول للمقبولة.

3/الإفادة في كيفية تخريج الحديث من هذه المصادر، والالتفات إلى دقائق في التخريج، لا يعرفها من لم يخبر مناهجهم.

4/الوصول إلى تمييز صحيح الحديث من غيره، ثم إلى معرفة شرحه من الشروح المصنفة على كل مصدر منها، وهي كثيرة.

5/دقة المنهجية العلمية التي اتبعها علماء الحديث، في الانتقاء والتصنيف.

6/تمييز كتب الحديث عن بعضها، ومدى إفادة روايتها للحديث عن منزلته من القبول أو الرد.

7/التعرف على أشهر المحدثين المصنفين، وما لهم من فضل في خدمة الحديث النبوي، وسيرتهم المباركة.

8/فهم مقاصد المحدثين التي يهدفون إليها، في كيفية ترتيبهم، وفي طرائقهم في صياغة عناوين الأبواب المعروفة بالتراجم.

وقد اشتهر بذلك الإمام البخاري، حتى قالوا: (فقه البخاري في تراجمه).

وننبه كذلك إلى أن فقه سائر المحدثين هو أيضًا في تراجمهم.

نشأة مناهج المحدثين:

منهج كل شيء يحكم على الشيء قوةً أو ضعفًا، ولأهمية المنهج في علم الحديث كانت نشأته مرافقة لنشأة روايته، ثم نمت وتدرجت مع نمو العلم وتدرجه حتى واكبت تمام نضجه.

وطبعي أن تكون أول المناهج ظهورًا مناهج الرواية في عهد الصحابة الذين استنبطوها من كتاب الله تعالى، وتعاليم نبيه ﷺ، فظهرت في أيامهم الرواية بالسماع والعرض والكتابة، وكثرت الكتابة بعد الصحابة، وظهرت مجموعات تنسخ ويتداولها أهل العلم، فظهرت الإجازة، كما يروى ذلك عن الإمام الزهري محمد بن مسلم بن شهاب (ت 125 هـ).

ثم انتقلت رواية الحديث إلى رواية الكتب فأصبحت تتناقل كما ينقل الحديث، يراعى اتصال النسخة بمؤلفها بالسند إليه، أو بكون النسخة مقابلة بها أو بما هو مقابل بها، مما دون في شروط الضبط بالكتاب والرواية منه، حتى يتصل السند بالمؤلف.

أما في مناهج التأليف والجمع والترتيب فقد كان أول مناهج التصنيف ظهورًا منهج التصنيف على الموضوعات في الكتب التي عرفت بالجوامع. مثل: جامع هشام بن حسان (ت 148هـ) وجامع سفيان الثوري (ت 161هـ) وجامع معمر بن راشد الجزري (ت 154هـ) وابن جريج (ت150هـ)، سميت بذلك لأنها جمعت الأحاديث بعضها إلى بعض. وكانت مرتبة على الأبواب .

ثم ظهرت الموطآت، وأشهرها الموطأ للإمام مالك (ت 179 هـ) وفيها الأحاديث واستنباط المصنف للكتاب، وتأييده بأقوال الصحابة والتابعين.

وتلت الموطآت المصنفات، وهي مؤلفات على الموضوعات تذكر الأحاديث المرفوعة والموقوفة والمقطوعة، مثل مصنف وكيع بن الجراح (ت 197 هـ) ومصنف عبدالرزاق بن همام (ت 211 هـ) وأبي بكر بن أبي شيبة (ت 235 هـ) وفي رأس المائة الثانية رأت طائفة من الأئمة إفراد الحديث المرفوع بالجمع، فوجدت لذلك طريقة المسانيد، وانتشرت وكثرت، حتى قل إمام لم يصنف على المسند.

ثم جاء الإمام أمير المؤمنين في الحديث أبو عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري (ت 256 هـ) وكان قد أوتي حظًا عظيمًا في حفظ الحديث والعلم بعلله، وأوتي قدرًا عاليًا في الفقه والاستنباط، فصنف جامعه الصحيح والفقه فيه، وتبعه تلميذه مسلم بن الحجاج (ت 261 هـ)، لكنه نحى في كتابه منحى الاعتناء بفن الإسناد وصناعة الإسناد دون الفقه.

المصادر في مناهج المحدثين:

لأهمية العلم بمنهج المحدث في كتابه نجد البحث في مناهج المحدثين يواكب ظهور الكتب المعتبرة أمهات المصادر في الحديث الشريف. وكانت بداية ذلك نقول عن الإمام المصنف، ثم كتابات يكتبها المؤلفون أنفسهم، أفاد منها العلماء المحققون، وأضافوا أليها نتائج بحوثهم واستقرائهم للكتب

1/ النقول عن الأئمة:

أقدمها ما نقل عن الإمام مالك بن أنس في إعداد موطئه، وما ذكره أصحابه عنه، كما أخرج ابن عبدالبر عن المفضل بن محمد قال: (أول من عمل كتابًا بالمدينة على معنى الموطأ من ذكر ما اجتمع عليه أهل المدينة عبدالعزيز الماجشون، وعمل ذلك كلامًا بغير حديث، فأتى به مالكًا فنظر فيه فقال: ما أحسن ما عمل، ولو كنت أنا الذي عملت ابتدأت بالآثار ثم شددت ذلك بالكلام. قال: ثم إن مالكًا عزم على تصنيف الموطأ فصنفه...)[24].

وقال مالك: (عرضت كتابي هذا على سبعين فقيهًا من فقهاء المدينة فكلهم واطأني عليه)[25].

وقال عبدالرحمن بن زيد بن أسلم: (لما وضع مالك الموطأ جعل أحاديث زيد بن أسلم في آخر الأبواب. فقلت له في ذلك؟

فقال: (إنها كالسراج تضيء لما قبلها)[26].

ثم ما نقل عن الإمام البخاري حول عمله في كتابه كقوله: (لم أخرج في هذا الكتاب إلا صحيحًا، وما تركت من الصحيح أكثر).

وقوله: (كنت عند إسحاق بن راهويه فقال لنا بعض أصحابنا: لو جمعتم كتابًا مختصرًا لسنن النبي ﷺ. فوقع ذلك في قلبي فأخذت في جمع هذا الكتاب)[27].

وقوله في بعض نسخ الجامع الصحيح في أثناء كتاب الحج في باب تعجيل الوقوف: «يزاد في هذا الباب حديث مالك عن ابن شهاب، ولكني لا أريد أن أدخل فيه معادًا»[28].

أي بالسند والمتن نفسه، بل يخرجه من طريق آخر، ولو اختلف براو واحد.

2/ ما كتبه المؤلفون أنفسهم:

وأقدمه مقدمة الإمام مسلم بن الحجاج لجامعه

الصحيح، ورسالة أبي داود السجستاني لعلماء مكة، وكتاب العلل الصغير للإمام الترمذي الذي جعله ختام كتابه الجامع المعروف بسنن الترمذي.

ثم تتابع الجامعون للحديث على بيان مناهجهم ما بين مفصل مستقص، ومجمل مختصر، وكان من بين المفصلين ابن الأثير الجزري: المبارك بن محمد (ت 606 هـ) في المقدمة الوفية القيمة التي كتبها لكتابه القيم جامع الأصول، التي تعتبر كتابًا مفيدًا في تدوين الحديث وأنواع المصنفات ومقاصد أصحابها والتعريف بالكتب الستة التي جمعها، وبأصول عامة للمحدثين ومصطلحاتهم

واعتبارًا من أواخر القرن الرابع الهجري ظهرت مؤلفات مفردة في مناهج المحدثين، تدرس قواعد كل منهم في اختيار الأحاديث لكتابه، والمستوى الذي يلحظ فيها، وتصرفه في كتابه وذلك فيما عرف بالشروط.

وكان أول ما ظهر منها كتاب أبي عبدالله محمد بن إسحاق بن منده (ت 395 هـ) وفيه بعض شروط عامة للأئمة الستة وبعض أئمة غيرهم، وكان بداية ونواة يسيرة.

ثم ظهر "شروط الأئمة الستة" للحافظ أبي الفضل محمد بن طاهر المقدسي (ت 507 هـ).

ثم جاء بعده الإمام أبو بكر محمد بن موسى الحازمي (ت 584 هـ) فصنف كتابه (شروط الأئمة الخمسة) اقتبس فيه كثيرًا من كتاب المقدسي وأضاف إليه فوائد وعوائد كثيرة مهمة.

ثم في القرن السابع الهجري جاء الإمام شيخ الإسلام أبو عمرو عثمان بن صلاح الشهرزوري (ت 643 هـ) وصنف كتابه الجليل (علوم الحديث)، الذي كان فتحًا في هذا العلم، أودع فيه لمناسبة حديثه عن مصادر الصحيح ومصادر الحسن فوائد مهمة في مناهج أصحاب الكتب التي ذكرها ووسع ذلك الشراح بعده، كما في تدريب الراوي للسيوطي، وفتح المغيث للسخاوي.

وهكذا اتخذ البحث في مناهج المحدثين ثلاثة طرق لا يخرج عنها وهي:

1/حديث المؤلف في مقدمة كتابه، كما في صحيح مسلم، أو ختامه كما علل الترمذي الصغير، أو في بحث مفرد كما في رسالة أبي داود لأهل مكة.

2/مقدمات الشروح التي كتبت على كتب الحديث، مثل هدي الساري مقدمة فتح الباري، ومقدمة فتح الملهم شرح صحيح مسلم للعلامة الشيخ شبير أحمد، وهي مقدمات فياضة.

3/ بحوث في مصادر علوم الحديث، لمناسبة التعريف بكتاب من كتب الحديث المهمة الستة أو غيرها، حين يأتي ذكره في هذا المؤلف.

الهوامش

1 - ينظر : النهاية في غريب الحديث (185/4)، مختار الصحاح ص 681، والقاموس المحيط (النهج) ص 266.
2 - سورة المائدة، الآية 48.
3 - ينظر: المراجع السابقة.
4 - ينظر: مناهج المحدثين العامة د. نور الدين عتر ص 9-10، مناهج المحدثين العامة والخاصة، د. علي بقاعي ص 20.
5 - تذكرة الحفاظ (3/1).
6 - أخرج هذه القصة البخاري ومسلم ومالك وغيرهم، والحديث «إذا استأذن أحدكم ثلاثًا فلم يؤذن له فليرجع». فقال له عمر رضي الله عنه: والله لتقيمن عليه البينة، فجاء حلقة الصحابة وشهد معه أبو سعيد الخدري رضي الله عنه.
7 - أخرجه أحمد في المسند، وينظر: الكفاية (ص68).
8 - الروض الباسم في الذب عن سنة أبي القاسم (52/1).
9 - معرفة علوم الحديث (ص52).
10 - مقدمة صحيح مسلم (7).
11 - كتاب العلم، الباب رقم 44 .
12 - ينظر تفاصيل مراحل هذا العلم نشأة وتدوينا في «علم رجال الحديث » للمظاهري ص99 .
13 - قال الإمام أحمد في المسند403/30 : حدثنا محمد بن سابق حدثنا عيسى بن دينار حدثنا أبي أنه سمع الحارث بن أبي ضرار الخزاعي قال: قدمت على رسول الله ﷺ فدعاني إلى الإسلام فدخلت فيه وأقررت به فدعاني إلى الزكاة فأقررت بها وقلت يا رسول الله أرجع إلى قومي فأدعوهم إلى الإسلام وأداء الزكاة فمن استجاب لي جمعت زكاته فيرسل إلي رسول الله ﷺ رسولاً لإبان كذا وكذا ليأتيك ما جمعت من الزكاة فلما جمع الحارث الزكاة ممن استجاب له وبلغ الإبان الذي أراد رسول الله ﷺ أن يبعث إليه احتبس عليه الرسول فلم يأته فظن الحارث أنه قد حدث فيه سخطة من الله عز وجل ورسوله فدعا بسروات قومه فقال لهم إن رسول الله ﷺ كان وقت لي وقتًا يرسل إلي رسوله ليقبض ما كان عندي من الزكاة وليس من رسول الله ﷺ الخلف ولا أرى حبس رسوله إلا من سخطة كانت فانطلقوا فنأتي رسول الله ﷺ وبعث رسول الله ﷺ الوليد بن عقبة إلى الحارث ليقبض ما كان عنده مما جمع من الزكاة فلما أن سار الوليد حتى بلغ بعض الطريق فرق فرجع فأتى رسول الله ﷺ وقال يا رسول الله إن الحارث منعني الزكاة وأراد قتلي فضرب رسول الله ﷺ البعث إلى الحارث فأقبل الحارث بأصحابه إذ استقبل البعث وفصل من المدينة لقيهم الحارث فقالوا هذا الحارث فلما غشيهم قال لهم إلى من بعثتم قالوا إليك قال ولم قالوا إن رسول الله ﷺ كان بعث إليك الوليد بن عقبة فزعم أنك منعته الزكاة وأردت قتله قال لا والذي بعث محمدًا بالحق ما رأيته بتة ولا أتاني فلما دخل الحارث على رسول الله ﷺ قال منعت الزكاة وأردت قتل رسولي قال لا والذي بعثك بالحق ما رأيته ولا أتاني وما أقبلت إلا حين احتبس علي رسول رسول الله ﷺ خشيت أن تكون كانت سخطة من الله عز وجل ورسوله قال فنزلت الحجرات: {يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبإ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين}.
14 - أخرجه البخاري في صحيحه (452/10) (برقم 6032)، ومسلم (2002/4) (برقم 2591).
15 - مقدمة كتاب المجروحين (ص 18).
16 - ينظر: الكفاية (39).
17 - في فتح الباري454/10: والفرق بين المداراة والمداهنة أن المداراة بذل الدنيا لصلاح الدنيا أو الدين أو هما معا ، وهي مباحة ، وربما استحبت ، والمداهنة ترك الدين لصلاح الدنيا ، والنبي ﷺ إنما بذل له من دنياه حسن عشرته والرفق في مكالمته ومع ذلك فلم يمدحه بقول فلم يناقض قوله فيه فعله، فإن قوله فيه قول حق، وفعله معه حسن عشرة ، فيزول مع هذا التقرير الإشكال بحمد الله تعالى.
وقفة : هل يدل الحديث على جواز الغيبة؟
قال ابن حجر في الفتح 471-472: ويستنبط منه أن المجاهر بالفسق والشر لا يكون ما ينكر عنه من ذلك من ورائه من الغيبة المذمومة، قال العلماء: تباح الغيبة في كل غرض صحيح شرعًا حيث يتعين طريقًا إلى الوصول إليه بها: كالتظلم، والاستعانة على تغيير المنكر، والاستفتاء، والمحاكمة، والتحذير من الشر، ويدخل فيه تجريح الرواة والشهود، وإعلام من له ولاية عامة بسيرة من هو تحت يده، وجواب الاستشارة في نكاح أو عقد من العقود، وكذا من رأى متفقها يتردد إلى مبتدع أو فاسق ويخاف عليه الاقتداء به. وممن تجوز غيبتهم من يتجاهر بالفسق أو الظلم أو البدعة. والله أعلم. وبسط النووي الكلام في هذا في الأذكار ص292.
18 - أخرجه مسلم في صحيحه (1114/2) (برقم 1480)، وأبو داود في سننه (2/-712 713) (برقم 2284).
19 - ينظر: الكفاية (ص 40 - 41). وفيه غير ذلك من الأدلة النقلية الكثيرة على جواز الجرح، وبيان عيوب الرواة
20 - ينظر: مقدمة صحيح مسلم (ص 26)..
21 - ينظر: مقدمة صحيح مسلم (ص 17).
22 - ينظر: الكفاية (ص45)، وتهذيب التهذيب (242/10).
23 - ينظر: مقدمة صحيح مسلم (ص 15).
24 - تنوير الحوالك شرح موطأ الإمام مالك للسيوطي: 6/1.
25 - المرجع السابق: 5/1.
26 - المرجع نفسه: 6/1.
27 - شروط الأئمة الخمسة للحازمي: 64-65 وينظر هدي الساري: 4/1.
28 - هدي الساري: 10/1-11.

اللغة: لماذا نسمع أكثر من الكلمات؟

المحرر الأدبي

في كتابهما "المعنى والأهمية"، يستكشف ديدري ويلسون ودان سبيربر جوانب الاتصال التي تتجاوز تعريفات الكلمات التي نتحدث بها ولكنها لا تزال مشفرة في الكلمات نفسها.

اللغة البشرية ليست شفرة. فالشفرات الحقيقية لها علاقة مباشرة بالمعنى. صوت واحد، تعريف واحد. وهذا ما نراه مع الحيوانات.

ويوضح ويلسون وسبيربر أن "الاتصال المشفر يعمل على أفضل نحو عندما يشترك المرسل والمستقبل في نفس الشفرة بالضبط. وأي اختلاف بين شفرات المرسل والمستقبل يشكل مصدرًا محتملاً للخطأ في عملية الاتصال". وبالنسبة للحيوانات، فإن أي طفرة تطورية تؤثر على الشفرة الفطرية سوف تكون مضادة للتكيف. فالطائر المغرد الذي يعزف نغمة واحدة مختلفة عن النغمة التي يعزفها سوف يواجه صعوبة في العثور على رفيق.

ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة للبشر. فنحن نتواصل أكثر مما قد توحي به تعريفات كلماتنا. (يزعم ستيفن بينكر أن اللغة نفسها غريزة على مستوى الحمض النووي). ونحن نفك رموز أكثر من الكلمات التي تُقال لنا. وهذا هو التواصل الاستدلالي، وهذا يعني أننا لا نفهم الكلمات المنطوقة فحسب، بل والسياق الذي تُقال فيه. وعلى النقيض من لغات الحيوانات الأخرى، والتي هي أقل غموضًا بشكل واضح، تتطلب اللغة البشرية الكثير من التفسير الذاتي.

ربما لهذا السبب نستطيع أن نصل إلى بلد لا نتحدث لغته ولا نستطيع قراءة الأبجدية، ومع ذلك نستطيع أن نفهم جوهر ما تخبرنا به موظفة الاستقبال في الفندق. نستطيع أن نجد غرفتنا، ونعرف أين يتم تقديم الإفطار في الصباح. قد لا نفهم كلماتها، لكننا نستطيع أن نفهم نبرتها ونستنتج استنتاجات بناءً على السياق.

يزعم ويلسون وسبيربر أن الطفرات التي تطرأ على قدراتنا الاستدلالية لا تؤثر سلبًا على التواصل، بل وربما تعززه. والواقع أن لغتنا البشرية ليست مجرد شفرة من واحد إلى واحد، لأن هناك المزيد من الأشياء التي يمكن توصيلها إلى ما هو أبعد من التمثيلات الدقيقة لكلمات معينة، ولذا فإننا نستطيع بسهولة التكيف مع التغيرات التي قد تطرأ على التواصل والتفسير في مجتمعاتنا.

من ناحية أخرى، يمكننا أن نضحك على أكثر من مجرد الفكاهة الجسدية. فالكلمات قد تدفعنا إلى الضحك. واعتمادًا على طريقة نقلها، ونبرة الصوت، والتوقيت، والتعبيرات التي تأتي معها، فقد نجد كلمات غير مؤذية تمامًا تتحول إلى هستيرية.

فكر في السخرية

إن السخرية هي مثال رائع على مدى قدرتنا على توصيل السياق باستخدام بضع كلمات بسيطة

أختار كلماتي كمؤشرات لفكرة أكثر تعقيدًا قد تتضمن مشاعر وآراء وتحيزات، وستساعدك هذه الكلمات على استنتاج هذه الحزمة بأكملها. وأحد أهدافي كمُراسل هو تسهيل فهم المعنى الذي أعتزم نقله لك قدر الإمكان.

إن السخرية لا تعني مجرد ذكر العكس. بل لابد وأن يكون هناك توقع لهذا العكس لدى بعض السكان على الأقل. واختيار السخرية هو بمثابة تعليق على هذه المجموعة. ويزعم ويلسون وسبيربر أن "ما تنقله السخرية في الأساس ليس الاقتراح المعبر عنه حرفيًا أو العكس من هذا الاقتراح، بل الموقف من هذا الاقتراح ومن أولئك الذين قد يؤمنون به أو كانوا يؤمنون به".

إن السخرية فعالة لأنها فعالة. إن توصيل نفس المعلومات دون سخرية يتطلب استخدام جمل أكثر. ورغبتي كمتحدث هي أن أعبر عن نفسي دائمًا بأكثر الطرق فعالية ممكنة لمستمعي.

ويخلص ويلسون وسبيربر إلى أن اللغة البشرية تطورت وأصبحت قوية للغاية بسبب قدرتين إدراكيتين فريدتين لدى البشر، وهما اللغة والقدرة على إسناد حالات ذهنية للآخرين. فنحن نبحث عن سياق الكلمات التي نسمعها. ونحن بارعون للغاية في استيعاب هذا السياق لاستنتاج المعنى.

الدرس؟ إذا أردت أن تفهم الواقع فلا تكن متشددًا.

الاغتراب والإبداع
قراءة فلسفية وإنسانية وحياتية

د. مصطفى عطية جمعة
أكاديمي، وناقد أدبي

عندما نتأمل حالة الاغتراب الإبداعي التي تظهر لدى الكثير من المبدعين العرب، سواء كانت بوعي منهم أو تأثرًا بغيرهم؛ فإننا نجد كتابات متخيلة، وتنجلي عن ذوات إنسانية تنظر من شاهق للعالم أو تصرخ في الشتات، تدّعي التخلص من بشريتها، ساعية إلى الهروب من العالم الدنيوي، بل من الجسد الحاوي للذات نفسها، فهو في قمة الغربة قابل للاندماج والذوبان، في خضم المشهد.

ويعود أدب الاغتراب إلى ما طرحته الفلسفة الوجودية، خاصة كتابات "سارتر" أسئلة كثيرة تتصل بوجود الإنسان الحسي والمعنوي في الحياة، فالإنسان المعاصر إذا انتهى من مشاغله اليومية، استبد به القلق، بأسئلة محورية عن مبتدئه ونهايته، فكل شيء حوله هو العدم، ووجوده ذاته سيفضي به إلى الموت في النهاية، كما أن استبدال أسئلة الميتافيزيقا، بالانكباب على النفس البشرية وتحليلها لن يؤدي في النهاية إلا إلى مزيد من التخبط، لأن النفس البشرية لن تجيب عن أسئلة الماهية. ونرصد - في هذا التوجه - عجز العقل الفلسفي عن تقديم تفسيرات للوجود الإنساني، ولم يفلح التقدم التقني الهائل في تقديم السعادة الكلية للإنسان، لأن المادية صارت طاغية على النفوس،

وتحول الإنسان إلى شبيه بالمادة أو الإنسان الأدائي المنغمس في متطلبات الحياة، فازداد الملل وتعاظم الضجر، ويوازي هذا فقدان الروحانية والعقائد الدينية السماوية التي تجيب عن أسئلة الوجود والغيب، فتخبرنا عما كنا قبل ولادتنا، وعما سنصير إليه عقب موتنا، بل وعن سبب وجودنا في الحياة نفسها، لأن الفلسفة الحديثة اعتمدت المادية أساسًا لها، وأقصت الروحانية، فتوحش الإنسان المعاصر، وتعلّق بالمال واللذائذ وكلها نكبات للروح.

لقد كان الاغتراب - فكرًا ورؤية وأحاسيس - شائعًا في الكتابة الشعرية خلال عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات في القرن العشرين، ربما بتأثر واضح من انتشار الفلسفة الوجودية في الإبداع الغربي متجلية في مذهبي السيريالية واللامعقول، مع توافق - دون شك - مع ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية في بلادنا؛ تختلف جذريا عما مرت به المجتمعات الغربية المعاصرة من حروب وتدمير وفقدان اليقين، ولكن نزعة الاغتراب التي نلاحظها كانت ضمن التأثر بالأدب الغربي الحديث بشكل عام، بجانب السقوط السياسي والاجتماعي والفكري الذي أصاب المجتمعات العربية، وزيادة تهميش الإنسان، وتسليعه، وفقدان معاني الانتماء للوطن.

وقد ساهمت الإبداعات العربية في انتشار نزعة الاغتراب، مما أدى إلى تعمق غربة الشاعر/الإنسان وانعزاله، فبات متأملاً للواقع، غير مشتبك معه أو متعارك، وإنما هو منكب على نفسه، ينأى بها عن آلام واقع طارد أو هكذا تخيّله.

والمشكلة أن الفلسفة الوجودية بنَت معرفتها على فهم الوجود من خلال الحواس، وفهمها للعالم من حولها، وأن المعرفة ذاتها نابعة من تلمسنا للواقع القائم أمامنا، مما جعل المعرفة في النهاية نسبية، وضاع اليقين، واشتدت الحيرة، وساد تصور فكري أن المبدع في حالة صراع مع المجتمع، فإن قبله المجتمع بفكره فهو ينزل من عليائه، وإن نبذه - وهذا حتما حادث - فالشاعر يمعن في الاغتراب، وهذا تبسيط مخل للظاهرة، فالمبدع ليس في صراع من أجل الصراع مع مجتمعه، وإنما هو عين مختلفة ترصد المجتمع، وتطمح لكماله وسعادته، وترصد في ذلك أوجه القصور، بل وتعبر عن المجتمع في لحظات الانتصار وأزمنة النهضة وأوقات الصعود الحضاري، بمفهوم الحضارة

وقد ساهمت الإبداعات العربية في انتشار نزعة الاغتراب، مما أدى إلى تعمق غربة الشاعر/الإنسان وانعزاله، فبات متأملاً للواقع، غير مشتبك معه أو متعارك، وإنما هو منكب على نفسه، ينأى بها عن آلام واقع طارد أو هكذا تخيّله.

الشامل لرقي الإنسان ماديا وروحيا.

وهو الأمر الحادث مع الذات الشاعرة العربية المعاصرة، التي تعاني من هزائم وتراجع وانحطاط مجتمعاتها، بجانب شيوع الاستبداد، وحضور تساؤلات عديدة عن الهوية، وطبيعتها، وإلى أين نسير، وكيف ستكون العواقب. وظهر الاغتراب في هذا الجيل، والأجيال السابقة واللاحقة عليه، التي تشاهد العجز اليومي، والفرقة والتشتت، فآثرت العزلة، واتخذت من قصائدها ملاجئ زائفة تلوذ بها.

ويمكن أن نرصد مظاهر الاغتراب إبداعيا في ثلاثة أبعاد: اغتراب الإنسان عن العالم والكون، وهو اغتراب ميتافيزيقي أو اغتراب أساسي ملازم لوعيه بوجوده وتناهيه، ثم الاغتراب عن الجماعة التي ينتمي إليها بما لها من ماض، وقيم وتقاليد، وأخيرًا الاغتراب عن الذات وهو أخطر هذه الأشكال الثلاثة وأهمها.

إن الاغتراب في الشعر العربي المعاصر يعبر عن أزمة ذات وجهين: الأول يتصل بفقدان الهوية والانتماء، والثاني: العلاقة المتأزمة مع المجتمع، وكلاهما يؤديان إلى عزلة وضياع وتخبط لأبناء الوطن عامة، وللشعراء - بوصفهم معبرين عن أحاسيس المجموع - خاصة، ولا تزال الأزمة مستمرة، لأن الإنسان العربي يعاني من مسببات عديدة لاغترابه، ولا يجد في الأفق حلا لها.

ولابد من الأخذ في الحسبان أن موقف الشاعر من مجتمعه والعالم من حوله يأتي على أربعة أوجه: الثورة على المجتمع، العزلة الكلية، الاغتراب عنه، التأقلم مع المجتمع، ولو أعدنا صياغة هذه الأوجه في رؤية فلسفية، لعرفنا أن مهمة المبدع ليست إحداث تغييرات جذرية في المجتمع، وإنما نشر وعي جديد، وتصحيح لوعي قائم، وأن يربط نفسه بهموم المجتمع، ويطمح - مع آخرين - في تغيير هذا المجتمع للنهضة والتقدم، فالشاعر ليس مقاتلاً، وإنما ناشرًا للوعي الجمالي والفكري، لكي لا يتخيل أحد أنه بقصيدة ستندفع الجماهير للتغيير.

ولنبدأ نقاشانا للأوجه الأربعة بالحالة الأخيرة وهي التأقلم مع المجتمع، فهي حالة تجعل المبدع تابعًا لأحوال المجتمع، وتخص ضعاف المواهب، الذين لا يتكسبون بالإبداع، ويتخذونه وسيلة للوجاهة الاجتماعية والأدبية، مثلما نرى عند شعراء المديح للخلفاء والأمراء قديمًا، ومنافقي السلطة والحكومات حديثًا، وهؤلاء لا يعوّل عليهم في تغيير الوعي لدى الناس، لأنه غير مستعد أن يصادم ما لدى الناس من قناعات، بجانب أنه فاقد لفكر الثورة والتغيير.

أما الوجه الأول وهو الثورة على المجتمع، فقلة من المبدعين الذين يملكون هذا الفكر، وغالبًا ما يكونون ذوي توجهات إصلاحية، وأفكار فلسفية، ترتبط بمذاهب تقدمية أو راديكالية أو تشبعوا بأفكار إصلاحية ترنو جميعها إلى التغيير الثوري (بمعنى تغيير الواقع بطرق ثورية سريعة في نتائجها)، ويقابل هذا الوجه الثوري: العزلة الكلية عن المجتمع في كهف أو بيت أو غرفة أو قلعة، وهو وجه شديد السلبية، يفر إليه المبدعون المعانون من أزمات نفسية دائمة أو مؤقتة، ولعل أبي العلاء المعري مثال واضح على ذلك، ولكنه يستغل عزلته في إنتاج شعري رفيع المستوى أو ينكب على ذاته ليقرأها، ويزودها بالجديد من الأفكار والفلسفات والرؤى. ويأتي في نهاية الأوجه: الاغتراب، والذي يكون الموقف الأخف من المبدع، لأنه يعيش مع الناس بروح غير الروح، وفكر غير الفكر، وأحاسيس مختلفة.

* * *

إن الاتجاه الاغترابي في الشعر يحتاج إلى إعادة نظر من قبل الشعراء، لأنه بكائية مستمرة، تشكو وتئن وتتألم وتصرخ، وتغيّب ذاتها وتفنيها دون أن تصل بقرائها إلى نتيجة، بل ازدادت غربة القراء أنفسهم، ومن هنا ظهرت اتجاهات أخرى في الإبداع تشتبك مع الواقع بكل ما فيه، وتتخلى عن هروبها المصطنع والمتخيل، موقنة أن مرّ الواقع وجروح الاشتباكات له آثار إيجابية متمثلة حفز المتلقين، والتواصل معهم، على أمل تغيير حتمي لاحت بوادره لكل ذي عين، وهذا ما نرومه أن يكون المبدع سببا (من أسباب) تغيير الوعي والفكر والجمال.

الأدب عزّاب فهم أغوار النفس البشرية

(قراءة في علاقة علم النفس بالأدب)

د. حسام الدين فياض

الأستاذ المساعد في النظرية الاجتماعية المعاصرة - قسم علم الاجتماع كلية الآداب في جامعة ماردين- حلب سابقًا

"الأدب موضوعه الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله، وهو في هذا شبيه بعلم النفس، ولكن ثمة فرق جوهري بينهما هو: أن علم النفس يتناول الظواهر العامة، أما الأدب فهدفه الأول إدراك العنصر الفردي المميز لكل إنسان عن أخيه" (محمد مندور: في الأدب والنقد، 1949).

"إن الشعور بالتوتر يقوم بنفوسنا نتيجة لوجود حاجة قوية من جراء الشعور بنقص ما أو بعدم التناسق أو شيء من هذا القبيل. فكان بداية التفكير الإبداعي هو شعور بمشكلة والبحث عن حل بطريقة غير مألوفة ولا معروفة من قبل الناس العاديين. ومع أن هذه الأفكار المقتضبة تعالج مسألة الإبداع عمومًا، فإنها تتضمن إشارة إلى الإبداع الفني. فالمبدع الفني (في الأدب) يتحسس مشكلة أو موضوعًا ما ربما قبل غيره ثم يعبر عنها بأسلوب خاص وفريد فيه جدة وفيه تأثير لا يضاهيه أديب عادي آخر. إن الأديب عندما يتجاوز إنجازه إنجاز كل شخص آخر ويخرق القواعد والأنماط المألوفة في الأسلوب والتفكير والتعبير، فلا بد إلا أن يكون متمتعًا بقدرات فائقة ليست موجودة عند غيره من البشر العاديين، ولديه دافع قوي جدًا وملح يدفعه للإنجاز في موضوعه وبالتالي لتكوين تلك القدرات الخارقة" (خير الله عصّار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، 2008).

"إن العلاقة بين علم النفس والأدب علاقة قديمة وجدلية ومتشابكة ومن المفترض أن تكون علاقة تفاعل وتبادل واستمرارية ذلك لأن الأديب يستفيد من نتائج دراسات ونظريات علم النفس، وكذلك علم النفس يستفيد من نتائج العملية الإبداعية في كافة مناحيها، ونؤكد أن فرويد ما كان له أن يكتشف كل هذه الاكتشافات التي شكلت محاور وأعمدة أساسية في نظرية التحليل النفسي لولا أنه قرأ وطالع الأساطير والآداب القديمة سواء اليونانية أو المصرية أو الهندية او الصينية" (محمد حسن غانم: علم النفس والأدب "أسئلة حائرة وإجابات مراوغة"، 2019).

إن النور المعرفي الذي قدمته الدراسات النفسية والاجتماعية للإنسان لم تكن كافية لكشف حقيقة الإنسان. وإن مجموع ما قدمته البشرية من جهود لدراسة الإنسان يعتبر جزءًا صغيرًا مما تقدمه لدراسة الجانب المادي من الوجود: الطبيعة وقوانينها والتطبيقات العملية الناجمة عن ذلك. بهذا الصدد يعلق أحد علماء النفس قائلاً (إن لعلم النفس ماضيًا طويلاً وتاريخاً قصيرًا). القصد من هذا القول هو أن المحاولات لفهم الإنسان من طرف الإنسان بصورة شخصية في سياق الحياة اليومية والتفاعلات الاجتماعية قديمة قدم الإنسان. إن كل كائن بشري مهما كان عمره أو مستواه الثقافي أو الاجتماعي أو الذكائي يملك معلومات ما حول الأحوال النفسية وسلوك أخيه الإنسان بهدف فهمه أو السيطرة عليه أو لإرضائه واسعاده، ... إلخ. بيد أن عمر المحاولات العلمية المقننة والمنظمة والتي تعتمد على محاولة للتنظير وأخرى للتجريب والتدقيق قصيرة جدًا، قد لا يتجاوز عمرها القرن الواحد

تتداخل العلاقة بين علم النفس والأدب، وتصل إلى حافة الصراع والتنافس حول تفسير السلوك الإنساني، واكتشاف أسرار النفس البشرية، وتأخذ طابعًا جدليًا حول من أسبق من الثاني في نبش جذور ودوافع هذه الأسرار، خاصةً أن أعمالاً أدبية شهيرة شكلت عتبة مهمة أمام الطبيب النفسي لمعرفة حقيقة المرض، والوقوف على مظاهره وأبعاده.

يُعرف علم النفس الأدبي بأنه فرع من فروع علم النفس العام يهتم بدراسة إنتاج أي مادة من المواد التي اصطلح على إدراجها في مجال الأدب، من قبيل القصة القصيرة والقصيدة والرواية والمسرحية والشعر المسرحي، وتحليل العناصر المشتركة بينهما. أي إنه هو مجال متعدد التخصصات يطبق مبادئ علم النفس، بما في ذلك نظرية الشخصية والعمليات المعرفية، على تحليل النصوص الأدبية. ويهتم بكيفية إدراك الشخصيات والرواة والمؤلفين وتفسيرهم وتمثيلهم للتجربة الإنسانية والسلوك والعمليات العقلية. ويجمع هذا المجال من الدراسة بين نظريات وأساليب من علم النفس واللسانيات والنقد الأدبي لفحص العلاقة بين الظواهر النفسية والتمثيل الأدبي لتلك الظواهر. بمعنى آخر هو دراسة السلوك البشري والعواطف والعمليات العقلية كما تم تصويرها في الأدب. وهو يدرس الطريقة التي تتصرف بها الشخصيات في القصة وتفكر، وكيف تتأثر أفعالهم وأفكارهم بتجاربهم وتفاعلاتهم. يسعى هذا المجال من الدراسة إلى تحليل وتفسير الجوانب النفسية للأدب، بما في ذلك تنمية الشخصية والموضوعات.

خلاصة القول، يشير علم النفس الأدبي إلى استخدام المبادئ والمفاهيم والنظريات النفسية في تحليل وتفسير الأدب. وهو يتضمن فحص الجوانب النفسية للشخصيات والموضوعات والهياكل السردية من أجل فهم أفضل للتجربة الإنسانية كما تم تصويرها من خلال الأدب. بعبارة أدق، هو دراسة كيفية إظهار الشخصيات في الأدب للسمات والسلوكيات والأنماط النفسية. يدرس العمليات العقلية والدوافع والعواطف للشخصيات، وكيفية تأثيرها على حبكة القصة وموضوعاتها. ويتضمن أيضًا تحليل كيفية استخدام المؤلفين للتقنيات الأدبية لإنشاء شخصيات واقعية نفسيًا واستكشاف السلوك البشري والعواطف.

إلا أن هناك أسبقية للأدب على علم النفس في كشف مجاهل النفس الإنسانية والدليل على ذلك استعانة فرويد بالأديب نفسه، حيث جعله خير عون له للوصول إلى نظريته الخاصة بعالم اللاوعي، والتماس الأدلة على وجوده والدفاع عنه. وقد استعان على ذلك بكثير من الأعمال والروايات لشكسبير وجوته وغيرهما. ولم يقتصر فرويد على اتخاذ الأعمال الأدبية وسيلة لشرح محتويات علم النفس، وتنظيم عناصرها، وإنما اتخذها كذلك مادة يستعين بها لاستخلاص النتائج العلاجية التي توخاها بصفته طبيبًا نفسيًا. ويذكر فرويد أنه في عالم اللاوعي تختزن التجارب البعيدة التي يراد لها أن تُنسى إلا أنه لا يمكن التعبير عنها لأن المجتمع لا يقبل ذلك لأن هذه التجارب تسعى إلى الخروج في أشكال ورموز مختلفة، ولذا؛ فإن الأديب عند فرويد يشبه الطفل في أنه يخلق لنفسه عالماً من الوهم، ويعامله بغاية الجدية والاهتمام، ويودعه كل ما لديه من عاطفة، ويفصله عن العالم الواقعي المحسوس، وكذلك يفعل الطفل في لعبه.

تتداخل العلاقة بين علم النفس والأدب، وتصل إلى حافة الصراع والتنافس حول تفسير السلوك الإنساني، واكتشاف أسرار النفس البشرية، وتأخذ طابعًا جدليًا حول من أسبق من الثاني في نبش جذور ودوافع هذه الأسرار، خاصةً أن أعمالاً أدبية شهيرة شكلت عتبة مهمة أمام الطبيب النفسي لمعرفة حقيقة المرض، والوقوف على مظاهره وأبعاده

إن الباحث في علم النفس (مثلاً) يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها، وأما الأديب فإن كان شاعرًا تغنَّى بإحساسه الخاص، وإن كان قصصيًا صوَّر شخصيات يبرز ما فيها من أصالة، حتى إنه ليفرق بين أنواع الشخصيات التي تشترك في لون واحد عام، فتصوير البخيل في رواية "موليير" مثلاً غيره في رواية "أوجين جراندیه" لهونوريه دي بلزاك (1799-1850)، فكل كاتب يختار نواحي من البخل، وحركات خاصة تتم عنه غير ما اختاره الآخر.

فاستخدام علم النفس في نقد الأدب يجب أن يتم في حذر، لأنك بذلك قد تذهب بالأصالة الموجودة في العمل الأدبي، فتفهم الشخصية الروائية أو تحليل نفسية الشاعر على ضوء قوانين نفسية عامة، لا يصدق إلا في التخطيطات الكلية، وذلك لأن النفوس البشرية يستحيل أن تتطابق تطابقًا تامًا، فهي ليست أوراق شجر، بل إن أوراق الشجر ذاتها لا يصدق عليها مثل هذا التطابق، ومن هنا لا نستطيع أن نلبس هذه الشخصية الروائية أو تلك أثوابًا مجردة يحكيها علم النفس، عندما يستخلص صفات عامة لملكات البشرية المختلفة. فالخيال عند شخصية مفردة لا يمكن أن يكون ذلك الخيال العام الذي يتحدث عنه علم النفس، ولا بد أن يتميز عند تلك الشخصية المفردة بميزات خاصة ترجع إلى عناصر لا حصر لها من الوراثة العضوية والبيئية الطبيعية والاجتماعية، بل وتفاعل ما نسميه خيالاً مع الملكات الأخرى، على نحو لا يزال الغموض يكتنف الكثير من جوانبه. إذًا، علم النفس قد يساعد في فهم نفسية الكُتَّاب وتحليل الشخصيات الروائية التي يخلقها أولئك الكتاب، ولكنه قد يضللنا أيضاً في ذلك الفهم أو التحليل

وهذا يعني أن علم النفس على ارتباط وثيق بالأدب (تأثر وتأثير) باعتبارهما من أهم العلوم الإنسانية التي تهدف إلى تجذير معرفة الإنسان بوجوده، وتحليل علاقته بالكائنات الحية والأنظمة الاجتماعية وعناصر الطبيعة. ومن أبرز الأمثلة على تأثير الأدب في علم النفس، رواية "لوليتا" (1955)، للروائي الروسي - الأمريكي فلاديمير نابوكوف (1899 - 1977)، وقد تم تحويلها إلى فيلم سينمائي صدر في سنة 1962، من إخراج الأمريكي ستانلي كوبريك (1928 - 1999) الذي يعتبره الكثير واحدًا من أعظم صناع الأفلام في التاريخ.

فقد أبرزت الرواية مواضيع مثيرة للجدل، ومنعت في الكثير من البلدان بوصفها تتناول حالة مخالفة للقانون، وسلوكًا يعتبر تحرش جنسي بالأطفال، فبطل الرواية "همبرت همبرت" هو أستاذ أدب في منتصف العمر، مريض بشهوة المراهقين، يرتبط بعلاقة جنسية مع الفتاة دولوريس هيز ذات الاثني عشرة أعوام، بعد أن أصبح زوجًا لأمها، و"لوليتا" هو لقب دولوريس الخاص

يعتمد أسلوب المؤلف في هذه الرواية على السرد الذاتي، حيث يقوم "همبرت همبرت" بسرد قصته مع دولوريس من جانب واحد، كاشفًا عن مشاعره الذاتية وأحاسيسه الشخصية، محاولاً كسب تعاطف القارئ، وهذه العلاقة المتوترة تنتهي بشكل مأساوي. وقد قدمت الرواية تحليلاً نفسيًا للهوس الجنسي بالصغيرات (البيدوفيليا).

أصبحت "عقدة لوليتا" (عقدة الحرمان الكبير) من أشهر العقد النفسية بين المراهقات، وهي وقوع الفتاة في حب رجل يكبرها بضعف عمرها على الأقل، أو في عمر أبيها، ليس هذا فقط، بل إنها كذلك تحاول لفت نظره وجذب انتباهه بكل ما تملكه من قدرة على فعل ذلك. وغالبًا ما يكون السبب وراء ذلك هو حرمانها من والدها في الطفولة، أو فقدانها لاهتمامه. وبما أنها لم تجد الاهتمام داخل البيت، فإنها تبحث عنه خارج البيت. وهذا بشكل دائم يرجع إلى أسباب نفسية عند الفتاة أو أسباب اجتماعية تتعلق بالمادة. والجدير بالذكر أن ملء الفراغ العاطفي يبدأ من داخل الإنسان

في حقيقة الأمر. إن علم النفس الأدبي تخصص جديد نسبيًا. توجد جامعات لا تعترف بهذا الاختصاص، ولا تدرسه لأسباب كثيرة يعود بعضها إلى مسألة التفسير الجنسي لبعض دوافع الأدباء. وبالطبع

إن الإنسان صانع ثقافة. وتوجد ثقافات عديدة تتشابه وتختلف عن بعضها إلى حد ما. والشعوب تصنع الثقافات كما أن الثقافات تصنع الشعوب. وبما أن الأدب جزء من الثقافة، يصبح بالإمكان أن ندرس خصائص الشعوب من خلال ثقافتها عامة ومن خلال آدابها خاصة

يعتبر ذلك في نظر البعض محرمًا إذا لم نقل سوقيًا وبذيئًا. بعبارة أخرى، إن علم النفس الأدبي مادة جديدة، وهي تدخل قاعات المحاضرات كمقرر قائم بذاته ببطه كبير.

يرى المعارضين لعلم النفس الأدبي والناقمين عليه في أساليب التحليل الأدبي للقصيدة أو الرواية أو القصة ما يكفي لفهم الشاعر والدوافع التي أدت إلى أن يبدع ما أبدعه. غير أن أساليب التحليل الأدبي غير كافية لفهم طبيعة الإبداع وللعوامل التي تؤدي إلى أن يبدع الأديب. فالأحكام التي يصدرها المحللون للأدب على الطريقة التقليدية عامة، متناقضة وسطحية. وفي الغالب يطغى عليها مجرد الشرح للقصيدة. والتعرض للإرهاصات التي مر بها الأديب بشكل أو بآخر في محاولة فجة لفهم شخصيته وبيئته الاجتماعية.

كما أن الشارحين والمحللين التقليديين للأدب لا يعلمون إلا القليل عن التطورات والتقدم الذي أحرزته المعرفة العلمية في حقل علم النفس عامة وحقل علم النفس الأدبي خاصة. وعندما يصلون إلى لب المسألة المتعلقة بالإبداع يكتفون بالقول إن الأديب صاحب موهبة وإن الظروف التي عاشها أثرت عليه وأن طفولته كانت كذا وكذا. وكل ذلك عبارة عن محاولات ينقصها السند العلمي النظري كما ينقصها التحليل الدقيق.

تكشف قصائد أبي نواس، ومسرحيات شكسبير، وروايات نجيب محفوظ ... إلخ عن جوانب من النفس البشرية سواء عند أصحابها أو عند الآخرين، قد تعجز عن كشفه الدراسات النفسية التجريبية. وكما سوف نرى فيما بعد، فلقد لعب الأدب اليوناني القديم دورًا كبيرًا جدًا في نظريات فرويد حول النفس وفي بناء عدد من المفاهيم النفسية التي لا غنى عنها في أية محاولة لسبر النفس البشرية. تحت ضوء ما تقدم يمكننا إجمال موضوع علم النفس الأدبي فيما يلي:

1 - دراسة مجريات الحياة النفسية للأديب من خلال إنتاجه.

2 - دراسة العوامل التي تساهم في جعل إنسان ما ينتج أدبًا.

3 - دراسة العوامل التي تساهم في عمليات الإبداع الفني عمومًا والأدبي خصوصًا. إن علم النفس الأدبي يحاول أن يجيب على سؤال هام واحد هو: كيف ولماذا يبدع الأديب أدبًا؟

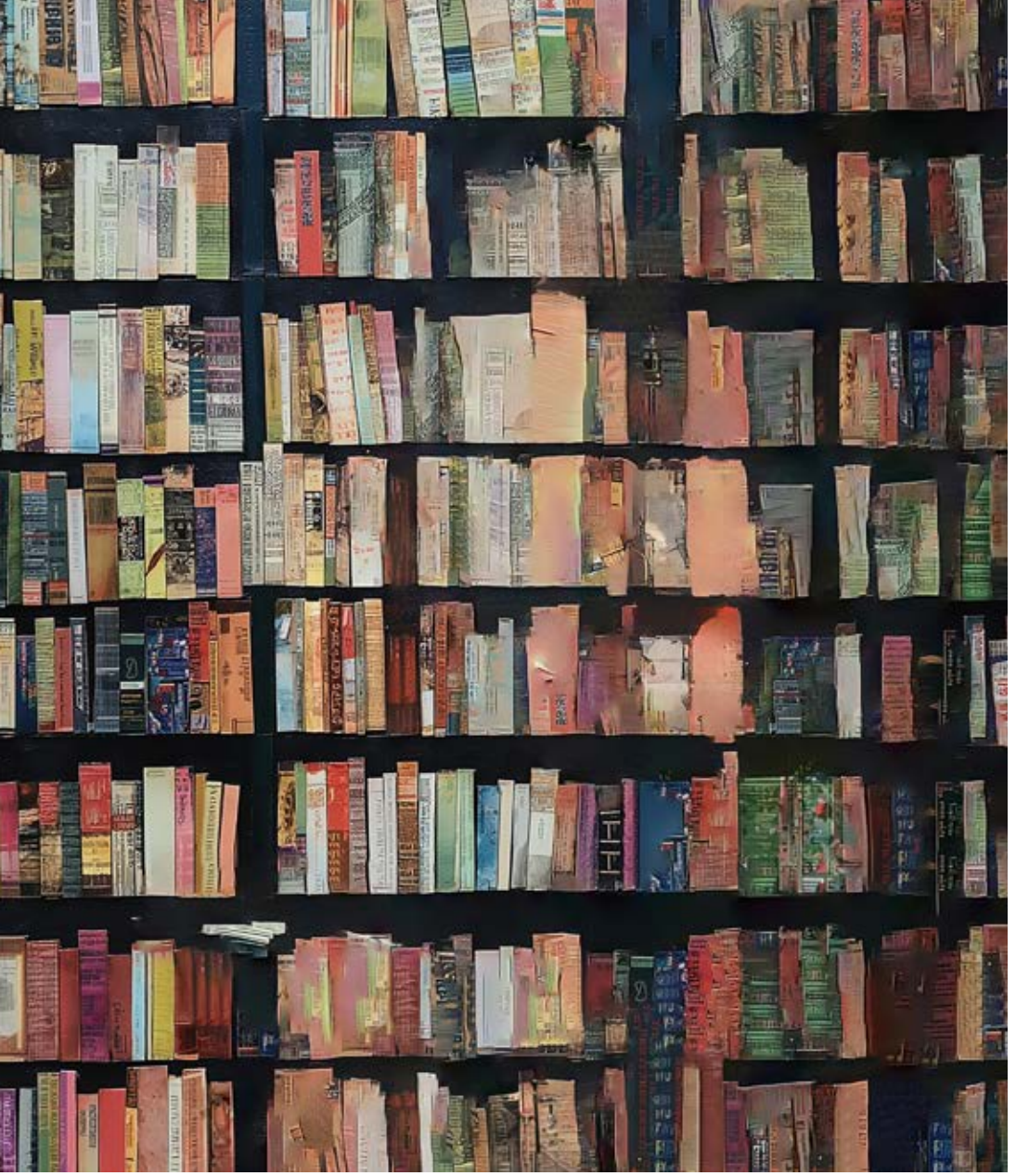
بذلك يسعى علم النفس الأدبي إلى إثراء المعارف حول النفس البشرية عامة. فعلى الرغم من كل التقدم الذي عرفه علم النفس في خلال المائة عام المنصرمة، فما زالت معارفنا عن طبيعة النفس البشرية قليلة خاصة إذا ما قورنت بالمعارف التي حاز عليها الإنسان في العلوم الطبيعية والتكنولوجيا. إن الدراسة النفسية للأدب تكشف لنا عن جوانب لا تكشفها الدراسات التجريبية. بالإضافة إثراء المعارف حول بعض الأمراض والانحرافات النفسية. لقد وجد أن أكثر المبدعين في الفن يعانون من بعض الأمراض النفسية، التي ربما كان لها الأثر الحاسم في إبداعهم الأدبي كما هو الحال مثلاً في حالة أبي نواس.

بالرجع إلى كتاب: "أبو نواس: الحسن بن هانئ" للأديب والفيلسوف عباس محمود العقاد (1889-1964) نجد: (أن طبيعة أبي نواس لم تكن من الطبائع التي تتسلل إليها العقد النفسية؛ لأنه كان يبوح برذائله ويتكشف بها ويتعمد أن يجبه الناس بها علانية، وإنما تكمن العقدة النفسية في طوية الإنسان، أو تتسلل إليها من الكبت وطول الكتمان).

إلا عقدة واحدة هي الاستثناء لهذه القاعدة وهي "عقدة الإدمان". فقد كان إدمانه الخمر هوسًا، ولم يكن مجرد عادة أو لذة ذوقية، ولا بد وراء كل هوس من عقدة نفسية. فما هي هذه العقدة التي أثبت نفسًا محصنة من العقد، فغلبتها ولم تفلح فيها إباحته، ولا العلانية التي عاش فيها من طفولته إلى ختام عمره.

إنها غلبته؛ لأنها جاءته من قبل طبيعته، ونعني بها الطبيعة النرجسية.

فهي الطبيعة التي تزين للنرجسي عادات العرض والظهور، وهذه العقدة النفسية ليست مما يتقبل العرض والظهور؛ لأنها مهينة لصاحبها مذلة له بين قومه، وهي خسة النسب في عصر الأنساب والأحساب.



وربما خطر لبعضهم أن إنسانًا مثل أبي نواس في مجونه واستخفافه لا يعيى بمثل هذه العقدة، ولا يتحرج منها وهو لم يتحرج قط من منكر أو رذيلة، لكنه عند النظر إليه خاطر خاطئ لا يثبت على التأمل والمراجعة، فإن احتمال الهوان يهدم النرجسي، ولا يبقي له بقية يعتصم بها، وأما احتمال الملام والنقد فقد يجاري طبيعته إذا كان فيه معنى التحدي ولفت الأنظار، وقد يهزأ النرجسي بالملام والنقد مع علمه برياء اللائمين وتذبذب الناقدين، واعتقاده أنهم مثله في الفجور وإن خالفوه في الظهور.

وينبغي أن نعرف قوة هذه العقدة النفسية في زمان أبي نواس، خاصة قبل أن نعرف السر في غلبتها عليه، وعلاجه لها بإدمان السكر والتهافت على عشرة الندماء. فالعصر الذي عاش فيه أبو نواس كان معترك الأنساب والأحساب بين كل إنسان، وكل إنسان في العصر الذي عاش فيه). لمزيد من الاطلاع انظر عباس محمود العقاد: أبو نواس: الحسن بن هانئ، "فقرة عقدة الإدمان"، ص(95 وما بعدها).

يعتبر الأديب كائن بشري يعيش ضمن مجتمع له مشاكله وثقافته وأتراحه وأفراحه. والأديب يتأثر (ويؤثر) بالأحوال السائدة في مجتمعه فيكتب عنها ويحللها من خلال منظاره الفردي الذاتي. لهذا يمكن لنا أن ندرس الأوضاع الاجتماعية السائدة في وقت ما، من خلال الإنتاج الأدبي، نثراً كان أو شعرًا أو قصة أو مسرحية أو رواية. وتعد روايات نجيب محفوظ أفضل مثلاً في هذا المضمار.

إن الإنسان صانع ثقافة. وتوجد ثقافات عديدة تتشابه وتختلف عن بعضها إلى حد ما. والشعوب تصنع الثقافات كما أن الثقافات تصنع الشعوب. وبما أن الأدب جزء من الثقافة، يصبح بالإمكان أن ندرس خصائص الشعوب من خلال ثقافتها عامة ومن خلال آدابها خاصة. وعندما تبرز الخصائص الثقافية (من خلال الدراسات النفسية للأدب) تستطيع عندئذ أن نعرف بدقة المقومات الأساسية للشخصية القومية. وهذا كله يساهم في تحقيق الاستقلال الثقافي لشعب من الشعوب. في أن الدراسة النفسية للأدب العربي إبان النهضة العربية قبل وبعد الحرب العالمية الأولى، يساعد على بناء الشخصية العربية القومية الأصيلة وفهم عوامل تكوينها بدقة.

وأخيرًا، قد تساعد الدراسة النفسية للأدب في تكوين أدباء جدد. فالأديب المبتدئ بحاجة إلى معارف جمة عن مجريات الحياة النفسية للأدباء، كما يحتاج أيضًا لدراسة العوامل النفسية التي تساهم في إبداع المبدعين من الأدباء كل على شاكلته.

ففي كتاب "علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية" يوضح الناقد والباحث اللبناني إبراهيم فضل الله، أهمية ودور العامل والمضمون النفسي في المنتج الأدبي، مبينًا أن عالم النفس سيغموند فرويد لجأ إلى الأدب ليبرهن على صحة نظرياته في التحليل النفسي، فقام بتحليل عقدة "أوديب" من خلال الأدب اليوناني القديم.

كان فرويد يعقد مقارنة بين عمل الروائي وعمل الطبيب النفسي، ويقول في هذا الصدد، إن الاثنين مجالهما الحياة النفسية، وما يصل إليه الطبيب النفسي بالعلم يبلغه الأديب بالحدس، وغير مطلوب من الطبيب النفسي أن يأخذ بالمنهج الأدبي.

ففي هذا السياق، أكد فرويد نفسه أنه استفادته من الأعمال الأدبية والأساطير في صياغة مصطلحات التحليل النفسي الشهيرة، مثل: "الأوديبية" نسبة إلى أوديب، و"النرجسية" نسبة إلى أسطورة نرجس، و"السادية" إلى الماركيز دو ساد، وما إلى ذلك. وذهب إلى وجود ما يثبت أن الأدب قد تجاوز الطب النفسي التقليدي، وأن الروائي دائمًا ما يسبق رجل العلم في اقتحامه عالم النفس، بكل ما فيه من حيل وعقد وصراعات وإحباطات. وفي هذه الحالة، يصبح المبدع أو الأديب - وفق مدرسة التحليل النفسي - شخصًا ذا استعداد للانطواء والعزلة، وليس بينه وبين مرض "العصاب" مسافة بعيدة. وهو شخص تحفزه نزعات عنيفة صاخبة، فهو يصبو إلى الظفر بالقوة والتكريم والثراء والشهرة ومحبة النساء، لكن تعوزه تلك الوسائل التي توصله لتحقيق تلك الغايات، لذا؛ فهو يعزف عن

الواقع، شأنه في ذلك شأن كل فرد لم تشبع رغباته، وينصرف بكل اهتمامه وبكل طاقاته "الليبيدية" أيضًا إلى الرغبات التي تخلفها حياته الخيالية، مما قد يسلم به بسهولة إلى المرض النفسي.

وأيضًا وفق تلك المدرسة يصبح المنتج الفني أو الأدبي مظهرًا من مظاهر السلوك، ولذا؛ فلا بد من ربط هذا المنتج بشخصية صاحبه، على أساس أنه يعبر بطريقة رمزية عن هذه الشخصية، خاصة دوافع بعض السلوك الشعورية وغير الشعورية.

ومن ثم، نجد أن العلاقة القائمة بين الأديب وعمله هي علاقة مزدوجة ذات اتجاهين، إذ يمكن من خلال تحليل العمل وتفسيره إلقاء الضوء على بعض اتجاهات الأديب ودوافعه، وما قد يعانيه من صراعات نفسية، كما أن معرفة الملابسات الحياتية التي عاش في ظلها، خاصة الخبرات التي مر بها منذ طفولته، تساعد على تحليل وفهم النص الأدبي الذي ينتجه. وعلى سبيل المثال، يساعدنا فهم الخبرات الحياتية التي مر بها المؤلف في معرفة الأسباب التي دفعت الأديب، ولماذا طرق بعض الموضوعات دون غيرها، وصياغة أسلوبه بشكل خاص على هذا النحو، لذلك غالبًا ما نكتشف أن الأديب أو الشخص المبدع يعاني كثيراً من الصراعات، وأن النص أو المنتج الأدبي إنما هو حل لهذا الصراع النفسي القائم بين الرغبة ومعوقات الإشباع، أو بين مبدأي اللذة والواقع، حيث يلجأ الكاتب لا شعوريًا ربما إلى كبت رغباته من أجل التصالح مع الحضارة. وبالتالي يستطيع الأديب أن يتناول أية قضية من القضايا النفسية، ويكتب فيها من منظوره الأدبي أو الفني، من دون أن يكون في تناوله للقضايا العلمية أي انتقاص من الناحية الجمالية. فالجهد النظري الذي قام به فرويد، ترك أثرًا لا يمكن تجاهله في الثقافة المعاصرة، فصار أساسًا فكريًا انطلق منه أتباعه ليطبقوه على أبحاثهم، في الفن والأخلاق والدين والميثولوجيا والسياسة والتاريخ.

وهكذا نجد أن البدايات الأولى للتحليل النفسي الأدبي كانت قد تمت عندما اجتمع حول فرويد، منذ العام 1902، جماعة صغيرة من الأتباع، وكونت معه المؤتمر الأول للتحليل النفسي في سنة 1908. وفي العام 1910 تأسست الجمعية الدولية للتحليل النفسي، واستمرت تعمل كتنظيم مركزي للمحللين النفسيين في أنحاء العالم. وقام رانك، أحد أعمدة الجمعية الدولية للتحليل النفسي، بتطبيق تقنيات التحليل النفسي على مجالات الأدب والفن وعلم الاجتماع.

كما ساهمت كتابات أدلر ويونغ، وهما من تلامذة فرويد، في اكتشاف الشخصية اللاشعورية. وأيضًا دراسات فراي. ويجد المؤلف انه، بعد ذلك، انتقلت الدراسات إلى الأدب فأعدَّت ماري بونابرت تحت إشراف أستاذها فرويد، دراسة في التحليل النفسي الأدبي، حلَّلت فيها إحدى الشخصيات الأدبية، ثم تلتها دراسة رينيه لافورغ حول شارل بودلير 1821-1867. وتتابعت سلسلة الإصدارات والدراسات والمنشورات الداعية إلى اعتماد التحليل النفسي في نقد الأدب.

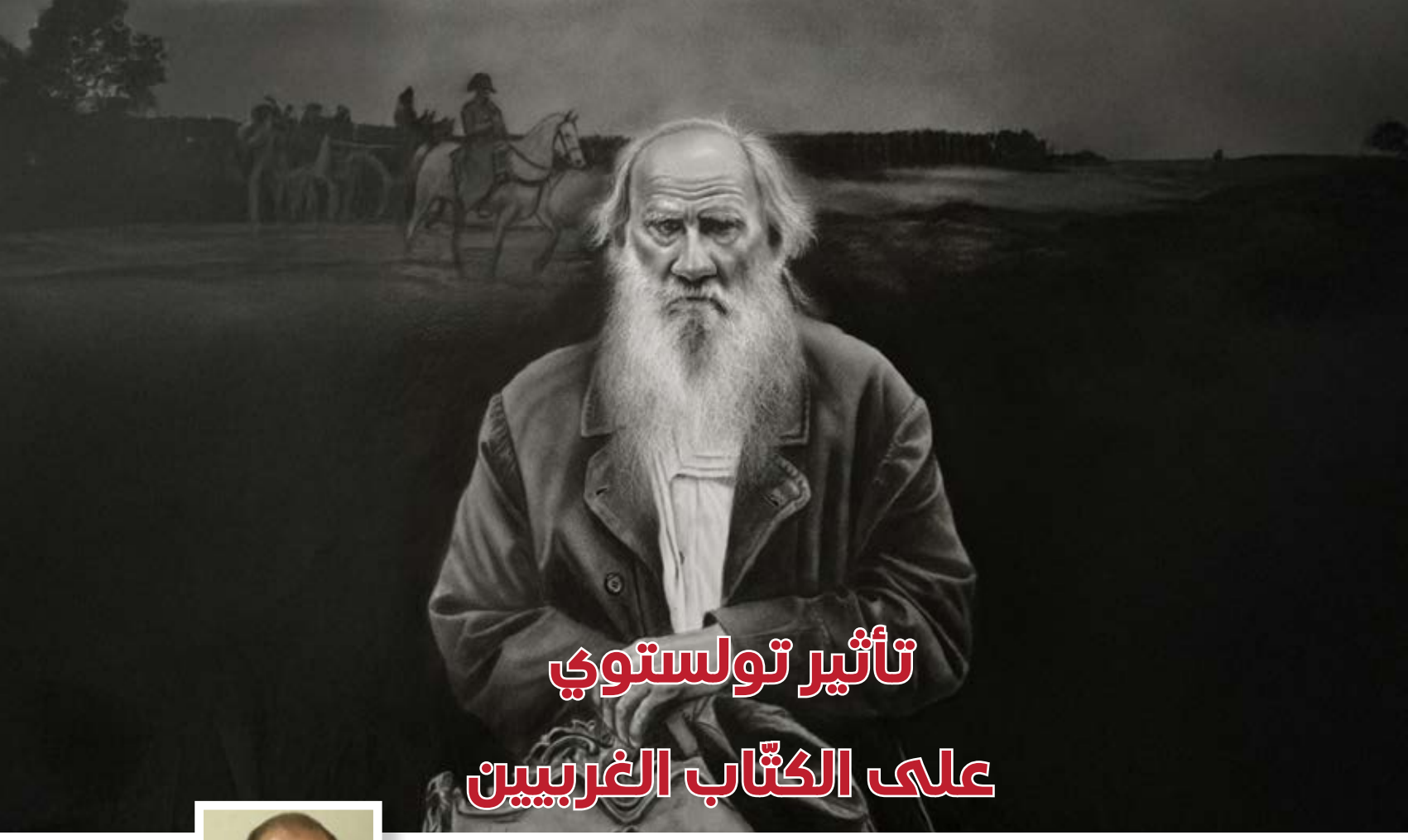
ترتكز مناهج التحليل النفسي الأدبي على نظرية مفادها أن النص الأدبي هو من نتاج لا شعور كاتبه، وبالتالي تكون مهمة تحليل المؤلف هي التدرج في البحث عن اللاشعور، والتفتيش عن المكبوتات الطفولية المبكرة التي حدثت للمؤلِّف، والتي انعكست على نصه، فكل نص أدبي هو من نتاج هذه المكبوتات الطفولية أو صدمة الميلاد.

ولقد أثر التحليل النفسي في الأدب عندما ركز على أثر اللاشعور في النتاج الأدبي، ونتيجة لهذا التأثير برزت في فرنسا، بين العامين 1920-1938، حركة أدبية كانت لا تعترف بالقيمة الشعرية، إلا إذا كان الشعر من نتاج اللاشعور، وعرفت هذه الحركة بالمدرسة السريالية. وكان السرياليون لا يعترفون بقيمة للشعر إلا لذاك الناتج عن تداعي الأفكار. ولذلك ركز أصحاب هذه المدرسة دعوتهم على الكتابة العفوية.

خلاصة القول، يسعى علم نفس الأدبي إلى دراسة نفسية المبدع، وعملية الإبداع المنتجة للنص، وكذلك دراسة العلاقات والبُنى التي تؤسس النص، وسيكولوجية الأدب التي تطال بالدراسة حتى الأثر الافتراضي على جمهور المتلقين في ما يعرف بـ"سيكولوجية الجمهور". والواقع أن الأدب أصلح الميادين الفكرية لإظهار العلاقة الوثيقة بينه وبين علم النفس، لأنه نتاج اللاشعور قبل أن يكون حصيلة الوعي والإدراك. سئل رائد التحليل النفسي فرويد عن الأساتذة الذين أثروا في تكوينه، فكان جوابه إشارة من يده نحو مكتبته، حيث اصطفت روائع الكتب العالمية. والحق أن الأعلام الذين ورد ذكرهم في دراسته، دليل واضح على سعة مطالعاته الأدبية، وإفادته من تراث البشرية. فجواب فرويد السابق، دليل على الصلة الوثيقة بين الآداب والفنون من جهة، وعلم النفس من جهة أخرى، نظرًا إلى أن الشعراء هم "علماء النفس الأوائل الذين سهلوا لمن جاء بعدهم من علماء العصور الحديثة، اكتشاف أعماق النفس البشرية"، ولذا، نجد فرويد يشيد بأولئك العارفون الضليعون بالنفس الإنسانية الذين اعتدنا تكريمهم "باسم الشعراء وأدباء".

المراجع المعتمدة:

- خير الله عصّار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة (الجزائر)، ط1، 2008.
- إبراهيم فضل الله: علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
- محمد حسن غانم: علم النفس والأدب (أسئلة حائرة وإجابات مراوغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2019.
- أنور عبدالحميد الموسى: علم النفس الأدبي: منهج "سيكولوجي" في قراءة "الأعماق"، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2022.
- محمد مندور: في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط2، 2022.
- عباس محمود العقاد: أبو نواس: الحسن بن هانئ، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط2، 2014.
- إبراهيم أبو عواد: الترابط بين علم النفس والأدب والتاريخ، مجلة التنويري، 9 مارس، 2024. https://altanweeri.net/11778/
- رشا أحمد: علم النفس والأدب... صراع حول أسرار النفس البشرية، صحيفة الشرق الأوسط، ديسمبر 2020. https://2u.pw/pSGvrE6
- أنور محمد: علم النفس الأدبي، موقع البيان، دبي (الإمارات العربية)، 15 يوليو 2012.
https://www.albayan.ae/paths/books/20121.1688428-15-07-
- Dick Schram and Gerard J. Steen: The Psychology and Sociology of Literature, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam (Netherland), December 2001.



تأثير تولستوي على الكتّاب الغربيين

حسين علي خضير

كلية اللغات - جامعة بغداد

لقد نالت الرواية الروسية مكانًا مميزًا في الأدب الروسي، وكذلك في الأدب العالمي، لأنها تستمد عمقها من واقعها الروسي الأصيل، وهنا يكمن سر الرواية الروسية، وبكل ثقة ممكن أن أطلق عليها بالرواية الأزلية.

إن أهم ما يميز الرواية الروسية لها القدرة على التفاعل مع الأحداث وقابليتها على التجدد، ومن ثم تصحيح مسار الأحداث ليس فقط على صعيد المجتمع الروسي بل حتى في العمق الإنساني. ومن أبرز رواد هذا الفن هو الروائي الكبير ليف تولستوي، الذي هو غني عن تعريف، فقد نال حب وتقدير الإنسانية جمعاء، وأجمل ما قالوا عنهُ "إنسان الإنسانية" و"وضمير الإنسانية"، وأيضًا قال عنه الكاتب مكسيم غوركي: "من لا يعرف تولستوي لا يمكن يعد نفسه إنسانًا مثقفًا"[1]، أما على صعيد الأدب الغربي، أجد تأثير تولستوي على الأدب الغربي كان واضحًا وملموسًا على الكتّاب الغربيين، وقد انعكس هذا التأثير في انتاجاتهم الفنية، وهنالك ثلاث آراء مهمة جدًا في الأدب العالمي وجميعهم حاصلين على جائزة نوبل للأدب، فعلى سبيل المثال رومان رولان (1866-1944)، فقد تحدث عن تولستوي قائلًا: "إن الطيبة والعقل والحقيقة المطلقة لهذا الإنسان العظيم جعلته مرشدي الأمين من الفوضى الأخلاقية لعصرنا"[2]، يالهُ من وصف دقيق! ينم عن معرفة عميقة بهذا الكاتب الكبير، إن هذا الرأي يبين لنا أن هنالك ثلاث أبعاد يحملها الكاتب في مسيرته الأدبية - هي الطيبة والصدق والحقيقة في كل ما كتب، ومن ثم رومان رولان يخبرنا أن تولستوي كان مرشدًا ومنقذًا لهُ من الفوضى الأخلاقية التي تسود في عصرهُ. فلم يتوقف تأثير تولستوي إلى هذا الحد بل راح الكاتب الفرنسي أناتول فرانس يصفهُ بمملكة الجمال الفكري وليس بمقدورهُ إلا أن ينحني أمامهُ، فيقول أناتول فرانس (1844 - 1924): "إننا نحني رؤوسنا أمام تولستوي الذي يفوح منه عطر مملكة الجمال الفكري على الانسانية جمعاء"[3]، كما يعترف توماس مان (1875 – 1955) قائلًا: "إن قوة فن تولستوي هي فوق كل المقارنات"[4]. وهذا الأمر يجعلنا نسأل أنفسنا، يا لها من قوة التي يمتلكها هذا الكاتب!، بحيث تجعله فوق المقارنات. إذن، ان هذه الاعترافات تدل بوضوح على أهمية الإرث الثقافي والحضاري لأعمال هذا الكاتب الذي ترك لنا إرث عظيم لا حد له ولا يمكن الاستغناء عنه، وحتى سيرة حياته تستحق المعرفة والدراسة، لذلك إن ما اعترفوا به هؤلاء هو برهان قاطع أن لتولستوي أهمية أدبية عالمية وإنسانية، لا يمكن تجاوزها، لأنها عكست الحياة الواقعية الروسية بما فيها من أفكار ومواضيع جسدت ليس الواقع الروسي فحسب بل الإنسانية جمعاء.

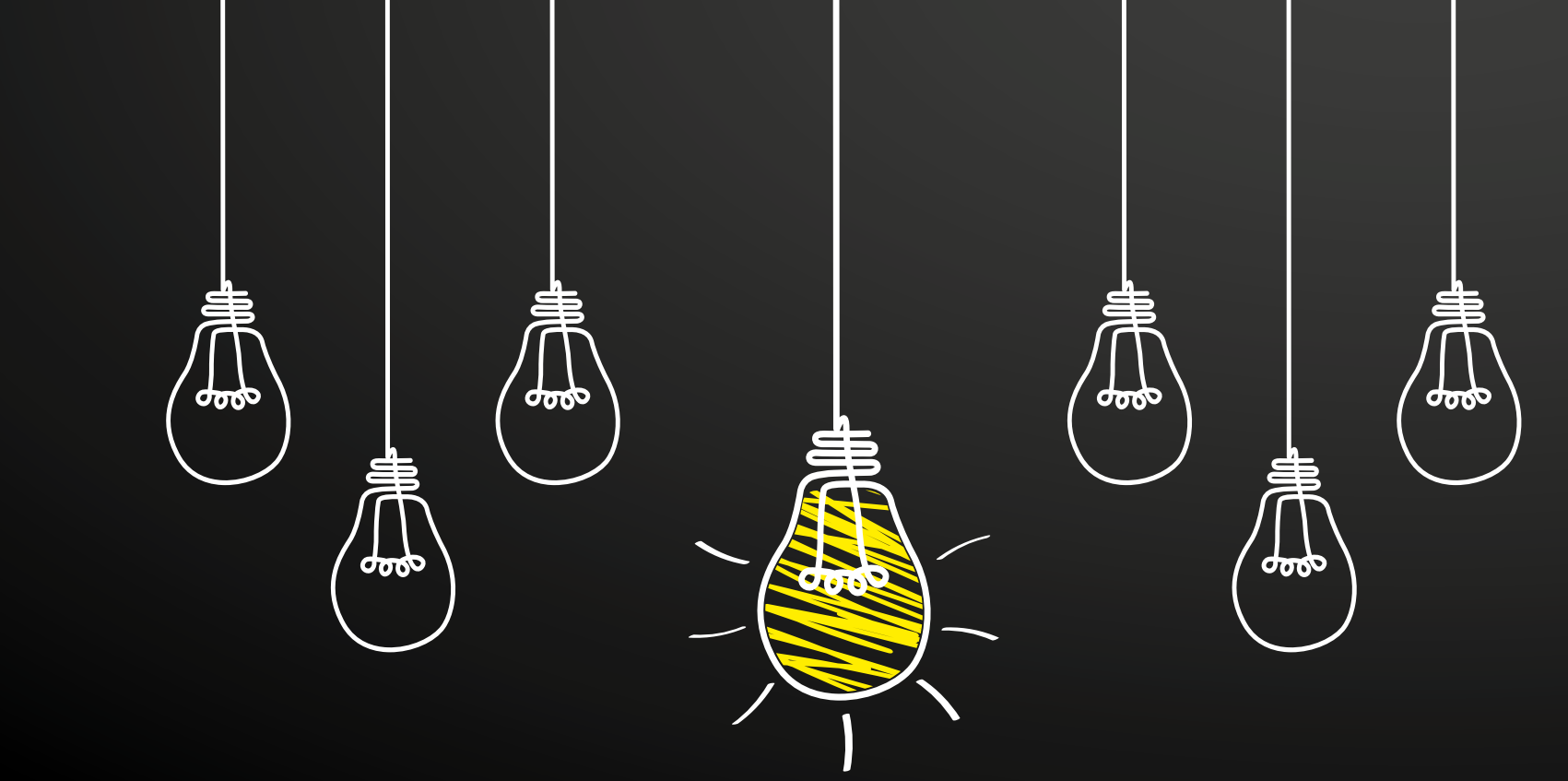
الهوامش:

(1) د. مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، الكويت، 1981، ص223.

(2) مدخل الى الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، د. محمد يونس، و د. حياة شرارة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 231.

(3) المصدر نفسه ص 230 .

(4) المصدر نفسه ص 231.



القـوة الناعمة: مـن منظور علم النفس السياســي

أ. د. خالد بن ناهس الرقاص

أستاذ علم النفس، قسم علم النفس، جامعة الملك سعود

يحظى علم النفس السياسي Political Psychology باهتمام واسع في تفسير الأحداث السياسية وفهم العلاقات بين الأفراد والمواقف التي تتأثر بالمعتقدات والدوافع المختلفة، كما يهتم بدراسة تشكيل سلوك الفرد، ومعالجة المعلومات، واستراتيجيات التعلم المتصلة بالسياسة، فضلاً عن وضع قوانين عامة لسلوك الافراد، وطرق تفكيرها، وكيفية اتخاذ القرارات مما يساعد في تفسير سلوكهم، والتنبؤ به لتفسير الأحداث السياسية المتنوعة. اجمالاً يجمع علم النفس السياسي بين ثلاثة ميادين أساسية - كل منها يؤثر على الآخر- وهي: السياسة، وعلم النفس، والثقافة.

ومن منظور علم النفس السياسي سنجد أن مفهوم القوة الناعمة Soft Power يعد من المفاهيم الحديثة نسبيًا التي يلزم علينا وضعها تحت مجهر البحث النفسي السياسي لفمها بشكل أكثر تفصيلاً، واستثمار مكاسبها للارتقاء بمجتمعنا عالميًا.

وقد بزغ مفهوم القوة الناعمة في عام (1990م) في مقال جوزيف ناي Joseph Nye؛ أستاذ العلوم السياسية الأمريكي، المنشور في مجلة السياسة الخارجية بعنوان «القوة الناعمة»، وتتلخص الفكرة الأساسية لهذا المفهوم على وجود وجه آخر خفي للقوة غير القوة المادية، قوامه: الجاذبية المستمدة من ثقافة الدولة وقيمها ومصداقيتها المتولدة عن ممارساتها المتسقة مع هذه القيم، مما يحتم علينا ضرورة الاهتمام بشكل متسق بالقوة الناعمة شأنها شأن القوى العسكرية والاقتصادية التي حظيت بمكانة محورية في أدبيات العلاقات الدولية والسياسة الخارجية منذ عقود مضت (معوض، 2019).

ومن زاوية أكثر قربًا سنجد أن مثلث القوة الناعمة يتمثل في ثلاثة أنماط قوامها:

(1) مشاعر الجاذبية: كجذب الآخرين بطريقة سلبية أو إيجابية حيال أي نماذج أو كيانات، بحيث تقوم القوة الناعمة على استخدام عوامل الجذب المتنوعة سواء الثقافية أو النفسية أو الاجتماعية أو كلاهم معًا، بعيدًا عن الأساليب التقليدية التي تقوم على التهديد العسكري أو الضغط الاقتصادي؛ لكي يرغب الاخرون في فعل ما ترغب فيه دون الحاجة إلى اللجوء لاستخدام القوة المفرطة.

(2) معتقدات الإقناع: التي تستخدم للتأثير في معتقدات الآخرين وردود أفعالهم بعيدًا عن التهديد أو اللجوء إلى القوة المادية، لذا يرى فريق من الباحثون أهمية القوة الناعمة باعتبارها الجيل الرابع من حروب المستقبل، من خلال الدبلوماسية العامة والاتصالات الإستراتيجية، من خلال مهارات الاقناع.

(3) الاجراءات: وتتلخص في تحديد أولويات الدول الأخرى بما يخدم أو يتفق مع أولويات الدولة التي تمارس القوة الناعمة.

وتقوم القوة الناعمة على مقومات أساسية لها أبعادها النفسية - الاجتماعية والتي تتمثل في القدرة على تشكيل تصورات ومفاهيم الآخرين وتوجيه سلوكياتهم، والقدرة على تشكيل جدول الأعمال السياسي للآخرين سواء الأعداء أو المنافسين، فضلاً عن القدرة على تقديم نموذج جاذب سياسيًا وقيميًا (حسن، 2019)،. وبذلك تتصف القوة الناعمة بإستراتيجيات التواصل، والقدرة على الاقناع وسرد الوقائع، كما يقال: الفائز اليوم هو من تفوز روايته للأحداث.

وعند الوقوف على عوامل الجاذبية سنجدها تتكون من ثلاثة عناصر أساسية قوامها:

1. الثقافة: فهي تعتبر عنصر جذب كبير لدولة ما، وهي مجموعة القيم والممارسات لدولة ما من قبيل الأدب والفنون والتعليم، وعندما ترتبط ثقافة دولة ما بقيم عالمية ومصالح مشتركة يزيد ذلك من إمكانية تحقيق النتائج المرغوبة بقوة الجاذبية والاقتناع.

2. السياسات الحكومية للدولة: قد تعزز القوة الناعمة لهذه الدولة أو تقوضها، فالسياسات الداخلية والخارجية التي تقوم على عدم مراعاة مصالح الآخرين تقوض أسس القيم الناعمة والعكس بالعكس.. ومن هنا تنشأ القوة الناعمة من الجاذبية الثقافية لبلد ما والمُثل السياسية التي يحملها والسياسات التي ينتهجها في الواقع وعندما نجعل الآخرين يعجبون بالمثل التي نؤمن بها ونجعلهم يريدون ما نريد فإننا لن نضطر إلى الإنفاق كثيرًا على موارد السياسات التقليدية (العصا والجزرة (أي على عوامل الإرغام العسكري والإغراء الاقتصادي (حسن، 2019).

3. القيم: وتتمثل في منظومة القيم السلوكية التي تدافع عنها حكومة ما بأشكال متعددة سواء بسلوكها الداخلي كقيم الديمقراطية وحقوق الإنسان أوفي المؤسسات الدولية بالعمل مع الآخرين أو في السياسات الخارجية بتشجيع السلام وحقوق الانسان، تؤثر بشكل كبير على صياغة تفضيلات الآخرين. (ناي،2007)

أنواع القوة الناعمة:

تختلف أنواع القوة الناعمة بحسب اختلاف الأهداف وذلك كالتالي:

1. القوة الناعمة لتحسين بيئة الأمن الخارجية وإيجاد صورة جذابة للدولة، وهذا النوع من القوة الناعمة يحتوي على مزيج من الموارد الناعمة مثل الشعارات القومية والخطط، والسياسات، والدبلوماسية الشعبية لإنشاء صورة جاذبة للدولة؛ لتسهيل دخولها إلى المجتمع الدولي، مثل نموذج الصين واليابان.

2. القوة الناعمة للحصول على دعم الآخرين لتحقيق سياسات أمنية وخارجية، وهو نوع مهم جدًا لتحقيق قيادة مؤثرة في تحويل الأحداث والتفاعلات الجماعية ما بين الدول وهو نوع هام في حفظ تكلفة استخدام القوة الصلبة في ظل سياسة توزيع العبء على أكثر من دولة في إطار تحالف دولي، مثال الحصول على موافقة دولية لفرض عقوبات على دولة معينة.

3. القوة الناعمة للتحكم في طريقة تفكير الدول الأخرى وتفضيلاتهم، ويهدف هذا النوع لتغيير التفضيلات والسلوك للآخرين، في ظل نشر الثقافات والقيم والخطابات وجوائز عالمية كجائزة نوبل على سبيل المثال.

4. القوة الناعمة لتحقيق تجميع أو مجتمع دولي: مثل تكوين عدد كبير من الكيانات الاقتصادية أو السياسية وذلك للحصول على ولاء تلك الكيانات في إطار القوة الناعمة ومثال ذلك: الاتحاد الأوروبي وقدرته على تكوين مجتمع دستوري ومؤسسات ونماذج متشابهة وسياسة موحدة أو كيان دول مجلس التعاون الخليجي.

5. القوة الناعمة لتدعيم القيادة والحصول على دعم داخلي للحكومة، وذلك في إطار شعارات القومية وإيجاد بطل قومي والمشاركة في المسابقات العالمية، وظهور القيادة في مؤتمرات وندوات عالمية لزيادة شعبية رئيس الحكومة، وهو يركز على الشعب في داخل دولة معينة، ومع ذلك فبدون وجود البعد الدولي فلا وجود لهذا النوع من القوة الناعمة على الاطلاق. (عبد الحي،2014)، ويمكننا في الجدول التالي تلخيص ما سبق حيال القوة الناعمة ومقارنتها بالقوة التقليدية وفقاً للنحو التالي (الجدول 1).

في ظل هذا العالم المتغير والمتسارع أصبح لا يمكن لأي دولة تحقيق النجاح دون التأكد من استثمار القوة الناعمة لديها لتكون أكثر جاذبية، واستغلال القوة الناعمة أو استحداثها واصطناعها هو أهم ما يمكن أن تقوم به دولة تمتلك رؤى إستراتيجية حول مستقبلها، مقدرة المخاطر التي قد تمر من خلالها وتستبق الأزمات قبل حدوثها بأرض صلبة.

وفي سبيل تحقيق تقدم في ممارسات القوة الناعمة هنالك عددًا من المتطلبات لزيادة فعالية القوة الناعمة وهي على النحو التالي:

1 - القدرة على الجذب: Attractions

الجذب هو العامل الأساس التي تعمل من خلالها القوة الناعمة في النظام العالمي، حري بالذكر بأنه يوجد فرق بين الجذب كقوة (Force) والجذب كفعل (Action) أو النتائج المرغوب فيها، حيث أصبح التركيز على مصالح وتفضيلات الفاعلين في النظام الدولي بحيث يكون الانجذاب لقيم دولة ما وسياستها وقيمها في مصلحة وتفضيلات الدولة الهدف، وآلية الجذب هذه ترتبط بالقدرة على الاقناع الذي يفترض تغيير تفضيلات الفواعل الدولية بعد تدخل الدولة بأدوات القوة الناعمة، الامر الذي يجعل التحليل النهائي قائماً على السلوك والمخرجات بدلاً من التركيز على المصالح والتفضيلات، وعند انجذاب الدولة المستهدفة إلى قيم ومثل الدولة القائمة بممارسة القوة الناعمة يصبح الاقناع أمرًا سهلاً؛ للحصول على المخرجات المرغوبة.

2 - وجود مصادر للقوة الصلبة بجانب مصادر القوة الناعمة:

من المسلم به أن نجاح الدولة في الحصول على المخرجات المستهدفة؛ لتحقيق أهداف سياستها الخارجية يتأثر بدرجة كبيرة بعناصر قوتها المادية، فقد توجد دول ذات ثقافات وحضارات، ولكنها تفتقد قوة الجذب وذلك لعدم قدرتها على مواجهة التحديات، لذلك امتلاك موارد القوة الصلبة لا يمكن أن ينفصل عن عملية الجذب والاقناع.

3 - تسويق الأفكار (Marketplace of ideas):

الدول ذات القوة الناعمة تسوق أفكارها عبر الوسائط المتنوعة كما تسوق منتجاتها في الأسواق الاقتصادية، فإن تسويق الأفكار والقيم والثقافات من أهم ممارسة القوة الناعمة المؤثرة.

4 - تعديل الاتجاهات (Attitude change):

من أجل التأثير على هدف معين، فإن الدولة صاحبة الرسالة لا بد وأن تحدث تغييرات في تفضيلات واتجاهات الفاعلين المستهدفين من تلك الرسالة، ويحدث التغيير في اتجاهات الآخرين اعتمادًا على عوامل ثلاثة وهي: مصدر الرسالة، محتوى الرسالة، مستقبل الرسالة. ويحدث الاقناع والتأثير عندما تتوافر مصداقية مصدر الرسالة بجانب توافر الثقة في ذلك المصدر وقدرته على حفظ مصالح وتفضيلات الأطراف المستهدفة، كذلك توافر الخبرة والقدرة على الجذب والاقناع بجانب المصداقية والثقة من أهم عوامل نجاح عملية التغيير، وكما أن محتوى الرسالة يتصف بمصداقية المحتوى والتكرار لمحتوى الرسالة، في حين يكون المستقبل لديه الاستعداد للاستماع والتواصل.

5 - الارتباط بين الاتجاهات ومخرجات السياسة الخارجية:

يتطلب وجود قوة ناعمة فعالة تحسين وتحقيق مخرجات مطلوبة للسياسة الخارجية للدول القائمة بهذه العملية الاتصالية مع غيرها من الدول، وأن تكون تلك العملية الاتصالية موجهة للشعوب ولصناعي القرار في السياسة الخارجية لتلك الدول المستهدفة، وهي تختلف من دولة لأخرى فهناك دول تكون للنخبة فقط فيها الدور المؤثر في عملية صنع القرار، ودول أخرى يكون للمواطنين التأثير الأكبر (عبدالحي، 2014).

ومع الإيمان بأهمية تحقيق إطار علمي لفهم القوة الناعمة سوف نحاول فيما يلي الوقوف على أهم مقومات القوة الناعمة في المملكة العربية السعودية ومن تلك المقومات المتنوعة: الموقع حيث تقع المملكة في مكانة جيو-سياسية تمنحها قدرًا عاليًا من التأثير في عدة فضاءات سياسية إسلامية وعالمية، فعلى صعيد الريادة في العالم الاسلامي تمتلك المملكة تأثيرًا ثقافيًا هائلًا بحيازتها الجغرافية لمكة المكرمة والمدينة المنورة، كما يعد ما تحتويه من آثار إسلامية أقوى أداة ناعمة في يدها ولا يمكن أن ينافسها فيها أحد كونها حاضنة لقبلة المسلمين، ويحج إليها ويعتمر ملايين المسلمين سنويًّا، وهي مركز قوة الأغلبيّة في العالم الإسلامي. وعلى المستوى العالمي تعتبر المملكة فاعلاً رئيسيًا في حقل الطاقة مما يجعل تأثيرها شديدًا على الاقتصاد العالمي حيث عملت في أوقات مختلفة على حماية المجتمع الدولي من تذبذب أسعار النفط من خلال قدرتها على التأثير في منظمة أوبك. ويمكننا عرض تلك المقومات بشيء من التفصيل في (الجدول 2).

مما سبق يلزم علينا الموازنة بين القوتيين الصلبة "العسكرية والاقتصادية.." والناعمة "الجذب والاقناع"، وهذا ما يراه جوزيف ناي في مبدأ النجاح في العلاقات السياسية (الحويل،2020)، ومن المقترحات لتعزيز قوة السعودية الناعمة:

- إنشاء كيان (هيئة، مجلس) للقوة الناعمة يتكون من عدد من الجهات مثل وزارات (الخارجية، الإعلام، الثقافة، التعليم، الشؤون الإسلامية، السياحة) وهيئات (الترفيه، الرياضة) ومركز الملك سلمان للإغاثة والأعمال الإنسانية وغيرها من الجهات سواءً في القطاع الحكومي أو الخاص بهدف رسم الإستراتيجية الوطنية للقوة الناعمة وأن يتولى المجلس الإشراف والتنسيق والتقييم والدعم لجميع الجهات ذات العلاقة لضمان عملها بشكل تكاملي وتجنبًا لأي ازدواجية أو تعارض في خطط وآليات تنفيذ الإستراتيجية.

- تفعيل الدبلوماسية الرقمية "القوة الناعمة الرقمية" بحرفية وكفاءة أكثر وباستخدام أدواتها المختلفة (وسائل التواصل الاجتماعي، الموقع الإلكتروني، برامج الرصد والتحليل).

- أهيل كفاءات سعودية والسعي لتعينهم في المنظمات الدولية ودعمهم لتسلم مناصب قياديّة فيها لتعزيز القوة الناعمة للمملكة والتأثير المرجو على سياسة تلك المنظمات بما يخدم مصالح المملكة

- التوسع في برامج المنح للطلاب الأجانب خصوصًا من الدول الإسلامية والأقليات المسلمة للدراسة في الجامعات السعودية.

جدول رقم (1) القوة الناعمة وأشكالها مقابل القوة التقليدية

القوة التقليدية	القوة الناعمة				
أشكالها	أشكالها				
* العمل العسكري * العقوبات * الإكراه والإجبار	* المراسلات * الدعوات * الحملات * التعاون العسكري	* الثقافي * العرض * البث الإعلامي * الترويج التجاري * الترويج السياحي	* بناء العلاقات * الثقافة * تبادل الخبرات * الشبكات *بناء الشركات * التجارة	* اللغة * التعليم * المهارات * المؤهلات * الخبرات الدولية	* برامج المساعدات
أنماطها	أنماطها				
*الدفاع والأمن	مشاريع	الترويج والتسويق	تبادل الخبرات	بناء الفرص	المساعدات

الجدول رقم (2)

المكون	القوة الناعمة السعودية الحالية	مستهدفات القوة الناعمة السعودية وفق رؤية 2030
المكون الإسلامي	8 مليون معتمر وحاج في العام - دعم لقضايا العالم الاسلامي - نشر الاعتدال ومحاربة التطرف	30 مليون معتمر وحاج في العام
المكون الاقتصادي	- ثاني أكبر دولة مصدرة للنفط في العالم. - عضو في مجموعة (G20)	- دعم الشركات السعودية لتصبح عالمية. - زيادة مصادر الدخل الغير نفطية. - دعم الصناعات والمحتوى المحلي. - السماح للاستثمار الاجنبي. - فتح مكاتب للشركات العالمية.
المكون الثقافي	- بدأت بالانتشار إقليميًا. - عدد محدد من الفنانين السعوديين -وجود 5 مدن ضمن التراث العالمي	- إنشاء وزارة للثقافة تشرف على هيئات متخصصة في مجالات الأدب والأفلام والمسرح والموسيقى والمكتبات والتراث والطهي والأزياء والعمارة والتصميم لتطويرها ونشرها عالميًا
المكون التعليمي	التعليم مجاني وجود 3 جامعات ضمن أفضل 5 جامعات في العالم	- خصخصة التعليم لزيادة التنوع. - وجود 3 جامعات سعودية ضمن أهم 200 جامعة في العالم
المكون الإعلامي	القنوات الفضائية السعودية كقناة العربية	الدخول للاستثمار في الاعلام الجديد والرقمي
المكون الرياضي	- أقوى دوري عربي - تاريخ رياضي حافل على مستوى المنتخب السعوي	- زيادة عدد الممارسين للرياضة - خصخصة الأندية الرياضية - وصول الدوري السعودي ضمن أفضل 10 دوريات في العالم - حصول المنتخب على مركز متقدم
المكون السياحي	- البدء بأصدر تأشيرة السياح إنشاء وزارة للسياحة وهيئة للترفيه -استضافة البطولات والمنافسات والمهرجانات الرياضية والسياحية	-إنشاء عدد من المدن السياحية (القدية – البحر الأحمر – نيوم – امالا- الدرعية – السودة) - تطوير قطاع السياحة

المراجع:

1. حسن، علي محمد الحاج (2019) الحرب الناعمة الأسس النظرية والتطبيقية بيروت: المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية.
2. الحويل فيصل، (2020)، حكايا القوة الناعمة. الرياض: تشكيل للنشر والتوزيع.
3. عبدالحي، سماح عبدالصبور (2014) القوة الذكية في السياسة الخارجية. القاهرة: دار البشير للثقافة والعلوم.
4. عبدالسلام، رفيق (2015)، الولايات المتحدة الأمريكية بين القوة الصلبة والقوة الناعمة، بيروت: مركز صناعة الفكر للدراسات والبحوث.
5. معوض، جلال علي (2019). مفهوم القوة الناعمة وتحليل السياسة الخارجية، الإسكندرية: مركز الدراسات الإستراتيجية.
6. ناي، جوزيف، (2007)، القوة الناعمة. ترجمة محمد البجيرمي. الرياض: مكتبة العبيكان الرياض.

القواقع والأصداف في الموروث الشعبي القطري

د. علي عفيفي علي غازي
أكاديمي وصحفي مصري

تمثل القواقع والأصداف جزءًا مهمًا من التراث الشعبي البحري القطري الذي لايزال مجهولًا، ولم يتم تسليط الضوء عليه بالشكل الكافي في دراسة مستقلة، واندثر جزء كبير منه، وبقي جزء آخر متناثرًا في الذاكرة الشعبية؛ فالقواقع والأصداف والمحارات لها صدى في الموروث الشعبي القطري بخاصة، والخليجي عامة، كالألعاب الشعبية، وأسماء المناطق والعيون، وفي التراث العمراني، وكذلك في التجارة؛ كتجارة المحار، بالإضافة لأهميتها لدراسة التاريخ القديم؛ كالمعتقدات والطقوس القديمة، ويدخل في ذلك ذاكرة المرض أيضًا؛ إذ إن بعضها استُخدم قديمًا للاستشفاء من الأمراض، والبعض الأخر استخدم في التمائم والتعاويذ، والتفاؤل والتشاؤم.

يذكر علماء الأحياء أن المقصود بالأصداف والقواقع البحرية، هي الهيكل الخارجي لعدد من الكائنات الحية، التي تنتمي لشعبة الرخويات، وتنتشر في العديد من البيئات، فمنها أصداف البحر التي تعيش في المياه المالحة، ومنها أصداف اليابسة التي تعيش في المزارع، بالإضافة إلى أصداف المياه العذبة، والنوعين الأخيرين من الأنواع النادرة جدًا في قطر؛ بسبب ندرة المياه العذبة، وارتفاع درجة الحرارة. أما الأصداف البحرية، فإنها تقسّم إلى ثلاث مجموعات هي: الأصداف، والقواقع، والأصداف النابية (على شكل ناب الفيل)؛ بالإضافة إلى محار اللؤلؤ، الذي يعيش في أعماق البحار. وقد عُرفت هذه الكائنات الحية باسم الرخويات؛ لأنها لا تحتوي على دعامة داخلية، باستثناء وجود صدفة أو قوقعة أو محارة في غالبية أنواعها. وليست كل أنواع الأصداف صديقة للبيئة والإنسان، فمنها ما هو مسمم ومميت، مثل أصداف الخشام ذات الأطراف الشوكية، التي تؤدي إلى تسمم الإنسان

بمجرد لمس أطرافها، ويُسمى "الخاروف".

تشير نتائج الاكتشافات الآثارية لعلماء بعثات التنقيب إلى أنه تم العثور في جزيرة بن غنام القطرية على الكثير من الأصداف البحرية من حلزون البحر الشوكي من نوع "ميوركس Murex"، والتي تحتوي على الصبغ الأحمر الأرجواني، كما وجدوا حوالي ثلاثة ملايين صدفة تحتوي على مواد للصبغ الأحمر الأرجواني يعود تارخها إلى الألف الثاني قبل الميلاد، وكانت الخطوة الأولى لاستخراج الصبغ هي إحداث كسر بسيط ممنهج في الصدفة لاستخراج الغدة الحاملة للصبغ، وذلك بعناية فائقة لتجنب تلوثها في أي جزء آخر من الصدفة. وفي البداية يغلب اللون الأخضر على إفراز هذه الغدة، ثم تحت تأثير أشعة الشمس يجف ويتحول إلى اللون الأحمر الأرجواني، ومن ثم أسهمت قطر في تجارة الأصباغ الأرجوانية في التاريخ القديم[1]. وقد وصف ياقوت الحموي (574-626هـ/ 1178-1229م) قطر بأنها قرية تشتهر بأقمشة حمراء ذات خطوط تصنع منها قمصان تُسمى البرود القطرية، مذكورة في الكثير من أشعار العرب، وتصدّر إلى مختلف الأسواق[2]. ويؤكد ذلك على أن القواقع والأصداف كان لها دورٌ في الموروث الشعبي القطري منذ عصور ما قبل التاريخ.

وتدل نتائج الدراسات الاستكشافية والدراسات المسحية والبيئية في المياه القطرية على أن هناك خمسة أنواع من المحار، ذي الصدفتين المطبقتين، والمنتج للآلئ، منها ثلاثة أنواع رئيسة، هي العيسرين صغير الحجم، الصديفي كبير الحجم، الزنية؛ ذي الشكل المستطيل، واللون الأسود، والفصمة متوسط الحجم، والخالوف ذي الشكل المختلف عن باقي أنواع المحار، ولهذا سُمي خالوفًا[3]. أما الرماي فهو من أنواع قواقع البحر الصغيرة الحجم، سوداء اللون، المزودة بالأشواك الغليظة، التي تضرب بها الغواص إذا مد يده إليها، فتسبب له آلامًا مبرحة لا تسكن إلا إذا حك يده المصابة. إلا أن تصنيف السكان المحليين لهذه القواقع والأصداف يختلف عن التصنيف العلمي، إذ يخطئون في تصنيف بعض أنواعها، فمثلًا يصنفون النو والخبان على أنه من القواقع والأصداف، بينما الخبان أو الخنبوب نوع من السرطانات البحرية الصغيرة، لكنها تعيش في قواقع الرخويات، وتنتمي لمجموعة القشريات. أما النو، فهي تلك الكائنات البحرية التي تلتصق على القوارب أو الحجارة أو الأخشاب، وهي شبيه بالأصداف إلا أنها تنتمي للقشريات.

وتدل القرائن التاريخية على أن القواقع والأصداف ترتبط بتاريخ الإنسان في منطقة الخليج العربي عامة، وقطر بخاصة، إذ كان الصيد والغوص على اللؤلؤ عماد اقتصادها، وترتبط القواقع والأصداف بقصص وحكايات الأجداد والآباء، ورحلاتهم الطويلة في عرض البحار

ولا تزال هناك ندرة في الدراسات المتخصصة حول القواقع والأصداف في قطر، سواء التي تتناولها في العصور التاريخية القديمة، أو تتناولها في تاريخها الحديث والمعاصر، وإن غالبية المعلومات حول أهمية الأصداف في قطر، في الماضي والحاضر، متناثرة بين الكتب والدراسات غير المتخصصة، ولهذا لاتزال بحاجة لدراسة معمقة توضح مظاهر وجودها في الموروث الشعبي القطري من الشعر والألعاب والتراث المادي وغير المادي والأسماء وغيرها، ولعل سبب ذلك هو عدم الوعي بأهمية هذا النوع من الدراسات، على الرغم من أهميتها لارتباطها بعدد من الصناعات المهمة؛ التي ربما كانت رائجة في قطر قديمًا، وكذلك لارتباطها بعادات وتقاليد معينة، فالأصداف جزءًا مهمًا من الموروث الشعبي، من حيث الاستعمال، ومن حيث المسميات ودلالاتها، فمثلاً المريق الأرجواني الأحمر، يُعرف محليًا في قطر باسم "مشط فينوس الكاذب"، لأنه يحمل خمسة أسنان طرفية عريضة أسفل حافة الكتف، وهو من القواقع الأرجوانية الحمراء أو قواقع الصخر، ويعيش في قاع المياه الضحلة، وحول مناطق مستوى المد المنخفض، أو على الأرضيات الصخرية والمرجانية، وتستطيع أشواكها اختراق الأقدام العارية، وهو من الأصداف الشائعة والجذابة والمحببة لجامعي الأصداف، ويستخدم في حرفة صناعة الأصداف.

ويتبين من خلال المراجع التي اطلعت عليها[4] أن الأصداف والقواقع والمحارات إلى الآن لم تصدر قائمة نهائية بأسمائها في قطر، وإنما هناك قوائم متناثرة في عدد من الدراسات، وهو ما يؤكد على أهمية صدور دراسة تتناول أنواعها، وتعرّف بدورها في التراث الشعبي القطري. ولعلنا من خلال هذا المقال نُطلق دعوة لجمع وتحليل التراث المتعلق بالقواقع والأصداف في قطر، وخاصة المعلومات الشفهية غير الموثقة، والمتعلقة بالأسماء العامية للكائنات البحرية، ومطابقتها بالأسماء العلمية العربية والأجنبية، إذ يبدو أن هناك تراثًا ثقافيًا ضخمًا حول الأصداف لم يوثق حتى الآن، أو وثق بصورة غير مكتملة.

وتدل القرائن التاريخية على أن القواقع والأصداف ترتبط بتاريخ الإنسان في منطقة الخليج العربي عامة، وقطر بخاصة، إذ كان الصيد والغوص على اللؤلؤ عماد اقتصادها، وترتبط القواقع والأصداف بقصص وحكايات الأجداد والآباء، ورحلاتهم الطويلة في عرض البحار، حيث استخدموها كأدوات في الكثير من متطلباتهم الحياتية، واستفادوا منها في الديكور، وتزيين المباني، وتطعيم المشغولات اليدوية الخشبية، وأثاث الخشب، وصناعة الخزف والنقوش، كما شكلت الأصداف منبعًا للرزق والجمال والغذاء، فالمحار بأنواعه المتعددة هو أحد أهم مصادر الغذاء والتجارة، وكذلك الحلي والزينة النسائية، واستخدموا المحار كمحابر أو آنية لطلاء الأدوات الدقيقة، كالبعو الذي كان يستخدم في تلوين البراقع؛ فيعطيها اللون الأزرق بواسطة الحك، أو كأسلحة صغيرة كنجمة البحر. كما أن بعض أنواع المحار تُطبخ، أو تدخل في إعداد أطباق غذائية شهية كالحويت، مثل كبسة المحار، وصالونة المحار، وناشف المحار. واستخدمت الأصداف قديمًا في الكثير من مجالات الحياة، فمنها ما كان يستخدم في ألعاب البنات الشعبية، مثل أصداف بوعلوص الأملس، بينما استخدم صدف الزبوت الكبير في ألعاب الأولاد، واستخدم صدف الصفد كمكحلة للعين، ويُسمى "مردود الكحل". كما استخدم في التراث العمراني؛ إذ جرت العادة أن يتم فرش مصلى العيد، وصحن أو فناء المسجد، وليوان البيت بالصبان، وهي أصداف بحرية صغيرة ذات شكل مخروطي، يتم جمعها من شاطئ البحر، فتعمل هذه الطبقة على تجنب الملامسة المباشرة للأرض، التي ترتفع حرارتها نهارًا في الصيف، كما تمنع تجمع مياه الأمطار في الشتاء[5].

وترتبط بعض أنواع الأصداف، كالكويري Cowries (الكوز) والخالوف، بقصص الألم والخيال، تلك القصص التي نُسجت من طبيعة الحياة القديمة بالقرب من ساحل البحر؛ فالبحارة، كانوا يخرجون للبحر بأقدام عارية، وهذه القواقع من الأصداف ذات الصدفتين، مثلثة الشكل وطويلة، ويكون الجزء المدبب منها مدفون في قاع البحر، ولا يظهر فوق السطح إلا الجزء العريض من الجزء الأمامي منها، والذي يتميز بحواف حادة، وكأنها رأس فأس، ولهذا تُعتبر من أخطر الأصداف، وتسبب جروحًا عميقة لمن يطأها من الصيادين

والغواصين. ولهذا نلحظ أن اسم هذا النوع من الأصداف مشهور على طول ساحل الخليج العربي؛ وخاصة في الإمارات العربية المتحدة والكويت. وقد تخصص البعض في إخراجها من القدم، حيث تُستخرج بالموس أو السكين أو إبرة كبيرة أو سلاية (شوكة النخلة) قوية. أما الحفرة الناتجة عنها فيتم كيها، إما بالعطبة، وهي قطعة قماش تُشعل وتُوضع على الجرح، أو بأحد شماريخ عذق النخلة بعد أن يُزال عنه الرطب ويجف.

ويزعم القدماء أن القواقع المعرفة الكويري (الكوز)؛ إذا انحسر عنها الماء أغلقت قوقعتها، وحينئذ تُصدر صوتًا يسمعونه، وفي الماضي كان الشاطئ هادئًا فلا يُسمع إلا صوت البحر، وأصوات الكائنات التي تسكنه. وهذه الظاهرة رسخت في عقول الناس حينئذ، ونتج عنها المثل الشعبي "ثبرت المايه وصاحت الكيرة"، ويوظف هذا المثل في أكثر من موقف، منها عندما يبدأ ارتفاع صوت جماعة من الناس[6].

الهوامش

1 - إبراهيم فؤاد أحمد وآخرون: قطر وتراثها البحري، (الدوحة: المؤسسة العامة للحي الثقافي كتارا، 2014)، ص 30، 39.

2 - ياقوت الحموي: معجم البلدان، 5ج، (بيروت: دار صادر، 1977)، ج4، ص 373.

3 - إبراهيم فؤاد أحمد: قطر والبحر، (الدوحة: إدارة المتاحف والآثار، 1997)، ص 157، 158.

4 - J. A. Al-Khayat & M. A. Al-Ansi: "Ecological Features of Oyster Beds Distribution in Qatari Waters, Arabian Gulf", Asian Journal of Scientific Research, (June 2008), pp. 1- 18 .

5 - سلمان أحمد المحاري: حفظ المباني التاريخية، (الشارقة: المركز الإقليمي لحفظ التراث الثقافي في الوطن العربي، 2017)، ص 146.

6 - عبدالرحمن عبد الله المناعي: الأصداف والقواقع والأحجار الكريمة في الحلي القطرية، (الدوحة: دار كتارا للنشر، 2020)، ص 22.

دور العِرْق في التاريخ

المحرر الأدبي

يكتب الزوجان دورانت في كتابهما "دروس التاريخ": "التاريخ لا يميز بين الألوان، ويمكنه أن يطور حضارة (في أي بيئة مواتية) تحت أي جلد تقريبًا".

إن الثقافات القديمة في مصر واليونان وروما كانت بلا شك نتاجًا للفرص الجغرافية والتطور الاقتصادي والسياسي وليس للتكوين العرقي، وكان الكثير من حضارتهم من مصادر شرقية. فقد استمدت اليونان فنونها وآدابها من آسيا الصغرى وكريت وفينيقيا ومصر. وفي الألفية الثانية قبل الميلاد كانت الثقافة اليونانية "ميسينية"، مشتقة جزئيًا من كريت، التي ربما تعلمت من آسيا الصغرى. وعندما نزل "الدوريون الشماليون" عبر البلقان، نحو عام 1100 قبل الميلاد، دمروا الكثير من هذه الثقافة اليونانية البدائية؛ ولم تظهر الحضارة اليونانية التاريخية إلا بعد فترة من عدة قرون في أسبرطة التي أسسها "ليكورجوس"، وميليتس التي أسسها طاليس، وأفسس التي أسسها هيراكليتوس، ولسبوس التي أسسها سافو، وأثينا التي أسسها سولون. منذ القرن السادس قبل الميلاد فصاعدًا، نشر الإغريق ثقافتهم على طول البحر الأبيض المتوسط في مدن دورازو، وتارانتو، وكروتونا، وريجيو كالابريا، وسيراكوزا، ونابولي، ونيس، وموناكو، ومرسيليا، وملقة. ومن المدن اليونانية في جنوب إيطاليا، ومن الثقافة الآسيوية على الأرجح في إتروريا، جاءت حضارة روما القديمة؛ ومن روما جاءت حضارة أوروبا الغربية؛ ومن أوروبا الغربية جاءت حضارة أمريكا الشمالية والجنوبية. وفي القرن الثالث والقرن التالي من عصرنا، أفسدت قبائل سلتيك أو توتونية أو آسيوية مختلفة إيطاليا ودمرت الثقافات الكلاسيكية. لقد خلق الجنوب الحضارات، وقام الشمال بغزوها، وهدمها، واستعار منها، ونشرها: هذا هو ملخص التاريخ.

إن المحاولات التي جرت لربط الحضارة بالعرق من خلال قياس العلاقة بين الدماغ والوجه أو الوزن لم تسلط الضوء على المشكلة إلا قليلًا. وإذا كان الزنوج في أفريقيا لم ينتجوا حضارة عظيمة، فربما يرجع ذلك إلى الظروف المناخية والجغرافية التي أحبطتهم؛ فهل كان أي من "الأجناس" البيضاء ليحقق نتائج أفضل في مثل هذه البيئات؟ ومن المثير للدهشة أن العديد من الزنوج الأمريكيين ارتقوا إلى مراكز عالية في المهن والفنون والآداب خلال المائة عام الماضية على الرغم من آلاف العقبات الاجتماعية.

إن الدور الذي تلعبه الأعراق في التاريخ هو دور أولي وليس إبداعيًا. فالأعراق المتنوعة التي تدخل بعض المناطق من اتجاهات مختلفة في أوقات مختلفة تختلط بدمائها وتقاليدها وطرقها مع بعضها البعض أو مع السكان الحاليين، مثل مجموعتين مختلفتين من الجينات التي تتحد في عملية التكاثر الجنسي. وقد ينتج عن هذا الخليط العرقي في غضون قرون من الزمان نوع جديد، بل وحتى شعب جديد؛ وهكذا اندمج السلتيون والرومان والأنجل والساكسونيون والجوت والدنمركيون والنورمانديون لينتجوا إنجليزًا. وحين يتخذ النوع الجديد شكله فإن تعبيراته الثقافية تكون فريدة من نوعها، وتشكل حضارة جديدة ـ ملامح وجه جديدة، وشخصية جديدة، ولغة جديدة، وأدب جديد، ودين جديد، وأخلاق جديدة، وفن جديد. وليس العرق هو الذي يصنع الحضارة، بل الحضارة هي التي تصنع الناس: فالظروف الجغرافية والاقتصادية والسياسية تخلق الثقافة، والثقافة تخلق النوع البشري.

إن الإنجليز لا يصنعون الحضارة الإنجليزية بقدر ما تصنعهم الحضارة الإنجليزية؛ فإذا حملوها معهم أينما ذهبوا، وارتدوا ملابس العشاء في تمبكتو، فإن هذا لا يعني أنه يخلق حضارتهم هناك من جديد، بل إنهم يعترفون هناك أيضًا بسيادتهم. وفي نهاية المطاف، تخضع مثل هذه الاختلافات في التقاليد أو النوع لتأثير البيئة. فالشعوب الشمالية تكتسب خصائص الشعوب الجنوبية بعد أن عاشت لأجيال في المناطق الاستوائية، وأحفاد الشعوب القادمة من الجنوب الهادئ يقعون في إيقاع أسرع من الحركة والعقل الذي يجدونه في الشمال.

---

fs.blog

قيمة الشاهد في حفظ قواعد اللغة

د. غانم حميد

الجزائر

لفظ "الشاهد" اسم فاعل من الفعل الثلاثي "شهِد" بمعنى الذي يُدلي بالشهادة، وقد ورد في القرآن الكريم على هذا المعنى، يقول الله تعالى في قصة إبراهيم - عليه السلام-: ﴿قَالَ بَل رَّبُّكُمْ رَبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ٱلَّذِى فَطَرَهُنَّ وَأَنَا۠ عَلَىٰ ذَٰلِكُم مِّنَ ٱلشَّٰهِدِينَ﴾[1] وقوله أيضًا: ﴿قُلْ أَرَءَيْتُمْ إِن كَانَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِ وَكَفَرْتُم بِهِۦ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنۢ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ عَلَىٰ مِثْلِهِۦ فَـَٔامَنَ وَٱسْتَكْبَرْتُمْ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[2] وقد يكون بمعنى الحاضر الذي يكون موجودًا في الواقعة أو الحدث كما في قوله تعالى: ﴿وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَآ﴾[3]

ومن خلال البحث عن الدلالة المعجمية للفظة "شاهِد" في أُمّات المعاجم يتضح أن الجميع يتفق على أن الشاهد هو الحاضر، اللسان، المُخبر، المُبين. فالشاهد نقيض الغائب. قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم - في ختام خُطبة حجة الوداع: (فلْيُبلِّغ الشاهِد الغائب).

وفي تعريف الشاهِد يقول صاحب "تاج العروس": «الشهادة خبر قاطع كذا في اللسان والأساس»[4]. أما ابن فارس فيفصل القول في مادة اللفظ فيقول: "مادة "شهِد" الشين والهاء والدال أصل يدل على حضور وعلم وإعلام"[5]

ويأتي الشاهد أيضًا بمعنى الدّليل كما ورد في المُعجَم الوسيط[6]، والاستشهاد طلب الشهادة، فيقال: استشهد القاضي بعضًا ممن حضر الحادثة، يقول الله تعالى: " واستشهدوا شهيدين من رجالكم"[7] والشهيد في الآية من يُدلي بشهادته.

يُجمع لفظ "شاهِد" جمع مذكر سالمًا "شاهدون" رفعًا و"شاهدين" نصبًا وجرًا. وقد وردت الصيغتان في القرآن الكريم، يقول الله تعالى: ﴿أَمْ خَلَقْنَا ٱلْمَلَٰٓئِكَةَ إِنَٰثًا وَهُمْ شَٰهِدُونَ﴾[8]. ويقول أيضًا: ﴿رَبَّنَآ ءَامَنَّا بِمَآ أَنزَلْتَ وَٱتَّبَعْنَا ٱلرَّسُولَ فَٱكْتُبْنَا مَعَ ٱلشَّٰهِدِينَ﴾[9] وورد بصيغة التثنية في الحديث النبوي الشريف (لا نكاح إلا بوليّ وشاهديْ عدل)[10].

كما يجمع جمع تكسير للكثرة على وزن فُعول "شُهود" يقول الله تعالى: ﴿وَمَا تَكُونُ فِى شَأْنٍ وَمَا تَتْلُوا۟ مِنْهُ مِن قُرْءَانٍ وَلَا تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلَّا كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ﴾[11]، ويُجمع أيضًا جمع قلة على وزن أفعال "أشهاد" يقول الله تعالى: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا أُو۟لَٰٓئِكَ يُعْرَضُونَ عَلَىٰ رَبِّهِمْ وَيَقُولُ ٱلْأَشْهَٰدُ هَٰٓؤُلَآءِ ٱلَّذِينَ كَذَبُوا۟ عَلَىٰ رَبِّهِمْ ۚ أَلَا لَعْنَةُ ٱللَّهِ عَلَى ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[12]

ومن الشعر القديم الذي ورد فيه لفظ "الشاهد" قول زهير بن أبي سلمى[13]:

خَبال وسُقم مُضنيءٌ ومَنيّةٌ
وما غائبٌ إلا كآخرَ شاهِدِ

وقول النابغة الذبياني[14]

فسكّنْتُ نفسي وقد طار روحُها
وألْبَسْتني نُعْمَى ولستُ بشاهِدِ

أما من الناحية الاصطلاحية فإن لفظ "الشاهد" لم يكن معروفًا كمصطلح لغوي لدى النحاة وغيرهم من اللغويين، وبخَاصة في القرن الأول الهجري، ومن الصعب تحديد الفترة الزمنية التي ظهر فيها مصطلح الشاهد وبدأ تداوله. وإن كان هناك من يشير إلى ابن إسحاق الحضرمي ت 110 هـ وإلى استخدامه لهذا الرمز اللغوي.

ورُوِي أن الحجّاج بن يوسف الثقفي سأل سُمرة بن الجعد الشيباني إن كان يروي الشعر فقال: إني لأروي المَثَل والشاهد. فقال الحجّاج: المَثَل. قد عرفناه. فما الشاهد؟ قال: اليومُ تكون العرب من أيامها عليه شاهد عليه من الشعر. فإني أروي ذلك الشاهد.[15]

والسياق التاريخي للحادثة الثلث الأخير من القرن الأول الهجري فترة سلطان الحجّاج وسطوته التي لم تمنعه من يكون له قصص وأخبار مع الشعراء والرواة واللغويين والفقهاء وغيرهم.

ومن الشاهد الشعري على أيام العرب، قول عمرو بن كلثوم في المعلقة عن يوم خَزازَى:

ونحنُ غداة أوقِدَ في خَزازَى
رَفَدْنا فوق رِفْد الرافدينا[16]

ومن ديوان النابغة الذبياني[17]:

تُوُرِّثْنَ من أزمان يوم حليمةٍ
إلى اليوم ق جُرِّبْنَ كُلَّ التجاربِ

ومدونة الشعر العربي القديم، إلى جانب كتب النحو كشرح ابن عقيل والمقاصد النحوية ونحو ذلك تحوي إعراب مثل هذه الشواهد.

وقد ورد في مُعجم المصطلحات المصطلحات النحوية والصرفية أن "الشاهد قول عربي لقائل موثوق بعربيته يورد للاحتجاج والاستدلال على قول أو رأي"[18]

وبحصول هذه الشروط التعريفية مجتمعة يتحقق المعنى الاصطلاحي للشاهد في تعريف مانع. فوصف القول بالعربي يُخرج من نطاق كل قول غير أعربي "أعجمي" ولو كان من عيون الكلام وبديع الحِكم.

واشتراط الوثوق عروبة القائل يستبعد الدخيل والمُوَلّد ومن تلوث لسانه من العرب بسبب وجوده في بلاد متاخمة للأعاجم كما كان شأن النحاة مع عدي بن زيد والكُميت وغيرهما.

والغاية من اجتزاء الشاهد علمية تعليمية غالبًا، وقد ورد في ذلك أن الشاهد" دليل نصي جزئي يعود إلى ما عُرف لدى النحاة بعصور الاحتجاج، وأُتي به لبناء قاعدة، ولا يمكن تأويله على وجه غيرها، وإلا عُدَّ مثالاً وإن كان من نصوص عصر الاحتجاج. "[19]

ويُعرّف عبدالرؤوف جبر الشاهد اصطلاحًا على النحو التالي: "أما في الاصطلاح اللغوي فهو جملة من كلام العرب أو ما جرى مَجراه كالقرآن الكريم، تتسم بمواصفات معيّنة، وتقوم دليلاً على استخدام العرب لفظًا لمعناه أو نَسَقًا في نظم أو كلام أو على وقوع شيء إذا اقترن بغيره أو علاقة بين لفظ وآخر أو معنى وغيره، أو تقديم وتأخير واشتقاق وبناء، ونحو ذلك مما يصعب حصره، ومما هو محسوب في مَناحي كلام العرب الفصحاء"[20]

ويبدو أن التعريف الاصطلاحي السابق للشاهد توسع في حصر أوجه استعمال الشاهد إلى حد أنه استشهد ببعض المباحث التي يُعنى علم النحو بدراستها التي هي بمثابة دروس تلقى في المؤسسات التعليمية.

أما الشروط الأساسية المتفق عليها في الشاهد النحوي فهي:

- أن يكون دليلاً نصيًا على القاعدة. وهنا ينبغي أن نشير إلى أن الشاهد متقدم على القاعدة، فالشاهد كلام العرب قبل ظهور علم النحو، صدر على السجية.

- أن ينتمي إلى عصور الاحتجاج وهي العصور التي حددها علماء أصول النحو، وقُسِّمت حسب طبقات الشعراء من جاهليين ومخضرمين وإسلاميين "متقدمين" ومُوَلّدين، وزاد بعضهم طبقة المحدثين والمتأخرين. فتراوحت طبقات الشعراء بين الأربع والست.

وكان البصريون يستشهدون بشعر الطبقتين الأولى والثانية إجماعًا من غير تفريق، ولم يستشهد أكثرهم بشعر الطبقة الثالثة.[21]

ويحسن بنا -ها هنا - أن نعرِض للمثال كمصطلح نحوي يلتبس على بعض الدارسين بالشاهد، فلا يكادون يفرقّون بينهما، وربما ظنوا المصطلحين من باب الترادف مع أن البون بين مفهوميهما شاسع.

يُعرّف النحاة المثال بأنه تركيب مصنوع، يضعه النحاة تطبيقًا لقاعدة نحوية ومثالاً عليها"[22] وبعبارة أخرى هو الوسيلة التي يلجأ إليها المتكلم لتوضيح فكرته، وتطبيقًا لصحة قوله. وقد ورد لفظ المثال في الشعر القديم، حيث قال المتنبي في رثاء أمّ سيف الدولة" [23]:

وأَفْجَعُ مَن فقدنا مَن وجَدنا ...قُبيل الفقد مفقودَ المثالِ

ويمكن التفريق بين الشاهد والمثال بالنقاط التالية:

-الشاهد متقدم زمانًا على القاعدة النحوية، حيث كان قبل ظهور النحو، أما المثال فمتأخر عنها.

- الشاهد مُقيّد بعصور الاحتجاج النحوي بمن يُحتج بلغتهم في الوبر والمَدَر، أما المثال فيجوز إنشاؤه في كل عصر.

- الشاهد صادر عن صفوة الكلام من شعراء وخطباء وذروته كلام الله المعجز، أما المثال فقد يأتي من عموم مستعملي اللغة.

- الشاهد غالبًا ما يرتبط بالنحو العلمي الذي يخوض فيه النحاة، وقد يختلفون في تخريج أوجهه الإعرابية تبعًا لتباين التأويل، أما المثال فيغلب على النحو التعليمي، حيث يُنشئه الأساتذة والطلبة باللغة المتداولة

ومن معاني الواقع المعيش وبألفاظه.

الهوامش:

1 - سورة الأنبياء، الآية 56
2 - سورة الأحقاق، الآية 10
3 - سورة يوسف، الآية 26
4 - تاج العروس، الزُّبيدي، تح عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1987م، مادة ش ه د
5 - معجم المقاييس في اللغة، ابن فارس، تح شهاب الدين أبو عمر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1998 م، مادة ش ه د
6 - معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، مصر، 2004 م، ص 497
7 - سورة البقرة، الآية 282.
8 - سورة الصافات، الآية 150
9 - سورة آل عِمران، الآية 53
10 - رواه الترمذي
11 - سورة يونس، الآية 61
12 - سورة هود، الآية 18
13 - ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 49
14 - ديوان النابغة الذبياني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د. ت، ص 140
15 - مروج الذهب، المسعودي، تح كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 114
16 - ديوان عمرو بن كلثوم، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 81
17 - ديوان النابغة الذبياني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د. ت، ص 45
18 - معجم المصطلحات النحوية والصرفية، د نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 119
19 - اللغة الشعرية عند النحاة، دراسة للشاهد الشعري والضرورة الشعرية في النحو العربي، محمد عبدو فلفل، دار جرير، ط1، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 13 ـ 14
20 - الشاهد اللغوي، حيّ عبد الرؤوف جبر، مجلة النجاح للأبحاث، م2، العدد 6، 1992 م
21 - يُنظر: خديجة الحديثي، الشاهد وأصول النحو في كتاب سيبويه، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1974 م، ص 158 ـ 159
22 - يُنظر: الملخ حسن خميس، رؤى لسانية في نظرية النحو العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2007، ص 144
23 - ديوان المتنبي، دار بيروت للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1983، ص 265

نقد الإبداع العربي.. بعقل الآخر

أ.د. وائل أحمد خليل الكردي

أستاذ الفلسفة بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا/الأكاديمية العربية في الدنمارك

هو حديث عن نقد النقد للعقل الآخر على ما بنا ولدينا. فعلى فترة من الزمان ساد النقد لدى العوالم الأوروبية أدبيًا وفكريًا على الآداب العربية في ماضيها وحاضرها بأن العرب لم يجيدوا الخلق مما لديهم وليس لدى غيرهم، وبأن ابداعهم لم يكن يعدو كونه على الأغلب (ردود أفعال) على ما وفد إليهم دون الانطلاق من مواقف وقضايا أصيلة.

لقد كان من قبيل الظاهرة المتكررة في المحافل أن الغرب المعاصر ينظر إلى الابداع العربي من منظور منهاجه الجديد الذي تبين له أنه الحق وهو (من أسفل إلى أعلى) بعد أن كان فيما سبق وعقب الثورة الصناعية (من أعلى إلى أسفل) وهذا يعني أن الحكم المعرفي والفلسفي والنقدي والقيمي على أي أطروحة أو عمل ينبغي أن يكون من باطن المعاناة الوجودية والثقافية المحلية التي خرجت منها هذه الأطروحة وليس إطلاق هذه الأحكام إسنادًا إلى مراجع ومعايير فوقية نموذجية عامة ومطلق يشمل كل الحالات دون مراعاة للخصوصيات المجتمعية. لهذا صار المشهد الإبداعي العربي في منظور العقل الآخر الغربي وفق هذا الأساس الجديد لديهم (من أسفل إلى أعلى) إما أنه تقليد ونسخ، وإما أنه ردة فعل مقابلة. فالتقليد والنسخ هو أن تتغير الأثواب الشكلية للقضايا مع بقاء هيكلها وجوهرها ثابتًا على العموم. فلو أننا أخذنا الفلسفة العربية الإسلامية في عهود الخلافة الإسلامية الزاهرة، وسواء كانت في المشرق العربي أو في المغرب

العربي أو في أرض الأندلس في عمق أوروبا، إنما كانت في حقيقة أمرها إبداعًا فلسفيًا توفيقيًا بين قيم الدين الإسلامي وتعاليم المعلمين الإغريق (لأفلاطون) و(أرسطوطاليس) وأصحاب الأفلاطونية المحدثة. وهذه الطريقة التوفيقية إنما تمثل نوعًا من ردة الفعل من مصادر ذات أصل مغاير وافد على الوعي العربي تناوله وأدخله إلى حيز بيئته المجتمعية ومجاله الثقافي والفكري. حتى دراسات التصوف الروحاني كمجال إسلامي عربي أصيل أظهره نقاد أوروبيين معاصرين أنه مأخوذ عن أصل هندي أو فارسي أو فينيقي بما انتقل إليهم عبر الوسيط الفلسفي الإغريقي القديم تحت مسمى (ثيوصوفيا) Theosophy والتي تحمل دلالة المحبة الإلهية وحكمتها. وحتى في ميدان الفكر العلمي برز الاقتباس من أفكار العلوم الغربية (باعتبار أن أفكار العلم شيء غير حقائق العلم) في أخريات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فكان على نحو ما فعل (شبلي شميل) في صياغته لنسخة عربية من النظرية التطورية، وكذلك بعض كتابات (زكي نجيب محمود).

ولو أننا أخذنا الإبداع الفني – الأدبي (لاسيما القصصي والروائي) لكان النقد قائمًا بالقول أن اعتمادها كان على مضامين وجودية أوروبية في الأساس. فلو كانت تعبيرًا عن نظم سياسية، فإن الأصول البنائية لهذه النظم هي غربية. وإن كانت وصفًا لمعاناة جماهيرية كان الجنوح فيها نحو القياس على الرمزية المتولدة عن صراعات دارت رحاها في الغرب الأوروبي والأمريكي أكثر الشيء وأسوة بها. ثم أن الأكثر بروزًا وتمثيلاً لهذا (الاغتراب) في الابداع الكتابي العربي الحديث –كما يمكن تسميته- كان في وصف موضوعات المعاناة الوجودية الذاتية أو الفردانية، فالأفكار حول المأساة الإنسانية في الإنتاج العربي الروائي كانت بنحو ما نسخًا للمعاناة الإنسانية الوجودية في الثقافات الغربية ولو لبست لدينا ثوبًا وعمامة عربية. فتلك التحولات الوجودية في مظاهر الحياة الاجتماعية الأوروبية وصيحات التمرد الناتجة عن أزمة ما بعد الحربين العالميتين والتي حركتها واشعلت جذوتها روايات (سارتر) و(كامو) وغيرهم نقلت بذاتها إلى بلاد العرب واحدثت نفس الأثر في تغيير المظاهر الشكلية والسلوكية المجتمعية ولكن دون توفر أصولها التي سببت المعاناة الوجودية للإنسان الأوروبي وأزمته النفسية.

فهكذا كان الأمر جله في الابداع الروائي العربي حتى الأواسط والأخريات المبكرة للقرن العشرين معتمدًا على معيار (من أعلى إلى أسفل) فيما وراء الظواهر إلا بعض الاستثناءات التي قدمها (نجيب محفوظ) في أعماله الروائية وأيضًا (الطيب صالح) كمثال لمحاولات الغوص في عمق التكوين والوجدان الثقافي الاجتماعي لشعوبهم.

ولكن يمكن القول، أن هذه الحجة النقدية التي واجه النقاد الأوروبيون بها أحوال الابداع العربي أيقظت، وبنحو تلقائي، لنمط أو سلوك مستحدث في الابداع الروائي العربي تم به كسر تلك الحجة، وأصبح هو طريقة الابداع العربي ذو الأصالة والمميز بأدواته الثقافية في راهننا المعاصر قاده نخبة من الكتاب. فعلى سبيل المثال البسيط لا الحصر، وسواء اتفقنا مع أولئك الكتاب أو اختلفنا، تجسدت مع الكاتبة السورية (نجاح ابراهيم) قسوة العمق الوجودي الذاتي والمخصوص في معاناة الحروب بالمجتمعات العربية وبحسب التكوين الوجداني الصرف للإنسان العربي تحت ظلال هذه المعاناة بنحو ما في روايتها (الهوتة) وفلسفيًا كذلك في (مجنون بغداد) وأخريات غيرها. وعلى صعيد آخر، نهج الكاتب السوداني (بركة ساكن) طريقة سبر غور الجماعات المتمددة بطرق حياتها الخاصة والمغلقة في قاع المدن بما استهدفته كتابات السوداني (بركة ساكن) مثلما في روايته (الجنقو، مسامير الأرض). ونجد تعيين ملامح الكتابة للمستقبل على الجذور التكوينية للثقافة المحلية في روايات وأقاصيص السودانية (آن الصافي) كما في (فلك الغواية) و(خبز الغجر) و(أقاصيص 8) وغيرها. ثم في بعد آخر متقدم هناك الأعمال التي كشفت العناصر المؤسسة لطريقة الحياة العربية ولتصير هي العوامل الثابتة المؤلفة لبنية الوجدان منذ عهد الأسطورة القديمة وحتى تعقيدات الحضارة المعاصرة مهما تقادمت الأزمان واختلفت الأماكن والشخصيات والأدوار بما حققته رواية (تل) للكاتبة السعودية (آمنة أبو خمسين). بل حتى تلك الأعمال الكاشفة بنحو مهم جدًا عن أنماط قراءة وفهم العقول الأخرى ليس بطريقة اقتحامنا لحيز الآخر وإنما بطريقة تقديم عقلنا نحن له فتعبر إليه قيمنا ويتم التبادل الثقافي ليعبر هذا الآخر أيضًا إلينا بسلام باحتفاظنا بكامل هويتنا واحتفاظه بكامل هويته كما تدل على ذلك أعمال الكاتبة السعودية (رجاء البوعلي) في أقاصيص (عشرة أيام في عين قسيس الإنجيلي). ومثال آخر على نفس الطريق قدمه الكاتب السعودي (حسن السنونة)

ولو أننا أخذنا الإبداع الفني - الأدبي (لاسيما القصصي والروائي) لكان النقد قائمًا بالقول أن اعتمادها كان على مضامين وجودية أوروبية في الأساس. فلو كانت تعبيرًا عن نظم سياسية، فإن الأصول البنائية لهذه النظم هي غربية. وإن كانت وصفًا لمعاناة جماهيرية كان الجنوح فيها نحو القياس على الرمزية المتولدة عن صراعات دارت رحاها في الغرب الأوروبي والأمريكي أكثر الشيء وأسوة بها

الذي طرق، بمجموعة أقاصيصه (نساء قريتي لا يدخلن الجنة) وغيرها، على الرمزية الثقافية للعقلية المحلية ليفصح عن وهم الخلاص الزائف في مجتمعاتنا العربية. وهناك الكثير من الكتاب الواعدين الذين جمعوا بين الثقافة التاريخية التراثية والفكر الفلسفي والوعي الصادق بأحوال الواقع في شرق العرب ومغربهم.

وفي هذا العصر، بعد أن زالت كثير من أجزاء الجدار العازل بين الإبداع الأدبي والفكري من جانب، ومن جانب آخر وأزمة الإنسان العربي في معاناته الصارخة جراء مآسي الحروب والنزاعات والمظالم. فيبدو أن هناك من تمردوا ويتمردون على الاغتراب الواقع بين الشكل العربي والمضمون، وبين الذات العربية ومجتمعاتها. فهو تمرد واجب حميد.

تناقضات اللغة وحل المفارقة

د. هاني حجاج

كاتب ومترجم مصري

«أنا محام وكل المحامين كذّابين، فهل أنا صادق في هذه العبارة أم كذّاب؟!» إحدى أشهر المفارقات في الفلسفة والتي لا تزال محل نقاش واسع حتى يومنا هذا تأتي من الفيلسوف اليوناني القديم يوبوليدس الميليتي، من القرن الرابع قبل الميلاد. كتب يوبوليدس الميليتسي ما يلي: «يقول الرجل إنه كذّاب. هل ما يقوله صحيح أم كاذب؟» بغض النظر عن كيفية الإجابة على هذا السؤال، تنشأ المشاكل لأن النتيجة دائمًا هي التناقض. فإذا قلنا أن الرجل صادق، فهذا يعني أنه يكذب، ويعني بالتالي أن القول كاذب. فإذا قلنا أن كلام الرجل كذب، فهذا يعني أنه لا يكذب، وبالتالي فإن ما يقوله هو حق. ومع ذلك، لا يمكن أن يكون البيان صحيحًا وخاطئًا في نفس الوقت.

شرح مفارقة الكذاب وحقيقة الخديعة

إن مشكلة مفارقة الكذاب تتجاوز السيناريو البسيط للرجل الكاذب الذي صوَّره يوبوليدس. المفارقة الكاذبة لها آثار حقيقية للغاية ربما تجعلنا نفكر في مصداقية ما كنا نظنه حقائق ثابتة.

على مرّ السنين، كان هناك العديد من الفلاسفة الذين وضعوا نظريات حول معنى المفارقة الكاذبة. تظهر مفارقة الكاذب أن التناقضات يمكن أن تنشأ من المعتقدات المشتركة فيما يتعلق بالحقيقة والكذب، وأن مفهوم الحقيقة غامض. علاوة على ذلك فإن المفارقة الكاذبة تظهر ضعف اللغة. وفي حين أن المفارقة الكاذبة سليمة نحويًا وتلتزم بقواعد الدلالة، فإن الجمل الناتجة عن المفارقة الكاذبة ليس لها قيمة حقيقية. حتى أن البعض استخدم المفارقة الكاذبة لإثبات أن العالم غير مكتمل، وبالتالي لا يوجد شيء اسمه كائن كلي العلم.

لفهم المفارقة الكاذبة، يجب على المرء أولاً أن يفهم الأشكال المختلفة التي يمكن أن تتخذها. ومن ذلك مفارقة أخيل والسلحفاة التي ابتكرها الفيلسوف اليوناني زينون مؤسس علم الجدل وقدّمها ضمن طائفة من مفارقات القياس يريد أن يثبت أن كل فعل أمامنا ما هو إلا وهم. تفترض مفارقة أخيل والسلحفاة أن أي مسافة أو حركة يمكن تقسيمها إلى عدد لا نهائي من الخطوات، فإذا أراد أن يتسابق أخيل مع سلحفاة ومن باب الكرم تبرّع بالوقوف على مسافة مائة متر خلف موقع السلحفاة الأول. فلنفترض أن كليهما بدأ بالركض بسرعات ثابتة مع العلم بأن أخيل أسرع بطبيعة الحال وبعد فترة معينة من الزمن سيكون أخيل قد وصل إلى النقطة التي بدأت منها السلحفاة وخلال هذا الوقت ستكون السلحفاة قد قطعت مسافة معينة ولنقل أنها أربعة أمتار ثم لاحقًا بحلول الوقت الذي يصل فيه أخيل إلى النقطة التالية ستكون السلحفاة قد تحركت إلى الأمام قليلاً وسوف تتكرر هذه العملية إلى الأبد

وعلى هذه الحال، فبالرغم من أن أخيل أسرع من السلحفاة بمراحل؛ فإنه لن يمسك بها أبدًا!

الكذاب البسيط

الشكل الأساسي لمفارقة الكذاب هو الكذاب البسيط. وهو تركيز لمفارقة يوبوليدس: (أنا الآن أكذب!) هذه مفارقة متناقضة (Paradox) في أقل عدد ممكن من الكلمات؛ فلو افترضنا أن هذه الجملة صحيحة فهذا يناقض مضمونها وهو أنني كاذب، ولو كنت لا أقول الحقيقة فهذا يعني أنني صادق وهو أيضًا يخالف مضمون الجملة. كما لو أن بينوكيو يقول (أنفي ينمو الآن!) وورد ذلك التحليل على النحو التالي:

لو قلنا: فلير FLiar: "هذه الجملة خاطئة." إذا كانت FLiar صحيحة، فهذا يعني أن "هذه الجملة الخاطئة" صحيحة، لذا يجب أن تكون FLiar خاطئة. معنى FLiar صحيح وكاذب في نفس الوقت، مما يخلق تناقضًا ومفارقة.

إذا كانت FLiar خاطئة، فهذا يعني أن "هذه الجملة خاطئة" خاطئة، وبالتالي يجب أن تكون FLiar صحيحة. معنى FLiar خطأ وصحيح في نفس الوقت، مما يخلق تناقضًا ومفارقة.

الكاذب البسيط لا ينطلق من الباطل، وبدلاً من ذلك يبني مفارقة مبنية على المسند "الغير صحيح". يظهر الكاذب البسيط على النحو التالي

أوليار ULiar: "أوليار ليس صحيحًا". مثل الكذاب البسيط، إذا لم يكن ULiar صحيحًا، فهو صحيح؛ وإذا كان صحيحًا، فهو غير صحيح. حتى لو لم يكن ULiar صحيحًا أو كاذبًا، فهذا يعني أنه غير صحيح، وبما أن هذا هو بالضبط ما يقوله ULiar، فإن ULiar صحيح. وهكذا يظهر تناقض آخر.

مع نشوء مفهوم السببية طُرح مثال حديث نوعًا في قصة (صوت الرعد) لراي برادبوري: يسافر أحدهم عبر الزمن ليقتل جده قبل أن يرزق بذرية، هذا يعني أنه لن يولد وبالتالي لا يمكنه قتل جده، ما يعني أن أباه سيولد وسيوجد ذات الحفيد الذي يمكنه قتل جده، وهكذا دواليك وإلى ما لا نهاية

حتى الآن، لم نر سوى أمثلة على المفارقات الكاذبة التي تشير إلى نفسها. ومع ذلك، فحتى إزالة الطبيعة المرجعية الذاتية للمفارقات لا يزال يخلق تناقضات. يتم ذكر الدورات الكاذبة على النحو التالي:

"الجملة التالية صحيحة."

"الجملة السابقة غير صحيحة."

إذا كانت الجملة الأولى صحيحة، فإن الجملة الثانية صحيحة، مما يجعل الجملة الأولى غير صحيحة، وبالتالي خلق تناقض. إذا كانت الجملة الأولى غير صحيحة، فإن الجملة الثانية ليست صحيحة، مما يجعل الجملة الأولى صحيحة، وبالتالي خلق تناقض.

سفينة ثيسيوس

المرة الأولى التي ظهرت فيها سفينة مفارقة ثيسيوس مطبوعة كانت في كتابات الفيلسوف اليوناني القديم (والأفلاطوني) بلوتارخ. يكتب بلوتارخ عن ثيسيوس (الملك المؤسس لأثينا) العائد من رحلة طويلة في البحر. طوال الرحلة، تم إلقاء جميع الألواح الخشبية القديمة المتحللة التي صنعت منها السفينة في البحر واستبدالها بقطع خشبية جديدة وقوية. بحلول الوقت الذي عاد فيه ثيسيوس وطاقمه أخيرًا من رحلتهم، تم استبدال كل قطعة من الخشب التي صنعت منها السفينة. وهذا يقودنا إلى التساؤل: هل كانت السفينة التي عادوا إليها على نفس السفينة التي تركوا عليها، مع أنها مصنوعة من خشب مختلف تمامًا؟ ماذا لو كانت السفينة لا تزال تحتوي على إحدى قطع الخشب الأصلية؟ ماذا لو كان هناك قطعتين من الخشب لا تزالان في السفينة؟ هل هذا سيغير إجابة الشخص؟ وكيف نحكم على صدقه من كذبه؟ هل يمكننا تحري الصدق في أي قضية:

هناك طريقة أخرى للنظر إليها وهي: إذا كانت السفينة ثيسيوس التي بدأ رحلته عليها هي A، والسفينة التي أنهى ثيسيوس رحلته عليها هي B، فهل A = B؟

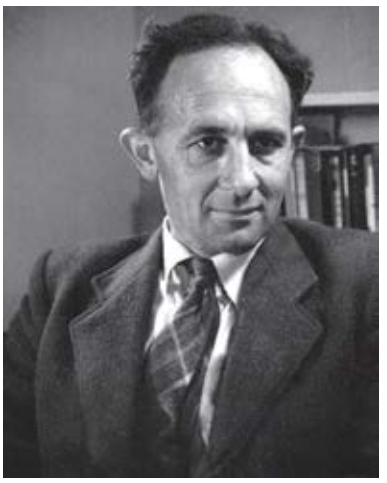
بعد ذلك بوقت طويل، أخذ فيلسوف القرن السابع عشر الشهير توماس هوبز هذه المفارقة خطوة أخرى إلى الأمام. الآن، تخيل أن اتباع سفينة ثيسيوس هو زبال. عندما يقوم طاقم ثيسيوس بإلقاء قطع الخشب القديمة في البحر، يقوم الزبال بإخراجها من الماء ويبني سفينته الخاصة. تصل سفينتان إلى الميناء: إحداهما تحمل ثيسيوس وطاقمه، مصنوعة من الخشب الجديد؛ أما الأخرى، وهي سفينة الزبال، فهي مصنوعة بالكامل من الخشب القديم الذي ألقاه طاقم ثيسيوس في البحر. في هذا السيناريو، أي سفينة هي سفينة ثيسيوس؟ في هذا السيناريو، دعنا نسمي القارب الذي وصل الزبال بالحرف C. نحن نعلم أن B ≠ C لأن سفينتين هبطتا في الميناء، ومن ثم فمن الواضح أنهما لا يمكن أن تكونا نفس الشيء. إذن ما الذي يجعل شيئًا ما سفينة ثيسيوس؟ هل هي الأجزاء الفردية التي تصنع منها السفينة؟ هل هو الهيكل؟ هل هو تاريخ السفينة؟

تنص إحدى النظريات، المعروفة باسم النظرية الميرولوجية للهوية (أو MTI)، على أن هوية شيء ما تعتمد على هوية الأجزاء المكونة لذلك الشيء. تدعي هذه النظرية أن الشرط الضروري للهوية هو وجوب وجود تشابه في الأجزاء. بمعنى آخر، X = Y إذا كانت جميع أجزاء X هي أيضًا جزء من Y والعكس صحيح. على سبيل المثال، يتكون الكائن X من مكونات معينة في بداية فترة زمنية (t1). إذا بحلول نهاية تلك الفترة الزمنية (t2)، كان الكائن (الذي أصبح الآن Y) يحتوي على نفس المكونات، فإنه استمر في الوجود.

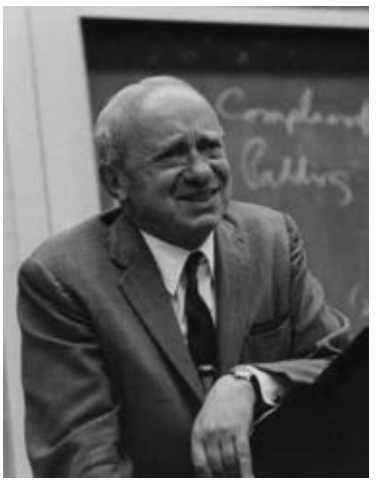
في سفينة مفارقة ثيسيوس، حسب MTI، A = C. وهذا يعني أن هناك سفينتين. السفينة التي بدأ ثيسيوس عليها رحلته هي نفسها تمامًا السفينة التي يأتي عليها الزبال (تصنع هذه السفينة الواحدة)، ثم هناك السفينة التي جاء ثيسيوس إلى الميناء فيها، والتي كانت مكونة من أجزاء جديدة.

ومع ذلك، هناك مشكلة في هذا الاستنتاج. في هذا السيناريو، كان على ثيسيوس أن يغير السفن في رحلته لأنه وصل إلى الميناء في B (التي لا تساوي C). لكن ثيسيوس لا يترك سفينته أبدًا. يغادر على متن السفينة A، ويعود على متن السفينة B، ولم يكن أبدًا على متن سفينتين (وهو ما تنص عليه نظرية MTI). قد تكون هناك طرق أخرى ممكنة لحل هذه المشكلة. يمكننا التخلي عما تنص عليه MTI تمامًا وندعي بدلاً من ذلك أن A = B. في هذا السيناريو، لا تزال هناك سفينتان فقط: السفينة ثيسيوس التي بدأ رحلته في (A) والسفينة التي عاد فيها (B) تعتبر واحدة، وسفينة الزبال هي الثانية.

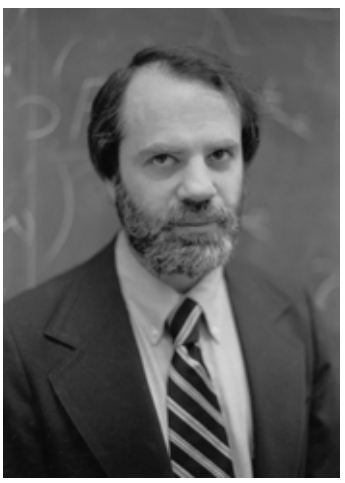
ويثير هذا السيناريو مشاكل أيضًا. القول بأن A = B يعني أيضًا أن B ≠ C وبالتالي A ≠ C. لكن لا يمكن للمرء أن يقول هذا عمليًا لأن كل جزء من C هو جزء من A والعكس صحيح. بالإضافة إلى ذلك، لا يوجد أي أجزاء مشتركة بين A وB، ومع ذلك فإننا ندعي أنهما نفس السفينة. نظرية أخرى



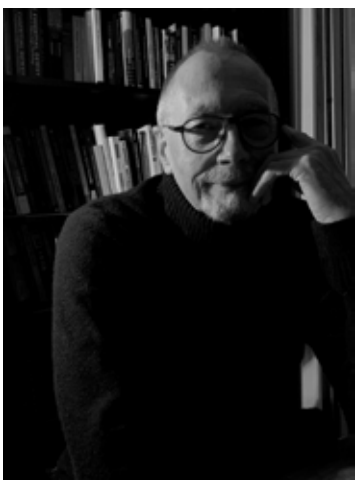
الفيلسوف آرثر بريور



الفيلسوف ألفريد تارسكي



الفيلسوف شاول كريبك



الفيلسوف جراهام بريست

يمكن تطبيقها على مفارقة سفينة ثيسيوس تسمى الاستمرارية الزمانية المكانية (STC). تنص هذه النظرية على أن الجسم يمكن أن يكون له مسار مستمر في الزمكان، طالما أن التغيير تدريجي ويتم الحفاظ على شكله وهيئته. وهذا من شأنه أن يسمح بالتغييرات التدريجية التي يتم إجراؤها على السفينة مع مرور الوقت.

ومع ذلك، حتى هنا نرى مشاكل! ماذا لو تم تعبئة كل قطعة من السفينة في صناديق فردية، وشحنها إلى جميع أنحاء العالم إلى مواقع مختلفة، ثم شحنها مرة أخرى، ثم فتحها وإعادة تجميعها؟ على الرغم من أنها قد تكون نفس السفينة من الناحية العددية، إلا أن الجسم لا يتواجد دائمًا كجسم يشبه السفينة عبر الزمكان (لاحظ أن MTI يبدو مناسبًا لهذا السيناريو). وبطبيعة الحال، فإن هذه المفارقة تتجاوز مشكلة السفن. إن سفينة ثيسيوس تدور حول الهوية وما يجعلنا الأشخاص الذين نحن عليه. تتغير أجزاء من أنفسنا مع مرور السنين، ومع ذلك ما زلنا نعتبر أنفسنا نفس الشخص.

هل هويتنا هي نفسها بسبب بنيتنا؟ إذا كان الأمر كذلك، إذا فقدت أحد أطرافك أو حتى قصصت شعرك، فلن تكون أنت بعد الآن. هل هو بسبب عقلك ومشاعرك؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل لم تعد نفسك عندما تفقد الذكريات أو تغير رأيك؟ هل هو بسبب الأجزاء التي نتكون منها؟ تاريخنا؟ لا تزال سفينة ثيسيوس وآثارها حول الهوية محل نقاش حتى يومنا هذا.

الحلول المحتملة للمفارقة الكاذبة

لقد كانت المفارقة الكاذبة مصدرًا للنقاش الفلسفي. بمرور الوقت، ابتكر الفلاسفة العديد من الحلول المعروفة التي تسمح للمرء بـ "الخروج" من مفارقة الكذاب:

حل آرثر بريور

ادعى الفيلسوف آرثر بريور أن المفارقة الكاذبة ليست مفارقة على الإطلاق. بالنسبة إلى بريور، كل عبارة لها تأكيدها الضمني على الحقيقة. ولذلك، فإن جملة مثل "هذه الجملة خاطئة" هي في الواقع نفس القول: "هذه الجملة صحيحة، وهذه الجملة خاطئة". وهذا يخلق تناقضًا بسيطًا، ولأنك لا تستطيع أن تجعل شيئًا ما صحيحًا أو خاطئًا، فلا بد أن يكون كاذبًا.

حل ألفريد تارسكي

وفقًا للفيلسوف ألفريد تارسكي، لا يمكن أن تنشأ المفارقة الكاذبة إلا في لغة "مغلقة دلاليًا". يشير هذا إلى أي لغة تكون فيها القدرة على جعل جملة واحدة تؤكد حقيقة أو زيف نفسها أو جملة أخرى. من أجل تجنب مثل هذه التناقضات، يعتقد تارسكي أنه يجب أن تكون هناك مستويات للغات، وأن الحقيقة أو الكذب لا يمكن تأكيده إلا من خلال لغة في مستوى أعلى من تلك الجملة. من خلال إنشاء تسلسل هرمي، كان تارسكي قادرًا على تجنب التناقضات المرجعية الذاتية. أي لغة أعلى في التسلسل الهرمي قد تشير إلى لغة أقل؛ ولكن ليس العكس.

حل شاول كريبك

وفقًا لشاول كريبك، فإن الجملة تكون متناقضة فقط اعتمادًا على الحقائق العرضية. ادعى كريبك أنه عندما ترتبط القيمة الحقيقية للجملة بحقيقة حول العالم يمكن تقييمها، فإن هذه الجملة تكون "مرتكزة على أسس". إذا لم يكن من الممكن ربط قيمة الحقيقة بحقيقة قابلة للتقييم حول العالم، فهي "لا أساس لها من الصحة"، وجميع العبارات التي لا أساس لها ليس لها قيمة حقيقة. التصريحات الكاذبة والتصريحات المشابهة للتصريحات الكاذبة لا أساس لها من الصحة، وبالتالي، لا تحتوي على قيمة حقيقية.

حل جون بارواز وجون إيتشيميندي

بالنسبة لبارواز وإتشيمندي، فإن المفارقة الكاذبة غامضة. يميز بارواز وإتشيمندي بين "النفي" و"الإنكار". فإذا قال الكاذب: هذه الجملة غير صحيحة، فإن الكاذب ينفي نفسه. فإذا قال الكاذب: "ليس هذا الكلام صحيحًا" فقد أنكر الكاذب نفسه. وبحسب بارواز وإتشيمندي، فإن الكاذب الذي ينفي نفسه يمكن أن يكون كاذبًا بلا تناقض، والكذاب الذي ينفي نفسه يمكن أن يكون صادقًا بلا تناقض.

حل جراهام بريست

يعتبر الفيلسوف جراهام بريست من أنصار الديالثية، فكرة وجود تناقضات حقيقية. التناقض الحقيقي هو الذي يكون صحيحًا وخاطئًا في نفس الوقت. للاعتقاد بأن هذا هو الحال، يجب على الجدلية أن ترفض مبدأ الانفجار المعروف والمقبول، والذي ينص على أنه يمكن استنتاج جميع الافتراضات من التناقضات، ما لم تقبل أيضًا التفاهة، وهي فكرة أن كل قضية صحيحة. ومع ذلك، ولأن التفاهة زائفة غريزيًا، فإن مبدأ الانفجار يُرفض دائمًا تقريبًا من قبل أولئك الذين يشتركون في الديالثية.

أورويل: حول الكتابة الواضحة

بقلم: نيل هوبكنز

المحرر الأدبي

لقد كتب جورج أورويل (1946) ذات يوم أن النثر الجيد لابد وأن يكون أشبه بزجاج النافذة، شفافًا للقارئ، ويعكس المعنى دون أن تلطخه عبارات البناء الرديئة أو ضبابية المصطلحات. وكثيرًا ما تُتَّهَم الكتابة الأكاديمية، سواء في الكتب أو المجلات، بأنها صعبة القراءة عمدًا، ومكتوبة بطريقة تعرض ذكاء الكاتب أو تخفي افتقاره إلى الجوهر. وربما كان هذا التحيز، الذي يلقى رواجًا كبيرًا في وسائل الإعلام، نتيجة للشكوك الإنجليزية المفترضة في المثقفين، أولئك الرجال والنساء من أصحاب العقول والأدب الذين يشكل عملهم ثمرة العمل الذهني، ولا يكون من السهل دائمًا الوصول إليه من قِبَل ميولنا الثقافية. ومن المثير للاهتمام أن أورويل نفسه كان من أبرز المدافعين عن هذا التحيز، كما شهدنا في مقالات مثل "السياسة واللغة الإنجليزية"، حيث انتقد المثقفين الإنجليز بسبب أفكارهم المتهالكة ولغتهم الزلقة.

ففي العامين الماضيين، شهدنا علماء يقدمون لنا رسمًا بيانيًا تلو الآخر من البيانات الملموسة والتفسيرات الأكاديمية المصاحبة. ومن باب الإنصاف لكريس ويتي وجوناثان فان تام وآخرين، فقد بذل العلماء جهدًا جيدًا في توصيل رسالتهم الفيروسية إلى عامة الناس - بشكل أفضل، في نظر كثير من الناس، من السياسيين الذين يتم انتخابهم لنقل مثل هذه الحقائق إلى ناخبيهم. لكن القلق لا يزال قائمًا - هل غالبًا ما يكون هناك جدار منيع بين الأكاديميين وعامة الناس، وإذا كان الأمر كذلك، فهل هذه مشكلة لمناقشة أوسع نطاقًا؟

إننا نعيش في عالم متخصص على نحو متزايد، كما لاحظ إدوارد سعيد في محاضراته التي ألقاها في جامعة ريث. إن الرغبة في المعرفة "الجديدة" والحاجة إليها تتطلب من الأكاديميين أن يتعمقوا في البحث في أعماق أعماقهم بحثًا عن تلك القطع الصغيرة من الحكمة وأن يقدموها مع النظريات المتطورة اللازمة لتبرير الإنفاق على البحث. واللغة المستخدمة لنقل مثل هذه النظريات غالبًا ما تكون متخصصة ومقتصرة على جمهور صغير من الباحثين. وربما كان هذا إلى حد ما التقسيم الحتمي للعمل الذي يحدث عندما يصبح البحث عن المعرفة مشروعًا ضخمًا. فنحن لم نعد نعيش في عصر ليوناردو أو فرانسيس بيكون عندما كان إنتاج المواد الأكاديمية يشكل جزءًا ضئيلًا مما هو عليه اليوم. والآن لم يعد هناك مجال كبير للموسوعيين. والجمهور الذي يستهدفه العمل التقني العالي اليوم يؤدي إلى ميل الأكاديميين إلى التحدث في غرف صدى الصوت – وهذا هو التوسع والطبيعة الدقيقة للمشروع.

ولكن هل وصلنا إلى نقطة انقراض "القارئ العام الذكي"، ذلك الكائن الذي نعجب به باعتباره من بقايا الماضي البعيد المثير للاهتمام؟ أعتقد أن مثل هذا الموقف يضر بالأكاديميين أنفسهم وبالخطابات التي ينخرطون فيها. والحقيقة أن الكثير من الكتابات الأكاديمية قد تستفيد من وجود قارئ عام ذكي في ذهنه، يهمس في أذنه عندما ينجرف الأكاديمي المعني إلى فقرة أخرى من النثر المعقد. والقدرة على نقل الأفكار المعقدة بطريقة مفهومة لجمهور عادي مطلع هي شيء يستحق الإعجاب وليس السخرية. والانخراط في اللغة على هذا المستوى يمكّن الكاتب من توضيح أفكاره، والتأمل في الروابط (أو الافتقار إليها) بين الأفكار التي ينقلها، وصقل تماسك أطروحته المركزية. إن الأكاديميين هم كتاب، سواء اعتبروا أنفسهم كذلك أم لا – فإذا كانت المفاهيم التي يستخدمونها مشوشة وغير محددة بشكل جيد أو كانت الجمل مليئة بالقواعد النحوية المتراكمة والمصطلحات المتكلفة، فمن المرجح أن يكون التفكير الذي يستندون إليه مخطئًا أيضًا. ومن الصعب تحقيق البساطة في النثر (وخاصة عندما يكون من الصعب تحديد الأفكار ذاتها والتعبير عنها)، ولكنها تؤدي إلى عمل أقوى وأكثر عرضة للقراءة بشكل صحيح (بدلًا من مجرد القراءة السريعة كمرجع).

في نهاية كتابه "السياسة واللغة الإنجليزية"، يقدم أورويل للكتاب سلسلة من المبادئ التي ينبغي لهم أن يلتزموا بها في جهودهم الرامية إلى الكتابة ببساطة ووضوح. ومن المثير للجدال أنه يقترح "عدم استخدام عبارة أجنبية، أو كلمة علمية، أو كلمة عامية إذا كان بوسعك أن تفكر في معادل لها في اللغة الإنجليزية اليومية". ورغم أن هناك أوقاتًا تكون فيها مثل هذه الكلمات والمصطلحات ضرورية (وهو ما أقر به أورويل في مقاله)، فمن المحتمل أن الأمر لن يستغرق وقتًا طويلًا في أي مجلة أكاديمية للعثور على أمثلة لا حصر لها من الكتابة التي تتعارض عن غير قصد مع هذه النصيحة وغيرها من النصائح التي يقدمها أورويل. وإذا كان أورويل يذكرنا بأي شيء، فهو أن الكتابة الرديئة هي نتيجة للتفكير الرديء. ولم يكن أورويل وحده هو الذي اعترض. فقد تحدث براند بلانشارد، وهو معاصر لأورويل، عن الفلسفة باعتبارها "جهدًا عنيدًا بشكل غريب للتفكير بوضوح"، ووبخ فلاسفة مثل كانط وهيجل على افتقار كتاباتهم إلى الوضوح. والواقع أن الأكاديميين مدينون لأنفسهم وجمهور القراء بالسعي إلى المزيد.

المصدر:

philosophyof education

شوقي ضيف: مكتبة متنقِّلة

د. سعيد بوخليط

المغرب

إبَّان أولى أيام التحاقي بكلية الآداب، دارسًا للغة العربية، وقد مرَّت الآن أكثر من أربعة وثلاثين سنة على تلك الفترة، وأنا أحاول استكشاف طبيعة الأجواء الجديدة، والسعي إلى سبر أغوار بعض خبايا السُّبُل المجهولة، وفهم كيفيات بلوغ المنتهى بكيفية فعالة، لا زلت أذكر التقاط مسامعي باستمرار لإشارة أشبه بخلاصة مكثَّفة، من لدن الطلبة القدامى؛ السابقين إلى المضمار والحلبة، ومنهم من تجاوزت مستوى أقدميته الحدود المعقولة زمنيًا، جراء انغماسه اللامشروط في أنشطة ثقافية وسياسية داخل الحرم الجامعي.

إجمالاً، أخبِرت حينها بما يلي:

-"عليكَ بكتابات شوقي ضيف، إنَّه دَبَّابة الأدب العربي!".

المقصود بالدَبَّابة مثلما وَظَّفها زعماء طلبة قسم اللغة العربية آنذاك، موسوعية شوقي ضيف المتعدِّدة، بين تاريخ الأدب العربي، النقد، اللغة، البلاغة، السير، التحقيق.

حينما انتقلت إلى السنة الثانية، بدأت أفكِّر في مباراة مدرِّسي التعليم الإعدادي، فَوُجِّهت مرة أخرى إلى دروس شوقي ضيف، مثلما وردت الإحالات غير مرة إلى جابر عصفور، تحديدًا كتابه "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، وإحسان عباس من خلال دراسته "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"، ثم محمد مفتاح وكتاب "في سيمياء الشعر القديم".

لكن نصيب الترشيحات حقيقة لم تتوقف عن ترديد شوقي ضيف، باعتباره المرجعية الأولى قياسًا لباقي الأسماء المشار إليها، بخصوص الاطلاع على مصادر ومرتكزات الأدب العربي الحديث ومتونه القديمة: "فالرجل رائد في النقد والدراسات الأدبية. وهو رائد في تأصيل مناهج جديدة للبحث العلمي. وهو رائد في الدراسات القرآنية والإسلامية. وريادته لتلك المجالات كلَّفته الكثير، فقد وهب حياته كلها

للبحث العلمي"[1].

شوقي ضيف موسوعة الأدب العربي الحديث، ضمن حلقة أعلامه البارزين، الذي عكس مشروعه نفس روح جيل النهضة العربية، وأحد تلاميذ طه حسين المباشرين، أقول ولد في قرية دمياط شمال مصر سنة 1910، اسمه الحقيقي أحمد شوقي عبدالسلام ضيف، بحيث أطلقت عليه أمه تسمية أحمد شوقي تيمُّنا بذاكرة أمير الشعراء.

عاش خلال طفولته تجربة مماثلة لما اختبره سلفًا طه حسين، فقد أصيب بمرض كاد أن يأتي على بصره تمامًا :"فقد رمدت عينه اليسرى وهو في المهد، وأمه لاتزال تضمه إلى صدرها، فلم يذهب به أبوه إلى طبيب عيون، إذ لم يكن في دمياط على ما يبدو طبيب عيون في العقد الثاني من القرن الحاضر، فذهب به الأب إلى طبيب كان يذهب إليه كثيرون من أهل القرية لفحص جميع أمراضهم وكان على هذا الطبيب حين رأى عين الصبي الرمداء أو المريضة وأن سحابة هبطت عليها، أن ينصح أباه باستشارة طبيب عيون. وبدلاً من ذلك أجري للصبي عملية في عينه، وظن الأب أنها نجحت وهي لم تنجح فقد ظلت السحابة تحجب نظر العين، وفقد الصبي عينه اليسرى إلا بصيصًا ضئيلاً"[2].

استمرَّ معه تأثير ذلك، غير أنه أكمل حفظ القرآن في سنِّ العاشرة، ثم بداية انتماء شوقي ضيف الراسخ إلى عالم المكتبة، بحيث لم ينفصل ربما يومًا عن النبش في ذخائرها سوى يوم وفاته يوم 13 مارس 2005: "نشأ الصبي يرى في مكتبة أبيه كتب فقه وحديث مختلفة، وكان جدُّه شيخًا مثل أبيه، وكان لهذه النشأة في بيئة دينية أثر عميق في نفسه، فقد نما عوده على محبَّة الإسلام ورسوله الكريم وإعزازهما وتوقيرهما وتقديسهما. وكان في مكتبة أبيه بعض كتب تاريخية وأدبية مثل فتوح الشام وديوان ابن الفارض وقصة ماجدولين للمنفلوطي، فكان الصبي ينظر في هذه الكتب وأمثالها أحيانًا وفي بعض الكتب الدينية"[3].

اشتُهر شوقي ضيف، حسب إجماع الشهادات في حقه، بأنَّه مثقف متواضع قدر رصانته العلمية، زاهد في المناصب والجوائز ودواعي الجاه والسلطان، كرَّس مجمل حياته إلى التحصيل العلمي، بكل اجتهاد وشغف ورغبة عارمة قصد النهوض بالمجتمع العربي والمصري عبر إعادة الاعتبار للهوية الحضارية، بمساءلة التاريخ والفكر ثم طبيعة حدود تداخلهما وتباينهما، وكذا الحصيلة المعرفية الكامنة في تلك النتوءات، لذلك نهل من ينابيع وروافد الأدب ومختلف حقوله اللغوية، البلاغية، الفنية، فقد اشتغل مشروعه على جبهتي القديم والحديث، وفق رؤية موضوعية أساسها مقتضيات السؤال العلمي، ضمن أفق مدرسة تالية لمعالم وعناوين جيل الرواد: طه حسين، حسين هيكل، مصطفى عبدالرزاق، أمين الخولي، أحمد أمين، عبدالوهاب عزام، عباس العقاد، عبدالقادر المازني، عبدالرحمن شكري، سلامة موسى، صادق الرافعي...، تزعَّم شوقي ضيف قيادتها :"بحكم تكوينه الفكري والروحي، وثقافته الخصبة ودراساته المتنوعة، في معاهد الأزهر، وتجهيزية دار العلوم، وكلية الآداب، للقيام بهذا الدور"[4]. مدرسة، رفضت الاندماج تمامًا في التراث القديم أو الاكتفاء بالذوبان في التيارات الأوروبية المعاصرة.

حسب مرتكزات هذا المنظور، تجلَّت معطيات نظرياته التي قاربت خمسين كتابًا مرجعيًا أكاديميًا، بحيث لا يمكن لأيِّ باحث السعي إلى دراسة الأدب والبلاغة والشعر والنحو والنقد، دون العودة إلى مضامين صفحاتها.

ترعرع شوقي ضيف الطفل، تحت سماء قرية دمياط بحيثياتها الريفية البسيطة والمحافِظة، ثم انتقل إلى دار العلوم في القاهرة، فالأزهر وكذا كلية جامعة القاهرة، ليحصل على شهادة الإجازة سنة 1935، والماجستير سنة 1939، بموضوع تناول الآراء النقدية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وأخيرًا درجة الدكتوراه سنة 1942 حول موضوع "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، بإشراف معلِّمه الأول طه حسين، الذي صرح خلال تلك المناسبة: "وإذا كنت حريصًا على أن أقول شيئًا في التقدمة، فإنما هو تسجيل الشكر الخالص للجامعة التي أنتجت الدكتور شوقي ضيف الذي أنتج هذه الرسالة".

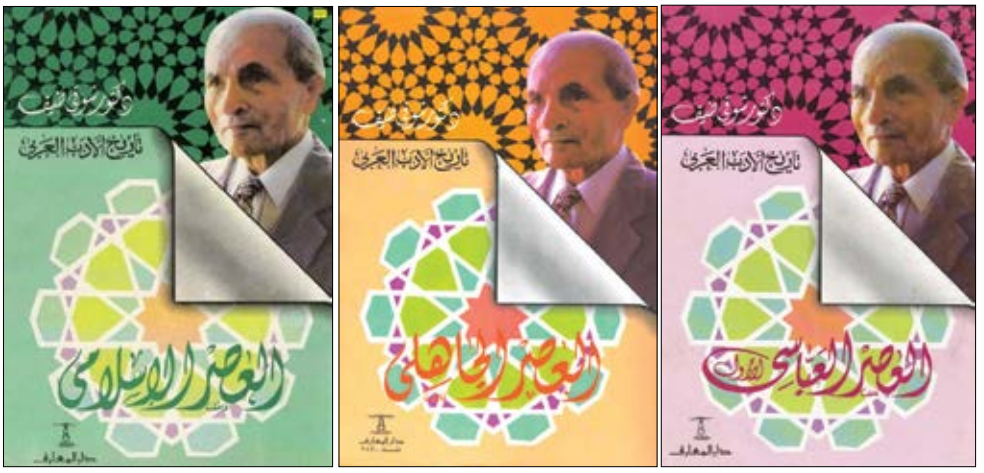
ابتدأ تكوينه دينيًا في معهد دمياط، منكبًّا على دروس علوم اللغة والدين والنحو والبلاغة وأصول الفقه ثم التفسير، ملتهمًا متون الألفية والأجرومية وقطر الندى ومغني اللبيب. خلال مرحلة ثانية، صادف طبعًا الحضور الملهم لطه حسين، مثلما اكتشف أشعار أحمد شوقي، عباس العقاد، صادق الرافعي، محمد حسين هيكل، وكذا شعراء المهجر.

مرحلتان فكريتان أساسيتان، صاغتا البناء الفكري عند شوقي ضيف، أحد أبرز أسماء الجيل الثاني، الذي واصل حمل مشعل جيل الرواد واضع أسس ومرتكزات الحلقة الجامعة بين الدراسات التراثية واستيعاب متونها، وفي الوقت ذاته مواكبة التطورات الحديثة للمعارف الجارية، هكذا راكم شوقي ضيف أوراشا بحثية يصعب حصر أبعاد هوية خريطتها، كأنَّه أراد الكتابة في كل شيء تقريبًا:

الحب العذري عند العرب، الأدب العربي المعاصر في مصر، البلاغة تطور وتاريخ، تعريفات العامية في الفصحى، المدارس النحوية، تيسيرات لغوية، في النقد الأدبي، فصول في الشعر ونقده، في الأدب والنقد، الوجيز في تفسير القرآن الكريم، سورة الرحمن وسور قصار، الحضارة الإسلامية من القرآن والسنة، عالمية الإسلام، معجزات القرآن، محمد خاتم المرسلين القسم في القرآن الكريم، تجديد النحو، تيسير النحو التعليمي قديمًا وحديثًا، ابن زيدون الشاعر الأندلسي، شوقي شاعر العصر الحديث، حافظ إبراهيم، إسماعيل صبري، أحمد محرم، معروف الرصافي، خليل مطران، جميل صدقي الزهاوي، علي محمود طه، أبو القاسم الشابي، تاريخ الأدب العربي بمختلف عصوره وأقاليمه في عشر مجلدات، ثم تحقيق مخطوطات "الردّ على النحاة" (ابن مضاء القرطبي)،" المغرب في حلى المغرب" (ابن سعيد المغربي الأندلسي)، "السبعة في القراءات" (ابن مجاهد)، "الدرر في اختصار المغازي والسير" (ابن عبد البر)، "نقط العروس في تواريخ الخلفاء" (ابن حزم)، "رسائل الصاحب بن عباد" (الصاحب بن عباد)...

عناوين عريضة لمخطَّط مترامي الأطراف، متنوع المشارب والطموحات، مكتنز نظريا ومركَّز منهجيًا، شَغَلَ آلاف الصفحات، طواها كما قلت خمسون مؤلفًا متينًا، جعلت شوقي ضيف علامة مضيئة بخصوص ترسيخ متن المنظومة النقدية العربية المعاصرة، وتقديم تراكمات كبيرة، نتيجة ذلك وإلى جانب أستاذيته اللامعة داخل فضاء كلية الآداب في جامعة القاهرة، انتُخِبَ عضوًا في مجمع اللغة العربية في القاهرة سنة 1976، وأمينه العام سنة 1988 ، ونائبًا لرئيسه سنة 1992، ورئيسًا له سنة 1996، ثم رئيسًا لاتحاد المجامع اللغوية العربية، آخذًا على عاتقه مهمة تطوير اللغة العربية.

والحالة كذلك، بدا حتميًا تتويج مساره بجوائز تقديرية، تثمينًا من طرف الأوساط العلمية للمباحث التي أرسى شوقي ضيف معالمها النوعية، أبرزها: جائزة مجمع اللغة العربية (1947)، جائزة الدولة التشجيعية في الآداب (1955)، جائزة الدولة التقديرية في الآداب (1979)، جائزة الملك فيصل العالمية للأدب



العربي (1988)، جائزة مبارك للآداب (2003).

بجانب بداية اكتشاف شوقي ضيف الشاب، لأسماء أدبية تؤثث مقالاتها صفحات صحيفتي البلاغ الوفدية والسياسة الدستورية، فقد انطلق اهتمامه بالدرس النقدي الحديث نتيجة حدثين نوعيين:

أولاً، صدور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، والضّجّة الكبيرة التي أثارها نتيجة بلورة أطروحته التشكيكية نحو جانب كبير من الشعر الجاهلي، فأغلبه منتحل حسب هذا التصور، مما أثار حفيظة المنظومة المعرفية المهيمنة، فوجّهت إلى طه حسين المفكر والشخص، كما يعلم الجميع جملة انتقادات عنيفة جدًا، صارت حملة ملأت الصحف غاية البرلمان: "وقدَّم طه حسين إلى الجامعة استقالته، ولولا سعة أفق الحكومة لطوِّح به، فقد ردَّت إليه استقالته، واكتُفي بمصادرة الكتب. وكانت النيابة قد حقَّقت معه، وثبت لها حسن نيته، وأمرت بحفظ الدعوى. ومرت العاصفة سياسيًا، ولكن ظل لها دويّ واسع في الأوساط الأدبية، وألفت كتب مختلفة في الردّ على طه حسين. وأعاد طبع الكتاب باسم جديد هو في "الأدب الجاهلي" وقد صوَّر فيه مناهج النقد الغربي في دراسته الأدب"[5].

ثانيًا، الاحتفال بالشاعر أحمد شوقي وتتويجه بلقب أمير الشعراء، فقد انعقد: "مهرجان كبير برياسة سعد زغلول لتكريم شوقي شاعر مصر الحديثة اشتركت فيه جميع البلاد العربية بمندوبين من كبار أدباءها وشعرائها كي يضعوا في مفرقه – مع كبار الأدباء والشعراء في مصر-تاج إمارته للشعر العربي الحديث وشعرائه المعاصرين على اختلاف بلدانهم وأقطارهم"(6).

جَسَّد اسم طه حسين، ورمزيته الكبيرة، حافزًا ملهِمًا بالنسبة للشاب شوقي ضيف كما الحال مع أجيال متوالية، كي يختار خلال الموسم الدراسي (1930-1931) الالتحاق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة: "وقُبِل بين كثيرين كانوا نحو ثمانين طالبًا من الأزهر والتجهيزية. جاءوا جميعًا مشوقين إلى الاستماع لطه حسين ولمحاضراته وما يحدث من دراسات نقدية جديدة في الأدب العربي وأدباءه. ورأى قسم اللغة العربية أن ينتظموا في سنة تمهيدية قبل دخولهم السنة الأولى بالكلية يتعلمون فيها اللغات الأجنبية حتى يصبحوا على قدم المساواة في تلك اللغات مع من ينتظمون في الكلية من طلاب المدارس الثانوية. وخُيِّر هؤلاء الطلاب الجدد بين تعلم اللغات: الإنجليزية والفرنسية والألمانية ليتخذوا من إحداها لغة أساسية أولية ومن ثانية لغة فرعية. واختار الفتى الإنجليزية لغة أولى والفرنسية لغة ثانية. وعكف على درس هاتين اللغتين الأجنبيتين ليل نهار"[7].

إذن، بعد منظومة التعليم الأزهرية، الموسومة أصلاً بالطابع التراثي واللغوي والديني، انتقل مسار شوقي ضيف، إلى مدرَّجات وفصول الجامعة حيث عميدها طه حسين ورئيس قسم اللغة العربية، أفسحت مجال المعرفة والتعلُّم في تخصُّصات اللغات الأجنبية أساسا الانجليزية والفرنسية، ثم الدراسات القديمة اليونانية واللاتينية والفلسفة والتاريخ والجغرافيا.

وقف شوقي ضيف في سيرته عبر فقرات مطولة، للاحتفاء بذاكرة الأساتذة الذين ألهموه إلى جانب طه حسين، وأرسوا مشارب معرفية أخرى، وشكَّلوا له موضوع تقدير كبير؛ معرفيًا وإنسانيًا، سواء من خلال رصانتهم في مجالات تدريسهم أو طبيعة شخصياتهم، وكذا نوعية أساليب التدريس التي وظَّفوها ورسَّخوها في علاقاتهم بالطلبة، بحيث أشار تحديدًا إلى:

إبراهيم مصطفى أستاذ النحو: "يدرس لهم النحو بطريقة جديدة لم يألفها الفتى حتى في الأزهر ولا في تجهيزية دار العلوم ولا في كتب النحو القديمة التي اطلع عليها .طريقة نقدية تحليلية، يُدْرَس فيها الباب من أبواب النحو دراسة تاريخية، تصور آراء النحاة القدماء فيه على مر الأجيال، ولا يكتفي الأستاذ بذلك، بل يعرض الباب مبينًا ما جاء عن العرب من شواهد شعرية فيه محاولا أن ينفذ من خلال ذلك إلى رأي جديد يبسطه للفتى ورفاقه، وكان قد وضع نصب عينيه أن يخلِّص النحو من شوائبه الكثيرة التي جعلته أشبه بغابة ملتفة"[8].

أمين الخولي أستاذ البلاغة: "يجمع بين القديم والجديد مع محافظة واضحة على القديم، فقد عاد بعد رجوعه من الغرب إلى الزيّ الأزهري، وهو مع ذلك يكره الجمود ويحب التجديد، وكان يحاول أن يصطنع نهجا جديدا في تدريس البلاغة، وكان لايزال يدفع الفتى ورفاقه إلى نقد كل ما يقرءون وأيضًا إلى نقد كل ما يدلي به من آراء"[9].

عبدالوهاب عزام أستاذ الفارسية: "كان مثلاً رفيعًا من أمثلة الدأب العلمي الخصب، وهو أول أستاذ مصري علَّم الفارسية للطلاب في جامعة القاهرة، وكان يؤمن بالعروبة والإسلام إيمانًا عميقًا شاعرًا بأن الوطن العربي جميعه وطنه بل إن الوطن الإسلامي جميعه وطنه"[10].

الشيخ مصطفى عبدالرزاق أستاذ الفلسفة الإسلامية، وأحد تلامذة محمد عبده: "وكان قد تعمق الثقافتين: الأزهرية القديمة والفرنسية الحديثة، فكان محافظًا وفي الوقت نفسه كان مجددًا. أو بعبارة أخرى كان يجمع بين المحافظة وخير ما فيها والتجديد وخير ما فيه، فهو من الرعيل الذي استظهر إلى أقصى حد شخصية أمته الإسلامية العربية المصرية مع التزود بالفكر الغربي الحديث تزودًا من شأنه أن يجلو هذه الشخصية ويبرز خصائصها العقلية على نحو ما كان يبرز الشيخ مصطفى عبدالرزاق

اقتنع شوقي ضيف دائمًا، بأنَّ فهم حاضر الظواهر الأدبية واستيعاب كنهها، يقتضي لزومًا دراسة الماضي بهدف تأصيل المفاهيم والمتون، من ثمَّة بلور مشروعه حول موسوعة الأدب العربي، الذي استغرق اشتغاله عليه ثلاثين سنة من خلال تسعة أجزاء، شملت كل التاريخ الأدبي من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، آخذًا على عاتقه مهمَّة الدفاع عن التراث العربي وهويته الحضارية، مستندًا دائمًا على روافد ومبادئ المنهج النقدي التاريخي

الفكر الإسلامي بخصائصه ومقوماته وطوابعه"[11].

أحمد أمين أستاذ الحياة العقلية الإسلامية: "يعد في طليعة من جمعوا بين الثقافتين القديمة والحديثة جمعًا رائعًا يعينه عقل بصير ونظر دقيق ودأب لا يماثله دأب في البحث واستيعاب لا يدانيه استيعاب لكنوز الفكر الإسلامي وذخائره. وكان يحاضر الفتى ورفاقه في الحياة العقلية الإسلامية، ولم تكن صورة هذه الحياة واضحة في نفوس المثقفين فأكبَّ عليها يدرسها ويذلِّل صعابها وعقابها"[12].

أشرف آنذاك أحمد أمين على مجلة "الرسالة"، التي كانت واجهة إعلامية متميِّزة لمشاهير الأدب المصري، تنشر مقالات طه حسين وعباس العقاد وعبدالقادر المازني وعبدالرحمن شكري، وبجانب هؤلاء أتاحت للشابِّ شوقي ضيف، سنة 1934، أول موعد له مع بداية تراكمات الكتابة والنشر، عندما هيَّأ أول مقالاته النقدية تحت عنوان: "حول الموضوع والغموض" كي يعضِّد رأي طه حسين الوارد بين طيات تحليله قصيدة الشاعر الفرنسي بول فاليري "المقبرة البحرية"، بحيث أشاد بغموض أبياتها الشعرية. غير أنَّ، مقاربة طه حسين تلك، انتُقِدَت من طرف كاتب عراقي، توخى الدفاع عن نظرية مغايرة مفادها عدم اجتماع الغموض والجمال الفني ضمن بوتقة واحدة، لذلك يظلّ الوضوح مرجعية أولى للجمال الشعري.

تبنَّى شوقي ضيف متعقِّبا خطى طه حسين وكذا المستشرق كارل بروكلمان، منظورًا تاريخيًا لتقييم الأدب، كما استلهم منهج هيبوليت تين أو المدرسة الطبيعية التي تفسِّر التطور الأدبي بناء على خضوعه لقوانين الجنس أو العرق، الزمان، المكان.

بدأ دراسته لكل عصر من العصور الأدبية التي أراد التأريخ لها، بالبحث في منظومة المعطيات السياسية والاجتماعية ثم الثقافية، وكذا الجمع بين عنصري الزمان والمكان، قصد الانتهاء إلى نتائج أكثر إحاطة وشمولية، فقد لاحظ بأنَّ جهود العرب المحدثين وكذا المستشرقين، لم توجِّه اهتمامها نحو دراسة الأدب العربي والأدباء العرب على امتداد التاريخ، من الجاهلية غاية العصر الحديث.

اقتنع شوقي ضيف دائمًا، بأنَّ فهم حاضر الظواهر الأدبية واستيعاب كنهها، يقتضي لزومًا دراسة الماضي بهدف تأصيل المفاهيم والمتون، من ثمَّة بلور مشروعه حول موسوعة الأدب العربي، الذي استغرق اشتغاله عليه ثلاثين سنة من خلال تسعة أجزاء، شملت كل التاريخ الأدبي من العصر

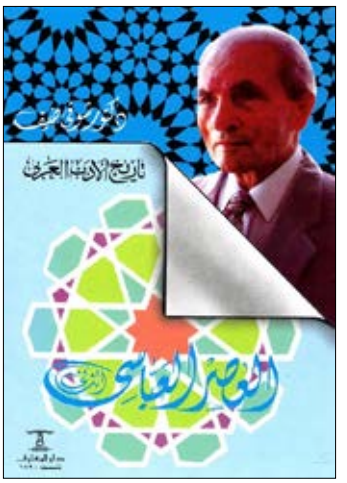
البروفيسور شوقي ضيف يتسلم من خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبدالعزيز (رحمه الله) جائزة الملك فيصل العالمية للغة العربية والأدب 1983 تقديرًا لجهوده في حقل الدراسات المتصلة بالأدب العربي.

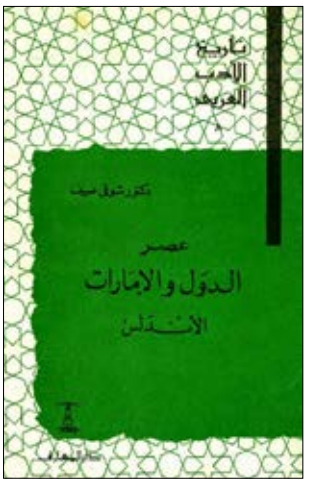
الجاهلي حتى العصر الحديث، آخذًا على عاتقه مهمَّة الدفاع عن التراث العربي وهويته الحضارية، مستندًا دائمًا على روافد ومبادئ المنهج النقدي التاريخي؛ مثلما اشتغل عليه طه حسين، وإن اختلفت قصدية كل واحد منهما، بحيث ابتغى صاحب الشعر الجاهلي الدفاع عن التراث بدعوته أساسًا إلى التجديد العقلي عبر تحريره من سطوة الجمود، بالتالي ضرورة التشبع بنظرة تاريخية تطورية.

أوضح شوقي ضيف، اللبنات الكبرى لطبيعة هواجسه في مقدمة كتابه "العصر الجاهلي"، كحلقة أولى ضمن حلقات طويلة شملت عصور الأدب العربي وأعلامه وشخصياته: "للباحثين المحدثين من عرب ومستشرقين كتب مختلفة في تاريخ الأدب العربي أدَّت كثيرًا من الفائدة والنفع منذ ظهورها، غير أن من الحق أنه ليس بين هذه الكتب ما يبسط الحديث في أدبنا وأدباءنا على مرّ التاريخ من الجاهلية إلى العصر الحديث بسطًا مفصلاً دقيقًا. وأغزر هذه الكتب وأحْفَلَهَا مادة كتاب "تاريخ الأدب العربي" لبروكلمان، وهو دائرة معارف جامعة، لا تقتصر على الحديث عن شعرائنا وكتَّابنا، بل تفيض في الكلام عن فلاسفتنا وعلمائنا من كل صنف وعلى كل لون، مع استقصاء آثارهم المطبوعة والمخطوطة في مشارق الأرض ومغاربها والإشارة إلى ما كُتب عنهم قديما وحديثًا. وهذه العناية من وصف العناية من وصف التراث العربي جميعه جعلت بروكلمان لا يعنى عناية مفصلة ببحث العصور والظواهر الأدبية ولا ببحث شخصيات الأدباء بحثًا تاريخيًا نقديًا تحليليًا، إذ شغلته عن ذلك مواد كتابه المتنوعة الكثيرة. وإذن فأنا لا أبالغ إذا قلت إن تاريخ أدبنا العربي يفتقر إلى طائفة من الأجزاء المبسوطة تُبْحث فيها عصوره من الجاهلية إلى عصرنا الحاضر كما تبحث شخصياته الأدبية بحثًا مسهبًا"[13].

لكن، بين طيات هذا النزوع التاريخي، حاول شوقي ضيف الربط بين النقد التاريخي والجمالي، لتجنُّب عقم الاكتفاء بالسرد التاريخي، وتضمين اقتفائه التاريخي التوثيقي، نظرياته الخاصة في النقد والدراسات الأدبية: "حاول أن يخرج دراسة الظاهرة الفنية والنفسية من خلال منهج تاريخي، مع تحليل دقيق للظواهر الحضارية، وفحص علمي للتطور الجمالي للأدب، وتذوق فني لخصائصه وقيمه وطرائق التعبير والتصوير التي يتميز بها. مع دراسة تلك التقاليد الفنية والفكرية والجمالية دراسة تاريخية في إطار العصور المختلفة التي مرت بالأدب العربي"[14].

يستخلص المذاهب الفنية وملامح التطور والتجديد، في إطار فحص دقيق وتأمل عميق وتذوق جمالي، ثم الوقوف على المعطيات النفسية بجانب الظروف والشروط التاريخية، مما يقلِّص إلى حد ما، أبعاد النتائج السلبية لتقسيم العصور الأدبية من منظور سياسي: "فالتقاليد الفنية والقيم الجمالية والخصائص التعبيرية تتكون ببطء، وعلى امتداد فترات طويلة من الزمن، ولا يمكن أن تزول بطريقة فجائية، كما





يحدث في عالم التاريخ أو الاقتصاد، فقد ينتهي عصر تاريخي بانقلاب فجائي، يجئ بعده عصر آخر، ويتولى الصدارة رجال آخرون. ولكن هذا الأمر لا يحدث في مجال الأدب والفن والفكر والثقافة، فربط عصور الأدب بالعصور التاريخية، لا يستقيم من الناحية العلمية"[15].

سعى شوقي ضيف الحفاظ على "حيادية" المنهج التاريخي من خلال الرصد والتوثيق طبعًا، لكن بجانب ذلك ضرورة الاستناد خلال الآن ذاته على إيحاءات التذوق الجمالي والتناول الفني، بحيث جعل التاريخ رهن إشارة الدرس الأدبي مع مراعاة الناقد أثناء عملية تأريخه على ذائقته الجمالية والإصغاء لنبضات قراءة يقظة ومتأنِّية قصد التقاط جوانب التطور الجمالي والفني التي تعلو فوق المعايير الموضوعية سواء تاريخية أو مكانية: "ترتبط بعناصر أخرى مركبة ومعقدة يمكن أن نسميها "التقاليد الجمالية". فلكل حضارة أو أمة أو مجموعة من الناس "تقاليد جمالية "تتجلى في طريقة التعبير، ووسائل التفكير والتصوير، والقدرة على الإيحاء، وإدراك الأدوات التي تجعل الصياغة الفنية للأدب موحية مؤثرة"[16].

عمومًا راكمت عناوين مجلَّدات: العصر الجاهلي، العصر الإسلامي، العصر العباسي الأول، العصر العباسي الثاني، عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية، العراق، إيران)، عصر الدول والإمارات (الشام)، عصر الدول والإمارات (مصر)،عصر الدول والإمارات (الأندلس)، عصر الدول والإمارات (ليبيا، تونس، صقلية)، عصر الدول والإمارات (الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان)، موسوعة غنيَّة جدًا درست مختلف تلك العصور تبعًا لتقلُّباتها السياسية والفكرية، دراسة علمية دقيقة وبكيفية مفصَّلة، بحيث: "يستطيع الشاب الذي لم تتح له الظروف أن يدخل الجامعة، إذا قرأ هذه الموسوعة الرائدة، أن يفقه الأدب العربي بكل أجناسه، وأن يتعرف على تاريخ هذه الأمة وسياستها وحياتها العقلية والحضارية، وهذه خير شهادة لكاتب وكتاب. وأعتقد أن الدكتور شوقي ضيف، قد حقق حلم رواد النقد والدراسة الأدبية في مطلع هذا القرن"[17].

واصل فعلاً رسالة الجيل الأول، بكيفية مغايرة من حيث القصد المعرفي، فبعد هواجس البعث والتجديد مع طه حسين وأحمد أمين، جاءت كتابات شوقي ضيف ومن سار على منواله بهدف تحقيق التأصيل النظري، واستخلاص أسس مذاهب فنية للأدب العربي، فقد اهتدى من خلال أعماله: "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" (1943)، "الفن ومذاهبه في النثر العربي" (1946)، "التطور والتجديد في الشعر الأموي" (1952)، صوب تحديد معالم ثلاثة مذاهب فنية، وسمت تاريخ الشعر العربي، هي: الصنعة، التصنيع، التصنُّع. رافضًا التقسيم الثنائي المألوف بين شعراء الطبع الخاضعين لعمود الشعر دون تنميق ولا تأنُّق، ثم شعراء الصَّنعة الذين ينحرفون عن ضوابط العمود تنميقًا وتأنُّقًا وتكلُّفًا.

إذن، حسب التأويل الجديد، ساد تاريخ الشعر العربي ثلاثة مذاهب:

"المذهب الأول: "مذهب الصَّنعة" وضمّ شعراء العصر الجاهلي والعصر الإسلامي حتى العصر العباسي، ومثَّله في بدايته زهير، ثم امتد إلى العصر العباسي، وظلَّ قائمًا، ومثله بشار، وأبو نواس، ثم البحتري، وابن الرومي.

المذهب الثاني: "مذهب التصنيع" ومثَّله في القرنين الثاني والثالث الهجريين مسلم بن الوليد، ثم أبو تمام وابن المعتز.

المذهب الثالث: "مذهب التصنُّع"، وقد ظهر في القرن الرابع"[18].

فالصَّنعة حاضرة دائمًا منذ العصر الجاهلي، بناء على تقيُّد الشاعر الضمني بممارسات وتقاليد ومصطلحات موروثة تاريخيًا، تتصل بالأصول الصوتية وكذا التصوير، عبر استلهام تراث الألفاظ والمعاني والأوزان والقوافي، تجعل الشعر صناعة وحرفة وصقلاً وتنقيحًا، أكثر من كونه فطرة وطبعًا وسجية أو فقط مجرد إلهام.

أيضًا، طَبَّقَ نظريته تلك المتعلِّقة بالمذاهب الثلاثة، على جنس الخطابة والكتابة الفنية خلال العصرين الأموي والعباسي بحيث تناول الصنعة عند عبدالحميد الكاتب، ابن المقفع، سهل بن هرون، الجاحظ، ابن العميد، الصاحب بن عباد، أبي إسحاق الصابي، بديع الزمان الحريري، أبو العلاء المعري، كما أفرد القسم الثالث للحديث عن المذاهب الفنية في الأندلس ومصر بقراءته المسهبة في نصوص ابن شهيد، ابن زيدون، لسان الدين بن الخطيب...

بجانب اشتغالاته النقدية، بحث شوقي ضيف كثيرًا في مرتكزات الجانب النحوي واللغوي، وما يتصل بضرورة تطوير اللغة العربية، وتبسيط قواعدها، وإصلاح الدرس اللغوي، فجاءت انطلاقته بتحقيقه كتاب "الردّ على النحاة" لصاحبه ابن مضاء القرطبي، وأصدره عام 1947، كي يناقش ثانية نظرية العامل في النحو العربي: "وقد سدَّد ابن مضاء سهام دعوته أو قل سهام ثورته إلى نظرية العامل، التي أحالت كثيرًا من جوانب كتاب النحو العربي إلى عُقَد صعبة الحلّ، عسيرة الفهم. وما العامل؟ إن كل ما تصوّره النحاة في عواملهم تصوّر باطل، وهل يستطيع أحد أن ينكر ما يقوله ابن مضاء، من أنّ الذي يصنع الظواهر النحوية في الكلمات، من رفع ونصب وجر، إنَّما هو المتكلم نفسه، لا ما يزعمه النحاة من الأفعال وما شاكلها من الأسماء والحروف. وابن مضاء لا يُزري على نظرية العامل، ويلتمس تهجينها، لأنها فاسدة في ذاتها، وإنَّما لما تجرُّه من تقدير في العبارات، لعوامل ومعمولات، على نحو ما يعرف في أبواب الضمائر المستترة، والتنازع، والاشتغال، ونواصب المضارع من مثل الفاء والواو، وأنّ النحاة ليبالغون مبالغة، تؤدي بهم في كثير من الأحوال، إلى أن يرفضوا أساليب صحيحة في العربية، ويضعوا مكانها أساليب واهية غَثَّة"[19].

مناسبة وسياق تدشينه مباحثه حول ممكنات النحو العربي بهذا الكتاب، أو طُرفة نفيسة من طُرَفِ التفكير الأندلسي مثلما بلور توصيف أول عبارة وردت في تقديمه الطويل، يوضح بـ :"أنَّ الشاب شوقي ضيف في مطلع حياته العلمية، كانت له آراء جريئة في إعادة تصنيف النحو العربي في مطالع الأربعينيات من هذا القرن، رأى أن يرود بها مجال الدراسات اللغوية، ولكنه بسبب ما أحجم عن مواجهة الساحة الثقافية بهذه الآراء الجريئة، حتى عثر على مخطوطة لكتاب الردّ على النحاة، فحقَّقها وقدم لها، واتخذ من كتاب ابن مضاء

وسيلة لبثِّ أفكاره"[20].

هكذا، صادف شوقي ضيف، مرجعًا هامًّا للغاية بخصوص الإفصاح عن الأفكار الإصلاحية التي تصوَّرها وأرادها للغة العربية، إنَّه الفقيه والنحوي ابن مضاء القرطبي الذي نادى انطلاقًا من إعجابه بالمذهب الظاهراتي إلى نفي العلل والأقيسة حتى يتخلَّص النحو من العائق، كما اعترض على مسألة تقدير العوامل المحتومة التي تعتبر ضمن الركائز الأساسية للنحو العربي.

أما المورد الثاني بالنسبة لحلقات هذا المسار، فيحيل على كتاب أساسي أضحى منذئذ مصدرًا في مجال التاريخ للدرس النحوي، الإشارة هنا إلى "المدارس النحوية" الصادر عام 1976، الذي طوى بين دِفَّتيه ثمرة محاضرات ألقاها شوقي ضيف داخل الجامعة الأردنية، وقد تناول بتفصيل دقيق نقاش مختلف المدارس النحوية: البصرية، الكوفية، البغدادية، الأندلسية، المصرية، وأعلامها: أبو الأسود الدؤلي ابن أبي إسحاق، عيسى بن عمر الثقفي، أبو عمرو بن العلاء، يونس بن حبيب، سيبويه، الأخفش، قطرب، أبو عمر الجرمي، أبو عثمان المازني، المبرد، الزجاج، ابن السراج، السيرافي، الكسائي، هشام بن معاوية الضرير، الفراء، ثعلب، أبو بكر بن الأنباري، ابن كيسان، الزجاجي، أبو علي الفارسي، ابن جني، الزمخشري، ابن مضاء، ابن عصفور، ابن مالك، أبوحيان، ابن الحاجب، ابن هشام السيوطي.

يخبرنا شوقي ضيف عن حيثيات، هذا العمل قائلاً :"حين أعارتني جامعة القاهرة في العام الدراسي 1965-1966لشقيقتها الجامعة الأردنية حاضرتُ طلاب قسم اللغة العربية بها في تاريخ المدارس النحوية. ولما رجعتُ إلى المكتبة العربية الحديثة لم أجد فيها كتابا يغني في هذا الموضوع غَنَاء محمودًا، وقد أمضيتُ أحاضر الطلاب فيه محاولا- بقدر جهدي-أن أبلغ حاجتهم بترتيب مقدماته وتوفير الأسباب المعينة على صحة نتائجه، حتى استقامت لي هذه الصورة لمدارسنا النحوية على مرِّ التاريخ. ولعل هذه أول مرة تبحث فيها هذه المدارس بحثًا جامعيًا، وهو بحث يرسم في إجمال الجهود الخصبة لكل مدرسة وكل شخصية نابهة فيها"[21].

أما دراسته الثالثة، حسب نفس الأفق الإصلاحي،فقد جاءت تحت عنوان "تيسير النحو التعليمي قديمًا وحديثًا، مع نهج تجديده"، وهو نتاج لَبِنات أفكار استعرضها شوقي ضيف على مجمع اللغة العربية، خلال الجلسة السادسة من مؤتمر المجمع: "وهذا البحث يشتمل على تشخيص للمشكلة، أو تحديد للقضية، مع حديث تفصيلي عن نشأة النحو، والجهود الجادة التي بذلت للتأليف فيه، ودراسة تاريخية عن المحاولات التي قام بها الرواد في القديم والحديث، حول هذا الموضوع. ثم ناقش التجارب التي وضعت لإصلاح النحو والمشروعات المتعددة التي خصصت لهذا الإصلاح. ثم خرج في النهاية بمشروع متكامل لتيسير النحو، التزم فيه ثلاثة أسس هامة رآها صالحة لتحديد طبيعة هذا المشروع .الأساس الأول: إعادة تنسيق أبواب النحو بحيث لا تصيب أذهان الناشئة بالتشتت .الأساس الثاني: إلغاء الإعراب التقديري. الأساس الثالث: ألا نعرب الكلمة مادام إعرابها لا يفيد شيئًا في صحة النطق"[22].

دعوة، لإعادة النظر بنيويًا في أبواب النحو العربي، المتوارثة والراسخة تراثيًا، وإعادة تنسيقها ثانية من خلال إضافات وحذف ومزج لبعض الأبواب والموضوعات، واجتهادات كثيرة أوضحها بهدف تيسير النحو العربي للناشئة :"وكنت حين نشرت كتاب الردِّ على النحاة لابن مضاء القرطبي سنة 1947، ذكرت في مدخله مقترحات في تيسير النحو أقمتها على ثلاثة أسس هي إعادة تنسيق أبواب النحو، وإلغاء الإعراب التقديري والمحلي، وأن لا تعرب كلمة لا يفيد إعرابها شيئًا في تصحيح النطق بها. وفي سنة 1977 قدمت إلى مجمع اللغة العربية مشروعًا لتيسير النحو أضفت فيه إلى الأسس الثلاثة السابقة أساسًا رابعًا، وهو وضع تعريفات وضوابط دقيقة لأبواب النحو العسيرة "[23].

منهج تبسيط النحو، قصد تمكين الأجيال من تمثُّل القواعد وإعادة صياغة تفريعاتها، واصلته بنفس التركيز النظري والمنهجي والثراء المعرفي العميق، دراسة أخرى لشوقي ضيف عنوانها "تجديد النحو"، أبانت أبوابها الفنية والتقنية الموغلة في التخصُّص والتدقيق والشرح والتأويل، ثم مدى القدرة على طرح تصورات جديدة، تجعل القارئ أمام نحويٍّ من أهل الاختصاص، عالمٍ بدقائق هذا المبحث التراثي الصعب، بنفس قدراتِه الموسوعية الكبيرة، فيما يتعلق بالتأريخ للأدب العربي، وقراءة نصوصه برؤى نقدية مبدعة ثم الإحاطة بأزمنته وأمكنته وكذا سير أعلامه.

الهوامش:

(1)عبدالعزيز الدسوقي: شوقي ضيف رائد النقد والدراسات الأدبية، دار المعارف،1987، ص: 8 - 9

(2) شوقي ضيف: معي (سيرة ذاتية)، 1985، دار المعارف الطبعة الثانية، ص 28 - 29.

(3) نفسه ص 23

(4) عبدالعزيز الدسوقي: شوقي ضيف رائد النقد والدراسات الأدبية، ص 16 .

(5) شوقي ضيف: معي،1985 ، دار المعارف الطبعة الثانية، ص75

(6) نفسه ص 76

(7) نفسه ص 96-97

(8) نفسه ص 104 – 105

(9) نفسه ص 105

(10) نفسه ص 106

(11) نفسه ص 113

(12) نفسه ص 107

(13) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، الطبعة السابعة، دار المعارف بمصر، ص 5 .

(14) عبدالعزيز الدسوقي: شوقي ضيف رائد النقد والدراسة الأدبية، مرجع سابق، ص 33.

(15) نفسه ص 42

(16) نفسه ص 63

(17) نفسه ص 73

(18) نفسه ص -20 21

(19) كتاب الرد على النحاة: ابن مضاء القرطبي، نشر وتحقيق شوقي ضيف، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي 1947، ص -4 5

(20) عبدالعزيز الدسوقي: شوقي ضيف رائد النقد والدراسة الأدبية، مرجع سابق، ص 113.

(21) شوقي ضيف: المدارس النحوية، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة، 2008، ص 5 .

(22) عبدالعزيز الدسوقي: شوقي ضيف رائد النقد والدراسة الأدبية، مرجع سابق، ص 131.

(23) شوقي ضيف: تيسير النحو التعليمي قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده. دار المعارف الطبعة الثانية، ص 7 .

فن الكلام وكسب قلوب الأنام

ما من قائد أو مسؤول، ولا معلم أو طبيب، ولا تاجر أو مهني، ولا سياسي أو زعيم ناجح، إلا وفن الكلام وسحر الحديث هو رأس مال نجاحه؛ وللنبي محمد ﷺ حصة الأسد في فن الكلام وفي سحر التأثير (فُضِّلْتُ على الأنبياءِ بستٍّ: أُعطيتُ جوامعَ الكلمِ، ونُصِرْتُ بالرُّعب، وأُحِلَّتْ لي الغنائمُ، وجُعِلت لي الأرضُ طَهورًا ومسجدًا، وأُرسِلْتُ إلى الخَلقِ كافَّةً، وخُتِم بي النَّبيُّونَ) - صحيح ابن حبان. وهناك مدارس خاصة في الغرب لتعليم الطلبة فن الكلام ليكونوا قادة المستقبل للبلاد.

أ.د. مهند الفلوجي

لندن

وقوة الكلمة وسحرها تكمن في فن كسب قلوب الناس، وكيفية اجتذاب واستقطاب المقابل بالحديث الشيق، وتوظيف مفردات كلام ذوات تأثير مغناطيسي في فن التعامل والكلام والتحكم بمشاعر الآخرين وإنقيادهم لما تريد.

عبر سنوات تعاملي الشخصي الطويل في مجال الحياة عامةً، وفي حقل الطب خاصةً، وتدريبي المهني على فنون الإدارة في معهد القادة والإداريين في إنجلترا، ومما استقيته من حصيلة دراساتي ومشاهداتي الميدانية ومواكبة الأحداث عبر زمن طويل، ادّخرت مخزونًا رصينًا ونادرًا من خبرات متراكمة في فنون الكلام المؤثر وسحر الحديث الجذّاب، ابتداءً من سلبيات تلكؤ سابقًا، وتعلمي منها لاحقًا، وتدريبي المستمر على تصحيحها في مجال الحياة الواسع، واستثمارها بنجاح في مجالات الحياة عمومًا، وفي حقلي الطبي المهني خصوصًا.

وفن الكلام موضوع نفيس بل هو القلب النابض لكسب القلوب وكيفية التعامل مع الناس. وهذا موضوع خطير، قلّما يُدرّس نظريًا أو عمليًا في المدارس والمعاهد والجامعات، وإن كان التواصل Communication and Inter-Connection أمسى موضع إشادة حديثة بالغة الأهمية في النجاح المهني وفي

التعيين الوظيفي، بل وفي شتى مناحي التعامل المهني في الحياة، خصوصًا في تعامل الأطباء مع المرضى! وصارت تخصص له دورات (كورسات) تدريب مهني كثيرة في شتى بقاع المعمورة.

وللكلمة مسؤولية Accountability تقتضي المسائلة والمحاسبة لقوله تعالى: (وقفوهم إنهم مسئولون) الصافات:24 أي قفوهم حتى يُسألوا عن أعمالهم وأقوالهم التي صدرت عنهم في الدار الدنيا. بل إن الإنسان أسير كلمته لقوله تعالى: ﴿مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾ [ق: 18]، أي ما يتكلم من كلام ويلفظه إلا لديه ملك يرقب قوله ويكتبه، والرقيب الحافظ المتتبع لأمور الإنسان يكتب ما يقوله من خير وشر، فكاتب الخير هو مَلَكُ اليمين، وكاتب الشر مَلَكُ الشمال. والكتابة شاملة للقول والفعل أيضًا، لقوله تعالى: ﴿ وَإِنَّ عَلَيْكُمْ لَحَٰفِظِينَ ۝١٠ كِرَامًا كَٰتِبِينَ ۝١١ يَعْلَمُونَ مَا تَفْعَلُونَ ۝١٢﴾ [الإنفطار:10-12]. وقال العلماء: يكتب على الإنسان كل شيء حتى أنين المرض، فإذا كان آخر النهار محا عنه ما كان مباحًا (نحو انطلق، اقعد، وكل ما لا يتعلق به أجر أو وزر)، فلا يكتب إلا ما يؤجر به أو يؤزر عليه. والحقيقة أنه ليس هناك أحد أصدق من الله قولاً وخبرًا كما قالها رب العزة: ﴿وَمَنْ أَصْدَقُ مِنَ ٱللَّهِ قِيلًا ﴾ (ومن أصدق من الله قيلا) [النساء:122]

وفي حديثه ﷺ لمعاذ بن جبل، قالَ ﷺ: (رأسُ الأمرِ الإسلامُ، وعمودُهُ الصَّلاةُ، وذروةُ سَنامِهِ الجهادُ، ثمَّ قالَ: ألا أخبرُكَ بملاكِ ذلكَ كلِّهِ؟ قُلتُ: بلَى يا رسولَ اللَّهِ، قال: فأخذَ بلسانِهِ، قالَ: كُفَّ عليكَ هذا، فقُلتُ: يا نبيَّ اللَّهِ، وإنَّا لمؤاخَذونَ بما نتكلَّمُ بِهِ؟ فقال: ثَكِلَتكَ أمُّكَ يا معاذُ، وَهَل يكُبُّ النَّاسَ في النَّارِ على وجوهِهِم أو على مَناخرِهِم إلَّا حَصائدُ ألسنتِهِم). صحيح الترمذي

(إنَّ العَبْدَ لَيَتَكَلَّمُ بالكَلِمَةِ مِن رِضْوانِ اللَّهِ، لا يُلْقِي لها بالًا، يَرْفَعُهُ اللَّهُ بها دَرَجاتٍ، وإنَّ العَبْدَ لَيَتَكَلَّمُ بالكَلِمَةِ مِن سَخَطِ اللَّهِ، لا يُلْقِي لها بالًا، يَهْوِي بها في جَهَنَّمَ). صحيح البخاري

إن أثرَ الكلمةِ وما يترتَّب عليها مِن أجرٍ أو وزرٍ قضية في غاية الخطورة، فقد يتكلم العبد بالكلمة ممَّا يرضاه الله ويحبه، لا يلتفت لها قلبه وباله؛ لقلّة شأنها عنده، فيرفعه الله بها درجاتٍ في الجنَّة، وإنَّه ليتكلَّم بالكلمة الواحدة ممَّا يكرهه اللهُ ولا يرضاه، لا يلتفت باله وقلبه لعظمها، ولا يتفكَّر في عاقبتها، لكنَّها عند الله عظيمة في قبحها، فيهوي بها ويسقط بسببها في دركات جهنم.

وأضف لذلك قوله ﷺ: (كفى بالمرء كذبًا أن يحدّث بكل ما سَمِع) أي يحدّث بكل ما هبّ ودبّ ولا يبالي، لأن المؤمن ينتقي، فلا يحدث إلا بشيء ينتقيه لينفع به، مصداقًا لقوله ﷺ: (من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرًا أو ليصمت)

وهنا تحذير لخطورة الكلمة؛ فإنَّ الكلمة إذا لم تَخرج من الفم فالإنسان مالكها، فإذا خرجت كان أسيرها. فقد يخرج المسلم من إسلامه بسبب كلمة، كما أن دخوله الإسلام يكون ينطق كلمة (الشهادة)، وقد ينصر الله الإسلام بكلمة.

وفي حديثه ﷺ الماتع الرائع: (صنائع المعروف تقي مصارع السوء) يعدّ القول الطيب إحدى صنائع المعروف (التي تشمل القول والفعل) التي تحمي صاحبها من عواقب الأمور والقتل.

والعكس من ذلك كما في المقولة الشهيرة: (لسانك حصانك إن صنته صانك وإن هنته هانك)، فإن الكلمة قد تأتي بحتف صاحبها في الدنيا قبل الآخرة. فكم من لسان جنى على صاحبه، وكم من شاعر قتلته قصيدته، وهذا موضوع يستحق الذكر مع بعض الإسهاب والإطناب ليتعظ به الناس والقُـرّاء (سنذكره لاحقًا إن شاء الله).

ومن هنا كان اختيار السفراء يتميز بكفاءتهم ووسامتهم ودبلوماسيتهم في القول فيعتمدون اللطف والتورية ولا يغيظوا المقابل بالكلام. كانت بريطانيا تختار الأشقر الطويل أزرق العينين للسفارة في الهند والشرق الأوسط ليبدو مختلفًا عن الآخرين، فكان لورنس العرب سفيرًا للشريف الحسين في الحجاز، كان أشقرًا طويلاً أزرق العينين.

ولقد أختار رسول الله ﷺ مصعب بن عمير ليكون سفيره في المدينة؛ فكان بحق أول سفير في الإسلام، بل والمبعوث الشخصي لقائد الأمة ونبيها محمد ﷺ، وهو المشهور قبل الإسلام بجماله وارتدائه أفضل الملابس وأغلاها وتعطُّره بأجمل العطور، فعُرف بـ"أعطر أهل مكة"، فكان هذا الصحابي الجليل مصعب بن عمير أوّل من هاجر من مكة إلى المدينة، يُفقّه الأنصار ويعلّمهم دينهم، ويدعو الجميع إلى الإسلام، ويهيأ المدينة ليوم الهجرة النبوية العظيمة، وكان مصعب بن عمير يُلقّب بـ (المقرئ) وهو أول من لُقّب بهذا، أي المقرئ، حتى تمت الهجرة النبوية الشريفة وبداية بناء دولة الإسلام.

وما هذه المقالات إلا كورس/دورة تعليمي إداري مهني مكثف وفريد، يتناول فـن الكلام ومهارات التواصل والتأثير وكيفية كسب القلوب بالمعاملة الحسنة.

الهدي النبوي في فن التعامل

تقعيد القواعد العامة طيب الكلام ﴿وَقُولُواْ لِلنَّاسِ حُسْنًا﴾ [البقرة:83]:

هي القاعدة الأولى والكبرى في فن الكلام والتعامل مع الناس؛ يتكرر ذكرها في القرآن صراحة أو ضمنًا، كقوله تعالى: ﴿وَهُدُوٓاْ إِلَى ٱلطَّيِّبِ مِنَ ٱلْقَوْلِ﴾ [الحج:24]، وقوله: ﴿وَقُل لِّعِبَادِى يَقُولُواْ ٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ﴾ [الإسراء:53]، وقوله: ﴿۞ وَلَا تُجَٰدِلُوٓاْ أَهْلَ ٱلْكِتَٰبِ إِلَّا بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ إِلَّا ٱلَّذِينَ ظَلَمُواْ مِنْهُمْ﴾ [العنكبوت: 46].

ومن اللطائف أن هناك قراءة أخرى لحمزة والكسائي: {وَقُولُوا لِلنَّاسِ حَسَناً}. قال أهل العلم: (والقول الحسن يشمل: الحسن في هيئته، وفي معناه، ففي هيئته: أن يكون باللطف، واللين، وعدم الغلظة، والشدة، وفي معناه: بأن يكون خيرًا، لأن كل قولٍ حسنٍ فهو خير، وكل قول خير فهو حسن) [تفسير العثيمين:196/3].

وقوله تعالى: (وهدوا إلى الطيب من القول وهدوا إلى صراط الحميد) - وهدوا إلى الطيب من القول أي أرشدوا إلى طيب الكلام في الدنيا، وقراءة القرآن من طيب الكلام. وهدوا إلى صراط الحميد أي إلى صراط الله (الإسلام). ومن معاني الكلمة الطيبة هي: شهادة أنَّ لا إله إلَّا الله، فإنَّها تُثْمِر جميعَ الأعمال الصَّالحة الظاهرة والباطنة، وهي الكلمة التي تَسُرُّ من يستمع إليها وتنفعه، وتُحدث أثرًا طيِّبا في نفسه وقلبه، ولا تحمل الأذى، ولا تدعو للشرِّ، وغايتها النَّفع، وثمرتها العمل الصَّالح

فاضيئوا أرواح الناس بطيب الكلام، الكلمة الطيبة لا تكلف شيء ولكن أثرها يبقى في نفوس الآخرين، يقول المصطفى ﷺ (الكلمة الطيبة صدقة)، وقد كان سيد الخلق يوصف بأنه حلو الكلام وعذب الحديث وطيب المعشر، وقد نزلت عليه الآية الكريمة (وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ)

والكلمة الطيبة والذكر الحسن من أعظم الآثار التي يتركها المرء في الدنيا وبعد الممات لمن يقتدوا بها.

قال تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نُحْىِ ٱلْمَوْتَىٰ وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُواْ وَءَاثَٰرَهُمْ ۚ وَكُلَّ شَىْءٍ أَحْصَيْنَٰهُ فِىٓ إِمَامٍ مُّبِينٍ﴾ [يس:12] معنى الآية: إنا نحن نحيي الموت (عند البعث)، ونكتب ما قدموا (من الأعمال من خير وشر)، وآثارهم) أي: ما سنوا من سنة حسنة أو سيئة. قال النبي ﷺ: (من سن في الإسلام سنة حسنة يعمل بها من بعده، كان له أجرها ومثل

أجر من عمل بها من بعده، من غير أن ينقص من أجورهم شيئا، ومن سن في الإسلام سنة سيئة كان عليه وزرها ووزر من عمل بها من بعده، من غير أن ينقص من أوزارهم شيئا). وآثارهم التي كانوا سببًا فيها في حياتهم وبعد مماتهم من خير كالولد الصالح، والعلم النافع، والصدقة الجارية، والذكر الحسن والكلمة الطيبة، ومن شر كالشرك والعصيان. وما فعلوه من حسن وسوء، وما اقتدى به أحد من الخلق. في إمام مبين (أي في اللوح المحفوظ).

والكلمة الطيبة صدقة تحجب المؤمن من النار؛ ففي الحديث المتفق عليه (في صحيح البخاري: حدثنا شعبة قال ذكر النبيﷺ النار فتعوذ منها وأشاح بوجهه ثم ذكر النار فتعوذ منها وأشاح بوجهه قال شعبة أما مرتين فلا أشك ثم قال: (اتّقوا النار ولو بشق تمرة فإن لم تجدوا فبكلمة طيبة) والكلمة الطيبة شعبة من شعب الإيمان؛ عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: (من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرًا أو ليصمت) (متفق عليه). وبالكلمة الطيبة تتحقق المغفرة لقوله ﷺ: (إن من موجبات المغفرة بذل السلام وحسن الكلام) (رواه الطبراني)، بل إن الكلمة الطيبة سبب لدخول الجنة لقوله ﷺ: (في الجنة غرفة يرى ظاهرها من باطنها وباطنها من ظاهرها لمن ألان الكلام وأطعم الطعام بات لله قائمًا والناس نيام) (رواه أحمد في مسنده).

ورسول الله ﷺ هو المثل الأعلى لأمته لم يكن فظًا غليظًا، بل كان سهلًا سمحًا، ليِّنًا، دائم البشر، يواجه الناس بابتسامة حلوة، ويبادرهم بالسلام والتحية والمصافحة وحسن المحادثة، علَّمنا أدب التخاطب وعفة اللسان. عن أبي موسى رضي الله عنه قال: قلتُ يا رسولَ الله، أيُّ المسلمين أفضلُ؟ قال: (مَن سَلِم المسلمون من لسانه ويده)؛ متفق عليه. وقال ﷺ: (ليس المؤمن بالطعان ولا اللعان ولا الفاحش ولا البذيء) (رواه ابن الحاكم في المستدرك على الصحيحين).

بل المرء ينال بحلو لسانه ما لا ينال بقوة سلطانه، ويظفر بجميل القول وحسن الكلام ما لا يظفر بسلاطة اللسان وحدّ الحسام. فاللسان باب حماية للإنسان من مصاعب ومشاكل الدنيا، وفي خزينة الأمثال العراقية المثل الشهير: "اللسان الحلو يطلّع الحَيّه من الزاغور". وهو مثلٌ عراقي يُضرب للرجلِ يتلطف الوصول لحاجتهٍ بكلامٍ لطيفٍ، والزاغور هو جُحر الحية ووكرها الذي تختبئ فيه. يرتبط هذا المثل بقصه خيالية فيها حكمة بليغة. فيروى أن رجلاً كان يعيش في بيت قديم مع زوجته وولده. وكان في البيت حيّة تعيش في جحر (زاغور) بأحد حيطانه منذ أمد بعيد. وكان الرجل يكره الحيّة في بيته، ويخشى منها على ولده. وذات يوم رأى الرجلُ الحيّةَ تهمّ بدخول جحرها، فأسرع إليها ليقتلها، لكنها أفلتت منه، ودخلت جحرها لتنجو بحياتها. ومنذ ذلك اليوم، أضمرت الحيّة للرجل وأهل بيته شرًا. وفي صباح أحد الأيام، رأت الحيّة ربة البيت تعدّ الفطور لزوجها وولدها، فتضع الحليب في أواني على مائدة الطعام. فاغتنمت الفرصة للانتقام، فجاءت إلى الحليب فذرفت فيه من السم الزعاف ما يكفي لقتل جمع كثير. ثم عادت ودخلت جحرها. ثم استيقظ الرجل من نومه، فسمعت الحيّة زوجته تلومه على كراهيته للحيّة ومحاولته قتلها. وقالت له: (أنت غلطان. هذي الحيّة ساكنة معنا لسنين، وصارت من أهل

البيت، وأنا أحبها مثل حبي لولدي). فأجابها: (والله، أنا متندم على ما فعلته بها. ومن الآن فصاعدًا سوف أعامل الحيّة مثل معاملتك ومحبتك لها). فأنصتت الحيّة لحديثهما، وندمت هي الأخرى على فعلتها من ذرف السم في الحليب. فأسرعت من جحرها، وذهبت لموضع رماد، فتمرغت فيه. ثم راحت لأواني الحليب فلوثتها بالرماد، ليصير غير قابل للشرب، وهكذا أنقذت العائلة من موت محتّم. ثم علمت المرأة بأمر الحية مع الحليب، وخروجها من جحرها لتلوّثه. كما علمت أن الحيّة إنما فعلت ذلك بعد استماعها لكلامها وكلام زوجها. فقالت في ذلك: (اللسان الحلو يطلّع الحيّة من الزاغور). وهكذا علم الناس بذلك الأمر، فعجبوا من فعل الكلام الطيب. فـذهب ذلك القول مثلاً

والكلمة معيار للسعادة أو الشقاء، ففي الصحيحين أنه ﷺ قال: (إنّ العبد ليتكلم بالكلمة من رضوان الله لا يلقي لها بالًا يرفعه الله بها درجات وإن العبد ليتكلم بالكلمة من سخط الله لا يلقي لها بالًا يهوي بها في جهنم). فكم من كلمة طيبة تدفع عن مسلم أذى، أو تنصر مظلومًا، أو تفرّج كُربة، أو تعلّم جاهلًا، أو تذكّر غافلًا، أو تهدي ضالًا، أو ترأب صدعًا أو تطفئ فتنة؟! وكم من مشاكل حُلّت، وكم من صِلات قَوِيَت، وكم من خصومات زالت بكلمة طيبة؟! واللسان الطيب الحلو هو قلب الخلق القويم، وله مردود تجاري مهني مكلل بزيادة الرزق والبركة، إذ يستقطب الزبائن، ويستدر الأرباح، ويجذب القلوب، ويُكثِر الشراء

وعلى العكس من ذلك، فكم من كلمة خبيثة مزقت بين القلوب، وفرقت بين الصفوف، وزرعت الأحقاد والضغائن في النفوس وخربت كثيرًا من البيوت؟ فمن ألجم لسانه بلجام الإيمان وعطّره بطيب الأقوال قاده الرحمن إلى الرضوان وأعالي الجنان، ومن لطَّخَ لسانه بقبح الكلام من زور وفُحش وكَذِب وبهتان هوى به الشيطان إلى دركات النار، فعن محادثة مُعَاذ بن جَبَل: قَالَ رسول الله ﷺ: (أَلا أُخْبِرُكَ بِرَأْسِ الأَمْرِ وَعَمُودِهِ وَذِرْوَةِ سَنَامِهِ؟ قُلْتُ: بَلَى يَارَسُولَ الله، قَالَ: رَأْسُ الأَمْرِ الإِسْلامُ وَعَمُودُهُ الصَّلاةُ وَذِروَةُ سَنَامِهِ الجِهَادُ ثُمَّ قَالَ: أَلا أُخبِرُكَ بِملاكِ ذَلِكَ كُلِّهِ؟ قُلْتُ: بَلَى يَا رَسُولَ الله. فَأَخَذَ بِلِسَانِهِ وَقَالَ: كُفَّ عَلَيْكَ هَذَا. قُلْتُ يَا نَبِيَّ الله وَإِنَّا لَمُؤَاخَذُونَ بِمَا نَتَكَلَّمُ بِهِ ؟ فَقَالَ: ثَكِلَتْكَ أُمُّكَ يَامُعَاذُ. وَهَلْ يَكُبُّ النَّاسَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ أَو قَالَ: عَلَى مَنَاخِرِهِمْ إِلاَّ حَصَائِدُ أَلسِنَتِهِمْ) (رواه أحمد والترمذي وابن ماجه).

وعن سهل بن سعد قال: قال رسول الله ﷺ: (مَن يضمنْ لي ما بين لَحْيَيْه وما بين رجلَيْه، أضمنْ له الجنة) البخاري.

وعن عقبةَ بنِ عامر قال: قلت: يا رسولَ الله، ما النجاة؟ قال: (أمسك عليك لسانَك، ولْيَسَعْك بيتُك، وابكِ على خطيئتك) صحيح الألباني

وعن أبي سعيد الخدري رضي الله عنه - رَفعه - قال: (إذا أصبح ابنُ آدم، فإن الأعضاء كلَّها تكفر اللسان، فتقول: اتقِ اللهَ فينا؛ فإنما نحن بك، فإن استقمت استقمنا، وإن اعوجَجْت اعوججنا)؛ رواه الترمذي، وابن أبي الدنيا، وغيرهما.

نحتاج هذه القاعدة بكثرة، خاصةً وأننا في حياتنا نتعامل مع أصناف مختلفة من البشر، فيهم المسلم وفيهم الكافر، وفيهم الصالح والطالح، وفيهم الصغير والكبير، بل ونحتاجها للتعامل مع أخص الناس بنا: الوالدان، والزوج والزوجة والأولاد، بل ونحتاجها للتعامل بها مع من تحت أيدينا من الخدم ومن في حكمهم. فمثلاً:

1ـ مع الوالدين: ﴿۞ وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ ٱلْكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا ﴾ [الإسراء:23] وهو الأمر بالقول الكريم، بلا تعنيف، ولا تقريع ولا توبيخ

2ـ مخاطبة السائل المحتاج:

﴿وَأَمَّا ٱلسَّآئِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴾ [الضحى: 10] بل عض العلماء يرى عمومها في كل سائل، سواء كان سائلاً للمال أو للعلم، قال بعض العلماء: «أي: فلا تزجره ولكن تفضل عليه بشيء أورده بقول جميل» [تفسير الألوسي:15/23].

3 ـ ومن التطبيقات العملية لعباد الرحمن، بقوله: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمًا﴾ [الفرقان: 63]: والمعنى: «وإذا خاطبهم الجاهلون بالله بما يكرهونه من القول، أجابوهم بالمعروف من القول، والسداد من الخطاب» [تفسير الطبري: 295/19]. وهم يقولون ذلك «لا عن ضعف ولكن عن ترفع، ولا عن عجز إنما عن استعلاء، وعن صيانة للوقت والجهد أن ينفقا فيما لا يليق بالرجل الكريم المشغول عن المهاترة بما هو أهم وأكرم وأرفع» [الظلال: 330/5].

ومن المؤسف أن نرى كثرة الخرق والتجاوز لهذه القاعدة في واقع أمة القرآن، فمثلاً:

1ـ دعاة التبشير للنصرانية يحرصون على تطبيق هذه القاعدة، لأجل كسب الناس لدينهم المنسوخ بالإسلام!

وعلى العكس من ذلك، فكم من كلمة خبيثة مزقت بين القلوب، وفرقت بين الصفوف، وزرعت الأحقاد والضغائن في النفوس وخربت كثيرًا من البيوت؟

فمن ألجم لسانه بلجام الإيمان وعطّره بطيب الأقوال قاده الرحمن إلى الرضوان وأعالي الجنان، ومن لطَّخَ لسانه بقبح الكلام من زور وفُحش وكَذِب وبهتان هوى به الشيطان إلى دركات النار

2ـ في التعامل مع الوالدين.

3ـ في تعامل الزوج مع زوجه.

4ـ مع الأولاد.

5ـ مع العمالة والخدم.

وقد نبهت آية الإسراء إلى خطورة ترك تطبيق هذه القاعدة، فقال سبحانه:

﴿وَقُل لِّعِبَادِى يَقُولُواْ ٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ ۚ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ يَنزَغُ بَيْنَهُمْ ۚ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ كَانَ لِلْإِنسَٰنِ عَدُوًّا مُّبِينًا﴾ [الإسراء:53]! فعلى من ابتلي بسماع ما يكره أن يحتمل أذى من سمع، ويعفو ويصفح، وأن يقول خيرًا، وأن يقابل السفه بالحلم، والقولَ البذيء بالحسن، وإلا فإن الرد بالقول الرديء يستطيعه أي أحد وكل من هبّ ودبّ. وهذه واقعة لأحد دهاقنة العلم وهو الإمام مالك - رحمه الله - مع الشاعر الذي قضى عليه بحكم لم يرق له، فتهدده بالهجاء، فقال له مالك: «إنما وصفتَ نفسك بالسفه والدناءة، وهما اللذان لا يعجز عنهما أي أحد، فإن استطعت أن تأتي الذي تنقطع دونه الرقاب فافعل: الكرم والمروءة» [ترتيب المدارك:59/1].

إن الكلام الليّن يغسل ضغائن النفوس، ويحول العدو اللدود إلى حميم ودود. مرّ يهودي يجر وراءه كلبًا بإبراهيم بن أدهم فأراد أن يستفزه فقال له: يا إبراهيم أَلِحْيَتك أطهر من ذَنَب هذا الكلب أم ذنبه أطهر منها؟ فرد عليه إبراهيم بهدوء المؤمن وأدبه وقوة حجته: إن كانت لِحْيتي في الجنة فهي أطهر من ذَنَب كلبك، وإن كانت في النار لذنب كلبك أطهر منها.. فما كان من اليهودي إلا أن قال: دينٌ يأمر بهذه الأخلاق حريّ بي أن أتّبعه، ونطق الشهادتين!!!

العقيدة العلمية

أ.د. يعرب قحطان الدُّوري

جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة

لغةً، تُعرف بأنها الإيمان بالقلب والقول والعمل بتوحيد الله من ربوبية وألوهيته مع بقية أركان الإيمان كالإيمان بملائكته، وكتبه، ورسله، واليوم الآخر، والقدر خيره وشره، مع التسليم التام لله تعالى في كل شيء. أما اصطلاحًا فمن الحالات العملية هو التمييز بين العقيدة العلمية والعقيدة العملية، ولا بد من تحديد المصطلحات المستعملة والتي تعنى بالعقيدة العملية كترجمة فعلية للعقيدة العلمية. أننا نميز بين عقيدتين أحدهما علمية الموجودة في بطون الكتب بمنهجها ومصطلحاتها وهو النوع الذي لا يفهمه إلا الخاصة من العلماء المختصين بعلم عقيدة الإسلام، داخل علم العقيدة، أما الثانية فهي عقيدة سواد الناس المكتسبة بالفطرة وعاشوا عليها وتوارثوها، لكنهم لم يكونوا على علم تام بتفاصيلها من ألوهية وربوبية ونبوات، وبذلك قد يقع بعض التباين بين العقيدة العلمية والعملية بسبب عدم العلم والمعرفة، أن التباين موجود بين العقيدة العلمية والعملية لتباين عقول الناس واختلاف مدارك عقولهم.

ومما يضاف إلى العقيدة العلمية هي التي تعرف بالعلم والطلب المكتسبة بالتربية، وأهلها معدودون ومحسوبون، بينما العقيدة العملية أصحابها كثر

وهم سواد الأمة وغالبيتها. ومن منطلق ذلك نقول إن العقيدة العلمية تحتاج إلى:

1. أسلوب الفهم المبني على منهج علمي رصين وسديد.

2. أسلوب الاعتدال والاستقامة تماشيًا مع المنهج العلمي.

3. أسلوب تبسيط الأفكار بعيدًا عن التعقيدات.

4. أسلوب تعليم سلس يتقبله العامة من الناس قبل المختصين، بعيدًا عن التفاصيل والفرعيات.

5. أسلوب العمل في العلم والالتزام به.

هنا لا بد من التعريج على حقيقة عصر الإيمان مع عصر العلوم والتكنولوجيا، والعلم والدين متعارضان؟ وما حقيقة كل منهما؟ وما هي طبيعتهما؟ مرورًا بحقيقة الإعجاز العلمي موظفًا العقيدة في الاستدلال على الحقيقة العلمية والرد على الشبهات. أن تقوية العقل وتنشيطه بحاجة إلى المهارات والتنمية الفكرية بالتدريب المتواصل وتكريس وقته في توسيع مداركه منعكسًا على سلوكياته، ليصل إلى أقصى قدر ممكن من التحفيز لمليارات الخلايا العصبية التي تعمل وتتواصل مع بعضها البعض في الدماغ.

أوضحت دراسات علمية مؤخرًا أن الناس يستخدمون 10% من قدراتهم العقلية الكامنة، حتى عند بذلهم أقصى درجات التفكير، ولكن السعي إلى تنمية العقل بالتحفيز والتدريب يمكّن الإنسان من محاولة استغلال نسبة أعلى من قواه العقلية بطرق مختلفة منها تنمية القدرات العقلية اللفظية، وتنمية القدرات العقلية المرئية، وتنمية القدرات العقلية المنطقية والرياضية، وتنمية القدرات العقلية العاطفية، والاهتمام الصحي. تبرز أهمية عقل الإنسان بتعرضه إلى العديد من المصادر المعرفية التي تجعله يتزود بالمعارف والخبرات بطريقة اختيارية ناتجة عن تعرضه لأنشطة التعلم الذاتية التي يختارها بلعبه وتفاعلاته، أو بطريقة قسرية ناتجة عن تعرضه لأنشطة التعلم المنهجية.

تفترض القدرات الأساسية للعقل أن كل إنسان يمتلك قدرات عقلية محدودة ومختلفة عن غيره، أما العلوم والمعارف فقد أفادت أن لدى العقل قدرات لامتناهية تشمل المواضيع العلمية والأدبية، حيث كشفت دراسات تحليلية حول النصفين الأيسر والأيمن للدماغ، أن كل إنسان لديه دماغ رياضي ودماغ خيالي، وأن قدرة عمل كل منهما متساوية، وأي خلل ينجم في عملهما هو بسبب إهمال الإنسان لهذا الجانب بغير قصد، وليس السبب عجزًا فطريًا في عمل الدماغ، فالجزء الأيسر منه يتحكم بالمنطق والتفكير، حيث يتعامل مع التواريخ، والأرقام، والحروف، والمهارات الحسابية، واللغة، والمعلومات، وتشكيل الأفكار، وتطوير المهارات الموسيقية، أما الجزء الأيمن فيتعامل مع الألوان، والصور، والربط بين الأماكن، كما أن له علاقة بالخيال والحدس والتفكير الإبداعي، بالإضافة الى قدرته على تمييز النغمات، والألحان وتذكرها، كما يمكن القول إن العقل لا يستطيع أن يعمل بأقصى طاقة له، إلا عندما يشترك الجانبان معاً في عملية التعلم. كما يتبين وجود فروق بين الناس في قدراتهم العقلية، لا يعني وجود أو غياب هذه الخصائص عند فرد ما، فليس هناك إنسان كامل الذكاء، أو إنسان مُعدم الذكاء، وإنما تقاس هذه الفروق بشكل نسبي حسب مقياس مستمر لأي خاصية من خصائص السلوك العقلي، بمعنى أن الناس لا ينقسمون إلى أنماط متمايزة في قدراتهم العقلية المختلفة وإنما يختلفون في درجة وجود هذه القدرات.

ولتنمية المهارات العقلية لا بد من التفرغ والممارسة المستمرة في تعزيز مهاراتك العقلية عبر ما يلي:

1. القراءة الواسعة لكتب ومقالات متنوعة لتوسيع الآفاق.

2. حل المشكلات عبر التحدي في حل مشكلات مختلفة.

3. ممارسة التفكير النقدي بتحليل الأمور من مختلف جوانبها.

4. تعلم مهارات التذكر والتعلم بتحسين الذاكرة.

5. حل الألغاز العقلية لتنشيط العقل.

6. ممارسة التأمل والتفكير الإيجابي لتهدئة العقل وزيادة التركيز.

7. التعلم المتواصل باكتساب مهارات ومعارف جديدة.

8. التفاعل مع أشخاص بتوجهات مختلفة لتوسعة آفاقك.

9. التواصل مع الخبراء والمختصين للاستفادة من تجاربهم وخبراتهم.

وقد يواجه الإنسان صعوبات حياتية تعود سببها إلى محدودية العقيدة العلمية خصوصًا في زمننا المرتبط بالعلم والتكنولوجيا، مع تراجع القدرات المعرفية مثل التفكير المنطقي والاستجابة. لذا لا بد من شحذ العقل وتعزيز القدرات العقلية عبر الأساليب التالية:

1. ممارسة الرياضة لتنوير المخ وراحة البدن.

2. التحرك أثناء الحفظ لزيادة احتمال بقاء المعلومة في الذاكرة.

3. تناول الأطعمة المفيدة للمخ.

4. الابتعاد عن الواقع المليء بضغوطات الحياة.

5. البحث عن طرق جديدة تتحدى بها نفسك.

6. الاستماع إلى الموسيقى.

7. التعلم قبل النوم، حيث يكون الاتصال بين الخلايا العصبية في الدماغ في أوجه. وعندما تخلد إلى النوم يُعزز هذا الاتصال، ويدخل ما تعلمته في الذاكرة.

8. الاستيقاظ من النوم بالطريقة الصحيحة في بيئة صحية وآمنة وكافية لساعات النوم.

ومن الحقائق الواجب معرفتها والعمل بها هو تحصيل العلم ونشره بين الناس فهو جانب وله جوانب عديدة، وتعمل بها جهود تتكامل في النهاية ولا تتناقض لتحقق للأمة نهضتها وتقدمها، وعلى المفكرين والمثقفين أن يبذلوا قصارى جهودهم للحصول على العلم، حتى لو كانوا في أقصى بقاع الأرض. فالعلم لا وطن له ولا دين، ومن البديهي أن العلم الذي نطلبه لا صلة له بالعلم الديني، وإنما هو العلم بجميع أبعاده الذي يخدم الحياة التي نعيش فيها، والحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها أخذها كما جاء في الحديث النبوي الشريف. والعلم الذي حثنا عليه عقيدتنا الصحيحة ليس هدفًا في حد ذاته، ولكنه طريق لتحصيل خيري الدين والدنيا، فهو في مجال العقيدة العلمية أداة لمعرفة الأحكام وأسرارها، وفي مجال الدنيا وسيلة لتحصيل عزها وكشف أسرارها وتبادل الحوار ونقل الأفكار وتطوير الحياة على نحو أفضل وأسمى. ولهذا فإن علم الدنيا والدين مطلوبان، لتحقيق الهدف منه ملتزمًا بالقواعد العلمية والأخلاقية. وختامًا، فالعلم والإيمان مصدرهما مشكاة واحدة، والذي يعطينا الأدلة القاطعة على وجود الخالق وثبوت العقيدة، منسجمًا وموافقًا للعقل والفطرة والعلم، لذلك حث الله سبحانه وتعالى على طلب العلم والتعلم والمعرفة، معطيًا قيمة كبرى وعظيمة للعلماء ولطلبة العلم، بل جعل العلم بابًا من أبواب الجنة.

حول العلاقة بين الفلسفة والأدب

الفاهم محمد

المغرب

تاريخيًا ومنذ نشأتها لدى اليونان، تمثلت الفلسفة نفسها باعتبارها سيدة الحقيقة، المالكة للجوهر النهائي للوجود، والمعبرة عن وضعية الذات البشرية. كانت الفلسفة دائما تنظر إلى ذاتها كما يقول جاك ديريدا من منطلق "مركزية قضيبية". إنها الأب الذي يعلو باقي الخطابات ويمارس وصايته عليها.

يقدم لنا تاريخ الفلسفة أمثلة كثيرة عن هذا الاستعلاء، الذي ميز الخطاب الفلسفي على باقي الخطابات، وعلى رأسها الفن والأدب. فالفلسفة عند أفلاطون أفضل من الشعر الذي يقتصر عمله على محاكاة الطبيعة، بينما الفلسفة وحدها بفضل الجدل الصاعد، تستطيع أن تبلغ بنا إلى عالم المثل، أي أن تحلق بنا في سماء المعقولات. كما أن المفهوم أفضل من الاستعارة عند هيجل، الأول يستطيع أن يجسد الكلي والروح المطلقة، بينما الثاني يظل حبيسا لما هو حسي.

ولكن أما آن الأوان لإعادة النظر في هذا الامتياز Le privilège الذي تحظي به الفلسفة، وذلك على الأقل لسببين: أولاً بفعل الأزمة الكبيرة التي عرفتها العقلانية الكلاسيكية، والمراجعات التي أنجزت من أجل قلب الميتافيزيقا والخروج عنها. وثانيًا بفعل الانفجار الكبير الذي عرفته المعارف الفلسفية، سواء من خلال ظهور العلوم الإنسانية، أو من خلال الثورة الأدبية، التي عرفها القرن العشرون في عالم الرواية والشعر. لقد بدا واضحًا أن الموضوع الذي اعتبر مقصورًا على الفلسفة، ألا وهو الوجود بصفة عامة، والوجود الإنساني بصفة خاصة، قد أصبح موزعًا داخل حقول معرفية عديدة وتخصصات متباينة. مثل علم النفس، والإيبستمولوجيا، والأنثروبولوجيا وغيرها.

واليوم تنظر الفلسفة إلى ذاتها كممارسة كتابية مثلها مثل الأدب، مضطرة للاشتغال على اللغة. بل ومجبرة على تعلم الطابع اللعبي ludique للأدب، ومعيدة النظر في ذاتها كعلم شامل للوجود. فما هي إذن أشكال هذه التقاطعات والانفصالات الحاصلة بين الفلسفة والأدب؟

اتصالات وانفصالات

على طول التاريخ عرف الخطاب الفلسفي والأدبي اتصالات وانفصالات، هناك العديد من

التقاطعات والتمايزات بينهما. أحيانًا يلتقيان مع بعضهما البعض، وأحيانا أخرى يتباعدان. مرة يكون هناك تأثير من الفلسفة على الأدب ومرة أخرى العكس. لدينا شعراء فلاسفة مثل المعري، عمر الخيام، هولدرلين، رلكه، تراكل... ولدينا فلاسفة شعراء مثل نيتشه، باسكال، سيوران... هناك روائيون أثاروا قضايا فلسفية كبيرة مثلاً مع دوستويفسكي، كافكا، جيمس جويس، بروست وغيرهم، ولدينا في المقابل فلاسفة تأثروا أيما تأثر بالمنجز الأدبي، وأكبر مثال على ذلك كيركيجارد، نيتشه، وهيدغر... هذا الأخير كما هو معروف رفع القول الشعري إلى مقام الحقيقة، حيث لم تعد الفلسفة هي وحدها التي تمتلك ناصية الكلام في مسألة الوجود.

ولكن لنتريث قليلاً فالقسمة الحادة بين الفلسفة والأدب، هي ثنائية لاحقة في تاريخ الفكر الإنساني. بينما في المرحلة الما قبل سقراطية كانت هناك وحدة ملتحمة بينهما. لقد كتب هيراقليطس وبارمينيد وطاليس، وحكماء الشرق مثل لاو تسو وبودا بطريقة خاصة، يتمازج فيها المفهوم والاستعارة. لم يظهر هذا التوتر بين الفلسفة والأدب بشكل واضح وحاد إلا مع أفلاطون، الذي اعتبر ـ كما هو معروف ـ أن الشعراء لا مكان لهم داخل مدينته الفاضلة.

هذا الموقف الاستعلائي من الفلسفة اتجاه الأدب، هو الذي سيتردد صداه بطرق مختلفة داخل تاريخ الفلسفة. لم يحدث أن تمت إعادة الاعتبار للأشكال الكتابية الأخرى وعلى رأسها الآداب، إلا في نهاية القرن التاسع عشر مع نيتشه، والقرن العشرين مع مارتن هيدغر. ورغم الاختلاف الكبير بين المشروعين الفلسفيين إلا أنهما معًا، اكتشفا أهمية ما يقوله الأدب، وذلك بعد النقد والقلب الكبير الذي قاما به للميتافيزيقا الغربية.

هكذا لا يمكننا فهم إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب، إلا من خلال فهم المقصود بتجاوز الميتافيزيقا، هذا التجاوز الذي من شأنه أن يدفعنا للانفتاح على طريقة مغايرة في التفكير والتعبير. يمكننا أن نستعرض هذا الأمر من خلال العناصر الآتية:

أولاً: في الأدب نجد ما يمكن أن نسميه بـ"تعبيرات المفهوم" وليس المفهوم في صورته المنطقية الخالصة. هذا معناه أن الأدب لا يفصل بين المفهوم والاستعارة. إنه يعبر عن الفكرة، ولكنه في الآن ذاته لا يريد أن يضحي بالصيغة الجمالية. إن مثل هذا المشروع الذي يهدف إلى إنزال المفهوم من عليائه، نجد صيغته الواضحة مثلاً مع ديريدا، فكما أوضح بيير زيما في كتابه التفكيكية فإن: "التفكيكية التي يتصورها جاك ديريدا كهدم منهجي للميتافيزيقا الأوروبية، يمكن تحديدها في طور أول كمحاولة لتفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس، ولطرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش "[1]

ثانيًا: التموقع خارج المفهوم وخارج الميتافيزيقا، يعني أيضًا تجاوز الفكر النسقي المغلق، نحو شكل تعبيري أكثر رحابة، وهذا هو ما يوفره السرد الروائي بنوع من السخاء، خاصة في بعض الاتجاهات الأدبية المعاصرة، التي تتجاوز الصيغة الكلاسيكية للرواية، مثل ما نجد في الرواية الجديدة في فرنسا مع ميشيل بوتور ونتالي ساروت وآخرين. أو الرواية الما بعد الحداثية مع بول أستير وجون ديليلو واللائحة طويلة. لقد ابتكر كل هؤلاء تقنيات سردية عديدة من أجل جعل العمل الأدبي: "أثرًا مفتوحًا" كما سماه أمبرتو إيكو[2]. هكذا يظهر الأدب بعيد تمامًا عن تلك البناءات الهندسية المغلقة التي ميزت الأنساق الميتافيزيقية.

ثالثًا: تجاوز الميتافيزيقا يقتضي كذلك تجاوز مركزية الذات المفكرة، وأوليتها في الوجود. والقادرة بفضل العقل على اختزال الوجود في فعل الإدراك العقلي، وكأن ما أتمثله عقليا هو وحده الموجود.

البحث عن المطلق

ثمة مع ذلك هدف مشترك يربط كلاً من الفلسفة والأدب، إنه البحث عن المطلق. سواء بواسطة اللغة والتعبير الكلي في الأدب، أو بواسطة المفهوم العقلي مع الفلسفة، أو كما قال جان فرانسوا وأركييه: "الفلسفة الساعية لجمع كل شيء في مفهوم واحد، والأدب الساعي لجمع كل شيء في شكل واحد"[3]

لكن رغم هذا الاتفاق يمكننا أن نقول بأن كلي الفلسفة، يختلف تمامًا عن كلي الأدب. الأول يتم عرضه على شكل مفهوم مغلق داخل نظام متراص، يزعم وصف الواقع والإحاطة به بشكل شمولي. أما الثاني فهو كلي معروض بشكل قلق، بحيث يتم التساؤل عنه باعتباره نوعا من الفقدان، إنه الكلية المفقودة.

يتفق الجميع على أن الأدب العظيم يتضمن فلسفة، والفلاسفة الكبار بمن فيهم من أعلن صراحة عداءه للأدب (حالة أفلاطون مثلاً) قد تركوا لنا نثرًا بديعًا، لكن في كل الأحوال ليست هذه هي المشكلة. الأمر يتعلق كما قال بيير ماشيري

ثمة مع ذلك هدف مشترك يربط كلاً من الفلسفة والأدب، إنه البحث عن المطلق. سواء بواسطة اللغة والتعبير الكلي في الأدب، أو بواسطة المفهوم العقلي مع الفلسفة

بطرح السؤال الأساسي الآتي: بم يفكر الأدب؟[4] وهو السؤال الذي يمكننا طبعًا أن نعكسه، بم تفكر الفلسفة؟ إن صياغة الإشكال على هذا النحو، يريد أن يقول بأن ما يفكر فيه الأدب يختلف عما تفكر فيه الفلسفة، غير أن هذا الاختلاف مع ذلك لا يجعلهما في تعارض كلي مع بعضهما البعض، لأن الموضوع واحد. إنه شرط الوجود البشري. لكن ما يقوله الأدب عن هذا الموضوع يختلف كليا عما تقوله الفلسفة.

إن الهدف من وراء طرح هذا الإشكال، يرمي إذن إلى الكشف عن الإمكانات المتضمنة في كل منهما لإضاءة فعل الوجود. ليس المقصود إذن قراءة الأعمال الأدبية في ضوء الأفكار الفلسفية، وإرغامها على كشف مضمونها الفكري. فالفلسفة على الأقل في صيغتها الميتافيزيقية كان لها دومًا هذا الطموح إلى تأسيس علم بالوجود، وهو الطموح ذاته الذي تمت مراجعته بدءًا من نيتشه وإلى غاية ظهور الفلسفات المعاصرة، سواء في فرنسا (دولوز ـ ديريدا ـ فوكو ...) أو في أمريكا (ريتشارد رورتي). ليس من الغريب إذن أن تنفتح هذه التجارب الفكرية وهي الطامحة إلى تجاوز الميتافيزيقا على الأدب، فهو يبرز اليوم وبالخصوص الأدب الحديث بدءًا من بودلير وإلى غاية فيرناندو بيسوا، كما لو أنه الخصم العنيد للميتافيزيقا، إذ بدل أن يبحث عن الهوية الخالصة، والنسق المغلق، والراوي المتحكم في كل شيء، هذا الإله الخفي كما وصفه لوسيان غولدمان. يقوم بالعكس من ذلك بالبحث عن التشظي، والعلاقات المتوازية، والسياقات المتشابكة...

وعلى ما يبدو فإن الفلسفة والأدب يقفان على الأرض نفسها أرض الوجود، والاختلاف يكمن في كيفية التناول، وفي ما يمكن قوله بصدد الكينونة. إن الشعر يريد استعادة عالم مفقود، والوقوف على المعنى الضائع. تلكم هي المهمة التي يضطلع بها ما يسميه كريستيان دوميه في كتابه جنوح الفلاسفة الشعري: "تجربة القصيدة الجوهرية"[5] فالشعر والأدب بصفة عامة، يملك هذه القدرة

على الاعتراف بأن كل قول حول الوجود، لا بد أن ينتهي إلى الصمت. بينما الفلسفة تظل متمسكة دومًا على أنها قادرة على قول ما هو أساسي بصدد حقيقة الحياة.

خاتمة

واليوم إذ نلاحظ انهيار الحدود بين التخصصات، ووجود تأثير وتأثر بين الإنتاجات المعرفية البشرية، تبرز بقوة هذه التكاملية بين الخطابات ضمن ما يسميه إدغار موران "الفكر المركب" أو ما يطلق عليه أيضًا الفيلسوف الأمريكي كين ويلبر الفلسفة التكاملية. لم يعد بإمكان أي خطاب أن يزهو بنفسه كما لو أنه المالك الوحيد للحقيقة، وبدل هذا الادعاء ينبغي أن يكون هناك تعاون فعلي بين المعارف. ليس هناك أدب خالص، أي خال من الفكر، كما أنه في المقابل ليس هناك فلسفة خالصة، أي خالية من الأسلوب ومن الخيال. ثم إن سقوط الميتافيزيقا، من شأنه أن يعثر داخل الأدب على برنامج عمل واسع المدى، فالرواية والتجارب الشعرية أصبحت تبرز كما لو أنها امتداد Un prolongement للنشاط الفلسفي، الذي يميل إلى تجاوز الميتافيزيقا. لقد اعتنت هذه الأخيرة ببناء أشكال التعالي، بينما في المقابل أولى الأدب عناية خاصة لتصوير أشكال السقوط البشري، ووصف الهشاشة التي يوجد عليها الوضع الإنساني. وإذن نحن في حاجة إلى رأب الصدع بين الخطاب الأدبي والخطاب الفلسفي، وإلى تجاوز هذه القسمة الحادة بينهما. إن الأدب هو آخر الفلسفة والفلسفة هي آخر الأدب.

الهوامش

1 ـ "التفكيكية". بيير زيما ترجمة أسامة الحاج. الطبعة الاولى 1996 ص 9 .

2 ـ "الاثر المفتوح". أمبرتو إيكو، ترجمة عبد الرحمان بوعلي. الطبعة الثانية 2001 .

يناقش أمبرتو ايكو في هذا الكتاب كيف الأدب والفن يترك مساحة للقارئ في حرية التفسير والتأويل، بدل فرض المعنى الواحد عليه. إن هذا هو ما يعكس الدور الفعال للمتلقي في انتاج الدلالة. كما يعرض ايكو كذلك في هذا الكتاب فكرة كون النصوص يمكنها أن تحتوي على مستويات مختلفة من المعنى، وهذا هو ما يجعلها أكثر تعقيدًا وإثارة للاهتمام.

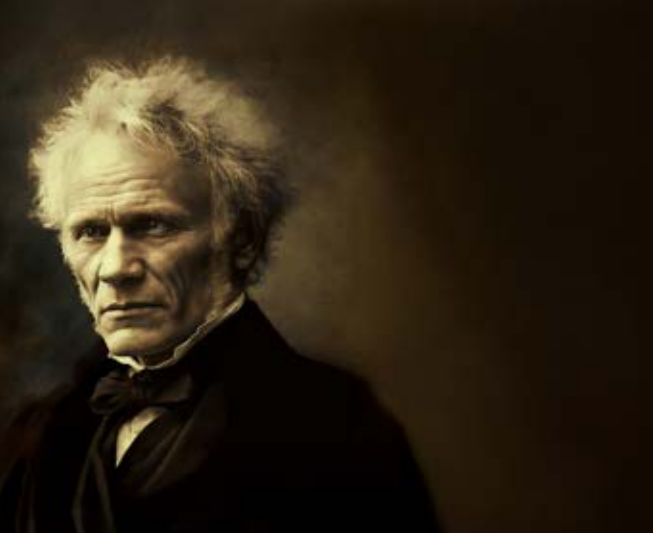
3 ـ "مرايا الهوية، الأدب المسكون بالفلسفة" جان فرانسوا وأركييه. ترجمة كميل داغر ص 13.

4 ـ "بم يفكر الأدب". تطبيقات في الفلسفة الأدبية. بيير ماشيري، ترجمة جوزيف شريم. الطبعة الاولى 2009 .

ينتقد الكاتب في هذا المؤلف الاعتقاد السائد بان الأدب يعكس الواقع، بل هو في نظره يشكله من جديد ويعيد انتاجه. فالأدب لا يعبر عن شيء آخر غير ذاته، إنه تفكير مغاير وليس مجرد انعكاس آلي للواقع.

5 ـ "جنوح الفلاسفة الشعري". كريستيان دوميبه. ترجمة ريتا خاطر. الطبعة الاولى 2013 ص 46.

استراتيجية شوبنهاور ضد المحتوى المثير



لقد كان الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور في القرن التاسع عشر قد أدرك مشكلة المحتوى المثير.

في مقاليه "عن التأليف" و"عن القراءة"، حدد نوعين من المؤلفين: أولئك الذين يكتبون من أجل الموضوع، وأولئك الذين يكتبون من أجل الكتابة (وفي الحقيقة، من أجل كسب المال).

إن دوافع هؤلاء الكتّاب تختلف اختلافًا كبيرًا. فالأولون يكتبون لأنهم فضوليون ويريدون أن يكتشفوا شيئًا ما. إنهم أشبه بالمحقق الذي يستكشف موضوعًا ما من جميع الجوانب، ويحاول التوصل إلى فهم أعمق. وبالنسبة لهم فإن عملية الكتابة هي الوسيلة التي يستخدمونها لاكتشاف ما لا يعرفونه والتوصل إلى أفكار جديدة. أما الآخرون فيكتبون لأنهم يتقاضون أجرهم مقابل الكلمة، وليس مقابل المعرفة. ويمكنك أن تتعرف على هؤلاء من خلال الطريقة التي يطيلون بها أفكارهم غير المكتملة "إلى أقصى حد ممكن". إن كتاباتهم مراوغة، "تفتقر إلى التحديد والوضوح".

إن كان هذا يبدو مألوفًا، فلابد وأن يكون كذلك. فهو المعادل الأدبي للجذب الصحفي ــ المحتوى الذي لا يُنشَأ بغرض إعلام القراء، بل ببساطة لجذب الانتباه وبيع الإعلانات. وعالمنا غارق في هذا النوع من المحتوى الذي يستنزف الروح. وكما قال شوبنهاور، فإن الكتابة من أجل المال "في الأساس، هي خراب الأدب. فالرجل الذي يكتب من أجل الموضوع فقط هو الذي يكتب أي شيء يستحق الكتابة".

كلما تسامحنا مع الكتابة السيئة، كلما حصلنا على المزيد (قانون جريشام). وبينما يقضي الناس وقتهم في "القمامة عديمة القيمة"، فإنهم يتركون "أعمال المفكرين العظماء دون مساس".

لا تستحق كل الكتابة القراءة. فمجرد أن يتمكن شخص ما من وضع الكلمات على الصفحة لا يعني أنها تستحق القراءة أو تضيف قيمة.

المادة الخام للعقل

إن الحل الذي قدمه شوبنهاور لإثارة الاهتمام بالكتب هو شكل من أشكال الانعكاس ــ إن أفضل طريقة للقراءة بشكل أفضل هي تجنب قراءة الكتب غير المفيدة. وعلى حد تعبيره، ينبغي لنا أن نجعل من القاعدة "أن لا نقرأ أبدًا ما هو رديء؛ لأن الحياة قصيرة، والوقت والقوة محدودان".

إذا كنت تعتقد أن عقلك هو مصنع لإنتاج الأفكار، ففكر في قراءة المواد الخام. فكما يحتاج المصنع إلى مواد خام عالية الجودة لإنتاج منتجات رائعة، كذلك يحتاج عقلك. وبدون المواد الخام الرائعة، حتى أفضل المصانع تتوقف عن العمل.

إذا وجدت نفسك تفتقر إلى الأفكار، فهذه علامة على أنك تقرأ الأشياء الخاطئة أو تحتاج إلى قراءة المزيد

تجنب الكتابة السيئة

لكي تقرأ المزيد من الكتابات الرائعة، عليك أن تتجنب الكثير من الكتابات السيئة.

إن معرفة ما لا ينبغي قراءته من المهارات التي لا تحظى بالتقدير الكافي. وهذا يمنعك من إضاعة الوقت في قراءة محتوى مصمم لخداع القارئ. ومن السهل إلى حد ما اكتشاف بعض العلامات التحذيرية، في حين أن بعضها الآخر أكثر دقة. فإذا كان العنوان مصممًا لتوليد النقرات بدلًا من نقل المعلومات، فابتعد عنه. وعلى نحو مماثل، إذا صادفت صفحة تحتوي على إعلانات وامضة ومقاطع فيديو يتم تشغيلها تلقائيًا، فأغلق المتصفح وانتقل إلى صفحة أخرى. واحذر من الكتابة التي تعد بإجابات سهلة لمشاكل صعبة. فأي مقال يزعم الكشف عن سر أي شيء يروج بالتأكيد للتفكير التبسيطي. والواقع فوضوي ومتعدد الأوجه؛ والكتابة التي تتظاهر بخلاف ذلك سطحية أو غير صادقة. وهناك علامة تحذير أخرى تشير إلى أنك تقرأ شيئًا ذا كثافة معلوماتية منخفضة وهي عندما يكون مليئًا بالمصطلحات المتخصصة أو مراوغًا.

حتى بعض المصادر التي تبدو محترمة ظاهريًا يمكن أن تكون بمثابة أحصنة طروادة للكتابة المتواضعة.

إن التكلفة البديلة المترتبة على استهلاك الكتابة من الدرجة الثانية أعلى من أي وقت مضى. وفي عالم حيث تتوفر كمية من الكتابة الرائعة تفوق ما يستطيع أي إنسان أن يقرأه طيلة حياته، فمن الأفضل أن تكون قاسيًا في تصفية ما لن تقرأه. إن انتباهك مورد ثمين؛ فاستثمره بحكمة.

نصائح غير تقليدية

فيما يلي بعض النصائح التي من شأنها مساعدتك على تنظيم نظامك الغذائي المعلوماتي بشكل أفضل

تجنب الأخبار واقرأ السير الذاتية القديمة. يوضح شوبنهاور: "أفضل الأعمال تأتي من الوقت الذي كان يتعين على الناس أن يكتبوا فيه إما مجانًا أو مقابل أجر ضئيل للغاية".

قم بمراجعة موجزات الوسائط الاجتماعية الخاصة بك بانتظام. إن مراجعة من يقدم لك المواد الخام لعقلك بشكل منتظم يسمح لك بتحديث إمداداتك بانتظام.

اعمل على تحسين كتابتك. فمع تحسن كتابتك، لن تتعلم فقط كيفية توصيل المعلومات بشكل فعال، بل ستطور أيضًا نفورًا من مصادر المعلومات ذات الجودة المنخفضة. فالكتابة في النهاية هي تفكير.

لم يكن اختيار ما تقرأه أكثر أهمية من أي وقت مضى.

وكما حذر شوبنهاور، فإن اتباع نظام غذائي من الوجبات السريعة الفكرية من شأنه أن يدفعنا إلى "الغرق أكثر فأكثر في مستنقع" التفكير السطحي غير الأصيل. ولكن إذا كنا انتقائيين في ما نقرأه، فسنتمكن من العثور على كتابات ترتقي بعقولنا.

في النهاية، الأفكار التي نستهلكها تحدد الأفكار التي ننتجها.

---

fs.blog

المحرر الأدبي

مستقبل التربية والتعليم في ضوء دمج الذكاء الاصطناعي

د. عمر عثمان جبق

سلطنة عمان - جامعة التقنية والعلوم التطبيقية، كلية التربية بالرستاق (قسم اللغة الإنجليزية وآدابها)

مقدمة

بتنا نعيش في عالم يشهد تغيّرات متسارعة بفضل التقدم التكنولوجي الهائل الذي أنتج ابتكارات غير مسبوقة في مجالات متعددة كالتعليم والهندسة الوراثية، والطب والصناعات على اختلافها. يعتبر الذكاء الاصطناعي أحد هذه الابتكارات التي تسعى إلى إعادة تشكيل مفاهيمنا عن التعليم والتعلم. لا يعدّ الذكاء الاصطناعي مجرد تكنولوجيا مستحدثة فحسب، بل هو قوة محرّكة قد تغيّر الطرق التي نتعلم بها ونتفاعل من خلالها مع المعرفة. فكيف سيكون مستقبل التربية والتعليم مع هذا التطور الكبير؟ وما هي الفرص والتحديات التي تنتظرنا عند دمج الذكاء الاصطناعي في العملية التعليمية دمجًا كليًا؟ في هذا المقال، سنلقي الضوء على كيفية إعادة تشكيل التعليم من خلال الذكاء الاصطناعي، ودور المعلّم في المستقبل، والتحديات التي قد تواجه الأنظمة التعليمية الحالية والمعلمّين على حد سواء

الذكاء الاصطناعي

الذكاء الاصطناعي ليس مفهومًا مستحدثًا؛ فقد برز كفكرة قبل عقود عديدة، إلا أن تطوّره السريع في السنوات الأخيرة جعله جزءًا لا يتجزأ من حياتنا اليومية. ويُعرَّف الذكاء الاصطناعي عمومًا بأنه أنظمة حاسوبية متقدّمة قادرة على أداء مهام تتطلب ذكاءً بشريًا، مثل التعلم والتفكير المنطقي وحلّ المشكلات. وفي هذا السياق، يشكّل دمج الذكاء الاصطناعي في التعليم فرصة نوعية لإعادة النظر في أساليب التعلّم التقليدية من خلال تحليل البيانات بدقة فائقة، وتقديم تجارب تعليمية مخصّصة وفقًا لاحتياجات كل طالب. وتتجلى هذه الفرص في تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التعليم من خلال عدة أمثلة عملية، منها أنظمة التعلم التكيفي. فعلى سبيل المثال، تستخدم منصات تعليمية مثل DreamBox و Smart Sparrow خوارزميات الذكاء الاصطناعي لتصميم مسارات تعليمية فردية، حيث يتكيّف محتوى الدروس تلقائيًا وفقًا لمستوى تقدّم الطالب وأدائه. وتوفر مثل هذه الأنظمة تجربة تعليمية فريدة، حيث يتم تعزيز نقاط القوّة لدى الطالب ومعالجة نقاط الضعف، مما يُسهم في تحسين نتائجه التعليمية بشكل كبير. كما يسهم الذكاء الاصطناعي في تعزيز كفاءة المعلمين عبر أدوات تقييم ذكية، مثل Grammarly و Turnitin ،

التي تعمل على تحليل النصوص وتقديم تقييمات فورية للكتابة، وتحديد الأخطاء وتحسين الأسلوب. وتتيح هذه الأدوات للمعلمين تخصيص وقتهم لتحليل الأعمال الأكثر تعقيدًا، بدلاً من التركيز على المهام الروتينية.

ومن جهة أخرى، بدأت أنظمة المساعدات الافتراضية المعتمدة على الذكاء الاصطناعي، مثل ChatGPT وIBM Watson Tutor، تأخذ مكانها في الفصول الدراسية الرقمية، حيث توفر الدعم للطلاب من خلال الإجابة على استفساراتهم، ومساعدتهم في مراجعة المفاهيم المعقّدة وحل المشكلات. وتُعد هذه الأنظمة أدوات فعّالة لتعزيز تعلّم الطلاب خارج الفصول التقليدية حيث يستطيع الطالب الرجوع إليها في أي وقت، مما يعزّز من فرص التعلم الذاتي للطلاب. ويشكّل دمج هذه التطبيقات المتنوّعة للذكاء الاصطناعي في قطاع التعليم تحوّلًا نوعياً في البيئة التعليمية حيث لم يعد استخدام التكنولوجيا مقصورًا على الفصول الدراسية فحسب، بل بات يشمل أيضًا إدارة البيانات والتقييم ودعم الصحة النفسية من خلال أنظمة تشخيصية تُعين المختصين على تقديم الدعم المناسب للمرضى والمراجعين. ومن هنا فإنّ تطور الذكاء الاصطناعي واستخدامه بطرق مبتكرة في التعليم ليس مجرد رفاهية تقنية فحسب، بل هو خطوة نحو إنشاء بيئة تعليمية متكاملة؛ تضع الطالب والمعلم في قلب تجربة تعليمية موجّهة، تفاعلية، وفعّالة، تمهّد الطريق نحو مستقبل تعليمي يتميز بالشمولية والمرونة.

تطبيقات الذكاء الاصطناعي في الفصول الدراسية

تعيش الفصول الدراسية اليوم ثورة غير مسبوقة بفضل الاعتماد الواسع على تقنيات الذكاء الاصطناعي، التي تسهم في إثراء جودة التعليم وتحويله إلى تجربة فريدة. وتتنوع هذه التطبيقات لتشمل الأنظمة التكيفية للتعلم، التي تمتاز بقدرتها على تكييف العملية التعليمية بما يلائم احتياجات كل طالب على حدة. وتعتمد هذه الأنظمة على تحليل دقيق للبيانات المتعلقة بأداء الطلاب، مما يتيح تقديم محتوى تعليمي يتناسب بدقة مع مستوى تقدمهم، ويمنحهم تجربة تعليمية شخصية أكثر تميزاً وفعالية.

التعلّم التكيفي: يرتكز هذا النمط من التعلم على تحليل دقيق للبيانات الفردية الخاصة بكل طالب، مثل مستوى الأداء، وسرعة التعلم، والمفاهيم التي يجد الطالب صعوبة في استيعابها. وبناءً على هذه المعطيات، يعمل النظام على تكييف المحتوى التعليمي بشكل يتناغم مع احتياجات الطالب الفردية. فمثلاً، إذا واجه الطالب تحديات في مادة الرياضيات، يقوم النظام بتقديم تمارين إضافية وأسئلة موجهة تسهم في تعزيز فهمه وتطوير أدائه في هذا المقرر.

المساعدات الافتراضية: كما تتسع دائرة الاعتماد على المساعدات الافتراضية، مثل "تشات بوت" (Chatbot)، التي تتميز بقدرتها على الإجابة على استفسارات الطلاب وتقديم الدعم الفوري في مختلف المقررات الدراسية. تعمل هذه المساعدات على تبسيط المفاهيم المعقدة لكل وحدة دراسية، مما يمنح الطلاب توجيهًا فوريًا يساعدهم على فهم المحتوى بشكل أعمق. وإلى جانب ذلك، تتيح هذه الأدوات للمعلمين توفير الوقت والجهد، مما يمكّنهم من التركيز على تفاعلات تعليمية أكثر تأثيرًا وإبداعًا مع الطلاب.

الروبوتات التعليمية: أصبحت الروبوتات جزءًا لا يتجزأ من الفصول الدراسية في بعض البيئات التعليمية، حيث تتولى دورًا داعمًا للمعلم في تقديم المحتوى التعليمي بأساليب تفاعلية وحيوية. وتتميز هذه الروبوتات بقدرتها على التفاعل مع الطلاب بأساليب مبتكرة، مما يضفي بعدًا إبداعيًا على عملية التعليم، ويعزز من اندماج الطلاب وتفاعلهم، ويثري تجربتهم التعليمية بطرق غير مسبوقة.

توفر هذه التطبيقات آفاقًا جديدة لتوسيع نطاق التعليم، متجاوزة حدود الزمان والمكان التقليديين للفصول الدراسية، مما يساهم في نشر التعلّم على نطاق أرحب. وبفضل هذه التقنيات، يصبح التعلم متاحًا للجميع في أي وقت ومن أي مكان، مما يعزز من تحقيق نتائج تعليمية أفضل، ويمكّن الأفراد من متابعة تطورهم المعرفي خارج القيود المعتادة، ليصبح التعليم تجربة شاملة ومرنة تستجيب لاحتياجات المتعلمين المختلفة.

تخصيص التعليم

يمثل تخصيص التعليم إنجازًا بارزًا حققه الذكاء الاصطناعي في القطاع التعليمي، حيث يعتمد على تحليل كميات ضخمة من البيانات لتقديم تجربة تعليمية تتوافق مع احتياجات كل طالب وقدراته الفردية. فباستخدام الذكاء الاصطناعي، يمكن تصميم برامج تعليمية تستجيب لمستويات الأداء الأكاديمي والاهتمامات الشخصية لكل طالب، مما يجعل عملية التعلم أكثر مرونة وتلبي احتياجات متنوعة.

وتتمثل أهمية تخصيص التعليم عبر الذكاء الاصطناعي في قدرة الذكاء الاصطناعي على تحسين نتائج التعليم من خلال تقديم مواد متقدمة للطلاب المتميزين، ودعم إضافي للطلاب الذين يحتاجون إلى مزيد من التدريب. على سبيل المثال، يمكن لنظام التعليم الذكي تقديم دروس إضافية أو أنشطة تفاعلية للطلاب الذين يواجهون صعوبات في موضوع معين، مما يعزز من مستوى فهمهم ويمنحهم فرصًا لإتقان المواد. ومن النماذج الشهيرة لتخصيص التعليم الخوارزميات التكيفية، التي تتابع تقدّم الطالب لحظة بلحظة. عندما يلاحظ النظام أنّ الطالب يعاني في مقرر معين، يمكنه تلقائيًا تعديل المسار التعليمي من خلال تقديم تمارين إضافية أو إعادة تكرار الشروحات. وبذلك، يسمح هذا النظام لكل طالب بالتقدم وفقًا لمستواه، مما يضفي على العملية التعليمية طابعًا أكثر فعالية، ويمكّن الطلاب من السيطرة على مسار تعلمهم بطرق غير مسبوقة.

وكمثال على هذا النوع من التعليم التكيفي، تعتمد منصة Knewton على خوارزميات متقدمة لمراقبة سلوك الطالب التعليمي وتقديم المحتوى الأنسب بناءً على تحليلات متقدمة، حيث يتم توجيه الطلاب نحو المسارات التي تتناسب مع مستوياتهم، سواء أكان ذلك من خلال تعزيز المفاهيم أم من خلال تطوير المهارات. وفي هذا الإطار، يتضح أن الذكاء الاصطناعي لا يسهم فقط في تحسين الأداء الأكاديمي فحسب بل ويسعى أيضًا إلى توفير تجربة تعليمية موجهة وفردية، تمنح الطلاب القدرة على تحديد احتياجاتهم التعليمية وتحقيق أفضل النتائج وفقًا لإمكاناتهم الفردية.

دور المعلم في عصر الذكاء الاصطناعي

في خضم عصر الذكاء الاصطناعي، يتجلّى دور المعلم بصورة جديدة تتجاوز حدود الفصول الدراسية، حيث يصبح رمزًا للإلهام والتوجيه في عالم يتسارع فيه تطور التكنولوجيا. ففي هذا المشهد التعليمي المتجدد، يتبوأ المعلم مكانة القائد الذي يُرشد الطلاب نحو آفاق جديدة من المعرفة، مستخدمًا أدوات الذكاء الاصطناعي لتحقيق نتائج تعليمية مُبهرة. من بين تلك الأدوات، تبرز أنظمة التعلم الذكي مثل Knewton وDreamBox التي تتناغم مع احتياجات الطلاب، مُحللةً أدائهم بدقة، ومقدمةً موارد تعليمية مخصصة لكل منهم. وهنا، يصبح المعلم بمثابة المرشد الحكيم الذي يساعد طلابه على استثمار هذه الأنظمة أفضل استثمار، مما يسهم في تعزيز التعلم الذاتي وتنمية المهارات بطرق تتجاوز التقليدية.

علاوة على ذلك، تتجلى مهارات الكتابة كأحد أهم الجوانب التي يمكن تعزيزها بفضل تطبيقات مثل Grammarly و Quillbot. فهذه الأدوات تُقدّم

ملاحظات فورية حول القواعد والأسلوب اللغوي، مما يتيح للمعلمين التركيز على تعزيز التفكير النقدي والتحليل الأدبي، بدلاً من الانشغال بالأخطاء اللغوية، مما يعمّق من تجربة الطلاب التعليمية. كما تلعب الروبوتات التعليمية، مثل Sphero وLego Mindstorms، دورًا محوريًا في تقديم مفاهيم البرمجة والروبوتات بشكل تفاعلي ومشوّق. وهنا، يُصبح المعلم القائد الذي يوجه طلابه نحو تطوير مهارات حل المشكلات والتفكير المنطقي، في تجربة تعكس تزاوج المعرفة بالتطبيق العملي.

وفي قلب الفصول الدراسية، يبرز برنامج AI Dungeon كوسيلة لإشعال خيال الطلاب، حيث تُتيح لهم هذه الأداة التفاعل مع قصص تعتمد على الذكاء الاصطناعي. وفي هذه اللحظات، يكون المعلم هو المرشد الذي يقود الطلاب في رحلة من الإبداع، مؤكدًا على أهمية التعبير الفني كجزء من التعلم. إضافة إلى ذلك، تأتي تطبيقات مثل Socratic وPhotomath لتكون بمثابة النور الذي يُضيء دروب الطلاب في مواجهة المسائل الرياضية المعقدة. وهنا، يتجاوز دور المعلم كونه مجرد مُعلم، ليصبح محاورًا يحفز على النقاشات ويستفز التفكير النقدي للطلاب للخروج باستراتيجيات متنوّعة لحل المشكلات.

ومع تطوّر تقنيات الذكاء الاصطناعي ودخولها العميق في التعليم، يلوح في الأفق احتمال أن يتقلص دور المعلم التقليدي، ليصبح أشبه بدور المرشد أو الموجه الذي يدعم العملية التعليمية من الخلف. إذ لم يعد المعلم المصدر الأوحد للمعرفة، فقد بات الذكاء الاصطناعي قادرًا على تقديم المحتوى التعليمي بطريقة تفاعلية وتخصيصها لكل طالب، والإجابة على الاستفسارات الفورية، وتقييم أداء الطلاب بشكل مستمر. ومع ذلك، يبقى دور المعلم جوهرياً كعنصر إنساني يضفي على التعليم بُعده العاطفي والأخلاقي، ويمد الجسور بين التكنولوجيا والطالب؛ فالمعلم ليس مجرد ناقل للمعرفة بل هو ملهمٌ ومحفزٌ على التعليم.

التحديات المرتبطة بدمج الذكاء الاصطناعي في التعليم

رغم الفوائد الكبيرة التي يقدمها الذكاء الاصطناعي في مجال التعليم، إلا أن هناك عددًا من التحديات التي يجب أخذها بعين الاعتبار. من أبرز هذه التحديات قضية الخصوصية وحماية البيانات. تعتمد أنظمة الذكاء الاصطناعي على تحليل كميات ضخمة من البيانات الشخصية للطلاب، بما في ذلك أنماط التعلم ومستويات الأداء. وهذا يثير تساؤلات أخلاقية عن كيفية استخدام هذه البيانات وضمان عدم انتهاك خصوصية الطلاب.

هناك أيضًا الفجوة الرقمية التي قد تعمّق الفروقات بين الطلاب. فبعض الطلاب قد يتعذّر عليهم الوصول للتكنولوجيا الحديثة أو الإنترنت، مما يجعلهم في وضع غير متكافئ مقارنةً بأقرانهم. وهنا لا بد أن تعمل المؤسسات التعليمية الحكومية والخاصّة على إيجاد حلول لتوفير التكنولوجيا للجميع وضمان عدم تخلّف أي طالب عن الركب. بالإضافة إلى ذلك، هناك التحديات الأخلاقية المتعلقة بالاعتماد على الذكاء الاصطناعي في التعليم؛ فعلى الرغم من أن التكنولوجيا توفّر العديد من المزايا، إلا أن هناك مخاوف بشأن التوجه نحو أتمتة التعليم بشكل كامل، مما قد يؤدي إلى تهميش الدور البشري في العملية التعليمية وإضعاف الروابط الإنسانية. وقد يعني ذلك الاستغناء عن المعلّم كليًا أو جزئيًا.

مستقبل التعليم في ظل الذكاء الاصطناعي

مع التطورات المستمرة في الذكاء الاصطناعي، يبدو مستقبل التعليم واعدًا، حيث يمكننا أن نتخيل عالمًا يمكن للطلاب فيه التعلم في أي وقت ومن أي مكان باستخدام تقنيات مثل الواقع الافتراضي والواقع المعزز. ويمكن للطلاب أيضًا زيارة العصور القديمة أو استكشاف الفضاء الخارجي من خلال تجارب تعليمية مثيرة، ما يعزز من فهمهم للعالم بطريقة غير تقليدية. كما أن الذكاء الاصطناعي سيساهم في تعزيز مفهوم "التعلم المستمر"، حيث سيكون بإمكان الأشخاص مواصلة تعليمهم طوال حياتهم من خلال أنظمة تعليمية متقدمة ومتاحة عبر الإنترنت. وفي هذا العالم المستقبلي، لن يكون التعليم محصورًا بالمدارس أو الجامعات، بل سيكون متاحًا للجميع في أي وقت وفي أي مكان. ولكن لتحقيق هذا المستقبل المُشرق، يجب على المؤسسات التعليمية إعادة النظر في المناهج الدراسية بحيث تكون أكثر تركيزًا على تطوير المهارات التي لا يمكن للآلات تقديمها، مثل التفكير النقدي والإبداعي وحل المشكلات المعقّدة. ويتطلّب هذا التحوّل رؤية جديدة للتعليم تتجاوز المفاهيم التقليدية وتتبنى نهجاً أكثر شمولية وابتكارًا.

الخاتمة

يُعدّ الذكاء الاصطناعي بمثابة بزوغ فجر جديد في عالم التعليم، حيث يحمل في طياته وعودًا غير مسبوقة لإعادة تشكيل المنظومة التعليمية ورفع مستوى جودتها. ومع ذلك، فإن هذه الرحلة نحو المستقبل لا تخلو من التحديات، إذ تثير قضايا الخصوصية والعدالة الاجتماعية والأخلاق تساؤلات مهمّة ينبغي التعامل معها بعناية فائقة. وعلينا أن ننظر إلى هذا التحوّل بعين الحكمة والتبصّر، ساعين لضمان أن يصبح التعليم في المستقبل متاحاً للجميع دون الاستغناء عن العنصر البشري فيه المتجسّد في المعلّم. فالذكاء الاصطناعي يمكن أن يكون الأداة التي تعيد تعريف مفهوم التعليم المبتكر، ولكن يبقى العنصر البشري، بشغفه وتحفيزه وإبداعه، العمود الفقري الذي يقوم عليه أي تعليم ناجح. إن تحقيق التوازن بين التكنولوجيا والإنسانيّة هو المفتاح لتوفير تجربة تعليمية حقيقية وغنية، يمكنها أن تصنع فارقًا مهمًّا في حياة الأجيال القادمة.

أغمض عينًا

شعر: سعد أحمد ضيف الله

الدمام

أُغمضُ عينًا،
أتناسى حقًّا يتأرجحُ كغصنٍ،
وأفتحُ الأخرى
على واجبٍ يُزهرُ كالربيع.
مجددًا عليَّ أن أتعلمَ الصمتَ،
أن أتركَ الريحَ تُعيدُ ترتيبَ الأوراق،
وتُهدهدُ الموازينَ كما تشاء.
أُحصي ما مضى،
لا نكسارةٍ، بل كعِبرةٍ،
وأدعُ الكفوفَ تملأُ أكفاني
بما لا أتوقعُه،
فما الذي يفيضُ به العالمُ
حين أنسى المطالبة؟
أتركُ المطارداتِ،
أحرّرُ الأفقَ
وأنتظرُ،
فمنحُ الحياةِ تأتي
حين لا تطلبها القلوبُ صراحةً،
وحين يُسدلُ الليلُ ستائرَهُ
على الضجيج.

ملامح مدينة غزة في العصر المملوكي

د. نسمة سيف الإسلام

مصر

كانت غزة في العهد المملوكي محطة يمر منها سلاطين المماليك[1] حينما كانوا يريدون الهجوم على أعدائهم الصليبيين أو المغول أو المتمردين من الأمراء، أو العودة إلى مصر من الشام، كما كانت مركزًا لهؤلاء السلاطين حينما كانوا يريدون التوجه لزيارة بيت المقدس والحجاز[2].

التفت المماليك منذ عهد "الظاهر بيبرس" لأهمية موقع مدينة غزة كمدخل رئيسي للشام جنوبًا ولمصر شمالاً متخذين المواجهة الدينية شعارًا وهدفًا لهم خاصة بعد اتخاذهم من القاهرة عاصمة لهم بعد مقتل الخليفة العباسي ببغداد على أيدي المغول سنة 1258م، فأصبحت غزة أولى مدن الشام الأكثر قربًا من مقر الخلافة في القاهرة[3].

بالإضافة إلى ذلك اهتم السلطان بيبرس بعمارة القلاع والأسوار والقناطر والمساجد، كما قام بعدة إصلاحات بالحرم النبوي، وأرسل الكسوة إلى الكعبة المشرفة، كما أرسل الصناع والآلات لعمارة قبة الصخرة بالقدس[4].

وأما أهم المدن والقرى في نيابة غزة في العهد المملوكي:

1 - اطربه:

والتى ذكر عنها "محمد بن عبدالرحمن السخاوي (ت 902 هـ/1497م) بأنها من أعمال نيابة غزة [5].

2 - بربرة (بربرا)[6]

ويشير "مجير الدين العليمي"[7] (ت 928 هـ/1522م) إلى أنها قرية من أعمال غزة قرب عسقلان، وفيها مزار الشيخ يوسف البربراوي.

3 - بيت جبرين

حصن من حصون بيت المقدس، يقع بين بيت المقدس وبين غزة، أراضيها رحبة وخصبة، ويرجع هذا الحصن في الأساس إلى الوجود الصليبي في الشام، فقد أمر بتشييده "الملك فولك الأنجوي" ملك بيت المقدس عام (532ه/1137م) [8].

4 - بيت دراس: (بيت داراس)[9]

تقع بين غزة والرملة [10]، كانت في العهد المملوكي محطة من محطات البريد[11] بين غزة ودمشق[12]

5 - رفح [13]:

موقعها على طريق مصر بعد الداروم، كان خرابًا في القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي[14]، وفى هذا العهد كانت محطة للبريد بين غزة ومصر[15]، وقد زارها "السلطان الملك

الأشرف برسباى" (825-841 هـ/1422-1437م)، أثناء سفره إلى الشام عام (836 هـ/ 1432 م)[16].

أما "شهاب الدين أحمد بن فضل الله العمري" (ت 749 هـ/1349م) فكان أدق في تحديده من الدمشقي، فذكر بأنها تمثل الصفقة[17] الأولى من صفقات الشام والمشار إليها باسم "الصفقة الساحلية والجبلية"[18] الواقعة في القسم الجنوبي الغربي من بلاد الشام، ولنائبها الحديث في هذه الصفقة مع مراجعة نائب الشام ليس إلا في قرتيا وبيت جبرين والداروم فإن نائب غزة يولى ولاتها وهذه الصفقة هي الشام الأعلى ينقص منه ما هو نهر الأردن إلى أول حد قاقون[19].

يوديموجغرافيًا كان فقد عزز السلطان بيبرس الوجود البشري في المدينة من المسلمين التركمان ومنحهم العطاءات المالية[20]، واستقروا في الحي الجديد للشرق من مدينة غزة والذي أسس في الفترة الأيوبية وهو حي الشجاعية[21] بحارة التركمان، كما استقر بعض الأكراد للشمال من هذه الحارة في حي الجديدة.

كان عدد سكان نيابة غزة في عهد المماليك البحرية لا يتجاوز عشرة آلاف نسمة، وكانوا ينقسمون من حيث الدين إلى ثلاث فئات (مسلمة ونصرانية ويهودية)، وتعود جذور السكان المسلمين والنصارى إلى أحفاد القبائل العربية التي هاجرت عبر فترات التاريخ إلى شمالي الجزيرة العربية وجنوبي بلاد الشام[22].

وكانت غزة في عهد المماليك من أهم مراكز البريد، وكان بها لتوزيع البريد أبراج للحمام، لتوصيل رسائل الملوك والأمراء بواسطة الحمام الزاجل، وكانت هذه الرسائل تأتي من مصر إلى غزة عن طريق رفح، ودير البلح، ومن غزة توزع إلى المدن الأخرى، عن طريق الحمام كذلك، فتتشعب مسارات الحمام إلى الخليل ونابلس والقدس والكرك وصفد ودمشق، وكان موزع البريد في ذلك العهد يحمل على صدره لوحًا من الفضة نُقش على أحد وجهيه اسم السلطان الذي يجري البريد في عهده، وعلى الوجه الآخر هذه الكلمات: (لا إله إلا الله محمد رسول الله. أرسله[23] ﴿ بِٱلْهُدَىٰ وَدِينِ ٱلْحَقِّ لِيُظْهِرَهُۥ عَلَى ٱلدِّينِ كُلِّهِۦ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْمُشْرِكُونَ ﴾ (التَّوْبَة 33).

ويعود ذلك لجهود السلطان الظاهر "بيبرس" بتوفير أسباب القوة للدولة المملوكية، عن طريق اهتمامه بتطوير طرق المواصلات وزيادة الكفاءة البريدية منها بواسطة "الحمام الزاجل"، ليتسنى له سرعة الاتصال فجعل من مدينة غزة محطة بريدية مركزية للحمام الزاجل سنة 1170 ينطلق منها نحو الخليل والكرك شرقًا والقدس والمدن الشامية شمالاً يساندها بعض المحطات البريدية الثانوية في "رفح" و"السلقا" والداروم في جنوبها ومحطة "حنين" (بيت حانون) في شمالها[24].

ولتأمين عنصر الإمداد والتموين لهذه المحطات البريدية قام السلطان بيبرس بالاعتماد على قبائل بني ثعلبة وهي بطن من طيء القحطانية فاستخدمهم عندما قام بزيارة غزة سنة 661 هـ، بتقديم الدعم المالي اللازم لهم من أموال الزكاة حتى يتمكنوا من تقديم الخدمات البريدية من إعداد الخيول المطلوبة، فكانت الأخبار تأتى لمصر بواسطة الخيل من غزة مرتين في الأسبوع[25].

وكان كل مركز بريد ما يحتاج إليه المسافر من زاد له وعلف لدابته، ومما يدل على انتشار الأمن آنذاك أن المرآة كانت تسافر من القاهرة إلى دمشق بمفردها راكبة أو راجله لا تحمل زادًا ولا ماء ولا يرافقها حارس[26].

وعُرف أهل غزة بخبرتهم التجارية، وتُعد التجارة والأعمال اليدوية من الأعمال الأولية والهامة عندهم، ونجحوا في تحقيق أرباح وفيرة من خلال عملهم بالتجارة، واشتهرت غزة بمرور قافلة الحج الشامي في أراضيها أثناء عودتها من الحجاز؛ وعمدت سلطاتها وعشائرها العمل على حمايتها من هجمات البدو، أو التقليل من حالات وظروف هجماتهم عليها، وعُرف الطريق الذي تسلكه القافلة (بالطريق الصحراوي)، وساعد انتظام وصول القوافل التجارية لغزة على ازدهار أسواقها وتجارتها الداخلية والخارجية.

الهوامش:

(1) لفظة المماليك ومفردها مملوك، في أصلها اللغوي، مستخرجة من فعل ملك؛ لتعني الرقيق الذي يشتري بقصد تربيته والاستعانة به كجند وحكام، عبدالمنعم ماجد، الدولة الأيوبية في تاريخ مصر الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة 1997، ص 143.

(2) مصطفى الدباغ، بلادنا فلسطين، ج1، ق2، ص 54.

(3) سليم عرفات المبيض، غزة وقطاعها "دراسة خلود المكان وحضارة السكان"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987، ص 213.

(4) إسماعيل، ليلى عبدالجواد، تاريخ الأيوبيين في مصر والشام، دار الثقافة العربية، القاهرة 2008، ص 209.

(5) السخاوي، الضوء اللامع، ج 6، ص 148.

(6) قرية تقع إلى جنوبي المجدل وتتبع إداريًا منطقة غزة، الدباغ، ج1، ص 254.

(7) العليمي، ج3، ص 148.

(8) عبدالعزيز عرار، قرية بيت جبرين، منشورات جامعة بير زيت، بير زيت 1995، ص 8.

(9) بيت داراس، قرية تقع شمالي شرق المجدل، وتتبع إداريًا منطقة غزة، حسن عبدالقادر، اسماء المواقع الجغرافية في الأردن وفلسطين، اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر، عمان 1973، ص 30.

(10) البدر العيني، محمود بن أحمد، السيف المهند في سيرة الملك المؤيد، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة 1998، ص 242.

(11) يعود إدخال نظام البريد في الدولة الإسلامية إلى الخليفة الأموي "معاوية بن أبى سفيان".

(12) ابن فضل الله العمري، ص 242.

(13) رفح: مدينة تقع غرب غزة، وتتبع إداريًا منطقة غزة، مصطفى الدباغ، ج1، بلادنا فلسطين، ص 310.

(14) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج2، ص 792.

(15) ابن فضل الله العمري، ص 191.

(16) أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد، بن حجر العسقلاني، إنباء الغمر بأبناء العمر، ج3، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة1969، ص 493.

(17) الصفقة لغويًا من الفعل صفق بمعنى (الناحية)، الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج 15، الكويت 1965.

(18) ابن فضل الله العمري، أبو العباس أحمد بن يحي، التعريف بالمصطلح الشريف، مطبعة العاصمة، القاهرة 1894، ص 177.

(19) ابن فضل الله العمري، التعريف بالمصطلح الشريف، ص177.

(20) المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، ج1، ق 2، القاهرة 1957، ص 316-318.

(21) حي الشجاعية، يقع في الجزء الشرقى خارج حدود المدينة، نسبة إلى شجاع الكردي، الذى قُتل في أحد المعارك بين الصليبين والأيوبيين، آمنة إبراهيم أبو حجر، موسوعة المدن والقرى الفلسطينية، ج2، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان 2003، ص 680

(22) محمود على خليل عطا الله، نيابة غزة في العهد المملوكي، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1979، ص 79.

(23) العارف، عارف، تاريخ غزة، مطبعة دار الأيتام الإسلامية، بيت المقدس 1943، ص 163.

(24) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 14، القاهرة 379-380.

(25) ابن إياس، محمد بن أحمد، المختار من بدائع الزهور فى وقائع الأخبار، مطبعة كتاب الشعب، القاهرة 1960، ص 98-92.

(26) النحوي، فوزي علي رضا، غزة في التاريخ، مجلة الثقافة، عدد 2، 1 فبراير 1979، ص 16.

حكايات الكونت لوكانور تُخلّد إرثًا عربيًا في شبه الجزيرة الإيبيرية

د.شيماء مجدي معروف

مصر

يُعدّ "الكونت لوكانور" من أهم الأعمال الأدبية الإسبانية في العصور الوسطى، من وحي قلمه، نسج الكاتب الإسباني "دون خوان مانويل" عام 1335 حوارات ومسامرات شيقة بين بطلي الكتاب: الكونت لوكانور ومستشاره الحكيم باترونيو، يبرز ذلك بشكل خاص في الجزء الأول من الكتاب، الذي يتضمن 51 قصة وحكاية، تُشكّل لوحة فنية غنية تُجسّد مختلف جوانب الحياة في تلك الحقبة الزمنية. تتنوّع هذه الحكايات لتشمل قصص تاريخية ودينية وأخلاقية، فضلًا عن حكايات شعبية مستوحاة من الفولكلور الإسباني. وتُعدّ هذه الحكايات بمثابة نافذة نُطلّ من خلالها على عادات وتقاليد وثقافات الشعوب التي عاشت في شبه الجزيرة الإيبيرية، ممّا يُضفي على الكتاب قيمة ثقافية وتاريخية هائلة. وتُقدّم دروسًا أخلاقية قيّمة. يظهر التأثير العربي بوضوح في العديد من الحكايات المشابهة لقصص "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة"[1] (Moreau De Justo,2018: p.12) ،، بالإضافة إلى استخدام الأمثال العربية، مما يُضفي على الكتاب قيمة ثقافية وتاريخية كبيرة.

ولد دون خوان مانويل في السادس من مايو عام 1282م في قرية إسكالونا بقشتالة، لعائلةٍ ملكيةٍ عريقة فقد كان إنفانتي (أمير) قشتالة.[2] نشأ في بلاط عمّه الملك ألفونسو العاشر "الحكيم"، ممّا وفّر له تعليم راقي شملا اللاتينية والعربية. تأثّر بشكلٍ كبيرٍ بالثقافة العربية، ممّا انعكس بوضوحٍ على أعماله الأدبية[3] (Manuel Cacho, 2015) توفي عام 1348 في مدينة قرطبة.

برز دون خوان مانويل كقائد عسكري بارع شارك في العديد من الحملات العسكرية ضد المسلمين، ومارس السياسة بذكاء وشغل مناصب قيادية مهمة في مملكة قشتالة[4]((Gimenez Soler: 1931: p.10). 13. يُعدّ من أهم كتّاب العصور الوسطى في إسبانيا، واشتهر بكتابه "الكونت لوكانور"، الذي يتضمن مجموعة من الحكايات والمواعظ التي تقدم دروسًا أخلاقية وفلسفية، وتعكس التأثير العربي على الأدب الإسباني[5](حسن نائل، 1934: ص 20) ، مثال على ذلك حكاية "الأب وابنه والحمار"، والتي تسمى في كتاب دون خوان مانويل "القصة الثانية: ما حدث لرجل طيب مع ابنه ص18"، ويقول فيكتور دى كاسترو إن قد جمعها المغربي أبو الحسن علي بن سعيد (1214/610-1286/685) -لأول مرة- في كتابه "المغرب في حلي المغرب".[6] (Castro León, 2018: p.129) انتشرت هذه الحكاية على نطاق واسع في العالم الغربي (القرون الثالث عشر - السابع عشر)، حيث تم استخدامها في البداية كمثال في مجموعات الخطب والأعمال الأخلاقية، ثم أصبحت جزءًا من مجموعات القصص.

نستنتج أن تلك القصة تُعدّ جسرًا بين عالَمين، عالم ابن الخطيب في "أعمال الأعلام" [7] (LA CARRA, 2015: p.129) وعالم دون خوان مانويل في "الكونت لوكانور" ففي رحلة البحث عن إجابة لسؤال "هل كانت هذه الحكاية هي الوحيدة التي استخدمها ابن الخطيب؟"، نكتشف أن ابن الخطيب لم يكن استثناءً في استخدامه للأمثال والحكايات، بل سلك نفس الدرب الذي سار عليه دون خوان مانويل. ابن حزم القرطبي والسفير يشهدان على استخدام ابن الخطيب للأمثال العربية في خطبه وأحاديثه، بينما يشير السفير إلى استخدامه للأمثال من مختلف الحضارات، حيث إن استخدم ابن الخطيب الحكاية ليكشف عن سلوك الشعب غير الممتن والثائر ضد الأمير هشام الأول، محذرًا من مخاطر التمرد على الحاكم.

ففي كتابه "أعمال الأعلام" يروي ابن الخطيب الحكاية كاملة، مع التركيز على تصرفات الأب وابنه

المتناقضة تجاه الحمار، والتي تعكس سلوك بعض الناس تجاه حكامهم. ويرى أن تصرفات الأب وابنه تعكس جحودهم ونكرانهم للجميل تجاه الأمير هشام الأول، الذي قدم لهم العديد من الخدمات [8] (Castro León, 2018: p.131).

صوّر دون خوان مانويل في حكاياته تغيير رأي الرجل وابنه حول كيفية حمل الحمار مع كل نصيحة يتلقيانها، معلمًا بذلك أهمية التفكير المنطقي وتقييم الخيارات المختلفة قبل اتخاذ القرار. تتضمن حكاياته دروسًا أخلاقية وحياتية تعكس هويته المتعددة وعلاقته بالعالم الإسلامي. في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، تميزت شبه الجزيرة الإيبيرية بتقاطع التقاليد الثقافية العربية واللاتينية، حيث جُمعت القصص والحكايات ذات الأصول المختلفة ونُشرت كتابةً. هذا التداخل الثقافي جعل تتبع تطور هذه المواد صعبًا. وكما قالت ماريا خيسوس لأكارا، تُبرز الحكايات سمات الأدب في العصور الوسطى وتصعّب دراستها: "تُبرز الحكايات جميع السمات المميزة للأدب في العصور الوسطى وتُصعّب دراستها، مثل عدم وجود قاعدة محددة، وارتباطها بالسرد الشفهي، وحدودها الزمنية غير الدقيقة، وغياب المؤلف في كثير من الأحيان، والنوع الأدبي، واندماج التقاليد [...] تُعتبر الحكاية مجالًا مثاليًا لاكتشاف تقاطع الثقافات الشرقية والغربية، الرومانسية، والسلتية، والجيرمانية، الشفهية والمكتوبة".[9](أعمال الأعلام ص 12-13)

ما يهمنا أكثر في هذا السياق، خاصة فيما يتعلق بالدراسة التي تعتزم ما نعرضه وهو إبراز الترابط بين التقاليد الثقافية العربية واللاتينية في شبه الجزيرة الإيبيرية بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر. ففي هذه الفترة، بدأت مجموعات القصص والحكايات والأمثال، ذات الأصول اليونانية اللاتينية والهندية والفارسية، والتي انتقلت شفهيًا في الغالب، تُجمع وتُنشر كتابةً، خاصة في أوروبا المسيحية في العصور الوسطى. وبعد مرور هذه المواد عبر العالم العربي، حيث تم تكييفها مع سياقها الثقافي، وصلت إلى أوروبا الغربية في العصور الوسطى وشبه الجزيرة الإيبيرية. وفي رأينا نتيجة لذلك، أصبح من الصعب أحيانًا تتبع مسار هذه المواد وتطورها.

استخدم دون خوان مانويل العديد من الأمثال العربية في كتاباته، تأثّر أسلوبه باللغة العربية، ممّا أضفى على أعماله سحرًا خاصًا. أيضا تميز أسلوبه بالوضوح والسلاسة، واستخدامه للغة العربية المُستعارة في بعض الأحيان. فنشأته في بيئةٍ ثقافيةٍ غنيةٍ بالتأثيرات العربية، حيث كانت إسبانيا في تلك الحقبة خاضعةً للحكم الإسلامي لعدة قرون. تعلم دون خوان اللغة العربية، وتأثر بشكلٍ كبيرٍ بالثقافة العربية، في هذا السياق استخدم دون خوان مانويل الأمثال العربية المترجمة كخاتمة لكل حكاية، ممّا يعزّز ارتباطها بالقصة ويُسهّل تذكرها.

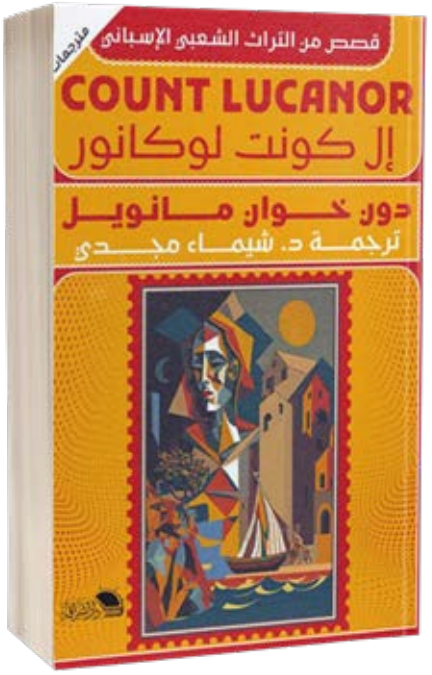
وتعتبر الحضارة الإسبانية نتيجة لذلك الفتح الذي ضم في أحضانه الثقافات الأخرى (النصرانية، اليهودية) نموذجًا حيًا، حيث تنصهر تلك الثقافات في بوتقة واحدة مكونة تلك الحضارة العظيمة، فنرى أن كتاب "الكونت لوكانور "لدون خوان مانويل يقدم شواهد على وجود شخصيات مسلمة موصوفة بوضوح، ممّا يُشكل دليلاً إضافيًا على تأثره بمصادر شرقية، سواء أكانت قريبة أو بعيدة. تُشير جميع القصص (24، 30، 32، 35، 41، 50) إلى أصول شرقية (Manuel Cacho, 2015)

تُعدّ هذه المعلومات جوهرية لفهم أصول الكتاب، وفي رأينا تكتسب الإشارات إلى المسلمين أهمية خاصة لفهم رؤية دون خوان مانويل، سواء تعلق الأمر بدورهم المركزي في القصص أو تحليلهم الداخلي. مع بعض الاستثناءات، يُحافظ مانويل على تيار الخوف من المسلمين السائد في القرن الثالث عشر، حيث يُصوّرهم كأعداء، سواء من الناحية الدينية أو العسكرية. وبالنسبة للنظرة سلبية تجاه المسلمين، خاصّةً في سياق الحروب. حيث يُصوّرون كأعداء مكافئين للمسحيين، في خضمّ هذه المعضلة، يُقدّم باتروني نصيحته للوكانور للتكفير عن ذنبه، مُشدّدًا على ضرورة التوبة والتخلي عن الغرور، وأن يصبح فارس لله يخدمه ضدّ المسلمين في البر والبحر في القصة 28 لدون لورينزو سواريز غالياناتو ص147 " سيدي الكونت - قال باترونيو،- كان دون لورينزو سواريز غالياناتو يخدم الملك العربي في غرناطة، وعندما عاد لخدمة ملك قشتالة، الملك فرناندو، قال له بما إنه أساء إلى الله كثير عندما ساعد المسلمين ضد المسيحيين، فلن ينال رحمة الرب أبدًا، وإنه عندما يموت سيفقد روحه".

وأخيرًا، لا يكتفي مانويل بسرد الحكايات، بل يُدخلنا في رحلة استكشافية لهويته المتعددة، بين مسيحيته وإيمانه بأمجاد الحضارة العربية. يُقدم لنا "الكونت لوكانور" نظرة معقدة على "الآخر المسلم"، ممزوجة بين الرفض والقبول، بين العداوة والإعجاب.

ولكن من ناحية أخرى، يُقدّم بعض المسلمين نماذج إيجابية يُمكن لدون خوان مانويل أن يتماهى معها، مثل ولائهم وثباتهم وتطبيقهم لعاداتهم المتعلقة بالخلافة. ويُظهر هذا التناقض تعقيد العلاقة بين دون خوان مانويل والعالم الإسلامي، حيث تتداخل العوامل الدينية والسياسية والشخصية في تشكيل نظرتِه.

يُجسّد دون خوان مانويل في كتابه هويات متعددة، حيث ينسج على خيوط السرد استراتيجيات خطابية



وبلاغية مُختلفة. وتتنوع هذه الهويات ما بين الصورة الذاتية التي يصنعها لنفسه، والدور الذي يُمثّله في سياق اجتماعي معقد، والنظرة التي يُلقيها على "الآخرية" بمختلف أشكالها. ويُظهر لنا دون خوان مانويل كيف تتفاعل هذه الهويات وتتطور بمرور الوقت، مُتأثرةً بالتجارب والتحديات التي يواجهها. ويُعدّ هذا الكتاب شهادة على براعة دون خوان مانويل ككاتب وكمفكر، حيث يُلهمنا للتفكير في مفاهيم الهوية والاختلاف والتفاعل بين الثقافات.

المراجع:

(1) Moreau De Justo, Alicia. "El Conde Lucanor y El Elemento Árabe", IES N. 1, 2018.
(2) https://journals.openedition.org/e-spania/24697?lang=en
(3) Manuel Cacho Blecua, Juan. "El conde Lucanor de Don Juan Manuel. Construcción retórica y pensamiento político ", e-Spania,n.21,2015.
(4) Gimenez Soler, Andrés. Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico, Zaragoza: Tipografía, La Académica, 1932.
(5) كليلة ودمنة، طبعة محمد حسن نائل، القاهرة، 1934، ط 5.
(6) Castro León, Víctor. "Confluencia de tradiciones en al-Andalus: Ibn al-Jaṭīb y su versión de la fábula griega de "El lobo y el cordero" y del cuento oriental de "El lobo y el carnero", Anaquel de Estudios Árabes, 2018.
(7) LACARRA, Mª Jesús. "El cuento medieval: cruce de culturas", en Revista de Poética Medieval 29 (2015) .
(8) Castro León, Víctor, op.cit. (تم ذكر المرجع سابقًا)
(9) تاريخ اسبانيا الاسلامية أو أعمال الأعلام في من بويع من قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق أ. ليفي بروفنسال، دار المكشوف.
(10) دون خوان مانويل. الكونت لوكانور، ترجمة: شيماء مجدي، دار إشراقة، القاهرة، 2024.

تلقي الأدب الرقمي: تحولات في الذوق والاستيطيقا

د. سعيد سهمي

المغرب

لا شك أن الرقمية قد أحدثت تغييرات لا حصر لها في مختلف مجالات الحياة، ومنها الأدب كجزء من هذه الحياة، باعتبار الأدب بنية فوقية تعكس تمثلات المجتمع وتعكس الحياة العادية للمجتمع، والذي يجعلنا على مستوى الكتابة نرى مجموعة من التغييرات أفرزتها الرقمية على مستوى التلقي، وهي تحولات لا حصر لها في هذا المضمار، مع بروز الأدب الرقمي، أو مع رقمنة الأدب، بحيث تغيرت مستويات القراءة وجمالياتها وطبيعة جمهور القراء، بشكل يسائل مستقبل الأدب بشكل عام.

سلطة الحامل

لا شك أن الحامل الرقمي يفرض سلطته على القارئ، فعندما كان الحامل ورقيًا فإن الأمر كان يقتصر على بعض القراء وهذه مسألة لا بد من الإشارة إليها على اعتبار أن الكتاب يحتاج إلى أدبيات تجعله حصرًا على القارئ بالمعنى الدارج أي الذي لديه القدرة على شراء كتاب وقراءته، أي إن صح التعبير عما طالب العلم الذي يشتغل في مسألة معينة، أو التلميذ في المدرسة، أو الباحث الجامعي الذي يكون أما منتسبًا للجامعة أو باحثًا علميًا.

أما حين ننتقل إلى الحامل الرقمي فإن الأمر مختلف تمامًا لماذا؟ لأن الأدب صار متاحًا للجميع والكتاب صار مطروحًا في كل المواقع الإلكترونية،

فصار حتى من يبحث عن التفاهات في الإنترنيت يصادف في طريقه قصيدة أو قصة أو كتابًا، فصار الأدب والعلم في كل مكان مطروحًا للعالم والجاهل، للمتخصص ومن لا تخصص له، وكما كانت المعاني، من قبل، كما قال الجاحظ مطروحة في الطريق كذلك صارت المعرفة مطروحة في الطريق فبإمكانك مثلاً عبر محرك البحث غوغل أو باقي محركات البحث أن تكتب كلمة لتحصل على عشرات الكُتَّاب فيها وعشرات الكتب وآلاف المقالات، وهو ما يجعل القارئ يأتي من أصناف متعددة وهو ما يجعل الجماليات كذلك وأشكال التفاعل مع الكِتاب أو المقروء متغيرًا خاضعًا لسلطة الحامل الرقمي، أو المقروء إن صح التعبير لأن الاسم ينبغي أن يتحول من الكتاب بالمعنى الذي كنا نجده بين دفتين إلى المقروء الذي هو رقمي لا يمكن لمسه، وهنا تتحول الجماليات التي تجعل للجميع القدرة على القراءة، وهي قراءة أو قراءات أهم ما يميزها العشوائية، كما سنوضح.

تحَوُّل الكتابة تحول القراءة والتلقي

إن الكتابة التي تغيرت بفعل الحامل الرقمي الذي أتاح كذلك الخروج من الرقابة والتي تجعل الجميع يبدع في أي صنف وينشر عبر مواقع متعددة قد لا تكو بالضرورة في شكل كتاب مصور ومطبوع بدار من دور النشر وهو ما يجعل الكتابة أيضًا كتابات متعددة تجعلنا أمام عوالم لا حصر لها من أشكال الإبداع التي يمكن القول إنها خرجت إلى العلم بفعل هذه التحولات التي للرقمية فصرنا مثلاً على مستوى النشر نجد أن الجميع ينشر وعلى مستوى فن من الفن كالقصة صرنا أمام تحولات لا حصر لها والتي تبعث على التيه من شدة التغيرات التي تقع للجنس الأدبي والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تغيرات مشتوى الأشكال وتنشال الأجناس الأدبية وحول الشكل.

القراءة السريعة

لعل من بين أهم التحولات التي طرأت على فعل القراءة أننا لم نعد نسعى إلى البحث عن المتعة، أو عن لذة القراءة كما يسميها رولان بارت "le plaisir de lire" التي لا شك أنها تكون عبر القراءة المتواصلة التي والعميقة التي تمتد لما يقرب الأسبوع في كتاب واحدج بل إن تدفق المعلومات وتدفق الكتاب والنصوص الأدبية معها تجعلنا نقرأ على سبيل المثال الكتاب على أبعد تقدير فنقرأ الكتاب في ساعات من خلال قراءة ماسحة سريعة من أجل الظفر بما هو أعمق في اعتقاد المتلقي من فيديوهات وصور رقمية وما إلى ذلك من المواد الجمالية التي تجعلنا من البحث عن المتعة

القراءة البراغماتية وغياب اللذة

إن أهم ما نجده في التلقي الجديد للأدب الرقمي أن المتلقي، في الغالب، لا يبحث عن اللذة في القراءة وهو ما يجعل المرء محصورًا في البراغماتية أي البحث عن المعلومة بشكل مباشر دون الحاجة إلى أي شيء آخر وهذا نشاهده ونجده بشكل كبير عند الطلبة والباحثين والتلاميذ الذين يدعوهم إلى البحث عن الكتابة هدف برغماتي نفعي، ويبحثون عن المعرفة الجاهزة، فقد تجد كتابًا أعظم من كتاب آخر، لكنهم يختارون الكتاب الذي يوصل إلى المعلومة بشكل مباشر، أو الكتاب الذي يفرض على الطالب أو التلميذ فرضًا من خلال برنامج الجامعة أو المدرسة أو الشغل، وهو ما يمكن أن نسيمه القراءة تحت الطلب.

القراءة الانتقائية

من بين الأمور التي صرنا نراها أيضًا أنه من الصعب على الإنسان من خلال الاشتغال على الكتاب الرقمي أو المقروء الرقمي عمومًا أنه لا يمكن أن يقرأ كل شيء ما يضطره بشكل دائم إلى ان يختار بعض الفقرات التي تهم ما يبحث عنه وهو من الأمور التي تجعلنا نتساءل عن إمكانية اتخاذ الأحكام أو ما شابه من خلال هذه الانتقاءات نرى أن الطالب أحيانًا أو المسمى مثقفًا يكتفي بقراءة مقدمة الكتاب وخاتمته أو قراءة بعض فقرات تهم ما يبحث عنه ما يجعله في نهاية المطاف لا يمكنه أن يتكلم لكننا نجده يتكلم كما لو أنه يعرف كل شيء عن ما يقرأه أو عن ما يبحث فيه وهو من الأمور التي تدعونا إلى طرح تساؤل بهذا الشأن.

قراءة الصدفة

المتلقي أيضًا صار خاضعًا للصدفة كما هو الحال لباقي المنشورات أو باقي أشكال التواصل التي نجدها على بوابات الإنترنيت فقد يكون الكتاب أعمق ولا أحد يطلع عليه، حتى ولو كان الكتاب قيمًا كما نرى أن البعض لا يستغل من الكتب إلا ما يصادفه أمامه وذلك لغياب الوجهة والهدف في هذا لصدد، فحتى الباحث في تخصص معين لم يعد يذهب إلى المكتبات للبحث عن الكتب الغنية في الموضوع، إنما يكتفي بما يجده أمامه من كتب رقمية، وهذه القراءة التي تقوم على الصدفة وليس على أهمية ما نقرأه، غير أيضًا

الحق أن الأعمال الأدبية التي حققت مقروئية كبرى، وعرفت جمهورًا كبيرًا من القراء، وحصلت أحيانًا على جوائز كبرى هي أعمال تفتقد إلى القيمة الأدبية أو العلمية أو الفنية بمفهوم المتلقي التقليدي، وتقوم عادة على التفاهات لأنها تستقطب جمهور القراء العاديين غير المتخصصين والذين يبحثون على التفاهة

من أدبيات القراءة، ومن أدبيات البحث العلمي

قراءة التفاهة

الحق أن الأعمال الأدبية التي حققت مقروئية كبرى، وعرفت جمهورًا كبيرًا من القراء، وحصلت أحيانًا على جوائز كبرى هي أعمال تفتقد إلى القيمة الأدبية أو العلمية أو الفنية بمفهوم المتلقي التقليدي، وتقوم عادة على التفاهات لأنها تستقطب جمهور القراء العاديين غير المتخصصين والذين يبحثون على التفاهة، ما يسائل قيمة الكتاب والأدب وهو ما يجعلنا في نهاية الأمر ندعو إلى الاهتمام بالذوق الأدبي، وتنميته لتغيير الوجهة والحفاظ على ماء الأدب.

النتائج والآثار

من نتائج هذه الفوضى في القراءة والتي تقوم على الصدفة وعلى غياب ثقافة القراءة، ما نذكره اختصارًا:

غياب القيمة

إن أهم ما غاب في عصر الرقمية هو قيمة الأشياء، ومنها على مستوى المعرفة والعلم، وقيمة العلم وقيمة المعرفة، وقيمة الأدب، وإلا فكيف يمكننا أن ندرك قيمة الكتاب ونحن نعامله كالسندويتش نلتهمه التهامًا من خلال قراءة مسحية أو من خلال بتر بعض فقراتها وتناولها بشكل براغماتي نفعي لا يعطي أهمة للكاتب ولا للكتاب.

هدم صرح الثقافة

كيف يمكن لقراء انتقائيين وانتهازيين أو على الأقل براغماتيين أن ينتجوا المعرفة كما أنتجها كبار المثقفين من قبل كما هو الحال لمثقفي وفلاسفة القرن العشرين، مثلاً، ممن كرسوا حياتهم للثقافة وللعلم وللمعرفة وللأدب، من أمثال سارتر وكامي وفوكو وبارت وغيرهم، أو من العرب أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد الذي يقول: "أهوى القراءة لأن عندي حياة واحدة في هذه الدنيا وحياة واحدة لا تكفيني ولا تحرك كل

ما في ضميري من بواعث الحركة، والقراءة دون غيرها هي التي تعطيني أكثر من حياة".

التأثير على الإبداع والإنتاج

إن نوعية القراءة تحدد نوعية الإنتاج والإبداع، ما يجعلنا في هذا الصدد نفقد أيضًا قيمة الإبداع الأدبي الذي يظل خاضعًا للقراءة فلا يمكن أن نكتب أدبًا جيدًا ما لم تكن قراءاتنا جيدة، وفي هذا يقول عبدالفتاح كيليطو في كتابه "Le Cheval de Nietzsche": "قل لي ماذا تقرأ أقول لك ماذا تكتب"، بحيث إن هذا التحول في جماليات القراءة مع الأدب الرقمي ستؤثر بشكل جذري على الإبداع الأدبي وعلى إنتاج المعرفة، بشكل عام

تحولات جمهور القراء

أصبح الجمهور لا يتكون إلا من التلاميذ والطلبة الجامعيين أو الأساتذة الذين يرغمون على القراءة بدافع النجاح في الامتحانات ما خلق نوعًا من المحدودية في طبيعة القراء، ففي السابق كنا نجد لكل كاتب قراؤه المخلصون الذين يتلقفون كتبه فور إنتاجها، حتى إننا حين نعود مثلاً إلى القرن التاسع عشر كنا نجد أن دور النشر كانت تؤدي للكاتب من أمثال بلزاك قيمة الكتاب حتى قبل إبداعه، كونها تعرف مسبقًا أن جمهوره ينتظرون هذا الكتاب بلهفة وشوق، وهم يشبهون اليوم جمهور كرة القدم وهم يشترون بطاقات المقابلات الكروية قبل موعد المباراة.

إفساد الذوق الثقافي

إن الذوق الثقافي سيفسد لا محالة لغياب ثقافة قرائية إن صح التعبير، كون القراءة صارت مرتبطة بالمنفعة، ولم تعد هناك رغبة في القراءة من أجل القراءة باعتبارها غاية في ذاتها، ولم تعد القيمة العليمة أو المعرفية غاية أيضًا لافي ذاتها، بل صار الإنسان يقرأ للحصول على شهادة علمية، أو للحصول على وظيفة، وصار أيضًا القراء يقرأون او يتفاعلون مع ما ينشر أحيانًا بهدف إشهار كتاب معين أو كاتب معين، أو مضاعفة عدد المشاهدات من أجل الأرباح المالية، ما يمكن معه أن يفسد الذوق الثقافي عامة.

انهدام النقد

الحق أن النقد الأدبي لم تعد لديه مصداقية حين نجد أن الجميع صاروا يتكلمون في ما يعلمون وفي ما لا يعلمون عبر قنوات الاتصال المتاحة التي ترفع من قدر عمل أدبي معين وتحط من الآخر، علمًا أن هذا التفاعل الرقمي أو قل هذا النقد الرقمي يحتسب في تقييم العمل دون الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الناقد أو من يقوم بالتعليق، وهو ما يؤخذ به في تحيد مثلاً الأعمال الأدبية الأكثر مقروئية أو الأكثر تفاعلاً، ما يقود إلى قتل الأدب والنقد معان في غياب التخصص.

على سبيل الختم: كيف يمكن خلق جماليات قرائية جديدة؟

التوعية الرقمية

وذلك من خلال العمل على خلق نوع من التوعية عن طريق المدرسة والجامعة ومن ذلك التوعية بأخلاقيات القراءة كجزء من أخلاقيات العلم والمعرفة بشكل عام، وبأدبيات البحث العلمي، لأننا صرنا أمام فوضى كبيرة على مستوى التفاعل التي نجدها أو حتى النشر صار من الصعب أن نعرف أصل النص أو صاحب النص، وهو ما يحول دون احترام الملكية الأدبية والأمانة العلمية.

العودة إلى القراءة العميقة

لا متعة في الواقع تعدل أن تقرأ الكتاب بشكل متأنٍ وبشكل عميق لأن هذه المتعة لا يمكن أن تجدها في غيار قراءة النص كاملاً، صحيح أن الكتابة الانتقائية تفيد أحيانًا في البحث العلمي، الا أنه لا يمكن أن تعطينا بشكل شيء في الكتاب

المزاوجة بين الورقي والرقمي

لا بد كذلك من الاهتمام بالكتاب الورقي لأن متعة القراءة في الكتاب الورقي لا يمكن أن تعدلها أي قراءة أخرى من خلال ما تتيحه من بساطة لنا للتأمل والقراءة بشكل بسيط، وهو ما تفعله القراءة الرقمية إذًا نحن عاملنا الكتاب الرقمي أيضًا بالطريقة نفسها التي نعامل بها الكتاب أو النص الرقمي.

أخلاقيات القراءة الرقمية

للقراءة الرقيمة أخلاقياتها التي لا بد منها، والحق أننا لا يمكن أن نجد أي قراءة تفيد ما لم نعط للكتاب قيمة وهنا نستحضر ما جاء في الأثر من "أن العلم لا يعطيك بعضه إلا إذا اعطيته كلك" وهذا يعني أن العلم والأدب والمعرفة عمومًا لا يمكن أن نأخذ منه شيئًا ما لم نمنحه الأهمية التي يستحقها، وهنا يمكن أن نقول مثلاً إن سرقة الكتب وتصويرها بشكل غير قانوني يجعلنا لا نعير أهمية للمقروء في حين أننا حين نشتري الكتاب يكون لذلك قيمة وهذه من الأمور التي نجدها في الغرب عادة، بحيث أنه يصعب تحميل أي كتاب دون أداء سعره، وشراء الكتاب عبر البوابات الإلكترونية غالبًا ما يعطيه قيمة، بحيث يشعر القارئ بقيمة الكتاب من خلال تأدية حقوق النشر، في حين أن مجانية المقروء على أهميتها، تجل القارئ لا يولي ما يصادفه من كتب أي أهمية.

مترجمون قلقون: الذكاء الاصطناعي سرق وظائفنا

بقلم: كلوديا كوهين

المحرر الأدبي

"لقد سرق الذكاء الاصطناعي عملي بين عشية وضحاها": لقد تم بالفعل استبدال هؤلاء المترجمين والمدبلجين في عالم النشر.

نشرت صحيفة لوفيغارو تقريرًا أن ترجمة بعض الأعمال باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي بدأت تنتشر أكثر فأكثر، مما أثار مخاوف لبعض المهنيين الذين يخشون استفحال ظاهرة استبدال المترجمين والمدبلجين في عالم النشر.

وقالت كابوسين المتخصصة في ترجمة الكتب للصحيفة الفرنسية "أخبرتني الشركتان اللتان اعتدت العمل معهما ببساطة أنهما تفضلان اللجوء إلى حلول الذكاء الاصطناعي بسبب نقص الموارد".

ولكنها ليست الوحيدة التي انغمست بين عشية وضحاها في كابوس بعد أن "سرقت وظيفتها بسبب الذكاء الاصطناعي" فهذا الشاب آرثر يقول "استبدل وضعي كمؤلف بوضعي كمقدم خدمة. يطلب مني الآن أن أقوم بتحرير هامشي للنصوص التي ترجمت سابقًا بواسطة الآلة".

وأوضحت لوفيغارو أن بعض الناشرين يقعون اليوم فريسة الازدواجية الجديدة، بين واجب الدفاع عن القيمة والهيبة المرتبطة بمهنتي الترجمة التحريرية والترجمة الفورية الصوتية، وإغراء تجربة تقنيات الذكاء الاصطناعي الأكثر كفاءة من أي وقت مضى

وعلى أمل تحقيق بعض التوفير، يقول رينو لوفيفر المدير العام للاتحاد الوطني للنشر "ليس هناك سبب لبقاء النشر في محمية عندما ينتهي الأمر باستخدام الذكاء الاصطناعي في جميع القطاعات" ولذلك لا تخفي دور نشر فرنسية عديدة استسلامها لبراعة التكنولوجيا.

الترجمة الأدبية آمنة

في هذا المجال -كما يقول تحقيق لوفيغارو- تبقى الترجمة الأدبية آمنة، حيث يكسب المترجم الأدبي مقابل رواية من 400 صفحة وتتطلب 5-6 أشهر من العمل، وهو ما يصل إلى 10 آلاف يورو، وإذا تمت تغطية رأس المال وتجاوزت المبيعات التوقعات، فسيحصل أيضًا على عمولة بنسبة 1% على كل كتاب إضافي يتم بيعه.

تقول آن ميشيل رئيسة قسم الشؤون الخارجية في دار ألبين ميشيل للنشر "في الترجمات الأدبية، استخدام الذكاء الاصطناعي غير ممكن" مشيرة إلى الموهبة الإبداعية والذاتية الإنسانية، والعمل الشاق في البحث والترجمة الفورية، فضلًا عن المعرفة الواسعة اللازمة لترجمة الأدب، بالإضافة إلى الإتقان التام للغة

وتضيف "في العقود التي أبرمتها دور النشر الأنجلوسكسونية، يطلب الآن، على وجه التحديد منذ أكثر من 6 أشهر، أن تتم الترجمات بواسطة البشر لا الآلات، وقد يُطلب من المترجم في عقده إبلاغ دار النشر إذا كان سيعمل باستخدام آلة".

ما بعد التحرير

أما في سوق القصص المصورة الرقمية المصممة للهواتف الذكية (ويبتون) فالمذبحة بالفعل تطارد المترجمين، يقول أحد المحترفين "بعض المنتجين يختار ترجمات ذات جودة أقل وبتكاليف أقل لأنه من الأسهل التضحية قليلا بجودة الترجمة، في عالم تكون فيه الصورة بنفس أهمية النص".

والآن -كما يوضح التحقيق- تستعد بعض الكليات لهذا الواقع الجديد، حيث يقدم الأساتذة في سويسرا على سبيل المثال دورات ما بعد التحرير التي تعلم الطلاب كيفية إعادة صياغة النصوص المترجمة تلقائيا بواسطة الذكاء الاصطناعي.

وفي عالم الكتب الصوتية، هناك أيضًا نزوع إلى مكننة هذا القطاع للاستغناء عن الراوي البشري بين الناشرين، وقد قامت ثاني أكبر مجموعة نشر في العالم "هاربر كولينز" بإضفاء الطابع الرسمي على شراكتها مع شركة إليفنلابز الناشئة لاستنساخ الصوت لتوسيع مجموعتها من اللغات الأجنبية.

ومن بين الشركات الناشئة في مجال الذكاء الاصطناعي، وعدت ديب زن البريطانية "لتحويل النصوص إلى الصوت" الناشرين بتخفيض وقت إنتاج الكتاب الصوتي إلى العشر، وتكلفة التصميم إلى الربع، وذلك باعتمادها على قاعدة أنشأتها من خلال تسجيل أصوات العديد من الممثلين الذين طُلب منهم التعبير عن مجموعة من المشاعر المختلفة.

محترفو الصوت قلقون

ومن جانبها تقدم "أوديبل" أكثر من 40 ألف كتاب صوتي يتم إنشاء أصواتها عن طريق الذكاء الاصطناعي

وتوضح لور ساجيت رئيسة لجنة النقابة الفرنسية للنشر "حتى لا تتم سرقة الأصوات الموجودة في الكتب الصوتية، يطلب الناشرون من شركائهم اتخاذ خطوات حتى لا يكون الهدف من المحتوى تغذية الذكاء الاصطناعي".

وفي مواجهة انتشار المبادرات، يشعر محترفو الصوت اليوم بالقلق بشأن مستقبلهم، ويقول المنتج والمدبلج ستيفان كالب "سواء بالنسبة للكتب الصوتية أو السينما أو الأفلام الوثائقية أو الإعلانية، أدركنا بسرعة كبيرة أن الترجمة الفورية والدبلجة ستكون مهددة بالذكاء الاصطناعي".

ويقول كالب "نحن في لحظة محورية، من المحتم أن يتم القضاء على الوظائف في الأشهر المقبلة. سيفعل ممثلو الصوت شيئًا آخر بمجرد ألا يكون لديهم عمل. ربما يتجهون أكثر قليلًا نحو الأداء المباشر".

وأوضح التحقيق أن الناشرين يشتبهون في أن شركات التكنولوجيا استخدمت بشكل غير قانوني مجموعة مقرصنة لتغذية نموذجها اللغوي الواسع، وبالتالي من المفترض أن ترى النور قريبًا جدًا أول الإجراءات القانونية التي تتخذها دور النشر ضد عمالقة الذكاء الاصطناعي.

لوفيغارو

اللغة والسلطة في العصر الرقمي

د. عادل الثامري

العراق

لقد غيّر العصر الرقمي طرق تواصلنا وتعبيرنا عن أنفسنا. وأصبح الفضاء الرقمي ساحة لتفاوض علاقات السلطة، تلعب فيها اللغة دورًا محوريًا في تشكيل الهويات وتحدي أو تعزيز بنى السلطة. تساعد دراسة اللغة والسلطة رقميًا في فهم التحولات المجتمعية العميقة. فرغم دمقرطة الوصول للمعلومات والتواصل، ظهرت تحديات جديدة مثل عدم المساواة اللغوية، حيث يمكن ان تُهمَّش بعض المجموعات بسبب ممارساتها اللغوية أو مهاراتها الرقمية.

تأثير اللغة على الاتصالات الرقمية

تضطلع اللغة بدور مركزي في تشكيل ممارسات الاتصال الرقمي ومعاييره. لقد تطورت اللغة لتتكيف مع قيود ومحددات المنصات الرقمية، ونتج عن هذا الأمر ظهور أشكال ومواضعات لغوية جديدة. ولا تعكس هذه الأشكال الجديدة من اللغة التغير التكنولوجي فحسب، بل هي سلطة قوية في تشكيل الهويات والمجتمعات الافتراضية أيضًا.

من أبرز الأمثلة على كيفية تكيف اللغات مع الاتصال الرقمي هو ظهور الاتصال النصي. ومع انتشار الرسائل الفورية ووسائل التواصل الاجتماعي والمنتديات الافتراضية، أصبحت اللغة المكتوبة هي الطريقة الأساسية للتواصل في العديد من المساحات الرقمية. أدى هذا التحول إلى تطوير مواضعات لغوية جديدة، مثل استخدام الاختصارات والرموز التعبيرية، والتي تسمح للمستخدمين بنقل المعاني والعواطف بإيجاز وفعالية. على سبيل المثال، أصبح استخدام «LOL» (ضحك بصوت عالٍ) و «IMO» (في رأيي) منتشرًا في المحادثات عبر الإنترنت، وهي بمثابة اختصارات للتعبيرات وردود الفعل الشائعة.

كان لظهور أشكال لغوية جديدة في الفضاء الرقمي تأثير كبير على الهويات والمجتمعات الافتراضية. تعد اللغة علامة رئيسية للهوية الاجتماعية، وتدلل الطريقة التي يستخدم بها الأفراد اللغة عبر الإنترنت على انتمائهم إلى مجموعات أو ثقافات فرعية معينة. على سبيل المثال، يمكن استخدام المصطلحات

المهنية أو اللغة العامية كشكل من أشكال التواصل داخل المجموعة، ما يعزز الروابط الاجتماعية ويخلق إحساسًا بالهوية المشتركة بين أفراد مجتمع معين. يمكن ملاحظة ذلك في الطريقة التي تُطور بها مجتمعات المعجبين الافتراضية مفرداتها ومراجعها الخاصة، والتي تعمل بوصفها علامة حالة وخبرة من الداخل.

ويمكن أن يكون لتأثير اللغة على الاتصال الرقمي عواقب سلبية أيضًا. ان استخدام أشكال أو مواضعات لغوية معينة يمكن أن يعزز القوالب النمطية أو التحيزات، ما ينتج تهميشًا أو استبعادًا لفئات معينة. على سبيل المثال، يمكن أن يؤدي استخدام لغة جنسانية أو إهانات عنصرية إلى خلق بيئات معادية أو غير مرحب بها للأفراد من المجتمعات المهمشة. كما ان استخدام المصطلحات أو اللغة التقنية يمكن أن يخلق حواجز أمام دخول أولئك الذين ليسوا على دراية بالمصطلحات، ما يؤدي إلى تشكيل مجتمعات حصرية أو نخبوية.

ورغم التحديات، تظل اللغة أداة قوية لتشكيل الهويات والمجتمعات الافتراضية إيجابيًا. فهي تخلق شعورًا بالانتماء والتضامن في الفضاء الرقمي عبر التعبير عن القيم والخبرات المشتركة. استخدام لغة شاملة يمكن أن يجعل المجتمعات أكثر ترحيبًا، كما أن تحدي السرديات السائدة لغويًا قد يوفر منصة للأصوات المهمشة.

ديناميات اللغة والسلطة في المجال الرقمي

أحدث العصر الرقمي تحولًا عميقًا في طريقة استخدام اللغة والتفاوض على السلطة داخل المجتمع مما أدى إلى ظهور أشكال جديدة من استخدام اللغة تتحدى ديناميات السلطة التقليدية والتسلسلات الهرمية القائمة. في المجال الرقمي، يمكن للأفراد من خلفيات متنوعة المشاركة في الخطاب العام ومشاركة آرائهم والمشاركة في الحوار مع الآخرين، بغض النظر عن وضعهم الاجتماعي أو موقعهم الجغرافي.

إن دمقرطة اللغة هي إحدى أهم تأثيرات التقنيات الرقمية على اللغة والسلطة. في الما ضي، كان الوصول إلى وسائل الاتصال يقتصر في كثير من الأحيان على أولئك الذين يشغلون مناصب في السلطة، مثل السياسيين والصحفيين والأكاديميين. ومع ذلك، فقد مكّن العصر الرقمي الأفراد من أن يصبحوا مبدعين وموزعين للمحتوى، مما يسمح لهم بتشكيل الخطاب العام والتأثير على الآراء. منحت منصات وسائل التواصل الاجتماعي، على وجه الخصوص، صوتًا للمجتمعات المهمشة ومكنتها من تحدي السرديات المهيمنة وبنى السلطة. على سبيل المثال، لفتت حركة # MeToo، التي بدأت على وسائل التواصل الاجتماعي، الانتباه إلى انتشار التحرش والاعتداء الجنسيين، وأدت إلى تغييرات كبيرة في المواقف والسياسات العامة.

لا تخلو دمقرطة اللغة في العصر الرقمي من التحديات والتناقضات. ففي الوقت الذي تمتلك فيه المنصات الرقمية القدرة على تضخيم الأصوات ووجهات النظر المتنوعة، يمكن استخدامها كذلك لنشر المعلومات المضللة والدعاية وخطاب الكراهية. لقد نتج عن إخفاء الهوية وإمكانية الوصول إلى الإنترنت أيضًا ظهور أشكال جديدة من عدم المساواة اللغوية، حيث قد يتم استبعاد الأفراد الذين لا يملكون إمكانية الوصول إلى الإنترنت أو أولئك الذين يفتقرون إلى المهارات اللازمة للتنقل في المنصات الرقمية من المحادثات المهمة وعمليات صنع القرار.

علاوة على ذلك، غيرت الاتصالات الرقمية ديناميات السلطة التقليدية في اللغة من خلال تحدي مفهوم السلطة اللغوية.، كانت المعايير والقواعد اللغوية، في الماضي، يحددها، في كثير من الأحيان، أولئك الذين يشغلون مناصب السلطة، مثل أكاديميات اللغات والمؤسسات التعليمية. ومع ذلك، في العصر الرقمي، تتشكل معايير اللغة بشكل متزايد عبر الممارسات الجماعية للمجتمعات الافتراضية. لقد أدى استخدام علامات التصنيف والميمات وغيرها من أشكال الاختزال الرقمي إلى إنشاء مواضعات لغوية جديدة خاصة بعالم الإنترنت. غالبًا ما تعطي هذه المواضعات الأولوية للإيجاز والفكاهة والتعبير العاطفي على قواعد اللغة والمواضعات. ونتيجة لذلك، قد تجد سلطات اللغة التقليدية نفسها تكافح لمواكبة التطور السريع للغة في المجال الرقمي.

اللغة والسلطة في المجتمعات الافتراضية

أصبحت المجتمعات الافتراضية مساحات متكاملة للتفاعل الاجتماعي وتبادل المعلومات وتشكيل الهوية في العصر الرقمي. وتضطلع اللغة، داخل هذه المجتمعات، تلعب اللغة بدور أساسي في تأكيد القوة والسلطة، وتشكيل ديناميات المجموعة، والتأثير على الثقافة العامة للمساحة المعنية. وغالبًا ما يتمتع أولئك القادرون على استخدام اللغة بشكل فعال، سواء من خلال مهاراتهم اللغوية أو معرفتهم بمعايير المجتمع أو رأس المال الاجتماعي، بسلطة كبيرة داخل هذه المساحات الرقمية.

تتمثل إحدى الطرق التي تستخدم بها اللغة لتأكيد السلطة في المجتمعات الافتراضية في وضع وإنفاذ المعايير والمواضعات اللغوية. غالبًا ما تطور المجتمعات المصطلحات الخاصة والعامية وأساليب الاتصال الخاصة بها والتي تعمل كعلامات على الانتماء والهوية. أولئك القادرون على إتقان هذه المعايير اللغوية واستخدامها بشكل فعال يمكنهم اكتساب المركز الاجتماعي والتأثير داخل المجموعة. على سبيل المثال، في مجتمعات الألعاب الافتراضية، قد يُنظر إلى اللاعبين القادرين على استخدام مصطلحات متخصصة والتواصل بشكل فعال مع زملائهم في الفريق على أنهم أكثر مهارة وموثوقية. وبالمثل، في مجتمعات المعجبين الافتراضية، يمكن اعتبار أولئك الذين يظهرون معرفة عميقة بلغة القاعدة الجماهيرية والمراجع خبراء وقادة رأي

يمكن أن يؤدي وضع معايير ومواضعات لغوية محددة إلى خلق حواجز أمام دخول الوافدين الجدد أو أولئك الذين ليسوا على دراية بالممارسات اللغوية للمجتمع. ويمكن أن يؤدي ذلك إلى تكوين مجموعات داخلية ومجموعات خارجية، حيث يتم تهميش أو استبعاد أولئك الذين لا يمتثلون للمعايير اللغوية السائدة. على سبيل المثال، في بعض المجتمعات الافتراضية، يمكن استخدام المصطلحات الأكاديمية أو التقنية للإشارة إلى الخبرة والسلطة، ولكن يمكن أيضًا إبعاد أولئك الذين ليسوا على دراية بالمصطلحات. وبالمثل، فإن استخدام بعض اللغات العامية أو الميمات يمكن أن يكون بمثابة شكل من أشكال حراسة البوابة، واستبعاد أولئك الذين ليسوا جزءًا من المجموعة

ويمكن استخدام اللغة لتحدي بنى السلطة الحالية وتخريبها داخل المجتمعات الافتراضية. يمكن للفئات المهمشة استخدام اللغة لتأكيد هوياتهم، وبناء التضامن، ومقاومة السرديات المهيمنة. على سبيل المثال، سمح استخدام علامات التصنيف مثل # BlackLivesMatter و # MeToo للنشطاء بحشد الدعم وزيادة الوعي وتحدي عدم المساواة النظامية. كما يمكن أن يساعد استخدام لغة وضمائر شاملة في خلق مساحات أكثر ترحيبًا وإنصافًا للأفراد من جميع الهويات الجنسانية. يمكن للمجتمعات الافتراضية، باستخدام اللغة لتحدي المعايير المهيمنة وبنى السلطة، أن تصبح مواقع مقاومة وتغيير اجتماعي.

ثنائية الوجود..!

لو نتمعن في الكون وفي الوجود جيدًا لوجدناه يتألف أو أنه يشتمل على أفكار عديدة ومظاهر متعددة ومختلفة لا تعد ولا تحصى.. ولو دققنا الإمعان أكثر لاكتشفنا بأن كل تلك الظواهر والأفكار هي مجرد تفرعات تندرج تحت ثنائية شاملة ومتقابلة يمكن أن نطلق عليها ثنائية الوجود والتي تلخصها جدلية البقاء بين ثنائيات تبدوا لنا متناقضة، متضادة ومتصارعة من مثل: الخير والشر، العلم والجهل، النور والظلام، الحق والباطل، الصدق والكذب، الجمال والقبح، الصحيح والخاطئ، ألخ.

منير مزليني

كاتب من الجزائر

ولأن الإنسان أكثر الكائنات جدلاً، أو كما قال مارتن هيدغر: "الإنسان هو الكائن الذي يحمل غبن وجوده ويتساءل عن ماهيته، وعن ماهية هذا الوجود، هو قلق إزاء كل ذلك وفي بحث دائم.."

ولأنه كذلك فهو شديد الريبة ومشكاك بطبعه ومتحرص من الوجود المتناقض، أو من هذا المجهول الذي يحدق به ولا يعرفه.. وقد نظر الإنسان إلى هذه الثنائية المتناقضة والمتضادة الماثلة في الكون والراسخة في الوجود على أنها معادلة بقاء وصراع حياة لا بد من الوقوف فيها على خيار. هذا الخيار الموقف الذي سوف تحدده هذه الشكوك العقلية وتمحّقه التجربة العملية، الأمر الذي أفضى إلى انقسام الرأي إلى موقفين متباينة ومختلفة، ترجمت إلى أفكار ومعارف متقابلة ومتضادة، راحت تعمل كل واحدة منها على الربط بين اثبات أحقية وجودها ودحض الرأي المقابل!

فمثلاً في مسألة الذات والموضوع.. فالفلاسفة المثاليون يرون بأن وجود الأشياء مقرون بإدراك الذات لها، وإن لم تدركها فهي غير موجودة!. فيما ذهب الفلاسفة الواقعيون للقول بأن الأشياء موجودة في الواقع وهي مستقلة عن الذات سواء أدركناها أو لم ندركها.

وقس على ذلك بقية الاتجاهات الفلسفية في مختلف الموضوعات الفكرية والفلسفية المطروحة،

وعلّ أبرزها، الصراع الواقع منذ فجر الفكر البشري بين التوجه العقلي المثالي والتوجه المادي التجريبي فيما يخص الوجود الميتافيزيقي أو عالم النومين كما يسميه الفيلسوف الألماني (كانت) صاحب كتاب "نقد العقل الخالص". أين رفض أنصار المذهب المادي التجريبي العالم الميتافيزيقي وأنكروا وجوده، فيما خلص الفلاسفة المثاليون والعقليون على أن عالم النومين أو الميتافيزيقي موجود إلا أنهم يرون أنه لا جدوى من البحث فيه لأن العقل لا يستطيع أن يلم به ويعرف خباياه.. كما لم تسلم الحضارة الاسلامية من هذا الصراع والنزاع بين المفكرين والفقهاء، ممثلاً في النزاع الذي كان قائمًا ولا زال بين أهل النقل وأهل العقل، الأشاعرة والمعتزلة وقد بلغ هذا الصراع أشده حدّ التصفية الجسدية.. وقد شمل هذا الصراع كل الحضارات الشرقية والغربية في مختلف العصور، ابتداء من الحضارة الاغريقية واليونانية وصولاً إلى التيارات الفكرية والفلسفية الحديثة والمعاصرة وإن غلب عليها الطابع المادي التجريبي.

ولم تنحصر هذه الظاهرة في الجانب الفلسفي والفكري فحسب، بل تفشت العدوى في كل المجالات الاجتماعية والفنية وبات الإنسان لا يثبت وجوده إلا على أنقاض الطرف الآخر، والفنان لا يثبت فنه إلا بدحض تجربة مغايرة، رغم أن سماء الفن والفكر تتسع للجميع فقط كن نجمًا واسطع!

إلا أن الإنسان يصر على هذا الصراع ويرى في الثنائية الوجودية صراع بقاء حتمي في حين أنه تركيبة خاصة ومتميزة تكمن خصوصيتها وسرها في هذا التقابل المتكامل المتضاد. والذي يلخصه الشيخ العاشق، الصوفي الكبير ابن الفارض إذ يقول

تجمعت الأضداد فيها لحكمة

فأشكالها تبدوا على كل هيئة

صوامت تبدي النطق وهي سواكن

تحرك تهدي النور غير ضاوية

والمثقف إن لم يكد جزءًا من الحلّ فهو جزء من الشكلة، ولأن الطبيعة لا تؤمن بالفراغ فإن الحياد من قبل المثقف لا يعد فراغًا بل هو موقف سلبي في مقابل موقف إيجابي.

والإنسان مجموعة من المواقف تبدأ من اختيار بدلة العيد عند الصغر وصولاً إلى اختيار رأي أو اتجاه في الحياة عند مرحلة النضج.. وبين الاختيار الأول والاختيار الثاني مسافة كبيرة من الجدل والتفكير!

فبينما كان الاختيار الأول أقرب إلى النزعة الفطرية والغريزية، جاء الاختيار الثاني من صميم العقل والتفكير، وهذا العقل ذاته أوصلنا في مرحلة متقدمة من النضج والشك المنهجي إلى التعرف على الرأي القائل بأن الموقف الإنساني ليس وليد الارادة الحرة الواعية المحضة وإنما هناك دوافع ذاتية داخلية كامنة فينا وأخرى خارجية مؤثرة علينا مبعثها اللاوعي واللاشعور والمحيط الاجتماعي، وهي التي ترسم خطواتنا وتحدد مواقفنا وخياراتنا التي نسميها مجازا حرة وإرادية.. وهو الأمر الذي يشكل عود على بدء فيما يتعلق بكون الإنسان مركب من ثنائية متكاملة تظهر في عدة صور، الفطري والمكتسب، العقل والغريزة، الوعي واللاوعي، الشعور واللاشعور، الروح والجسد.. أي الإنسان مؤلف من جزأين جزء مادي فيزيقي وجزء آخر معنوي ميتافيزيقي. إلا أن التوجه الأحادي والتعصب الفكري للرأي الواحد جرّ الإنسان إلى هذا الشقاق الفكري والشتات الثقافي الذي أدى بدوره إلى هذا التمزق الحضاري، أين بات الإنسان ذئبًا لأخيه الانسان، ما ولد تلك المجازر البشعة وأشعل تلك الحروب القديمة والحديثة، المعلنة منها وغير المعلنة والتي راحت ضحيتها المبادئ الانسانية والقيم الجمالية والأخلاقية. فترجمت بعد ذلك إلى أفكار ومذاهبه متطرفة تكفر بكل تلك القيم والمبادئ وتدعوا إلى العبثية واللاأدرية.

فأنصار الاتجاه المادي التجريبي لا يعترفون إلا بما هو واقع داخل دائرة الواقعي وضمن حدود المعقول أو ما هو معقلن ويخضع للتجربة، وما يخرج عن هذه الدائرية ويقع وراء تلك الحدود فهو ميتافيزيقي وغير موجود، وهو وهم وسراب ابتدعه خيال الإنسان وهو وليد الخرافات والأساطير القديمة.

وقد ولد هذا الفكر تيارًا متطرفًا من الملحدين والمتعصبين للفكر المادي الذين أدخلوا كل ما هو موروث وتراثي من عادات ومعتقدات وعقائد سابقة وعلى رأسها الدين أو المعتقدات الدينية في خزانة التهميش والنسيان، وحكموا عليها بالجهل والتطرف ورأوا فيها عائقًا يحول دون تحرر الفكر وتقدم العلم وانطلاق العقل.

في حين وفي الاتجاه المعاكس وبحكم معادلة التقابل والتضاد والقائل بأن التطرف يولد التطرف، فقد ظهر تيار أو تيارات دينية متطرفة ترى في العقل قصورًا وفي العلوم حدودًا تحيل دون الوصول إلى الحقيقة الكاملة والمعرفة المطلقة التي يقر بها الدين، والتي ترى في عالم الوجود وهم وسراب وكذبة كبيرة يعيشها الإنسان وينخدع بها وأن كل ملذات الدنيا الفانية وزائلة وكل العلوم الدنيوية مضللة ولا طائل منها وكل الحقيقة في العلوم الشرعية أو الدينية وفقط، وهم أيضًا قد أغلقوا على من يخالفهم الرأي داخل خزانة الضلال والجهل وحكموا عليهم بالكفر والجحود!

هذا الصراع في حقيقة الأمر وكما يقره التاريخ كان وليد المجتمعات الغربية في القرون الوسطى واشتد مع بزوغ عصر النهضة أين احتدم الصراع بين الكنيسة وأنصار الفكر وتحرر العقل من خرافات وهيمنة الكنيسة، وغطرسة رجالات الدين الذين تحالفوا مع الملوك ضد شعوبهم للسيرة عليهم واستعبادهم باسم الدين وحد السيف.. والأمثلة على ذلك كثيرة مثلما رأينا مع جاليليو ونيوتن مرورًا بجون جاك روسو وفولتير وصولاً إلى كارل ماركس وغيرهم.

وقد انتقل هذا الصراع بعد الفترة الكولونيالية إلى العالم العربي والاسلامي بمنهجية مغالطة وطرح تحصيلي لا أصالة فيه ولا علاقة لهم به، وهذا لا ينفي عدم وجود أشكال أو تخلف، بل هناك مشاكل كثيرة وإنما هي ليست بنفس المقدمات حتى تؤدي إلى النتائج نفسها، فنحن نخوض حربًا وهمية بالوكالة لصالح مستعمر الأمس بتأثير التبعية أو كما يقول المفكر والفيلسوف الجزائري مالك بن نبي "المغلوب مولع بثقافة الغالب".. فنحن لا نمتلك التقدم العلمي ولا التطور الفكري الذي يمتلكه الغرب ولا نعيش هذا الصراع الديني الذي عاناه العلماء الغربيون مع كنائسهم ورجالات دينهم. وبلغة الاستدلال والمنطق فالمقدمات (الأسباب) ليس نفسها حتى تؤدي إلى النتائج ذاتها. بل هي مختلفة عنها وقد تكون معاكسة لها تمامًا!

وعليه فالمسألة تحتاج إلى (كوجيتو) عربي إسلامي خاص وأصيل، يعمل على فهم الوضعية وإعادة طرح الإشكالية من جديد وفق المعطيات الواقعية المعيشة والخاصة، من قبل مفكرين أصلاء مبتكرين لا مقلدين يؤمنون بذواتهم وبأن العبقرية والابداع ليسا حكرًا على أمة دون أخرى، وبأن الإشكالية ليست في تحصيل الأفكار بل في تأصيل الفكر والتحرر من التبعية الفكرية لأن العبد لا يفكر خارج مملكة سيده وإلا نهشته الكلاب المفترسة المتوحشة!

وعلى حدّ المثل القديم القائل: "ما حكّ جلدك أفضل من ظفرك!".

العمى للكاتب البرتغالي جوزيه ساراماغو

رقية نبيل عبيد

الرياض

ذات ماضٍ بعيد، عندما كنت أتخيل كتابة رواية، كنت أتساءل دومًا كيف سأبدؤها أو كيف سأنهيها، ما هي الكلمة الافتتاحية المناسبة، كيف يبدأ المرء تحويل الأفكار الهلامية الشفافة في ذهنه إلى كلمات ملموسة وقصة واقعة وحكاية تُرى؟، وكيف سيكون شكل الحوار المتبادل في الرواية، هل أضعه بين علامتي تنصيص، هل أفصل بينه بفواصل أم أرتبه متتاليًا في تعاقب رأسي، كنت أتساءل كثيرًا لدرجة أنني بدأت بفتح كل الروايات التي أملكها وكنت وقتها لا أقرأ إلا الكتب الورقية، وأتطلع بفضول لأول كلمة في الرواية ثم أقلب الكتاب وأقرأ الخاتمة، وبالطبع لم يوصلني هذا إلى أي شيء من شأنه أن يفيدني، كان علي أن أنتظر وأتعلم أنه لا يهم النص الشكلي للرواية، لا تهم الخاتمة وكذلك البداية، في الواقع لا يهم سوى القصة، الحكاية التي تملأ عليك قلبك وعقلك وكيانك وتعيشها بكل جوارحك وترى أناسها وشخصياتها ومرور أحداثها كما تبصر كفيك، كما تبصر الناس من حولك وأديم السماوات الممتدة من فوقك، القصة وحدها هي التي تحدد مآل الرواية وشكلها وكيفيتها ومدى تقبل الآخرون لها.

بعد سنوات طوال خطرت لي هذه الفكرة تحديدًا وأنا بصحبة أعمى جوزية ساراماغو، فالحوار والقصة وكل الجمل المتعاقبة لم يكن يفصل بينها سوى الفواصل الكتابية دون أي تنظيم كتابيّ آخر، وعندما عرفت فيما بعد أن هذا كان من فعل الكاتب أدركت أنه تعمد إيقاعنا في ذات البلبلة والفوضى التي يتعرض لها أبطاله، الفوضى التي سقطت فيها مدينة العميان، بيد أن هذي اللفتة الذكية منه أثبتتْ لي مجددًا كم أن القصة وحدها هي التي تشكل قلب الرواية ونبضها ولا يهم بعد ذلك القالب الذي سيحويها.

العمى رواية مرعبة، بل إن جلد المرء ليقشعرّ طوال قراءته لها! وهي كفيلة بإثارة ذعرك وأقصى مخاوفك النفسية الكامنة والظاهرة دون حاجة إلى وحوش فانتازية أو مخلوقات خرافية غامضة، الوحش الوحيد الموجود بها لهو حقيقي وموجود وحاضر عبر التاريخ وحتى وقتنا الحالي: العدوى! حين يتفشى مرض خطير غامض يهدد سلامة جزء حيوي ونابض وشديد الأهمية من حياة الإنسان ألا وهو عينه!

يقود الأعمى الأول سيارته بارتياح ويتوقف عند إشارة مرور حمراء، وفجأة وبينما ينتظر تبدل الضوء إلى الأخضر يَعْمى! كل شيء أمامه يصطبغ باللون الحليبيّ الأبيض، لذا سُمي المرض بالشر الأبيض، لم تكن الظلمة هي ما تبتلعه بل البياض الساطع، ألف شمس بيضاء تشرق في وجهه ولا سبيل للخروج منها إلا بعتمة النوم السوداء، يصيح بصوت عالٍ مذعور للأبواق الغاضبة خلفه "أنا أعمى"! يتلطف أحدهم بمساعدته ويعيده إلى شقته، وتعود إليه زوجته فتهرع به إلى عيادة الطبيب، ويكتشفان أن الشخص اللطيف قد سرق سيارتهما، بعدها وفي ذات الليلة سيعمى لص السيارة والطبيب الذي فحص الأعمى الأول، ولمّا تكتشف السلطات وجود عدوى جدّ خطيرة وتصطحب الطبيب في عربة الإسعاف تصعد زوجته بجواره وتقول بهدوء "أنا أيضًا عميتُ"، في المحجر الصحي نكتشف أن زوجة الطبيب لم يصبها العمى وطوال الرواية وكل يوم قبل أن تفتح عيناها ستنتظر أن يصيبها ما أصاب البلدة أجمعها لكن المرض الأبيض لن يأتيها مطلقًا، لتصبح الشاهد الوحيد على كل الفظائع

التي ارتُكبت، "لو أبصرتَ ما أبصر لتمنيتَ أن تعمى كالآخرين"، هذه المرأة ، هذه العين المبصرة الوحيدة، هذا الضمير المستيقظ وحده قد يكون إشارة من الكاتب أن على الأقل واحدًا منا سيحمل معه ضميره حيًا يقظًا ولو انقلبت الأرض بمَن عليها

في الرواية كلها لم يوجد اسمًا واحدًا، وبقينا نعرف الشخصيات التي رافقناها طوال رحلة العمى بصفات ميزتهم، زوجة الطبيب، الطبيب، كلب الدموع، الفتاة ذات النظارة السوداء-حتى بعد أن كانت قد خلعتْها منذ وقت طويل-، الطفل الأحول، الكهل ذو العصابة على عينه، وأخيرًا الأعمى الأول الذي بدأنا به الحكاية وزوجته، لا توجد أيضًا بلدًا بعينها أو نظامًا باسمه أو جيشًا منتسبًا إليه، لأن الكاتب ببساطة هكذا أرادها، مجرد أناسيّ، لا تهم أسمائهم أو صفاتهم فقط ما تجنيه أيديهم هو ما يمكن احتسابه في ميزان الثقل والقيمة.

قد يقول البعض بعد أن يفرغ منها إن هذي الرواية لهي فلسفة تخيلية، كيف سيتصرف البشر في أحلك أوقاتهم؟ إلى أي مدى ستجنح بهم غرائزهم الحيوانية؟ إلى أي درك قد يبلغ بهم الانحطاط؟ وما قيمة الأخلاق في عالم تعوزه القوانين وتخلو فيه الحياة من رادع ونظام وقوى مسيطرة حاكمة وجانب العقاب والثواب؟ ما وزن الأخلاقيات وقتها وحتى أي درجة تماسكٍ أو انهيارٍ قد تبلغ؟!

قد يقول البعض إنها قصة شائقة فحسب تحكي عن كارثة تحل بالجنس البشري وتزعزع كيانه، تيمة تكررت عدة مرات في الأفلام والروايات مؤخرًا، حيث يجتاح العالم وباء غامض يحيل سكانها بسببه إلى آكلي لحوم، أو إلى كما في حالتنا هذه عميان!

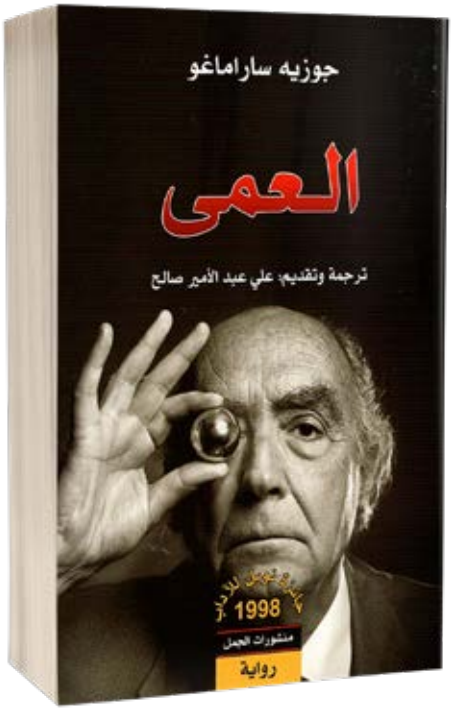
غير أن الفارق الجوهري هنا بين هذا المرض الأبيض، الذي لا ترى عين المريض فيه إلا اللون الأبيض الساطع الممتد بدلًا من ظلمة العمى العادية، الفارق أن العمى لا يُميت ، فكل الأوبئة التي اجتاحت بلدانًا وخلّفت وراءها ملايينًا من الموتى ،كل الطواعين والأمراض السوداء تؤدي بحامل العدو إلى الموت، حيث تفشل أجهزة الجسد لسبب مجهول في دفع هذا المحتلّ الغامض عنها فتتهاوى واحدة تلو الأخرى، غير أن هذا المرض هنا لا يؤدي بالضرورة إلى الموت فالأعمى يمكن له بكل تأكيد مواصلة عيشه، لكن المعضلة هنا حين يتحول العالم بأكمله لمجموعة من العميان ! يبدو طبيعيًا بعدها أن تتوقف كل نواحي الحياة الطبيعية تمامًا، يبدو طبيعيًا أن تُشل أركان اناس وثوابتهم، وتنهض حينها كل غرائزهم الوحشية منها والحسنة لتقودهم.

ما كان يبدو بالنسبة إلي ذنبًا لا يُغتفر هو القيام باحتجاز المصابين الأوّلين بالعمى في مبنى صغير غير مجهز لاستيعابهم وتركهم دون رحمة ليموتوا لا من العمى بل من كل ما ينتج عن حبس ثلاثمائة شخص في زنزانة صغيرة لا تفي أدنى احتياجاتهم! ثم لمّا بدا العالم بأكمله وقد عَمي تُركوا أحرارًا، لكن الأهوال التي ذاقوها بالداخل ما كان لأحدهم أن ينساها.

لأيّ حد قد تؤثر فينا رواية ما؟ أعرف بعضهم مرض بعدما قرأ جريمة وعقاب ديستويفسكي، أعرف آخرون تغيرت حياتهم تمامًا بأثر من كلمة أو خاتمة أو حكمة عميقة في ثنايا قصة ما، لكن قد تكون تلك هي المرة الأولى عندي التي يبلغ فيها تأثري بمشهد روائي هذه الدرجة من التقزز مما عشته فيه! وأقول عشته لأن ما من طريقة أخرى للوصف سوى هذه حيث عاينتُ كلمات الكاتب تتجسد أمام عيني حدثًا حدثًا بأدق تفاصيله.

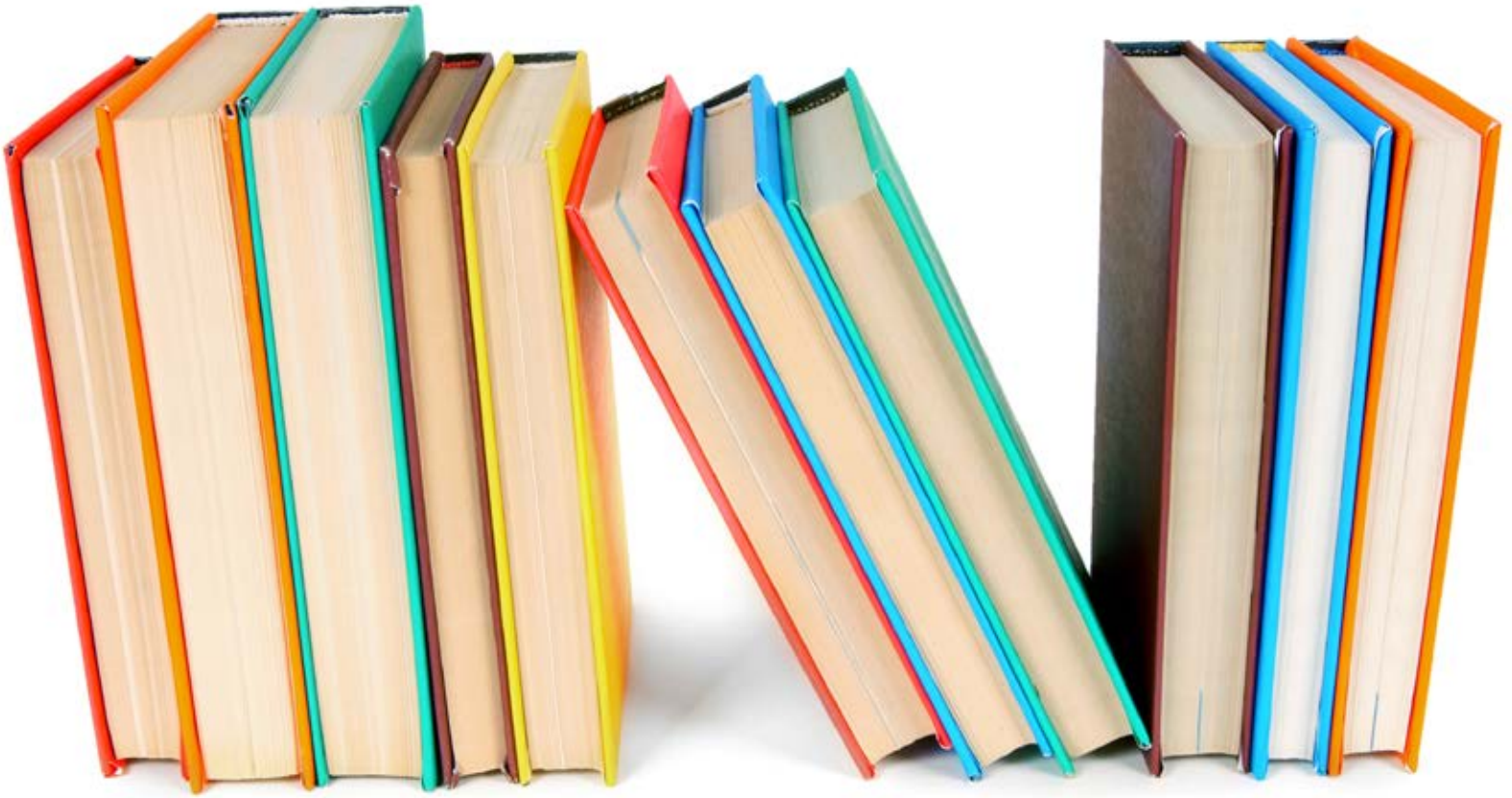
في المحجر تُجبر على الانحشار بين المصابين بالعمى لتعيش أيامًا وليالٍ مرعبة بينهم، حيث تُعرى الإنسانية تمامًا من كل قشورها الحضارية المهذبة، وتبقى حاجات الإنسان ككائن حي يعيش ويتنفس في أحط وأزرى صورها، تحكمه حاجتان ملحتان محددتين لا غير: الطعام وعملية التخلص من الطعام، وكيف من شأن شرذمة قليلة من العميان أن تطغى وتتجبر وتُحيل حياة الجمع المسالم المكروب أصلًا إلى جحيمٍ لا يُطاق، ويبقى الكاتب يحكي لنا من علٍّ، كراوٍ خفي يهدر صوته الرتيب في خلفية المَشاهد، يتساءل عن تصرفات أبطاله وردود أفعالهم ويحفظ للبقية الباقية إنسانيتهم وضميرهم الأخلاقي الذي برغم كل ما صادفه من أهوال بقي على ثباته حتى بعد مغادرتهم المحجر وهيامهم في مدينة العميان التي صارت إلى الحضيض بعدما هجرها كل شكل من أشكال النظام، وبعد أن كانت مدينة بأحياء وشوارع وبيوت راقية وعربات وإشارات مرور صرتَ لا ترى فيها سوى الفضلات وفاحت رائحة الجثث وكَمَنَ الخطر في كل الزوايا.

"إذا قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة فليغرسها"، مجددًا وربما للمرة الألف أجدني منبهرة بتعاليم الإسلام، في المحجر وحين بدا العالم كله قد جنّ لم تعد للأخلاق قيمة، ما قيمة أن تتنازل المرأة



عن شرفها في مقابل الطعام؟ ما قيمة أن تُنتهك الأعراض؟ ما قيمة أن يسرق أحدهم كل ما يمكن سرقته ليسد رمق جوعه، ما قيمة أن تُسفك الدماء مرارًا وتكرارا، ما قيمة الحياء والورع والصدق والوفاء بالعهد، ماقيمة الطهارة والنظافة؟، إذا كان كل شيء يموت مع مرور الأيام فلماذا علينا أن نغتسل؟ تخيل أن أسئلة كهذه يبدو عقل الكاتب غير قادر بالكلية على إيجاد جواب لها فيما خلا ما يمكن للروح البشرية النقية أن تتفضل به من أخلاق وحسن مروءة، هي في الواقع تمثل أسسًا ثبّت الإسلام ركائزها وشربناها شرْبًا ونحن في مقتبل أعمارنا لم نزل، النظافة والطهارة أمران مهمان للغاية ما استطعنا إلى ذلك سبيلا لأن علينا أن نصلي لله خمسًنا، السرقة والفحش والدعارة والقتل أمور منهي عنها ببساطة لأن عاقبة أفعالنا لم تنتهي ولن تختفي حتى لو ذاب كل هذا العالم بأرضه وما عليها! فالثواب والجزاء باقيان لنا بعد الممات.

هذه الكلمات المفتاحية البسيطة، هذه التي ندعوها ألف باء الإسلام، أبسط أوامره وأول نواهيه هي الإجابة التي كتب لأجلها الكاتب روايته هذه التي تناهز الأربعمائة صفحة دون أن يجد جوابًا لها! نعم لو كان هؤلاء مسلمون والتزموا بتعاليم دينهم ما وقع شيئًا مما وقع في الرواية أو على الأقل لحُصر في نطاق أضيق بكثير وأخف وقعًا وهوْلًا بكثير! هذا الدين الذي عمدوا تشويهه طوال المائة عام هو النور والجواب اللذيْن ما اهتدوا قط إليهما!



أدب الحرب في الألفية الثالثة

د. عبير خالد يحيي
الإسكندرية

يقول داريدا: "إن شيئًا ما حدث في الحادي عشر من سبتمبر لكننا لا ندري ما هو"

بهذه الحيرة والدهشة أشار داريدا إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر! ولعل أسوء ما في تلك الأحداث لم يكن الأحداث بحدّ ذاتها، وإنما تدعيات تلك الأحداث، التي وضعت العالم بأثره أمام صراع لا يمكن تحديد ماهيته، ولا الوقوف على أهواله التي تجاوزت بكثير فظاعات الحروب السابقة، والتي يمكننا أن نطلق عليها مصطلح الحروب الكلاسيكية، فما هي طبيعة هذه الحروب الحالية والتي سنطلق عليها مصطلح الحروب المعاصرة أو الحروب الإرهابية ؟!

في بحث منشور في موقع maaber.org بعنوان: (باراديغم[1] الحرب العالمية الثالثة محاولة في تحديد مفهوم الإرهاب)، كتبه (الفاهم محمد)، وهو باحث في قضايا الفكر الفلسفي من المغرب، في مقدّمة مقاله يستعرض القوانين والقيم الأخلاقية التي كانت تحكم الحرب الكلاسيكية:

"....ورغم أن الحرب كانت دومًا تمثل الخطر الأقصى الذي ينبغي دفعه واستبعاده عن الأمة، إلا أنها مع ذلك وفي حالة قيامها فهي تنبني على أخلاقيات صارمة، تتعلق مثلاً في حالة الإسلام باحترام العدو وعدم التنكيل بأطفاله ونسائه، كما تفرض أيضًا قيودًا صارمة بضرورة احترام الطبيعة وعدم تسميمها، فالحرب ينبغي أن تتمَّ في نوع من الممارسة الفروسية النبيلة، والانتصار غير المستحق ليس انتصارًا شريفًا وإنما هو هزيمة مقنَّعة".

يضع الباحث حروب الألفية الثالثة بمقارنة مع الحرب الكلاسيكية، لينتهي إلى أنها حرب مبدّدة لكل الموروث الثقافي والوطني لأي أمة تُبتلى به، فالحروب الكلاسيكية على الرغم من شدّة بطشها كانت نبيلة، لها قوانينها الحربية التي تحترم فيها إنسانية الخصم بكل ما يحمله من موروث وجداني وحضاري وثقافي، غير أن المنعطف الذي تعرفه الألفية الثالثة بعيد كليًا عن هذا الأفق، فنحن لأول مرة في تاريخ البشرية نتجه نحو تأبيد الحرب وجعلها علامة مميزة للحضارة المعاصرة، فهي حروب إرهاب قذر: "لقد كان للحرب لدى جميع الشعوب القديمة، بل وحتى البدائية، طقوسها الشعائرية الخاصة وموروثها الثقافي، الذي قد يتجلّى في تعزيز الروح الوطنية، والإحساس بالانتماء لهوية حضارية ما، أو بسبب الممارسة الفروسية النبيلة. غير أن الإرهاب اليوم يعلن عن نفسه كتبديد لهذه الثقافة، أي كإهدار لما هو "إيجابي" في الحرب، واستكمال للوجه الآخر القذر لها. من هنا يبرز الطابع العبثي لمفهوم "الحرب على الإرهاب" ....

حول هذا التبديد الثقافي، وتحت سيوف الحرب والإرهاب دارت أحداث الكثير من الروايات، منها رواية/ قيامة البتول الأخيرة (الأناشيد السرية)/ للأديب السوري زياد كمال حمامي والتي تناول فيها

على التوازي موضوعَي الحرب القائمة في سوريا في العقد الثاني من الألفية الثالثة، بالترافق مع سرقة التراث الثقافي والحضاري للبلد بمؤامرات سرية من منظمات ماسونية.

فـ"الحرب ظاهرة اجتماعية، ولأن الواقع الاجتماعي هو العالم المرجعي الذي تنطلق منه الرواية وتحيل إليه، ولأن الرواية ترصد المجتمع بظاهراته وتحولاته في محاولة منها لتقديم شهادة فنية عليه، تدخل في التاريخي وتخرج منه في آن، كان لابد لها من الاهتمام بالحرب، الظاهرة الاجتماعية لاسيما في بعدها الداخلي"[2].

ورواية الحرب: "تُعدّ نموذجًا للسرد الهادف على مستوى الإنسان والوطن، ويشغل أدب الحرب حيّزًا كبيرًا من الأدب العالمي"[3].

أما إجرائيًّا، فإن رواية أدب الحرب: هي أدب نوعي وأدب واقعي، ونعني به كأدب (نوعي) أنه يتناول الحروب في المجتمعات المختلفة بأبعادها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو أدب (واقعي) في تناوله للحرب كظاهرة اجتماعية وسياسية بأبعادها المختلفة، من حيث تأثيرها على الإنسان والمجتمع سواء في الجبهة أو على المجتمع من الداخل.

ولما كانت الحرب، كما أسلفنا؛ عملية اجتماعية وسياسية في آن واحد؛ تعدّ ظاهرة اجتماعية؛ فإن للحرب انعكاساتها الاجتماعية والسياسية على:

- (الإنسان) بالدرجة الأولى، وهو أثر أنثروبولوجي وسيكولوجي خبره الإنسان منذ الأزل.
- و(المجتمع) الذي يخوض تلك الحرب بالدرجة التالية، وهو أثر سيسيولوجي.

"فالأدب لا يولد إلا من عمق الصراع بين ما هو ذاتي وما هو اجتماعي، حيث يعيش مبدعه في حالة صراع دائم مع المجتمع"[4].

يقترب مفهوم التحول الاجتماعي كثيرًا من مفهوم التغيّر الاجتماعي ويتداخل معه، غير أن ما يميز التحوّل الاجتماعي أنه ذو طبيعة كلية شاملة تؤثر على مختلف جوانب المجتمع في ثقافته ومنظوماته القيمية وفي أوضاعه الاجتماعية، وهي التحولات التي قد تؤدي إلى بنية إنسانية أو شخصية جديدة، كما حصل مع بطلَي رواية/ الفناء الخلفي/ للكاتبة السورية لميس الزين، والتي تناولت فيها التحوّلات السيسيولوجية التي طالت المجتمع السوري في الحرب الأخيرة، "وفي مراحل التحوّل يخضع المجتمع لحالة دينامية شاملة، لا يستقر المجتمع خلالها إلا إذا حقق التحول غاياته"[5].

وهناك نوع قديم جديد من أدب الحرب ظهر في مطلع الألفية الثالثة، هو أدب الغزو، فبأكذوبة مفضوحة، تلخّصت بتهمة (امتلاك أسلحة دمار شامل) غزت أمريكا العراق، واستُؤنفت معزوفة السقوط التي بدأها بوش الأب بعاصفة الصحراء في العام 1991، وتابعها بيل كلنتون بالحصار والتجويع، ثم أكملها بوش الابن في العام 2003 بغزوه السافر للعراق. ولم يستطع الأدب إلا أن تهتز حروفه على إيقاعها البشع المرعب، فكانت الروايات تُكتب بحروف محترقة بنار المعاناة، وكانت القصائد مرثيات تبلّل اللحى وتلطم الوجوه...

هذا النوع من أدب الحروب ثيمته الرئيسية هي (الغزو)، وما يترتّب عليه من مآسٍ وأهوال إنسانية، ودمار عمراني وأخلاقي، كما سمعنا وقرأنا عن أهواله في أوروبا في القرون الوسطى، والغزو العثماني، ثم الاستعمار الأوروبي للبلدان العربية في مطلع القرن العشرين، وإلى الآن ماتزال البلدان التي تعرضت للغزو ترزح تحت تبعاته، رغم اندحاره منذ زمن، لذا سأطلق عليه مسمى (أدب الغزو)، وهو مصطلح جديد تبنته الذرائعية في أدب الحرب المعاصر طبقًا لتوسّع القاعدة بالاعتداءات المتكررة التي حدثت في الشرق الأوسط، وتقاسم الغزو فيها أمريكا وتركيا وإيران وروسيا، وكانت ضحية الغزو العراق وسوريا واليمن ولبنان وليبيا، وهذه استعادة جديدة لاستعمار جديد في عصر التكنولوجية والتقدّم العلمي الذي يرجو فيه الإنسان التخلص من الظلم والطغيان نهائيًّا، والارتقاء لحياة رغيدة يفرش فيها العلم بساطه الأخضر الذي حوّله الغزو إلى بساط أحمر.

أما الاحتلال الاسرائيلي لفلسطين فهو النكبة التي مازالت جاثمة على صدر الأمة العربية، وكل ما يكتب فيها هو (أدب النكبة).

كُتبتْ في (أدب الغزو) العديد من الروايات، منها رواية (حليب المارينز) للروائي العراقي عواد علي التي كتبها في العام 2006، ورواية (حارس التبغ) لعلي بدر التي انتهج فيها البحث الصحفي، وهو الأسلوب الذي يميز هذا النوع تحديدًا من أدب الحرب، حيث تكثر فيه الخطابات التسجيلية والإخبارية التقريرية، وتعتبر رواية (الحفيدة الأمريكية) (2008) للروائية العراقية إنعام كجه جي من أكثر الروايات العراقية التي تصوّر الواقع المؤلم للعراق بعد سقوط صدام، وكذلك الأمر مع رواية (ساعة بغداد) (2016) لشهد الراوي، و(خاتون بغداد) (2017) لشاكر نوري، و(مشرحة بغداد) (2012) لبرهان شاوي، ورواية (اللحية الأمريكية) للروائي العراقي عبدالكريم العبيدي، وهي الرواية الفائزة بجائزة كتارا للعام 2018،

كلها روايات تعكس أدب الغزو، "وتحاول توضيح المعاناة المستمرة للمواطن العراقي، وتداعيات انهيار دولة النظام إبان دخول القوات الأمريكية"[6]، وكلها تكشف الغطاء عن عراق ما بعد صدام، وتركّز على سقوط بغداد، وتعتبره الحدث الفاصل، وتؤرّخ به، فالعراق ما قبل سقوط بغداد غير العراق ما بعد سقوط بغداد، رغم أن العراق شهد قبل السقوط اثنتي عشر سنة عجاف من الحصار، وقبلها غزو أمريكي سابق في حرب الخليج في العام 1991، إلا أن سقوط بغداد في العام 2003 على يد الغازي الأمريكي كان كارثيًّا بكل ما تعنيه الكلمة، حال من الفوضى العارمة والدمار والقتل والتشريد والتهجير الطائفي، لم يكن لها مثيل، أريق فيها الدم العراقي من عروق الناس الأبرياء والإرهابيين على حد سواء.

أخيرًا: إذا كان القرن الأخير في الألفية الثانية زمن شهدت فيه البلدان العربية حروب التحرير من الاستعمار الغربي، وحرب النكبة، وحرب النكسة، وحرب تشرين، فإن العقد الثاني والثالث من الألفية الثالثة تشهد حروب إبادة صريحة وقحة على أيد الكيان الاسرائيلي، طعنة الخنجر في خاصرة الوطن العربي، إبادة مبتدأها في غزة، واتساعها ممنهج باتجاه لبنان حاليًا، ثم سوريا والأردن والعراق ومصر لا سمح الله، ومؤكد سيواكب الأدب هذه الحرب، وسيكتب فيها الكثيرون، تحت مسمّى: أدب حروب الإبادة.

الهوامش:

1 - Paradigm: النموذج الفكري أو النموذج الإدراكي أو الإطار النظري، ظهرت هذه الكلمة في أواخر الستينيات من القرن العشرين بمفهوم جديد ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصص علمي أو موضوع متصل بنظرية المعرفة "الإبستيمولوجيا"

2 - بوتول جاستون، الحرب والمجتمع، تر عباس الشربيني.

3 – القاهرة ، دار المعرفة الجامعية، ط1، ص 113.

4 - نجم عبدالله، مقالات في النقد الأدبي والظاهرة الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

5 - G, Elizabeth, and T.Burens, Sociology of literature and drama, c.nicholls company, ltd ,,Grate britian ,1979.

6 - علي ليلة، تأثير التحولات الاجتماعية والاقتصادية على بناء الأسرة ووظائفها، جامعة عين شمس، 2004، ص78.

7 - مقالة ل د. عبدالودود النزيلي بعنوان: إلمامة من بعيد لبعض الروايات العراقية لعراق ما بعد صدام حسين في مجلة رأي اليوم 23 إبريل 2020.

السينما الحية بين المحاكاة الأيقونية والمجاوزة بالإمكانية

إبراهيم ماين

جامعة محمد الخامس بالرباط

يقول دولوز ناقلاً عن هايدجر: "بوسع الإنسان أن يفكر لأنه يمتلك إمكانية التفكير، ولكن هذه الإمكانية لا تضمن أننا قادرون على التفكير" ومعنى القدرة حسب دولوز هنا هي القوة التي تدفعنا وتحفزنا على فعل شيء، وقد بحث الفلاسفة عن هذه القوة التي لا تخور، فوجدوها في التأمل تارة وفي الكتابة تارة أخرى، ويضيف دولوز أن السينما هي من بين الوسائل الحاملة للقوة ، لأنها – عبر الحركة والصورة – تسترعي عقلنا وتهيج ملكة التفكير فينا[1]، والسينما التي لا توقظ الكائن المفكر فينا ليست بسينما، بل هي أقرب إلى السراب الذي يظهر فجأة ويختفي بنفس طريقة ظهوره دون يخلف أدنى أثر فينا.

يقول دولوز ناقلاً عن هايدجر: "بوسع الإنسان أن يفكر لأنه يمتلك إمكانية التفكير، ولكن هذه الإمكانية لا تضمن أننا قادرون على التفكير" ومعنى القدرة حسب دولوز هنا هي القوة التي تدفعنا وتحفزنا على فعل شيء، وقد بحث الفلاسفة عن هذه القوة التي لا تخور، فوجدوها في التأمل تارة وفي الكتابة تارة أخرى، ويضيف دولوز أن السينما هي من بين الوسائل الحاملة للقوة ، لأنها – عبر الحركة والصورة – تسترعي عقلنا وتهيج ملكة التفكير فينا ، والسينما التي لا توقظ الكائن المفكر فينا ليست بسينما، بل هي أقرب إلى السراب الذي يظهر فجأة ويختفي بنفس طريقة ظهوره دون يخلف أدنى أثر فينا.

إذا وضعنا نصب أعيننا علاقة الفلسفة بالسينما سنجد أنها تتخذ شكلاً جدليًا، فالفلسفة يمكن أن تعبر عن ذاتها عن طريق السينما، وما أكثر الأفلام التي أنتجت من خلفية فلسفية، واكتنفتها أفكار ورسائل تنطوي على أبعاد أنطولوجية غائرة وتخترقها مسارات متجهة إلى الواقع رأسًا، فهكذا وسيلة لا يسعها إلا أن تعمل على ضخ المعنى في شرايين الصورة السينمائية، والناظر إليها يتمثل هذا المعنى على نحو تتحول فيه الصورة السينمائية إلى صورة ذهنية، وبذلك فقط يحفر المعنى في صميمه، فلا يعود بمكنة أحد أن ينبث ما سبق حفره عن درك معنى، ويمكن القول أن ما تقدمه الفلسفة للسينما تقدمه السينما للفلسفة، ففي الحالة الأولى تدس الفلسفة المعنى في الصورة المتحركة فتغدو هذه الأخيرة مستمرئة للمعنى الفلسفي، وفي الحالة الثانية تعمل السينما على إيقاظ روح التفكير وإيقاد ذكوة النقد و الرؤية الفاحصة والمحللة.

1 . السينما بوصفها محاكاة

يمكن أن نميز في السينما بين نوعين: النوع الأول من السينما هو الذي يقترب كثيرًا من الخيال وينأى عن الواقع، كأفلام الخيال العلمي والأفلام التي تصور الأساطير والحكايات الغابرة في التاريخ إحياء لها، فتكون وظيفة هذا النوع من السينما وظيفة إمتاع،

والإمتاع لا يتحقق إلا بالإبداع المبتكر، والإبداع إذا لم يحضر فيه جانب الخيال فهو يظل مبتدعًا لا مبتكرًا، لأن الابتكار هو إبداع صورة على غير مثال سابق، وليس المثال شيئًا آخر غير الواقع المألوف، وليس الابتكار شيئًا آخر إلا الخيال، وفيلم "MATRIX " يمثل هذا النوع من السينما. وبخلاف هذه السينما التي ترتكز على الخيال نجد بعض الإبداعات السينمائية تستند إلى الواقع[2]، إذ هي تقوم بنسخه على شكل صورة متحركة فهي في نفس الوقت تحاكيه، أي تنتج عملاً مماثلاً لما هو واقع في الواقع، فلا تزيد عنه ولا تنقص، وما تظهره السينما قد يكون موغلاً في اليوتوبيا كفيلم "Tomorrowland" وقد يكون مغرقًا في الديستوبيا كفيلم "Joker"، والملاحظ من هذين النموذجين أن السينما التي ترمي وراء عملها إلى مجاوزة الواقع عبر إظهاره في صورة بهية منظمة أو في صورة سوداوية فوضوية إنما هي التي تضرب عميقًا في نفس المتلقي، والأفلام التي ذكرناها خصوصًا الأفلام الديستوبية الطافحة بالغموض والمليئة بالالتباس تلقى إقبالاً كبيرًا لدى الجمهور العريض، والسبب في ذلك نعزوه إلى "المجاوزة" التي سنقف عندها، فالإنسان ينزع دائمًا إلى الغامض والقاتم، وسرعان ما يضجر من الواضح والساطع.

لكن المثير في هذه الفكرة أن ما يولده مقطع سينمائي يحاكي الواقع من انفعالات مصحوبة بحالة وجدانية جياشة بالسرور أو بالألم لا يولده الواقع نفسه، فكيف للإنسان والحالة هذه أن يتأثر بالنسخة ولا يحرك فيه الأصل شيئًا؟

2 . السينما بوصفها أيقونة

إن استنساخ الصورة السينمائية للواقع لا يعني أن هذه الصورة تشوه وتحرف ما هو واقع فعلاً، ولو افترضنا أن السينما تراوغ الحقيقة وتضطلع بدور التشويه والتحريف، وتسعى إلى مسخ أفكار المتلقي فإنها بذلك إنما تفتقد للفلسفة التي ترمي إلى التنوير بدل التزوير، إلى تأسيس فهم جديد للواقع عبر الفعل العقلاني المتوجه نحو التغيير عوض تدليس نظرتنا إلى الواقع عبر الانفعال اللاعقلاني المتوجه نحو دمغ فهمنا له وإثباته في المكان الذي لا يناسب أن يكون فيه، وهذا ما قاد أفلاطون في "الجمهورية" إلى قدح الفن بصفة عامة لأنه نسخة مشوهة عن نسخة مشوهة ولا يرقى إلى مستوى المثل.

إن الصورة السينمائية التي لا تهدف إلا الى التزييف والتشويه تنخرم علاقتها بالفلسفة، فتتحول إلى ما يشبه "سيمولاكر" أي نسخة مشوهة للأصل، أما الصورة السينمائية المصاحبة للفلسفة والحاملة للمعنى المتواري خلف جدران الواقع والكاشفة لتلافيفه وتعقيداته وتشابكاته والمعرية عن مكامنه وأغواره وجوفه إنما هي أشبه ما يكون بالأيقونة التي لا يفصلها عن الأصل إلا خيط هزيل، تلك النسخة اللامعة والمتوهجة التي تكاد تزيح الأصل عن أصالته، لتحل محله.

3 . السينما بوصفها مجاوزة

والحق أن بعض الأعمال السينمائية بما تحدثه من أثر لا يزول في شخصية المتلقي تترفع وتتسنم الى مرتبة أعلى من الواقع، لذلك نصفها بأنها أعمال أيقونية، فكما أن المعرفة الحقيقية هي ما يبقى عندما ينتهي التعليم، فإن الأثر السينمائي الأيقوني هي ما يبقى بالفعل بعدما ينتهي المقطع السينمائي، بمعنى أن الأثر الانفعالي الآني الذي يحدثه العمل السينمائي لا يستحسن فيه بقدر ما يستهجن، فلا معنى من أن يساورني الحزن والإشفاق على شخصية في فيلم تتقمص دور المتسول المسكين دون أن يبقى هذا الانفعال بعد أن أنتهي من مشاهدة الفيلم، ولا ينحصر الأمر عند هذا الحد لأن بقاءه أيضًا لا يشفع للفيلم أن يكون أيقونة ما لم يترجم الانفعال إلى فعل، وإننا نقصد بالفعل هنا التغيير الذي يطال شخصية الشخص إن إضمارًا بتغير الأفكار والعقليات وإن إظهارًا بتغير الأفعال والسلوكيات.

في الغالب الواقع لا يقول كل شيء دائمًا، إنه أخرس بطبيعته، فالسينما إذ هي تحاكي هذا الواقع تؤمن بأن الأشخاص فيه يتجاوزون ذواتهم نحو طاقات لم تنظمهم، والأفعال تتجاوز ذاتها نحو أعمال أولية لم تشكلها، والأشياء تتجاوز ذاتها نحو قطع لن تشكلها، وبإيمانها هذا تنسحب السينما من دائرة المحاكاة إلى دائرة المجاوزة، ولا يجب أن نفهم من ذلك أنها تعالي وتشامخ على الواقع، فالمجاوزة تعني اجتراحًا للإمكانات التي لم يتحقق حدوثها واقعًا وظاهرًا أو التي تحققت بالفعل لكن الواقع لم يحتملها ولم يتقبلها، إن الأمر أشبه بالشخص الذي زار الطبيب لكي يشخص مرضه ليخبره أن الداء الذي به ليس له دواء، فيعجز عن تقبل هذا الخبر ولا يقدر على تحمل ثقله، إن العالم الأصلي – يقول دولوز – لا يظهر إلا عندما نثقل ونكثف ونطيل الخطوط غير المرئية التي تقطع الواقع والتي تفكك التصرفات والأشياء[3]، إن السينما هي الطب الذي يشخص أمراض الواقع ويدفع أعطاب الحضارة لتطفو على السطح، لتظهر على شكل لم تظهر به في أصلها، شكل يتخذ من خصوبة العاطفة مرتعًا، ومن ليونة الطبع منفذًا، ومن رجاحة العقل مستقرًا.

وانطلاقًا من مفهوم المجاوزة نفهم أن السينما إنما تصنع واقعا لها ليس كالواقع الذي قلنا بأنه تحاكيه أو تقلده، فما نستقيه منها لا يمكن أن يقودنا إلى الواقع كما هو أو كما يجب أن يكون، بل إلى واقع آخر موجود بالقوة لكنه منعدم بالفعل، هو واقع يتسم بالتجاوز والتخطي المستمر، وهذا ما يدفع المتلقي إلى التعلق لدرجة الانسحاق التام والتماهي الكلي مع أطوار العمل السينمائي بشخصياته وبأحداثه وبأماكنه وبأزمنته وبمختلف تلافيفه ومطوياته، وذلك لأن الفيلم الذي يكتفي بمحاكاة الواقع واجتراره لا يمكن أن يضيف شيئًا، لكن الفيلم الذي يعري ما كان مغطى ويفضح ما كان معطى ويثير ما لم يتجرأ أحد على إثارته ويزيل الستار على ما أسدل عليه، ويخلع الحجاب عن ذلك اللامفكر فيه داخل المجتمع ، ذلك الذي يستكين هناك في الركن دون أن يتجاسر أحد على زعزعته ، ليس لأنه مقدس أو لأنه مدنس، بل لأنه لم يطله التفكير بحكم أنه قناعة ترسخت واستحكمت بالعقل، إن المجاوزة الأيقونية هي ما يجعل من السينما حية.

إن استنساخ الصورة السينمائية للواقع لا يعني أن هذه الصورة تشوه وتحرف ما هو واقع فعلاً، ولو افترضنا أن السينما تراوغ الحقيقة وتضطلع بدور التشويه والتحريف، وتسعى إلى مسخ أفكار المتلقي فإنها بذلك إنما تفتقد للفلسفة التي ترمي إلى التنوير بدل التزوير، إلى تأسيس فهم جديد للواقع عبر الفعل العقلاني المتوجه نحو التغيير عوض تدليس نظرتنا إلى الواقع عبر الانفعال اللاعقلاني

وسنجترح هنا مثالاً من السينما المصرية المعروفة بريادتها في السينما العربية بشكل عام، وذلك لما أنتجته من أفلام تحاكي الواقع وتتجاوزه، وننتقي منها فيلم "البيضة والحجر" لما له من بعد فلسفي وواقعي واضح جعله ينتشر بشكل واسع ليس في الفترة التي أنتج فيها فقط، بل حتى في أيامنا هذه جرى تداول مقاطع منه تداولًا يثير الإعجاب حقًا، وسنفحص فيه الجوانب التي ذكرناها سابقًا، من محاكاة أيقونية ومجاوزة بالإمكانية.

4 . فيلم "البيضة والحجر": محاكاة لواقع أستاذ الفلسفة أو مجاوزة له؟

لا يخفى علينا أن المجتمعات العربية استهجنت مسألة انتداب الفكر الفلسفي وانتشاره فيها أكثر مما استحسنته، ومعلوم أن المجتمع المصري كان أشد

مقاومة لهذا الفكر لأسباب سياسية واجتماعية حيث استشرت فيه مجموعة من التمثلات التي التصقت بالفلسفة ولازمت الوصوم أصحابها، ويتضح ذلك في الفيلم مع "مستطاع" أستاذ الفلسفة الذي قرر أن يسكن شقة في سطح عمارة في حي شعبي تحاك حولها الخرافات وتهاب فيها اللعنات، بالرغم من أنه كان يعرف بأمر هذه الشقة المشبوهة لأنها كانت مسكونة من قبل دجال يمارس السحر والشعوذة، وفي الليلة الأولى التي قضاها في هذه الشقة ظهرت له بعض الأمارات التي توحي بأن الشقة ليست بالعادية والطبيعية، حين بثق الصنبور دمًا، الأمر الذي دب الخوف والارتياع، فهرع ليستكشف سبب هذا الحدث الغريب ليجد أن البواب هو الذي تقصد إخافته، فهدده بأنه سيخبر سكان العمارة إذا ما عاود تصرفاته الطفولية.

إلى هنا، يظهر من الفيلم بأنه يريد أن يخلق صدامًا بين الخرافة ممثلة في أشخاص يؤمنون بها والفلسفة ممثلة في أستاذ يعمل بها، بحيث سعى "مستطاع" إلى إذاعة فكره التنويري تحت شعار ما ينفك عن تكراره: "أنا إذا غلا علي شيء تركته فيكون أرخص ما يكون مهما غلا"، وتتبدى إرادة هذه الشخصية حينما طلبت منه سيدة أن يساعد ابنها الذي كان يعجز عن مضاجعة زوجته، فأبى "مستطاع" من منطلق أن طلبها إنما مقود بالخرافة، وهو ما يتعارض معه بالمطلق والبت، لكن مع إلحاح السيدة في طلبها، استجاب لها، وبالفعل، التقى مع ابنها وأقنعه بكلمات تبدو في غاية البساطة العقلية والمنطقية والتي كانت محجوبة عليهم أن يمارس الجنس مع زوجته، وبعد هذا الحدث ذاع صيت "مستطاع" لكن ليس كأستاذ فلسفة بل كدجال وشيخ يملك بركة، وهنا نقطة التحول في الفيلم، لينتقل الفيلم من المحاكاة إلى المجاوزة، فكيف ذلك؟

كان مستطاع حاملاً لمشعل الفلسفة في محيط لا يفقه فيها شيئًا، وحاول بشتى الطرق أن يزيل الخرافات من عقول الناس الذين كانوا محيطين به، وأخال أن هذا الأمر سهل جدًا، لكن لسهولته فهو صعب، خصوصًا إذا ما اغتر المرء بما لديه من فكر واستغل الخرافة لخدمة مآربه الشخصية، وهذا بالضبط ما فعله "مستطاع"، فقد اغتر لذيوع صيته نتيجة نجاحه في إحقاق طلب السيدة، وجنى من ذلك مالاً وفيرًا، فأصبح تاجرًا للوهم والخرافة بدلاً من أن يكون محاربًا لها ومجافيًا لتأثيرها، والحق أن "مستطاع" قد وقع فريسة للخرافة، بالرغم من أنها لم تتملكه، فعقله متحصن ضدها، لكن نفسه الأمارة أملت عليه ما ينبغي أن يفعله، إذ أنه كان يؤمن بأن الحاجة والخصيصة تحول الناس إلى عبيد وسجناء، وتعيشهم في عالم يضج بالأماني وينضح بالأوهام، وهذا ما يمنحهم بحق راحة وترويحًا وارتياحًا، وإن التضخيم الذي طال شخصية "مستطاع" قد جعل الناس يحبونه ويتلهفون للقاء به.

إن الخرافة حسبما يرى باورخ اسبينزا تنشأ من الخوف، فالإنسان الذي تداهمه المشاكل من كل جهة ولا يلفي لها حلا ينتابه خوف شديد من مصيره إزاءها، هذا الخوف يخلق عنده أملاً في حلها، ونحن نعلم يقينا مع نيتشه أن الأمل شر الشرور، إنه أشبه بالخيط الذي يجره القدر من جهة ونحن ممسكون به عسى أن ينفلت من جهة القدر، لكنه لا ينفلت، ويرافقه ألم وتوجع وعذاب لا ينقضي، فتكون أكثر الحلول سذاجة حلولاً حقيقية، فالذي أصابه مرض مزمن ولم يجد له دواء فمن الطبيعي أن يلجأ إلى الخرافة كملاذ أخير عسى أن يجد فيه ما يشفي غليله، هكذا إذن عالج فيلم "البيضة والحجر" مسألة الخرافة والحقيقة، فالأولى تنتعش في بؤر المعاناة والألم والمشقة والمكابدة، وهذا ما اتضح مع عدة شخصيات في الفيلم، أبرزها "قمر الغسالة" التي كان الرجال ينفرون من الزواج منها، وحينما حكت لـ"مستطاع" مشكلتها وجهها إلى تغيير شخصيتها والتحدث بلباقة وحكمة والرجال بعد ذلك سيتهافتون عليها، وذلك بعد أن لجأت إلى الدجل والسحر. أما الثانية فتحضر حينما ينعدم الخوف ويقوض الأمل وتنتفي المعاناة

لقد كنا ننتظر من "مستطاع" في إطار المحاكاة وكأستاذ للفلسفة أن يحارب الخرافة وينافح ضد الدجل والشعوذة، لكننا تفاجئنا حينما تحول بنفسه إلى دجال متأثرًا بمفعول الخرافة نفسها، فانقلبت شخصيته وحياته رأسًا على عقب، وذلك في إطار المجاوزة.

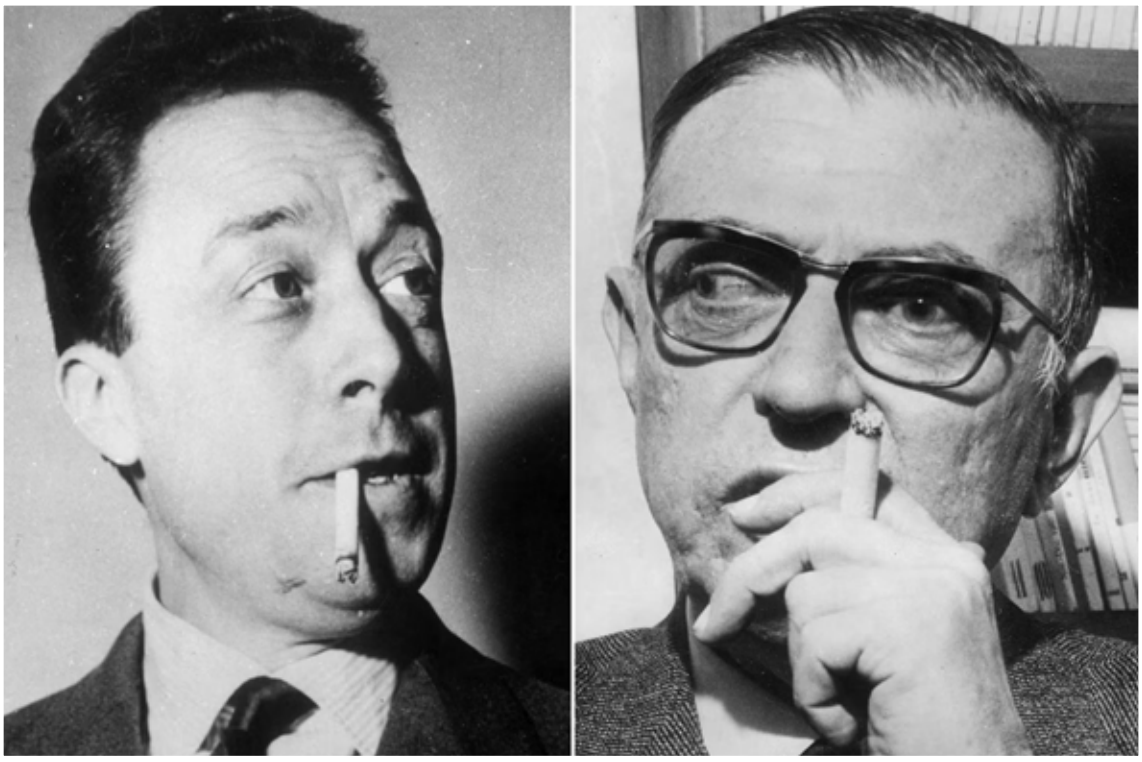
الهوامش:

1 - دولوز (جيل)، سينما الصورة – الزمن، ترجمة جمال شحيد، من المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ج 2، ط 1، 2015، ص 252.

2 - حضور الواقعية في العمل السينمائي لا يعني فقط أنه يحاكي الواقع، لأن الواقعية حسب دولوز تسمح بدخول التخيل والمستوهم والخارق والبطولي فيها مع الإسراف فيها والشطط في توظيفها.

انظر: دولوز (جيل)، سينما الصورة – الزمن، ترجمة جمال شحيد، من المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ج 1، ط 1، 2015، ص 269.

3 - دولوز (جيل)، سينما الصورة – الزمن، ترجمة جمال شحيد، من المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ج 1، ط 1، 2015، ص 240.



كامو وسارتر: رسالة "مفقودة" قبل الخلاف بينهما

مارسيلا كونوفا

المحرر الأدبي

كانا من الفلاسفة الفرنسيين المدخنين الشرهين الذين تحولت علاقتهما إلى توتر علني. وحين كتب أحدهما "الجحيم هو الآخرون"، كان من السهل أن نتخيل أنه كان يشير إلى منافسه المرموق.

لكن الآن تظهر رسالة غير معروفة من قبل أرسلها ألبير كامو إلى جان بول سارتر أن الرجلين كانا صديقين أعزاء فقط قبل أشهر قليلة من الخلاف بينهما.

ويعتقد أن الرسالة التي لا تحمل تاريخًا، والتي وثقها خبراء، كتبت في ربيع عام 1951. وقال نيكولاس ليانج من مكتبة لو باس سيج المتخصصة في أدب القرنين التاسع عشر والعشرين: "لقد حصل عليها أحد هواة جمع التوقيعات في السبعينيات واحتفظ بها في إطار فوق موقده منذ ذلك الحين. لقد بيعت إلى جامع فرنسي خاص، يمتلك واحدة من أجمل مجموعات كامو، قبل أسبوع".

تنتهي الرسالة الطويلة التي وقعها كامو بعبارة "عزيزي سارتر" "أصافحك". ويوصي المؤلف الحائز على جائزة نوبل في الأدب، ألبير كامو، سارتر بممثلة تدعى أمينديا فالس لتؤدي دورها في مسرحيته الجديدة. ووصف كامو الممثلة، التي كانت أيضًا صديقة لنجمة المسرح الفرنسية ماريا كاساريس، بأنها "جمهورية إسبانية" و"معجزة إنسانية".

في ذلك الوقت، كان سارتر يستعد لتقديم مسرحيته "الشيطان والخير لله"، التي عُرضت لأول مرة عام 1951 على مسرح أنطوان في باريس. وفي حين حصلت كاساريس على دور هيلدا، لم يشارك فالس في الإنتاج. ويوضح كامو أيضًا أنه كتب الرسالة من شقته في شارع مدام في الدائرة السادسة الكبرى في باريس، حيث عاش بين عامي 1950 و1954.

وهذه ليست المرة الأولى التي يتم فيها اكتشاف مراسلات بين نجمي الفكر في باريس مؤخرًا.

في العام الماضي، ألقى خطاب قصير كتبه كامو إلى سارتر في أربعينيات القرن العشرين بعض الضوء على واحدة من أكثر الصداقات شهرة في القرن العشرين. كان الرجلان متشابكين بشكل وثيق طوال حياتهما المهنية.

التقيا لأول مرة أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا واشتهرا بين عشية وضحاها عندما تحررت باريس. كان كلاهما كاتبي مقالات ومسرحيات ونقادًا للأدب والمسرح وفلاسفة وصحفيين ورؤساء تحرير

كان لهما نفس الناشر. وقد نالا كلاهما جائزة نوبل في الأدب. وقد قبل كامو الجائزة في عام 1957. ورفض سارتر الجائزة بعد سبع سنوات، مدعياً أنه لم يشعر بالإهانة "لأن كامو نالها قبلي"

لكن العلاقة بينهما ابتعدت في خضم الحرب الباردة وبدءًا في الاختلاف حول الفلسفة والسياسة

وبعد بضعة أشهر فقط من تلك الرسالة، نشر كامو كتابه "الإنسان المتمرد" الذي انتقده سارتر بشدة. وقد تسبب هذا في خلاف مرير وعلني بينهما.

كتب سارتر في رسالة مفتوحة: "عزيزي كامو، لم تكن صداقتنا سهلة، لكنني سأفتقدها"، واتهم صديقه السابق بـ "العجز الفلسفي". كما دمر كل مراسلاتهما تقريبًا.

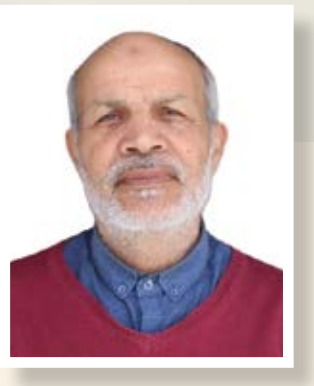
وقد أدى الخلاف الذي حدث في صيف عام 1952 إلى انقسام الباريسيين ذوي التوجهات الفلسفية

ولم يتحدث المثقفان مرة أخرى قط، رغم أنهما استمرا في الاختلاف العلني، بشكل مشفر، حتى وفاة كامو في عام 1960.

وبعد خمسة عشر عامًا، قال سارتر، الذي كان يبلغ من العمر آنذاك سبعين عامًا، عندما سُئل عن علاقته بكامو في مقابلة مع مجلة Les Temps modernes: كان كامو "على الأرجح آخر صديق جيد لي".

independent

المثقّف، الثّورة والكتلة التاريخية المهدورة



د. رمضان بن رمضان

باحث في الحضارة العربية الإسلامية

تونس

1) المثقّف: جدلية السلطة والمجتمع

يقسّم علماء الاجتماع الواقع المعيش إلى حقول أو ساحات متعدّدة وهي السّاحة الدّينيّة والسّاحة السّياسيّة والسّاحة الاقتصاديّة والسّاحة الثّقافيّة وهذا التّقسيم هو إجرائي لأنّ هذه السّاحات التي تشكّل كليّة الفضاء الاجتماعي والتّاريخي منفتحة على بعضها البعض وهي في علاقة وصل وفصل. واهتمامنا سينصب على السّاحة الثّقافية بما هي نتاج العقل من أفكار وتصوّرات ولما يبدعه الخيال من نشاطات فنيّة كالشّعر والأدب والمسرح والسّينما...

كثيرًا ما شهدت السّاحة الثّقافيّة تنافسًا شديدًا بين أنماط من المثقّفين من مشارب فكريّة مختلفة وذلك بغرض السّيطرة على هذه السّاحة والهيمنة على الأملاك الرّمزيّة للمجتمع وإدارتها.

يعرف قاموس علم الاجتماع صدر سنة 1969 المفكّرين والانتلجنسيا بأنّهم "أعضاء المجتمع الذين يندرون أنفسهم لتطويره أفكار أصيلة وينهمكون في مساع فكريّة وخلاّقة"[1].

فالانتلجنسيا هذه العبارة ذات الأصل البولندي تعني الفئات المثقّفة الأكثر قدرة على التّأثير في المجتمع وتتميّز هذه الفئات بصفات متعدّدة لا يجمعها تعريف واحد من أهمّها: التّعليم الرّفيع المستوى والتّعامل بعمق مع الأفكار المجرّدة وتوليدها والتّوليف بينها والحياد الاجتماعي والإبداع...

إلاّ أنّ التّعريف الذي ذكره القاموس يبدو أنّه ضيق مجال الفعل أمام الانتلجنسيا إذ غفل عن جوانب هامّة تميّز هذه الفئة مثل اتّخاذ مواقف انتقاديّة تجاه الأفكار.

أمّا أرنست جلنر فيعتبر الانتلجنسيا طبقة منفصلة عن معتقدات وقيم مجتمعها بفضل تعليمها الممتاز[2] ويضيف الأستاذ جلنر إلى الجانب الفكري الذي ورد في التّعريف السّابق، صفة الوقوف بعيدًا عن معتقدات المجتمع وقيمه فهي انتلجنسيا محايدة لا منتمية. لقد أثارت أفكار جلنر جدلاً واسعًا ولاسيّما اعتباره المثقّفين طبقة وفكرة حياديّتها وعدم انتمائها وسنعود لمناقشة ذلك وإيراد الرّدود على ذلك لاحقًا.

إنّ استقراءنا للتّاريخ العربي الإسلامي القريب منه والبعيد يكشف عن وجود فئة من المثقّفين هيمنت بحضورها على السّاحة الثّقافيّة وهي ممّن يطلق عليهم وعّاظ السّلاطين، تسخر معرفتها وإمكانيّاتها العلميّة لخدمة السّلطة المسيطرة وتقديم المشورة لها وتأطّير إيديولوجيّتها أو سياستها وترسخ مفاهيمها وتشرف على تنفيذ خططها وتحاول إضفاء الشّرعيّة على نظامها وتسعى هذه الفئة بكلّ جهودها وبشتّى الطّرق إلى المحافظة على النّظام القائم مهما كان نوعه لأنّ مكانتها الاجتماعيّة ومكاسبها الاقتصاديّة وامتيازاتها مرتبطة بالنّظام السّياسي المنخرطة فيه[3].

أمّا عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو فيؤكد على صفتي الإبداع والحياد اللّتين ينبغي أن يتحلّى بهما المثقّف، فهو ينظر إلى المفكّر الذي ينتمي إلى الانتلجنسيا على أنّه مفكّر مستقلّ وغير متحيّز لأيّ مطالب غير تلك المطالب الجوهريّة لمشروعه الإبداعي[4].

إنّ إعتبار الانتلجنسيا طبقة منفصلة يجعل هذا المفهوم عسير التّطبيق على واقع الانتلجنسيا العربيّة لأنّ هذه الطّبقة في معناها السّوسيولوجي يستحيل ايجادها في الوطن العربي ولا تكون حتّى مجرّد فئة واحدة مثقّفة ومنسجمة لأسباب متعدّدة لعلّ من أهمّها تخلّف الواقع العربي على مختلف المستويات وخصوصًا التّربية النّقديّة والانتقاديّة التي كان من الممكن أن تكون عاملاً فكريًّا هامًّا يربط بينها ويوحّد نظرتها.

لقد عالج عالم الاجتماع الألماني كارل مانهايم (1893-1947) موضوع الانتلجنسيا بعمق سوسيولوجي فنفى عن هذه الفئة صفة الطّبقة يقول: "في كلّ مجتمع توجد جماعات اجتماعيّة مهمّتها الخاصّة تقديم تفسير للعالم لذلك المجتمع ونحن ندعو هؤلاء بالانتلجنسيا[5] والانتلجنسيا ليست طبقة بأيّ حال من الأحوال[6] ولا تستطيع تشكيل جماعة ايديولوجيّة في حدّ ذاتها ويجب عليها أن تبقي التّقييم لنفسها ولكلّ الجماعات الأخرى[7] وهي غير مرتبطة اجتماعيًّا ومهمّتها الرّئيسيّة "السّعي المستمرّ للتّقييم والتّشخيص والتّكهّن واكتشاف الاختيارات عند ظهورها وفهم مختلف وجهات النّظر وتحديدها بدلاً من رفضها أو تمثّلها"[8] تحتوي أفكار مانهايم على رؤى مهمّة تتساوق والحالة الثّوريّة التي نعيشها اليوم وسنحاول الاستفادة منها في تحديد ملامح المثقّف الذي تقتضيه مرحلة الارتدادات والارتجاجات التي تعقب الثّورات عمومًا.

إنّ المثقّف في المطلق معارض لكلّ أشكال السّلطات وأصنافها لأنّه يمتلك دوما رؤية مغايرة للسّائد ولما هو مطروح قد تكون رؤيته طوباويّة ولكنّه يظل دومًا في قطيعة مع الشّيء المعتاد ولا يعني ذلك البتّة تجاهله للحراك الاجتماعي والسّياسي لمجتمعه بل إنّ انخراطه في هذا الحراك يكون بعين النّاقد فهو لا ينشد التّغيير من أجل التّغيير وإنّما هو يبحث عن التّأسيس من خلال رؤيته لما هو أفضل ولذلك فهو يتوجّس خيفة من السّلط جميعها ولاسيّما السّلطة السّياسيّة هذا التّوجّس قد يصبح حالة مرضيّة عندما يصبح رهابًا ففي تعاملهم مع مختلف السّلط القائمة يعمد المثقّفون إلى تجنّب الوقوع في شراكها ويخشون من أن يحسبوا عليها إنّهم بما يمتلكونه من رأسمال رمزي عرضة للإغراء وأيّ إغراء ذاك الذي تضعه السّلطة- بما لها من إمكانيّات ضخمة - بين يدي المثقّف؟ لقد وقع الكثير من المثقّفين في سحر السّلطة وأخطبوطها فكانوا واجهة وظّفتها الأنظمة الاستبداديّة لتلميع صورتها القبيحة ففقدوا بذلك ألقهم ومنزلتهم وتآكل رصيدهم الرّمزي أمام شعوبهم.

2) الحالة الثورية واضمحلال المثقف العضوي

إن كلّ إنسان مثقّف في نظر "جرامشي" (1891-1937) يملك رؤية للعالم وفلسفة خاصّة به وبهذا فهو يساهم في الثّقافة السّائدة ولذلك فالمثقّفون حسب جرامشي يمارسون دورًا حيويًّا ومهمًّا في تكوين الإيديولوجيّات وبنائها كما يساهمون في بناء التّماسك الاجتماعي ومن هنا فهم شريحة اجتماعيّة تمثّل كافّة الفئات والطّبقات الموجودة في المجتمع وهم لسان حالها النّاطق باسمها ويمثّلون مصالحها المتّفقة والمتعارضة ويعبّرون عنها ويؤكّد جرامشي على أنّ المثقّفين هم منظّمو الزّعامة الاجتماعيّة يستطيعون أن يتوسّطوا عالم الثّقافة وعالم الإنتاج وأن يقدّموا أفكارًا تتقبّلها جماهير الشّعب بطريقة تلقائيّة على أنّها أفكار مشروعة لأنّها تعبّر عمّا هو أكبر بكثير من مصالح الجماعة المسيطرة. يتدرّج جرامشي[9] في بلورة رؤيته للمثقّف من الاتّساع إلى التّضييق فمن اعتباره أنّ المثقّفين يمثّلون كافّة الفئات والطّبقات إلى تقسيمهم إلى صنفين متمايزين الصّنف الأوّل أطلق عليه اسم المثقّف التّقليدي والصّنف الثّاني المثقّف العضوي ليكيل للثّاني المديح والثّناء في حين يعتبر جماعة الصّنف الأوّل تقليديين لأنّهم تاريخيًّا ينتسبون إلى حقبة تسبق ولادة الطّبقة في معناها الماركسي على عكس المثقّف العضوي فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بنمط إنتاج فالمثقّف العضوي هو المثقّف المرتبط بطبقة معيّنة حيث يقوم بتنظيم وظيفتها الاقتصاديّة وهو أيضًا من حملة وظيفة الهيمنة التي يمارسها في المجتمع المدني يحدّد تحقيق قبول الطّبقات الأخرى لها واجتماعها حولها. وذلك من خلال عمله في مختلف الهيئات الثّقافيّة والإعلاميّة كالمدارس والجامعات وأجهزة النّشر وغيرها وفي هذا كلّه تبرز وظيفة العضويّين باعتبارهم العروة الوثقى بين البنية الفوقيّة والبنية التّحتيّة وإذا كان المثقّفون التّقليديون يقعون بين الطبقات ويعملون على ربط الماضي بالحاضر كعمليّة مستمرّة فإنّ

إنّ المثقّف في المطلق معارض لكلّ أشكال السّلطات وأصنافها لأنّه يمتلك دوما رؤية مغايرة للسّائد ولما هو مطروح قد تكون رؤيته طوباويّة ولكنّه يظل دومًا في قطيعة مع الشّيء المعتاد ولا يعني ذلك البتّة تجاهله للحراك الاجتماعي والسّياسي لمجتمعه بل إنّ انخراطه في هذا الحراك يكون بعين النّاقد فهو لا ينشد التّغيير من أجل التّغيير وإنّما هو يبحث عن التّأسيس من خلال رؤيته لما هو أفضل ولذلك فهو يتوجّس خيفة من السّلط جميعها ولاسيّما السّلطة السّياسيّة هذا التّوجّس قد يصبح حالة مرضيّة عندما يصبح رهابًا ففي تعاملهم مع مختلف السّلط القائمة يعمد المثقّفون إلى تجنّب الوقوع في شراكها ويخشون من أن يحسبوا عليها إنّهم بما يمتلكونه من رأسمال رمزي عرضة للإغراء وأيّ إغراء ذاك الذي تضعه السّلطة- بما لها من إمكانيّات ضخمة - بين يدي المثقّف؟ لقد وقع الكثير من المثقّفين في سحر السّلطة وأخطبوطها فكانوا واجهة وظّفتها الأنظمة الاستبداديّة لتلميع صورتها القبيحة ففقدوا بذلك ألقهم ومنزلتهم وتآكل رصيدهم الرّمزي أمام شعوبهم.

مثقّفي النّموذج العضوي يقدّمون أفكارًا تضع حدًّا فاصلاً بين الماضي والحاضر[10].

لقد شاع مفهوم المثقّف العضوي في فضاء الثّقافة العربيّة حتّى صار "أقنوما" مقدّسًا على حدّ عبارة خالد الحروب[11] على امتداد عقود من الزّمن منذ الخمسينيّات والستينيّات وجزءًا غير يسير من سبعينيّات القرن الماضي وارتبط بقضايا التّحرّر من الاستعمار والثّورة على الطّبقات المحتكرة للسّلطة والثّروة. ترقى مفهوم المثقّف العضوي أو المثقّف الملتزم ليدحض أي مفهوم آخر أو فهم آخر لدور المثقّف ومكانته وتناسلت من مفهوم المثقف الملتزم مفاهيم أخرى مثل الأدب الملتزم أو الفنّ الملتزم واحتقر مفهوم الأدب من أجل الأدب أو الفنّ من أجل الفنّ في خضمّ تلك الفوضى المفاهيميّة وعلوّ نبرة الخطابات الثّوريّة[12].

لقد كان لمفهوم "المثقّف العضوي" آثاره التّدميريّة على الذّات الفرديّة والجماعيّة، لقد استنزف جهودًا كبيرة لنخب انصبّ اهتمامها في الدّفاع عن طبقة اجتماعيّة بعينها وارتبط عضويًّا بها و"تعامى" عن بقيّة مكوّنات المجتمع تلك الرؤية الأحاديّة والتي خيل إليها أنّها تمتلك آليّات التّحليل الكلياني للمجتمع في صيرورته التّاريخيّة إنّما كانت تعمل على تهميش قطاعات من المجتمع وتقصيها بل تكرّس عطالتها بدعوى انتمائها إلى ما قبل تشكّل الطّبقة أو أنّها تنتمي إلى كتلة تاريخيّة تجاوزها الزّمن، لقد هيمنت اليوطوبيا على الواقع وأكمل العمى الايديولوجي وطأته على كافّة مناحي المجتمع لقد انهمك المثقّف العضوي في دفاعه الشّرس عن الجماعة التي قد تكون الشّعب أو الطبقة أو الحزب ضدّ كلّ الآخرين وتقمّص دور شاعر القبيلة أو دور الدّاعية المروج لإيديولوجيا بعينها يرى فيها الحلّ السّحريّ لكلّ معضلات العالم والوجود وقد يكون هذا الدّاعية قوميّا أو ماركسيًّا أو ليبراليًّا أو إسلاميًّا ويرى خالد حروب أنّ سبب تحوّل المثقّف العضويّ إلى شاعر قبيلته يبرّر سيّئاتها ولا يقبل المساس بها هو ضمور النّقد عنده ويعلن تبعًا لذلك موت المثقّف العضويّ وذلك بسبب توقّف نبض النّقد في جسده وشرايينه فأيّ فكر يختفي فيه النّقد يتحوّل إلى جثّة متحلّلة لا روح فيها[13].

3) الحالة الثّورية والكتلة التاريخية المهدورة

اختلف المراقبون حول ما حصل في تونس هل هو ثورة أم انتفاضة، إلاّ أنّ الثّابت أنّ ما حدث مثّل زلزالاً أطاح بالنّظام السّياسيّ لكنّ ارتداداته وتموّجاته ما زالت مستمرّة لقد كان للثّورة أبعادها

إنّ الحديث عن أنماط من التّجانس الثّقافي في معناه الفلسفي والانتربولوجي أمر غير عملياني سوسيولوجيا إذ هو يغطّي تواجدًا حقيقيًّا لأنماط مختلفة من الثّقافة قد تتناقض في المضمون والوظيفة في المجتمع الواحد

الاقتصاديّة والحضاريّة والثّقافيّة فقد زاوجت الثّورة من خلال الشّعارات التي رفعت الحريّة التّشغيل الكرامة الوطنيّة العدالة الاجتماعية... بين ماهي مطالب ماديّة وماهي مطالب ثقافيّة عكست ما بلغه الشّعب التّونسي من نضج حضاري ووعي سياسي إنّ الثّورة التّونسيّة بعفويّتها حيث كانت خالية من كلّ إيدولوجيا ومن كلّ حزب سياسيّ ومن كلّ الشخصيّات الكارزماتيّة التي تقود تحرّكاتها. إلا أنه بعد عشر سنوات من الثورة، انكشف فشل الوهج الثوري في جعل النخب التونسية تلتقي حول مجموعة من المهام التي من شأنها أن تعطي للثورة سمتها، من ذلك بناء كتلة تاريخية تقوم على أنقاض كتلة أخرى صنيعة الاستبداد وتعمل على تفكيكها وإخراجها من الفعل التاريخي، هذا في مستوى إحداث القطيعة مع كل ما يمت بصلة لتلك الحقبة المظلمة، أما التأسيس فكان يعني بناء مسار ثوري يضع معالم لانتقال ديمقراطي سريع وناجع، تشترك في صياغته كل العائلات السياسية والفكرية المؤمنة بالثورة وبمبادئها. لقد طرح غرامشي مفهوم "الكتلة التاريخية" في سياق ثقافي وإيديولوجي وأخلاقي محدد وذلك بغرض بناء "الهيمنة المضادة" وهذا يقتضي بعيدًا عن التوظيف السياسي للمفهوم وعن التصنيف والاصطفاف الذي يهدف إلى الإقصاء وإلى احتكار المعاني الحافة للمفهوم، تحقيق الهيمنة الثقافية المضادة التي تتطلب بروز مجموعة من المثقفين وقد تخلصوا من أعباء الإيديولوجيا، بوصلتهم حدث الثورة وما يقتضيه من عمل على حمايته والدفاع عن كل ما أنجزه وما هفا إلى تحقيقه. وهذا ما فشلت النخب في الالتقاء حوله مما أضر بالمسار الثوري أيما ضرر. لقد اصطفت النخب وراء الأحزاب السياسية وغلبت مصالحها الإيديولوجية على مصلحة الوطن الجامع، كانت النخب صدى للخلافات السياسية التي مزقت المشهد الحزبي والبرلماني. إن ممارسة الهيمنة المضادة تخفي صراعًا اجتماعيًا ذا خلفية فكرية ينبغي أن يخاض ضد الفاشية والشعبوية اللتان تعملان على نسف المنجز الثوري وتشويهه أو السطو عليه وتحويل وجهته. (انظر، علاء الكلامي، الكتلة التاريخية، ماهيتها، سياقها، ...، موقع الآداب، بتاريخ (04 – 04 – 2016). لقد أتاحت الثّورة للنّخب جميعها الدّخول في عمليّة تطهير نفسي لا شعوري من كلّ أدران الاستبداد ومخلّفاته وهي عمليّة صعبة لأنّها تقتضي القطيعة والتّأسيس. إنّ من شأن عمليّة التّطهير هذه أن تساهم في ولادة مثقّف جديد. إنّ المثقّف العضوي النّاقد هو مثقّف عضوي ليس بمعنى الانتماء إلى طبقة والوعي بمقتضيات ذلك الانتماء واستحقاقاته بل هو عضويّ بانتمائه للثّورة وتمثّل قيمها والانحياز إلى مبادئها فذلك هو الاسمنت الذي يشد مختلف مكوّنات المجتمع إلى الثّورة وليس هو الرّابط بين البنية الفوقيّة والبنية التّحتيّة فنحن بحاجة إلى مثقّف عضوي لا ينتمي إلى إيدولوجيا بعينها ولا إلى طبقة مخصوصة وإنّما هو يدافع عن مجموعة من القيم النّبيلة التي جاءت بها الثّورة ومازالت تنتظر من نخبتها المثقّفة العمل على تجسيدها على أرض الواقع. هذه القيم التي التقى حولها الشّعب بمختلف شرائحه ووجدت حولها إجماعًا واسعًا، إلا أن النخب خانت الأمانة التي أودعتها إياها الشرائح الاجتماعية المختلفة.

إنّ الحديث عن أنماط من التّجانس الثّقافي في معناه الفلسفي والانتربولوجي أمر غير عملياني سوسيولوجيا إذ هو يغطّي تواجدًا حقيقيًّا لأنماط مختلفة من الثّقافة قد تتناقض في المضمون والوظيفة في المجتمع الواحد. هذا المفهوم حول اختلاف الأنماط الثّقافيّة في المجتمع الواحد[14] تكرّسه طبيعة الثّورة لأنّها تتيح لأصناف ثقافيّة متعدّدة أن تعبّر عن نفسها بعد أن ظلّت تعاني الإقصاء وتكتوي بنار التّنميط. لقد قدّمت الثّورة آفاقا رحبة من الحريّة تسمح للمثقّفين أن يكسّروا الأغلال، فينطلق الفعل الثّقافي والإبداعي وقد تخلّص من كلّ ما يرتهنه سواء لحنين ماضوي مريض أو لطوباويّة تزيد في عزلتهم عن واقعهم

إنّ الثّورة وهي تزعزع عروش الاستبداد وتخلخل السّائد وما استشرى فيه من فساد. تظلّ تبحث عن توازنها دون أن يفقد المجتمع حالته الثّوريّة. لأنّ هذه الحالة هي الضّامن لاستكمال أهداف الثّورة يظلّ ذلك الوهج يملأ وعينا ويحصّننا من الارتكاس ومن عودة أعداء الثّورة ورموز الثّورة المضادّة إلى السّاحة من جديد فالعودة إلى الشّيء المعتاد الذي نخره الفساد من خلال الإيهام بأنّ الماضي أفضل من الحاضر وأنّ المستقبل يعتريه

الغموض والفوضى، هذه الأوهام هي الأشدّ خطورة على الثّورة من كلّ الأخطار الأخرى لاسيّما وأنّ مجتمعنا مازال يعاني هشاشة نفسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وأمنيّة.

إلاّ أنّ الخشية وهو ما أثبتته التّجارب أنّ المفكّرين الثّوريّين الذين عملوا على تحقيق تصوّراتهم داخل المجتمع ومن أجله بفضل انخراطهم في الثّورة قد يتحوّلون إلى مبرّرين رسميّين للسّلطة إثر انتصار هذه الثّورات وهذا ما أكّد عليه كلّ من "بيتر برجر وت لكمن"[15] وحتّى لا تنزلق نخبنا هذا المنزلق الخطير عليها أن تشعل في نفوسها دومًا جذوة الموقف الانتقادي لكم نحن بحاجة اليوم إلى نقد يثمّن المكتسب والمنجز ويبني عليهما وأولى هذه المكتسبات الحريّة المسؤولة التي تظلّ ديدننا حتّى لا يتحوّل النّقد إلى انتقاد تحرّكه خلفيّات إيديولوجيّة يوقعنا في نوع من العدميّة تزرع بذور الشكّ وتشيّع اليأس والإحباط.

إنّ ثمار الثّورة لم تينع بعد ولم يحن أوان قطافها فنحن بصدد تهيئة الأرض للزّرع ودسّ البذور الجيّدة في التّربة المباركة والمعمدة بدماء الشّهداء وحتّى يكون الحصاد وفيرًا وفي مستوى التّضحيات الجسام التي قدّمها شهداء الثّورة وجرحاها وعامّة الشّعب الذين اكتووا بنار الاستبداد على امتداد عقود والذين صبروا على شظف العيش والحرمان والاستعباد...

لابدّ أن يضطلع المثقّفون بدور الحاضن لهذه المرحلة الدّقيقة التي تمرّ بها الثّورة والرّاعي لها ويعملون على إنضاج ظروف حمل الثّورة وولادتها ممّا يجعل المولود سليمًا معافى من كلّ التّشوّهات وفي مستوى انتظارات الشّعب التّونسي.

إنّ النّقد الذي هو أحد وجود ممارسة الحريّة في أرقى ارتجاليّتها سيكون الآليّة التي بمقتضاها ستتمخّض الثّورة على بناء نظام مدني ديمقراطي صلب لا تزعزعه الرّياح العاتية وعلى ترسيخ لقيم الحريّة والعدالة والشّغل والكرامة الوطنية.

إنّ المثقّف النّقدي هو ذاك الرّجل الذي يتحلّى بروح مستقلّة حجّة الاستكشاف والتّحرّي وذات نزعة نقدية واحتجاجيّة باسم حقوق الرّوح والفكر فقط[16].

فمن المهامّ الملقاة اليوم على عاتق المثقّف بعد حدوث ثورات الرّبيع العربي ثم انحسارها أن لا يكتفي بالتعريّة العلميّة للشّروط والظّروف التي أتاحت اندلاع الثّورات بل عليه أن يشتغل من أجل الخروج من ذلك حتّى يتمكّن لاحقًا من بلورة رؤية جديدة للعمل التّاريخي فالثّورة وهي تستكمل ما طرحته على نفسها من مهامّ عليها أن تعمل من خلال نخبتها على تغيير العقليّات وطرق التّفكير البائدة التي مازالت تعاني من تسرّبات الماضي وأن ترتقي بها إلى مستوى الانتظارات التي تروم تحقيقها أنّ الوضعيّات الاجتماعيّة التي يسودها التّوتّر و الاستياء تمثّل البيئة المناسبة لظهور النّخب المثقّفة المنخرطة في هموم المجموعة وهي تخلق الجوّ المناسب للانتقاد الاجتماعي وتشكّل حافزًا له فالمثقّفون ذوو الفكر النّقدي الحرّ يتميّزون عن أولئك المثقّفين سواء المرتبطون بالسّلطة أو باستراتيجيّات الوصول إلى السّلطة أي منخرطون في ايديولوجيّات[17] تعمل من أجل الوصول إلى السّلطة هم وحدهم القادرون على حسم المصير التّاريخي لمجتمعاتهم ولاسيّما تلك التي تعيش تحوّلات عميقة فلا معرفة بدون تضامن على حدّ عبارة إدوارد سعيد.

الهوامش:

1 - د. أحمد سالم الأحمر "المثقف العربي ... واقعه ودوره" ضمن مجلّة الوحدة الرّباط: عدد 66/آذار (مارس) 1990 ص65

2- Gellener Ernest، contemporary thought and politics، London Routledge a kegan paul ، 1974 p73

3 - د. أحمد سالم الأحمر "المثقف العربي ... واقعه ودوره"..... ص62

4 - Bourdieu pierre «intellectuel field and creative project» in MFD young ED knowledge and social control London collier- Macmillan 1971 p162 -165

5 - Mannheim، karl essays on the sociology culture ،London Routledge and kegan paul 1956 p 10

6 - IBid p 104

7 - IBid p 170

8 - IBid p 111

9 - أنطونيو غرامشي: قضايا المادية التاريخية (ترجمة فواز الطرابلسي) دار الطليعة بيروت 1971 ص 126-132

10 - خالد كاظم أبو دوح: مفهوم المثقف العضوي في الفكر الغرامشي نشر بموقع "الحوار المتمدن" العدد 1847 في مارس 2007

11 - خالد الحروب: موت المثقف العضوي بقاء المثقف الناقد نشر بموقع "الأوان" الأحد 25 تموز (يوليو) 2010

12 - نفس المرجع

13 - نفس المرجع

14 - الطاهر لبيب سوسيولوجيا الثقافة دار علي الحامي صفاقس، تونس ط 5 د.ت ص 24

15 - berger P and luckman ،T the social construction of reality new york، anchor books 1699 p 127 .

16 - محمد أركون "بعض مهام المثقف العربي اليوم" ضمن مجلة الوحدة "الرباط" العدد 64 / مارس (آذار) 1990 ترجمة هاشم صالح ص 12

17 - انظر مقالنا: الثقافة في مرحلة ما بعد الثورة نشر بالموقع الالكتروني "الأوان" بتاريخ 27 أيلول (سبتمبر) 2012.

ذاكرة المكان عند إدوارد سعيد

د. المصطفى رياني

أستاذ باحث في الترجمة بالمعهد الجامعي للدراسات - جامعة محمد الخامس بالرباط

يندرج كتاب "خارج المكان" لإدوارد سعيد والصادر سنة 2000، ضمن الكتابة الذاتية أو التخييل الذاتي. صدر الكتاب عن دار الآداب للنشر والتوزيع ببيروت وترجمه إلى العربية فواز طرابلسي. بدأ إدوار سعيد بكتابة مذكراته في ماي 1994 حين علم بمرضه العضال وانتهى من تأليفها سنة 1998. ويبين سعيد أهمية الذاكرة في استرجاع المكان في فترات مختلفة من حياته. يقول في بداية كتابه "خارج المكان": "لعبت ذاكرتي دورًا حاسمًا في تمكيني من المقاومة خلال فترات المرض والعلاج والقلق الموهنة. ففي كل يوم تقريبًا، وأيضًا فيما أنا أؤلف نصوصًا أخرى، كانت مواعيدي مع هذه المخطوطة تمدني بتماسك وانضباط ممتعين."

ويرى إدوارد سعيد أن الدافع لكتابة مذكراته هو حاجته إلى تجسير المسافة في الزمان والمكان، بين حياة اليوم وحياة الأمس. والتعبير عن ذكرياته في جغرافيا المكان، خصوصًا جغرافيا الارتحال، من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن. فكل واحد من الأمكنة التي عاش فيها في القدس والقاهرة ولبنان والولايات المتحدة الأمريكية شكلت جزءًا من نموه وحياته وهويته ووعيه. كما يعتبر سعيد أن المدارس التي درس بها تعد ضمن تلك الأمكنة التي احتلت مكانًا مميزًا في ذاكرته وكتابه. وهي صور مصغرة عن تجاربه المدرسية التي تستحق الوصف والسرد والتي عاشها وارتبط بها رغم مرور خمسين عامًا.

ويحكي الكاتب ذكرياته وكيف شكل استعمار فلسطين بداية لبحثه عن المكان الذي ولد فيه، والذي شكل هويته اللغوية والثقافية المتعددة بالرغم من التهجير الجماعي والمنفى. ويمكن اعتبار مذكرات إدوارد سعيد كشهادة راسخة للانتماء لأرض فلسطين بمدنها وأهلها وجذورها التاريخية الثابتة والعميقة. سيجد الكاتب نفسه في ترحال دائم خارج المكان، خارج فلسطين، أرض الانتماء والذكريات المليئة والمفعمة بالحياة.

كما يتذكر سعيد محنة التهجير والإجلاء من داخل المكان إلى خارجه نحو المنفى قائلاً: "ذلك أنه مع ربيع 1948 كانت عائلتي الموسعة كلها قد أجليت عن المكان وعاشت في المنفى منذ ذلك الحين. على أني في عام 1992 تمكنت للمرة الأولى، منذ مغادرتنا عام 1947 من زيارة المنزل الذي تملكه عائلتي في القدس الغربية والمنزل الذي نشأت فيه أمي في الناصرة ومنزل خالي في صفد وغيرها من المنازل...". ويضيف: "وجدتني أروي قصة حياتي على خلفية الحرب العالمية الثانية وضياع فلسطين وقيام دولة إسرائيل وسقوط الملكية في مصر وسنوات الناصرية وحرب عام 1967 وانطلاق حركة المقاومة الفلسطينية والحرب اللبنانية واتفاقية أوسلو. كل هذه الأحداث موجودة ضمنًا في مذكراتي، ويمكن تبين حضورها العرضي هنا وهناك."

وما يثير الاهتمام في السردية الذاتية لسعيد هو محاولته الدائمة ترجمة تلك التجارب التي عاشها في لغة مختلفة. وحسب قوله كل منا يعيش حياته في لغة معينة، ومن هنا فإن الكل يختبر ويستوعبها ويستعيدها في تلك اللغة بالذات. كما يعتبر الانفصال الكبير في حياته هو ذلك الانفصال بين اللغة العربية، لغة الأم، وبين اللغة الانجليزية، وهي اللغة التي بها تعلم وعبر ككاتب وكباحث. لذلك كانت مهمة سرد ذكرياته معقدة، ناهيك عن الطرائق المختلفة التي بها تختلط عليه اللغتان نظرًا لاختلاف الألفاظ والأنساق التعبيرية.

ويقول عن كتابته الذاتية: "وآمل أن لا أبدو متبجحًا إن قلت إن الجديد في إدوار سعيد المركب الذي يظهر من خلال هذه الصفحات هو عربي أدت ثقافته الغربية، ويا لسخرية الأمر، إلى توكيد أصوله العربية، وإن تلك الثقافة، تلقي ظلال الشك على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية، تفتح الآفاق الرحبة أمام الحوار بين الثقافات." ويقول المترجم فواز طرابلسي عن ترجمته لكتاب "خارج المكان" لإدوار سعيد: "كانت المعركة بين إنجليزية إدوار سعيد عسيرة متطلبة لأدق دقائق المعاني والأحاسيس والمشاعر والأفكار والأوصاف. فأسلوب إدوارد ممتنع، كما يعترف هو نفسه في تقديمه لهذه المذكرات، وقد جهدت لجعله ممتنعًا. أحيانًا، كنت أتغلب عليه، وأحيانًا أخرى أعترف بأنه تغلب علي. ومع ذلك، انصب كل جهدي على جعل إدوارد يتكلم اللغة العربية."

في هذا السياق، يمكن اعتبار "خارج المكان" صوتًا لمن لا صوت له، في عالم من الضوضاء والتعتيم وتزييف التاريخ. ينفتح النص الأدبي على الواقع الذاتي والجماعي للتعبير عن الفلسطيني في مواجهة الهمجية المعاصرة التي تمارس الكذب ومصادرة حقوق المكان والإنسان والعيش في المنفى. إنها المنفى التي يعيشها الكاتب كتجربة ذاتية وكتجربة الشعب الفلسطيني المحتل بكل آلامها ومعاناتها والتطلع إلى الانعتاق والتحرر. يقول إدوارد سعيد في مذكراته: "عندما أسمع الآن إشارات إلى القدس الغربية، فإنها تعني دومًا بالنسبة إلى الأحياء العربية لمرابع طفولتي. وما يزال يصعب عليّ أن أتقبل حقيقة أن أحياء المدينة تلك، حيث ولدت وعشت وشعرت بأني بين أهلي، قد احتلّها مهاجرون بولونيون وألمان وأمريكيون غزوا المدينة وحولوها رمزًا أوحد لسيادتهم، حيث لا مكان للحياة الفلسطينية التي انحسرت إلى المدينة الشرقية التي أكاد لا أعرفها. فلقد أضحت القدس الغربية الآن يهودية بالكامل، وطرد منها سكانها السابقون نهائيا في أواسط العام 1948. "يقول الكاتب اللبناني إلياس خوري: "خارج المكان" هو الشعب الفلسطيني... وإدوارد روى قصته... بصفته فلسطينيًا، ومن الشعب الفلسطيني".

يتذكر إدوارد سعيد الفترة الزمنية التي تلت النكبة مباشرة لعام 1948. ويقدم الكاتب أحوال العائلات التي كان يعرفها. وكيف كانوا وكيف أصبحوا بعد اللجوء؛ يعانون من الفقر والانتقال من منزل لآخر. وتحولت حياتهم إلى عالم من اليأس والإحباط. كما يصف معاناته في مذكراته حين سافر إلى نيويورك قائلاً: "لقد حولتني ضخامة نيويورك الهائلة وبناياتها الشاهقة... إلى ذرة تافهة؛ فأخذت أتساءل عن موقعي من هذا كلّه." ويعبر الكاتب عن إحساسه بالمنفى والاغتراب في المكان الجديد، حتى ولو تعلق الأمر بنيويورك، بحيث لم يستطع التأقلم بسهولة مع الهوية الجديدة والمكان الجديد. لكنه استطاع بناء عالمه الخاص وإثبات الذات في مكان لا يرحم. ويضيف: "إن عدم اكتراث أحد بوجودي منحني شعورًا غريبًا... بالتحرر لأول مرة في حياتي ... لم أعد الإنسان ذاته بعد 1967، فقد دفعتني صفعة الحرب إلى نقطة البداية، إلى الصراع على فلسطين". وسيتحول إدوارد سعيد بعد هزيمة 1967، من أكاديمي جامعي إلى مثقف عام يخاطب الجمهور الأمريكي، ويطمح إلى أن يصبح صوتًا فلسطينيًا وإن كان وحيدًا، ليصارع من أجل المكان؛ بهدف دحض الرواية الإسرائيلية، والتغطية الإعلامية الأمريكية المساندة لإسرائيل

في هذا السياق، تعرض إدوارد سعيد إلى المضايقات بسبب كتابه "الاستشراق"، وبسبب محاولاته الحديث عن الصهيونية وربطها بالاستعمار لفلسطين. وسيبقى لدى سعيد شغف دائم للصراع مع المكان، ليس للدفاع عن أفكاره فحسب، بل للدفاع عن قضيته وقضايا المضطهدين؛ بوصفه إنسانًا متعددًا ومتجددًا، ومنتميًا إلى سؤال القضية من أجل الاعتراف والإنصاف وبناء الذات واستعادة المكان. إنه إدوارد سعيد كما رثاه محمود درويش، المتشبع بالقيم الكونية والنزعة الإنسانية. إنه المثقف الّذي ظل باحثًا عن هوية متعددة ومركبة ومتفاعلة مع الآخر، وصراعه مع المكان، وشعوره الدائم بأنه خارج المكان.

يقول إدوارد سعيد في كتابه "خارج المكان": "إلى هذا اليوم، أشعر بأني بعيد عن البيت، مهما بدا الأمر مضحكًا. ومع أني لست متوهما أني كنت سأعيش حياة أفضل لو بقيت في العالم العربي، أو عشت ودرست في أوروبا، فما يزال يلازمني بعض الندم. وهذه المذكرات هي في وجه من وجوهها، استعادة لتجربة المغادرة والفراق، إذ أشعر بوطأة الزمن يتسارع وينقضي. ولما كنت قد عشت في نيويورك بإحساس مؤقت على الرغم من إقامة دامت سبعة وثلاثين عامًا، فقد فاقم ذلك من ضياعي المتراكم، بدلًا من مراكمة الفوائد".

إن ذكريات إدوارد سعيد تجعل من المكان عالمًا لإثبات الكينونة والوجود، يحمله معه في سكونه وترحاله. يذكره بأفراد عائلته وأصدقائه ومعارفه وما تعرضوا له من معاناة التهجير والتشرد. لقد نفي الكاتب عن المكان، ككثيرين غيره، لكن المكان برمزيته الفلسطينية العميقة استقر بداخله. وتبقى الذاكرة مرآته المتاحة والمفتوحة في انتقاله وتجواله داخل أمكنته المفضلة والمستعادة، ليبقى أمل العودة إلى أرض الانتماء راسخا يغذي الحياة والهوية المتجددة خارج المكان وداخله.

السجالات الأدبية بين النزعة الفردية والنقد المنهجي (لمحة عن الأدب الفرنسي)

القاسمي بدرالدين

المغرب

لا يكاد يخلو أي عصر أو مجتمع من الخصومات الفكرية والأدبية. فليس ممكنًا أن تتفق الآراء والمواقف على الفكرة نفسها دائمًا، فوجهات النظر تختلف تبعًا لقناعة الشخص وتقديراته وتصوراته للصواب والحقيقة. وإذا نقبنا في التراث العربي مثلاً نجده زاخرًا بالخصومات المثيرة للاهتمام، سواء التي دارت خلال العصر الأموي بين الفرزدق والأخطل وابن جرير أو التي وردت في الفترة الحديثة بين العقاد وطه حسين مثلاً. والأمر نفسه عن النزاعات الأدبية في الفكر الفرنسي فهي متعددة، إلا أنها كانت في بعض الأحيان تجانب النقدي البناء إلى تصفية الحساب الشخصي باستخدام البذيء من الكلام.

إن البحث في تاريخ الأدبي الفرنسي خلال الحقبة المعاصرة والحديثة يجعلنا نقف عند جملة من الخصومات الأدبية التي تجعلك تستوعب من جهة طبيعة الذهنيات في تلك الفترة واتجاهاتها المذهبية، ومن جهة أخرى التعرف على طبيعة الصراع الفكري آنذاك ومدى إسهامه في خلق دينامية إبداعية.

سجال صونيت sonnet

قضية صونيت هي واحدة من المعاركة الطريفة التي نشبت بعد أول عرض لمسرحية فيدرو ابوليت

Phèdre et Hippolyte لكاتبها راسين (Forestier, 1877)، حيث ألف دوق دو نفير Duc de Nevers قصيدة ينتقد فيها بحس فكاهي لاذع ليس فقط الممثلة الشابة Anne d'Ennebaut, حفيدة Montfleury[1] لضعف أدائها لدور البطلة الإغريقية اذ كانت تنقصها الثقة في نفسها، إنما كان الغرض هو معاتبة راسين على ارتكابه بعض الانزلاقات في النص والحوار، حيث طال الحبكة الدرامية بعض التشويه، ويقول الدوق في هذا الصدد:

ترتعد فيدر شاحبة على الأريكة الذهبية
رددت أبياتا لكن لم يستطع أحد سماعها،
في حضرتها
قدمت مربيتها خطابًا مسيحيًا قويًا

***

هيبوليت بقدر ما يحبها يكرهها
لا شيء يبدل من قلبه أو ثباته
مربيتها تتهمها وتأنب نفسها

(Georges Forestier, p. 1618)

والمعركة طبعًا لم تنتهي عند هذا الحد، فراسين لم يبقى مكتوف اليدين، فاطلق بذاك العنان لمداده ربما بمساعدة بولو مؤلفًا ردًا تم الإبقاء فيه على نفس قافية وروي قصيدة الدوق، متجاوزًا ذلك أدب النقد إلى مهاجمته في عرض وفضح نزواته ومغامراته:

يرتعد دامون غيورا في قصره الذهبي
يردد أبياتا لكن لم يستطع أحد سماعها

***

ملهمته، للأسف، بقدر ما يحبها تكرهه.

(Racine, 1999, p 1802)

لكن الغريب فيما بعد ان كل من راسين وبوالو Boileau، نفيا كونهما وراء كتابة هاته القصيدة العنيفة والجارحة، فالصقا التهمة بالكونت فيسك le comte de Fiesque وماركيز دو فيات marquis d'Effiat. ولم يدخر الدوق من جديد أي جهد ولم يمهلهم أي وقت فقام بنسج نص شعري كل حقد وتصعيد وتهديد، محتفظًا طبعًا بنفس القافية والروي:

راسين وديبريون حزينين شاحبين
جاء يلتمسان العفو دون الإدلاء باعتراف

***

يجب تأديب الأوغاد بالعصا على المسرح
. حتى لا يلام الصالحون

(Georges Forestier, p. 1619)

في الختام انتهت هاته المعركة التي تجاوزت النقد البناء إلى التجريح والتطاول بالألسنة، بتدخل كوندي Grand Condé[2] معلنًا عن حمايته الشاعرين المهددين.

ومن المعاركة المشهورة أيضًا، والتي ظلت خالدة في التاريخ نظرًا لأهميتها ولحمولتها الفكرية والرمزية، نجد السجال الذي دار بين التقليدين والمحدثين

خصومة رعاة المحاكاة والمجددين:

نشأت الكلاسيكية في سياق سياسي تميز بتمركز السلطة في يد الملك إذ صار يتحكم في كل السلطات، بل وأصبح ينظر إلى نفسه على أنه خليفة لله في أرضه. وتأسيس الأكاديمية الفرنسية التي تعنى بحماية وتطوير اللغة الفرنسية، كما أولى عناية خاصة بالأدباء والمفكرين، بصرف معاشات سمينة لهم من خزينة الدولة ورحب بهم في قصوره ورفع من مستواهم الاجتماعي ووفر لهم الحماية، ولعل التقرب من النخبة المثقفة ومحاولة احتوائها كان الدافع القائم ورائها كسب أرباب الأقلام وإخضاع الصناعة والفن للأشراف الحكومي وضمان تغنيهم بمدحه نثرًا وشعرًا. وقد تمكن بالفعل لويس الرابع عشر من بلوغ مراده، فالنشر والطباعة خضعا لمراقبة الدولة، باستثناء مقاومة متفرقة ضئيلة.

وقد ورد أن الملك كان ذو ذوق أدبي مسرف الانحياز إلى خصائص الكلاسيكية، التي حاولت إعادة إحياء التراث الإغريقي القديم والأصيل، سواء من خلال تناول مواضيع مستسقاة من الذاكرة الميثولوجية خصوصًا "الإلياذة ولأوديسا" لهومروس، أو الشكل الهندسي المتمسك بأصول النحو والبلاغة والعروض فذات المنطق، والدقة والتوافق في الإيقاع والوضوح والانضباط لسلطان العقل. لتصبح الفرنسية أعظم لغة أوروبا شئنا، وغدت لسان الأرستقراطية والدبلوماسية الخارجية لأزيد من قرن من الزمن، خصوصًا مع غزارة الإنتاج الأدبي مسرحًا وشعرًا، على سبيل المثال: طرطوف والبخيل لموليير، واندروماك لراسين، وهجائيات بوالو، و"أميرة دو كليف" لمدام دولفييط Madame de Lafayette وأشعار لافونطين La Fontaine الرمزية...

لكن ظهر تيار تجديدي في أواخر القرن السابع عشر رفض الاستمرار في محاكاة القدماء ولم يقبلوا بقوانين الكلاسيكية الصارمة، باعتبارها لم تعد تتماشى وتحولات العصر:

كانت العصور القديمة الجميلة دائما موقرة
لكني لم أعتقد أبدًا أنها رائعة. (Charles Perrault)

سجال هرناني: انتصار الدراما الرومنسية

مسرحية هرناني Hernani هي واحدة من المسرحيات المشهورة للكاتب فكتور هوجو Victor Hugo تم تقديمها لأول مرة بمسرح الكوميديا الفرنسية la comédie française في أواخر فبراير من عام 1830، وقد حضرها الصديق والعدو، والتي كانت سببًا في نشأة خلاف حاد بين هوجو ومن عاصره من كتاب آنذاك. إذ أنهم لم يستسيغوا حبكتها وثورتها على كل القواعد التقليدية:

"نلاحظ أن الملصق لا يعطي هذا العمل عنوان المأساة، بل عنوان الدراما. الشيء الذي يحيل على مسألة الكلاسيكية والرومانسية"(la Quotidienne, 1830)

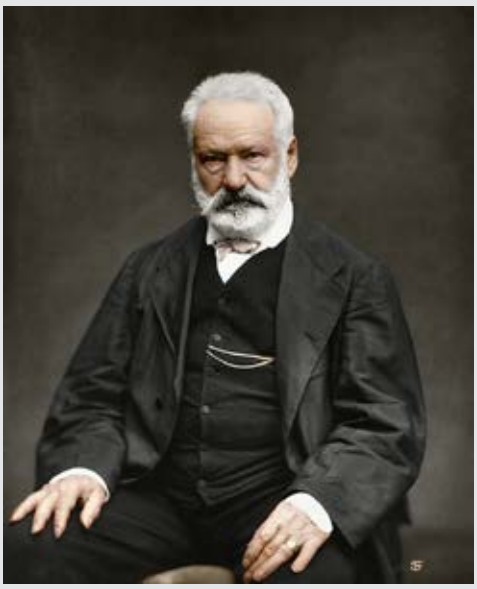
وتدور القصة خلال عصر النهضة الإسبانية، وتروي أحداث تنافس شاب ملقب بهرناني Hernani وملك إسبانيا دون كارلوس Don Carlos ودون كوميز Don Comez حول نيل قلب فتاة المسماة دونا صول Dona Sol. وتبتعد هاته الدراما في حبكتها وشكلها عن ماسي المسرح الكلاسيكي. ذلك لأنها زعزعت أسس المسرح المتوارثة جيلاً عن جيل، فمن جهة لم تحترم الوحدات الثلاث.

أولاً، وحدة الزمن التي تلزم الكاتب أن يقدم على الركح ما وقع من أحداث خلال يوم واحد فقط، بينما عمل هوجو يصور قصة تدور أحداثها على مر شهور.

ثانيًا وحدة الحدث، حيث ان الصراع الدرامي متعدد بتعدد العقد وتداخلها التي يصعب حلها في النهاية، كما لو ان المسرحية تضم في جوفها مسرحيات أخرى.

ثالثًا، وحدة الفضاء، المعلوم إن المسرح الكلاسيكي يستلزم مكان واحد فقط يتضمن الأحداث. لكن الملاحظ ان فكتور هيجو اختار عدة فضاءات مختلفة ومتباعدة في تقديم أحداث نصه، بل وغير بشكل مكثف في ديكورات فضاءاته.

ومن جهة أخرى، وعلاوة على اختراقه للقواعد الثلاث، فإن هوجو لم يحترم الجمهور بامتناعه عن تقديم مشاهد عنيفة وصادمة. ويقول سطندال Stendhal بهذا الصدد:



فكتور هيجو

"إن الرومنسيين لا ينصحون بتقليد دراما شكيبير بشكل مباشر... ما يجب تقليده في هذا الرجل... هو طريقة دراسته للعالم الذي نعيشه، وأن نمنح لمعاصرين بالتحديد العمل المسرحي الذي هم بحاجته" (Stendhal, 1927, pp. 27-28)

وقد أكد هوجو على موقفه من المسرح التقليدي قبل مدة في مقدمة مسرحيته كروموبل Cromwell[3]، حيث صرح:

"لقد بلغنا قمة الشعر في الأزمنة الحديثة. شكسبير هو تجلي للدراما، كانت فضة أو سامية...المأساة والكوميديا هما سمة الجيل الثالث من الشعر والآداب الحالي " (Préface de Cromwell)

أما جريدة La Gazette فقد وصفت عمله بالغامض والمفتقر لمغزى أخلاقي:

"خرافة سوقية ومتوحشة، سلسلة من الجرائم المقترفة بدم بارد، بدون مزيج أو ذوق فني، بدون أخلاق" (La Gazette, 183).

إن الجلبة التي أحدثتها المسرحية لم تقلل من قيمته أبدًا، إذا أنها كسبت أرباحًا جيدة بل وأعيد عرضها وطبعها مرات ومرات ووجدت الطريق إلى جمهور عريض:

"استقبل عرض هرناني بحفاوة وإعجاب وتصفيق" (La Quotidienne, 1830)

إلا أنها كانت وراء ردود أفعال قوية بين الرومنسيين المشجعين لبطلهم Victor Pavie والتقليديين المحتجين Charles Maurice, Sainte Beuve ou Jean Viennet:

"كل ينابيع هاته المسرحية مهترئة. موضوعها غير مقبول، شخصياتها كاذبة وتخالف المنطق السليم.. يبدو لنا المؤلف حتى الآن، كاتب نثر أكثر من شاعر، وشاعر أكثر من مسرحي...إن من الممكن ان تكون هيرناني موضوعًا لأغنية"[4]

ظلت هاته المسرحية عرضة للنقد والنقاش حتى بعد مرور سنوات من إصدارها، إذ اعتبرت كنقلة نوعية فاصلة بين عصرين. وفي هذا الصدد كتب تيوفيل غوتي Théophile Gautier في جريدة الصحافة سنة 1838:

"هرناني هي قصة أدبية فضولية، على عكس باقي الأعمال الدرامية التي لم تثر ضجة حية" (la presse, 1838, p 1)

ومن جهته عبر ألكسندر دوما Alexandre Dumas في مقال صادر نفس السنة وبنفس الجريدة عن نجاح هرناني كعمل استطاع الانسلاخ من قيود الكلاسيكية:

"هرناني استحقت التقدير وعرفت آنذاك كعمل فني متميز" (La presse, 1838, p 2)

معركة الرجل المتمرد:

كان جون بول سارتر والبير كامو نجمي الفلسفة الوجودية والآداب الطليعي بعد الحرب العالمية الثانية خصوصًا وأنهما توجا بجائزة نوبل للآداب[5]، ورغم الصداقة التي دامت بينهما لسنوات، انطلاقا من صيف 1943 إلى غاية 1948، ورغم الليالي الصاخبة التي قضيها معا في الملاهي ومعاشرة النساء، إلا أنها كان متواشجين طوال حياتهما الفكرية، والسبب ربما يعود لاختلاف البيئة التي نشأ فيها. فسارتر كان ينحدر من وسط برجوازي مثقف بينما كامو كان ذو أصول فقيرة ومزدوجة، جزائري وفرنسي في الآن ذاته. الشيء الذي جعل اندماجه في المجتمع الباريسي صعبًا، فكان ينظر إليه سارتر بشيء من الازدراء واصفًا إياه "ابن الشوارع الاتي من الجزائر". وربما اتساع الحزازات تأجج بسبب وسامة كامو الذي كان يغوي ما تقع عليه أعين سارتر من نساء، لكنه يبقى في نظرنا عاملاً ضعيفًا بل ومنعدما. كما أن الظرفية التاريخية التي أعقبت الحرب مثل بروز الستالينية، وحرب التحرير بالجزائر، والالتزام في مجال الفكر والأدب نسف الصداقة بينهما.

إن التمعن في مسارهما الفكري يجعلك تشك فيما إذا كان الرجلان يتنافسان. فسارتر وبالإضافة لكونه مسرحيًا وفيلسوفًا وجوديًا فينومنولوجيا ورئيس تحرير جريدة "الأزمنة الحديثة" وصاحب مجموعة من الروائع آنذاك "الغثيان"، و"الذباب"، و"الجلسة المغلقة"، و"الجدار" و"العدم والوجود"... فإن كامو كان له نفس البروفيل فقد كان روائيًا وكاتبًا مسرحيًا ومسؤولًا على جريدة "كومبا السرية"، كما أن أعماله الأدبية كانت مزدهرة وتحقق مبيعات مهمة، متفوقًا على سارتر، خصوصًا بروايته الطاعون وسيزيف. ورغم هذا التنافس الخفي إلا أن الرجلين كانا معجبين ببعضهما.

إن بداية السجال بين الكاتبين تعود إلى حوالي 1947، بعدما نشر موريس ميروبونتي Maurice Merlaupenty مقالاً في جريدة "الأزمنة الحديثة" التي يديرها سارتر، ينتقد فيه آراء كامو:

"إنّ كامو الذي جعل من استخدام السلاح النووي والعنف الماركسي قضيّة أساسيّة نراه الآن لا يكاد يشير إلى العنف الذي تمارسه الحكومة الفرنسيّة سواء ما وراء البحار، أم داخل البلاد. وبينما بذل قدرًا هائلاً من طاقته ليُحلِّل ويُفنِّد ما رآه عُنفًا مُتأصِّلاً في الشيوعيّة، بخاصّة العنف هناك في الاتّحاد السوفياتي، هو يُحاول أن يقنع بالنزر اليسير من التعليقات النقديّة بشأن العنف الحكومي المنظَّم، مُشيرًا فقط إلى مَظاهر الإفراط في العنف حين وقعت هنا في فرنسا. ونعرف أنّه على مدى السنوات التالية من حياة كامو، غرقت فرنسا في حروب استعماريّة. كيف يتأتّى إذن لكامو أن يقول إنّ الماركسيّة تُعادِل القتل بينما الرأسماليّة أو الاستعمار ليسا كذلك؟" (ارونسون، 2006)

كما أنه كان لتباين الرجلين حول بعض التفاصيل والمسائل الفكرية وقع سلبي على مسار علاقتهما. فكامو كان يرفض تسمية الوجودية وكان نضاله متمردًا ملازمًا للعبثية ورافضًا لفكرة العنف وللمنهج الشيوعي عمومًا:

وزادت شرارة الخلاف بين الرجلين منذ عام 1947 حول مسألة الجولاج[6]. فبينما يقف سارتر إلى جانب النظام البلشوفي حتى لا يضر اليسار الفرنسي، كان كامو يدين الجولاج ويؤيد محاكمتهم

إلا أن القطيعة التامة حدثت بعد صدور مؤلف "الإنسان المتمرد"، حيث ظهرت مقالات عدة تنتقد بشدة طروحاته وأراء كامو. وأغلب المنتقدين كانوا منتمين لليسار ومقربين من سارتر ومن اندري بروتون السريالي:

"ما هذا الشبح المسمّى تمرُّدًا والذي يُحاول كامو الوثوق به، ويحتمي وراءه، ويُسوِّغ تمرُّدًا هو عنده مَدخل "الاعتدال"؟ ما الذي يتبقّى من التمرُّد بعد أن نُفرغه من جوهره الانفعالي.. لا ريب عندي

كامو

سارتر

أنّ كثيرين سوف يخدعهم هذا الدهاء. فهذا أسلوب تُبقي فيه على الكلمة بعد أن تُفرغها من مضمونها ذاته" (Breton, 1951, 53-77)

وقد نشر نيلسون ألغرين مقالة في مجلة "الأزمنة الحديثة" منتقدًا فيها سلبية كامو بانسلاخه عن التاريخ وجهله للقيمة الحقيقية للبنى التحتية لكارل ماركس (Sartre, 1952, p 90). فثار غضب كامو واعتقد أنها محاولة لتشويه أفكاره. فكتب رسالة جافة اللهجة لسارتر (Teroni, 2013):

"أخيرًا لا أحد سوى مجلّتكم سيرُاوده التفكير في الطعن بالدعوى بأنّه إذا كان ثمّة تطوّر قد حدث من رواية" الغريب " إلى" الطاعون"، فإنّ هذا التطوّر مضى في طريق التضامُن والمُشارَكة. وأنّ الزّعم بغير هذا كذب، وحلم خيال، لكن كيف يتسنّى للمرء أن يعمل على نحوٍ مختلف إذا كان عليه أن يُثبت في منافاة لكلّ الشواهد والبيّنات، أنّني مُنفصل عن الواقع والتاريخ؟" (ارونسون، 2006)

فباغته سارتر برد عبر في نهايته عن أسفه معلنًا نهاية صداقتهما:

"عزيزي كامي: لم تكن صداقتنا سهلة يسيرة، بيد أنني سأفقدها إذ أنهيتها أنت اليوم، فذلك يعني دون شك أن كان ضروريًّا أن تنتهي، أمور كثيرة جذبتنا كلينا للآخر، وقليل منها فرق بيننا، ولكن هذا القليل على قلته كان ولا يزال كثيرًا جدًّا...كم من المؤسف أن تضعني عن عمد أمام مُحاكَمة وبمثل هذه اللّهجة القبيحة حتّى أصبحتُ عاجزًا عن الاستمرار في التزام الصمت من دون أن أفقد ماء وجهي. لذلك سوف أجيبك من دون غضب - ولكنْ في إسهاب لأوّل مرّة منذ عرفتك -، إنّ جمْعكَ بين تصوّرات كئيبة هو مَوقف هشّ حال دائمًا بينكَ وبين الناس، وبين اطّلاعك على الحقيقة من دون تجميل أو مُوارَبة. والنتيجة أنّك أصبحتَ ضحيّة زهو أخرق، يخفي مُشكلاتكَ التي تطوي عليها صدرك، والتي أظنّ أنّك تسمّيها اعتدالاً متوسّطيًّا؛ وهذا ما سوف يقوله لك شخص ما إنْ عاجلاً أم آجلاً. ولن يختلف عمّا قد أقوله بنفسي. ولكن لا تخف... لن أحاول تلوين صورتكَ، مثلما أنّني لا أريد أن أتعرّض لما أضفته من تأنيبٍ مجّاني على شخص جونسون (هو الذي كَتب المقالة ضدّ كامو)، سوف أتحدّث عن رسالتك وعنها فقط، من خلال بعض الإشارات إلى كِتابكَ إذا اقتضت الضرورة ذلك" (Sartre, 1952, p 90)

لعبت هاته الصراعات والصدامات الأدبية دورًا مهمًا في تحريك التطورات الفكرية والنقدية. كما أنها تعد شهادة حية على الأحداث في عصرها تمكن الدراس أو المهتم بحقل الأدب من معرفة طبيعة الصراع الإيديولوجي والمذهبي الذي ميز فترة أو مرحلة معينة من التاريخ، بل وتتيح الفرصة للتعرف على الظروف التي حدثت خلالها النقالات الأدبية والقطائع الابيستيمولوجية بين المدارس والتيارات.

والملاحظ أن النقد الأدبي في أحيان كثيرة كان ينفصل عن ماهيته باعتباره تفسيرًا وتحليلاً وتقويمًا للعمل الفني مع بيان قيمته الجمالية ودرجته الأدبية على أساس مبادئ منطقية وعقلانية ليغدو فقط لغطًا عقيمًا ذو نزعة أنانية وتعصبًا فكريًا وتضليلاً أعمى ونزوة فردية تناقش بدل الأفكار الأشخاص، الشيء الذي يفسد الذوق ويغيب الموضوعية.

أما الملاحظة الثانية، فهي كون التغيير والتجديد في الآداب لم يكن سلسًا إنما تلقى مقاومة شديدة وشرسة من قبل المحافظين والمواليين للتراث، مما خلق نوعًا من التدافع الفكري.

أما الملاحظة الثالثة والأخيرة، فهي كون النقد الأدبي خصوصًا قبل الرومنسية كانت تعوزه المناهج، فكان النقاد يحتكمون إلى القواعد العقائدية والمعايير الصارمة عوض التعرف على الشكل والمضمون الحقيقي للعمل الفني.

الهوامش:

- Georges Forestier. (1877). «Affaire des Sonnets. Dictionnaire universel des Littératures, 7e fascicule, par Gustave Vapereau. Paris : Hachette.
- Jean Racine. (1999). Œuvres complètes, t. I : Théâtre - Poésie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
- Stendhal.(1927). Racine et Shakespeare. Paris : Le Divan.
- J.-P. Sartre. (1952). «Réponse à Albert Camus», TM, n. 82, août 1952 ; repris dans Situations, IV.
- Sandra Teroni. (2013). «Camus / Sartre », Revue italienne d'études françaises [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 30 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/rief/256 ; DOI : https://journals.openedition.org/rief/256
- Breton André. (1951). Révolte sur mesure. La rue, numéro spécial. pp 53 -77.

Les journaux :

- La presse
- La gazette
- La quotidienne

- رونالد أرونسون. (2006). كامي وسارتر. ترجمة جلال شوقي. العدد 334. عالم المعرفة-الكويت.

نظرات حول الصراع المذهبي في الغرب الإسلامي

مقاومة المالكية للمذاهب والفرق المخالفة لها نموذجًا

د. عبد الله رمضاني

باحث في قضايا الفكر والتربية والأدب- المغرب

إذا كانت البحوث الخاصة بتاريخ الفرق الدينية والمذاهب الفقهية والفرق الكلامية والطوائف بصفة عامة قطعت مرحلة مهمة فيما يتعلق بالجهة الشرقية من العالم الإسلامي، فإن الدراسة في تاريخ تلك الفرق والطوائف والمذاهب في الجهة الغربية مازالت في أولى خطواتها، هذا مع ما واجهته هذه البحوث من مشاق مختلفة، تتجلى على وجه الخصوص في قلة المصادر اللازمة.

وقد اهتم فقهاء المالكية بتدوين وتسجيل أحداث ووقائع تخص أعلام ورموز مذهبهم، وفي هذا السياق ذكروا أشكال الخصومة بين المالكية وغيرهم من المخالفين لهم. وتعتبر "طبقات المالكية" لمحمد بن محمد مخلوف المصدر الأول لأي دراسة تنشد إبراز تاريخ المذهب المالكي في الغرب الإسلامي. ويعد كتاب "ترتيب المدارك" للإمام القاضي عياض السبتي أول تأليف في هذا الباب يعتمد عليه في التأريخ للمالكية عمومًا، وللمالكية في الغرب الإسلامي خصوصًا. وهو يعتبر، بلا ريب، مصدرًا مهمًا استوعب بكل ما له صلة بهذا الباب.

وتمثل ذيول وصلات "ترتيب المدارك" مصدرًا قيما ينطوي على معلومات دفينة يمكن الاعتماد عليها كذلك في البحث عن تاريخ الفرق الإسلامية في الغرب الإسلامي. نذكر منها: "الديباج المذهب" لابن فرحون، و"نيل الابتهاج" وكفاية المحتاج لأبي العباس أحمد بابا التنبوكتي، و"أزهار البستان" لابن عجيبة، و"الفكر السامي" للحجوي.

إن "طبقات المالكية" المذكور سابقًا لم تكتف بالتعريف بأعلام المذهب المالكي فحسب، بل تتميز عن غيرها بكونها تختزن كثيرًا من المواد التاريخية التي لا يهتم بها غالبًا المؤرخون الرسميون وأمثالهم ومن حذا حذوهم.

وقد كان للمستشرقين قصب السبق في استثمار هذه المصادر ونظائرها في التأريخ للفرق والطوائف الإسلامية بشمال إفريقيا والأندلس، ولقد خصّ ألفرِد بِل كتابا ضخمًا للفرق الإسلامية في شمال إفريقيا[1]، ثم أفرد روبر برنشفيك بحثًا خاصًا كشف فيه الأثر الكبير للمالكية في تاريخ الغرب الإسلامي[2].

وأما الدكتور عباس الجراري فقد تطرق للحديث عن تاريخ المذهب الكلامي وأثره الإيجابي على المغرب في أكثر من موضع في كتاباته ومحاضراته، ثم أفرد له بحثا خاصا تحت عنوان: "وحدة المغرب المذهبية". وللدكتور محمود إسماعيل جهد يثنى عليه في هذا الباب، تكلل بدراسة قيمة متمثلة

في كتابه القيم عن تاريخ الخوارج في المغرب[3].

ومن الثابت أن الأبحاث الآنفة الذكر رغم اختلاف مناهلها ومناهجها ومواقفها ومراميها، ومع الاعتراف بالجهد الكبير الذي بذل فيها، فإنها لم تُحِطْ بجميع جوانب موضوعنا بالصورة المنشودة.

لقد اصطدم المذهب المالكي وهو في طريقه إلى بسط آرائه وأفكاره في الغرب الإسلامي بواقع ثقافي واجتماعي مخالف لما وجده في مواضع أخرى من العالم الإسلامي، وتصدت طريقه الدفاعي فرق وطوائف مخالفة كثيرة، من أبرزها: الخوارج الصفرية، والمعتزلة، والفاطمية، والغزالية، والتومرتية، والبرغواطية، هذا عدا حركة المتنبئين[4].

وإذا كانت هذه الفرق والطوائف متباينة ومختلفة في أصولها ومبادئها وآرائها بصورة عامة، فإنها كانت كلها تتوق إلى تكوين دول باسمها، وإن اقتضى الأمر إلى استعمال العنف وأساليب الشدة والغلظة[5].

من المؤكد أن المذهب المالكي عرف طريقه إلى الغرب الإسلامي[6] على عهد صاحبه الإمام مالك رحمه الله[7]، وذلك من خلال المتلقين عنه في دار الهجرة ممن نزحوا إليه من إفريقية والأندلس، أمثال: أسد الفرات وسحنون ويحيى الليثي، ولعل هذا الأخير هو أشهرهم من حيث السند في الموطأ[8].

ولم يكتف تلاميذ مالك بأخذهم عنه فحسب، بل رجعوا إلى بلادهم ومعهم المدونات التي دونها، ومتأثرين أيضًا بسلوكه وأخلاقه. وقد توسّع القاضي عياض في الحديث عن عادات الإمام مالك وأنماط سلوكه[9].

ومهما يكن، فإن المذهب المالكي استغرقت مسألة انتشاره واستقراه وانتصاره على غيره عقودًا بل قرونًا، صارع فيها المالكية خصومهم من أصحاب الطوائف والفرق المخالفة بشتى أنواع الوسائل الدفاعية.

1 - الخوارج:

يبدو أن المذهب الخارجي وطئت قدماه أراضي المغرب مع وصول القادمين الفاتحين إليه، ولعل أهم الأسباب التي جعلت أهل المغرب ينفتحون على هذا المذهب وينزعون إليه ترجع إلى تمادي بعض هؤلاء القادة الفاتحين ومبالغتهم الشنيعة في ولائهم لأمرائهم في دمشق وغيرها، فأحكموا القبضة على رقاب أهل المغرب، وجعلوا عائدات كل خيراتهم تؤول إلى خزائن كبراء حكامهم وولاتهم[10]، مستعينين ببعض دعاة الخوارج الذين جاءوا من العراق وعلى رأسهم ميسرة الصُّفري لزرع بذور مبادئ الخوارج بين صفوف البربر، مما سرّع وتيرة انتشاره...

فما إن انتهى الفتح، حتى اشتغل المغرب بثورة خارجية، وتمّ الإعلان عن ميلاد أول دولة خارجية في مدينة طنجة سنة 121هـ[11]، ثم أعقبتها إمارتان خارجيتان أخريان في كل من تاهرت وسجلماسة[12]. ثم توسع المذهب الخارجي الصّفري في سائر أرجاء المغرب الأقصى وبعض نواحي إفريقيا والمغرب والأدنى، لتشمل دعوته العرب والبربر والأفارقة على السواء[13].

بعد ذلك ظهرت دولة الأغالبة في إفريقيا، وانتشر مذهب مالك بفضل جهود تلامذته الآخذين عنه العلم وأخلاقيات المذهب مما قلّص نطاق انتشار المذهب الخارجي. وبالمقابل أخذت المالكية طريقها إلى التوسع والانتشار، وبسط نفوذهم.

وما يلاحظ من خلال هذا السياق التاريخي، أن تلك المواجهة العنيفة التي دارت رحاها بين المالكية والخوارج وقد كلفت

خسائر مادية وبشرية، لم تخلف إلا إشارات مبثوثة هنا وهناك في بعض الكتب والمصادر التاريخية، والتي لا تشفي غليل كل

باحث يتوق إلى جمع ملفات موضوعية في هذا الباب.

2 - المعتزلة:

يمكن اعتبار المعتزلة من أقدم الفرق دخولاً إلى المغرب ومن أكثرها تأثيرًا فيه، بيد أن المعلومات المتوفرة عن هذه الفرقة وفكرها نادرة جدًّا لا تفي بالمقصود. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن علماء المغرب من أهل السنة لم يكونوا يرون المبتدعة من العلماء، ولذلك أسقطوهم من طبقاتهم ومن اعتبارهم..

وفي هذا السياق يؤكد ابن عبد البر على أن أهل الفقه والآثار من جميع الأمصار أجمعوا على أن أهلَ الكلام أهلُ بدع وأهواء وزيغ[14].

ولم تأت مقاومة علماء السنة المغاربة الذين هم على مذهب مالك لبدعة الاعتزال من فراغ، بل كانت هناك أسباب كثيرة جعلتهم يقاومون هذا الفكر الاعتزالي والتصدي له بشتى الوسائل والطرق، نجملها في الآتي:

- إن أهل المغرب كانوا يقاومون كل فكر منحرف عن نهج السنة مهما كان انحرافه، دون تفريق بين هذا وذاك.

- محاولة فرض آرائهم هذه على الناس عامة والعلماء خاصة، واستعمال القوة على حملهم عليها وامتثالها.

- المحنة الشديدة والقاسية التي تعرض لها علماء السنة المغاربة على يد المعتزلة من قبل بني الأغلب[15].

وقد اتخذت هذه المقاومة أنماطًا مختلفة وأشكالاً متعددة من أجل القضاء على الاعتزال والمعتزلة وعلى كل بدعة، نجملها اختصارًا في الآتي:

المقاومة عن طريق التأليف- المناظرة- ضرب من عرف عليه الاعتزال- إعدام مؤلفات من عرف عليه الاعتزال- اعتزال أهل البدع[16].

2 - الفاطميون:

اتسم وجود الفاطميين في المغرب منذ أن أقاموا دولتهم في سنة 297ه بنزاع شديد، ومواجهة عنيفة مع حركة المعارضة للفاطميين شملت طوائف مذهبية كثيرة، غير أن الخلاف بين المالكية والفاطميين خصوصًا، هو خلاف بعيد الغور، حتى أن المالكية اتحدوا مع الخوارج لمواجهة زحف الفاطميين الذين تمادوا في الطعن في المعتقدات التي قام عليها إيمان الناس[17].

ويمكن تقسيم الصراع بين المالكية والشيعة الفاطمية في بلاد المغرب إلى مرحلتين أساسيتين

- بدأت المرحلة الأولى بمواجهة فكرية صارمة

- اتسمت المرحلة الثانية بإشهار المالكية السلاح في وجه الفاطميين حين تحقق بعض علماء السنة وبخاصة المالكية منهم من خطر الوجود الفاطمي على عقيدة أهل المغرب بعامة وعلى مذهب مالك بخاصة، إذ كان يشكل القوة الرئيسة لأهل السنة بالمغرب، وكان أول موقف جماعي لهم حين آزروا الأغالبة في قتال أبي عبدالله الشيعي، وألّبوا الرأي العام ضد الفواطم وأجمعوا على أن قتالهم واجب وجهادهم فرض عين، وهذا حين استفتاهم زيادة الله الثالث في أمرهم. ويبدو أن العناصر المالكية شكلت موقفًا معارضًا كاد أن يحدق بدولة الفاطميين ودعوتهم الإسماعيلية[18].

وجدير بالذكر، أن أهل المغرب والأندلس وعامة الغرب الإسلامي رغم شدة حبهم لآل البيت عامة، وهو حب ضمّنوه

شعرهم ونثرهم[19]، فإنهم لم يبالغوا في حبهم هذا إلى درجة التشيع، ولم يأخذوا بآراء الشيعة ولم يؤمنوا بمقولاتهم.

لقد أكره الفاطميون من الشيعة العبيديين الخروج من المغرب متجهين صوب القاهرة بمصر. وكان هذا الخروج المخزي انتصارًا للمالكية ودعمًا لهم

3 - البرغواطيون:

قامت دولة برغواطة على دعامة قبيلة بربرية تدعى زناتة، وهي بربرية صنهاجية أيضًا. والقاسم المشترك بين الفاطميين والبرغواطيين يكمن في القول إجماعًا ببعض المبادئ الخاصة بالفكر الشيعي، وكان البرغواطيون ينتظرون الإمام السابع منهم.

وبخصوص نحلتهم، يوجز ابن الخطيب حديثه عنها في قوله: (وزعم، أي صالح بن طريف المؤسس، أنه المشار إليه في القرآن، وشرع لهم الديانة التي قرر ضلالها في سنة خمس وعشرين ومائة، وهي: أمور غريبة ومضحكة: يأمر بصوم رجب فيها، وأكل رمضان، وخمس صلوات بالليل.. وأباح تزوج النساء مما فوق الأربع.. وشرع قتل السارق.. ووضع لهم سورًا بلغت ثمانين سورة...)[20].

لذا رأى المالكية أنه بات من الواجب حربهم، والتصدي لهم، وإيقاف ردتهم. فدخل الأدارسة في حربهم، إلى أن تمكن المالكية من السيطرة عليها في عصر المرابطين.

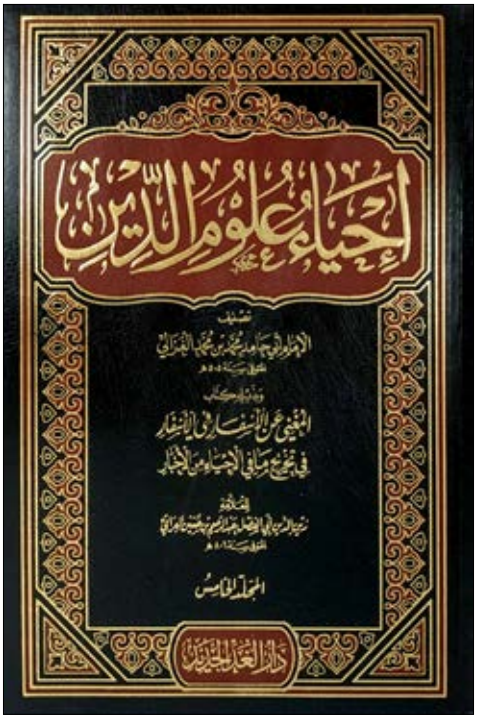
لقد كان من نتائج المواجهة العنيفة التي خاض غمارها المالكية ضد العبيديين والصفرية والبرغواطية خلال القرن الرابع، أن قام فقهاء المالكية بتكوين دولتهم تحارب باسمهم، ويعتمدون عليها، وتؤازرهم، وقد لقوا في سواعد الملثمين المرابطين مبتغاهم وما يحقق هدفهم.

4 - الغزالية:

ويقصد بها في الكتابات الصوفية المغربية جماعة الصوفية التي كانت تتعصب لآراء وأفكار الغزالي، وتنتصر لها من خلال كتاباتها وعلى رأسها "إحياء علوم الدين"[21].

والمعروف أن الشيخ أبا حامد الغزالي قد تتلمذ على يده كثير من المغاربة نذكر منهم إمام ومؤسس دولة الموحدين في المغرب محمد بن تومرت، والشيخ أبو بكر العربي وغيرهم... كما كانت هناك علاقة طيبة مع يوسف بن تاشفين وبين الغزالي، إذ تذكر كتب التاريخ أنه قد جرت مكاتبات بينهما.

وإذا كان الصراع بين المالكية والغزالية انتهى



بما يمكن أن يسمى بالمصالحة، فإن المالكية ظلت ترصد الحركات الصوفية وتتبع خطواتها، كما واصلت طوال التاريخ التصدي لكل حركة صوفية تخرج عن نطاق المقررات السنية في القول والعمل كآراء أصحاب الشطحات الصوفية أمثال الحلاج وابن سبعين وابن عربي الحاتمي. ولعل أهم مظاهر هذه المواجهة تتجلى في تلك المحاكمة التي أجراها الفقهاء للصوفي الشهير أبي العباس أحمد بن عجيبة الدرقاوي[22].

5 - التومرتية:

تنسب إلى محمد ابن تومرت مؤسس المذهب، وينبني هذا المذهب على أمرين: أحدهما عقدي، ويتمثل في اتكاء ابن تومرت على آراء المعتزلة عملاً بمبدأ التأويل، وقد تسمّى المذهب التومرتي بالمذهب الموحدي، ومنه أخذ اسم دولة الموحدين. وقد نهضت دعوة المهدي على تكفير المرابطين باعتدادهم من المجسمة لكونهم أخذوا القول بالصفات على ظاهرها[23]، ويعتبر هذا تهمة ملفقة قذف بها المعتزلة مخالفيهم من أهل السنة، وقد أورد القاضي عياض في مؤلفه أن أهل السنة كانوا يدعون بالمجسمة قبل أن يظهر الأشعري، وأن هذا الادعاء مجرد افتراء لا أساس له من الصحة[24]. وأما الأمر الثاني من هذا المذهب فهو سياسي يقوم على آراء وأفكار مستوحاة من الفكر الشيعي. وقد ادعى لنفسه العصمة، وقد استطاع أن ينشر مذهبه الذي عرضه في كتابه المعروف بعنوان: "أعزّ ما يطلب"، كما ردد شعراء الدولة الموحدية ادعاءات المهدي في أشعارهم من أبرزهم في ذلك أبو العباس أحمد الجراوي، شاعر الخلافة الموحدية[25].

و يذكر عبدالواحد المراكشي أن الموحدين تصدوا للمدونات المالكية وحاربوها[26]، ويذكر غيره أن الاهتمام بهذه المدونات توقفت كليا على عهد الموحدين..

وفي زمن يعقوب المنصور انقطع علم الفروع وخافه الفقهاء، وأمر الفقهاء بإحراق كتب المذهب... وكان قصده في الجملة محو مذهب مالك، وتوعد من اشتغل بالفقه المالكي بأقسى العقوبة... [27]

لقد واجهت المالكية التومرتية بكل ما أوتيت من أسباب القوة المادية والفكرية، وكان القاضي عياض الخصم العنيد واللذوذ لدعوة ابن تومرت، إذ قاومه بالعلم والسيف(28).

6 - مذاهب سنية محالفة:

عرف الغرب الإسلامي تواجد مذاهب سنية غير المذهب المالكي، وقد أشار القاضي عياض في "ترتيب المدارك" إلى أحد الشيوخ الذين كانوا على مذهب أبي حنيفة[29]. أما المذهب الأوزاعي فقد استقر في الأندلس، واستمر وجوده ردحًا من الزمن حتى أبعده المالكية دون مشقة. وثالث المذاهب السنية المخافة للمذهب المالكي هو مذهب ابن حزم القرطبي الظاهري الشهير (ت: 456 هـ).

وقد لقي ابن حزم مواجهة عنيفة بسبب آرائه وأفكاره من خصمين، أحدهما المالكية، والثاني الصوفية[30]. وعانى كثيرًا من الفتنة الأندلسية والفتنة البربرية كما يسميهم بعضهم. وللأندلسيين من المالكية ردود على ابن حزم ساق ذكر بعضها الأستاذ عبدالعزيز بن عبدالله فيما كتبه[31]،

تلك هي أهم الطوائف والفرق التي تصدت لها المالكية في الغرب الإسلامي خلال القرنين الثالث والسادس الهجريين، وهي فرق وطوائف، كما تبين سابقًا، مختلفة في مبادئها وأصولها ومراميها، ولعل القاسم المشترك بينها هو ميولها السياسي ورغبتها الجامحة لبناء دولة تحمل اسمها.

وعليه، فإن دراسة موقف المالكية من هذه الطوائف يتطلب، حسب تصورنا، الوقوف عند جانبين: الجانب الفكري، والجانب التاريخي.

أولاً- الجانب الفكري:

ويتجلى في الأصول الفكرية التي كانت موضوعًا للمواجهة بين المالكية وبين مخاليفها فيما بين

الفترة السابقة الذكر. إن المدونات التي يمكن الاستناد إليها والإفادة منها في بحث هذا الشق شحيحة جدًا، ولعل الكثير منها تعرض للضياع والتلف، ومردّ ذلك يرجع إلى ذلك العراك الذي كان قائمًا بين تلك الفرق، وتباين نصيب تلك الفرق من المدونات التي ظفر سهمها من الضياع

وبالتالي، فإن النصوص التي تهتم بالخوارج في الغرب الإسلامي قليلة جدًا، علما بأن الخوارج الذين أقاموا الدنيا في مغرب القرنين الثاني والثالث كانوا ينتسبون إلى الصفرية، وهؤلاء لم يعد لهم وجود في المغرب.

وكل ما نعلمه ووصل إلينا من أخبار عن الأصول والمبادئ التي استند إليها البرغواطيون، إنما احتوت عليها كتب التاريخ والجغرافية[32].

ولم تترك الغزالية تراثًا يتعلق بخلافها مع المالكية، وإن كانت قد ترددت بعض الإشارات إلى أوجه الخلاف بين أهل الفقهاء والمتصوفة في غير تأليف من تآليفهم.

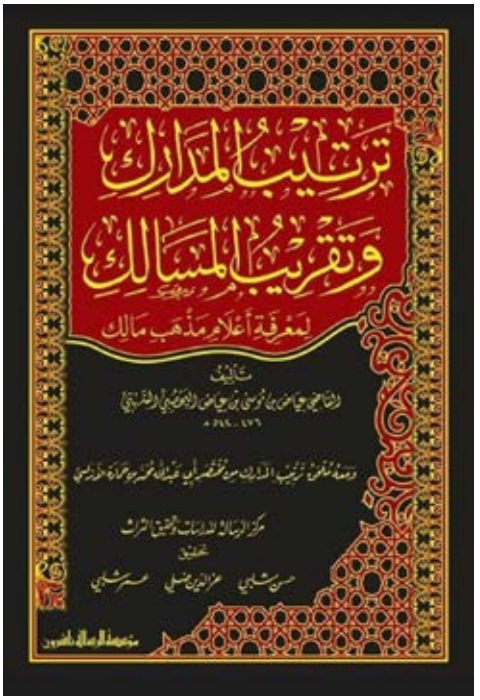
وبالنسبة للمذهب التومرتي، فإن أهم ما انتهى إلينا من تراثه تختزله رسائل محمد بن تومرت التي يجمعها كتابه المنشور باسم "أعز ما يطلب"، ثم كتاب "نظم الجمان" لابن القطان، فقد ورد فيه كلام يبين أوجه الخلاف بين المالكية وبين التومرتية.

وأما بخصوص المذهب الظاهري الحزمي، فإن تآليف صاحب المذهب هي ثرة بحيث تفيد الباحث في هذا الموضوع، هذا مع العلم أن الظاهرية ظهرت آثارها في كثير من تآليف الأندلسيين في علوم اللغو وعلوم الشريعة.

ومن الصعب تحديد ما خلفته المالكية في باب توضيح مبادئ المذهب وأصوله والدفاع عنه، وفي مواجهة أعدائه، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المالكية مذهب فقهي، وتوجه فكري[33].

وفي هذا السياق، يمكن اعتبار كل المدونات المالكية مصدرا هاما من مصادر المذهب، إضافة إلى ذلك فإننا نجد أمامنا تآليف القاضي عياض، وتآليف شيخه ابن عربي تمثل أهم المصادر المالكية التي تمدنا بإفادات قيمة في إبراز التوجه الفكري

إن الخلاف بين المالكية وبين خصومها من الفرق لم يكن قائمًا على أساس مذهبي، ما عدا ما كان بينها وبين الظاهرية. فالبرغواطية رغم أنها كانت أثرى تلك الفرق، ومع ذلك، لم يصنفها أحد ضمن الفرق الإسلامية. والشيعة الفاطمية لم تكن



في تصور المالكية من الفرق الإسلامية، والخوارج الصفرية اعتبرتها المالكية فرقة ضالة ومضلة.

وقد ترددت بشدة آثار وانعكاسات مواجهة المالكية لبعض الفرق التي سبق ذكرها، وأهمها الخوارج والتومرتية والظاهرية في نوازل "المعيار" للونشريسي، وهو تأليف ضخم يعكس التراث المالكي، كما لا يخفى، في الغرب الإسلامي[34].

ثانيًا- الجانب التاريخي:

من الثابت أن المصادر الموثوق بها في دراسة هذا الجانب من جانبي تلك المواجهة بين المالكية والفرق والطوائف أوفر، وهذا يدل على قيمة البعد التاريخي أو السياسي لتلك المواجهات، لأن كل فرقة أو طائفة كان لها ميول سياسي، ورغبة شديدة لإقامة دولة.

لقد كانت البرغواطية أشد وأخطر طائفة واجهت المالكية في المغرب، وقد تم القضاء عليها بعد حرب طويلة راح ضحيتها زعيم المالكية في المغرب الشيخ عبدالله بن ياسين. ولم يلبث هذا الانتصار إلا قليلاً حتى ظهر ابن تومرت ومذهبه التومرتي،

فكان في ذلك ابتلاء جديد للمالكية، ومحنة كبيرة ذهبت بأكبر رواد مالكية المغرب في القرن السادس القاضي أبي الفضل عياض السبتي[35].

وتمكن التومرتيون من إقامة دولتهم ولعلها أكبر دولة على عهدهم، واستغرق حكمهم قرنًا كاملاً من الزمن.

إن التمكين النهائي للمالكية على كل الطوائف والفرق في الغرب الإسلامي إنما تحقق على عهد بني مرين وبإعانتهم، أي في القرن السابع، القرن الذي بسط فيه المرينيون حكمهم على بلدان المغرب، وليشمل، أيضًا، قسمًا مهمًا من الأندلس.

ولقد جابهت المالكية على وجه الخصوص خلال القرنين التاسع والعاشر فرقًا وطوائف كانت تنتمي إلى التصوف، وظهر في تلك المجابهة أعلام من المالكية من أهمهم أبو العباس أحمد زروق، وأبو عبدالله الخروبي الطرابلسي، وعبدالكريم الفكون،

ومن الطوائف المخالفة اشتهر ابن محلي المراكشي الشهير بتصانيفه الغريبة.

ولعله اتضح من خلال تلك المواجهة العنيفة بين المالكية وغيرها من الفرق والطوائف المخالفة لها، أن لكل جانب من جانبي تلك المواجهة أهمية قصوى في معرفة مبادئ وأصول تلك المواجهات وآثارها وأبعادها. بيد أن التفصيل والتوسع في ذلك قد يقحمنا في متاهات وفضاءات معقدة تنأى بنا عن مجال ودائرة دراستنا واهتمامنا، وحسبنا في هذا المقام، أن حاولنا تسليط بعض الأضواء الكاشفة على تلك المواجهات، والإشارة إلى بعض أطرافها، وتحديد طبيعة كل منها، وكيف تفاعلت فيما بينها وبين غيرها، مع التركيز على أن فهم تاريخ الغرب الإسلامي بكل عناصره وأطيافه السياسية والمذهبية يستلزم دراسة مستفيضة ومعمقة لكل المكونات الفاعلة فيه، سواء كانت مذاهب فقهية أو فرق كلامية، أو طوائف صوفية التي ساهمت بشكل كبير في صناعة وتشكيل ذلك التاريخ.

وفيما يتعلق بالأسباب والعوامل التي جعلت المالكية تنتصر على سائر الفرق التي واجهتها في الغرب الإسلامي، ومدى أثر ذلك على المنطقة كلها، فإننا نجد بعض المصادر تعزو انتشار المذهب المالكي بالغرب الإسلامي إلى عامل سياسي يتمثل في دور السلطان، فهذا ابن حزم الأندلسي يقول في هذا الشأن: (مذهبان انتشرا في بدء أمرهما بالرئاسة والسلطان، مذهب أبي حنيفة، فإنه لما ولي القضاء أبو يوسف كانت القضاة من قبله من أقصى المشرق إلى أقصى عمل إفريقية، فكان لا يولي إلا أصحابه والمنتسبين لمذهبه، ومذهب مالك عندنا بالأندلس، فإن يحيى بن يحيى كان مكينًا عند السلطان مقبول القول في القضاة، وكان لا يلي قاض في أقطار بلاد الأندلس إلا بمشورته واختياره، ولا يشير إلا بأصحابه ومن كان على مذهبه..)[36]

وقد دعّم كثير من الباحثين هذا الرأي[37].

وفي تقدير بعض الباحثين والدارسين أن انتشار المذهب المالكي وانتصاره على المذاهب والفرق الأخرى في الغرب الإسلامي، مردّه إلى مجموعة من العوامل والأسباب لا يتسع المقام إلى ذكرها في هذا الصدد[38]...

ومما لا ريب فيه، أن المبادئ التي أسست عليها المذهب المالكي هي القوة والترابط والطاقة على الاستجابة لحاجات المجتمع وتطوره وتنوعه، بحيث يصعب مواجهته، ولا يقدر من يطلب ذلك إلا الخضوع له، والتسليم بأصوله[39].

وفيما يخص تحديد آثار المالكية ومذهبهم في الغرب الإسلام، فيمكن القول، إن للمالكية الفضل العميم في صنع أحداث التاريخ السياسي والثقافي لهذه الجهة من العالم الإسلامي وفي تشكيله وتكوينه[40].

كانت تلك أهم المعطيات المرتبطة بالصراع المذهبي في الغرب الإسلامي والمتمثلة خاصة وحصرًا، كنموذج، في جهود المالكية في مواجهة مخاليفها، وما لقيته من محن قاسية ومقاومة شرسة من قبل بعض المذاهب والفرق المخالفة لها. ويظل باب البحث والدراسة مفتوحًا على مصراعيه للإفادة وإثراء الموضوع بإضافات جديدة تنير سبيل الباحثين والدارسين المشتغلين على التراث العربي في جهة الغرب من العالم العربي والإسلامي.

الهوامش:

1 - "الفرق الإسلامية في الشمال الإفريقي من الفتح حتى اليوم"- ألفرد بل - ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3/1987.

2 - مجلة الأندلس- المجلد -15 1950 - ص: -377 435.

3 - "الخوارج في المغرب الإسلامي حتى منتصف القرن الرابع الهجري" لمحمود إسماعيل، دار الثقافة، المغرب، ط2/1985.

4 - اشتهر منهم أحدهم يدعى باسم (أبو محمد حاميم بن منّ الله الملقب بالمفتري ت: 315ه). ينظر "المسالك والممالك" لأبي عبيد البكري، تحقيق أندريان فان ليوفن وأندري فيري، الدار العربية للكتاب -1992 2/ 776، 777.

5 - في هذا الموضوع تنظر المصادر الآتية: "البيان المُغْرِب في أخبار الأندلس المَغرب" لأبي العباس أحمد بن عذارى (ت: 712ه)، تحقيق: ج، س، كولان وليفي بروفنصال، بيروت، -1983 56/1 وما بعدها. و"المعجب في تلخيص أخبار المغرب" لعبدالواحد المراكشي، ضبط وتقديم محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط1/1949 ص: 161، 184. وكتاب "العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر..." الشهير بتاريخ ابن خلدون، لعبدالرحمن بن خلدون (ت: 808ه)، ضبط وفهرسة خليل شحادة وسهيل زكار، دار الفكر -2000 ج6/241، 276، 288، 305. و"الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى" لأبي العباس خالد الناصري، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، المغرب -1997ج1/170.

6 - يعني مصطلح (الغرب الإسلامي): شمال المغرب والأندلس والجزر المتوسطة مثل صقلية التي كانت تحت الحكم الإسلامي.

7 - "ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك"، للقاضي عياض السبتي (ت: 544ه)، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، طبعة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، ط2/ -1983 120/1، 154، 181.

8 - "فهرسة" ابن خير الإشبيلي (ت: 575ه)، تحقيق محمود بشار عواد وبشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1/-2009 ص: 112 وما بعدها.

9 - تنظر ترجمة مالك في الجزء الثاني من "ترتيب المدارك" للقاضي عياض.

10 - "البيان المغرب" لابن عذارى، تحقيق: ج، س، كولان وليفي بروفنصال، بيروت، -1983 51/1 وما بعدها. و"تاريخ إفريقية والمغرب" لأبي إسحاق إبراهيم بن القاسم، المعروف بالرقيق القيرواني، (ت: 420ه)، تقديم وتحقيق محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، ط1/-1994 ص: 64 وما بعدها. وينظر كتاب "مجتمع المغرب الأقصى حتى منتصف القرن الرابع الهجري..." لهاشم العلوي القاسمي، طبعة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية -1995 188/1 وما بعدها. و"الخوارج في المغرب الإسلامي حتى منتصف القرن الرابع الهجري" لمحمود إسماعيل، دار الثقافة، المغرب، ط2/-1985 ص: 30 وما بعدها. و"تاريخ الدولة العربية منذ ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية" يوليوس فلهوزن، محمد عبدالهادي أبو ريدة، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط2/-2009 ص: 331 وما بعدها.

11 - "الخوارج في المغرب الإسلامي" ص: 49 وما بعدها. "مجتمع مغرب الأقصى" 135/2. "البيان المغرب" 52/1.

12 - "الخوارج في المغرب الإسلامي" ص: 50 وما بعدها. تاريخ ابن خلدون، 241/4، 242. و"فجر العربية بالمغرب الأقصى أو المراكز، الأولى للثقافة العربية به" محمد بن تاويت، مجلة دعوة الحق، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية، العدد 8، السنة 11 / -1968 ص.94.

13 - تاريخ ابن خلدون 241/4، 242.

14 - "جامع بيان العلم وفضله" لأبي عمر يوسف بن عبدالبر (ت: 463ه)، تحقيق أبي الأشبال الزهيري، دار ابن الجوزي، ط5/-1422 95/2.

15 - ينظر في الموضوع: "معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان" لأبي زيد عبدالرحمن بن محمد الأنصاري (ت: 696ه)، تصحيح وتعليق إبراهيم شبوح، مكتبة الخانجي بمصر، ط2/ -1968 1/ 24 وما بعدها. و"كتاب المحن" لأبي العرب محمد بن أحمد بن تميم التميمي المغربي الإفريقي (ت: 333ه)- تحقيق يحيى وهيب الجبوري- دار الغرب الإسلامي، ط1/-1983 ص: 459.

16 - ينظر في الموضوع: "جهود علماء المغرب في الدفاع عن عقيدة أهل السنة" ص: 210 وما بعدها. "المذهب المالكي بالغرب الإسلامي" لنجم الدين الهنتاتي، منشورات (تبر الزمان)- 2004، تونس- ص: 97 وما بعدها.

17 - "البيان المغرب" 159/1. "الخوارج في المغرب الإسلامي.." ص: 220."تاريخ الفاطميين في شمالي إفريقية ومصر وبلاد الشام" لمحمد سهيل طقوش، دار النفائس، لبنان، ط2/ -2007 ص: 81.

18 - "البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب"، تحقيق: ج، س، كولان وليفي بروفنصال، بيروت، 1983-149/1. ""المؤنس في أخبار إفريقية وتونس" لمحمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني المعروف بابن أبي دينار (ت: 1110ه)، تحقيق: محمد شمام، المكتبة العتيقة، تونس،1967 - ص: 50.

19 - ينظر "درر السمط في خبر السبط" لأبي عبدالله محمد بن أبي بكر الشهير بابن الأبار الأندلسي (ت: 658ه)، تحقيق عبدالسلام الهراس وسعيد أحمد أعراب، مستل من مجلة "الموسم" عدد 1992/13.

20 - نفس المصدر: 2/369، 370. يريد قوله تعالى في سورة التحريم، الآية 4: (وإن تظاهرا عليه فإن الله هو مولاه وجبريل وصالح المؤمنين والملائكة بعد ذلك ظهير). ينظر أخبارهم في كتاب "مجتمع المغرب الأقصى"، لهاشم العلوي القاسمي- طبعة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية -1995 166/2 وما بعدها.

21 - "نظم الجمان لترتيب ما سلف من أخبار الزمان" لأبي الحسن علي بن محمد بن عبدالملك بن يحيى المعروف بابن القطان الفاسي (ت: 628ه)، دراسة وتحقيق محمود علي مكي، دار الغرب الإسلامي، ط1/1990 - ص: 70، 71. "التشوف إلى رجال التصوف" ص: 96، 145.

22 - "الإرشاد والتبيان في رد ما أنكره الرؤساء من أهل تطوان" لأبي عبدالله محمد بن محمد بن عبد الله المكودي التازي متصوف من شيوخ المغرب (ت:1800)، تقديم وتحقيق عبد المجيد البوكاري، منشورات جمعية تطاون أسمير، تطوان، -2008 ص 57/51.

23 - ينظر في هذا الشأن كتاب ترتيب المدارك للقاضي عياض 24/5 إلى 30.

24 - نفس المصدر السابق 24/5 إلى 30.

25 - هو أبو العباس أحمد بن عبدالسلام الجراوي (ت: 608هـ)، من أعماله الأدبية: "صفوة الأدب ونخبة كلام العرب" ويعرف بـ"الحماسة المغربية" على نسق الحماسة لأبي تمام. وله ديوان شعري. تنظر أخباره في "النبوغ المغربي في الأدب العربي" لعبدالله كنون، ص: 169، و"الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى" لمحمد بن تاويت الطنجي، ص: 116.

26 - "المعجب في تلخيص أخبار المغرب" لعبدالواحد المراكشي، ص: 279 وما بعدها.

27 - "العلوم والآداب والفنون على عهد الموحدين" لمحمد المنوني، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، ط2/ -1977 ص: 53.

28 - ينظر المقدمة التي كتبها المرحوم ابن تاويت الطنجي لتحقيق الجزء الأول من "ترتيب المدارك".

29 - "ترتيب المدارك" للقاضي، 24/5 – 30.

30 - ينظر كتاب "سنن المهتدين في مقامات الدين" لمحمد بن يوسف الغرناطي المشهور بالمواق (ت: 897ه)، تحقيق محمد بن سيدي محمد حمّين، عثمان، مطبعة بني يزناسن سلا- المغرب، ط1/ -2002 هامش ص: 70.

31 - "الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية" لعبد العزيز بن عبد الله، مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، -1975 75/1.

32 - من أهم المصادر في معرفة البرغواطيين: "المسالك والممالك"ل أبي عبيد عبدالله بن عبدالعزيز بن محمد بن أيوب بن عمرو البكري (ت: 487هـ)، و"أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام" لابن الخطيب

33 - ينظر بعض أهم المصادر التي يمكن الرجوع إليها في إبراز التوجه الفكري للمذهب المالكي: تآليف القاضي عياض وخاصة كتابه "الشفا...." وتآليف شيخه ابن العربي وخاصة كتابه "العواصم من القواصم".

34 - ينظر كتاب "المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوي أهل إفريقية والأندلس والمغرب "لأبي العباس أحمد بن يحيى الونشريسي (ت: 914هـ)، خرجه جماعة من الفقهاء بإشراف الدكتور محمد حجي، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 1981.

35 - مات الشيخ عبدالله بن ياسين في حرب برغواطة سنة 451هـ، وضريحه معروف إلى الآن في المكان الذي استشهد فيه. أما القاضي عياض فقد مات غريبًا مغربًا ومنفيًا في مراكش، نفاه إليها خليفة ابن تومرت عبدالمؤمن بن علي الكومي في مراكش. مات في ظروف غامضة سنة 544ه، وضريحه بها مشهور كذلك.

36 - ينظر كتاب "تاريخ قضاة الأندلس" لأبي الحسن علي بن عبدالله بن الحسن النهاني الأندلسي المالقي، كانت وفاته في القرن الثامن الهجري، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5/-1983 ص: 22 وما بعدها- "وفيات الأعيان" لأبي العباس أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر ببيروت، -1978 ج6/144."المغرب في حلى المغرب" لأبي الحسن نور الدين علي بن موسى العنسي المعروف بابن سعيد المغربي، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط2/1964، ج1/164.

37 -"محاضرات في تاريخ المذهب المالكي في الغرب الإسلامي" لعمر الجيدي، منشورات عكاظ، المغرب، -1987 ص: 35، هامش 22.

- "المستدرك على الصحيحين" لأبي عبدالله محمد بن عبدالله الحاكم النيسابوري، دار المعرفة، بيروت، كتاب العلم، ج1/90، وقال: صحيح على شرط الشيخين..

-"السنن الكبرى" لأبي بكر أحمد بن الحسين البيهقي، دار المعرفة، بيروت، 1992م- ج1/386.

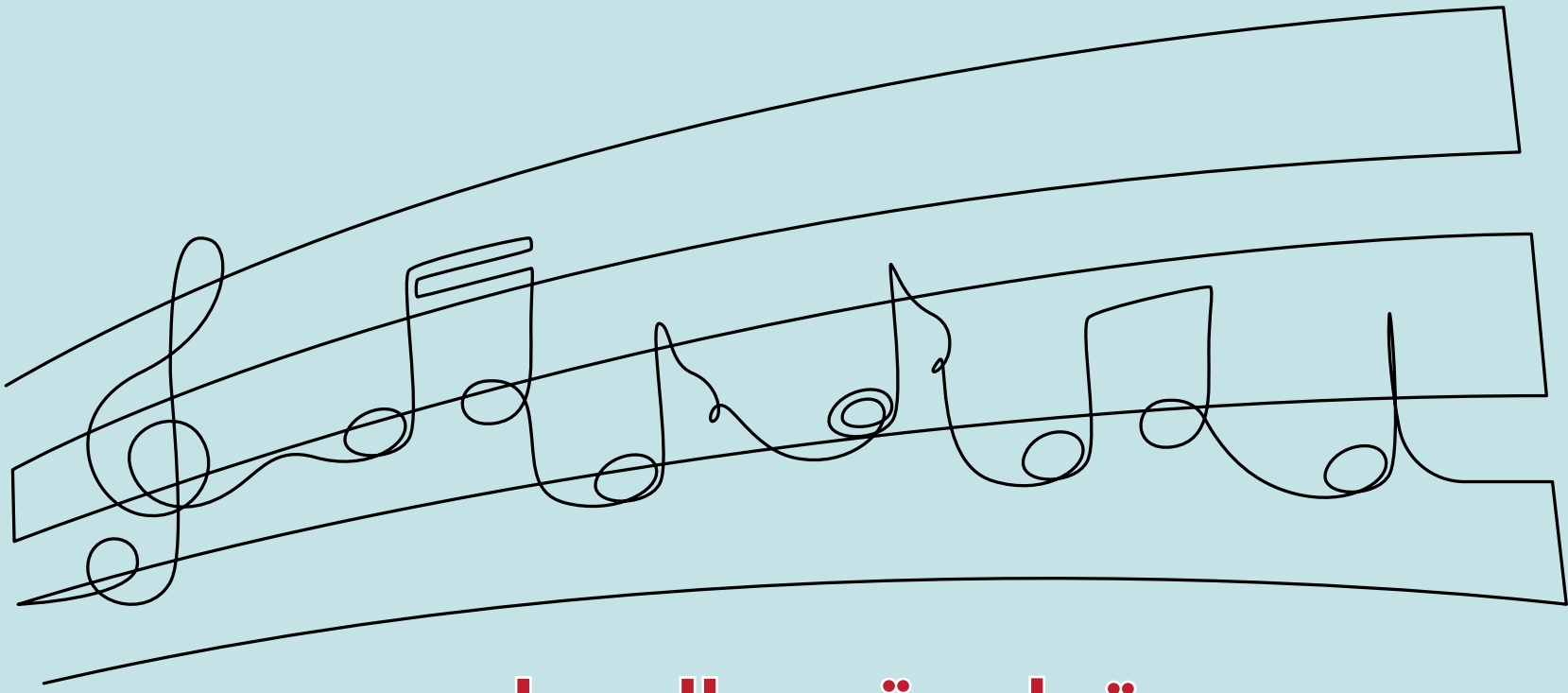
38 - ينظر:

- "المقدمة" لعبدالرحمن بن خلدون، تحقيق علي عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للنشر، ط7/ 2014 – 3/ 954.

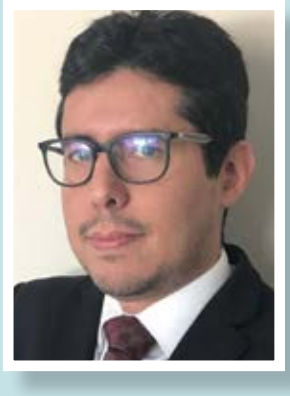
- "الصراع المذهبي" عبدالعزيز المجدوب، تقديم: علي الشابي، الدار التونسية للنشر، د.ط، تونس 1975م- ص: 65.

39 - ينظر القسم الأول من ترتيب المدارك للقاضي عياض.

40 - ينظر كتاب "وحدة المغرب المذهبية" للدكتور عباس الجراري، دار الثقافة، المغرب 1976 - ص: 25.



مقطوعة من السماء



د. أوس الحربش

طبيب وكاتب سعودي

هنالك من الجرائر ما يستوطن خلد صاحبه وإن التهى العالم عن استذكاره. خصوصًا مع أولئك الذين لا يمتلكون ملكة التعايش مع الزيف بسلام حتى لو كان مدفونًا بداخلهم. مِثْلُ ذلك الذنب الذي استوطن نفس ريمو جيازوتو -أستاذ الموسيقى والباحث في تاريخها- بعدما أدلى بادعائه الأخرق. كيف لباحث أكاديمي أن يخوض في التأليف الموسيقي ويدعي ابتداع تلك المقطوعة المعجزة؟ كيف يتجرأ على تقمص لباس الابتكار طيشًا وزورًا؟

لم يُفتتَن ريمو بمعزوفة كما مقطوعة أداغيو (في سلم صول الصغير) للموسيقار الخالد تومازو ألبينوني، والتي تَوّج بجمعها عمله الأكاديمي الدؤوب. كانت مقطوعة سماوية حقًا تكشف لسامعها لمحة عن خبايا الكون، أو قد يُخيّل له برهة أنه فهم سر الحياة. استلبت المقطوعة فؤاده واستحوذت على جوارحه. حينما التأم شملها بفضله، ظلت ترانيمها تعزف في رأسه وتتحرك لها يديه ليل نهار حتى اختبل منها عقله وتشوشت بها أفكاره. بعد نجاحها المهول، اختلط الزيف بالحقيقة عليه فظنها من إنتاجه. لعل نفسه الفاسدة سولت له دخول التاريخ من أسهل الأبواب، عبر الاستئثار بها صعودًا على أكتاف أموات لا يملكون حول الذود عن أنفسهم. ما أرعن تذرعه ذاك "بخوف المبتدئ من الفشل" عندما سئل عن سبب تأخر ادعاءه الفاحش. يا لها من جريرة ستلازمه إلى قبره. هذا ما دار في خلد ريمو جيازوتو والنعاس يغالبه على مكتبه في أحد ليال فلورانس الباردة عام خمس وستين من القرن المنصرم.

***

يُذكَر بأن للنوم تجليات تدنو من الحقيقة قُربًا وتفلت من الذاكرة هربًا كلما ازداد عمقه. بدأ رأس ريمو يثقل، فنومه أصبح مضطربًا منذ أدلى بتصريحه الأخرق. أسند خده على كفه وهو في الغَشيَة الأولى من النوم، تلك التي تتزاحم غرائب الأفكار فيها. تذكر كيف تشابهت منافحات أورليان ويوحنا البانوني في قصة اللاهوتيين لبورخيس حتى تجانست كتاباتهم ثم تلاحمت أشخاصهم في شخص واحد عاش في أزمنة مختلفة. "أيدخل الاستلهام عند أقصى درجاته في دائرة السطو الفكري؟" سأل ريمو نفسه قبل أن يسلمها لمرحلة أعمق من النوم. أخذته النومة الثانية عشر سنين إلى الوراء. سمع طرقًا على الباب أيقظه من نومه. سلّمه ساعي البريد ظرفًا كبيرًا آتيًا من ألمانيا، وجد به قصاصات ورق هائلة العدد نشرها على مكتبه. أخذ يعيد ترتيب قصاصات الورق باجتهاد تحت ضوء مكتبه الخافت مرات وتارات حتى طلع نور الصباح. أصيب بالذهول حينما وجد أعظم مقطوعة عرفها شاخصة أمامه تحت نور الفجر. لم يتوقف رأسه عن ترنيمها وتكرارها حتى أغمي عليه من الإعياء. أخذته النومة الثالثة إلى مكان لم يعهده. كان يسير في الحلم على ضفاف نهر بجانب مكتبة. رأى أسراب طائرات سوداء تغطي سماء المدينة. رأى القنابل تتناثر كالجراد على البشر والشجر والحجر. أصيبت المكتبة وتناثرت أشلاؤها من كتب ومخطوطات وورق. رأى على ضفاف النهر رماد كراس محترق وتالف تمامًا ما عدا استهلال أعلاه، قرأ فيه:

"فاتحة اداغيو (في سلم صول الصغير) لتوماسو ألبينوني".

النص المترابط في ضوء السيميوطيقا بين فعل الإبداع وجمالية التلقي

جواد عامر

المغرب

بدأ الحديث مؤخرًا في ضوء المتغيرات الثقافية التي رسمت ملامحها الرقمية بتقنياتها الثورية المتلاحقة عن النص المترابط Hypertexte أو الأدب التفاعلي بحكم طبيعة العلاقة التي بدأت تتأسس بين الخطاب والمتلقي متجاوزة حدود الأنساق التقليدية التي دأبت عليها الكتابة الخطية في العالم الورقي حيث بدأ التداخل القوي بين الصورة والنص مع ما قد يرافق ذلك من مؤثرات سمعية وممارسات تقنية عبر إقحام روابط تمكن القارئ من ولوج عوالم أخرى من المقروء، فقد أرغمت التقنية الإنسان المعاصر على التحول من قارئ ورقي إلى قارئ للنص المترابط، مثلما تمامًا غير سيرورة التاريخ نسق الشفاهية في الثقافة الإنسانية التي كانت ظاهرة في المحكي الأسطوري والخرافي والسيري وغيرها من ألوان المشافهات التي مارسها الإنسان عبر التاريخ إلى مدونات كتبت ووثقت الفعل الثقافي بمختلف تمظهراته الفكرية والفنية والإبداعية، فها هو التاريخ يعيد نفسه اليوم في عالم مشحون ومزدحم بالتقنية الثائرة متجها نحو صناعة نصية جديدة.

إن تشكيل النص المترابط لم يفقد عراه بالطقس الإنتاجي القديم فقد تشكل هذا المقوم الفني في إنتاجات فكرية وأدبية مختلفة سطرته الحواشي والهوامش التي تحيل على مفاهيم وقضايا ومرجعيات مختلفة يفرضها النسق المعرفي للخطاب مثلما يحتملها المقام التداولي، ومن هنا يبدو أن جدلية الإبداع والتلقي ظلت تعتمل في الممارسة الثقافية وفق منظورات تتباين بين المؤلفين، مما جعل النص المترابط جزءًا من الفعل الإنتاجي الذي لم تخل منه الثقافة العربية على امتداد تاريخها، وهو ما رسخته اليوم الرقمية التي فرضت وجودها على القارئ واضطرته عبر ممارساتها التقنية وإمكاناتها المترابطة إلى التفاعل مع الفضاء الشبكي لما أصبح يتيحه من إمكانات كبيرة في الامتداد والانفتاح على أشكال خطابية معانقة عبر

مناصاتها الداخلية والخارجية، الشكلية والمضمونية، إذ إن تعدد الروابط مكن القارئ من التعامل مع النص بشكل مختلف عما دأب عليه أثناء الممارسة القرائية الخطية في الأنساق التقليدية، ولعل هذا الاختلاف يكمن بدرجات كبيرة في إتاحة الحرية للقارئ من أجل التعامل مع الروابط التي يختار منها ما يشاء داخل النص الواحد والتفاعل بشكل أكبر مع هذا المنتج في الوقت الذي كان فيه سالكًا لنسق أحادي في النصوص الخطية.

لقد أتاح النص المترابط تفاعلاً أكبر بين المنتج الرقمي والقارئ، صحيح أن الورق الإلكتروني ما هو إلا صيغة رقمية جديدة ولدت من رحم التكنولوجيا أساسها الأول الكتاب الورقي لكن كيفية التقديم وطرق الإحالة وتوظيف الأيقونات والرمز والصورة بتشكلاتها المختلفة يخلق نوعًا من التنوع في استقبال المادة المعرفية، وهو عناصر خلق التفاعل في أعمق صوره وبسيناريوهات متحررة بخلاف النص الخطي الذي كان يجبر قارئه على سلوك نسق واحد من بدايته إلى نهايته فيجره بإيقاعية واحدة قد تصيبه أحيانًا بالرتابة والإحساس بالنمطية التي تفقده الرغبة في القراءة، إن النص المترابط أو الأدب التفاعلي حاك نسجًا جديدًا في بنيته عبر العلامات السيميولوجية التي شكلها إضافة إلى علاماته اللغوية التي تؤسسها الكلمة بوجهيها الدال والمدلول وما يتولد عنهما من دلالات وإيحاءات تظل افتراضية في العالم الرقمي بحكم تعدد القراءات التي يمارسها القارئ الرقمي كلما فتح الحاسوب فطالع هذا الموقع أو ذاك، بما يتيحه العالم الرقمي من تنوع في الروابط وصور تقديم المقروء الذي يتداخل فيه الصوت والمقطع والرابط والتشكيل البصري رمزًا وصورة وإيماءة وأيقونة بما تحمله الصورة من قوة تعبيرية وإيحائية قد تغني عن العلامة اللغوية أحيانًا، لذلك فالمنتج الرقمي وهو يدرك اليوم قيمة البصري والسمعي اجتهد عبر التطبيقات المتاحة والتقنيات المساعدة على تأثيث الفضاء الشبكي بكل أشكال المؤثرات خلقًا للتفاعل المنشود لأن حركة النص أصبحت أقوى من حركة القارئ في اتجاه النص الذي فقد شيئًا من السلطة التي كان يمارسها على قارئه في النمط الخطي، كما أتاحت الرقمية للقارئ أن يمارس نوعًا من القراءة المتقطعة عبر القفز على أجزاء من النص ويقف عند ما يعنيه وما يثيره أكثر في المقروء، وقد يكون هذا القفز نتاجًا لما يعترض طريقه أثناء القراءة من الكلمات/الأزرار التي تكتب بألوان مختلفة ومجرد الضغط عليها ينقل القارئ إلى محتوى معرفي آخر قد يكون مرتبطًا بالمقروء أو يسبح به في متاهة قرائية أخرى تكون أكثر إثارة له أحيانًا، كنه يستطيع العودة سريعًا إلى ما كان منهمكا في قراءته من قبل، فهذا التجاوز المسموح به أثناء ممارسة فعل القراءة منح القارئ الرقمي نوعًا من التحرر وجعله ممتلكا للسلطة في الاختيار والتصرف بل وإنتاج النص وتحيينه في كل مرة تعاد فيها القراءة التي تأخذ صبغة شبكية متجاوزة النسق الخطي المألوف ومن هنا فإن طبيعة تلقي النص المترابط تظل نائية عن الخطية ويسمها الانفتاح على نصوص غائبة أو سابقة تتعانق معها بغض النظر عن طبيعتها الأجناسية وتيماتها، مثلما تسمها الحركية والتفاعل الدينامي مع العلامات المشكلة للنص عبر الروابط التي ترفق في مواضع خاصة قد تنقل القارئ إلى مقروءات أخرى، أو الكلمات التي أشرنا إليها بالأزرار لأنها تصير طريقًا معبدًا نحو عوالم أخرى وهنا بدأ الكلمة في فقدان جوهرها اللساني لتتحول إلى بعد وظيفي معلوماتي، وهي بذلك تخضع لفعل التنشيط من قبل القارئ مما يضفي على القراءة بعدها التفاعلي المتحرك بعيدًا عن الجمود الذي يسم لقراءة الخطية، وإن تميزت هذه الأخيرة بثبات البنية التي يحكم فيها القارئ قبضه على التشكيل البنيوي للنص المقروء من حيث قع المراحل والأشواط التي يرسم مسارها في الكتابة فيكون البدء والاختتام ما بينهما من مفصلات واضحي المعالم، بخلاف العالم الرقمي الذي يصيد القارئ داخله ويبحر به في عوالم تغدو متاهات يضيع فيها القارئ الرقمي فيفقد عرى القراءة ويعيش نوعًا من التفكك الذي يزداد حدة عن ممارسة الفراءة المعزولة والمتقطعة الشذرية حيث تتحول القراءة بهذا النمط إلى لعب يمارسه القارئ يصرف فيه كل همه تجاه الوسائط والروابط وآليات انتظامها والأيقونات والرموز والمؤشرات وما شابه هذه الأشياء التي تحول انتباهه عن الخطاب بعده اللساني اللغوي وهنا يظهر دور السيميولوجيا في تناول قضايا العلامات باعتبار تنوعها الوظيفي وأشكالها الصورية في العالم الرقمي برفقة النص المترابط.

إن الكلمة باعتبارها علامة لغوية تتشكل من رموز كما ذهب إلى ذلك "بيرس" تفقد كنهها اللساني في النص المترابط وتتجرد من وظيفتها اللغوية وحمولتها الدلالية باعتبارها وحدة معجمية حينما تخضع للتنشيط فتتحول إلى مجرد زر يدخل القارئ إلى متاهات جديدة تبعده في الغالب عن المقروء، وبذلك فهي تفتقد تلك العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول فتصير وظيفتها من نوع إعلامي لا غير فتخرج من سياقها التواصلي ليضمحل دورها التعبيري والتواصلي والشعري أحيانا مادام أن وضعها بلون مغاير أو كتابتها بخط مضغوط أو غير ذلك مما يحيل على اعتباريتها (الخارج لغوية)، أما الصورة بمكوناتها السيميائية رمزًا وإشارة وأيقونة فإن حضورها بالموازاة مع النص المترابط قوي لما تلعبه من دور إيضاحي وتعبيري وإيحائي وتخييلي مستفيدة من تطور التطبيقات والتقنيات الحديثة في هذا المجال، ولعل هذا التنوع في الأبعاد القائم على عرض المادة والكتابة الشبكية وممارسة المتلقي تخلق هذا البعد الدياليكتيكي بين الإنتاجية والتلقي المتفاعل حيث تلتقي الكتابة مع القراءة في آن واحد وكأنها تستجيب لذلك النزوع البنيوي الذي ألح عليه بارث حينما تكلمت بنيوته عن موت المؤلف وضرورة ممارسة فعل الكتابة أي فعل الإنتاج والإبداع حينما نمارس فعل القراءة، وإن بدا ظاهريًا أمن المتلقي في النص المترابط يظل طافيًا على واجهة المقروء لا يتغلغل إلى العمق الجمالي والفني إلا أنه عبر تلك التقطعات والدينامية يحقق تفاعلاً حقيقيًا مع النص، بل إنه يمارس نوعًا من إعادة تشكيل النص الورقي الذي ظلت ذاكراته تخزن أنماطًا كثيرة منه فيعيد بهذا الفعل تركيبه أمام شاشة الحاسوب وكأنه يعيد تاريخ الكتابة من جديد من حيث لا يدري وهذا أمر لا يستطيع الكتاب الورقي أن يصنعه مع القارئ.

إن السيميولوجيا ـــ اليوم ـــ باعتبارها دراسة لأنظمة العلامات وقوانينها مطالبة وبإلحاح بدراسة النص المترابط في ضوء ما يستجد في العالم الرقمي من علامات بصرية وإشارية وأيقونية ورمزية دون أن تحاول إسقاط السيمائية من النص الخطي على النص المترابط لأن ذلك سيكون بلا جدوى وسيفقد التحليل السيميائي عمليته أو أنه سيخضع النص المترابط باشتراطاته لمنطق النص الخطي وهذا أمر لا يمكن القبول به في التحليل العلمي لأنه سيظل هروبًا إلى الوراء في الوقت الذي نحتاج فيه السير بخطى ثابتة نحو الأمام وبتواز مع التطور الرقمي في العالم.

من القسطنطينية إلى استانبول
قصة المدينة التي اشتهاها العالم

د. محمد جباري

أستاذ باحث في التاريخ والفكر- المغرب

هكذا عنون مؤرخ البلاطات والأسر الحاكمة البريطاني فيليب مانسيل، كتابه الصادر ضمن سلسلة "عالم المعرفة" في جزأين سنة 2015، والذي ترجمه مصطفى محمد قاسم. الكتاب كما جاء على لسان المؤلف "قصة للمدينة التي ظلت فترة طويلة أعظم مدينة عائلية على الإطلاق"[1]. والتي حلت ذكرى فتحها الـ 571 يوم 29 مايو 2024، وهو ما يعتبر مناسبة لإعادة فتح ملف القسطنطينية أو استانبول، التي كانت عاصمة لأعظم إمبراطورية إسلامية عثمانية لأكثر من أربعة قرون ونصف (1453م- 1924م)، وواحدة "من أقوى إمبراطوريات العالم الحديث المبكر والحديث، وأطولها عمرًا وأكثرها حضورًا على مشهد الأحداث العالمية"[2]. في هذا الكتاب – الذي يعد من أفضل ما كتب حول القسطنطينية وسلالتها الحاكمة كما جاء على لسان المترجم- يقدم مانسيل صورة بانورامية للمدينة، بالوقوف على سلالتها الحاكمة، وعائلاتها الكبرى، وقومياتها، والسفارات والقناصل، والحمامات... إلخ، مما يضفي عليها الطابع "الكوزموبوليتاني" وهو المفهوم والرهان الذي كان يحرك المؤلف، وعمل على تأكيده طوال صفحات الكتاب بجزأيه.

القسطنطينية.. المدينة المشتهاة

لقد كان فتح القسطنطينية، من أعظم الأحداث التاريخية ليس في تاريخ المسلمين فحسب ولكن في تاريخ العالم، بما كانت له من أصداء الفرح والحبور بالعالم الإسلامي، والحزن والحداد في العالم المسيحي آنذاك، ذلك أنه شكل ضربة للإمبراطورية البيزنطية والكنيسة الرومانية

الارثوذكسية. لهذا سيكون لهذا الحدث الفارق، تأثير كبير في معادلات الصراع الإسلامي- المسيحي، وفي الخريطة الجيوسياسية آنذاك. ففتح القسطنطينية فسح المجال أمام العثمانيين للتغلغل والتوسع في شرق أوروبا، كما جدد حيوية المسلمين وثقتهم في أنفسهم في مواجهة الغزو الإيبيري في غرب المتوسط.

أسست القسطنطينية على يد الإمبراطور الروماني قسطنطين، الذي منه استمدت لقبها. ومنذئذ أصبحت عاصمة الإمبراطورية الرومانية، ثم عاصمة بيزنطة ثم عاصمة الإمبراطورية اللاتينية، وهي الدولة الصليبية الإقطاعية التي أقامها قادة الحملة الصليبية الرابعة على الأراضي التي انتزعوها من بيزنطة. للقسطنطينية العديد من الأسماء نذكر منها: اسطنبول، وإسلامبول، وكوثتا kushta، وكونس بول cons /ple، وغوسدانتنوبوليس، وتساريغراد، ورومية الكبرى، وروما الجديدة، وأورشاليم الجديدة، ومدينة الحج، ومدينة القديس، ودار الخلافة، وعرش السلطنة، ومقر الدولة، وباب السعادة، وعين العالم، ومأوى الكون، والبوليس[3].

مما لا شك فيه، أن المؤلف - وهو المتخصص في تاريخ السلالات الحاكمة بالعالم- تحرى كثيرًا قبل أن يصف القسطنطينية بأنها "المدينة التي اشتهاها العالم". ذلك أنها المدينة التي استأثرت باهتمام وإعجاب وحب الحكام والسياسيين والفنانين والشعراء والأدباء...إلخ، فكل من زارها وقع في عشقها. إذ يقول فيها نابليون بونابرت "القسطنطينية! القسطنطينية... إنها امبراطورية العالم!"(4). وفي رسالة جورج ترابز ونتيوس إلى محمد الفاتح عام 1466م، نقرأ "القسطنطينية كرسي الإمبراطورية الرومانية... ما يجعلك الإمبراطور الشرعي للرومان... ومن يكن امبراطور الرومان، يكن أيضًا امبراطور الأرض قاطبة"[5]. كما يعتبر المؤلف أن القسطنطينية، كانت المدينة الأكبر والأكثر ثراء في أوروبا كلها. لذلك سعت كل القوى الأوروبية للسيطرة عليها، لأنها قلب العالم المسيحي وقبلته

فتح القسطنطينية.. حلم يتحقق للمسلمين

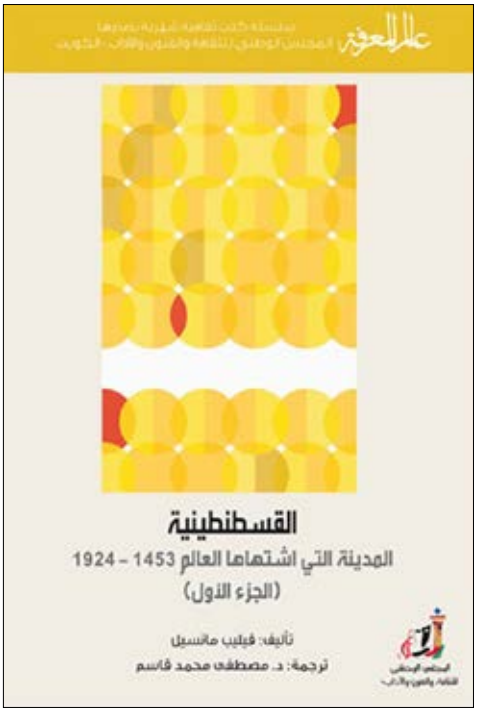
إن علاقة المسلمين بالقسطنطينية والتطلع لفتحها لم يبدأ مع العثمانيين، ولكنه حلم طالما جال في خاطر المسلمين العرب منذ الخلافة الأموية والعباسية، إذ تعددت محاولات الفتح وتبادل الطرفان البيزنطي والعباسي النصر والهزيمة. ومع صعود السلاجقة على الساحة، تغيرت لعبة الحرب، وتمكنوا عام 1071م من هزيمة البيزنطيين في ملاذ كرد، وأسر الإمبراطور رومانوس الرابع، لكن مع ذلك، ظلت القسطنطينية عصية على الفتح والخضوع.

خلال القرن الثاني عشر ميلادي، ظهر الأتراك العثمانيون في إمارة صغيرة مستقلة في شمال غرب الأناضول، وهم قبيلة من الرحل هاجروا إلى الأناضول تحت الضغط المغولي. ينتمي العثمانيون إلى سلالة الأغوز المنتمية إلى عصبة كاغي kagi ، وهي جماعة من المحاربين المسلمين المشهورين بالغازي أو حراس الثغور الذين يحاربون الكفار. واستغرق بناء الدولة العثمانية مدة طويلة فاقت القرن ونصف.

واصل العثمانيون الجهاد ضد البيزنطيين وانتزعوا العديد من المناطق في آسيا الصغرى كبورصة وأدرنة... ولم يتبق سوى القسطنطينية، هنا سيبدأ الاستعداد والتخطيط لاختراق هذه المدينة العظيمة. لم يكن فتح القسطنطينية سهلاً أبدًا، حيث مُني العثمانيون بالفشل في عدة محاولات، بفعل التحصين المحكم للمدينة ودفاع البيزنطيين المستميت. هنا سيبدع محمد الفاتح فكرة عبقرية، استطاع من خلالها إنزال السفن العثمانية في مياه القرن الذهبي، وذلك عبر حمل السفن على ألواح خشبية تم دهنها بالشحم ودهن الأغنام، وجرها بواسطة الثيران والأبقار برًا من البوسفور إلى القرن الذهبي، نظرًا لوجود سلسلة في القرن الذهبي وتمركز الأسطول البيزنطي خلفها. هكذا نجح السلطان محمد الفاتح في إنزال أسطوله في نهاية القرن الذهبي من خلال انزلاق السفن على الألواح الخشبية المدهونة، ما شكل صدمة ومفاجأة للبيزنطيين وأفشل خطتهم الدفاعية. كما ساهمت المدفعية العثمانية بدور فعال في دك أسوار المدينة. وفي ظهيرة يوم 29 مايو عام 1453م، دخل محمد الفاتح القسطنطينية راكبًا على حصان أبيض. ويذكر أحد البنادقة المراقبين للأحداث أن "الدم تدفق في الشوارع مثل مياه المطر بعد عاصفة مفاجئة، وطفت الجثث فوق هذه الأنهار متجهة ناحية البحر مثل بطيخ فوق مياه قناة"[6].

يرى المؤلف أن اقتران سلالة آل عثمان بالقسطنطينية، أفرز أقوى وأكبر امبراطورية تركية إسلامية وربما في تاريخ العالم، امبراطورية شملت ثلاث قارات وامتدت على مجالات شاسعة. كما أن تفاعل هذه العائلة التي لها رؤية مميزة للحكم مع مدينة كانت الأعظم في زمنها، جعلها العاصمة الوحيدة في العالم التي كانت عاصمة سياسية وعسكرية وبحرية ودينية واقتصادية وثقافية وفنية gastronomic، وأنتج امبراطورية عظيمة وقصة عشق بين سلالة أحبت هذه المدينة وعاصمة صنعت هذه العائلة.

عندما نلقي نظرة على الكتاب، نلفي أن المؤلف في جميع محطات ومحاور الكتاب، يحاول اتباث الطبيعة الكوزموبوليتانية osmopolitanism للقسطنطينية، كمدينة تعددية في كل شيء وتتعايش فيها المتناقضات والأضداد والاختلافات جنبًا إلى جنب: الأديان المختلفة، والقوميات المتعادية خارج أسوار المدينة، واللغات والثقافات المتمايزة. لكن المؤلف يؤكد فقدان هذه المزية، بفعل حركة "التتريك" التي قادها القوميون الأتراك، وبخاصة عندما تم نقل العاصمة إلى أنقرة يأسا من تراث استانبول العنيد، ونفي السلطان عبد المجيد في قطار الشرق السريع عام 1924.



الهوامش:

(1) فليب مانسيل، القسطنطينية (الجزء 1)، ترجمة: مصطفى محمد قاسم، عالم المعرفة، العدد 427 أغسطس، 2015، ص 13

(2) نفسه، ص 8

(3) ميشيل برونو، من آسيا الصغرى إلى تركيا، ترجمة: معاوية سعيدوني، عالم المعرفة، العدد 474، يوليو 2019، ص 31

(4) فيليب مانسيل، القسطنطينية (الجزء 1)، مرجع سابق، ص 20

(5) نفسه، ص 21

(6) نفسه، ص 44

العمى الزمني

د. هالة إبراهيم رمضان

مصر

في العام 1995م أطلق الطبيب النفسي الأمريكي إيفان جولدبيرج مصطلح اضطراب إدمان الانترنت والذي بات يشار له اختصارًا (IAD)، ولكن لم يكن الأمر موضع اهتمام فعلي . ثم في العام 1966م عرضت المتخصصة النفسية الأمريكية د. كيمبرلي يونج في مؤتمر متخصص دراسة جادة في تتبع الموضوع بعنوان (إدمان الانترنت: ظهور اضطراب عيادي جديد وعرضتها في المؤتمر السنوي للجمعية النفسية الأمريكية، والذي عقد في تورنتو، ونشرت الورقة بعد ذلك في أحد الدوريات النفسية المتخصصة، ولكن كيف استطاعت د. يونج دراسة هذه الظاهرة كإدمان مع أنها غير مصنفة مرضيًا في الدليل التشخيصي للاضطرابات النفسية (DSM) الذي اعتمدته الجمعية الأمريكية للطب النفسي (APA) والذي يعتبر المرجع الحاكم في هذا الحقل في الأمريكيتين؟ الحقيقة أن د.يونج أخذت من هذا الدليل بإصداره الرابع آنذاك (DSM-IV 1994 APA) معيار اللعب المرضي للقمار وتوصلت الدراسة إلى أن عددًا من أفراد العينة من مستخدمي الانترنت يعاني من نفس الأعراض المصاحبة للعب المرضي للقمار.

من خلال دراسة الدكتورة يونغ Young حول الإدمان على الانترنت والهدف منه، حيث مست هذه الدراسة 396 متصل بالإنترنت تتوفر فيهم محكات الإدمان، توصلت إلى إيجاد 3 أفواج من الأشخاص المدمنين:

1 - فوج يهدف إلى الحصول على علاقات اجتماعية، وهم أشخاص يعيشون في مناطق معزولة جغرافيا ومهمشون اجتماعيًا.

2 - فوج الباحثين عن الاتصالات الجنسية الخيالية حيث تصبح المواقع الإباحية وسيلة للحصول على الإشباع بدون خطر.

3 - فوج المستعملين الذين يخترعون شخصية خيالية عنهم عبر الانترنت ويصبح بإمكانهم أن يفحصوا مظاهر شخصيتهم التي لم تظهر في الواقع.

اختلف العلماء في استخدام مفهوم الإدمان على شبكة الانترنت، حيث اعترض البعض على أن الشخص يعتبر مدمنًا إذا استخدم الانترنت بشكل زائد عن الحد فالشبكة ليست عادة، إنما هي ميزة للحياة الحديثة لا يمكن الاستغناء عنها، واعتبروا أن الانترنت عبارة عن بيئة ولا يمكن الإدمان على بيئة، غير أن الدراسات والبحوث الأخيرة، والتي قامت بها مراكز متخصصة، أكدت أن الإدمان على الانترنت أصبح واقعًا وحمى مرضية، عكف الأطباء النفسانيون البحث عنها وعن مخاوف الاستعمال المفرط والمبالغ للشبكة، وأصبحت تسميات تطلق على من يبالغ استعمالها مثل: الإدمان على الانترنت الاستخدام الباثولوجي للإنترنت، أو الاستخدام القسري للإنترنت، وحسب استطلاع أجري عام 2005 نظمته جامعة ستانفورد حددت من خلاله معدل قضاء الوقت في استخدام الانترنت بشكل عام 3 ساعات ونصف.

نبه الباحثون في هذا الحقل إلى أنه ليس المراد بالإدمان الشبكي إدمان الآلات المادية المحسوسة لهذه الأجهزة التقنية، وإنما مرادهم بطبيعة الحال إدمان المحتوى ذاته وإنما هذه الأجهزة وسائط وبشكل أكثر تحديدًا فإن المحتوى الذي يشار له في هذه الدراسات هو شبكات التواصل الاجتماعي وغرف الدردشة وألعاب الفيديو والقمار الإلكتروني والمواد الإباحية ونحوها، كما سيأتي الإشارة إليه ويحظى الإفراط في الانهماك في شبكات التواصل الاجتماعي بدراسات خاصة تسمى اختصارًا (SNS addiction)، وهو يعنينا في موضوع كتابنا هذا أكثر من غيره من صور الإدمان الشبكي لأنه وبحسب اطلاعي هو أكثر المحتويات الشبكية قدرة على اصطياد الشرائح الجادة المشغولة بالعلم والإصلاح.

ومن بين العوامل المسببة لذلك:

1 - الافتقاد للسند العاطفي عند المراهقين يجعلهم يلهثون وراء الإشباع الوهمي واللذة المؤقتة من خلال الدردشة مع الغرباء.

2 - إطلاق الرغبات الدفيئة والتعبير عنها عبر غرف الدردشة التي توفر للشباب فرصة ذهبية للتخلص من القيود المجتمعية الصارمة.

3 - توفر غرف الدردشة وسيلة للتفريغ الانفعالي وتفريغ شحنات الغضب والكبت والعدوانية لذلك تصبح تلك الغرف الملاذ الآمن والمنقذ الأكبر، لما يعتري النفس من مكبوتات اللاشعور وبكل ثقة، مما يؤدي إلى توهم الحميمية والألفة.

4 - يحاول الفرد من خلال الإنترنت التخلص من حالات القلق النفسي وضغوطات الحياة اليومية

5 - انتشار مقاهي الانترنت وتوفر السيولة المالية للمراهقين.

6 - التأثر بثقافات أخرى خاصة في عصر التطور الهائل في الاتصالات.

7 - تأثير جماعة الأقران والأصدقاء خاصة إن كانوا مدمنين على الانترنت.

من مظاهر إدمان الانترنت:

التصفح القسري

ومن الملاحظ أن بعض الناس أثناء الأوقات الجادة المخصصة للمهام، كاجتماع عمل أو حضور درس أو مذاكرة لاختبار أو بحث علمي أو ساعة ذكر وتلاوة ونحو ذلك، تتسلل يده مرارًا إلى هاتفه الذكي ويفتح شبكات التواصل مثلاً، ويبدأ إبهامه في تمرير الصفحات، فهل هذه مجرد عادة (habit) أم هي إدمان (addiction)؟ المتخصصون في هذا الحقل يشيع بينهم التأكيد على أن الفارق بين العادة والإدمان هو «صفة القهرية» (compulsive)، فالعادة تظل محكومة بالقدرة على السيطرة على الإرادة، بخلاف الإدمان الذي يتحول إلى سلوك قهري.

المفاجئ عن المواد التي أدمن عليها، حيث يبدأ انسحاب السموم من الجسم، وهذه الأعراض المصاحبة مثل التوتر والقلق والغثيان ونحوها، ومن الملاحظات الطريفة التي تشير إليها دراسات هذا الموضوع، أن العينات محل الدراسة التي تم تشخيصها بأنها مدمنة على الانترنت، وهو إدمان سلوكي وليس كيميائي، ظهر عليها أيضًا «الأعراض الانسحابية» عند التوقف المفاجئ عن استخدام الانترنت، فيظهر عليها الغضب والقلق والتوتر والانزعاج.

وهذه الحالة التي تذكرها هذه الدراسات تؤكدها التجارب الشخصية أيضًا، وما زلت أتذكر أحد الأصدقاء تأخر كثيرًا في تسليم رسالته العلمية، ولاحظ أن شبكات التواصل تلتهم عليه وقته وتفترس تركيزه الذهني والنفسي، فقرر حذف حسابه، ويروي هذا الصديق كيف كان يشعر بتوتر في اليوم الأول، وكيف كانت تقرصه يده للدخول لما اعتاد عليه، بل حدثني شخصيًا وهو مندهش كيف لاحظ أبناؤه فظاظته في التعامل معهم في الساعات الأولى التي حرم نفسه فيها من الدخول لشبكات التواصل، وهذه الحالة هي عينها الأعراض الانسحابية (withdrawal symptoms) التي رصدتها الدراسات التجريبية الجادة في هذا الحقل.

مدمنو البيانات (Data holics)

من العقبات المعروفة في البحوث العلمية شح المعلومات في موضوع البحث التي تجعل الباحث يقلب الكتب وهو كاسف البال ويراسل المختصين فلا يعود بطائل ويصبح البحث كالجبل فوق رأسه، ولكن ليس هذا كل شيء، ليس شح المعلومات هو المشكلة فقط، فإن الكثرة المفرطة في المعلومات موضوع البحث هي أيضًا عقبة أخرى أكثر شيوعًا اليوم، فترى الباحث كلما ظن أنه استوعب منطقة البحث وحرثها جيدًا، انفتحت عليه أبواب ومساحات أخرى فيتشعب ويتفرع حتى تخور قواه، فلا يسعفه الوقت الدراسة هذه المعلومات المتدفقة المتناسلة، وبذات الوقت يعز عليه أن يختم البحث ويستخلص النتائج وما زالت بعض معطياته مجهولة له، وخصوصًا إذا كان الباحث من المصابين بشهوة الاستقصاء.

جولد تسيهر في مرآة حميد دباشي

إبراهيم مشارة

كاتب جزائري

في كتابه "ما بعد الاستشراق المعرفة والسلطة في زمن الإرهاب" الصادر عن منشورات المتوسط في 348 صفحة خص الباحث الإيراني الأمريكي حميد دباشي الأستاذ بجامعة كولومبيا فصلاً مهمًا وطويلاً في أكثر من 150 صفحة للمستشرق المجري الشهير إجناتس جولد تسيهر (1921/1850) والذي يعد من أخصب المستشرقين عقولاً وأغزرهم إنتاجًا، وقد قال إدوارد سعيد بشأنه «أي عمل يروم تقديم فهم للاستشراق الأكاديمي بينما يولي قليل اهتمام لباحثي أمثال شتاينثل، موللر، بيكر، جولدتسيهر، بروكلمان ونولدكه على سبيل المثال لا الحصر هو عمل يستحق الملامة»

إدوارد سعيد الذي اشتغل في كتابه الذائع "الاستشراق" 1978 على تمثل الرابط العضوي بين أولوية المعالجة الإبستمية للمعرفة التي ينتجها المستشرق وبين السلطة الكولونيالية التي تولدها)، مستفيدًا من بحوث فوكو في المعرفة والسلطة وغرامشي في القوة والإيديولوجيا، أبدى سعيد فيما بعد بعض الأسف على عدم الاهتمام أكثر بالاستشراق الألماني في أواسط القرن التاسع عشر خصوصًا وأن الألمان لم تكن لهم اهتمامات قومية على حساب الشعوب الأخرى كالفرنسيين والإنجليز، وإنما انغمسوا في دراسة الشرق تحت يافطة البطولة الفكرية في دراسة الشرق ضمن إطار الثقافة الغربية، عاد وأبدى تراجعًا فيما يخص جولد تسيهر بعد أن قال (المستشرقون من رينان إلى جولد تسيهر، ماكدونالد، فون غرونيبام وبرنارد لويس نظروا إلى الإسلام مثلاً كتوليف ثقافي ... يتوجب الفهم الأفضل للإسلام اختصاره إلى خيم وقبائل).

المستشرق المجري الذي شنّت عليه حرب ضروس من قبل مثقفين ورجال دين في الشرق واتهم بالافتراء والطعن في السنة النبوية في كتبه الهامة "دراسات إسلامية" و"العقيدة والشريعة في الإسلام" وقد قال الشيخ محمد الغزالي بشأن هذا الكتاب (والحق أن الكتاب من شرّ ما أُلف عن الإسلام وأسوا ما وجه إليه من طعنات).

درس جولد تسيهر في جامعات بودابست وبرلين ولايدن وأقام في مصر قرابة عام بعد رحلة شملت مصر وفلسطين وسوريا (1874/1872) وانتسب إلى الجامع الأزهر بعد إذن من وزير التعليم رياض باشا إلى شيخ الأزهر محمد المهدي العباسي بالسماح له بحضور حلقات الدرس -لأنه ليس بمسلم- وقد صار الطالب المجد المحبوب من قبل الجميع من وزير التعليم ومن شيخ الأزهر ومن طلبة الأزهر كما عرف عنه الجد والمثابرة ودماثة الخلق والتواضع، وكتب بعد ذلك في مذكراته أن السنة التي قضاها بمصر أخصب فترة في عمره، ولم يكتف بتحصيل العلم بل انشغل مع المصريين في الهم الوطني فشارك في المظاهرات المعادية للامتيازات الأجنبية في مصر كما دبج مقالات تدعو إلى إعادة بناء الثقافة الوطنية في مواجهة الكولونيالية الأوروبية، ومما أثر عنه رفضه لكل دعوة من الجالية الأوروبية المقيمة في مصر لا يدعى إليها أصدقاؤه المصريون.

كما عرف جولد تسيهر كناشط أكاديمي مناهض للغطرسة الأوروبية مستعيراً من فيبر مقولته في "الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية" (شهوانيون بلا قلب، يتخيل هذا العدم أنه ارتقى في درجة الحضارة مرتقى لم يصله أحد من قبل).

ويحكي في مذكراته كيف أدى صلاة الجمعة مع عبدالله الشامي قرب ضريح الإمام الشافعي (وسط تلك الآلاف من أهل التقوى احتكت جبهتي بأرض المسجد.. لم أكن في حياتي أكثر خشوعًا واتضاعًا أكثر صدقًا في خشوعي مما كنت عليه في يوم الجمعة المهيب ذاك). ووصف في مذكراته تلك السنة التي قضاها في مصر بأنها سنة مليئة بالمجد وبالفخر والنور وكتب أيضًا (في تلك الأسابيع وبملء قناعتي أصبحت روحي جزءًا من روح الإسلام، إلى الحد الذي أيقنت فيه وفي صميم ذاتي أني أنا نفسي كنت مسلمًا، وبعد تروٍ اكتشفت أن هذا الدين فقط حتى

في صيغته العقائدية والرسمية هو القادر على إرضاء العقول الفلسفية. كان حلمي هو الارتقاء باليهودية إلى ذات المستوى العقلاني وكان الإسلام كما علمتني تجاربي الدين الوحيد الذي حظرت فيه المكونات الوثنية والأسطورية في أساس عقيدته القويمة. وليس عبر اجتهاد عقلاني).

وأثناء عودته إلى المجر جوبه بالرفض وتوالت المحن عليه فمن وفاة والده إلى انتحار ابنه الأكبر ماكس وقد وصف ذلك بقوله: «إنه اليوم الأكثر قتامة في حياتي.. وقد دمرتني».

لقد تعرض للهجوم من قبل بعض المستشرقين والصهاينة كالمستشرق أرمينيوس فامبري الذي اشتغل جاسوسًا لبريطانيا وقد تخلى عن اليهودية وأسلم ثم اعتنق المسيحية وتقرب من ساسة أوروبا عارضًا خدماته، وهو الذي قدم هرتزل إلى السلطان العثماني لما جاء يريد شراء فلسطين كوطن قومي لليهود بينما رفض جولد تسيهر مطلب الحركة الصهيونية ولم يتعاون مع هرتزل وبسبب ذلك تعرض للمضايقات فمنع من التدريس الأكاديمي مكتفيًا بعمل إداري بسيط متعرضًا للاضطهاد من قبل رؤسائه، إلى درجة تفكيره في الانتحار.

حسب حميد دباشي فمن المثقفين الغربيين الذي أرادوا تشويه صورة جولد تسيهر بسبب عدم ولائه للصهيونية ومناهضته للاستعمار والروح الكولونيالية رفائيل باتاي الصهيوني وقد اتهم جولد تسيهر بأنه كان شخصًا مفتونًا بالإسلام لأنه قال: «هذا الدين العالمي المهيب هو صورة متطورة لعقيدة مكية متهودة» ولكنه لم يتحول قط إلى الإسلام مع بغضه الشديد للمسيحية وكتب في مذكراته (المسيحية أبغض الأديان إلى قلبي)، لقد وصف باتاي جولد تسيهر بأنه كان يعاني من عقدة العداء للسامية ومعاداة اليهودية وكتب عن صلاة الجمعة التي أداها جولد تسيهر (أن يفعل ما فعل، لقد استبدل ولو للحظة عابرة يهوديته وإرثه الديني بمعتقد إسلامي وعبادة إسلامية. أن يدخل المرء ملء قناعته مكانًا مخصصًا للعبادة في دين آخر، ناهيك عن مشاركته في الطقس الديني، هذا ما أعتبره أناثيما) حرام، مقزز.

ونظر لميله إلى التسامح الديني ورفضه للصهيونية ومعاداته للاستعمار والامتيازات الأجنبية في بلاد الشرق اعتبره اليهود المتطرفون مهرطقًا وزاد باتاي في محاولة تشويه صورته بأنه كان يعشق زوجة ابنه كارولي، مع أنه كان يعطف عليها وقد ماتت في ريعان شبابها، كل هذا من أجل تشويه صورته لميوله غير الصهيونية وانصرافه إلى البحث والتأليف بعيدًا عن مخططات الاستعمار والاستشراق الموجه.

لقد وهب جولد تسيهر نفسه لدراسة الإسلام وكان يعتبر نفسه عضوًا في جمعية الفقهاء المحمديين، مع ميل واضح لمذهب أهل السنة ونقد شديد إلى درجة المقت للمذهب الشيعي ويعتبر نفسه استمرارًا لموسى بن ميمون، وحينما صدر وعد بلفور بمنح فلسطين وطنًا قوميًا لليهود رفض جولد تسيهر فتح قنوات اتصال لليهود الصهاينة مع العرب وكتب «أنا يهودي هنغاري عابر للدانوب، اليهودية دين وليست مفهومًا إثنوغرافيا، حين غادرت القدس إلى هنغاريا، قلت عائد إلى وطني).وكتب أيضا (تشهد نسختي التي أحمل من القرآن على ميلي الروحي نحو الإسلام»

لم يكن جولد تسيهر من طراز المستشرقين النظريين الذي لديهم معرفة نظرية فقط ولكنهم للأسف معزولون عن الرأي العام أو المستشرقين المتحاملين الجهلاء كما يصفهم حميد دباشي أمثال برنارد لويس والذين كان لهم تأثير واضح على الرأي العام.

لقد درس الإسلام وعاش مع المسلمين وانتسب إلى الأزهر وجادل الفقهاء المسلمين وشهدوا له بالسيرة الحسنة وكان هو نفسه يعتقد بوجود تأثيرات يهودية في الإسلام.

كتب في الحديث وفي النحو وفي مذاهب التفسير وفي الأدب وفي الوهابية والبابية والمذاهب الإسلامية ويعزى إليه الفضل مع غيره في بيان أثر الأهواء السياسية في وضع الحديث وكيف تسربت الأفكار الدينية إلى حلبة الصراع السياسي وفي مذاهب التفسير عند المفسرين وتأثر فهمهم بأفكارهم وميولهم العقائدية والسياسية، وبقي باحثًا يهوديًا لا تشوب إيمانه شائبة. بالرغم من حملات التشهير في بلده المجر وحملة الحركة الصهيونية عليه، وحملة جملة من المستشرقين المأجورين عليه كذلك لأنه رفض الجاسوسية والعمالة وفضل الإخلاص للبحث العلمي، وليس يعني هذا أن جولد تسيهر لم يتعرض للنقد من قبل علماء وفقهاء الشرق خاصة فيما يتعلق بدراساته عن الحديث النبوي والسيرة النبوية ويبدو أن الشيخ مصطفى السباعي ألف كتابه (السنة ومكانتها في التشريع الإسلامي) ردًا عليه.

مثلما يؤكد حميد دباشي أن جولد تسيهر رفض الرفاه والغنى بوضع نفسه في خدمة ساسة الاستعمار، كما رفض مخططات وأهداف الحركة الصهيونية ورفض التعامل معها مؤثرًا عمله الإداري البسيط وانصرافه إلى التأليف الغزير في مجلات المعرفة الإسلامية، فهو أخصب المستشرقين إنتاجًا وأغزرهم تأليفا وأعمقهم معرفة بالإسلام، شريعة وثقافة، لغة وأدبًا وحضارة

شتان بين جولد تسيهر وبرنارد لويس حين يعقد حميد دباشي مقارنة بينهما فالأول من جيل المستشرقين العظام الذين امتلكوا الأدوات المنهجية والمعرفة الغزيرة والصبر الدؤوب على البحث وبين بعض المستشرقين الذين كانوا جواسيس في صورة باحثين أمثال أرمينيوس فامبري الذي نظم لقاء لهرتزل مع السلطان عبدالحميد، فجيل المستشرقين الجدد الذين يمثله برنارد لويس الذي لا يتورع حميد دباشي عن وصفه بالجاهل، وهو يرى أن إدوارد سعيد أطلق رصاصة الرحمة على الاستشراق حين تحول إلى دراسات مناطق في نطاق العلوم السياسية، وكان إدوارد سعيد قد أثنى عليه مع القلة القليلة التي لا يجوز لباحث أن يتجاهل إنتاجها المعرفي، لقد وضح سعيد العلاقة بين المعرفة والسلطة وكشف زيف دعوى المستشرقين ادعاء تمثيل الشرق بعد تشييئه وإعادة إنتاج معرفة تدعمها أفكار مسبقة ومشاعر كراهية معلنة أو خفية وتكريس ثقافة المتن والحاشية فالمعرفة أوروبية وليس من حق التابع أن يتكلم (إشارة إلى مقالة غاياتري سبيفاك المفكرة الهندية الأمريكية الشهيرة ومقالها الهام: هل بمقدور التابع أن يتكلم؟) وهكذا تعاونت هذه المعرفة وكانت أداة في يد الاستعمار والكولونيالية ولا تستثنى من ذلك إلا قلة قليلة وكان من هؤلاء القلة المستشرق إجناتس جولد تسيهر.

قبل كتاب سعيد عن الاستشراق قدم الباحث الإيراني محمد القزويني (1949/1877)والذي عاش ثلاثين عامًا في أوروبا والتقى بفطاحل الاستشراق لم يتورع عن وصف المستشرقين بالمشعوذين خاصة ماسينيون وقد كتب «ما أريد الإشارة إليه هنا يا زملائي وأبناء وطني الأعزاء أن لا تنخدعوا بتلك العناوين الموحية بالثقة مثل بروفيسور في اللغات الشرقية، أو عضو في ذلك التجمع الأكاديمي أو ذاك، لا يجب أن تقبلوا أي هراء قادم من أوروبا على عواهنه».

كما كتب مواطنه كاظم زاده إيرانشهر (1962/1884) عن الارتباط الوثيق بين الاستشراق والكولونيالية.

لا يعني هذا أن جولد تسيهر لم يكن متحاملاً أحيانًا أو خانه الفهم في مسائل عديدة في الشريعة والعقيدة الإسلامية وإن الكتب التي ألفت في الرد عليه وتفنيد دعواه لا يحصيها عد، ولكن الذي ينبغي التأكيد عليه أن جولد تسيهر امتلك المعرفة والأداة والمنهج والإخلاص والصبر واتجه إلى البحث رافضًا وضع المعرفة في خدمة الاستعمار والكولونيالية والصهيونية، وكان من ثلة قليلة من طينة المستشرقين العظام كما وسمه كارل بروكلمان.

الاستلاب الثقافي: قراءة في مسرحية أياد أختر "المخزي"

د. أشرف زيدان

جامعة بور سعيد/كلية الآداب/مصر

تعريف الاستلاب الثقافي

وفقًا لمحرري الموسوعة البريطانية، ظهر مصطلح الاستلاب الثقافي في الثمانينيات، واستخدم لأول مرة في الأوساط الأكاديمية لمناقشة قضايا مثل الاستعمار، والعلاقات بين مجموعات الأغلبية والأقليات، وفي النهاية شق طريقه مثل العديد من هذه المصطلحات للخروج من الأكاديمية إلى الثقافة الشعبية. ويحدث الاستلاب الثقافي عندما يتبنى أعضاء من مجموعة الأغلبية عناصر ثقافية لمجموعة أقلية بطريقة استغلالية أو مهينة أو نمطية.

في البداية يجب أن نفهم معني كلمة "ثقافة"؛ حتى نتمكن من فهم وإدراك عواقب الاستلاب الثقافي، فتاريخيًا لم يكن تعريف الثقافة أمرًا سهلاً؛ حيث يأتي التفسير الأول والأكثر اقتباسًا من عالم الأنثروبولوجيا الإنجليزي إدوارد بورنيت تايلور، الذي كتب في عام 1871: إن الثقافة تشمل: المعرفة والإيمان والفن والأخلاق والقانون والعرف وأي قدرات وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع، ويوضح جيمس أو. يونج (2008) أن الثقافة ليست موروثة بيولوجيًا، إنها الأشياء التي يتعلمها ويفعلها الشخص عندما ينتمي إلى مجموعة معينة، وتشير "الثقافة" إلى سمات معينة لمجموعة من الأشخاص وإلى الأشخاص الذين يتشاركون هذه السمات، ويرى أن الثقافة متغيرة ومتداخلة ومتشابكة (ص 10-13).

ويرى يونج أن بعض الفنانين المنتمين لثقافات مختلفة ينخرطون باستمرار في عملية الاستلاب الثقافي؛ إذ اشتهر (بيكاسو) بالموتيفات/الأفكار التي ظهرت في أعمال النحاتين الأفارقة؛ واستخدم الرسامون الذين ينتمون إلى الثقافة الأسترالية السائدة أساليب طورتها ثقافاتُ السكان الأصليين في أستراليا؛ وضمن (بول سايمون) في موسيقاه عناصر موسيقية لبعض القبائل في جنوب إفريقيا؛ وأعاد الشاعر (روبرت برينجهيرست) سرد القصص التي قدمها فنانون وكتاب منتمون للسكان الأصليين في أمريكا الشمالية؛ واستعار (جوته)، في ديوان الشرق والغرب (1814-1819)،

أفكارًا من شمس الدين محمد حافظ، الشاعر الفارسي من القرن الرابع عشر؛ واتخذ الروائيون مثل (توني هيلرمان) و(دبليو. بي. كينسيلا) الثقافات الأصلية لأمريكا الشمالية موضوعًا للعديد من أعمالهم. إن الفنون، والآداب، وبقايا الإنسان، والاكتشافات الأثرية، والبيانات الأنثروبولوجية، والمعرفة العلمية، والمواد الجينية، والأرض، والمعتقدات الدينية، ومجموعة من العناصر الأخرى، خاضعة للاستيلاب الثقافي. وأحيانًا يكون للاستلاب بعدًا دينيًا عندما يكون للعناصر المستلبة أهمية طقوسية أو روحية في سياقها الثقافي الأصلي، ويسبب هذا الاستلاب تدنيسًا لهذه المعتقدات، ويخبرنا علماء الأنثروبولوجيا أن كل ثقافة لديها تصور للأشياء المقدرة لخصائصها الجمالية، ولكن هناك جدل حول ما إذا كان مفهوم الفن عالميًا (ص 1-3). وعندما يعيد روبرت برينجهيرست سرد قصص الهايدا (Haida) الشعرية العظيمة، فإنه يأخذها على أنها ملكه (لإعادة استخدامها)، ونظرًا لأنه ليس هيدا؛ فهو منخرط في الاستلاب الثقافي. ويتبنى إريك كلابتون ثقافة البلوز، ويوظفها في أعماله، وبما أن ثقافة كلابتون ليست تلك التي نشأت فيها موسيقى البلوز؛ لذا فإن استملاكه يعد استيلابًا ثقافيًا.

وقد أثار مصطلح الاستلاب الثقافي كثيرًا من الجدل والنقاش فيما يتعلق بالقضايا الأخلاقية والجمالية التي تنشأ عندما يحدث هذا النوع في سياق الفنون؛ إذ يراه البعض إخفاقًا جماليًا أو غير أخلاقي أو كليهما، وقد يتسبب في إلحاق ضرر بأعضاء الثقافة المستلبة؛ فعلى سبيل المثال قد يحرف العمل الثقافة الأصلية بطريقة ضارة. ويميز بعض الأشخاص بين الاستلاب الثقافي والتبادل الثقافي أو الاقتراض الثقافي، وهو أمر لا يمكن الاعتراض عليه، ومع ذلك فإن العديد من أعمال الاستلاب الثقافي لا يمكن الاعتراض عليها من الناحية الأخلاقية، وبعضها ينتج عنه أعمال فنية ذات قيمة جمالية كبيرة.

أنواع الاستلاب الثقافي

تم تصنيف ما لا يقل عن خمسة أنواع مختلفة تمامًا من الأنشطة على أنها أعمال استلاب ثقافي.

أولاً: يحدث الاستلاب المباشر للأشياء المادية عندما يتم نقل حيازة عمل فني أو آثار مثل الآثار المصرية في الخارج أو اللوحات من أعضاء من ثقافة لأعضاء ثقافة أخرى، ولكن ليست كل حالات الاستلاب من هذا النوع مثيرة للغاية؛ فإذا كنت مسافرًا إلى غينيا، واشتريت قطعة من الفن السياحي المنتج محليًا؛ فذلك لا يعد استيلابًا ثقافيًا.

ثانيًا: الاستلاب على المحتوى/غير ملموس: قد يكون هذا الاستلاب مقطوعة موسيقية أو قصة أو قصيدة، وعندما يحدث هذا النوع من الاستلاب يقوم الفنان بإعادة استخدام فكرة ذات أهمية تم التعبير عنها لأول مرة في عمل فنان من ثقافة أخرى؛ فـــ أكيرا كوروساوا منخرط في الاستلاب على المحتوى؛ حيث استعار الحبكات من مسرحيات شكسبير، وأعاد استخدامها في أفلامه.

ثالثًا: الأسلوب: لا يعيد الفنانون في بعض الأحيان إنتاج الأعمال التي أنتجتها ثقافة أخرى، لكنهم يأخذون شيئًا من تلك الثقافة؛ ففي مثل هذه الحالات ينتج الفنانون أعمالًا ذات عناصر أسلوبية مشتركة مع أعمال ثقافة أخرى، ويمكن القول إن الموسيقيين الذين ليسوا جزءًا من الثقافة الأمريكية الأفريقية ولكنهم يؤلفون أعمال موسيقى الجاز أو البلوز الأصلية قد شاركوا في الاستلاب.

رابعًا: الأفكار (الموتييف): يحدث ذلك عندما يتأثر الفنانون بفن ثقافة غير ثقافتهم دون إنتاج أعمال بنفس الأسلوب؛ فأفكار بيكاسو، على سبيل المثال في آنسات افينيون (1907)، مستوحاة من النحت الأفريقي، لكن لوحته ليست بأسلوب أفريقي. وبالمثل، فإن الشريط الأخضر (1905) لهنري ماتيس تتبنى أسلوب الوحوش البرية، لكنها تدمج بشكل غير واعٍ بعض الموتيفات من الفن الأفريقي.

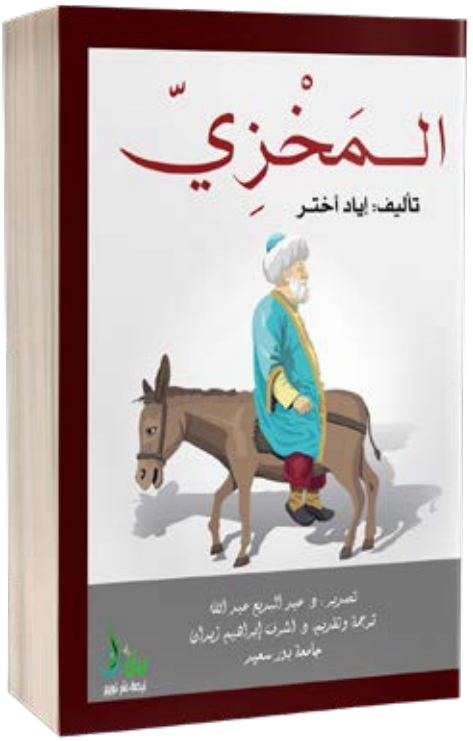
خامسًا: الموضوع: من السهل تقديم أمثلة على الاستلاب الثقافي الخاص بـــالموضوع؛ إذ تتضمن العديد من روايات جوزيف كونراد استيلابًا للموضوع؛ حيث نقل كونراد كثيرًا عن ثقافات أخرى غير ثقافته؛ وكيم لكبلينج (1901) مثال كلاسيكي آخر على هذا النوع؛ فعلى الرغم من أنه ولد في الهند إلا أن الثقافات الهندية التي مثلها لم تكن ثقافته، وقد اعتُبرت أعمال الاستلاب الثقافية الخاصة بـــالموضوع سرقة.

طرق تحقيق الاستلاب الثقافي

تلقي الموسوعة البريطانية الضوء على بعض الطرق المختلفة التي يمكن من خلالها تحقيق مفهوم الاستلاب الثقافي: مصطلح صكه ورعاه الأمريكان إلى حد كبير

أولاً: يحدث الاستلاب الثقافي عندما يحقق عضو من الأغلبية ربحًا ماليًا أو اجتماعيًا من ثقافة الأقلية؛ فقد استفادت الفنانة الأمريكية مادونا من ثقافة المثليين في البومها (Voguing)، وكذلك استفاد الأمريكان من موسيقى الأفارقة السود، وفي مسرحية الدراسة استفادت إيميلي من الفنون الإسلامية.

ثانيًا: يحدث الاستلاب الثقافي عندما يبالغ عضو في



مجموعة الأغلبية في تبسيط ثقافة مجموعة الأقلية، أو يتعامل مع ثقافة الأقلية على أنها استهزاء وسخرية، مثال ذلك: تصوير أمير على هيئة عبد.

ثالثًا: يحدث الاستلاب الثقافي عندما يفسر عضو في مجموعة الأغلبية عنصرًا ثقافيًا لمجموعة أقلية بطريقة تبعده عن معناه الأصلي، كتفسير النصوص الدينية بطريقة مشوهة لغرض معين، كما هو الحال مع أمير وإسحاق وجوري في المخزي.

رابعًا: يحدث الاستلاب الثقافي عندما يتبنى عضو في مجموعة أغلبية عنصرًا من ثقافة الأقلية دون عقاب، بينما يواجه أعضاء الأقليات رد فعل عنيفًا لنفس العنصر الثقافي، مثال ذلك: تَعَرُّضُ الأمريكيين الأفارقة للعنصرية بسبب تسريحة شعرهم (cornrows)، ولكن عندما استخدمها البيض تحولت إلى "ترند"، والشيء نفسه حدث مع آبي وصديقه طارق وإمام المسجد.

لقد تجاهلت الموسوعة البريطانية إمكانية حدوث الاستلاب الثقافي من قبل أعضاء المجموعات المهمشة؛ إذ تستلب بعض أوجه الثقافة المسيطرة، وتقوم بتعديلها أو تشويهها لتحقق غرضًا معينًا، وتعيد مرحلة ما بعد الكولونيالية قراءة التاريخ وخاصة الفترة الاستعمارية من أجل تأكيد قوتهم ومقاومتهم، ويظهر ذلك في رواية ميرل هودج كريك كراك، أيها القرد.

عيوب الاستلاب الثقافي

يمكن أن يؤدي الاستلاب الثقافي إلى إدامة الصور النمطية، واستغلال الجماعات التي يتم التمييز ضدها،

ويمكن أن يتسبب أيضًا في إرباك الفئات المهمشة التي تريد التعرف على ثقافتها وهوياتها؛ فعلى سبيل المثال تُعَدُّ لعبة اليوجا ممارسة تعبدية مجانية، ولكن عندما يستغلها البعض ويوظفها بوصفها رياضة تحافظ على لياقة الإنسان، ويطلب من المتدربين مبالغ مالية قد تكون عالية جدًا؛ فالاستلاب الثقافي لهذه الممارسة يبعدها عن أصولها وقواعدها ونواياها الطيبة. باختصار يسبب الاستلاب الثقافي الضرر، والتشويه، والمضايقة، وتدنيس المقدسات، وأخيرًا يعبر عن السرقة، وعدم الأصالة وغياب التفرد، والزيف والخداع.

مزايا الاستلاب الثقافي

قد يكون الاستلاب الثقافي في نظر الرأي العام مرادفًا للاستيلاب القسري، وإعادة تفسير ثقافة ضعيفة من قبل ثقافة قوية من أجل الحصول على ترخيص فني وربح تجاري ونهب ثقافي؛ وبناء عليه، يعد الاستلاب الثقافي سرقة وضارًا وخاطئًا ومسيئًا، وفي المقابل تبدو بعض الأعمال المستلبة حميدة أخلاقيًا؛ حيث نجد بعض الفنانين يلائمون المحتوى، ويخلقون روائع، كما هو الحال مع شكسبير، الذي قدم لنا أعمالًا عالمية رغم أنه ممارس للاستيلاب الثقافي بامتياز: تمثيل المغاربة في عطيل، والثقافة اليهودية في تاجر البندقية؛ إذ استحوذ على المحتوى الفني لمجموعة متنوعة من الثقافات بما في ذلك الإغريق والرومان القدماء، وفي المقابل تم استيلاب بعض المزايا الشكسبيرية من قبل الثقافات في جميع أنحاء العالم عن طريق الترجمة بما في ذلك لغة إينوكتيتوت لسكان جرينلاند الأصليين، ولغة ثقافة سامي في شمال فنلندا.

يقول عثمان أحمد: إن الاستلاب الثقافي يمكن أن يكون إيجابيًا وسلبيًا؛ إذ يشجع على الابتكار الثقافي، ويسهل التواصل بين الثقافات؛ مما يثري الآفاق التعبيرية للمصممين والفنانين وصانعي الأفلام والمهندسين المعماريين والأدباء والفلاسفة (ص 12). وتتشابك وتتناص النظريات النقدية مع بعضها البعض، وتقدم للقارئ وجهات نظر مختلفة مثل: النقد الجديد، البنيوية وما بعدها، الحداثة وما بعدها...إلخ. وقد أدت الهجرة العرقية والتعددية الثقافية والانتشار الهائل للمعلومات إلى إحداث تغييرات جذرية في الديناميات الثقافية، وقد جعلت العملية الاقتصادية الكبرى للعولمة من مفهوم الاستلاب الثقافي في سياقات ما بعد الاستعمار وما بعد الحرب الباردة فعلًا ثنائي الاتجاه، أو ربما متعدد الاتجاهات للتفاعل بين الثقافات؛ حيث يتضمن التشفير وفك التشفير لسد الثغرات والفجوات بين الشرق والغرب، وتحسين النقص الحالي في كافة أنواع الخطاب في بعض البلدان.

دراسة تطبيقية

تتعدد صور الاستلاب الثقافي في مسرحية إياد أختر؛ إذ توظف إيميلي، المنتمية إلي أبناء الثقافة المهيمنة والمسيطرة، إحدى عناصر الثقافة الإسلامية في أعمالها الفنية، وتحقق ربحًا ماديًّا ومكانة اجتماعية نظير ذلك، وهناك إشارة أخرى في المسرحية إلي كل من الفنان هنري ماتيس وفيلازكويز ومدى استفادتهما من الفنون المنغولية والمغاربية على الترتيب، وفي المقابل يتعرض المهاجرون، سواء من أصول إسلامية أو غيرها، إلى المضايقة والسجن الترحيل أحيانًا؛ نتيجة محاولة الاستفادة من تراثهم الثقافي، ويبدو ذلك بوضوح في عدم ترقية أمير، وتعرض كل من إمام المسجد فريد وآبي جينسن للسجن وللتحقيق على الترتيب. ومن خلال هذا التجاور تسلط المسرحية الضوء على سبب عدم عدالة الاستلاب الثقافي؛ إذ تمكن الأشخاص الذين لا يعانون من العنصرية من الاستفادة من ثقافة ليست ثقافتهم، بينما يتم وصم الأشخاص الذين ينتمون إلى تلك الثقافة بالإرهاب والهمجية والتخلف، كما تقوم إيميلي أيضًا—بالإضافة إلي بعض الشخصيات الأخرى- بتفسير بعض آيات من القرآن الكريم بطريقة قد تبعده عن معناه الأصلي، ويتخذ مورت لعبة اليوجا كوسيلة لفقدان الوزن وخفض الكوليسترول بدلًا من كونها رياضة تعبدية روحانية (المخزي 10)، وتقوم أم أمير التي تمثل ثقافة المهمشين أيضًا بإساءة تفسير بعض سلوكيات النساء البيض بطريقة تشوههن وتحط من قيمتهن، بالإضافة إلى بصقها هي وابنها في وجه رفكا وإسحاق اليهوديين- مرحلة التشويه المتبادل خاصة في مرحلة ما بعد الاستعمار. وأخيرًا، تمثل الصورة التي رسمتها إيميلي لزوجها إلى الدونية وعدم المساواة، وتؤكد فشل الذوبان الثقافي الذي يسعى إليه المهاجرون ليل نهار

استفادة إيميلي من فن كسوة الجدران والحوائط الداخلية والخارجية بالبلاطات الخزفية الإسلامية

إن إيميلي فنانة أمريكية بيضاء شابة، وزوجة أمير الأمريكي من أصل باكستاني، وقد بدأت مسيرتها الفنية الناجحة في الرسم عندما بدأت في تطبيق فن كسوة الجدران بالخزف الإسلامي في لوحاتها الفنية، ويثير هذا التوظيف جدلًا واسعًا؛ لأنها تستحوذ على ثقافة لا تنتمي إليها، وتستفيد منها مع زميلها إسحاق وهو أمين المعرض الفني الذي سيقوم بعرض أعمالها في معرضه القادم. إن استخدام إيميلي للثقافة الإسلامية في عملها يعد عملًا استغلاليًا، ولكنه ليس مهينًا للأشخاص الذين ينتمون بالفعل إلى تلك الثقافة كما وضحت الموسوعة البريطانية، وإنما يعد عملًا مهمًّا جديدًا فريدًا مختلفًا، ويؤكد فكرة التناص بين الفنون، وخاصة أن هذا الفن الإسلامي ما هو إلا نتاج لثقافات مختلفة كما توضح الفقرة السابقة.

وتؤكد إيميلي أن فكرة التأثيرات الإسلامية في فنها ليست مؤذية وإنما ممتعة، ولكنها قد تتهم بالاستشراقية؛ لكونها امرأة أجنبية ليس لها الحق في استخدام عناصر من ثقافة أخرى محققة ربحًا ماديًّا ومكانة اجتماعية: "هل تعرفين ما الذي ستتهمين به؟ الاستشراق. لا مفر منه. أعني الجحيم. لديك زوج بني/ملون" (المخزي 20). ووفقًا لإدوارد سعيد في كتابه تغطية الإسلام (1977)، تم تصوير المسلمين/المهاجرين الملونين على أنهم خارجون عن القانون وعنيفون وبدائيون ومتطرفون وإرهابيون وكارهون للنساء ومعارضون للمصالح الأمريكية، ويتم تصنيفهم بشكل روتيني على أنهم يمثلون تهديدًا جماعيًا، ويتعرضون لإجراءات قانونية وغير قانونية، ويتم تشويه سمعتهم، والتمييز ضدهم، ومراقبتهم من قبل الدولة ص(x) .

في المقابل نجد أن أمير-المسلم المرتد- يفضل أعمالها التي تمثل المناظر الطبيعة-لأنها لا تمثل الإسلام؛ فهو يبغضه وينكره ويشوهه كما سنوضح لاحقًا (المخزي 29) -على لوحاتها التي تقتبس من هويته السابقة التي ضحى بها ليكون أمريكيًّا خالصًا ، وقد أيده إسحاق قائلًا: "إنه ليس اتجاهًا خصبًا لها" (المخزي 29)، لكن يتراجع إسحاق عن ذلك لاحقًا بعد متابعته الثناء والاطراء والمدح الذي نالته أعمال إيميلي المستلهمة والموظفة لـــلفنون الإسلامية، ويعترف أمير بقيمة فنها، ولكن قد فات الميعاد.

وترى إيميلي الفنون الإسلامية مدخلًا وبوابة إلى مزيد من الحرية المختلفة، وهذا لا يأتي إلا من خلال نوع من الخضوع العميق؛ فبالنسبة لحالتها لا يتعلق الأمر بالخضوع للإسلام بالطبع، ولكن للغة الرسمية التي تتمثل في الاستقرار والهدوء. إن دور الفنون الإسلامية فعَّال منذ ألف عام، حيث يتضمن الكثير من الجمال والحكمة: "حان وقت استيقاظنا، الوقت الذي يجب أن نتوقف فيه عن التشدق بالإسلام والفن الإسلامي، نحن نعتمد على الإغريق والرومان— لكن الإسلام جزء من هويتنا أيضًا" (المخزي 20). كما يؤكد إسحاق أيضًا أن توظيف الفنانة لبعض عناصر فن كسوة الحوائط بالخزف الإسلامي مهم جديد، ويجب أن ينظر إليه على نطاق واسع (المخزي 27)؛ فالإسلام من وجهة نظره غني، وعالمي، وجزء من تراث روحي وفني، ويمكننا جميعًا أن نستمد منه ونطوره (المخزي 29). بناءً عليه استفادت/استلبت إيميلي من الفنون

الإسلامية دون أن تسيء إلى أصحابها، ولكنها أساءت إلى زوجها الذي صورته على صورة عبد، وتم معاقبة الإمام فريد وآبي وطارق لتبنيهم الثقافة والهوية الإسلامية، وحرفت تفسير بعض آيات القرآن وأبعدتها عن معناها الأصلي كما سيتضح في الأجزاء التالية

الاستهزاء والسخرية: تصوير أمير على هيئة عبد

يتناول هذا الجزء مدى التوتر والاحتقار والصدام المتبادل بين شخصيات المسرحية، التي تمثل الديانات السماوية الثلاثة، من خلال الصورة المستلبة من الفنان الإسباني فيلازكويز، بالإضافة إلى البصق في وجهي رفكا وإسحاق، ووصف النساء البيضاوات بأنهن عاهرات، وترقية جوري اليهودية بدلا من أمير ذي الخلفية المسلمة، ووصف إسحاق اليهودي لصديقه أمير بالجهادي الفاشي. إن هذه القضايا تسلط الضوء على المفاهيم الخاطئة والقوالب النمطية والصدامات الصامتة بين الحضارات، سواء عن غير قصد (بورتيريه إيميلي) أو عن قصد (البصق في الوجوه/اتهام البيضاوات بالإباحية).

وترمز صورة إيميلي لأمير إلى الصراع بين طموحات أمير المهنية وخلفيته الأقلية المسلمة، تكشف صورتها عن التعصب والاستياء غير المتعمدين: "بورتريه لـ جوان دي باجيرو— الذي تصادف أنه من أصل مغاربي [...] إذن ها أنت، في قميص ماركة شارفيت الذي تبلغ تكلفته ستمائة دولار، مثل عبد فيلازكويز" (المخزي 28). استلهمت إيميلي رسم اللوحة بعد أن رأت كيف يسيء نادل عنصري معاملة أمير، تمامًا كما أظهر فيلازكويز عبده خوان دي باريجا في وضع كله كبرياء وعزة، وتسعى إيميلي إلى تصوير أمير بوصفه محاميًا ناجحًا في شقته في مانهاتن، ويتعارض هذا التمثيل مع التحيز الأمريكي الأبيض السائد الذي يصور الرجال من جنوب آسيا على أنهم مهاجرون فقراء أو إرهابيون إسلاميون، ومع ذلك فإن تصويرها لأمير معقد بسبب انزعاجه من تشبيهه بالعبد، ويزيد إسحاق من تعقيد انزعاجه عندما يرى أن لوحة إيميلي، مثل اللوحة الأصلية، تطرح مسألة "وضع" الشخص على الرغم من الكرامة التي تنسبها الصورة. وبهذه الطريقة فإن هذه اللوحة ترمز لكيفية استمرار تهديد رغبة أمير في أن يُعامل ويُنظر إليه على أنه محامٍ قوي بسبب التحيز ضد هويته الإسلامية رغم نجاحه؛ فمن خلال جعل أمير يحدق في اللوحة في نهاية المسرحية، يشير أختر إلى أن أمير يطرح نفس السؤال، فهو غير متأكد من مكانه ووضعه في ثقافة المجتمع الأمريكي السائدة: "إيميلي: إلى اللقاء أمير. لو سمحت. لا تكتب لي بعد الآن. (تخرج. وقفة طويلة. بينما يعود أمير إلى تحزيم الأمتعة، لاحظ ... القماش الملفوف جزئيا على الحائط. يمشي إليها، يلتقطها. ثم يمزق بقية الغلاف. من موقعه على خشبة المسرح، سنرى فقط ما يكفي من اللوحة. يدرك: إنها صورة إيميلي له. الدراسة بعد فيلازكويز المغربي. يأخذ نظرة فاحصة طويلة. تطفئ الأنوار)" (المخزي 51).

تمثل الصورة الاستشراق، وهو نزعة بين الفنانين الأمريكيين لتصوير ثقافات المهاجرين على أنها غريبة، وشاذة، وأقل شأنًا. تقدم إيميلي زوجها من جنوب آسيا أمير في ضوء مشكوك فيه من خلال مساواته بعبد محرّر وتصويره على أنه غريب يحاول الاندماج في الثقافة الأمريكية، ولكن لا يعامل على قدم المساواة مع الأثرياء البيض، ويذكرنا هذا أيضًا بكيربال، بطل رواية مايكل أونداتجي المريض الإنجليزي (1995). ويرى الباحث أن أمير وبعض المسلمين الآخرين مسؤولون عن ذلك؛ لأنهم يتصرفون أحيانًا بشكل مخجل، ويسمحون للآخرين بتشويه صورهم.

يظهر موضوع معاداة السامية جنبًا إلى جنب مع الإسلاموفوبيا من خلال البصق والتشويه المتعمد بين شخصيات المسرحية، وقد ظهرت المشاعر المعادية لليهود لأول مرة في المشهد الأول عندما أخبر أمير (إيميلي وآبي) قصة علاقته بالفتاة اليهودية (رفكا)، وكيف بصقت والدته في وجهه، وهددته بكسر عظامه عندما اكتشفت القصة، وكيف بصق هو الآخر في وجهها عندما تأكد من المعلومة في اليوم التالي في المدرسة، ومع نهاية المسرحية بصق في وجه صديقه إسحاق: "سوف ينتهي بك الأمر مع يهودية على جثتي، ثم بصقت في وجهي [...] لديك اسم يهودي. ضَحِكَتْ. "نعم، هذا لأنني يهوديةٌ"، كما تقول. (وقفة خاطفة) ثم بَصَقْتُ في وجهها [...] ثم فجأة [...] أمير يبصق في وجه إسحاق. يمسح إسحاق البصاق من وجهه. إسحاق: هناك مبرر لنعتكم بالحيوانات" (المخزي 13-44). والبصق على الوجه، يعني الاحتقار الشديد وهو من أشد أنواع الاحتقار والإهانة، وقد يعتبر الإنسان العادي حياته رخيصة أمام الدفاع عن هذه الإهانة؛ فعادةً يكون البصق على الأرض، أما من يبصق في وجه إنسان فقد يقصد بذلك أن وجهه يشبه الأرض التي يبصق عليها وتداس، لقد بصق اليهود في وجه المسيح عدة مرات؛ ويمكن القول: إن ألم البصق هو أحد أكثر الآلام وجعًا، وله أكبر تأثير على الروح من كل العذاب والمعاناة الجسدية والمعاناة النفسية التي عانى منها يسوع: "لقد بصق بعض الناس على يسوع بعد أن أدانه السنهدريم (مرقس:14.65). شيلوك يبصق

وتتشابك وتتناص النظريات النقدية مع بعضها البعض، وتقدم للقارئ وجهات نظر مختلفة مثل: النقد الجديد، البنيوية وما بعدها، الحداثة وما بعدها...إلخ. وقد أدت الهجرة العرقية والتعددية الثقافية والانتشار الهائل للمعلومات إلى إحداث تغييرات جذرية في الديناميات الثقافية، وقد جعلت العملية الاقتصادية الكبرى للعولمة من مفهوم الاستلاب الثقافي في سياقات ما بعد الاستعمار وما بعد الحرب الباردة فعلًا ثنائي الاتجاه، أو ربما متعدد الاتجاهات للتفاعل بين الثقافات

عليه أنطونيو في مسرحية شكسبير تاجر البندقية، وباختصار: إن البصق يؤكد الاشمئزاز وعدم الراحة والشعور بالذنب والعار والغضب والازدراء. وعلى الرغم من عدم وجود آراء معينة حول اليهود قبل تدخل والدته، إلا أن أمير يبصق في وجه الفتاة، تمامًا كما بصقت والدته في وجهه. ويروي أمير القصة لتبرير نبذه للإسلام؛ حيث يراه سلبيًا تمامًا، ويربطه بمعاداة السامية من بين أشكال أخرى من الكراهية. ويوضح أختر من خلال الاستخدام المتكرر لهذه الفكرة كيف أن الاحتقار اللاسامي الذي تعلمه أمير من والدته لا يزال يعيش بداخله، وهذا بدوره يبرز أسباب فشل الذوبان للمهاجرين في الخارج، وبالطبع لا ينادي الإسلام بذلك، بل يدعو إلى الاحترام المتبادل بين جميع الأديان؛ فالإسلام شيء، والمسلمون شيء آخر.

كما يبني أختر كذلك على موضوع عداء اليهود الواضح تجاه المسلمين عندما أخبر رئيسه في العمل أنهم ما كانوا لينتقدوه إذا تم تصويره في الصحيفة مع حاخام بدلاً من إمام مسجد: "ألا تعرفين هذا؟ قالت جوري: إن زوجك قد فصل. كان يبكي في اجتماع للموظفين، ويبدو أنه قال شيئًا حول كيف لو كان الإمام حاخامًا، لما كان ستيفن ليهتمه، اعتقد ستيفن أن التعليق معاديًا للسامية" (المخزي 42)، بينما كان وحيدًا على خشبة المسرح مع جوري في المشهد الثالث، وصف أمير نفسه وجوري بأنهم "اليهود الجدد" في نيويورك، ويقترح أن رؤساءهم اليهود لن يسمحوا لهم بالترقية أبدًا ليكونوا شركاء متساوين؛ لأنهم ملونون، ومن عرقيات دنيا: "نحن اليهود الجدد" (المخزي 26). ومما كان غامضًا في النهاية معاداة أمير لرؤسائه من عدمها؛ لأنهم ينتقدون خلفيته الإسلامية، أو لأنه لم يتخلص من معاداة السامية التي غرستها والدته فيه عندما كان طفلاً.

ويعتقد أمير أن المسلمين يرون النساء الغربيات عواهر، ويحرصن دائمًا على فتنة الآخرين من خلال تجردهن من ملابسهن حيث تقول أم أمير أن: "النساء البيضاوات لا يحترمن أنفسهن، كيف يمكن لشخص أن يحترم نفسه عندما يعتقد أنه يجب عليه خلع ملابسه لجعل الناس يحبونه؟ إنهم عاهرات" (المخزي 13). ويسلط ارتكاب إيميلي لجريمة الزنا، وعدم كفاءة جوري، وافتقار إسحاق لرأي حازم الضوء على كيف أن أدبيات ما بعد الاستعمار تسعى للانتقام ورد الصاع صِيعَانًا؛ إذ تم تصوير النساء الشرقيات، في أدبيات فترة الاستعمار، على أنهن بدائيات للغاية، غير متعلمات، فقيرات، مسجونات/محاصرات، مطيعات، خاضعات، محجبات، مفعمات بالحيوية وجزءًا ماديًا من المنزل؛ وفي الصور المعاصرة للشرقيين نرى الرجال ملتزمين دينيًا ولكنهم مثليون، والنساء يقمن علاقات غرامية رغم ارتدائهن الحجاب، وكلاهما يصنف إرهابيًا أو يعمل لحساب المخابرات المركزية؛ وللأسف ينظر إلينا الغرب بشكل سلبي بسبب أعمالنا الدنيئة والمخزية؛ فـأمير يقاتل بضراوة ضد الإسلام والمسلمين، بينما تدافع إيميلي بقوة عن كليهما، إما بأمانة أو بغير إخلاص.

الكيل بمكيالين: معاقبة المهاجرين على محاولة التمسك بهوياتهم الأصلية

يُوصم الأشخاص الذين ينتمون إلى خلفيات إسلامية وصمة عار بدلاً من المديح عندما يربطون أنفسهم بالثقافة الإسلامية، وتشير المسرحية إلى أن الأشخاص غير البيض لا يتلقون اعترافًا إيجابيًا أو فرصًا للاعتماد على ثقافتهم— في الغالب تذهب تلك الفرص إلى الأشخاص البيض، الذين يستفيدون من تمثيل الثقافات غير البيضاء، ويوضح هذا سبب كون الاستلاب الثقافي ضارًا وغير عادل.

بينما تستفيد إيميلي- على سبيل المثال- من استحواذها على الثقافة الإسلامية، يتم إغفال أمير للحصول على ترقية في العمل عندما يكتشف رؤساؤه أن لديه تراثًا إسلاميًا عندما نقلت الصحف عن أمير أنه دافع عن الإمام فريد، وهو رجل دين مسلم اتُهم خطأ بتمويل نشاط إرهابي، ويرى رؤساؤه هذا المقال، وإدراكًا منهم أن أمير ينحدر من خلفية إسلامية فإنهم يشعرون بعدم الارتياح تجاه علاقات أمير بالمجتمع المسلم، ويجعلون زميلته الأقل تأهيلًا "جوري" شريكةً في مكتب المحاماة بدلاً منه، فبينما يتم الإشادة بإيميلي لدعمها للثقافة الإسلامية، يُعاقب أمير لارتباطه المفترض بها

وهناك حادثة مماثلة لابن أخت أمير "آبي" عند تواجده مع صديقه طارق في ستاربوكس، حيث كانا يرتديان ملابس شرقية تنم عن ثقافتهم الإسلامية، وقد أثار هذا التواجد شك وريبة الباريستا، وظنت أنهما إرهابيان، واتصلت بالشرطة، وينتهي الأمر باستجواب آبي وطارق من قبل مكتب التحقيقات الفيدرالي، وطُلِب من آبي أن يتعاون مع المخابرات ليبلغ عن زملائه؛ لذا يعبر عن غضبه ويعلن عن تبنيه فكرة الانتقام: "منذ ثلاثمائة عام أخذوا أرضنا، ورسموا لنا حدودًا جديدة، واستبدلوا قوانيننا، وجعلونا نسخة منهم، نبدو مثلهم، نتزوج نساءهم، لقد أصابونا بالعار. لقد أصابونا بالعار. ثم يتظاهرون بأنهم لا يفهمون الغضب الذي لدينا؟" (المخزي 50). فعلى عكس إيميلي التي تحقق النجاح من خلال تبني عناصر من الإسلام يتعرض آبي وطارق للمضايقة عندما يحاولان دعم ثقافتهما الإسلامية علانية. ويختلف أمير وآبي إلى حد كبير؛ حيث يمكن تصنيف الأول على أنه مهاجر من الجيل الثاني، بينما الثاني من الجيل الأول؛ فآبي لا يزال يحتفظ بلسانه الأصلي ومعاييره الثقافية، كما يحتفظ بهويته الباكستانية، ويشعر بمزيد من الحزم والتألق بجذوره؛ نتيجة لذلك من المحتمل أنه يعتنق إما الاستيعاب أو التطرف، لكنه يختار التطرف لكونه يتعرض للتمييز العنصري.

من خلال هذا التباين، تعزز المسرحية فكرة أن المجتمع الأمريكي يعاقب الأقليات العرقية والدينية التي تحاول تمثيل ثقافتها أو دعمها؛ فـــ إيميلي استفادت من الثقافة الإسلامية بطريقة لا يستطيع سكان جنوب آسيا مثل أمير وآبي والإمام فريد اتباعها، وتؤكد هذه الأمثلة أيضًا أسباب فشل الذوبان الثقافي للمهاجرين كما سنوضح لاحقًا.

تفسير القرآن وإبعاده عن معناه الأصلي

يتضمن أحد طرق الاستلاب الثقافي تفسير ثقافة الأقليات بطريقة مشينة مسيئة؛ إذ تقوم إيميلي وجوري بتفسير بعض آيات القرآن الكريم بطريقة تبعده تمامًا عن معناها الحقيقي، والغريب والتفكيكي في آن واحد أن أمير ذو الخلفية الإسلامية من أشد المشوهين للقرآن؛ ليثبت للغرب أنه أمريكي أكثر من الأمريكان، بالإضافة إلى تقديم صورة رومانسية لليهود والتلمود، وقد يتفق معه إسحاق في بعض الأمور؛ لذا تأتي الهزيمة دائمًا من الداخل أولاً، ومن ثم يكون من السهل للعدو اغتصابنا وتولي زمام الأمور.

وتؤكد بعض شخصيات المسرحية سواء من أصول إسلامية أو غير إسلامية على كراهية الإسلام للفن: "إنه ليس اتجاهًا خصبًا لها [...] لا تهم اللوحات؟" (المخزي (29. وعدم صلاحية الإسلام للعصر؛ لأنه بعث من أكثر من 1500 سنة، وأنه جاء من الصحراء: "أتى الإسلام من الصحراء. من مجموعة من أشخاص قاسين يعيشون حياة قاسية، مَن رأى الحياة شيئًا صعبًا لا هوادة فيه عانى شيئًا ما" (المخزي 33)، ولا يتسم القرآن بالمرونة كما هو الحال في التلمود: "أعني أنظر إلى التلمود؛ إنهم ينظرون إلى الأشياء من مئات الزوايا المختلفة، ويحاولون التفاوض معها، وجعلها أسهل وأكثر ملاءمة للعيش" (المخزي 33)، وضرب الزوجة: "الرجال هم المسؤولون عن النساء [...] إذا لم يطيعوا [...] تحدثوا إليهن. وإذا لم يفلح ذلك [...] لا تنم معهم. وإذا لم يفلح ذلك [...] اضربهم [...]، يمكن أن يعني جذر "يضرب"، ولكن يمكن أن تعني أيضًا "يغادر"؛ لذلك يمكن القول، إذا لم تستمع زوجتك، اتركها. لا تضربها" (المخزي 36). وتحريم النقاب: "هل أنتِ متفقة معهم في حظر الحجاب؟ [...] الحجاب شر، أنت تمحو وجهًا، وتمحو الفردية. لا أحد يجعل الرجال يمحون فرديتهم" (المخزي 36). دافع النبي (صلى الله عليه وسلم) عن المرأة قبل الوحي، ولكن تغير كل ذلك بعد لقاء سيدنا جبريل: "هذا بالضبط ما لم يفعله محمد. إليكم المفارقة: قبل أن يصبح نبيًا؟ أوصى أتباعه ألا يسيئون معاملة النساء، ثم يبدأ في التحدث إلى مَلَك. أعني حقًا؟" (المخزي 36). من يحاول تطبيق الشرع سيكون مثل "طالبان": "يدور القرآن حول الحياة القبلية في صحراء القرن السابع. الموضوع ليس أكاديمي فقط. هناك نتيجة للاعتقاد بأن الكتاب الذي كتب عن الحياة في مجتمع معين منذ خمسة عشر قرن هو كلمة الله: تبدأ بالرغبة في إعادة إنشاء هذا المجتمع. بعد كل شيء، إنه الوحيد الذي يجعل القرآن فيه أي معنى حرفي" (المخزي 38). يفتخر القرآن بالقتال والقتل من أجل الإسلام: "إسحاق (بحرارة): كلماتهم القتالية [...] هذا يعني أنك تقاتل من أجله أيضًا. السياسة تتبع الدين؟ لا فرق بين المسجد والدولة؟" (المخزي 38-20). تعدد الزوجات: "يمكن أن يكون لديك عدة زوجات" (المخزي 38). منع دخول الكلاب للبيوت: "كان يقول إن الملائكة لا تدخل منزلًا توجد به صور أو كلاب" (المخزي 33)، وأخيرًا: "دعونا نرجم الزناة بالحجر. دعونا نقطع أيدي اللصوص. دعونا نقتل الكفار" (المخزي 38).

تعد كل هذه التجاوزات بعضًا من ضروب الاستلاب الثقافي؛ إذ تشوه الثقافة الأصلية عن طريق إبعاد النص عن معناه الحقيقي إما بغرض أو بجهل، وهذا ما يثير اشمئزاز الأقليات بسبب تدنيس معتقداتهم المقدسة وتراثهم الثقافي.

آين راند حول أهمية الفلسفة

المحرر الأدبي

بعد مرور ما يقرب من أربعة عقود على وفاتها، لا تزال العديد من أعمال آين راند مثيرة للجدل وتقسم الناس إلى معسكرين: إما أن نحبها أو نكرهها. يقدم كتابها الأقل شهرة عن الفلسفة رؤى واسعة وخالدة. وفيما يلي أفكارها حول قيمة الفلسفة.

***

إن آين راند شخصية مثيرة للجدل. ويبدو أن ردود الأفعال على أفكارها تتجه نحو التطرف. والمشكلة في هذا النوع من الخطاب هي أنه يمنع الحوار. ونحن نشجع على الاستفادة من التفكير الرمادي ومحاولة تجنب النظر إلى الناس والأفكار باعتبارها ثنائيات جيدة/سيئة. وبوسعنا أن نتعلم من الناس الذين نحبهم ونكرههم في الوقت نفسه. وبوسعنا أن نتفق مع فكرة واحدة يطرحها شخص ما دون أن نضطر إلى تبني كل أفكاره.

لا شك أن مقالات راند مثيرة للجدال. وكتاباتها، مثل كل المعارف المسجلة، تحتاج إلى فهمها في سياقها. فقد شهدت سبعينيات القرن العشرين ذروة الحرب الباردة، عندما تم تحديد الرأسمالية في مواجهة الشيوعية كمعركة من شأنها أن تقرر مصير البشرية. ولا يحتاج المرء إلى الموافقة على وصفاتها السياسية والاقتصادية للحصول على شيء مثير للاهتمام من كتاباتها. إن قبول هذا التعقيد يتماشى مع الطبيعة المعقدة للعالم. وعلى هذا الأساس، فلنواصل!

في كتابها "الفلسفة: من يحتاج إليها"، تطرح راند أسئلة تغوص في قلب الميتافيزيقا، الفرع من الفلسفة الذي يسعى إلى تفسير طبيعة الواقع. ما الذي يمكن معرفته؟ ما هي مسؤولياتنا الأساسية كبشر؟ يأتي عنوان الكتاب من محاضرة ألقتها في الأكاديمية العسكرية للولايات المتحدة عام 1974. وهو عبارة عن مجموعة من المقالات كتبت في الغالب في سبعينيات القرن العشرين، وتستكشف أفكارًا حول متطلبات العيش حياة كاملة والمشاركة الجيدة في العالم.

فيما يلي نقطتان رئيسيتان يمكن استخلاصهما من هذا الكتاب:

نحن جميعًا بحاجة إلى الفلسفة

للإجابة على السؤال الأصلي حول من يحتاج إلى الفلسفة، تقول راند أن الجميع يحتاجون إليها.

وتقترح راند أننا نحتاج إلى الفلسفة لمساعدتنا على تطوير قيمنا، والدفاع عن أنفسنا ضد التلاعب والسيطرة. وتفترض راند أن كل شخص لديه فلسفة شخصية. وفي رأيها: "إن خيارك الوحيد هو إما أن تحدد فلسفتك من خلال عملية تفكير واعية وعقلانية ومنضبطة وتدبر منطقي دقيق - أو تدع عقلك الباطن يجمع كومة من الاستنتاجات غير المبررة والتعميمات الخاطئة والتناقضات غير المحددة والشعارات غير المهضومة والرغبات غير المحددة والشكوك والمخاوف، التي ألقيت معًا بالصدفة، ولكن عقلك الباطن دمجها في نوع من الفلسفة الهجينة واندمجت في وزن واحد صلب: الشك الذاتي، مثل الكرة والسلسلة في المكان الذي يجب أن تنمو فيه أجنحة عقلك."

وتستمر في الدعوة إلى عملية التعلم لتحديد المبادئ الأولى في عمليات التفكير لدينا. وهذا يتضمن تحليل الافتراضات حول أسس معرفتنا من خلال طرح أسئلة مثل "لماذا؟" أو "كيف أعرف أن هذا صحيح؟ ما هي المعايير التي يجب أن تلبيها العبارة حتى تعتبر صحيحة؟" هذا النوع من الاستجواب هو عنصر مهم في التفكير المتعمد. عندما نتجنب تحدي أنفسنا والآخرين، نظل عرضة لتأثير الأفكار التي من شأنها أن تلحق بنا الأذى في نهاية المطاف.

التأمل هو مفتاح التفكير الجيد

تزعم راند أن التأمل هو مسؤولية تقع على عاتقنا جميعًا، وهو خطوة أساسية في اكتساب المعرفة المفيدة

إن الرجال الذين يحتقرون أو يخشون التأمل الداخلي يعتبرون حالتهم الداخلية أمرًا مسلمًا به، باعتبارها حالة أساسية لا يمكن اختزالها أو مقاومتها، ويسمحون لعواطفهم بتحديد أفعالهم. وهذا يعني أنهم يختارون التصرف دون معرفة السياق (الواقع)، والأسباب (الدوافع)، والعواقب (الأهداف) لأفعالهم

إن السماح لمشاعرنا بالتحكم في أفعالنا يؤدي إلى ترشيد التجربة لتتناسب مع ما نشعر به، بدلاً من التعامل مع العالم كما هو في الواقع.

وتطرح راند تمييزًا مثيرًا للاهتمام عندما تقول: "إن ما يتطلبه الموضوعية ودراسة الفلسفة ليس "عقلاً منفتحًا"، بل عقلاً نشطًا ـ عقل قادر وراغب في فحص الأفكار، ولكن فحصها بشكل نقدي". إن الاستعداد للاستماع ليس كافيًا. بل يتعين علينا أن نكون على استعداد للانخراط في ما نسمعه، وليس قبول آراء الآخرين المضللة غالبًا.

وتناقش كيف تعوق عمليات التفكير الكسولة التقدم. وفي معرض حديثها عن الشخص الذي يتجنب التأمل، كتبت: "عندما يفكر مثل هذا الرجل في هدف أو رغبة يريد تحقيقها، فإن السؤال الأول في ذهنه هو: "هل يمكنني أن أفعل ذلك؟" - وليس "ما المطلوب للقيام بذلك؟". إنه نهج عملي يجب أن نضعه في المقدمة. عندما نواجه العقبات، يمكننا أولاً أن نفكر في الظروف اللازمة لمعالجتها، وليس ما إذا كانت لدينا القدرة على القيام بذلك.

***

هناك العديد من الفلاسفة وكتاب المقالات الذين نستمر في التعلم منهم، حتى وإن كنا نحاول بحذر أن نتجنب عيوبهم. ومن بين خيبات الأمل في الكتاب أن فلسفة راند لا ترقى في كثير من الأحيان إلى مستوى المتطلبات التي تدافع عنها بنفسها. ولكنها ليست أول مفكر تكون أسئلته أكثر إثارة للاهتمام من إجاباته

الشعر والوجود

حميد المصباحي

كاتب من المغرب

تتطور اللغة كنظام للتواصل بتطور الفكر، لكنها أيضًا كمعبر عنه تنتج عوالم ولا تكتفي بتوصيف محيطها الطبيعي والاجتماعي، وبذلك فهي منتجة للمعنى ومتأثرة به، لا تستغني عنه ولا يستغني، وهي بمجرد ما تأهل العقل لتجاوز الحسي ومعانقة المجرد، اضطرت تركيبيًا وأسلوبيًا لأن تساير هذا المستجد، فتفاوتت تمثلات البشر واختلفت، مشيدة ثقافة بها تأثرت وفيها أيضًا أثرت، وليس معنى ذلك أنها مجرد أداة أو وسيط بين الكائن وذاته، وبينه وغيره، فهي ما جعل من الوجود وجودًا مدركًا ومتخيلاً في الوقت نفسه، فهي بما هي عليه، منظم للمعاني قد يخرق نظام القول والكتابة، بإضافة أو تعديل أو حتى تجاوز، سرعان ما يخلق قواعد القبول به، وقد كان الشعر مدخلاً فارضًا للتغيير وحاتًا عليه، بما يتملكه الشاعر من قدرة على توليد التراكيب واللعب بها للكشف عن البعد الجمالي بجهده هذا، المطلوب في كل اللغات، وبذلك يزدهر الشعر بازدهار الحضارات، ويتراجع بتراجعها أو يخفت ضوؤه كلما تراجعت ثقافة الحضارة أو عاشت انحسارًا، عطل الخيال واستبعد الجمال التعبيري، الذي به تنتعش اللغة وتجدد ذاتها، فتتجدد معها قدرات وتلتحم بها جماعات، هي ما تتأهل به الملكات وتشحذ لتواصل سيرها بالثقافة ومعها صوب الآمال البشرية، التي تخيب إن اعتلت اللغة الشعرية أو تعطل فعلها، وبذلك فالشعر أول ما يتراجع عندما تتراجع الحضارة، كتعبير عن جمود في الإحساس وتحجر يصيب العواطف، فيتأثر العقل ويتخذ وجهة نفعية في التفكير، وربما تجبر ظانًا أنه وحده سيد كل تقدم وتطور، وبذلك تصير الطبيعة فاقدة لكل

ما يهبها معنى، ويلحق ذلك مجمل العلاقات البشرية، وتغدو الأخلاق قيما للضعفاء والذين لا قدرة لهم على مواجهة الحياة والطبيعة، وتحتجب الرموز فلا شيء له قيمة إلا النافع والمجدي في معترك حياة لا ترحم ولا تدر، وهو ما يسمح للكائن بأن يحفظ كينونته بالحاجات الملحة والمحققة لرفاهيته المادية، التي تخلو من كل تخيل أو إبداع لقيم أخلاقية وجمالية، فما الذي يضيفه الشعر للحياة والوجود وحتى العقل نفسه؟؟

1 - اللغة حررها الشعر:

تكلم الناس بداية للتعبير عن الحاجات وتبادلها، وبذلك فقد بدأت بالأسماء وإن سبقتها الأفعال الجسدية، وقبل أن تبدأ المجردات، كان الخيال سباقًا لبناء عوالم محايثة للحياة ثم مفارقة لها كما فعلت الأساطير، التي صورت عالم ما بعد الموت وما قبل الحياة، فكانت الأساطير شعرية لتجد لنفسها قداسة التصديق، فالمبهر بدأ باللغة، والحسر نفسه، فكلما عم الغموض وطلاسم القول تعددت الدلالات وفي تلاشيها يبحث الناس عن كاشف أسرارها، فكان الكلم من الأسرار القديمة التي تقدست، فحفظت بدل الكتابة لتظل روحية بنطقها بدل رسمها على أشياء مادية تفقدها روحانيتها وقداستها، من هنا انبعثت النظرة للوجود على غير ما تدركه الحواس، بل إن الكلمات ما فتئت تتجاوز كونها كعلامات لتصير رموزًا لما يتخيل ولا يدرك حسيًا، سواء كان عوالم أو معاني، ولذلك قيل أن الإنسان حيوان ناطق، فترادف النطق مع العقل والفكر، فلا شيء يدل على الفكر والتأمل إلا الكلام، واللغة كانت أول لعبة بها يتمايز الناس عن بعضهم ويتفوقون بعد أن تراجع التفوق الجسدي بتطور الحضارات وظهور مميزات جديدة يفتخر بها الكائن الناطق بدل الاندفاعات الجسدية الوحشية، فقد تسامر الناس ورددوا أهازيج للفرحة كما بكوا من فقدوا باللغة، فأدركوا اتساعها للحزن والفرح، والمدح والقدح، وتعجبوا من تأثيراتها وقدراتها على تحريك العواطف وأحيانًا حتى الاندفاعات الحماسية وتأجيجها للعواطف، كما عبدوا بها لدفع الشرور وجلب الخيرات للأفراد والجماعات، فمهر بها السحرة قبل الشعراء وكانت لهم نبراسًا للحقائق الغائبة أو المغيبة، وكانت تلك العمليات مجددة لعوالم وحافظة لأخرى، فحفظت في الذاكرة وتوارثها اللاحقون عن السابقين، وأضاف غيرهم بالشرح ثم التأويل ما يناسب حياتهم ومتطلباتها الجديدة، فانبعث الشعراء على أنقاض السحرة كاشفين عن عوالمهم التي ربطوها بالحياة أو تعالوا عليها، فغدا الشاعر سلطانا للغة إلى أن خافه الناس واحتفوا به كأنه مبعوث خرافي له قدرة كشف القادم ودفع أضراره، لكأنه المنذر والمبشر، فشيد بلغته الملاحم وسطر أمجادًا للأجداد وقولهم ما عجزوا على قوله، فلم يشكك أحد فيما سمعه، ولم يطالبه أحد بالبرهان على ما قال، حتى صارت صور الشعراء أكثر حقيقة مما يحكى ويقال ممن عايشوا السابقين، لكن الشعراء لما صنعوا شعرهم ولغاتهم، لم يكونوا على قلب رجل واحد، بل اختاروا لأشعارهم أغراضًا، بها عرفوا وعرف بهم شعرهم، فتخاصموا باللغة التي هي أشعارهم، فتفننوا في النظم وتنافسوا لكسب قلوب الناس أو الجماعات وربما السلط، فمنهم من يمتعون ومنهم من يهجون وآخرون اختاروا لكل مقام قولاً، فعددوا ما نسجوا طلبًا للمجد أو الحياة أو الثورة، حسب انتماءاتهم وحضاراتهم وميولاتهم، ولأنهم سادة الكلمة، خافتهم السلط بكل أشكالها، فدمجت بعضهم فيها بديلاً للسحرة والكهنة فيما بعد، أو دعمتهم بهم ليكونوا لها عونًا وتأمن شرورهم تفاديًا لتمردات محبيهم ومصدقيهم من الناس، ومع ذلك، حتى الديانات اعتبرت البدء كلمة، وإن تراجعت على ذلك، بحكم خوف رجالات الوحي على وحيهم من الشعر والشعراء، فقد تصالحوا مع بعضهم وسجنوا أو قتلوا البعض الآخر.

2 - الشعر محرقة الابتذال:

عندما تنحط اللغات بفعل غلبة التواصل وتبسيطه للغة، يجد الشعر والشاعر نفسه في مواجهة البساطة والمباشرة في التعبير، فيسمو بالمعاني مطالبًا عشاق الكلمة بملاحقتها كرموز تتجاوز المعتاد وتثور عليه، وهنا يجد الشعر نفسه في مواجهة أصناف أدبية وخطابية، تحاول تقريب المعاني بما شاع وتكرر، مثل الخطابة والوعظ، وأحيانًا يواجه حتى أصناف من الحكي حتى بعد أن صار روايات، تمتع بالحكايات الخارقة، هي أقرب إلى الحكايات الشعبية التي تنتشر في مراحل الانحطاط الحضاري والأدبي، فتستحضر ما تراكم شفاهيًا حول شخوص تتخذ لنفسها لبوسات عقدية أو خرافية، تلهي عن الوعي بالمجتمع فتحلق بالذهن خارج العالم المأزوم هربًا من الأسئلة الحارقة، التي تدفع للتفكير في المصير ورهانات الإنسان وهو يصطدم بما يهدد وعيه ووجوده وسعادته، فالشعر ينتصر باللغة على اللغة عندما تبتذل أو تنحط، ويخلق ترابطًا بالفلسفة دون أن يصرح بذلك، وقد يعود للأسطورة، كاشفًا عما سيء فهمه فيها، فيحررها مما اعتقلت به حتى بدت خرافات، وهي تعبير عن الإنساني واحتفاء به لدرجة أنها ألهته أو ربطته بالآلهة وأحيانًا انتصرت له على الآلهة، أو فضحت تخاذلها وكرهها له، وهو ما تم الانتباه له مع دراسات اختصت بالأساطير، فكشفت عن دلالاتها الخفية، بل حتى عن استفادة الديانات منها وتوظيفها لعوالمها الرمزية فجعلتها حقائق سامية، لتهمش الوجود وتعتبره مجرد ظلال لحقائق في عالم آخر، لا يطاله لا الحس ولا حتى العقل نفسه، هذه معارك الشعر، وقد خاض معتركات المواجهة في قضايا أخرى، فناب عن الساسة كما فعل في حالات مع الفلاسفة، ودعم اللغويين وثار على النحويين وحماة البلاغة عندما ضاقت بمعاني الشعر واجتراحاته، بل واجه حتى الفقهاء عندما استعار من عالم المتصوفة لغتهم فأحسن توظيفها في رفض الوساطات بين الله والبشر، ولذلك لجأ إليه المتصوفة وهم يعبرون عن عوالمهم، فيخفون بعضها بجمالية الغموض مسلمين مفاتيح البوح بها للقادمين ممن يدركون سمو المعاني على بعض العصور التي انغلقت أو غابت فيها الحرية ولم تتسع لأقوالهم فرمزنوا المعاني واستأمنوا عليها الزمن والتاريخ لتكشف في عصر غير عصرهم، فقد اختاروا العبارة بدل الإشارة للتعبير عما اعتقدوه حقيقة تتجاوز الحرفي وحتى التأويلي لتصل بوصالها حيث البرزخ لغة غير منطوقة ولا مستصاغة بالمنطوق البشري، لذلك تبدو عباراتهم لا يحتملها إلا الشعر بقدرته على خرق عوالم للوصول إلى أخرى تخيلاً لا توصيفًا أو لنقل تبسيطًا. فالشعر لا يوجد إلا حيث احتراق المعتاد والمبتذل والمبسط، رغم أن هناك أشعار متحت من المعتاد سخرية أو مباشرة وعطفًا على واقع، لم يتملكه الشعر فاحتوى هو نمطًا من الشعر أراده أهل العادة فكان لهم إلى حين.

3 - الشعر معرفة مفارقة:

ليس الشعر فلسفة وإن تضمنها، ففيه بعض منها أو ما استعصى فيها على الظهور بلغة صارمة بمنطقها، وهو إذ يعبر عما هو فلسفي يغير العبارة لتصير شذرة مختلفة عن الشذرات الفلسفية، هنا تكمن صعوبة استحضار المعرفي في الشعر بدون أن يصير غيره، فهو مسار قابل للتنوع مع حفظ جوهر له، مختلف حوله، اللهم في كونه لغة، واللغة في عرف الوجودية وجود لا يقبل الثبات، فهو يتحرك برؤية ليست حاضرة في كل الشعر وليست في الوقت نفسه شرطًا له، فالشاعر يخلق رهاناته ولا ينجح فيها جميعًا، وبذلك فشعره نقص دائم، ولا يتم من خارج تجربته حتى داخل التيار الواحد، وهو إذ يبصمه بخصوصية لغوية تعبيرية أو تصور حول الوجود، لا يتملكه إلا بما يضيف إليه، والإضافات لا تحسم إبداعيته، لأنه يسعى هو نفسه لتجاوزها حتى لا يتعثر بها أو يعيق المسار بتوقفاته فيصطدم بها اللاحقون، وينجرف معهم حيث يسيرون مكررًا لتجاربهم، وقد عاش الشعر العربي

محصورًا ببنية تعريفية، جعلته منه كلامًا مقفى ذو دلالة، فعملت الحدود على اختزاله في القول ناسجة إيقاعات خارجية ضامنة للتغني، فكسرها شعراء وثاروا عليها منسابين مع بلاغتهم الكلامية والحماسية، فنتج عن ذلك محاولة تسييجه بما عرف بأغراض الشعر، وكان مرة ثانية هذا التحديد خارجيًا، إذ رسمت له غايات سميت وفرضت على الشعر تصنيف نفسه وإن تداخلت الأصناف عرف بالصنف الغالب فيه، من مدح أو ذم أو رثاء وغزل، فكان اجتهاد اللغويين البحث عن خاصية شعرية ثابتة في اللغة العربية، تؤهلها دون غيرها لتملك شجاعة مكسرة للتوافقات، بحكم أن القول الشعري حجة بلاغية، يقبل منه ما لا يقبل من غيره، فصار حجة ومعيارًا للبلاغة والبيان اللساني، ثبت ذلك من خلال الجرجاني وابن جني وغيرهما، وفي خضم هذا الصراع انتصر التقليد بمبرر قداسة اللغة وعدم اعتبارها محكومة بمواضعات تقبل بها لغات أخرى، ما عدا لغة القرآن المقدسة، ورغم قساوة المواجهات، تطور الشعر العربي ووجد منتصرين لحريته، المكسرين لجبروت البلاغة وحراسها من الخطباء والوعاظ والفارضين على الشعر مراعاة المقام بإخضاع المقال له، أي القول الشعري، فنشطت كل أشكال التمرد واقتحمت منطق العروض والإيقاع بما تملكت من وسائل، ونسجت تحالفات مع رجال الفكر وعلماء الكلام وحتى الفلاسفة لنزع القداسة عن اللغة العربية بغية تحريرها من التقاليد القولية التي تبحث لكل خطاب عن غاية كاشفة عن نية القائل والغرض من قوله، ولما اشتد التدافع وتجاوز الفكر والمحاورة، إلى عنف، عدد الشاعر دلالاته وفتحها في اتجاهات شتى من خلال ما اعتبر غموضًا جماليًا، غارقًا في تخيلات تجاوزت المعتاد وكسرت ثوابته، وهو ما نبه إليه لويس أرجون، محددًا أن الجمل لها تاريخ، خارجه ينفلت المعنى، مما يعني أن وحدة النص فرضية انسجامية بمثابة منهج يشد المنفلت إلى وحدة ليسهل على العقل أو الخيال الإمساك بها والتمكن من فك رموزها، فأية معرفة يقدم الشعر، وحول ماذا، الذات أم العالم أم الواقع المعاش أم الوجود؟؟

4 - نموذجية التطور:

منذ هرقليطس ودمقريطس انتبه الفكر اليوناني إلى عنصر الحركة كمقوم للوجود من خلال اعتبار الثبات ظاهري بل وجه لحركة دائمة هي العنصر المتحكم في كل الظواهر، لكن الحركة توجت وجودها الحداثي مع جدلية هيجل، في الدولة ممتدة للفنون نفسها، مرورًا بالكلاسيكي التجسيدي إلى المجرد فالعقلي من خلال صراعات ينتصر فيها اللاحق على السابق، من هنا غزت

وفي خضم هذا الصراع انتصر التقليد بمبرر قداسة اللغة وعدم اعتبارها محكومة بمواضعات تقبل بها لغات أخرى، ما عدا لغة القرآن المقدسة، ورغم قساوة المواجهات، تطور الشعر العربي ووجد منتصرين لحريته، المكسرين لجبروت البلاغة وحراسها من الخطباء والوعاظ والفارضين على الشعر مراعاة المقام بإخضاع المقال له، أي القول الشعري، فنشطت كل أشكال التمرد واقتحمت منطق العروض والإيقاع بما تملكت من وسائل

فكرة التطور كل المجالات، خصوصًا بعد فتوحات العلوم التجريبية والفيزياء والكيمياء، لتنضاف إليها العلوم الإنسانية التي مرحلت المجتمعات البشرية فانبثقت عنها بحوث تاريخ الأفكار وعلومها من سوسيولوجيا وسيكولوجيا وحتى علوم اللسان، التي رغم إقرارها بالسكوني المحكوم بالقواعد، فهناك حركة محدثة للتغيرات من خلال اللغة وحتى كل أشكال التواصل الأخرى، فميزت بين العلامات والرموز، كتعبير عن انتقال العقل من الملموس إلى المجرد، وطبعًا لم يتثن الشعر نفسه من هذا التطور، بل انخرط فيه خالقا بذلك أفقا جديدا للقول، بل إنه انتصر للكتابة على منطق الشفاهي الإيقاعي كتعبير عن البعد الغنائي في القول الشعري الذي عاشته كل الحضارات كمرحلة من تطورها الضروري، فلا يمكن القبول بالتطور في العلم والمعرفة والفلسفة وحرمان الشعر من هذا الانتقال إلى حداثة صارت ضرورة تاريخية، بدأت بتنويع الإيقاعات والتمرد على نظام القصيد، فظهرت قصيدة النثر أو الشعر الحر، بما هو رهان على الكتابة وترميز الحكاية وهي تستحضر الأسطوري أو ترفض مخرجاته الوجودية مذكرة بمعاني جديدة لها، أو نافية لها، بل إنها فلسفت الكتابة الشعرية بالبحث لها عن رؤيا ناظمة للمعنى أو خارقة له بما يحتمله أو يتجاوزه أحيانًا، فتعددت التجارب وتصارعت في محاولة جديدة لتعريف الشعر خارج القواعد المتعارف عليها تاريخيًا، أي تاريخ العربية وقولها الشعري باستحضار تجارب أمم أخرى وإن لم يكن لها سبق شعري على العربية التي كان الناطقون بها أهل شعر لا نعرف بالضبط تاريخ بدايته، أي ما قبل الإسلام وحتى ما عرف بالشعر الجاهلي بحكم غياب الكتابة التي تعتبر اكتشافًا قديمًا لم تصل إليه كل الشعوب والحضارات وإن تعلمت من بعضها من خلال استعمال الحروف مع الحفاظ على لغتها المنطوقة التي بتحولها إلى كتابة بحروف الآخرين، اكتسبت مهارات جديدة واكتشفت عوالم أخرى اغتنت بها تأويلاً لصورها أو تجديدًا وحتى تحريفًا وتزويرًا، وقد كان لرجالات الدين دور لا يمكن إنكاره، خصوصًا الديانات القديمة وكهنتها الذين اعتبروا اللغة سرًا به تخفي الآلهة أسرارها عن غير المعتقدين بها، خصوصًا الديانات الخاصة بجماعات محددة احتكرت آلهتها لنفسها في مواجهة آلهة أخرى. فهل تصح المفاضلة في الشعر بين قديمه وحديثه، وهل حداثته زمنية أم فنية وما هي الخصائص الجمالية لهذه الحداثة؟؟

5 - من الكلام المنظوم إلى الكلام المخيل:

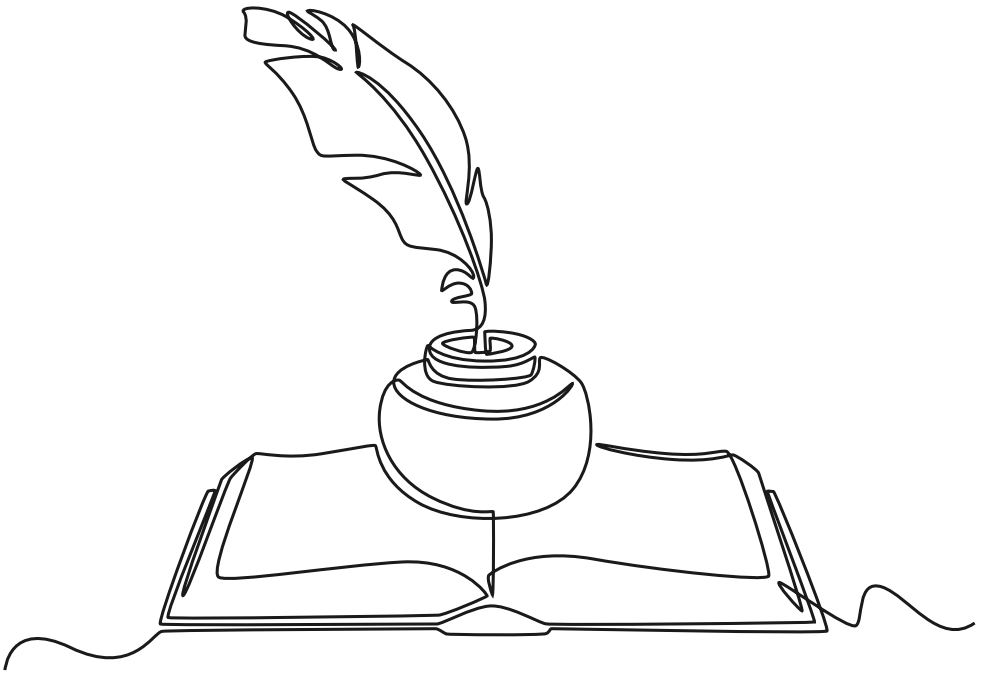
يقول أدونيس في الثابت والمتحول: لا يمكن وضع تعريف للشعر نهائي وثابت، فهو حركة من الإبداع مستمرة، يجيء من أفق لا ينتهي ويتجه نحو أفق لا ينتهي.

وبذلك فمصدره ليس محددًا، بل إنه رافق الأساطير وأحيانًا عبر عنها، وحتى في الفلسفة ما قبل أرسطو، أي قبل هيمنة العقل، كان القول الفلسفي شاعريًا في لغته، بل وكان على حد تعبير هايدجر ملازمًا للوجود ومتأملاً له خارج سلطة الميتافيزيقا التي نسجت قواعد المنطق لتؤسس بصرامة لغة تقنية أو شبه تقنية، محتفية بسلطة الموجود ومحاصرة لما اعتبرته وجودًا نهائيًا، ليس العالم المحسوس إلا ظلالاً له، أما في التجربة العربية، فقد ركزت على الشكلي كنظام للقول الإيقاعي الدال تمييزًا له على النثر، وإن كان الشعر مشتق من شعور الشاعر وإدراكه لما غفل الناس عنه في حديثهم اليومي باللغة التواصلية المكررة لما درج الناس عليه واعتادوه في أقوالهم، لكن الفلاسفة المسلمين أضافوا له التخيل الذي لا ينشد التصديق كما يريده العقل ويسعى له ومعه آليات العرفان الصوفي، فالتخيل لا يشترط فيه الصدق كمعيار جمالي، بل يجاور المحتمل والممكن كمعرفة تحاول رصد اتجاه الوجود بما هو ممكن التحقق تخيلاً لا واقعًا، وبذلك يكون الشعر رغم الاختلاف في تعريفه، يتحقق بشاعرية الشاعر وإدراكه لما غاب أو احتجب، أو تغييره لزاوية النظر ليدرك في الأشياء ما احتجب منه أو غاب عن أذهان القراء من عوالم ممحاة أو ملغاة بفعل عوامل يتجاهلها الشاعر حتى وهو يواجهها، حتى لا يختلق لشعره غايات خارجية غريبة عن الشعر أو مغيبة لطبيعته، وبذلك، فحداثة الشعر ليست زمنية ولا معرفية بالمعنى العقلاني، بل هي إدراك لما لم يسم بعد، لحالة تراوغ اللغة لتقولها ما هو مضمر فيها أو منفي وربما منسي،

وهذه الحالات وجدت قبل الحداثة وحتى ما قبل الفلسفة وقد تكون سابقة حتى على الأسطورة، كما أن الكتابة ليست شرطًا للحداثة الشعرية، فكثير مما قيل شفاهيًا ظل في شفاهيته مخزنًا في الذاكرة وكتب فيما بعد محتفظًا على مكانه رغم صعوبة استمراره في الذاكرة بدون أن تمسه تغيرات وتحويرات من الصعب إثبات حدوثها أو عدمها تاريخيا، رغم وجود إمكانات مع تطور اللسانيان والفيلولوجيا على ضبط روح الشفاهية حتى فيما كتب، وهنا ندرك لماذا لم يستثن هايدجر القول المقدس من تعبيره عن الوجود بما يشابه الشعري في بدايته، قبل أن يحاول عزله والتبرؤ منه لاحقًا، أما عن الجمالية، فإن حداثتها صعبة الحسم لأنها مرتبطة بالزمن، تارة تبدو تاريخية وأخرى متعالية على المتحول التاريخي، بدون أن تصير جوهرًا ميتافيزيقا خالدا ومستمرًا في اتجاه ما، إنها وليدة تذوق وذائقة فيها الكوني ولكن الزمني حاضر أيضًا، بما يمتح من الذاتي كشاعر، له ثقافته وحسه ولغته ورؤيته ورؤاه أيضا، سواء أدرك ذلك أو لم يدركه، لكنه حتمًا حاضر فيه وبه وهو يكتب ما هو شعري أو ما سوف يصير شعرا، إنه باللغة يعيد خلق العالم ويرمم المتلاشي ليهبه معنى آخر غير الذي كان له، فلا معنى لشعر يحاكي الملموس أو يكرر القول بإعادة ترتيبه أو يكتفي بحصر إيقاعاته لتصير موسيقى بدون تخيل ممكنات أخرى تكشف عن الخفي حتى في الظلم والعشق والحياة والموت، لينتبه العالم إلى المهمل باسم العقل فيجدد الكائن علاقته بالوجود وحتى بذاته باعتباره موجودًا لا كائنًا يفنى في اليومي ويستسلم لفتوحات العلم وإغراءاته التي تحولت هي الأخرى بغموض محتواها إلى ما يشبه عوالم الشعراء في قولهم حول اللا منتهي واللا محدد في التجربة البشرية وهي تصنع رهانها الوجودي في اللغة وبها

6 - من الوصف إلى الكشف:

فحداثة الشعر، ثورة على الوصف الذي يحاول على حد تعبير أرسطو، محاكاة موجود ما في قيمه أو حتى مظاهره، فمهما صدق التوصيف وتكثفت الاستعارات، فهي تبحث عن شيء توافقه أو حتى تفارقه، لتكون غيره المناقض له، أما حداثة الشعر فهي خلق يتجاوز حتى الكشف، إلا إن كان استكشافًا لحدود عالم، تجاوزه خوض في مجهول لإعادة صياغته أو حتى خلقه، إنه إبداع قد يمضي إلى ما يتجاوز العقل، ليخوض مغامرة تتماهى اللغة مع وجود سرعان ما ينفلت منها لتلاحق الغامض فيه بغموضها، من هنا يكون الشاعر بمثابة وسيط بين عالمين، حيث يعيد تركيب الخفي ليظهره على غير هيئته، ولذلك



قيل إن اللغة وجود، فلا وجود خارجها أو بعدها ولا حتى قبلها، لكنها لغة الشعر، تلك المختلفة في انفلاتها وحضورها وغموضها وانقشاع نارها التي تحدث اضطرابًا في الأبصار المحدقة فيها مطولاً أو غير المعتاد على قبسها النوراني المنبعث من عمق ذات ليست ككل الذوات برؤاها وعمق ما تجنح إليها غبطة ومعرفة، لكنها الذات التي حاول الشعراء الانطلاق منها كما فعل ديكارت ليدرك الوجود من خلال الموجود، أي وجود الإنسان حتى يتمثل غيره والممتد خارجه، رغم أنه أكد أن الإنسان يستطيع أن يشك في وجود الشمس والأرض إلا في كونه يفكر، فهذه حقيقة أو صفة لروح لا يمكن إدراكها إلا بصفة جوهرية فيها وملازمة لها وهي التفكير أو الفكر، وبذلك جعل الميتافيزيقا جذور الفلسفة العميقة والضاربة في عمقها وهي بمثابة ذات وحقيقة تم تحريرها من نظام المثل الأفلاطوني كأساس للمعرفة وإن كانت الذات موجودة في فكر أفلاطون، لكن معرفتها مشروطة بتخلصها من الحسي الذي لم يلغه ديكارت، لكنه اعتبره خادعًا، وهنا بقيت الأنساق الفلسفية العقلية حذرة من الشعر والتخيل لأنها تعتبر جذوره حسية ولا يمكنها أن تثق فيه ليتعرف على حقيقة الوجود، التي لطالما اختزلت في كلي متعالي أو مخلوق له سابق فاض عليه وانتظم في مقولات الوجود بالقوة والوجود بالفعل، على حد تعبير الفلاسفة المسلمين، لكن هذا الوجود رغم ما يعتريه من غموض، يتمثل في ضرورة كليته، كحكم، وكيف يكون صادقًا إن كانت الإحاطة به غير تامة وإن تم تصوره ذهنيًا قيل إنه تخيل، والتخيل إيهام بصورة لا ضمانة لمطابقتها للحقيقة، فالوجود كما حدده الشيرازي مستغني عن كل حد، وهو ملتقى الأحكام كما نبه إلى ذلك كانط، وبذلك يستعصي الوصف للا محدود فهل يتم اكتشافه بدون وصف أم يختزل في الموجود البشري، كما قيل في تصوف ابن عربي، تحسب نفسك جرمًا صغيرًا وفيك اختفى العالم الأعظم، إنها معادلة تختل فيها ترابطات المعاني وتتضارب المفاهيم، بما يدفع الشعر لاختلاق عالمه بدون أن يدافع عن صدقه أو يتمسك بحقيقته، فهو يحاول لم شتات المعاني بلغته وصوره ليمتع بها ويعرف سبل الاهتداء إليها بما لم يعتده الناس ولا حتى الفلاسفة وبعض المتصوفة، فهل يقدر الشعر الحديث بهذه الحداثة أن ينجز هذه المهمة ويتمها إن كانت قد بدأت في مرحلة ما من مراحل تطوره؟؟؟

7 - الفلسفة والشعر:

لقد ارتبط الشعر بالفلسفة ما قبل سقراط، فقول هرقليطس (إنك لا تستطيع أن تستحم في النهر مرتين)، وقول بارمنيدس (الآلهة بالأسطورة، لا تفصح ولا تخفي، بل تلمح)، هي أقوال شعرية وليست فيها حدود منطقية صارمة، ولا يبرز فيها المجرد من خلال مفاهيم، وبذلك فهي تمتح من ملكة تفاعلت مع العالم باعتباره كلا، على غير الكل المجرد ميتافيزيقيا، بل حتى الآلهة، أي الأسطورة التي استمدت منها، تقدم تلميحات تحتاج لفكر يقظ بعاطفته وليس بعقله المنطقي تجريدا أو حتى تجريبًا عازلاً للمشاهد ومجربًا عليه، فالمعرفة التي أرادت الفلسفة تحقيقها بمفاهيم تسمو على الملموس، دشنت بعد سقراط ومن خلاله كما ورد على لسان أفلاطون، نفي وطرد من يحاكون صور الحقيقة ويدفعون للانفعال باللغة والتخيلات

فيغفلون عن عالم العقل باستحضار انفعالات أجسادهم والاستمتاع بالمسموع تهيئات وإيقاعات، وهو ما لم يكن يحدث مع فلاسفة الطبيعة، هرقليطس وديمقريطس وبارمنيدس وحتى أنكساغوراس، فقد كتب بالشعر وتفلسفوا به وقبلهم الأساطير وهي تلامس عوالمها وتلمح للوجود بما يعتبر رموزًا لا خرافات كما أوهمت بذلك الفلسفة وهي تلغي طريقة ما للتفكير، لتشيد نسقها الخاص وكأنها أول ما فكر ولم يبدأ الفكر إلا معها، وهنا يكمن سر عودة الفلسفة المعاصرة للشعر، ربما لتنصفه وتنصت إليه كاشفة عن عوالمه التي كاد يطالها النسيان، فهايدجر، أدرك أن مسارات الفكر ليست لها بداية حصرية، بل إن بداياته أقدم مما رسخته الفلسفة اليونانية سواء في تاريخها أو تاريخ حضارات أخرى، ولذلك كانت الرومانسية الألمانية، سباقة لاعتبار الفن والشعر ليس وليد خطاطات منطقية وعمل متسق خال من كل أشكال الانفعالات والتفاعلات مع عواطف المبدع، في حزنه وبهجته وتعبيره على ذلك بما يشد الناس لماضيهم الشخصي أو المشترك، واعتبار الطبيعة ببعديها البشري والمجالي ناضحة بالدلالات وليست مجرد ممكنات مادية ينبغي السيطرة عليها وتملكها علمًا وحتى فنًا، ولذلك اعتبروا الخيال مصدر إبداع وليس محاكاة للطبيعي كما هو والواقعي ليصيرًا مرجعًا للعملية الإبداعية، فوجد الشاعر نفسه في سياق حداثة الشعر، مرغمًا على تنويع وسائل تعبيره عن الوجود، ليس من أجل إدراكه، بل تحريره من أنساق مسبقة أو وقائع ناجزة ومكتملة، بدون ادعاء لتملكه حقائق نهائية وتامة، بل فقط رسم اتجاهات متعددة تكسر الأحادية حتى في صيغتها الحديثة والمعاصرة، رغم أن العلوم نفسها، اضطرت للقبول بالاحتمالية كقاعدة علمية مستبعدة منطق الحتمية في الفزياء النيوتنية، فمع الكوانتا أي علوم الكم، صارت جزيئات المادة متحررة في حركتها من كل احتمال مسبق لدرجة أنها تماهت مع حركة الضوء بدون أن تتخذ شكلاً محددًا، فغدت عوالمها تقتضي التخيلات بديلاً للفرضيات، بل تأكدت الحاجة لتجارب افتراضية متخيلة وبناء عليها يتم اللجوء للمقارنات بدون أية قدرة على القياسات التجريبية والتخمينية

8 - نحو آفاق شعرية عربية:

عاش العرب في بداية تاريخية ما قبل الإسلام، تجارب شعرية لم تدون كاملة، وانتاب دارسيها شك في نسبتها لتلك المرحلة، بناء على كون العربية كمنطوق، كانت آخر اللغات الشرقية تشكلاً وحتى كتابة، وبذلك

فالعربي يتأثر بالمسموع أكثر من المقروء، وربما لم يستنفد هذه المتعة في مسار ثقافته، بحكم أن الكتابة تم الانتقال إليها ليس بفعل آلية حضارية طبيعية، بل بفعل دوافع أخرى خارجية دينية، فرضها منطق حفظ النص المقدس وتحقيق الإجماع حوله كمصحف، ومن هنا نفهم، لماذا كانت هناك حركات رافضة لتدوين النص القرآني كما ورد في صراعات العارفين لتاريخ الجزيرة وطبيعة بناها الذهنية والثقافية

تأثرت بالأكادية والفارسية وتفاعلت مع العبرية القديمة، ووجدت كلمات حتى في النص المقدس، وهذا لا يعيب اللغة، فهي بدورها امتدت بعض ألفاظها للغات أخرى حتى التي لها ارتباط باللاتينية، ولأن تاريخها الشفاهي له تأثير على الذهنية ورهانات الثقافة الشفاهية، فقد ارتبطت بلاغتها بالخطابة، وصارت شاعرية الشاعر تقاس بقدرته على الارتجال والحفظ، مما سمح للإيقاعات الصوتية أن تحتل مكانة عالية، فالعربي يتأثر بالمسموع أكثر من المقروء، وربما لم يستنفد هذه المتعة في مسار ثقافته، بحكم أن الكتابة تم الانتقال إليها ليس بفعل آلية حضارية طبيعية، بل بفعل دوافع أخرى خارجية دينية، فرضها منطق حفظ النص المقدس وتحقيق الإجماع حوله كمصحف، ومن هنا نفهم، لماذا كانت هناك حركات رافضة لتدوين النص القرآني كما ورد في صراعات العارفين لتاريخ الجزيرة وطبيعة بناها الذهنية والثقافية، وإن كان هذا الرفض، عاشته حضارات أخرى قديمة، وحقيقة الأمر، أن الإيقاعات الصوتية لها تأثير على ثقافة الشفاهي ولها فاعليتها التوجيهية في المجتمعات القبلية التي امتدت إلى ما بعد عصر التدوين، وما تزال الثقافة العربية التاريخية، تنبهر بالمرتجل وإن لم يكن شاعرًا، وتنفر مما يضعون أمامهم أوراقًا لقراءة أفكارهم أو أشعارهم أو حتى قصصهم وما يمكن قراءته في حضرة الجمهور وحتى الكثير من المثقفين، غير أن الشعر العربي في حداثته، يشترط شعرية الكتابة وتأملية الشاعر كما رآها فلاسفة نقد الميتافيزيقا مثل هايدجر، الذي اعتبر الشعر كوة منها ينبعث نور الوجود فيتلمس به الشاعر انكشاف الحقيقة، التي هي حقيقة الوجود عندما يتجلى للمنفتح شاعرًا كان أو فيلسوف، لأن اللغة تعبير عن هذا الوجود الذي يقيم فيه الشاعر وينشده ليس بمادة الشعر التي هي الصوت، بل المعاني وهي تتعدد لتقاوم المعتاد في اللغة الذي يحيل على الأشياء معتبرًا إياها أجزاء من الوجود في كليتها تصير ممثلة له، لكن الشاعر لا يعبر عنها قصدًا، لأنه ليس سيدًا للغته، بل هي التي تقول به بعد أن أنصت إليها في صمت، لذلك قال هولدرين (الشعر أكثر الأعمال نصيبًا من البراءة)، وبذلك يكون القول الشعري، قول للمسكوت عنه في تجليه، إذ يلقي الشاعر بقوله ولا يرفقه بفهمه أو أبعاد ما يقول، بل ينتظر وقع الصدى باحثًا عما خلف فيه هو نفسه من أثر فاندفع خلفه باحثًا عما لم يقله شعره أو احتجب عنه خلف الكلمات أو حتى بالكلمات نفسها، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الفلسفة التي حاولت قديمًا إقصاء الشعر في مرحلتها اليونانية بعد سقراط، عادت في المرحلة المعاصرة لتجاوره وتكشف منصفة له، عن مجاورته لها ضرورة كما كانت معه قبل سقراط وهما يسيران معًا لسبر عمق الوجود بما هو موجود، فإن تحققت هذه الغاية بالفعل الفلسفي أوروبيا، فهل بالإمكان فرض ذلك عربيا؟؟

فبأي وسائل يتم تحقيق ذلك وإن كانت إرهاصاته بدأت مبكرًا من خلال التصوف؟

هل بالعودة للغة التصوف أم فلسفة الشعر وشعرنة التأمل الفلسفي كما تجري حاليًا محاولات الاستعانة بالصور الأسطورية ولغتها التي عبرت عن الوجود قديما بلغتها وعوالمها التي لمحت بها لما فاض عن الحسي من معاني وتمثلات؟

قد يتحقق ذلك، لكن ليس قبل تجديد بلاغة اللغة وإخراجها من منطق المثال التكراري وآليات البديع ومحسناته والزج بها في مغامرات الكشف عن الخفي ومداعبة الغموض ليتجلى كما هو بعد اختفائه في أتون الأغراض القديمة، التي بدأت من نصرة القبيلة إلى التباهي والتفاخر، لتستقر مع الدفاع عن الإيديولوجيات لفضح واقع الغبن والقهر وبيانات الإدانة وإن كانت هذه الغايات محببة أو لها زمنها وتاريخها الخاص، وقد مرت منها حضارات وشعوب في قولها الأدبي الشعري قبل أن تنتقل لسواها بفعل نهاية شروطها، وبعد أن حققت تلك الشعوب والحضارات رفاهيتها أو أبدعت أقوالاً أخرى تدافع عن الحق والعدالة، كالسياسة ومقالاتها وبحوثها المنبهة وحتى الفاضحة لكل حيف، فعاد شعراؤها لقضايا أخرى، فنية خالصة أو إنسانية.

ملامح غريبة

سنية عبد عون رشو

العراق - بابل

في غرفتها المتواضعة جلستُ قبالة أمي وهي غارقة بصمتها دون أن أتحدث معها حتى بكلمة واحدة فهي تعتبر الصمت نوعًا من أنواع العبادة لديها... تمتلك فلسفة خاصة بها. إنها أنجزت شوطًا من حياتها فعليها أن تندمج مع روح الله بصمتها وتسمع تسابيح الكون وحفيف الشجر وزقزقة العصافير وحتى فحيح الأفاعي إنها الحياة وفيها يتصارع الخير مع الشر دائمًا وأبدًا.

شعرتُ بوخزة في قلبي وسرعة خفقانه لحالة أمي وتقدمها بالعمر وكيف أثرت فيها السنون وتربية الأبناء ومشاغل بيتها وتحملها لطبيعة أبي ونرجسيته الزائدة عن المعتاد حتى رسمت على وجهها خطوطًا وتجاعيدًا أثارت في نفسي شفقة كبيرة عليها وعلى صبرها وصمتها العجيب وكيف تحملت نعوت أبي لها بكل فضاضة وجحود بكونها لا تمتلك نباهة تؤهلها لفهم مزاحه الذي تأنفه روحها على الأمور الصغيرة والكبيرة من الأحداث المتكررة، تشاطره الضحكة طفلتهما وهي آخر العنقود بالنسبة لبقية إخوانها.. أحيانًا يحتاج الإنسان لصبر أيوب كي تسير القافلة، وأمي من هذا النوع. إنها الآن صامتة لكنها تضع عينها بعيني لا أدري لماذا.

ما زلتُ أتفرس هذا الوجه المتعب، وما زال حواري الداخلي مشتعلاً بحسرة ووجع وعدة أسئلة تتقاذف على مخيلتي ولسان حالي يقول مسكينة تلك المرأة.

أبي الذي لم أره يومًا يصحبها في سفره أو خلال نزهة أو زيارة لأحد الأقارب أو حتى لمراجعتها لأي طبيب مثلاً.. إنما تكتفي أن تذهب بصحبة أحد أبنائها دون ان تظهر انزعاجها ولو بكلمة واحدة.

يا إلهي لم انتبه لشعرها وخصلاته السود الموجة بكسرات خفيفة، وكيف احتلته عنوة هذه الخصل البيض الموجة بخصلات سود خجلة بين أكداس أخواتها البيض. وكيف لم انتبه لأسنانها التي أخذت تتساقط يومًا بعد آخر. لكنها لا تبدي اعتراضها ومقتنعة تمامًا إنها سنة الحياة لبني البشر. أما أبي فقد بقي صارمًا في تعامله معها دون ان يعرض تكفله لمراجعة طبيب الأسنان ليعوضها ما خسرته منها، وهي مازالت صامتة مثل أبي الهول في صمته ربما مات أبي بداخلها.

تذكرتُ حينها ليلة شتائية قارسة البرودة شعر أبي حينها بارتفاع درجة حرارة جسده وأخذ يشكو من ألم في رأسه، ثم نهض مسرعا باتجاه الحمام وتقيأ لمرات عديدة. كانت أمي تغط بنوم عميق، لكنها استيقظت بسبب ارتفاع أصواتنا نحن الأبناء فهرعت إليه مسرعة وحاولت أن تمسك رأسه بكلتا يديها، لكنه زجرها بشدة قائلاً: أبعدي عني أيتها المرأة وسأكون بخير.

حينها رأيتها تنسحب بهدوء دون أن تتفوه بكلمة واحدة لكني سمعت نشيجها وهي تتلفع ببطانيتها ثم تقبلت وضعها على مضض وأسلوب الصمت يرافقها أيضًا. بالنسبة لي لم أتقبل فكرة صمتها وتم النقاش بيننى وبينها لكني خسرت ثقتها لقادم الأيام ولم تعد تخبرني بشيء، لكني منحتها العذر.

لحد الآن لم أفهمها أن كانت تحبه أو لا ربما كانت تكن له حبًا كبيرًا داخل روحها وهذا هو المصدر الذي يغذي طاقة تحملها فعذرتها مقتنعة بهذه الفكرة التي فاجأت مخيلتي على عكس فكرتي السابقة، ولكن حين مات أبي لم أسمع أمي تبكيه يومًا قط بل وحافظت على صمتها وهدوئها أيضًا. بدأت أستغرب ما تخفيه. عجيبة هذه المرأة. عاشت حياة جافة ينقصها اهتمام الزوج بها، وإظهار حبه لها في عدة مناسبات على الأقل ...لكنه يتصرف على عكس تلك النظرية. كانت تتعرض لمواقف صعبة أو كلمات جارحة من قبل أهله وكان هو يتغاضى ولا يتعب نفسه حتى بعتاب بسيط من أجلها. إذن رأيي الأول هو الصحيح أنه مات بداخلها قبل موته الأبدي.

إنها الآن ترمقني بنظراتها الحادة، ربما قرأت أفكاري وهي لا تحب الخوض بهذه المواضيع تمتلك كبرياء يليق بروحها المتواضعة وإيمانها بما كتبه الله لها رغم مسحة الحزن التي ترافقها دائمًا، لكنها تبقى عزيزة النفس، يشدها الحنين لترمي ما برأسها مما تعانيه لأحد المقربين إليها لكنها تغالب مرادها دائمًا فكانت بحاجة إلى انتهاز الفرصة لتكتب الشعر والخاطرة، وهنا بدأت مشروعها في الكتابة لتعبر من خلاله عن ذاتها وربما شعرت بالارتياح لهذه الفكرة. أنا أفكر إذن أنا موجود (مقولة ديكارت).

أخبرتني يومًا إنها تشعر كأن يد أحدهم تمتد إلى عنقها لتخنقها حين تتذكر ماضيها. إنها تحاول جاهدة أن تنساه، ونجحت أكيد!

لأني أعرف طبعها تمامًا لا تبيح سرها لأقرب الناس ولا تهز إرادتها المحن. سألتها ذات يوم عن أحلامها في الحياة نظراتها الحزينة عاتبتني وجعلتني أتراجع عن سؤالي.

جعلتني أشعر إنها لا تمتلك أحلامًا قط .. إن روح المشاعر والأحاسيس لا تعنيها كأنها وضعتْ هذا القلب النابض بالحياة داخل زجاجة وأغلقتها بإحكام للأبد، وأنا أعذرها أيضًا.

شعرتُ بالضيق وهي ما زالت ترمقني بنظراتها الحادة لكنها حنونة بالنسبة لي لأني أفهمها مهما حاولت ان تتصنع القوة. عيونها حدثتني عن أمور كثيرة وباحت لي بكل أسرارها وهي صامتة.

ولكن مهلاً أرجوكم أن تعذروني لم أعد أتبين الأمر ربما اختلطت الأمور داخل رأسي المضطرب دائمًا.

بومضة خاطفة اكتشفت أن هذه المرأة هي ليست أمي. تباطأت الأفكار في رأسي. يا إلهي هلا أرشدتني

من هي هذه المرأة التي تجلس قبالتي؟

عيونها تشبه عيوني.. وجهها وسمرتها.. تشبهني أيضًا. كذلك تسريحة شعرها ولونه الطبيعي دون صبغة تغطي شعيراته البيض، وحتى الفستان الذي ارتديه.. يا إلهي ما هذه المصادفة الغريبة رفعتُ يدي بإشارة لتحيتها.. هنا عرفت المأزق الذي وقعت فيه

نعم انها ليست أمي.. إنها صورتي في المرآة التي تنتصب قبالتي.

علم الترجمة وتكامل الأدب

الترجمة هي نشاط مهم ومتجذر في الفن، تُفعِّل مشاعر الفضول البشري وتوفر القدرة على فك شفرات الصور الخيالية والتعبير عنها. لهذا العلم دور نشط في تشكيل المجتمعات ونشر وتبني الزخم الثقافي. إن الكلمات المُعرَّبة في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي وحتى الفترة الكلاسيكية هي عبارات اصطيدت من خلال الترجمة. لقد استنار الأدب في فترة المُخضرمين وما بعدها بانعكاسات اللغات والثقافات الإقليمية.

د. عايشة كاش

كلية الشريعة، قسم اللغة العربية والبلاغة
جامعة هاتاي مصطفى كمال هاتاي-تركيا

تأثير الأدب الغربي، خاصة من خلال حركات الاستعمار، وجد صدى في مناطق قريبة من إفريقيا مثل مصر، مما أدى إلى تبني أفكار ومفاهيم جديدة مستمدة من الرياح الغربية. ترجمة الأعمال الأدبية الغربية وتأثيرها على الروح الإنسانية قد أدت في بعض الأحيان إلى ظهور أعمال جديدة متأثرة بها، لكن بمضمون وطني.

في عالمنا اليوم، زاد الإقبال على فن الترجمة، مما أدى إلى نمو جمهور المتابعين لهذا الفن وتخريج محترفين في هذا المجال. إن دور الترجمة في إغناء الحياة الثقافية والاجتماعية والعلمية والأدبية للأمم المختلفة لا يمكن إنكاره أو تجاهله. لقد لعبت الترجمة دورًا حضاريًّا وثقافيًّا وعلميًّا منذ بزوغ فجر التاريخ البشري، ولا تزال تقوم بدورها حتى وقتنا هذا وستستمر في أدائه ما بقي للبشر حياة على وجه الأرض.

إن الترجمة قدر مشترك بين كل الحضارات والأمم، ولا توجد أمة أو حضارة لم تأخذها عن غيرها. لقد حفظت الترجمة تراث الإنسانية كلها وزادت عليه ونقلته للأجيال التالية. كانت الترجمة

نامق كمال

نجيب محفوظ

دائمًا جسرًا للتواصل بين الشعوب والحضارات على مر التاريخ، تعزز التلاقي والتلاقح الحضاري، وترعى التقارب الثقافي بين الشعوب، تدحض الصدام وتدعم الحوار الثقافي بين أمم الأرض وتفتح النوافذ على الثقافات الأخرى.

تأثير الأدب الروسي على الأدب العالمي كان بفضل الترجمات. أعمال ليف تولستوي وفيودور دوستويفسكي وصلت إلى جمهور واسع وأسهمت في تطوير الفهم الأدبي بفضل الترجمات. وبالمثل، فإن ترجمة عبدالله بن المقفع لكتاب "كليلة ودمنة" أثرت بشكل كبير في العالم العربي وأصبحت جزءًا مهمًا من التراث الثقافي.

لعبت "منطق الطير" دورًا رئيسيًا في قصص وأدب الشعوب العالمية. هذا العمل لفريد الدين العطار وجد مكانه في ثقافات مختلفة بفضل الترجمات وأصبح رمزًا للرحلة الروحية. الأدب الفرنسي أيضًا له نصيب كبير من الترجمات المحبوبة، مثل "البؤساء" لفيكتور هوغو و"مدام بوفاري" لغوستاف فلوبير، التي وصلت إلى جمهور واسع بفضل الترجمات.

في تاريخ الرواية المصرية، نجد العديد من الكتّاب الذين أبدعوا في مجال الترجمة وساهموا في الأدب العالمي. نجيب محفوظ، أحد أبرز الشخصيات الأدبية في مصر، اكتسب شهرة دولية بفضل ترجمات أعماله.

الأدب التركي أيضًا شهد حركات ترجمة جلبت تأثيرات من الأدب العالمي في فترات معينة. فترة التنظيمات والسنوات الأولى للجمهورية كانت مهمة لترجمة الأدب الغربي إلى التركية وتأثير هذه الأعمال على الأدب التركي. نماذج مثل نامق كمال وأحمد مدحت أفندي وغيرهم من الكتاب الذين استلهموا من الغرب وساهموا في الأدب التركي من خلال ترجماتهم.

الترجمة تتجاوز الحواجز اللغوية، مما يتيح تبادل الأفكار والمعارف. تاريخيًا، كانت الترجمة جسرًا بين الثقافات والشعوب، تهدف إلى التفاهم والتعارف. من خلال ترجمة الأعمال الثقافية والفنية، يتعرف الأفراد على تقاليد وحضارات الشعوب الأخرى، مما يعزز التفاهم المتبادل ويقوي العلاقات الدولية. كما تساعد الترجمة في الحفاظ على الهوية الثقافية وتسهيل التواصل السياحي والدبلوماسي، مما يسهم في بناء روابط ودية بين الأمم.

العالم المعاصر وضع الدول النامية أمام تحدٍ بالغ، وخيار بين الحياة من خلال مواكبة التطور العلمي المتواصل، أو الموت بين الركام. وحدها الترجمة هي القادرة على بناء الجسور التي يمكن من خلالها عبور الإنجازات البشرية. على سبيل المثال، اليابان وكوريا الجنوبية حققتا تقدمًا كبيرًا في المجالات التكنولوجية والاقتصادية بفضل ترجمة الابتكارات العلمية بسرعة إلى لغاتهما.

ويمكن تلخيص مساهمات ترجمة الرواية في الأدب على النحو التالي: ليست ترجمة الرواية مجرد نقل عمل أدبي من لغة إلى أخرى، بل هي أيضًا وسيلة لالتقاء الثقافات والأفكار المختلفة وتبادلها. على سبيل المثال، في الغرب، أدت الترجمات إلى تعزيز الثروة الإيمانية والثقافية. أصبح كات ستيفنز (يوسف إسلام) مسلمًا بعد قراءة ترجمة إنجليزية للقرآن الكريم. يوضح هذا الأمر مدى تأثير الترجمة على العوالم الفكرية والعاطفية للأفراد.

وقد تسببت كلمات كونفوشيوس التالية، التي ترجمت إلى لغات أخرى، في إثارة الحركات الثقافية والفكرية والعاطفية:

• "ما دمت مستمرًا في المحاولة، فلا يهم مدى بطئك."

• "رؤية الحق وعدم فعله هو نقص في الشجاعة."

• "من لا يعرف ما يبحث عنه، لن يفهم ما يجده."

• "الناس المتعلمون يتخذون العدل مبدأ ويطبقونه بانتظام؛ يؤسسونه بتواضع وينفذونه بإخلاص."

• "افعل الخير دون أن تسعى لأي مصلحة شخصية، فقط من أجل فعل الخير."

• "بدلاً من شتم الظلام، أشعل شمعة."

الترجمة هي قدرة الحداثة التي تخاطب كل العصور. عدم الاستفادة من الترجمة والتهاون في الأنشطة التي تُعزز علم الترجمة يعني الحرمان من المعرفة التقنية للعصر. لا يمكن نسيان أن الترجمة تشكل مرجعًا مهمًا في حماية المستقبل والاستقلال.

في يومنا هذا، تُخَطَّط السياسات الانتشارية والتنموية لكلٍّ من الشرق والغرب والشمال والجنوب بناءً على الترجمة. كل دول أوروبا، بل حتى الصين واليابان وكوريا، تقوم بسرعةٍ بترجمة الابتكارات العلمية إلى لغاتها. لهذا السبب، يجب علينا إحياء حركة الترجمة لمواكبة العصر الجديد.

في الدول الإسلامية، يمكن أن تسهم حركات الترجمة في إصلاح التعليم المتعثر بسبب الاضطرابات. ترجمة المواد التعليمية والمنشورات العلمية يمكن أن تساعد في سد الفجوة المعرفية ودعم تعليم الأجيال الشابة. كما أن ترجمة الأعمال الثقافية والفنية يمكن أن تدعم تطور الفن والأدب في هذه المجتمعات.

ومع ذلك، فإن محركات الترجمة لا تمتلك القدرة على التفكير والشعور مثل الإنسان، وبالتالي قد لا تعكس الجوهر الكامل للنصوص. لذلك، فإن دور الإنسان في الترجمة يظل حيويًا. الترجمة ليست مجرد تحويل لغوي، بل هي أيضًا نقل ثقافي وفني. يمكن تطوير هذه الأفكار من خلال التعاون بين علم الترجمة والتخصصات الأخرى لتحقيق نتائج أكثر فعالية.

مقامات زفرات القلوب لمحمد الصالح خبشاش

بين الطرح الإصلاحي والبوح الرومانسي

د. سميرة أنساعد

المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة الجزائر

تقديم:

تصدّت الحركة الوطنية الإصلاحية في الجزائر، خلال النصف الأول من القرن العشرين، بشتى الوسائل للغزو الفكري والعسكري، ولمحاولات طمس الهوية الوطنية للشعب الجزائري، وقد ساندها الأدباء من كل الفئات في هذا التصدي، فكان أن نتج لنا أدب نهضوي إصلاحي في مضامينه، تقليدي إحيائي في أساليبه، متعدد في أشكاله من شعر، ومقالة، وخطبة، ورحلة، وقصة، ومقامة، هذا اللون الأخير وإن لم يعرف إقبالاً كبيرًا من الأدباء الجزائريين، لكن نصوصًا قليلة استطاعت أن تحيا وتؤدي وظيفتها في حضن الصحف والجرائد، ومن أبرزها: "المغرب"، و"النجاح"، و"البصائر"، وبذلك نستطيع أن نقرأ في القرن العشرين مقامة عمر بن بريهمات المنشورة في جريدة المغرب، بعنوان "مقامة أدبية"[1]، و"المقامة الرثائية، مناجاة مبتورة، لدواعي الضرورة" لمحمد البشير الإبراهيمي ألفها في رثاء الشيخ ابن باديس عام 1946 بمنفاه في آفلو الجزائرية، نشرت فيما بعد في جريدة البصائر التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين[2]، ومقامات "زفرات القلوب" لمحمد الصالح خبشاش –موضوع هذا المقال- المنشورة عام 1927 في جريدة النجاح ضمن أربع عشرة حلقة[3].

1. الكاتب في سطور:

محمد الصالح بن البشير خبشاش، شاعر وصحفي، من مواليد 1904 بوادي يعقوب ولاية قسنطينة الجزائرية، درس في كتاب قريته، وحفظ القرآن فيه، ثم انتقل إلى مدينة قسنطينة لمتابعة تعليمه، فسنحت له الفرصة بالتعرّف على الشيخ عبدالحميد بن باديس، والتتلمذ على يديه مدة ثماني سنوات، مما فجّر مواهبه، وسهّل

له الإبداع في الشعر، والمقالة، والرحلة، والمقامة، فأسهم بكتاباته، وقصائده في الحركة الإصلاحية التي كانت في أوج نشاطها في تلك الفترة، واشتغل في التعريب بجريدة النجاح مدة اثني عشرة سنة، كما تولى منصب كاتب بالرابطة الأدبية عام 1928، ونشر عدة مقالات تاريخية، واقتصادية، وإصلاحية، توعوية، تدعو إلى التسلح بالعلوم المعاصرة، وتنادي بتعليم المرأة كذلك، وقد نشط بتلك المقالات على الخصوص في جريدة الحق، وجريدة الشهاب، والنجاح،

اشتهر بقصائده المتميزة ذات الموضوعات الاجتماعية، والسياسية، والدينية، على منوال شعر حافظ إبراهيم، كما عرف بقصائده الرومانسية، التي تذكرنا بشعر مواطنه رمضان حمود، والشاعر المصري عبدالرحمن شكري، فكان خبشاش في قصائده يتغنى بجمال الطبيعة، وفي أخرى يعبرّ عن حزنه ويأسه، ومتاعب حياته، ويشكو الفقر والإهمال والمرض؛ فقد عانى من مرض صدري لازمه سنتين، إلى أن توفي في مارس 1939، ودفن بمقبرة قسنطينة[4].

2. في رحاب مقامات زفرات القلوب:

حاول محمد الصالح خبشاش في خطابه الأدبي المعنون بـ"زفرات القلوب" أن يقدّم لقرائه ومواطنيه نصوصًا تمزج بين المقال القصصي، والمقامة، وقد أكّد خبشاش جنس خطابه من أنه يندرج تحت فن المقال، في قوله: "..ألحَّ عليَّ أن نتحّد معًا، ونكتب مقالات رنّانة، يكون لها في نفوس أولي المراتب العالية، والمناصب السامية مكانة، يبلغ صداها إلى المشارق والمغارب، ونأتي فيها بالعجائب والغرائب."[5] كما سمى ما كتبه بالعريضة، فهي شكوى من الزمن، ومن مواطنيه، وتفصيلاً في آفات ومعضلات شاهدها في مجتمعه، لكن المعن في ما كتبه خبشاش يلمس التقاطع الواضح والكبير مع فن المقامة العربي، الذي هو فن عريق، وقديم ظهر في شكله الفني التام في القرن الرابع الهجري، ليبرهن على إتقان العرب لفن القص منذ القديم، واقترن باسمين بارزين هما: بديع الزمان الهمذاني (ق4هـ/ 10م)، ومحمد الحريري (ق5هـ/ 11م)، لكنه تطور مع ابن محرز الوهراني (6هـ/ 12م)، واستطاع التعايش مع فنون النثر الحديث بفضل إسهامات كل من ناصيف اليازجي، والأمير عبدالقادر الجزائري، وأحمد فارس الشدياق، ومحمد المويلحي، وحافظ إبراهيم، هذا الأخير تأثر به خبشاش كثيرًا في هذه المقامات.

لقد جمع خبشاش بين شخصيتين خياليتين مستلهَمتين من فن المقامة العربي، موحدًا في ذلك بين شخصية الحارث بن همام[6]، الراوي لأفعال شخصية خالد السروجي، الأديب المتسول والمخادع في مقامات الحريري، وشخصية سطيح[7] (أحد الكهنة العرب القدامى)، وهي الشخصية التي شكلت محور السرد في مقامات الشاعر المصري الحديث محمد حافظ إبراهيم، في كتابه المؤلف وفق أسلوب المقامات: "ليالي سطيح"[8] وهو ما يوحي برغبة خبشاش في الموازنة بين التقليد والحداثة، إلا أن مقامات خبشاش لا تنبني أحداثها على الكدية والاحتيال الذي تتصف به الشخصية الفاعلة كما عهدناه في المقامات السابقة، بل هي عرض لمظاهر سلبية لاحظها كل من الحارث بن همام وسطيح في المجتمع الجزائري، وفي بعض فئاته المثقفة منها، والعامية، لكن الكاتب احتفظ ببعض خصائص الشخصية المقامية، منها السفر والتجوال بحثًا عن الحقيقة، ولقاء الشخصيات دائما بشخصيات أخرى مطلعة على الغيب، أو لها مقدرة على تفسير الأحلام.

صحيفة النجاح عدد 13 رمضان 1345 هـ

كما أن مقامات خبشاش لا تفصل بين الراوي الصوت السردي المتوهم في الخطاب، والشخصية الفاعلة في قصة المقامة، بل جعل الشخصيتين يتناوبان على الفعلين: إما الرواية أو القيام بالحدث، فنقرأ مقامة بتوقيع الحارث بن همام -الذي يمثل شخصية خبشاش- ثم مقامة بتوقيع سطيح، وهكذا إلى أن تنتهي المقامات الإحدى عشرة، وكذلك نلحظ التباين بين أسلوب المقامة القديمة المعتنية بالسجع، وضروب البلاغة لهدف تلقينها للناشئة والمهتمين بالصناعة النثرية، وأسلوب خبشاش، الذي جمع بين أسلوب المقامة المسجوع من غير تكلف، وأسلوب النثر المرسل في المقال القصصي الحديث، تأثرًا بأعلام الفكر والإصلاح في المشرق والجزائر، الذين ركزوا على وضوح المضامين الإصلاحية، وعلى ما يترتب عنها من تغيير في القلوب والعقول، دون تكلف في الأساليب، أو مبالغة في الصنعة اللفظية.

3. وقفة على عناوين مقامات خبشاش:

عالج محمد الصالح خبشاش قضايا اجتماعية ودينية وثقافية تربوية، كل ذلك ضمن نظرة انتقادية ساخرة ولاذعة، جاءت من وراء زفرات قلب الكاتب، وقلوب جميع مصلحي الجزائر، ومعنى زفر في اللغة تنفس تنفسًا حارًا فيه آهة وحرارة، ولعل خبشاش تأثر في ذلك بأدباء المشرق الرومانسيين أمثال مصطفى صادق المنفلوطي في قصصه "العبرات"، وجبران خليل جبران الذي قال في قصته ابتسامة ودمعة (1914): "ثُمَّ سَمِعْتُ صَوْتًا رَقِيقًا تُقاطِعُهُ زَفَرَاتُ أَنْفاسٍ مُلْتَهِبَةٍ"[9]، وقد آثر الكاتب ذكر لفظ الزفرة في المقامة الأخيرة، حيث قال عن الشاعر الذي ضيعته أمته، ولم تدرك قيمته، وهي شخصية لا محالة تحيل إلى خبشاش ذاته، قال: "... أما الأول فيمثل شاعرًا غريبًا نظر إلى فساد أخلاق الأمة وإهمالها لنبغائها (فزفر) بالبيت الأول.."[10].

ووفق أسلوب العنونة في المجموعات القصصية عنون خبشاش كل مقامة بعنوان جزئي يندرج ضمن العنوان الرئيس زفرات القلوب، ويتصل بمضمون المقامة الخاص، فجاءت العناوين كما يلي: إلى من أكتب؟ عجائب الأقدار، على حين المرور، سجون الأبناء، من قمة منارة، في عالم الرؤيا، جاء الربيع، ما أجملك يا غار، حضرت الصلاة، الهلال والناس،

صحيفة النجاح عدد 13 رمضان 1345 هـ

ماذا دهاك؟ السرك والتمثيل والتحية للمدير، في المرسح، موعظة واعتبار، وبذلك نوّع الكاتب في عناوينه: فمنها ما ركّز على الحدث، ومنها ما أشار إلى المكان، أو الزمان، أو الشخصية موضوع السرد، وننوه إلى ظاهرة المزج بين الواقع والخيال، وبين اليقظة والحلم، مما يجعل نصوصه تجمع بين المقامة والمنامة[11]، وقد يرجع ذلك لطابع الشخصية الموظفة في المقامات وهي شخصية سطيح، التي كانت تمارس الكهانة والتنبؤ بالغيب، وتفسير الأحلام.

4. محمد الصالح خبشاش ودعوة الوسطية في الفعل والرأي:

يبدو الكاتب خبشاش من خلال مقاماته ذا موقف وسطي يجمع بين القديم والحديث؛ حيث سخر من نظام التعليم القديم في الجزائر، وهو ما كان يطبق في المدارس القرآنية والكتاتيب، عن طريق الاعتماد على أسلوب التلقين والتحفيظ الآلي والخالي من التفكير والفهم، لكنه بموازاة ذلك لم يفوّت كذلك فرصة التعريض بالفئة الشبانية التي تعلمت في المدارس الفرنسية، وتأثرت أيما تأثر بالحضارة الغربية، فضيّع الشباب الجزائري هويتهم، وشخصيتهم الوطنية، قال سطيح في مقامة "في عالم الرؤيا": "أما الشبيبة التي رضعت أثداء الكليات الكبرى والليسيات (الثانويات) فلا رجاء بقي لنا فيهم لكونهم أصبحوا أمة غيرنا مخالفين لنا في العوائد، وكثير من المقاصد، وهم يرون العربي (الجزائري) دائما بعين النقص والازدراء! ولا همّ لهم إلا وقفة بباب الوادي (حي بالعاصمة)، أو جلسة بكافي (مقهى).. أو مشية مع مسيو (رولان)..؟"[12] وبديلاً عن الفئتين تمنى وجود فئة شبانية مثقفة، نهضوية تستقي نماذجها من السلف الصالح، ومن التجارب الناجحة في الفكر والإصلاح التي طبقت في بلدان إسلامية كبيرة كمصر وسورية، والعراق، والهند، وإندونيسيا، بذلك يتفق خبشاش مع شيخي الإصلاح في الجزائر: عبدالحميد بن باديس، ومحمد البشير الإبراهيمي في الاقتداء بالدعوة النهضوية الحديثة في المشرق، التي راداها كل من جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، ومحمد رشيد رضا؛ فقد كان للشيخين فرصة في التعرف على الإصلاح بالمشرق من خلال رحلة ابن باديس أولاً إلى العربية السعودية وعيشه مدة بها، ثم تجوال الإبراهيمي في بلدان المشرق الكثيرة: مصر وسورية، والعراق، وبلدان إسلامية في آسيا كماليزيا، وباكستان، وإندونيسيا، فكانت نتيجة هذه اللقاءات دعوات إصلاحية تسعى للنهوض بالإنسان المسلم، واستعادة أمجاد المسلمين، وتعليم المرأة، والتحذير من تضييع الدين والأخلاق، والتسلح بالعلوم الحديثة، اقتداء بالغربيين الذين ارتقوا وتطورت بلدانهم بعد ترقية المجال العلمي.

واتخذ خبشاش الموقف ذاته عندما تناول نشاط إلقاء خطبة الجمعة حيث وجد الأئمة يجترون المواضيع ذاتها في كل زمن، فهم يقتصرون على حث الناس على الصلاة والصوم وإيتاء الزكاة والحج، ولا يتوغلون في مشاكل الناس، وفي حياتهم اليومية، كما ليس لهم سبيل إلى التفكير في موضوعات لخطب جمعية حديثة، كذلك أفصح خبشاش عن موقفه من النزاع القائم كل عام حول هلال رمضان، وهلال العيد، فالمسلمون دائماً على خلاف في المسألة، بين اعتماد الحسابات الفلكية، والعلم، مثلما كان العمل به آنذاك في تونس، أو الرجوع إلى رجال الدين وآرائهم الفقهية، وإلى الرؤية البصرية البشرية، وقد نجم عن هذا الخلاف دعوة فئة من الناس بالجزائر إلى اتخاذ شهر سبتمبر من كل عام شهرًا لصيام رمضان، لما لهذا الشهر من فضائل كثيرة كاعتدال الجو، ووفرة المنتجات الفلاحية، وقد استخف خبشاش بالأمر، ولم يقدّم الحل الأمثل، بل ترك المسألة مفتوحة لا تزال محل نقاش، وتعارض، وأورد بلساني شخصين معارضين لإجراء تونس قائلاً: "فقال الثالث مستهزئًا إن تونس دائماً تقدّم الفرح بليلة! .. قال الرابع والعجب كل العجب فيمن يقلّد تونس من أبناء الجزائر المقيمين عقر دارهم ولا أدري ما الحامل لهم على ذلك؟ فهل التونسي خلق من الذهب، والجزائري من القزدير! أم أن التونسي مجبول على العدالة والجزائري على النقص والبلاهة."[13]

وإن كان خبشاش قد استنكر اقتصار تعليم الناشئة على حفظ القرآن فحسب، وبقاء الأطفال والشبان لساعات في الكتاتيب وكأنهم مأسورين فيها، لكنه لم يدعُ إلى ترك الدين، بل عرّض ببعض الفئات التي لا تؤمن بالله، أو التي تعبد الأصنام، أو التي تعبد الدرهم والدينار، فلا إفراط ولا تفريط في الدين.

5. زفرات القلوب فسحة للتعبير عن الذات، وفرصة لنصح الآخر:

بدا خبشاش في كامل مقاماته رجلاً ناقدًا، ثائرًا على مجتمعه، داعيًا إلى الإصلاح، مبديًا إعجابه بالحركات الإصلاحية الحديثة التي كانت في المشرق، وتمنيه في أن يتبدل حال الجزائر، لكن العديد من اللمسات التعبيرية لدى خبشاش تذكرنا في المقابل بأسلوب جماعة الديوان الرومانسية، التي ثارت على التقليد، وعارضت جماعة الإحياء وجماعة الإصلاح الداعمة للاتجاه الإحيائي في الأدب،

ومن يقرأ المقامات بإمعان يستدعي لا محالة بعض الشخصيات الرومانسية، كالمنفلوطي في عبراته ونظراته، وجبران خليل جبران في لفظ الزفرات، كما سبقت الإشارة إليه، وإيليا أبي ماضي، وعبدالرحمن شكري، أما التأثر بإيليا أبي ماضي فيظهر في تأملاته الكثيرة في الخلق، والسماء والنجوم، وفي يأسه، وضيقه من عامة الناس، ويقتبس منه بيته الشعري في مقامته

"سجون الأبناء" إذ قال خبشاش:

أمور يحار لها الناظر

وتدمي فؤاد اللبيب الحصيف"[14]

وهو اقتياس من قول إيليا أبو ماضي من قصيدة: "جلست وقد هجع الغافلون":

أمـور يحـــار بها الناقد

وتدمي فؤاد اللبيب الحصيف"[15]

وفضلاً عن تأثر خبشاش بحافظ إبراهيم في توظيف شخصية سطيح في مقاماته، اقتبس أيضًا من شعره؛ حيث أنشد خبشاش في أول مقامة له وهي "إلى من أكتب":

ربِّ هبْ لي قلمًا منْ رحْمَةٍ

أو بَيَانًا مِنْ هُدَى فِي الكَاتِبِينَ"[16]

وقد أخذه عن حافظ إبراهيم في قصيدته "القصيدة العمرية" في مدح الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال:

"حسبُ القوافي وحسبيَ حين ألقيهَا

أنيّ إلى ساحة الفاروقِ أهديهَا

لَاهُمَّ هَبْ لي بيانًا أستعين به

على قضاءِ حقوقٍ نامَ قاضِيهَا"[17]

وكذلك اقتبس خبشاش لفظ الحوادث المقترن بهموم الإبداع والتأليف؛ إذ قال حافظ إبراهيم واصفًا نفسه بلسان سطيح: "..أديب بائس وشاعر يائس دهمته الكوارث ودهمته الحوادث.. لقد أخرجتَ للناس كتابًا، ففتحوا عليك من الحروب أبوابًا، وخلا غابُك من الأسْد فتذاءب عليك الحسد"[18]، في حين نظر خبشاش في مقامته الافتتاحية "إلى من أكتب" نظرة إيجابية إلى ما سيبوح به ويزفر، على الرغم من أسئلته المتشائمة -وفق أسلوب إيليا أبي ماضي- حول هوية متلقي خطابه، وحول مضمون مقاماته، وأثرها في الواقع، قال بلسان الحارث بن همام: "تعلّمتُ بالفكر خوض الحوادث، وعمّا قليل أخوضها بالعمل، أحب العراك عراك الحياة، ونفسي تشتاق إليه بكل قواها، ولكن إلى من أكتب؟ أأكتب لتلك النفوس التي تزدحم أقدامهم وراء الأصفر الرنان! فيصرفوه في الملاهي وصحبة الأخدان!! أم إلى عزائم تتصادم طمعًا في مقام خطير وشرف موهوم!.. أي ميدان أخوضه؟ حسبي من هذا أن أسير وإلى أين أسير؟"[19]

ويبدو إعجاب خبشاش الواضح وتأثره الشديد بحافظ إبراهيم، الذي هاجم المحتفلين من أهل السلطة والمسؤولية بيوم شم النسيم، لما كان يقع فيه من اختلاط ووقوع في المحرمات، وقضاء اليوم في الرقص والغناء مع الجواري[20]، ومثله خاض خبشاش في مقامته "أقبل الربيع" الموضوع ذاته، فبعد أن تغنى بفصل الربيع وعدّد مباهجه، مفتتحًا مقامته بقوله

"جاء الربيع فنلت فيه رخاء

وأراك من بعد الشتاء صفاء

زار الحـمى ببهائه وجمالـه

متوشحا ثوب الكمال رداء"[21]

اغتنم خبشاش الفرصة لتوجيه نقده اللاذع لما كان يحدث في بداية الفصل، وفي (يوم الربيع) من منكرات شاهدها الحارث بن همام مع صديقه سطيح، إذ شاهدًا عددًا كبيرًا من الرجال يخرجون باكرًا للتنزه، ثم الجلوس بخيمة (قيطون) للهو والقمار وشرب الخمر إلى ما بعد الظهيرة، وهو ما أغضب الشيخين، قال الحارث بن همام: ".. انصرف الجميع، وتفرق القوم، فبقينا نحوقل ونستغفر الخالق الغفار، علّهُ يزيح عنا الآلام والأحزان ويرشد "قومنا" إلى أقوم سبيل"[22]،

في الأخير يمكن اعتبار مقامات محمد الصالح خبشاش حلقة من حلقات الخطاب النهضوي الإصلاحي في الجزائر، الذي تشكل ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإسهامات الأمير عبدالقادر الجزائري الأدبية شعرًا ونثرًا، وصولاً إلى إبداعات نخبة الجزائر من العلماء، والأدباء، ورجال الفكر والدين في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، التي تعددت في أنواعها: من شعر ومسرح، وقصة ومقالة ورواية، وعلى الرغم من وقوع الجزائر تحت سيطرة الاحتلال الفرنسي إلا أن مقامات محمد الصالح خبشاش تعكس بوضوح اطلاع أدبائنا في تلك الفترة على مستجدات الحركة الأدبية الحديثة في المشرق، وتأثرهم بالاتجاهين الرائجين آنذاك وهما الاتجاه التقليدي الإحيائي، والاتجاه التجديدي الرومانسي.

الهوامش:

1 - جريدة المغرب أسسها بالجزائر الفرنسي بيير فونتانا، المعروف فيما بعد بمطبعة بيير فونتانة نسبة لمؤسسها، نشطت المجلة عامي 1903- 1904، نشر عمر بن بريهمات مقامته بعنوان في حلقتين، ع. 11، و12، 19/15 ماي السنة الأولى 1903.

2 - نشرت مقامة الإبراهيمي في جريدة البصائر، الجزائر، ع. 76، 1949، ونشرت في كتاب: محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص- ص. -656 659.

3 - محمد الصالح خبشاش، زفرات القلوب، جريدة النجاح، قسنطينة، الجزائر، ع. 406، 11 فبراير -1927 ع. 422، 20 مارس 1927.

4 - ينظر حول ترجمة الكاتب خبشاش كتاب: سليمان الصيد، نفح الأزهار عما في مدينة قسنطينة من الأخبار، المطبعة الجزائرية، الجزائر، 1994، ص- ص. -220 227.

5 - محمد الصالح خبشاش، زفرات القلوب، ع. 409، 16 شعبان 1345هـ/ 18 فيفري 1927م.

6 - قصد الحريري بهذا الاسم نفسهُ، ونظر في ذلك إلى قول النبي محمد صلى لله عليه وسلم: "كلكم حارث وكلكم همام" فالحارث: الكاسب، والهمام كثير الاهتمام بأموره، وما من شخص إلا وهو حارث وهمام.

7 - سطيح هو ربيع بن ربيعة بن مسعود بن مازن بن ذئب بن عدي بن مازن غسان والملقب بـ "سطيح" وهو من الكهنة الذين كانوا يخبرون الناس في الجاهلية بمستقبلهم، مما يدعى بعلم الغيب، وعرف بتفسير الأحلام كذلك، وهو مما نهي عنه الإسلام، كان سطيح في بلاد الشام.

8 - نشر عمله عام 1906.

9 - جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2011، ص. 30.

10 - محمد الصالح خبشاش، زفرات القلوب، ع.422، 16 رمضان 1345هـ، 20 مارس 1927م.

11 - أدب المنامات: هي لون قصصي تجري أحداثه في زمن الحلم والرؤيا، تحررًا من السلطة، وخوفًا من العقاب، وهو انعكاس للواقع وصفا ونقدًا، وسخرية، ابتدع هذا الفن ابن محرز الوهراني في ق. 6ه

12 - محمد الصالح خبشاش، زفرات القلوب، ع. 413، 25 شعبان 1345هـ- 27 فبراير 1927م.

13 - المصدر نفسه، ع. 418، 7 رمضان 1345هـ - 11 مارس 1927م.

14 - المصدر نفسه، ع. 411، 21 شعبان 1345هـ- 23 فبراير 1927م.

15 - ينظر: إيليا أبو ماضي، ديوان، مطبعة مرآة الغرب اليومية، جامعة ويسكونسن، 1919، مج. 2، ص. 116.

16 - محمد الصالح خبشاش، زفرات القلوب، ع. 406، 8 شعبان 1345هـ- 11 فبراير 1927م.

17 - حافظ بك إبراهيم، عمرية حاظ في تاريخ سيدنا عمر وسيرته ومناقبه وأخلاقه، تقديم: محمد بك الخضري، مطبعة الصباح، 1918، ص. 12.

18 - محمد حافظ إبراهيم، ليالي سطيح، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2010، ص. 7.

19 - محمد صالح خبشاش، زفرات القلوب، ع. 406، 8شعبان 1345هـ- 11 فبراير 1927م.

20 - محمد حافظ إبراهيم، ليالي سطيح، ص. 8.

21 - محمد الصالح خبشاش، زفرات القلوب، ع. 415، 30 شعبان 1345هـ- 4 مارس 1927.

22 - المصدر نفسه، ع. 415، 30 شعبان 1345هـ- 4 مارس 1927م.

بين الكاتب والقارئ

هناك دائماً علاقة أزلية تجمع بين الكاتب والقارئ، ولكن يبقى السؤال ما طبيعة هذه العلاقة؟ فأول ما تقع عليه عين القارئ؛ عنوان المؤَلف والمؤلِف، حينها يتخذ قراره من المقروء؛ أيواصل أو ينسحب، أيبقى في وجه الصفحة أو يغادرها؟ والعادة أن اسم الكاتب أو عنوان المقروء هو الذي يحدّد ابتداءً طبيعة العلاقة بين الطرفين، ويبقى العنوان عامل جذب لاهتمام القارئ، أو منفر له بحكم أنه خارج دائرة اهتمامه الفكري، ونشاطه العلمي.

د. محمد صابة

الجزائر

في حالة إقبال القارئ على المقروء، تنمو علاقة فكرية ونفسية بينهما، فإن استوعب القارئ مضمون النص، ينشب خلاف فكري ونفسي لدى القارئ، ورغم الخلاف صار القارئ شريكًا للكاتب. وأثناء القراءة تترسب في نفس القارئ وعقله قناعات أو اعتراضات، فهل المقروء معبر ومقنع، أم يبقى المقال أو الكتاب مجرد عرض جُمل وألفاظ - بالنسبة له - لا يضيف جديدًا.

وإذا كان الاعتراض على مضمون المقروء، مبنيًا على قناعات مذهبية أو عقدية أو أيديولوجية مسبقة، فلا تنتهي العلاقة والمقروئية إلى شيء ذي بال، أي غير مفيدة لفكر الفرد أو مصلحة الأمة والمجتمع، بسبب المواقف والأحكام المسبقة، والتي تكون سببًا في النفور والابتعاد عن المقروء، فيضيع على القارئ إدراك حقيقة المقال وأبعاده مع احتمالية الاختلاف، وسوء إدراك المقروء من قبل القارئ، إما لسطحيته وغياب الإبداع فيه، أو لضعف القارئ وقلة حيلته.

ومن عوامل إصدار الأحكام المسبقة، وغير المبنية على أسس موضوعية، والمغلفة بغلاف الأنا الأعلى، الأحكام المؤدلجة، والقناعات المتطرفة، ﴿قَالَ فِرْعَوْنُ مَآ أُرِيكُمْ إِلَّا مَآ أَرَىٰ وَمَآ أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ ٱلرَّشَادِ﴾ (غافر، الآية 29)، وكلما كان الاختلاف بيّنًا بين القارئ والمقروء، ينشأ جدار صد لدى المتلقي في رواسب اللاشعور، لسوء فهم، أو لغموض المقروئية لدى القارئ، ولا يتحقق الاتفاق والوفاق بينهما، إلا في حالة التقارب المعرفي، والنظرة المشتركة من الزاوية الواحدة. على أن هذا التقاطع الإبستمولوجي بينهما لا يتحقق إلا بالقراءة المتأنية والحيادية، والفهم الحسن، ويعطي لهذه العلاقة تقاربًا في الإدراك، وتحقيق وحدة الذات، فتُفتح مسارات وآفاق حوار هادئ ومنسجم

ويؤدي حسن التفهّم إلى نبذ الأحكام العاجلة والمسبقة المغلّفة بلباس الأيديولوجية، والعقائدية، فلا تصدر الأحكام إلاّ بعد تقليب القارئ لكل وجهات النظر، حينها يكون النقد عملية إيجابية في صالح تحسين النص وتطويره. فمثل هذه القراءة الواعية يمكنها أن تغيّر من المسلّمات،

وتشجع على إعادة النظر في بعض الرواسب الفكرية، فيحدث التغيير في العقائد والقناعات، وينتقل التغيير الإيجابي النظري إلى الممارسة، فكثيرًا ما يحمل بعض الناس رواسبًا، ومخلّفات فكرية، وأيديولوجية خاطئة، ومتزمّتة، تحتاج إلى المراجعة والتصحيح.

وبغض النظر عن تباين المقروئية من قارئ إلى آخر، يرى البعض استحالة تحقق تماثلية مقروئية موحدة للنص، ومع ذلك "ليس هناك سوى قراءة واحدة صحيحة، هي التي يجتهد القارئ لبلوغها، أمَّا القول بأن هناك أكثر من قراءة صحيحة للنص الواحد فلم يكن مطروحًا، وذلك بسبب ما سبق ذكره؛ من ترسبات عقدية، وخلفيات أيديولوجية، وقناعات فكرية، فكل فرد يحمل قناعات ينفرد بها عن غيره حتى داخل المجموعة الواحدة، فالاختلاف يظل قائمًا في حده الأدنى، فالقراءة "فعل غير بريء، لأنها تعكس مفاهيم مترسبة في ذهن القراء، لها خلفيات فكرية وأيديولوجية واقتصادية واجتماعية وقيمية". ومع هذا التباين والاختلاف يمكن الالتزام بالحد الأدنى من الموضوعية، وإعمال القارئ لآلية النقد الآني -أثناء القراءة- دون ربطه بمرجعياته، وترسباته التاريخية، يقلّل في حده الأدنى من الأحكام والنيات المسبقة.

يقول مؤسس علم البلاغة عبدالقاهر الجرجاني (1009-1078م): "مَن له طبع إذا قدحته وَرِيَ وقلب إذا أَرَيْتَه رأى"، وهو القادر على اكتشاف ما في النص من جلي وخفي، الناظر إليه على أن صاحبه: "قد تحمَّل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقَّة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درِّه حتى غاص، وأنه لم يَنَل المطلوب منه حتى كابَد منه الامتناع"

ولهذا يجب على القارئ أن يعي مقدار الجهد، الذي بذله الكاتب، وما تحمّله من مشقة، وما كابده من عَنَتٍ وعسر، حتى يصل المعنى إلى قلبه، واللفظ إلى سمعه. لا يظن أحد أن الأمر سهل على المؤلف، فحال كاتب النص سواء لكتاب أو بحث أو مقال؛ حاله كحال الأم الحامل التي يمر حملها بمراحل، وتعاني منه الوهن والعنت، كذلك المؤلف يمر بمرحلة المخاض والألم، والقارئ المدرك الواعي يشارك في إعادة إنتاج المقروء بأسلوبه، وفكره، وعقله، وفق منظوره وفهمه، وقد يتجاوز ذلك إلى إعادة صياغة بنيته وإظهار إيجابياته، وليس مجرد اجتراره، والوقوف عند محاولة نقده؛ بل عليه أن يتجاوز القراءة السطحية الظاهرية للنص، لأن القراءة الواعية والمتمهّلة والمتبصّرة هي شكل من أشكال الاحترام لصاحبه، فالكلمات المعروضة في النص قبل أن تكتب كانت كلمات

والكاتب والقارئ يجمعهما عامل مشترك؛ لأنهما يمثلان استثمار فكري بالكامل، لأن الاستثمار فيه سيكون له أثره اللاحق، من حيث تطوير أفكارنا، وتحسين مستوانا، ويكون لكليهما دور ثقافي في المجتمع، ناهيك على تحصيل الشهادات على المستوى الأكاديمي، والأهم من ذلك أن المقروئية تشكل بداية نهضة الأمم.

منطوقة من قبل فكر وعقل الكاتب. فهو قبل أن يعرضها للمقروئية عرضها على نفسه وعقله، واستنطقها في حدود إدراكه الواعي.

ويفترض ألا يقع القارئ تحت قاعدة النص المحظور، مُمَاثَلَةً لما كان عليه حال بعض النصوص الممنوعة والمحرّمة من القراءة والاطلاع، بل وصل أمرها إلى حد الحرق، والأمثلة كثيرة؛ فكتاب إحياء علوم الدين، وكتب ابن حزم، تم حظرها ثم أحرقت بفتوى الفقهاء، فما الضير من وراء قراءتها ومطالعتها؟ فالفعل ذاته زاد من انتشارها، وإصرار الناس في البحث عنها وقراءتها. وإن عرضنا مثالين؛ أحداهما من المشرق، والثاني من المغرب (الأندلس)، إلا لنؤكد أن الحال واحد.

والكاتب والقارئ يجمعهما عامل مشترك؛ لأنهما يمثلان استثمار فكري بالكامل، لأن الاستثمار فيه سيكون له أثره اللاحق، من حيث تطوير أفكارنا، وتحسين مستوانا، ويكون لكليهما دور ثقافي في المجتمع، ناهيك على تحصيل الشهادات على المستوى الأكاديمي، والأهم من ذلك أن المقروئية تشكل بداية نهضة الأمم. وعليه هناك أكاديميون إنتاجهم العلمي مهلهل، لأنهم لا يقرأون، طبيعتهم في البحوث النقل والإلصاق، بالمقابل قلة من البحوث تجذب الألباب وتلقى الثناء، لأنها لا تُكتب إلا بعد مشقة القراءة وطول بلاء. زد على ما سبق أن الكتابة والقراءة يجمعهما استثمار في وقت الفراغ، وتحقيق المتعة الجمالية.

ويبقى النص المعروض للمقروئية يمثل مجال صدام، ودائرة جدل فكري بين الكاتب والقارئ، وهذا الصراع العقلي هو بداية لتحقيق المنافسة الفكرية لإقرار الأفكار الإيجابية والإبقاء على الأصوب. وبغض النظر عمن سيكون المهيمن، ومجال انتمائهما، فإن هذا التفاعل يقلل من إهمال النص وضعف المقروئية. والقارئ الجاد هو الذي يستنطق النص ليجعله يتكلم بأفكار صاحبه، فينتقل بالقارئ من فيض المتعة إلى مرتبة التحليل العلمي الرصين والتفكير القويم.

إن العلاقة الحتميّة بين المؤلف والقارئ هي

علاقة تأثر وتأثير متبادل، مع ميل نحو تأثر أكبر للقارئ بالكاتب، بحكم أنّ القارئ يقرأ ليتفاعل مع النص والمؤلف في آن واحد، بينما يكتب المؤلف ليعبّر عما يراه وما يريد أن يعرضه، قال الكاتب الصحفي الليبي محمد النعّاس (ولد 1991): "إنّ الكاتب ليس بحاجة إلى أن يتأثر بالقارئ، بمدى تأثر الأخير بالكتابة والمنتج الأدبي الذي أصدره المؤلف، أو الطريقة التي دخل بها القارئ مغامرة القراءة، هل هي بداعي الاستكشاف وحب الاطلاع على هذه التجربة، أم دخل بداعي التجارب السابقة؟"، وفي ذات المعنى قال الأديب الكويتي خالد النصر الله (ولد 1987): "في السابق ربما كانت العلاقة بين القارئ والمؤلف منفصلة ولا يوجد محطات تلاقٍ كثيرة، ولكن اليوم تغيّر الحال، فالكاتب يطلب من القارئ التفاعل، وعلى الكاتب مقابل ذلك أن يتقبّل هذا التفاعل مهما كان نوعه، وألّا يخشى ردة فعل القارئ، فهي في النهاية تغذية راجعة قد تقدّم الفائدة للكاتب من حيث يعلم أو لا يعلم، المهم أن يكتب المؤلف بصدق لأنّ مهمته تنتهي عندها، ويبدأ دور القارئ في التلقي". وأضاف: "إن النصّ الذي يستفزّ القارئ هو ذاته النصّ الذي يستفز الكاتب، مع أنّ القارئ متعدد

المزاجيات ويصعب اصطياده أو تحديد هدف معيّن لاستفزازه به، ولذلك نؤكّد أن أهم عناصر تميز الكاتب يكمن في الصدق". وعلى القارئ أن يقرأ ويفهم ويتفاعل ثم يحكم، أو كما عبرّ الكاتب والأديب المصري توفيق الحكيم (1898-1987): "أريد من قارئي أن يكون مكملًا لي، لا مؤمنًا بي."

ومع ذلك تبقى العلاقة بينهما علاقة ثنائية معقدة تحكمها عدة عوامل، أهمهما طبيعة النص من حيث المحتوى والمستوى والارتقاء، ويقابلها بالمقابل موقف القارئ من النص؛ فهل يجيب على تساؤلاته ويحقق اهتماماته؟ ثم درجة وعي القارئ لما يقرأ، فهل النص يرقى إلى مستواه أم هو دونه، أم أن النص معقد البنية والبيان؟ وبالتالي فهو لا يجيد التعامل معه، فلا مندوحة عنده من قراءته؟

إن جدلية النص والقارئ تظل قائمة رغم ما يواجه المقروئية من تحديات تكنولوجيا جديدة، تغيّب النص من عن المقروئية والمتابعة والنقد. وعليه يبقى القارئ هو الأصل في هذه العلاقة الجدلية، فلا مكانة للنص المعروض ولا قيمة له دون قارئ متفاعل، مهما بلغت قيمته البحثية؛ العلمية والبنيوية، ولن يستمر صاحب النص في الإبداع دون حضور وتفاعل القارئ الجاد والمدرك.

فربما ملاحظات القارئ وتفاعلاته ونقده للنص قدمت إضافات وتصويبات، وهذا الذي تقرره نظرة الناقد والمنظر الألماني هانس روبرت (1921-1997)، كيف أن القارئ يمكن أن يؤثر في معنى النص، وبالتالي فإن النص يصبح مساحة حوار بين الكاتب والقارئ بدلًا من أن يكون مجرد عرض لأفكار الكاتب، ويُعيد القارئ تشكيل النص وفقًا لتجاربه ومعارفه، مما يؤدى إلى نتائج جديدة مع كل قراءة مختلفة.

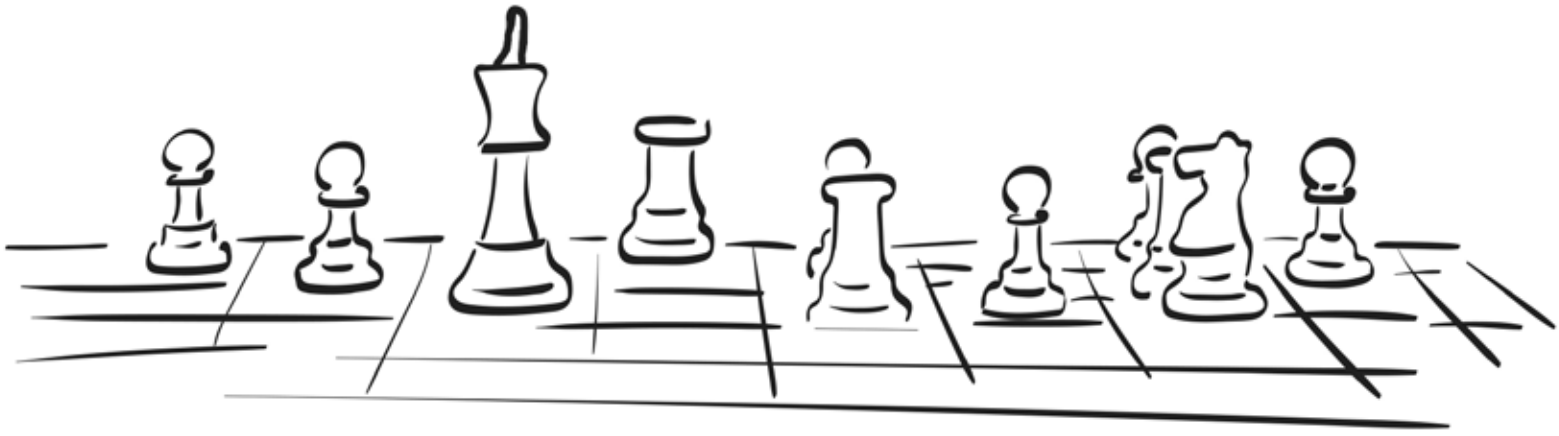
وتعد القراءة عملية ديناميكية تتجاوز فهم الكلمات في النص، فهي تُعتبر عملية تكوين المعاني التي تعتمد على خلفية القارئ الثقافية وتجربته الحياتية ومهاراته النقدية. ووفقًا لأفكار روبرت، فإن القراءة ليست مجرد استجابة سلبية للنص؛ بل هي ذلك التفاعل النشط الذي يسهم فيه القارئ في تشكيل المعنى. ويبقى النص الجديد والمعروض للقارئ كالوليد الجديد بين يدي أمه تقلبه وتفتّشه لينمو ويكبر.

ومن أبرز مفاهيم المؤلف والناقد الفرنسي رولان بارت (1915-1980) هو مفهوم "موت المؤلف"، الذي تم تقديمه في مقاله سنة 1967، وفيه يشير إلى أن النص يجب أن يُفهم بشكل مستقل عن نيات كاتبه، وبحسب نظريته، فيجب على القارئ أن يكون محور الفهم، حيث إن كل قارئ يُدخل تجاربه ووجهات نظره الخاصة في تفسير النص، مما يجعله شريكًا في عملية إنتاج المعنى.

إن ضعف المقروئية، وغياب نقد النص يحكم على الكاتب بالإعدام والموت البطيء، فلا مناص أن يفكر الكاتب فيما يكتب وكيف يكتب فهو عرضة للنقد حتى وإن أجاد، فما بالك إن مال وحاد.

المراجع

- عيد محمد شبايك: "العلاقة بين فعلي الكتابة والقراءة"، الألوكة، 2011/2/28م - 1432/3/25 هـ.
- حبيب مؤنسي: القراءة والحداثة: مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، (دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 2000).
- عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1988).
- عيد محمد شبايك: "العلاقة بين فعلي الكتابة والقراءة"، الألوكة، 2011/2/28م - 1432/3/25 هـ.
- "روائيون: الصدق والموضوعيّة عناصر تُحدّد شكل الحوار بين الكاتب والقارئ الشارقة"، صحيفة البيان، (2022/11/7).
- منال رضوان: "بين ياوس ورولان بارت مقاربة نقدية لدور القارئ في النصوص الأدبية"، جريدة المصري اليوم، (06-11-2024).



مغالطة رقعة الشطرنج

المحرر الأدبي

"في رقعة الشطرنج العظيمة للمجتمع البشري، كل قطعة لها مبدأ حركة خاص بها."

آدم سميث

***

أحد أقوالنا المفضلة، والتي نشير إليها كثيرًا هنا، هي فكرة جوزيف توسمان، حول جعل العالم يقوم بالعمل نيابة عنك: "إن ما يجب على التلميذ أن يتعلمه، إن كان يتعلم أي شيء على الإطلاق، هو أن العالم سوف يقوم بمعظم العمل نيابة عنه، شريطة أن تتعاون معه من خلال تحديد كيفية عمله حقًا والتوافق مع هذه الحقائق. وإذا لم نسمح للعالم أن يعلمنا، فإنه سوف يعلمنا درسًا"

من خلال التوافق مع العالم، كما هو في الواقع وليس كما نرغبه أن يكون، فإننا نجعله يقوم بالعمل من أجلنا.

في كتابه "نظرية المشاعر الأخلاقية "، ينتقد سميث "رجال النظام" الذين قرروا تبني أيديولوجية غير مرنة حول الكيفية التي ينبغي للعالم أن يعمل بها، ويحاولون أن يجعلوا المجتمعات التي يقودونها تتناسب مع سرير بروكروستي من اختيارهم – قادة من نوع ماو تسي تونج الذين يسمحون بموت الملايين بدلاً من التضحية بشبر واحد من الأيديولوجية (على الرغم من أن كتاب سميث يسبق الماوية بنحو مائتي عام).

في حكمته العظيمة، يشرح سميث تمامًا عبثية السباحة "ضد التيار" في كيفية عمل العالم حقًا والفائدة المترتبة على السير "مع التيار" كلما أمكن ذلك. وهو يدرك أن الناس ليسوا قطع شطرنج يمكن تحريكها حسب الرغبة.

وبدلاً من ذلك، يشجعنا على أن نتذكر أن كل شخص نتعامل معه لديه أهدافه ومشاعره وتطلعاته ودوافعه الخاصة، وكثير منهم لا يكون واضحًا دائمًا. يجب علينا بناء أنظمة بشرية مع مراعاة الطبيعة البشرية بشكل كامل، وتسخيرها بالكامل، والاعتراف بها بالكامل.

أي نظام للعلاقات الإنسانية لا يقبل هذه الحقيقة سوف يظل يقاتل العالم دائمًا، بدلاً من جعله يعمل لصالحه.

أما الرجل الذي يتبنى نظامًا، على العكس من ذلك، فإنه يميل إلى أن يكون حكيمًا للغاية في تصوره لذاته؛ وكثيرًا ما يكون مفتونًا بالجمال المفترض لخطته المثالية للحكم، إلى الحد الذي يجعله غير قادر على تحمل أدنى انحراف عن أي جزء منها. ويستمر في تأسيسها بالكامل وفي كل أجزائها، دون أي اعتبار للمصالح الكبرى، أو التحيزات القوية التي قد تعارضها.

يبدو أنه يتخيل أنه يستطيع ترتيب الأعضاء المختلفة في مجتمع كبير بنفس السهولة التي ترتب بها اليد القطع المختلفة على رقعة الشطرنج. إنه لا يعتقد أن القطع على رقعة الشطرنج ليس لها مبدأ آخر للحركة إلى جانب ذلك الذي تطبعه اليد عليها؛ بل إن كل قطعة في رقعة الشطرنج الكبيرة للمجتمع البشري لها مبدأ حركة خاص بها، مختلف تمامًا عن ذلك الذي قد يختار المشرع أن يطبعه عليها.

إذا توافق المبدآن وعملا في نفس الاتجاه، فسوف تستمر لعبة المجتمع البشري بسهولة وانسجام، ومن المرجح جدًا أن تكون سعيدة وناجحة. وإذا كانا متعارضين أو مختلفين، فسوف تستمر اللعبة بائسة، ولا بد أن يكون المجتمع في جميع الأوقات في أعلى درجات الفوضى.

فكر في عدد السياسات والإجراءات وأنظمة التنظيم التي تنسى هذه الحقيقة الأساسية؛ أنظمة السيطرة السياسية، ومراقبة الأسعار، والسيطرة الاجتماعية، والسيطرة السلوكية – من أماكن العمل السيئة إلى الحكومات السيئة – والتي فشلت فشلاً ذريعًا لأنها رفضت أن تأخذ في الاعتبار الدوافع الأساسية للناس في النظام، وفشلت في إجراء تحليل ثانوي لعواقب سياساتها.

وهذا ينطبق أيضًا على العلاقات الشخصية: فكم مرة نفشل في التعامل مع الآخرين بالشكل الصحيح لأننا لم نأخذ في الاعتبار وجهة نظرهم ودوافعهم وتطلعاتهم ورغباتهم على النحو اللائق؟ وكم مرة نبني "نظام علاقاتنا" على افتراضات خاطئة لا تصلح لنا في واقع الأمر؟ (إن النصيحة القديمة في الزواج "إما أن تكون على حق، أو أن تكون سعيدًا" تشكل حكمة ذهبية خالصة بهذا المعنى)

ولكن نصيحة سميث تقدم لنا مخرجًا لطيفًا. فإذا كان نظامنا في التعامل مع الناس و "مبادئ حركتهم" متماثلين، فمن المرجح أن نحصل على نتيجة متناغمة! وإذا لم يكن الأمر كذلك؟ فإننا سنواجه البؤس.

الاختيار لنا.

---

fs.blog

فـي باريـس بـدون قوة، بدون مـال، بـدون حب...

حول غيورغي فيكتوروفيتش آداموفيتش (1892 - 1972)

ترجمة: أ. د. تحسين رزاق عزيز
أستاذ في جامعة بغداد

فاديم كريد[1]

الموضوع الرئيس في كتب ومقالات غيورغي فيكتوروفيتش أداموفيتش - الأدب الروسي في المنفى. إذ كان أحد أولئك الذين فكروا كثيرًا في مصير الأدب الروسي. وقد ترك بصماته واضحة في الأدب الروسي، وأصبح مبدعًا في الشعر الذي امتاز بنغمة روسية غربية خاصة، سُمِّيَت «المذكرة الباريسية»، «مذكرة آداموفيتش».

أسيرُ، تحت السماء السوداء غير المرئية،

على الجليد الرقيق الأول،

من دون أنْ ألتقي بأيّ شخص في أيّ مكان،

ومن دون أنْ أتذكر الطريق.

فأرى نهرًا عريضًا،

وظلاً أسودَ على حصان،

وما نسيته روسيا،

عندئذ تعود إليَّ ذاكرتي، فأتذكر.

التركيز على الأهم، ونبذ كل شيء لا لزوم له، والولاء للثقافة الروسية، والوعي برسالة المَهْجَر، وفِهم نسبية الأدب ومطلقيَّة الأخلاق، والحرية الروحية - هذه هي سمات إبداعه. عاش آداموفيتش في الغرب مدة نصف قرن، لكنه ظلَّ منشغلاً بالموضوعات الروسية. ومع كونه غربي النزعة ومتذوقًا للأدب الأوروبي، استجابة لنداء روحه ظل في دائرة الموضوعات الروسية. ليس الندم على الضياع هو الشيء الرئيس بالنسبة له، بل شيء آخر تماماً، أشد أهمية للإنسان.

ليس ثمة نصيبًا ألذّ – من أنْ تفقدَ كلَّ شيء.

ليس ثمة مصيرًا أشدّ بهجة – من أن تصبح جَوّالاً،

ولم تكن في أيّ وقتٍ أقربُ إلى السماء،

مما أنتَ عليه هنا،

في باريس...

بعد أنْ تعبتَ من الملل،

وتعبتَ من التنفس،

من دون قوة، من دون مال،

من دون حب.

أصغى الكثيرون إلى كلمات آداموفيتش. فقد تحدث عنه فاسيلي يانوفسكي، بوصفه ناقدًا ومُبدعًا «لِجَوٍّ أدبيٍّ حقيقي»[2] في الخارج. وفي مقالة تحمل القليل من المجاملة بعنوان «نهاية آداموفيتش»، وصفه غيورغي إيفانوف بأنه أول ناقد في المهجر. هكذا يتذكر فيها حيَّ مونبارناس (في باريس) قبل الحرب: «مقهى "المنزل" أو مقهى "القبة" ما يقرب من عشرين إلى خمسة وعشرين شخصًا... على طاولات مقتربة من بعضها البعض وفي وسط هذه الشلّة الصاخبة آداموفيتش... كانت سلطة آداموفيتش آنذاك على جماعتنا "الناشِئين" أبناء سن الأربعين غير محدود تقريبًا... أقوى حكم تعسفي ينطق به آداموفيتش يُسَلِّم به أتباعه والمعجبون به الكثيرون تسليمًا أعمى، كأنه قانون»[3]. واليوم، بعد مضيّ عدة عقود، هل نفهم تلك «السلطة»؟ فالكلام هنا على كل حال عن الشعر والنثر اللذين نَشَآ في جو من الحرية الإبداعية. فمن أين يأتي هذا النوع من التأثير؟

* * *

تفاصيل مغادرة آداموفيتش عام 1923 من روسيا إلى فرنسا غير معروفة. ومع ذلك، من المعروف أنه في ظل تلك الظروف عَدَّ الهجرة «نجاحًا ميتافيزيقيا». تزامنَت هجرته، في الوقت، مع بداية النضوج الإبداعي لديه، ومع ازدهار قواهُ الروحية. فقد بلغ آنذاك سن الحادية والثلاثين. بقيت خلفه روسيا، وبطرسبورغ الحبيبة إليه، وشيء غامض، لا يُنسى إلى الأبد – أسماه:

شُعلَةٌ خفيفة،

ليس لها اسم.

في وقت لاحق، في المقالات، وفي الشعر، وفي النثر القصصي، عاد إلى موضوعة بطرسبورغ:

عشر سنوات مضت، ونحن لا نستطيع،

أنْ نتذكرها أو ننساها.

ستمر ألف سنة، ولن تتكرر مرة أخرى.

لن يعود ذلك أبدًا.

كانت على وجه الأرض ثمة عاصمة واحدة،

والباقي كلها - مجرد مدن.

وقد تحدثت عن السعي إلى وحدة الموضوعِ القصيدةُ التي افتتح بها مجموعته الشعرية الأخيرة

تبرزُ من خلال النكوص والتكرار،

بدون ألوان، وتقريباً بدون كلمات،

الرؤيةُ الوحيدة،

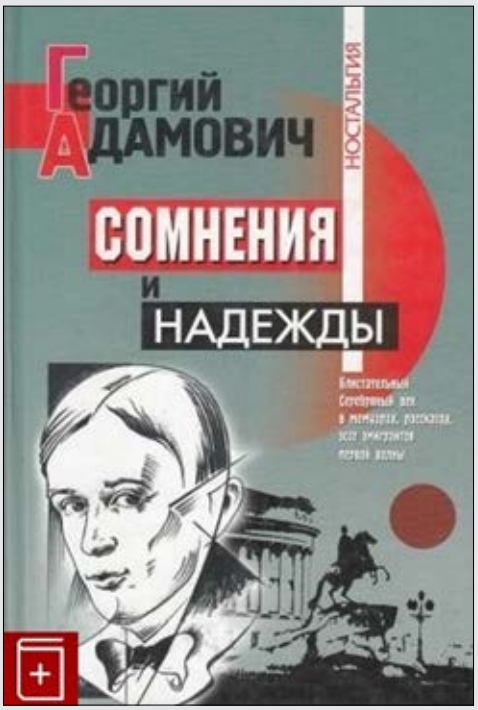
مثل القمر من وراء السُّحب.

على الرغم من كثرة أعماله الأدبية، ظل آداموفيتش

كاتبًا لعدد قليل من الموضوعات التي درسها بجد وتوصّل إليها بشق الأنفس، أحدها كان موضوع بطرسبورغ، الذي شكَّل في نهاية المطاف أساس «المذكرة الباريسية» الشهيرة. بوصفه كاتبًا، ربطه ببطرسبورغ الشيء الأهم. عندما كان طالبًا في المدرسة الثانوية، رأى أنينسكي هناك. فأحب إلهامه التراجيدي. واكتشف ألكساندرَ بلوكَ، الذي أصبح بالنسبة له إلى الأبد المتحدث باسم الجيل الذي نشأ بين الثورتين (ثورة 1905 وثورة 1917). في بطرسبورغ، انضم آداموفيتش إلى جماعة «ورشة الشعراء»، وارتبط بعلاقة صداقة مع الأكميّين[4]، وصار ينشر في مجلة «أبولون» وفي المجلات والإصدارات الجماعية الأخرى. وقد تجاوبَ غوميلوف، الذي أسماهُ آداموفيتش معلمه، مع إصدار مجموعته الشعرية الأولى «غُيُوم» (يناير 1916). كتب غوميليوف مراجعة ثاقبة لـمجموعة «غيوم»، وفي نهاية المراجعة، قال على نحو غير مباشر: العنصر الأفضل الذي يحمل الأصالة حقًا في هذه القصائد هو «صوت التوتر»[5]. وفعلاً، أشد ما ميّز آداموفيتش آنذاك وفيما بعد، سواء في الشعر أو في النثر - التنغيم الخاص به، الذي لا يوجد عند أحد غيره. وعلى عكس القول المأثور المعروف، يعتقد آداموفيتش أنَّ الإنسان ليس الأسلوب، أو ليس الأسلوب بقدر ما هو التنغيم والإيقاع والصوت الفردي. هل يمكن أن نسمي آدوموفيتش الأُسلوبيَّ المُمَيَّز؟ على الأرجح – كلا. لكنه - شاعر وكاتب مقالات أدبية وجد تنغيمًا استرجاعيًا تأمليًّا حزينًا. وقد عبَّرَ في ذلك التنغيم، كما في عدد من الموضوعات المفضلة، عن نظرته الأصيلة للعالم بنجاح. الصورة المركزية في الكتاب الأول - هي الغيوم. كرمز، بقيت هذه الصورة مع آداموفيتش إلى الأبد. وقال عنها: «أفكارنا الحقيقية حول شيء ما مهم لدرجة ما وتجريدي، في معظمها تشبه الغيوم؛ فهي متموجة وغير مستقرة وقابلة للتغيير. ظلَّ أداموفيتش يتذكر على مضض كتابه الأول. ووفقاً لاعترافٍ لاحق، قال إنه نشره «من أجل متعةِ شابٍّ أحمق» بامتلاك مجموعة شعرية خاصة به[6].

«المَطْهَر»، الذي صدر قبل وقت قصير من هجرة آداموفيتش، مع «ملاك فولوغدا» (قصيدة ممتازة عن موضوعة «روسية المقدسة») يتضمن القصائد التي كتبها في الحقبة من 1916 - 1922. نشر بعضها عدة مرات في المَهجَر، على سبيل المثال، القصيدة المعروفة عن مهمة الشاعر ومصيره، التي ظهرت في البداية في مجموعة «المَطْهَر»، ثم في المجموعات

نشر في «الحلقة» مقالاته حول باسترناك ويسينين وليونوف وبابل وأليكسي تولستوي وحول النقاد الشكليين، أي حول أهم مواضيع أدبيات حقبة العشرينيات. لاحظ المعاصرون له أنَّ «مقالاته النقدية» يوم الخميس أثارت الاهتمام حتى بين أُولئك القراء الذين لم يهتموا بما تنشر جريدة «آخر الأخبار» في الأيام الأخرى من الأسبوع



التي صدرت في المَهجَر. فيما يأتي المقاطع التي عدَّها الكثيرون أفضل ما قدمه آداموفيتش:

وربما في سن الشيخوخة سوف يسعفك الوقت،

كي تنطق خمسة أو ستة مقاطعَ عشوائية بمعنى ما

* * *

وسوف تجتازُ تلك المقاطع بموسيقى خافتة

عبر البلاد والبحار الأرضَ الحزينةَ.

كل شيء قيل في النبوءة هذه دقيق: الشُّح الشعري (نشر 130 - 140 قصيدة خلال عمره كله)، أسلوب الكتابة (نطق كلمات عشوائية بمعنى ما)، وازدهاره الإبداعي في الشيخوخة (شهادة إيرينا أودينتسوفا وكُتَّاب السيرة الآخرين)، والموسيقى «الخافتة» (الكلمات التي يستخدمها بالمعنى الذي يقصده بلوك).

تنتمي خطابات آداموفيتش الأولى، بوصفه ناقدًا، إلى مدة ما قبل الهجرة أيضاً. فقد نشر عددًا من المقالات في الإصدارات الأدبية المشتركة لجماعة «ورشة الشعراء». وعندما انتهى المطاف بأعضاء هذه الحلقة، نيكولاي أوتسوب وغيورغي إيفانوف وإيرينا أودينتسوفا، في الغرب، بدأوا في إعادة نشر إصدارات الورشة المشتركة. وقد احتوت على مقالات آداموفيتش عن ألكساندر بلوك وعن أنينسكي وعن القافية، بالإضافة إلى مقال ذي مغزى بعنوان «تعليقات». ومنذ ذلك الحين، بدأت خواطره ومُدوَّناته ومسوداته وتأملاته ومقالاته الصغيرة المسماة «تعليقات» تظهر في صحافة المَهجَر: في مجلَّتَي «أرقام» و «تجارب» ثلاث مرات، وفي «المذكرات الحديثة» مرتين، ومرة واحدة في «الدائرة». والكتاب الذي صدر تحت ذلك الاسم نفسه قد جمعه ليس من هذه الإصدارات وحدها. إذ لم تُضَمَّن بعض «التعليقات» الصحفية في الكتاب الذي يحمل الاسم نفسه. وبدلاً عن ذلك، تضمَّن الكتاب العديد من المقالات الأدبية المنشورة في المجلات تحت تسميات أخرى: «تبرير المسودات»، «من دفتر الملاحظات»، «من دفتر عتيق» وغيرها. وهذا جدير بالذكر، لأنَّ منذ «عودة آداموفيتش إلى روسيا – من خلال الشعر» قيل عنه الكثير من الترّهات. هاكَ انظر، على سبيل المثال، تصريح أحد المؤرخين الأدبيين: «في عام 1967، صدر في واشنطن كتاب "غيورغي آداموفيتش. التعليقات"، الذي جمع فيه الناقد والمُنظِّر الأدبي فيكتور كامكين مقالات آداموفيتش حول تطور أدب المَهجَر». كل شيء هنا ليس صحيحًا، بدءً من حقيقة أن فيكتور كامكين ليس ناقدًا أو مُنَظِّرًا أدبيًا، بل مالك مخزن لبيع الكتب؛ في وقت ما، بالإضافة إلى تجارة الكتب، كان كامكين يسوّغ لنفسه كذلك تحمل نشاط نشر كتاب متواضع. كما تضمنت «التعليقات» مقالاً واحدًا «مخصصًا لقضايا التنمية» وهو «الشعر في المَهجَر». كان مُعِدّ الكتاب هو المؤلف شخصيًا، ولم يكن لكامكين أي علاقة على الإطلاق باختيار المواد وتجميعها. ولكن مع ذلك، فإن النقطة المهمة هي أننا عندما نقول «آداموفيتش»، نتذكر «تعليقاته».

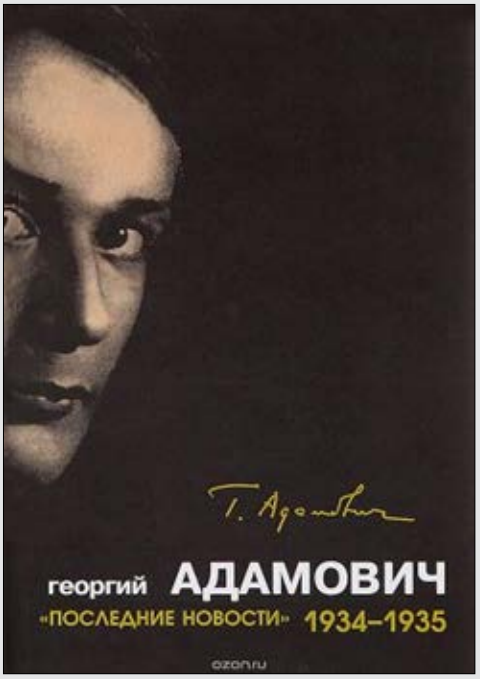
هكذا، بدأ مسار آداموفيتش، خريج كلية التاريخ والفيلولوجيا بجامعة بطرسبورغ والناقد المستقبلي، في «ورشة شعراء» غوميليف. كانت الخطوات الأولى في التأليف الأدبي واعدة، لكنها بَعدُ متقطعة. وتُلاحَظُ فيها مهارة الأكميين. وخلفها تُرى «كُتُب الانعكاسات» التي ألَّفها إينوكينتي أنينسكي، و«رسائل في الشعر الروسي» لنيكولاي غوميلوف، و«عصر الجمال»

بأكمله، حسب تسمية غيورغي إيفانوف لسنوات ما قبل الثورة من «العصر الفضي». بعد مغادرته في الربيع من عام 1923 إلى فرنسا، حيث تعيش والدته وأخته وعمته (مالكة فيلا في نيس)، اعتقد آداموفيتش أنه سيعود إلى روسيا في غضون نصف عام لا أكثر. ولكنه اتخذ قرارَ عدم العودة في جنوب فرنسا. ففي أغسطس (آب) من عام 1923 ذهب آداموفيتش إلى باريس بدلاً من بتروغراد (بطرسبورغ).

* * *

ماذا رأى آداموفيتش في الغرب، بعد أن استقرت به النوى في فرنسا «المشرقة باللامبالاة»؟ نظرته ثاقبة ووعظية. في أوروبا، بسبب تنوع التقاليد الثقافية والحياتية، تكوَّنَ لدى الوافد الجديد انطباع بأن الفوضى سائدة في الحياة. في ظل غياب المبادئ التوجيهية، وفي ظِلّ هذا الانجراف في القيم، بدا أنَّ «الحياة تتخطى الوعي، من دون أنْ يُتاح للمرء ليس فهمها فحسب، بل وحتى التمعّن فيها»[7]. عكست كلمات آداموفيتش هذه تجربته الخاصة. فشخصيته التي تكونت ووعَت في روسيا ما قبل الثورة، لم تتلاءَم مع معايير الغرب الحديث. «في روسيا، كان آنذاك لا يزال ممنوعًا الحديث عن تفكك الشخصية. ولكن هنا من الواضح جدًا، والشرعي جدًا من منظور الحتمية التاريخية، أنَّ المشهد يجعل رأس المرء يدور...»[8] فحتى «تفكك الذرة» - الصفعة الشهيرة في وجه الذوق العام لغيورغي إيفانوف، - تتحدث في جوهرها عن الشيء نفسه - عن اضطراب الشخصية، التي صار الشاهد عليها الإنسان الروسي في الخارج: «... مستقبل العالم القريب مشوه تشويهًا كبيرًا في عيني. لكن هذا هو الشيء الوحيد الذي أقدِّره، الشيء الوحيد الذي لا يزال يفصلني عن قبح العالم المستهلِك لكلّ شيء»[9]. وكثيرًا ما قال آداموفيتش إنَّ أوروبا كانت ولا تزال فاتنة بالنسبة للوعي الروسي، مضيفًا على الفور أنها «من خلال روسيا فقط يمكن أن تكون فاتنة»[10].

في عام 1923، افتُتِحَت صحيفة «الحلقة» اليومية في باريس، التي تحولت فيما بعد إلى مجلة. تعاون النقاد كونستانتين موتشولسكي وفلاديمير فيدلي ونيكولاي باختين وأندريه ليفينسون ودميتري سفياتوبولك - ميرسكي معها بدرجات متفاوتة من الشدة. بعد أسابيع قليلة من وصوله إلى باريس، بدأ آداموفيتش ينشر في «الحلقة». ظهر المنشور الأول في عدد 20 سبتمبر (أيلول). بفضل «الحلقة»



بالذات أصبح آداموفيتش ناقدًا معروفًا. المقالات الأولى - عن شعراء بطرسبورغ، مقالات أدبية منفصلة عن إينوكينتي أنينسكي وميخائيل كوزمين. تبع ذلك دراسات وصفية عن المهاجرَين - كوبرين وبونين... وفي الوقت نفسه، نُشرت «تعليقاته» تحت الاسم المستعار سيزيف. جذب اسم آداموفيتش الانتباه، لا سيما بفضل «الحوارات الأدبية» التي نُشرت بانتظام من ديسمبر 1924 حتى 1928، أي حتى إغلاق المجلة. وفي وقت وجودها، أصبح آداموفيتش «الناقد الأكثر قراءة وتأثيرًا في المهجر»[11]. «بالحوارات الأدبية» افتتحَت العديد من أعداد «الحلقة». يتألف موضوع «الحوارات» من أربع طبقات: حول الأدب الروسي في الخارج، والأدب الروسي الكلاسيكي، والأدب السوفيتي، والأدب الأوروبي الغربي. استنادًا إلى هذه الدراسات، وكذلك المقالات التي ظهرت لاحقًا كل خميس تقريبًا في مجلة «آخر الأخبار»، يمكن للمرء إعادة بناء تاريخ شعر المهجر في حقبة ما قبل الحرب. في «الحلقة» كتب عن قصائد أغنيفيتسيف وفاديم أندرييف وبالمونت وبوجنيف وغينغير وزيانيدا غيبيوس وغيورغي إيفانوف ولاندينسكي وأوتسوب وبوبلافسكي وخوداسيفيتش وتسفيتايفا.

ظلَّ اهتمام آداموفيتش متواصلاً بالأدب الأجنبي. زينايدا شاخوفسكايا، التي كتبت عددًا من الكتب باللغة الفرنسية، تذكره قائلةً: «فهِمَ غيورغي آداموفيتش الثقافة الفرنسية بنفس الدقة تمامًا التي فهم بها الثقافة الروسية، - فهو يعرف أصولها، والكُتّاب والفلاسفة القدامى والمعاصرين...»[12] كتب عن بودلير وعن موریاس وعن بول فاليري وعن أندريه جيد وعن مونتيرلين وعن بروست وعن السريالية الفرنسية. وتجاوب آداموفيتش مع الكتب السوفيتية الجديرة بالملاحظة بقدر ما تجاوب مع كتب المَهجَر. في بعض الأحيان - في مجلة «الحلقة»، وفي كثير من الأحيان - في جريدة «آخر الأخبار». نشر في «الحلقة» مقالاته حول باسترناك ويسينين وليونوف وبابل وأليكسي تولستوي وحول النقاد الشكليين، أي حول أهم مواضيع أدبيات حقبة العشرينيات. لاحظ المعاصرون له أنَّ «مقالاته النقدية» يوم الخميس أثارت الاهتمام حتى بين أُولئك القراء الذين لم يهتموا بما تنشر جريدة «آخر الأخبار» في الأيام الأخرى من الأسبوع.

أدّى آداموفيتش في المهجَر دورًا مُمَيَّزًا جدًا، يكاد يرقى إلى مستوى الرسالة تقريبًا. ففي السنوات التي نشبَت فيها الجدالات حول إمكانية أو استحالة أنْ ينشأ في الشتات أدبٌ منقطع عن أرض الوطن، شارك آداموفيتش في هذا الجدال و«صنعَ» هذا الأدب «المستحيل» أمام أعين الجميع على نحو عمليّ. فقد جمعه ونظّمه ورتَّبَه وشجعه وألهمَه وفهمه ووجد له معاييرًا للتقييم ومبادئَ توجيهية وتوجيهات للخطوات اللاحقة. كانت نظرته لمستقبل أدب المهجر تشاؤمية بشكل عام. لكن أدب المهجر، الذي بدا محكومًا عليه بالموت، أصبح في الثلاثينيات أدبًا ذا إنجازات عظيمة. يمكن أن تكون المقالات الفردية لبعض النقاد في الخارج (بيسيلي، وتسيلين، وموتشولسكي، وفيدلي، وخوداسيفيتش في المقام الأول) ذات مغزى أكبر، ولكن اتّضَحَ أنَّ آداموفيتش كان يهدف إلى تشكيل أدب المهجر ويدعوا إليه وجعله رسالة له. «اتُّبِعَ آداموفيتش في أهم شيء. كان ذلك بمثابة فكرة محددة للغاية، وإن كان من الصعب تحديدها، عن ماهية الأدب الروسي وما ينبغي أن يكون عليه»[13].

أُنجِزَ جزءٌ من العمل في اجتماعات روس باريس العديدة في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين. إذ كانت الأمسيات الأدبية، لاسيما تلك التي يُقرأ فيها الشعر، هي الأكثر حضورًا[14]. كان آداموفيتش خطيبًا ذا موهوبة نادرة. «تحدّث غيورغي آداموفيتش بلغة حسنة للغاية ارتجالاً وبذكاء»[15]. تحدث محاولاً فهم الوضع الأدبي الفريد. في أحد الاجتماعات، أعرب عن فكرة عميقة مفادها أنَّ الأدب الروسي الكلاسيكي يحمل طاقة، مثل تلك الطاقة التي دخلت عالمنا مع دخول المسيحية. خطبَ آداموفيتش عدة مرات في اجتماعات جمعية «المصباح الأخضر» التي تأسست عام 1927. صاغ أداموفيتش أحد أفكاره

المفضلة فيما يتعلق بتقرير زينايدا غيبيوس «الأدب الروسي في المنفى». وقال: «يجب أن نبتهج لحقيقة أنَّ أدبنا لم يخضع للإغراء في أن يعكس ظاهريًا هيجان بحر الحياة»[16]. في «المصباح الأخضر» عام 1927 تقدَّم بورقة بحثية بعنوان «هل للشعر هدف؟». عند قراءة النص بتروٍّ وإمعان، سترى بوضوح أنه حتى بعد أربعين عامًا، أي في عام نشر أفضل كتابين له («التعليقات» و«العزلة والحرية»)، ظل آداموفيتش وفيًّا لآرائه الفكرية.

عادة ما يُقسّم المؤرخون الأدبيون عمل الكاتب المهم إلى مراحل. ولكن عند الحديث عن آداموفيتش، لم يُقسَّم عمله إلى مراحل زمنية مُعيَّنة، باستثناء تقسيم طريقه إلى قسمين غير متكافئين – في روسيا، وفي «المنفى». إذا نظرنا في مراجعاته عامًا بعد عام، فسنجد بالطبع بعض التغييرات في وجهات النظر والاختلافات في تقييمات أولئك المؤلفين أنفسهم. هناك أيضًا أشكال مختلفة من الأفكار نفسها، بالإضافة إلى أنَّ الصياغات اللاحقة ليست دائمًا الأفضل. لكن كل هذا لا يكفي للحديث عن مراحل مختلفة. المحور الدلالي في بحث «هل للشعر هدف؟»، وكذلك الخطابات اللاحقة - هو فكرة مكانة الشعر في الحياة. تقلص المجال الموضوعي للشعر الحديث مقارنة بالعصور الماضية. لكنَّ هذا ليس انهيارًا. الموقف السابق من الشعر لم يعد ممكنًا. فالأكثر شعرية لدى الشاعر – ليس سوى بضعة أسطر لا يمكننا شرحها، لكن لا يمكننا التملص منها أيضًا. سحر الشعر، وشهرة الشاعر يعتمدان على وجه التحديد على مثل تلك السطور. «الشيء الوحيد الذي يمكن أن يفسر وجود الشعر - هو الشعور بعدم اكتمال الحياة، والشعور بأن ثمة شيئًا ما مفقودٌ في الحياة، وأنَّ ثمة نوعًا من التصدع فيها. وعمل الشعر، عمله الوحيد – أنْ يملأ هذا النقص، لإرضاء الروح البشرية». إذن، بِمَ يختلف الشعر عن الدين؟ الدين يَعِد وينفّذ وعده، ولكن الشعر يَعِد ويخدع، هكذا حاول يوري تيرابيانو فهم وجهة نظر آداموفيتش. نقرأ في شعر آداموفيتش

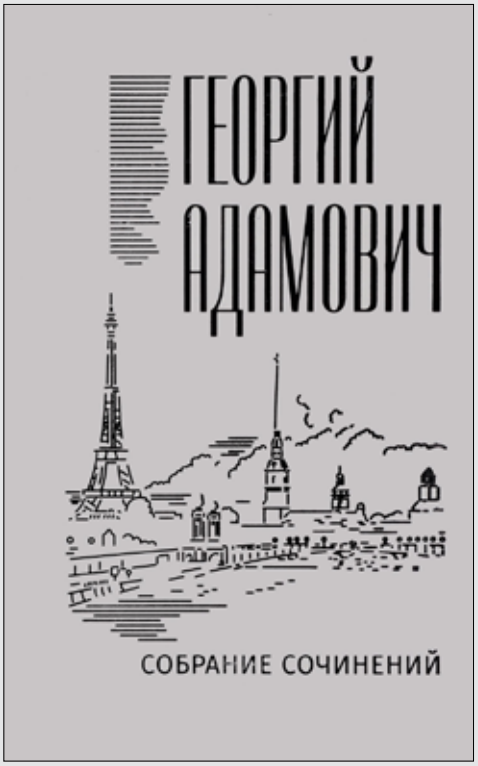
ها نحن هنا، في المنزل. هل علمتَ؟ إنها النهاية.

كل شيء واضح. التوقف، هو النهاية.

لكن من قلوب البشر...

حتى هذا البهاء المخادع!

كتب شعراء «المذكّرة الباريسية» أو المقربون منها، لاسيما غيورغي إيفانوف، أنَّ الشعر لا ينقذ الروح، بل يرضيها ويروي عطشها:



هذه الموسيقى تغفر للعالم

ما لا تغفره الحياة أبدًا.

دع هذه الموسيقى تضيء،

حيث تحلّق السعادة الضائعة.

الكلمات المقتبسة في تقرير آداموفيتش ليست عرضية سواء من حيث التعبير أو من حيث الجوهر. إنه يفكر في الشعر أكثر من أيّ موضوع آخر. في نفس العبارة يمكن للمرء أن يرى التناقض الظاهري والذاتية والشك والانطباعية والتشاؤم والتحفظ. ويمكن للمرء أن يرى فيها الرغبة في تقاسم الفكرة الحيوية التي بالكاد صاغها، والتي لم تزَل دافئة مع آثار الحدس الذي يغذيها. آداموفيتش، أدركَ خطر النهج الحدسي، ووصفه بأنه تبريرٌ للمسودات، ودفاعٌ عمّا في دفاتر الملاحظات. في الواقع، كل «تعليقاته» - المنشورة في المجلات، المدرجة في الكتاب وغير المدرجة فيه - هي جنسٌ من دفاتر الملاحظات.

* * *

ذات مرة نشر غيورغي إيفانوف مقالاً تحت عنوان مُمَيَّز بالنسبة لأدب المَهجَر - «بدون قارئ». الصيغة الواردة في هذا العنوان لا تنطبق على آداموفيتش تمامًا. فجمهور قرائه لم يقتصر على باريس. إذ قُرِأَت مقالاته ما قبل الحرب في جريدة «آخر الأخبار» في هاربين وشنغهاي ودول البلطيق ونيويورك وبرلين وبروكسل وبراغ ووارسو وبلغراد وصوفيا ومدن أخرى. من عام 1928 إلى عام 1939، نشرت هذه الجريدة التي عُدَّت أفضل صحيفة في المهجر ما يقرب من 450 مراجعة ومقالة باسم آداموفيتش الصريح الكامل (أي ليس تحت اسم مستعار أو مُختَصَر). ما مواضيعها؟ مرات عديدة حول تولستوي: بالنسبة لآداموفيتش، تولستوي الكاتب الأشد صدقًا و«والأقوى جدية»، و«آنا كارينينا» - هي أفضل رواية في العالم. وكتب عدة مرات عن بلوك - الشاعر الذي تزامن تمامًا مع روح العصر. وكتب عن أنينسكي، الذي يتوافق مع قلق آداموفيتش الوجداني. وكتب عن ليرمونتوف وتيوتشيف ونيكراسوف - الشعراء الذين أحسّ آداموفيتش شخصيًا من خلالهم بحدة بارتباط حيوي مُنعِش بفن القرن التاسع عشر. لقد علمه هؤلاء الشعراء أن يحسَّ بالشعر وأن يفهمه «فهمًا صحيحًا ومتكاملاً». من بين مقالاته عن أدب المهجَر في «آخر الأخبار» نجد مراجعات على كتب إيفان بونين وشميليف وزايتسيف وميريجكوفسكي. وكتب كذلك عن الشعراء الشباب، على سبيل المثال، عن فلاديمير سمولينسكي أو عن أندريه بلوخ غير المعروف الآن. وفي مقال بعنوان «سيرين» (4 يناير 1934)، أراد آداموفيتش أن يبيّن أنَّ فلاديمير سيرين الرائع قد اقتُلِعَ من الجذور الروسية ومن الحياة الحقيقية على حد سواء. ففي المهجَر، عاش سيرين خارج تأثيرات المهاجرين، وبنفس القدر عَمِلَ، وفقًا لما يرى آداموفيتش، خارج التقاليد الثقافية الروسية. ومثير للاهتمام مقال «البكم» - حول أزمة الشعر، ومقال «مرة أخرى عمّا يجري هنا وهناك» - حول الأدب في الاتحاد السوفيتي، مقارنة بالوضع الأدبي في الخارج، ومقال عن أندريه جيد، ورحلته إلى الاتحاد السوفيتي، وخيبة أمله، ومقال «الذكرى المئوية لبرجسون» - عن هنري برجسون الفيلسوف القريب إلى آداموفيتش. وقد اندهش أولئك الذين تمكنوا من تقليب صفحات «آخر الأخبار» الهشة في الثلاثينيات، من وفرة مقالاته عن الكُتّاب في الاتحاد السوفيتي. ولكن مهما كانت استنتاجاته الأخرى مثيرة للجدل، فلا جدال حول فضله في ترسيخ الروح الأخلاقية في أدب ما قبل الحرب.

في نهاية عام 1935، صدرت بتحرير آداموفيتش وميخائيل كانتور (المحرر السابق في جريدة «الحلقة») مختارات «المرساة»، وهي أول أنطولوجيا في المهجر - أثر للشعر في المنفى. الكِتاب، حسب ما ذكر خوداسيفيتش، يرسم بالتفصيل العصر الذي كُرِّسَ

له. كتب خوداسيفيتش: «هنا، ربما، من الخطأ أن نتكلم عن مستوى متوسط، لأنّ حتى أضعف الشعراء هنا لا يجوز مقارنتهم بأقوى الشعراء هناك». اختار آداموفيتش وكانتور القصائد «للمرساة» وفق مبدأ التشابه المتبادل بينها بدلاً من السمات التي تبعد بعضها عن بعض. إنَّ شعراء «المرساة» ووفقًا لكلام فيدلي «يمْلَؤُون الفجوة التي كانت ستُشَكَّل في الأدب الروسي من دونهم، فهُم يحافظون على ما كان سيضيع لولا ذلك. سوف تتذكر روسيا هذا يومًا ما... يجب أن نشكر أولئك الذين أقاموا هذا الأثر التذكاري للشعر الروسي في أصعب السنوات التي مرت بها روسيا على الإطلاق، والشعراء الروس الذين، في بعض الأمل اليائس، ما زالوا يؤلفون القصائد – بعيدًا عن روسيا، من أجل روسيا»[17]. دحضت المجموعة المؤلَّفة من 77 شاعرًا تحت غلاف واحد، بحقيقة وجودها ذاتها، النظرةَ المتشككة حيال أدب المهجَر، الذي، وفقًا لوجهة النظر هذه، ليس له مستقبل ولا يمكن أن يكون له مستقبل.

عمِلَ آداموفيتش في جميع المجلات والصحف والإصدارات الجماعية الهامة في المهجر. ففي فترة ما قبل الحرب، نجد توقيعه تحت المقالات والقصائد في منشورات «البيت الجديد»[18]، و«السفينة الجديدة»، و«حسن النية»، و«المذكرات الحديثة»، و«الحلقة»، و«المذكرات الروسية»، و«المراجعة الأدبية»؛ وفي حقبة ما بعد الحرب – نجده في «المجموعة الروسية»، و«الجوزاء»، «المأدبة»، و«جسور»، و«تجارب»، و«المعاصر الأدبي»، و«دروب الجو»، و«المجلة الجديدة». وفي الثلاثينيات من القرن العشرين، كانت ثمة مجلتان تدينان بالكثير لآداموفيتش، ولذوقه وحدسه - هما «أرقام» و«لقاءات». صدرت «لقاءات» على امتداد نصف عام فقط (كانون الثاني "يناير"- حزيران "يونيو" 1934)، أصدرَت ستة أعداد - جميعها بتحرير مشترك من آداموفيتش وكانتور. على الرغم من قُصر مدة بقائها، إلا أنّ المجلة نشرت الكثير من الأشياء الشيقة وستبقى علامة مُمَيَّزة في تاريخ الأدب الروسي في الخارج. كان العمل الأكثر أهمية هو مجلة الشباب «أرقام» (1930 - 1934). هنا تشكَّل اتجاه يمكن أن يُطلَق عليه اتفاقًا مدرسة باريس الروسية، على الرغم من أنَّ النشر فيها لم يقتصر على الباريسيين فقط. وحتى «المذكرة الباريسية» الشعرية، بلا شك، مدينة لـمجلة «أرقام». رسميًا، لم يكن آداموفيتش عضواً في هيئة التحرير، لكن وجوده بذاته على صفحات المجلة، وفي الاجتماعات، وفي أمسيات مجلة «أرقام»، وفقًا لكاتب المذكرات، كان له تأثير المحرِّر.

«إذا كان من الضروري تعريف مساهمة آداموفيتش في حياة أدبنا في كلمة واحدة، فسأقول – هي "الحرية"»[19]. اللامبالاة تجاه الأمور السياسية، والميل العميق نحو الجوانب الجمالية، والاهتمام بالفن والفلسفة المعاصرَين، واكتشاف الأسماء الجديدة، والانتقاء الواسع للمؤلفين الشباب، ودائرة الاهتمامات من دون الرجوع إلى القارئ غير المستعد - هذه هي سمات مجلة «أرقام». تزامنت سنوات وجود المجلة مع ذروة نشاط آداموفيتش. لم يكن ثمة اتحاد يمكن التحدث عنه بمصطلحات عقلانية. لكن المجلة نفسها والاجتماعات التي نظمتها هيأة التحرير خلقا مجتمعًا معيَّنًا ترك بصمة في أذهان ما يسمى بـ «الجيل غير الملحوظ» مدى الحياة. كتب فاسيلي يانوفسكي، الذي هو أحد ممثلي هذا الجيل من الموهوبين، بعد انتقاله إلى الولايات المتحدة: «عندما حاولتُ في القارة الأخرى الغريبة أن أشرح للناس المتأملين الذين لم يعرفوا باريس في ذلك الوقت، لكنهم قرأوا مجلة "آخر الأخبار" أحيانًا، وعندما حاولت أن أُفسِّر لهم دور آداموفيتش في أدبنا، في كل مرة كنتُ أشعر فيها بشعور مشابه لما يحدث عندما تحاول أن تصف بالكلمات مظهراً خارجياً أو رائحة أو موسيقى...»[20].

* * *

حالت شهرة آداموفيتش بوصفه الناقد الأول دون تنامي شهرته بوصفه شاعرًا. صدرت مجموعته الشعرية المهجرية الأولى تحت عنوان «في الغرب»، في طبعة مصغرة من 200 نسخة. ظهر الكتاب قبل بدء الحرب. لكن بعد سنوات عديدة، جرى الحديث عن مؤلفه بوصفه ناقدًا فحسب. «هل تعرف آداموفيتش؟ - سؤال غريب ... - لا، أنا أسأل عن الشاعر. – تقول، عن الشاعر، ولكن هل يوجد حقًا شاعر بهذا الاسم؟»[21]، - هذه بداية إحدى المقالات المخصصة لإبداعه. من أين أتى اسم - «في الغرب»؟ في المقام الأول، أتذكر «ليلة أوروبية» لخوداسيفيتش، الذي خاض آداموفيتش معه جدالاً حاميًا طوال سنوات عديدة. في السابق، كما يقول عن نفسه في قصة قصيرة مُمَيَّزة بعنوان «إبرة في بساط»، كان ثمة «ارتباط مع الكون الواسع، وهو ما كان مناسبًا لي حينها». هذا الغريب النازح إلى الغرب يرغب أكثر من أي شيء آخر في استعادة الوحدة المفقودة. وهكذا هو، مسار آداموفيتش - شاعر المهجر - من إدراك التشظي «في الغرب» (1939) إلى «الوحدة» المفترضة، المتصوَّرة، ولكن التي تكاد تكون مفهومة (1967). هو ذا طريق القلق، والحب الغريزي غير المُعلَّل، والشكوك الوجدانية، والوحدة المؤلمة، وفكرة الموت التي تنشأ ثم ترحل. في الواقع، بدا له أحيانًا أنه يتغلب في شعره على الإغراءات والأوهام. وأحيانًا كان يشك حتى في هذا، ويلوم نفسه على «حماقة الزهد» التي يلقيها في الأدب. شعره - تنهيد عن العالم الآخر، تنهيد إنسان يعترف بصدقٍ بالعالم الآخر، ولكن بالنسبة له حتى هنا في هذا العالم «وجودنا غير مفهوم

حتى في الغلاف المألوف لنا». كان مسكونًا برؤية الشعر المثالي المتكامل، مسكونًا برؤية البساطة. بدت له الزينة، والديكور، والزخرفة، والتطور في العمل الفني باطل الأباطيل. «الشعر لا يمكن ولا ينبغي له أن يكون حلمًا، أو نزوة، أو رُؤْيا، أو هوى، أو خيالاً غريبًا، أو لعبة كلمات - وإلا فسيكون لا قيمة له»[22]. لاحظ أشد النقاد ذكاءً أنَّ الأهم في كتاب «في الغرب» - هي القصائد عن روسيا. كتب يوري إيفاسك: «قريبة إليه صورة روسيا، التي خرج بها الملك السماوي في هيأة العبيد (صورة توتشيف). هي ذي روسيا المسيحية، التي عرفها بلوك أيضًا... صورة روسيا لدى آداموفيتش (وكذلك صورتها لدى توتشيف) ليست مسيحانية، بل مسيحية فحسب. هنا توجد الحقيقة الصَّحِيحة»[23]. الشحنة السالبة القوية الواضحة جداً في شعر آداموفيتش، سمّاها الناقد نيكولاي ستانيوكوفيتش الانهزامية الروحية. «ولكن من خلال الإنكار، والضجر من الفراغ النفسي... تشرق ذكرى روسيا، التي من أجلها وحدها نحن على استعداد لنسيان كل الانهزامية الروحية التي لا حدود لها»[24].

شعورٌ بالبرْد. المنحدراتُ المنخفضة

يلفّها الضبابُ لنصفها.

تمتد السحبُ البيضاء

من فوق مروج الغابات الصامتة.

شعورٌ بالهدوء. عربةٌ فارغة

تُخَشخِش بين الفينةِ والفينة.

السماءُ، المُفعَمة بالثلج الهابِط،

تُخَيِّمُ بلا حراك.

يا إلهي، وأنا أحتضر،

بعد نصف قرن، بالكاد

سوف أنسى حزنَ

هذا البلد الميت،

حزنَ هذه الأرض المتجمدة.

* * *

في الخريف من عام 1939، عندما أعلنت فرنسا الحرب على ألمانيا، تطوَّع آداموفيتش في الجيش الفرنسي. أعقبت ذلك شهورٌ من حياة الثكنات - «أشهرٌ لا تُنسى مليئة بالملل والاشمئزاز والمرارة والغضب والحَر القاسي من دون وجود شجرة واحدة للاختباء تحت ظلها؛ البراغيث والجرذان وكل أنواع الأوساخ التي يمكن تصورها، والتهيج الذي لا معنى له وأفكار الليل الطويلة، عندما كان من الممكن مغادرة الثكنات والسير في الظلام». هكذا أشار لاحقًا في كتابه الذي صدر باللغة الفرنسية بعنوان «L'autre patrie» («الوطن الآخر»). وبعد عام، حُلَّ الفوج الذي انتسَبَ إليه بسبب وقف الأعمال الحربية بين ألمانيا وفرنسا. وبعد تسريحه، غادر آداموفيتش إلى نيس، وظل هناك حتى نهاية الحرب، منشغلاً بتأليف كتابه «الوطن الآخر»، الذي نُشر عام 1947. من بين أمور أخرى، كتب فيه عن «الإنجازات الهائلة للبلاشفة». غير أنَّ آرائه الجمالية ظلَّت من دون تغيير. أدب المغتربين، إذا حقق شيئاً، فذلك لأنه، كما قال آداموفيتش شخصياً، ظل أدبًا مسيحيًا. ولذا تعرّضَ بطبيعة الحال إلى انتقادات من جانب الخصوم. فقد كتَبَ غيورغي إيفانوف: «يؤسفني جداً أنَّ آداموفيتش نشر كتاباً بعنوان "L'autre patrie"، الذي يلقي مثل هذا اللمعان المُمَيَّز على اسمه الأدبي»[25]. وحاول أيضًا أنْ يُفسِّر التحول الذي حدث لدى آداموفيتش: لأنه طوال الوقت يُطابق الأدب السوفييتي مع الأدب الروسي أكثر فأكثر، بدأ على نحو غير محسوس له يُطابِق الاتحاد السوفيتي مع روسيا. بعد الحرب، بدأ آداموفيتش ينشر بانتظام في «الأخبار الروسية»، وهي نفس الصحيفة الباريسية التي نشرت مرسوم ستالين بمنح الجنسية السوفيتية للمهاجرين، والتي نشر فيها بوغومولوف، السفير السوفيتي في باريس، دعوات للمهاجرين للعودة إلى وطنهم.

توقف تعاون آداموفيتش مع صحيفة «الأخبار الروسية» في بداية الخمسينيات. فقد بدأ آداموفيتش ينشر بانتظام في مجلة «الكلمة الروسية الجديدة»، وبعد ذلك بمدة قصيرة في مجلة «الفكر الروسي». في عام 1951 انتقل إلى إنكلترا. ودرَّسَ الأدب الروسي في جامعة مانشستر مدة عشر سنوات. لقد كتب كثيرًا، وغالبًا ما صار يكتب أفضل من ذي قبل، لكنه لم يعد مضطرًا لأداء الدور الفذ الذي كان يقصده في أدب ما قبل الحرب. الاهتمام الكبير بالقراءة، نجَمَ عنه «العُزلة والحرية» - وهو الكتاب الأول لآداموفيتش - الناقد. بالإضافة إلى ذلك، كان «العزلة والحرية» بمثابة أول تاريخ لأدب المهْجَر. قدَّم فيه شهادات مكتوبة ببراعة عن خمسة عشر مؤلِّفًا. اختيرَت الأسماء، التي بدونها لا يمكن تخيّل صورة أدب المهجَر. لكن المهم في الكتاب - النغمة والبنية والانسجام الذي يوحده. وهاك انظر، كيف قال آداموفيتش عن هذا الأمر في الفصل الأخير: «عندما يفهم الإنسان أنه وحيد تمامًا في هذا العالم، فإنه لا يمكنه الاعتماد إلا على نفسه... وقد تبددت أوهام الأعمال المشتركة أخيرًا... لا يمكنه الاختباء خلف شيء ولا خلف أحد، عندما يفهم الإنسان هذا ويحسّ به من دون أن يشعر بالرعب على الإطلاق - وإذا كان، علاوة على ذلك، فنانًا - فإن سيرة حياته الإبداعية تحدد»[26]. إنه كتاب عن الموسيقى، التي يسمعها المسافر «إلى آخر الليل». وعن كيف يُتَغاضى في الفن والأدب عن كل شيء ما عدا خسارة الموسيقى. وعن القيم التي سعى المهاجرون للحفاظ عليها والدفاع عنها ومواصلتها. إنه كتاب عن الأدب في تواتره. ولكن في الحال تومض الأفكار حول الإنسان، والحب، والواجب، والموت، والمسؤولية، وجوهر الشعر، والمصادر غير الناضجة التي تغذي الإبداع الفني. يتذكر آداموفيتش سنوات ما قبل الحرب، عندما كان هناك ازدهار حقيقي في أدب المهجر. يتذكر النظرة العامة الواسعة وسمو الفكر. تتخلل الكتاب ثقة المؤلف في خصوصية تجربته الحياتية، والثقة في أنَّ ما حدث للناس في عصرنا يقع على عاتق الإنسان، ربما مرة واحدة خلال ألف سنة: «خلال تاريخ روسيا كله لم تكن حالة بقي فيها الإنسان من دون أيّ سند ومن دون أيّ دعم... بِغضّ النظر عن الجهة التي يأتي منها ذلك الإسناد والدعم»[27]. في الأمان، في العزلة، يمكن للإنسان أن يستمع حتى النهاية إلى شيء مهم يتجاوز الترتيب العابر للأشياء. في النقد وفي المقالة الأدبية، أداموفيتش - شاعر. إنه جاء من الشعر إلى النقد. تظهر شخصيته في كل ما ننتبه إليه عند قراءة «العزلة والحرية». هكذا عرّف هذا العمل ميخائيل كانتور، رفيق آداموفيتش، في جريدة «الحلقة» ومجلة «المرساة» وفي كتابه «اللقاءات»: «كتاب "العزلة والحرية" سيدخل الأدب الروسي ليس بوصفه كتاباً فحسب عن الكُتّاب، بل وكذلك ككتاب لمؤلّف بارز»[28].

* * *

غالبًا ما قورِن كتاب «العزلة والحرية» بكتاب «التعليقات»، وعادةً لصالح الأخير. قال يوري تيرابيانو: «في "التعليقات"، خطة البيانات أعمق بكثير»[29] وفقًا لتيرابيانو، فإنَّ المقالات النقدية المشابهة لتلك التي كتبها آداموفيتش «كان من الممكن أن يقدمها شخص آخر، على سبيل المثال، فلاديسلاف خوداسيفيتش... لكن لم يكن بوسع أحد

سوى آداموفيتش كتابة "التعليقات"»[30]. وتحدث فيدلي، الذي عرف آداموفيتش شخصيًا أكثر من أربعين عامًا، عن الشيء نفسه: «هل كان آداموفيتش ناقدًا جيدًا إذا لم نوسِّع مفاهيم النقد، بل نطبّقها بالمعنى المعتاد؟ بالكاد. كانت غريزته ممتازة. فالدقة في تمييز الظلال لا تجعلنا نتمنى أكثر مما موجود في الكتاب... لقد أدرك المواهب جيدًا. ولكن من أجل استحسان الموهبة، يحتاج أيضًا إلى وجود شيء في هذه الموهبة يتوافق مع أذواقه الشخصية الضيقة جدًا»[31]. لكن فيدلي يحكم على «التعليقات» حكمًا مختلفًا. تكاد لا توجد كتب مماثلة له باللغة الروسية، هذا الكتاب - «متكامل»؛ عمل يحمل موهبة كبيرة، كتاب سيبقى في الأدب الروسي - مدة طويلة.

«التعليقات» لم تؤلَّف على يد خبير في الأدب، وناقد رافض لجمود العقيدة، ومفكر وجودي فحسب، بل كتبها أيضًا شاعر غنائي. قال يوري إيفاسك يُحَسُّ فيها الاهتزاز، كما يُحسّ في كلمات الأغاني أو الموسيقى. وكتب غيورغي إيفانوف عن الشيء نفس في مراجعته لـكتاب «العزلة والحرية»: «تحتوي هذه المجموعة المُختارة على كل شيء: الموهبة والذكاء والمنطق والتشخيصات الصحيحة وحتى النظرة الثاقبة للأدب الروسي المستقبلي - كل شيء باستثناء العزلة. هل حدث ذلك بحريّة؟ بالطبع، بحرية. لم يتنازل آداموفيتش عن الحرية قَط حتى في المقالات الهجائية في الصحف. ولكن عزلة الصوت المكتوم، والكلمات غير المنطوقة، والمشاعر شبه المفهومة، «التي تنكشف خلفها مجالات الميتافيزيقيا» - كل ما يأسر في «التعليقات»، ليس موجودًا هنا، وفي مهمة التي كُتِبَت من أجلها هذه المجموعة المختارة، لا يمكن أنْ يكون»[32] «التعليقات» متعددة المواضيع، لكنها في أغلب الأحيان تتعلق بالأدب. لا يُنظر إلى الأدب فيها من الداخل بل من الخارج كشيء محدود، ويُعَلَّق عليه في ضوء الأسئلة الأبدية. المؤلف لا يعطي إجابات على تلك التساؤلات، و- كما نرى- لا يستطيع أن يعطي عليها الإجابات. لكنه، في جوهره، المُحاوِر المثالي الذي يشعر بأي ملاحظة خاطئة، ويوقظ الفكرة، ويجعلنا نتحقق من موقفنا أكثر من مرة. يتحدث عن سر الكتابة السردية، وعن الجمال الناشئ عن تنوع العالم، وعن المسيحية التي ترحل عن العالم، وعن الأدب بوصفه مهنة لا تتوافق مع الإغواء، وعن الانتصار على المادة، وعن «عمل الشِّعر الخارق». بالنسبة لآداموفيتش، لا يمكن أن يكون هناك يقين مطلق في أيّ شيء، لأنه لا يمكن للمرء أن يتوقف عند أيّ شيء في النهاية. سواء كنتَ تتفق مع استنتاجاته المتشككة أم لا - في «التعليقات» ستشعر في أيٍّ صفحة بنفح الأصالة. ربما توجد أفكار معمقة هنا أكثر من أيّ كتاب آخر من كتب المهجر عن الأدب. وليس في «التعليقات» فقط، بل في تراث آداموفيتش ككل، يبدو جليًا البحث والقلق، ويُحَسّ بالموقف الأساس من الحياة البشرية، ويُستَشعَر الارتباط المباشر مع الأدب الروسي العظيم. ثمة عصر كامل يُرى في إرثه، وقد شهد أداموفيتش ذلك العصر ببراعة.

الهوامش:

1 - فاديم بروكوبييفيتش كريد (لقبه الحقيقي كريدينكوف؛ ولد 10 سبتمبر 1936، في بلدة نيرشينسك، إقليم شرق سيبيريا، يعيش في الولايات المتحدة) شاعر وناقد أدبي روسي. (المترجم).

2 - يانوفسكي فاسيلي. حقول الشانزليزيه. كتاب الذكريات. - نيويورك: دار نشر العصر الفضي، 1983. صفحة 264.

3 - إيفانوف غيورغي. روما الثالثة. النثر السردي. المقالات. دار نشر تينيفلاي (الولايات المتحدة الأمريكية)، 1987. صفحة 302.

4 - الأكميين، نسبة إلى الأكميّة: الذي هو تيار في الشعر الروسي (في مطلع القرن العشرين) يدعو إلى تحرير الشعر من الرمزية والغموض والعودة إلى العالم المادي والمعنى الدقيق للكلمة. (المترجم)

5 - نيكولاي غوميليوف. مجموعة الأعمال، في أربعة مجلدات. واشنطن، 1968. صفحة 358.

6 - غيورغي آداموفيتش. التعليقات. واشنطن، 1967. صفحة 115.

7 - آداموفيتش غيورغي. التعليقات. واشنطن، 1967. صفحة 33.

8 - المصدر نفسه. صفحة 34.

9 - إيفانوف غيورغي. تفكك الذَّرَّة. باريس، 1938. صفحة 8.

10 - تيرابيانو يوري. لقاءات. نيويورك. 1953. صفحة 55.

11 - فيدلي فلاديمير. عن أولئك الراحلين عنّا/المجلة الجديدة. 1993. العدد: 192 – 193. صفحة 360.

12 - شاخوفسكايا زينايدا. الانعكاسات. باريس، 1975. صفحة 195.

13 - فلاديمير فارشافسكي. جيل غير ملحوظ. نيويورك، 1956. صفحة 179.

14 - تيرابيانو يوري. لقاءات. نيويورك. 1953. صفحة 149.

15 - شاخوفسكايا زينايدا. الانعكاسات. باريس، 1975. صفحة 191.

16 - تيرابيانو يوري. الحياة الأدبية للجالية الروسية في باريس مدة نصف قرن. باريس؛ نيويورك، 1987. صفحة 64.

17 - انظر: ستروفي غيورغي.. حول تاريخ الأدب الروسي في الخارج/المجلة الجديدة، العدد 107، 1972. ص 230.

18 - تعمّدنا ترجمة أسماء الصحف والمجلات الصادرة في المهجر الروسي من أجل إعطاء صورة واضحة للحالة الثقافية في المهجر. (المترجم).

19 - يانوفسكي فاسيلي. حقول الشانزليزيه. كتاب الذكريات. نيويورك، دار نشر «العصر الفضي»، 1983. صفحة 110.

20 - المصدر نفسه.

21 - ستانيوكوفيتش نيكولاي. غيورغي آداموفيتش. العزلة والحرية/مجلة «النهضة»، العدد 48، 1955، صفحة 139.

22 - آداموفيتش غيورغي. لقاءاتي مع ألدانوف/المجلة الجديدة. 1960. العدد 60. صفحة 113.

23 - إيفاسك يوري. حول شعر المهجر بعد الحرب/ المجلة الجديدة. 1950. العدد 23. صفحة 208.

24 - ستانيوكوفيتش نيكولاي. غيورغي آداموفيتش. العزلة والحرية/مجلة «النهضة»، العدد 48، 1955، صفحة 141.

25 - إيفانوف غيورغي. روما الثالثة. النثر السردي. المقالات. دار نشر تينيفلاي (الولايات المتحدة الأمريكية)، 1987. صفحة 304.

26 - أداموفيتش غيورغي. العزلة والحرية. نيويورك، 1955. صفحة 306.

27 - المصدر نفسه.

28 - كانتور ميخائيل. غيورغي آدوموفيتش. العزلة والحرية/التجارب. 1956. العدد 6. صفحة 96.

29 - تيرابيانو يوري. الحياة الأدبية للجالية الروسية في باريس مدة نصف قرن. باريس؛ نيويورك، 1987. صفحة 157.

30 - المصدر نفسه.

31 - فيدلي فلاديمير. عن أولئك الراحلين عنّا/المجلة الجديدة. 1993. العدد: 192 – 193. صفحة 361.

32 - إيفانوف غيورغي. روما الثالثة. النثر السردي. المقالات. دار نشر تينيفلاي (الولايات المتحدة الأمريكية)، 1987. صفحة 323.

المصدر:

https://45ll.net/georgiy_adamovich/

وظيفة النظرية[1]

جون ديوي [2]

ترجمة: حسام جاسم

بغداد

الاستخدام المباشر للغة لأغراض محددة وفقًا لاحتياجات المرحلة، سبقت النحو والبلاغة والمعجم بفترة طويلة. وأن التنفس والأكل والهضم والرؤية والسمع قد سبقت طويلاً علم التشريح والفسيولوجيا.

نحن نعمل أولاً على تلبية الاحتياجات الاستثنائية والحالات الخاصة. بعد ذلك فقط نفكر في ما نقوم به وكيف ولماذا نفعل ذلك، ونحاول تأطير المبادئ العامة، وفلسفة المسألة. وهكذا مع العمل الاجتماعي والجماعي. حيث بنى البشر العادات ونقلوا التقاليد إلى ذريتهم لعدة قرون قبل أن يحاولوا اكتشاف أي سبب منطقي لما فعلوه. ولم يبذلوا أي محاولات للتفسير. وإذا سُئلوا عن أحدها، فسيقولون إن لديهم مثل هذه العادات لأنهم أحبوها، أو لأن أسلافهم قالوا لهم أن يتصرفوا كذلك أو لأن آلهتهم قد أنشأوها. حيث كان السؤال عن كثب وتمعن يعني أن تكون غير مخلص وآثِم أو عديم الولاء، وقد يؤدي ذلك إلى الموت كما هو الحال مع سقراط.

التفكير أمر صعب وبغيض بطبيعته. من الأسهل اتباع الغريزة والعرف وأوامر الآخرين.

ويفكر الإنسان عندما يضطر إلى ذلك عن طريق المتاعب بسبب أمر ما، مما يجعل من الضروري إيجاد مخرج لا توفره له العادة والميل. لذلك بدأ البشر في التفلسف حول عاداتهم الجماعية واعرافهم القائمة فقط عندما بدأت هذه الأعراف تتوقف عن وظيفتها بشكل مُرضٍ. قد تكون الصعوبات صراعات داخلية أو علاقات وصراعات خارجية أو كليهما. لكن شيئًا ما يهدد بالتغيير أو التفكك جعل البشر يقارنون ويتساءلون ويحاولون اختيار الخير والتمسك به حتمًا. حيث جعلتهم الأمراض وجروح المعركة يدرسون علم التشريح والطرائق الفسيولوجية الطبيعية. وإلا لكانوا قد اعتبروا إلى الأبد طرائقهم الطبيعية أمرًا مفروغا منه دون التفكير في أنها لا توجه الاكتراث إليهم مطلقًا. حيث كان لعلم الأمراض الاجتماعية تأثير مماثل على التنظير الاجتماعي، سواء كان المريض من

اليونان، أو من الصين.

بعد أن ظهرت النظرية، لم تعد الحياة تسير على نفس المنوال. فالبشر لا يتنفسون ولا يأكلون بسبب معرفتهم بعلم التشريح والفسيولوجيا. هذه الأفعال لا تزال تعتمد على قوى أعمق. لكنهم قد يأكلون ويتنفسون بشكل مختلف بعض الشيء، خاصة في حالات الطوارئ، بسبب علمهم بذلك.

ومع ذلك، قد يطرح السؤال حول الفرق الذي تحدثه الأفكار والنظريات والفلسفات حقًا. هل تحدث فرقًا فيما يفعله البشر أم فقط في ما يشعرون به تجاه ما يفعلونه؟ هل الفلسفة واقعية كقوة دافعة كما البخار في القاطرة؟ أم أن الأمر أشبه بالضجيج الناتج عن البخار المتصاعد في الصفارة ــ كمنتج ثانوي، أو مصاحب، أو عرضي لما يحدث؟

هناك إجابات مبالغ فيها للغاية في كلا الاتجاهين.

ومن المرجح أن يعلق الفلاسفة وعشاق مطالعة الكتب أهمية كبيرة على الأفكار المجردة، حيث يعتبرونها أهم الأسباب المؤثرة. إنهم يسعون للحصول على تفسيرات أيديولوجية لكل شيء. ويتجاهلون إلى أي مدى لا يزال البشر مدفوعين إلى الفعل من خلال الغرائز الأساسية مثل الجوع والجنس وحب السلطة أو المتعة والمجد، بسبب ضغط الظروف وسهولة سبل العادة. يقولون على سبيل المثال أن الحرب الأخيرة كانت في المقام الأول وبشكل أساسي صراع الفلسفات وأنظمة الأفكار. وعلى الطرف الآخر لدينا ما يسمى بالتفسيرات المادية للمؤسسات والتغيرات الاجتماعية. ويقال إن الأسباب الاقتصادية هي الأسباب الحقيقية أو الديناميكية الوحيدة. فالأفكار هي التأثيرات والمنتجات فقط.

إن الرغبات في الحصول على ضروريات الحياة الأساسية أولاً، ومن ثم السيطرة على الآخرين والتمتع بالكماليات الناجمة عن الثروة، هي الأسباب التفسيرية الوحيدة. وحتى الفن والدين وأنظمة الأخلاق وكذلك العادات الاجتماعية والأنظمة السياسية يجب تفسيرها اقتصاديًا. لم تكن الحرب صراعًا للأفكار والمثل العليا، بل كانت صراعًا من أجل المزايا الاقتصادية والتفوق التجاري.

المُثُل والنظريات ليست سوى قناع لإخفاء الصراع المادي الدائر، وعبارات جميلة لإثارة الجمهور الذي يسمح لنفسه بالانخداع بها. إن الفلسفات التي تتظاهر بأنها تفعل أكثر من مجرد تحليل ووصف مسرحية القوى الاقتصادية هي مجرد أحلام أو أدوات أخرى يحافظ بها القلة من الأقوياء على سيطرتهم على الجماهير.

نواجه هنا أول سؤال كبير يتعلق بالفلسفة الاجتماعية، وهو سؤال لا يمكن الإجابة عليه إلا في سياق المناقشة بأكملها. ولكن علينا في البداية أن نتوقع بشكل دوغمائي طبيعة الرد الذي سيتم تطويره في المحاضرات اللاحقة. فالأفكار والنظريات هي في الأصل منتجات وأسباب لقوى غير فكرية. إن التفكير ينشأ إذا جاز التعبير فقط في الشقوق الرقيقة للعادات الراسخة والجامدة، ولا يخترق الحشود المقاومة إلا بصعوبة بالغة.

أو أنه يؤدي بشكل متقطع ومثل بريق فسفوري على سطح محيط شاسع من التقاليد والعادات والتكيفات الخاصة مع الظروف. ولكن على الرغم من ذلك، كان له تأثير عملي حقًا، وفي ظل ظروف معينة، والتي سيتم تناولها في المحاضرة القادمة، قد يكون له تأثير توجيهي أكبر على الأمور. إن التأثيرات بعد ظهورها تختلط في جميع الأنواع الحية مع الأسباب التي أدت إلى تطورها وتعديل القوى التي أنتجتها. فالفلسفة الألمانية [كانت] نتاجًا للظروف الألمانية، وليست خلاصًا للعقل المحض. ولكن بعد أن أصبحت رائجة وتغلغلت في أذهان الناس، ظهرت مفاهيم النظام والانضباط والكفاءة والأسباب المؤكدة والمثبتة التي لولا ذلك لكانت قد اندثرت بمرور الوقت؛ لقد ترجم إلى أذهان البشر ما كان يمكن أن يكون أحداثًا عابرة، وثبت، واستقر، وأدام الأسباب المادية العابرة.

ربما لا داعي للقول في بلد كانت فيه الكونفوشيوسية سلطة لمدة ألفي عام، حتى أن الاعتراف بالمنبع الفعلي والعملي للنظام الذي نظمه عزز وركز وجعل العوامل المستمرة التي لولا الصياغة الفكرية لكان من الممكن أن تكون مؤقتة. ليست أفكارًا أو نظريات فعالة. لكن البشر الذين تتخللهم أفكار معينة متأصلة فيهم عن طريق التعليم هم أشخاص مختلفون، وحتى آلات مختلفة، مما لو لم يكن لديهم مثل هذه الأفكار أو إذا كانوا يستمتعون بأفكار مختلفة.

وهذا صحيح حتى عندما تكون الأفكار خاطئة. فالشخص الذي لديه وهم يتصرف بشكل مختلف عن الشخص الذي لا يملك الوهم. وبينما كان التأثير الرئيسي للأنظمة الفلسفية هو تعزيز الانتشار وإدامة قوة الظروف التي لولا ذلك لكانت محلية وعابرة، إلا أنها تمتلك أيضًا قوة حماسية وتوجيهية خاصة في أوقات الأزمات. يعترف المادي كثيرًا

إن أقصى ما تم إثباته هو أن الأفكار العامة فعالة جدًا وقوية جدًا في أوقات الأزمات، بحيث لا يمكن تنفيذ المصالح الاقتصادية المادية البحتة للقلة إلا بشكل غير مباشر من خلال العمل بناءً على الرغبات والمعتقدات الأكثر مثالية للكثيرين.

عندما يقول إن النظريات والمثل العليا هي أدوات تستخدم نفاقًا من خلال السيطرة على المصالح الخاصة للتأثير على الجماهير. لأن هذا التأكيد يعترف بأن الناس تحركهم المُثُل، وأنه لا يمكن حثهم على العمل بشكل جماعي وبحزم ضد المخاطر والعقبات إلا من خلال مناشدة المُثُل والمفاهيم العامة. "الثقافة في خطر" من ناحية، و"الحرية في خطر" من ناحية أخرى. ولو لم يتم إقناع أعداد كبيرة من البشر بذلك، لما كانت الحرب مستمرة.

إن أقصى ما تم إثباته هو أن الأفكار العامة فعالة جدًا وقوية جدًا في أوقات الأزمات، بحيث لا يمكن تنفيذ المصالح الاقتصادية المادية البحتة للقلة إلا بشكل غير مباشر من خلال العمل بناءً على الرغبات والمعتقدات الأكثر مثالية للكثيرين.

ويصدق هذا بشكل خاص في ظل ظروف الحرب الأخيرة حيث فقدت الدوافع المباشرة القديمة للمآثر الشخصية والعظمة فعاليتها - الدوافع العامة، والوطنية، والشعور القومي، والعدالة، والإنسانية، وما إلى ذلك، يجب أن يتم تفعيلها.

لا يوجد تصور أكثر زيفًا من تصور البشر الذين تحركهم حسابات المصلحة الذاتية. في كثير من النواحي، قد يكون العالم أفضل لو كان هناك المزيد من الحكمة، وحب الذات المستنير، والاستقصاء والتفكر المدروس للمزايا والعيوب.

حيث لا يزال الفعل يعتمد على الغرائز والعواطف بدلاً من الحسابات، لكن العديد من الغرائز لا يمكن تفعيلها بشكل جماعي إلا عن طريق المحفزات من النوع المثالي. وأنظمة الفكر والفلسفات المجردة بالنسبة للقلة تتكثف في مثل هذه الشعارات البسيطة والمؤثرة، وصرخات الحرب، والمثل العليا للكثيرين.

إن السبب وراء تخصيص الكثير من الوقت لمناقشة الفعالية العملية للأفكار والنظريات العامة هو أنها تعمل على إبراز القوى البديلة

التي تحرك البشر ـ العادات، والسلطة القائمة، والتحيز، والمصالح الخاصة، وطموحات الرجال الأقوياء التي تدفعهم إلى استخدام الآخرين كأدوات، إلخ. وأفضل دليل على أن الفلسفة تتمتع ببعض السلطة هو الخوف منها الذي يعبر عنه ممثلو هذه المصالح وحراسها. وقد عبر إمرسون (Emerson) عن الفكرة بقوة عندما قال: "احذروا عندما يطلق الله العنان لمفكر على هذا الكوكب"(٤). عندئذ تصبح كل الأشياء سلسة.

إن التفكير يعني إدخال عامل جديد وغير قابل للقياس إلى حد كبير ـ تغيّر أو انسحاب، واختراع.

إن المحافظ المتزمت له ما يبرره في الانزعاج الذي يبديه إزاء محاولات صياغة وتبرير معتقداته الخاصة بطريقة عقلانية. والواقع أن اللجوء إلى المنطق الذي ينطوي عليه هذا التوجه يثير القلق.

ولكن يجب علينا أن نميز بين الطرق المختلفة التي تؤثر بها النظريات عمليًا. وبصورة عامة يمكننا أن نميز بين ثلاثة أنواع: النوع الأول هو النوع الذي يدرك في المقام الأول العيوب التي تعيب المؤسسات القائمة وينتقدها ويدينها. وهو يتصور حالة مثالية مختلفة، مختلفة إلى الحد الذي يجعلها متعارضة تمامًا ولا يمكن تحقيقها إلا بطريقة ثورية. وهو مثالي، إن لم يكن رومانتيكيًا، طوباويًا في لهجته. فهو يجد المعايير والنماذج الحقيقية للحياة في شيء منفصل عن الشؤون القائمة وخارجها. وهو يعتقد أن العقل قد فسد بسبب الاتصال بالأشياء كما هي موجودة بالفعل حتى فشل في إدراك الحالة والنموذج الحقيقيين.

ولكن إذا أزيلت الحيرة والغموض والخطأ الناجم عن هذا التأثير، فإن التنوير الداخلي سوف يمكن البشر من رؤية الحقيقة وإحداث تغيير جذري. وهو على هذا النحو مفاجئ وغير متوقع في تصوراته، ويدعو إلى الاعتماد على الذات، والإلهام من الداخل، مقترنًا باحتقار الحالة القائمة للأشياء وتأثيرها المفسد. وفي ظل ظروف مختلفة، ينعكس شيء من هذا النوع في جمهورية أفلاطون، والتطلعات الاجتماعية للمسيحيين الأوائل (على النقيض من التطلعات اللاحقة)، وشعر شيلي (Shelley)، وموقف لاو تسي (Lao-Tze). ويتوقع هذا النوع من الأفكار أن تطيح الأشياء التي نكرهها الآن بتلك التي نحترمها الآن، وأن تربك الأشياء الضعيفة الأقوياء؛ وأن تسيطر المثل العليا على الواقع. ويصبغ هذا النوع من الأفكار الفكر في أوقات التغيير الاجتماعي العظيم؛ فالثورة الفرنسية، والثورة الروسية، تتطلعان إلى سماء جديدة وأرض جديدة.

أما النوع الثاني فهو رصين، حكيم، محافظ. ويهدف إلى تبرير روح المؤسسات القائمة. ويسعى إلى إيجاد الأنماط والمعايير الحقيقية داخل الشؤون. وينظر بنظرة استخفاف إلى التغيير، وخاصة التغيير المفاجئ، لأن الشر يرجع إلى الانحراف عن المعاني الضرورية والعلاقات الثابتة المضمنة في الأشياء. والإصلاح هو استعادة هذه الأنماط الحقيقية. وهذا هو موقف رجال مثل أرسطو وكونفوشيوس وهيجل. وبينما يتسم النوع الأول بالنقد والتشاؤم تجاه الأشياء كما هي، فإن هذا النوع متفائل أو راضٍ. فالأشياء في جوهرها، إن لم تكن عرضيًا، صحيحة ومعقولة. والشر يكمن في العقل الذي انحرف عن هذه المبادئ. وبدلاً من مناشدة العقل ذاته للبحث في داخله بشكل حدسي وفطري عن المثل العليا للتغيير، فإنه يرى أن العقل لابد أن يتلقى الإرشاد والتقويم من خلال الدراسة الدقيقة للأشياء والأنماط والعلاقات الخارجية لها. إن اتجاهه واقعيًا وليس مثاليًا.

إن هذا النوع من الفلسفة يهدف إلى إصلاح الشخصية والعقل حتى يصبحا متوافقين مع المعاني الحقيقية للمؤسسات والعلاقات القائمة، وليس إصلاح المؤسسات من خلال اللجوء إلى المثل العليا الداخلية للعقل المستنير. ويعلمنا عدم الثقة في الذات، وعدم الثقة في الحماسة، والاندفاع، وأهمية الدراسة الصبورة والتعليم من الخارج. وانه يميل إلى إخضاع الذات الفردية، كما يميل النمط الراديكالي إلى تمجيدها.

إن كلا النوعين من النظريات، على الرغم من عدائهما العميق لبعضهما البعض، يتفقان في كونهما شاملين ـ في اتخاذ موقف عام إما بالإدانة أو التبرير تجاه الأشياء كما هي. وكلاهما يفتقران إلى ذلك النوع من القوة العملية أو الفعالية المطلوبة ـ القدرة على توقع وتوجيه التغييرات المطلوبة. فالنوع الأول يتوقع حدوث تغيير مفاجئ وثوري من شأنه أن يؤدي إلى حالة مثالية؛ أما النوع الثاني فيقاوم كل تغيير. ولكن ما تحتاج إليه البشرية هو القدرة على تشكيل وتوجيه التغييرات التي لابد وأن تحدث.

إن النوع المحافظ يفتقر إلى النفوذ اللازم لتوجيه التغيير لأنه يقدس الأشياء ويبررها كما هي في الجوهر.

أما النوع الراديكالي المثالي فيفتقر إلى النفوذ اللازم لتوجيه الأشياء كما هي لأنه يعارض المثل الداخلية

للشأن الخارجي والمؤسسة على نحو شامل. والنتيجة النهائية هي إما العمل السلبي المدمر أو التقاعس عن العمل، والسلبية، وانتظار تحقيق المثل من خلال معجزة من معجزات التغيير. وسوف نحاول في المحاضرات التالية أن نبين ونطبق النوع الثالث من الفكر الاجتماعي والسياسي، منتقدين الفلسفات التاريخية التي تميل في مجملها إلى أحد النوعين الأولين المذكورين. وسوف نخصص المحاضرة التالية على وجه الخصوص لشرح السمات الرئيسية للنوع الثالث من النظرية

هوامش الترجمة:

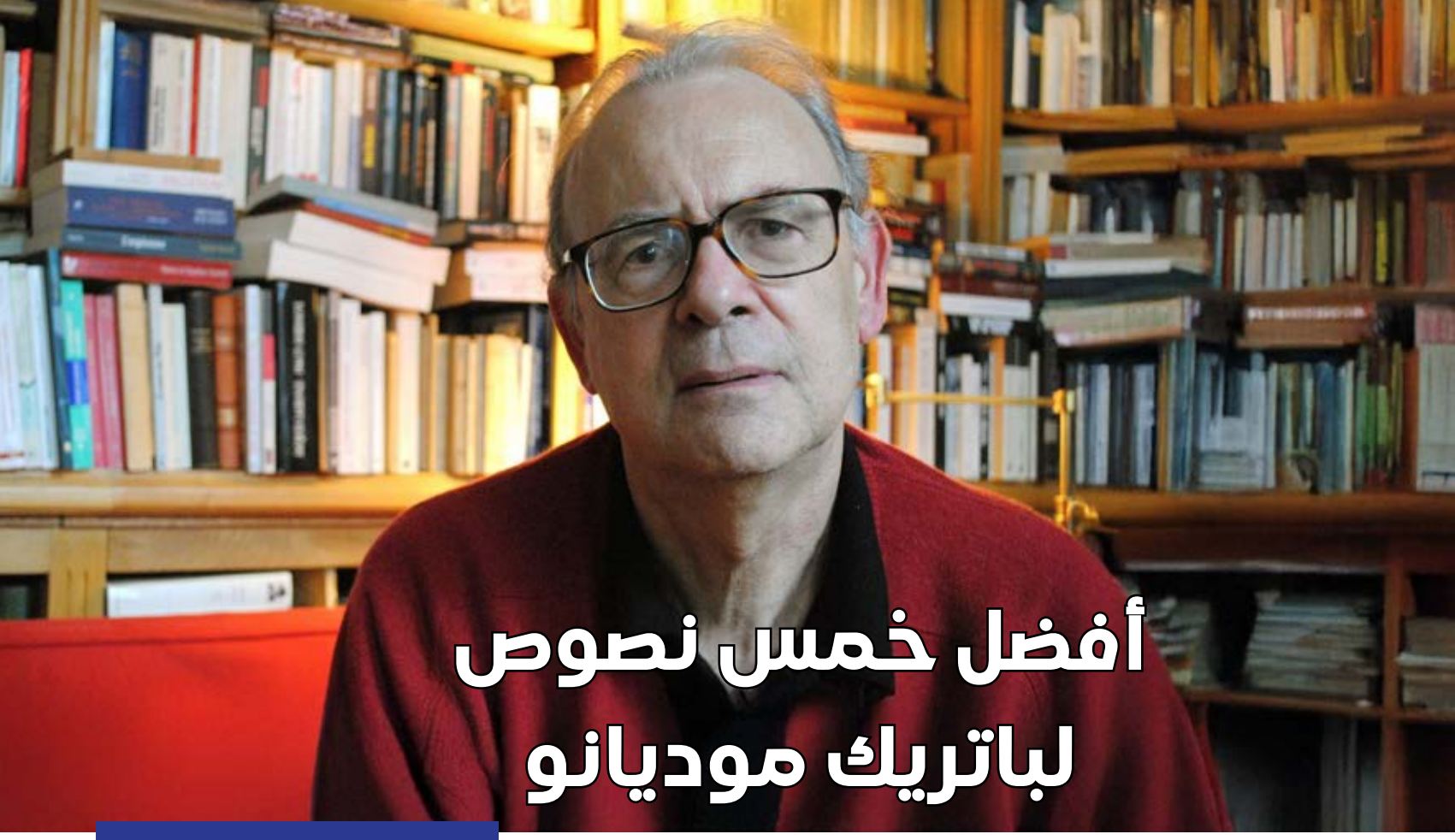
1 - المصدر الأصلي للترجمة:
John Dewey. (2015). The Function of Theory. European Journal of Pragmatism and American Philosophy. VII-2 | 2015. Retrieved from http://journals.openedition.org/ejpap/404

2 - تم أخذ الإذن والموافقة الرسمية بالترجمة من المجلة الأوربية للبراغماتية والفلسفة الأمريكية (EJPAP) صاحبه الحقوق من قبل الفيلسوفة روزا ماريا كالكاتيرا المؤسس المشارك والمدير المشارك للمجلة للسماح لحسام جاسم بالترجمة.

تعتبر هذه المحاضرة الأولى من عدة محاضرات في الفلسفة الاجتماعية والسياسية ألقاها جون ديوي أثناء زيارته للصين (1919 - 1921).

3 - حسام جاسم/ كاتب مستقل من العراق.

4 - رالف والدو إمرسون (Ralph Waldo Emerson) (1803 – 1882)/ كاتبٌ مقالاتٍ، وخطيبٌ، ومحاضرٌ، وفيلسوفٌ وشاعرٌ أمريكيٌّ، حاز على مكانة مُتميّزة في تاريخ الأدب والفكر الأمريكي، كان له باع طويلة، ودور في تطوير الثقافة الأمريكية في القرن التاسع عشر. قاد الحركة المتعالية في منتصف القرن التاسع عشر، وكان يُنظر إليه على أنه بطل للفردانية، نشر أفكاره من خلال عشرات المقالات وأكثر من 1500 محاضرة عامة في جميع أنحاء الولايات المتحدة.



أفضل خمس نصوص لباتريك موديانو

ترجمة: محمد فتيلينه
الجزائر

منذ صدور روايته الأولى "ساحة النجمة"، سنة 1968، أمضى موديانو الكاتب الحائز على جائزة نوبل للآداب في الـ 9 من أكتوبر 2014 أكثر من ثلاثين نصًّا. ولكن كي يمحو الأثر، فإنه يؤكد أنه ما زال بصدد كتابة العوالم نفسها ولكن مع شيء من الاختلاف من نص إلى آخر. من أين نبدأ الاختيار؟

هناك خمس اقتراحات:

دورا برودار: إذا كنت لا ترغب إلا بقراءة نص واحد للكاتب الفرنسي الكبير باتريك موديانو، فما عليك إلا اختيار "دورا بريدار"، فهو النص الأكثر تأثيرًا من ضمن كل نصوصه. فمن إشهارٍ بسيط وُجد في جريدة "باريس- سوار" Paris Soir لسنة 1941، أخذ الكاتب تتبّع آثار فتاة يهودية اختفت في تلك الليلة السوداء من الاحتلال النازي. عبر هذه العقدة، بحث موديانو عن دورا، وكذا عن والدها، الذي اختفى بدوره في باريس ذلك الزّمن. إنه نص رائع، وإن لم يتعلق الأمر برواية.

شارع المحلات المظلمة: النص الحائز على جائزة الغونكور سنة 1978، يعتبر هذا النص من الروايات الأشهر للمؤلف، كما أنه من النصوص الأفضل. فـ "المتحري" موديانو متواجد في قمّة النص. ينتقل من شاهدٍ إلى آخر، باحثًا من خلال الدلائل عن اسمٍ بعينه، مستكشفًا على ما يبدو المسارات الخاطئة. "غاي" هذا الرجل الفاقد للذاكرة، يبحث عن ماضيه، ينتهي بإيجاد هوية وقصة، ولكن هل تراهما يعنيانه فعلا؟

للتذكير وعلى غير عادة باقي نصوص موديانو عبر الأمكنة، فإن هذه الرواية لا تتعلق بباريس، بل بروما أين يوجد شارع المحلات المظلمة.

كتيب العائلة: خمسة عشر قصة مرتبة، في أغلبها سيرة ذاتية. ابتداءً من النص الثاني نكتشف كنوع من الانعطاف عبر قصص متماثلة بأن السارد يدعى موديانو باتريك، هل هو الكاتب نفسه؟ أهلا بكم إذن في مملكة الخيال الذاتي وسحره اللذيذ حينا والمقلق أحيانًا.

توزيع المعاناة 1988: هذه القصة تدور حول طفلين تُركا من طرف والديهما ليقعا في أيدٍ سيئة السمعة، القصة لا تحفل بأجواء سحرية كما يتصور القارئ. والأمر قبل كل شيء هو قبر عاطفي في ذاكرة "رودي"، الأخ الأصغر لباتريك موديانو، الذي توفى والكاتب في سن الحادية عشرة. أعاد الكاتب صياغة هذا الجزء المعاش في رواية جديدة ظهرت في الثاني من أكتوبر الماضي بعنوان "كي لا تتيه في الحي". في هذه المرة قام عبر النص باستغلال الحدث كقاعدة أساس لرواية بوليسية قمعية أين أنمحى أخوه داخله.

شجرة العائلة (2005): يبقى هذا الكتاب بدون شك في تاريخ الأدب الفرنسي. بعد أن كان يعيش داخل نصوصه في المخيال والمخيال الذاتي، انتهى موديانو إلى كتابة سيرة ذاتية بطريقة متفردة. عبر ازدواجية في الشخصية، الأديب الناضج يحكي داخل النص طفولته ومراهقته بشيء بجفاف رهيبّ، وإن الأمر يتعلق بشخص آخر غيره. الأمر أشبه بـ"سيرة ذاتية مغايرة"، الذي يمر على النص، يتأكد أنه يكوّن شبه حافظة مفتاحية تسمح بفك شفرة باقي كتب موديانو، وتحدّد الجزء البيوغرافي المعشش في كل كتاب.

علاوة على ما سبق من نصوص، هناك نصٌ سادس لا يقل أهمية عن ما اخترنا:

كاترين الثّقة (1988): كتابٌ رائق موجه للأطفال، والرسوم المرفقة بريشة "سومبي" موضوعة بشكل جميل. كل الأجواء داخل النص (عبر 96 صفحة) هي الصورة الحقيقة لأسلوب موديانو السهل والمحفز على القراءة. وهي طريقة رائعة للدخول إلى أثره الأدبي في سن التسع سنوات.

المصدر:

جريدة "لوموند"

1 - http://www.lemonde.fr/livres/article/201410/10//s-il-ne-fallait-lire-que-cinq-livres-de-patrick-modiano_4504509_3260.html

الوقوف على أكتاف العمالقة

لا يحدث الابتكار من فراغ. فقد "سرق" المفكرون والفاعلون من شكسبير إلى جوبز الإلهام من المفكرين والفاعلين الذين سبقوهم.

المحرر الثقافي

مجلة فكر الثقافية

كتب إسحاق نيوتن في رسالة إلى زميله العالم روبرت هوك عام 1675: "إذا كنت قد رأيت أبعد من ذلك، فذلك لأنني وقفت على أكتاف العمالقة"

قد يكون من السهل أن ننظر إلى عباقرة عظماء مثل نيوتن ونتخيل أن أفكارهم وأعمالهم جاءت من عقولهم فقط، وأنهم استوحوها من أفكارهم الخاصة، وأنهم كانوا مبدعين حقيقيين، ولكن هذا نادرًا ما يحدث.

إن الأفكار المبتكرة لابد وأن تأتي من مكان ما. فمهما بدا العمل فريدًا أو غير مسبوق، فإن البحث بعمق سوف يجد المرء دومًا أن المبدع كان يعتمد على أكتاف شخص آخر. لقد أتقن المبدعون أفضل ما توصل إليه الآخرون بالفعل، ثم جعلوا من هذه الخبرة خبرتهم الخاصة. ومع كل تكرار، كان بوسعهم أن يروا أبعد قليلًا، وكانوا راضين بمعرفة أن الأجيال القادمة سوف تعتمد بدورها على أكتافهم.

إن الوقوف على أكتاف العمالقة يشكل جزءًا

ضروريًا من الإبداع والابتكار والتطوير. ولا يقلل ذلك من قيمة ما تفعله. بل احتضنه.

الجميع يحصلون على الأكتاف

ومن عجيب المفارقات أن عبارة نيوتن لم تكن من ابتكاره بالكامل. فمن الممكن إرجاع أصل هذه العبارة إلى القرن الثاني عشر، عندما كتب المؤلف جون سالزبوري أن الفيلسوف برنارد الشارتري قارن الناس بالأقزام الذين يصعدون على أكتاف العمالقة، وقال: "إننا نرى أكثر وأبعد من أسلافنا، ليس لأننا نتمتع ببصر أكثر حدة أو طولًا أكبر، بل لأننا نرتفع ونُحمل على قامتهم العملاقة".

لقد عبرت ماري شيلي عن الأمر بهذه الطريقة في القرن التاسع عشر، في مقدمة روايتها فرانكشتاين: "يجب أن نعترف بكل تواضع أن الاختراع لا يتلخص في خلق من الفراغ، بل من الفوضى".

هناك عمالقة في كل مجال. لا تخف منهم. فهم يقدمون لك منظورًا مثيرًا. وكما نصح المخرج السينمائي جيم جارموش، "لا يوجد شيء أصلي. اسرق من أي مكان يتردد صداه مع الإلهام أو يغذي خيالك. التهم الأفلام القديمة والأفلام الجديدة والموسيقى والكتب واللوحات والصور الفوتوغرافية والقصائد والأحلام والمحادثات العشوائية والهندسة المعمارية والجسور وعلامات الشوارع والأشجار والسحب والمسطحات المائية والضوء والظلال. اختر فقط الأشياء التي تسرق منها والتي تتحدث مباشرة إلى روحك. إذا فعلت ذلك، فسيكون عملك (وسرقتك) أصيلًا. الأصالة لا تقدر بثمن؛ والأصالة غير موجودة. ولا تهتم بإخفاء سرقتك - احتفل بها إذا شعرت بذلك. في كل الأحوال، تذكر دائمًا ما قاله جان لوك جودار: "ليس المهم من أين تأخذ الأشياء - بل المكان الذي تأخذها إليه".

قد يبدو هذا محبطًا. قد يعتقد البعض، "أغنيتي، كتابي، منشور مدونتي، مشروعي الناشئ، تطبيقي، إبداعي - بالتأكيد أصلية؟ بالتأكيد لم يفعل أحد هذا من قبل!" لكن هذا ليس هو الحال على الأرجح. إنه ليس بالأمر السيئ أيضًا. يقول صانع الأفلام كيربي فيرجسون في محاضرته في TED: "إن الاعتراف بهذا لأنفسنا ليس احتضانًا للرتابة والتقليد - إنه تحرير من مفاهيمنا الخاطئة، وهو حافز لعدم توقع الكثير من أنفسنا والبدء ببساطة"

وهنا تكمن الحقيقة المهمة. فالوقوف على أكتاف العمالقة يمكّننا من رؤية أبعد، وليس فقط ما رأيناه من قبل. فعندما نبني على عمل سابق، فإننا غالبًا ما نعمل على تحسينه ونأخذ البشرية في اتجاهات جديدة. ومهما بدا عملك أصليًا، فإن التأثيرات موجودة - قد تكون غير مذكورة أو غير واضحة. وكما نعلم من الدليل الاجتماعي، فإن النسخ هو ميل بشري طبيعي. إنها الطريقة التي نتعلم بها ونكتشف كيفية التصرف.

في كتابه "مضاد الهشاشة: الأشياء التي تكتسب من الفوضى"، يصف نسيم طالب (كاتب لبناني أمريكي) نوع الاختراعات والأفكار المضادة للهشاشة التي استمرت عبر التاريخ. يصف نفسه وهو يتجه إلى مطعم (من أمثاله موجود منذ 2500 عام على الأقل)، مرتديًا أحذية تشبه تلك التي ارتداها الناس منذ 5300 عام على الأقل، لاستخدام أدوات المائدة التي صممها أهل بلاد ما بين النهرين. وخلال المساء، يشرب نبيذًا بناءً على وصفة عمرها 6000 عام، من أكواب اخترعت منذ 2900 عام، يليه جبن لم يتغير على مر القرون. يتم تحضير العشاء باستخدام واحدة من أقدم أدواتنا، النار، واستخدام أدوات تشبه إلى حد كبير تلك التي طورها الرومان.

لا شك أن الكثير من جوانب مجتمعاتنا وثقافاتنا قد تغيرت ولا تزال تتغير بمعدلات أسرع من أي وقت مضى. ولكننا نستمر في الاعتماد على أولئك الذين سبقونا في حياتنا اليومية، مستخدمين اختراعاتهم وأفكارهم، وفي بعض الأحيان نبني عليها.

متلازمة لم يتم اختراعها هنا

عندما ننكر ما جاء من قبل أو نحاول إعادة اختراع العجلة أو نرفض التعلم من التاريخ، فإننا نمنع أنفسنا. ففي نهاية المطاف، العديد من أفضل الأفكار هي الأقدم. ومتلازمة "لم يتم اختراعها هنا" هي مصطلح يستخدم للإشارة إلى المواقف التي نتجنب فيها استخدام الأفكار أو المنتجات أو البيانات التي ابتكرها شخص آخر، مفضلين بدلًا من ذلك تطوير أفكارنا الخاصة (حتى لو كانت أكثر تكلفة، وتستغرق وقتًا طويلًا، وأقل جودة).

وقد تتجلى هذه المتلازمة أيضًا في صورة إحجام عن الاستعانة بمصادر خارجية أو تفويض المهام. وقد يعتقد الناس أن إنتاجهم سيكون أفضل بطبيعته إذا قاموا به بأنفسهم، فيصبحون واثقين بشكل

إسحاق نيوتن

مفرط في قدراتهم. فمن منا يحب أن يُقال له ما يجب عليه فعله، حتى من شخص يعرف أفضل منه؟ ومن منا لا يريد أن يُعرف بأنه العبقري الذي (أعاد) اختراع العجلة؟

إن تطوير حل جديد لمشكلة ما أكثر إثارة من استخدام أفكار شخص آخر. ولكن الحلول الجديدة، بدورها، تخلق مشاكل جديدة. ويسخر بعض الناس من أن أكبر شركات وادي السليكون، على سبيل المثال، ليست في الواقع سوى حاضنات مرتجلة للأشخاص الذين سيؤسسون في نهاية المطاف أعمالهم الخاصة، على اعتقاد راسخ بأن ما سيبتكرونه بأنفسهم سيكون أفضل.

إن متلازمة "لم يتم اختراعها هنا" هي أيضًا حالة من مغالطة التكلفة الغارقة. إذا أنفقت شركة الكثير من الوقت والمال في جعل عجلة مربعة تعمل، فقد تقاوم شراء العجلات المستديرة التي يأتي بها شخص آخر. يمكن أن تكون تكاليف الفرصة هائلة. إن متلازمة "لم يتم اختراعها هنا" تنتقص من الكفاءة الأساسية للمنظمة أو الفرد، وتؤدي إلى إهدار الوقت والموهبة على ما هو في النهاية مشتت للانتباه. من الأفضل استخدام فكرة شخص آخر وأن تكون عملاقًا لشخص آخر

لماذا سرق ستيف جوبز أفكاره

"الإبداع هو مجرد ربط الأشياء ببعضها البعض. فعندما تسأل المبدعين عن كيفية قيامهم بشيء ما، فإنهم يشعرون بالذنب قليلًا لأنهم لم يقوموا به حقًا. لقد رأوا شيئًا ما فقط. بدا لهم الأمر واضحًا بعد فترة؛ وذلك لأنهم كانوا قادرين على ربط

ستيف جوبز

التجارب التي مروا بها وتلخيص أشياء جديدة. "

ستيف جوبز

في كتاب "الأنواع الهاربة: كيف يعيد الإبداع البشري تشكيل العالم"، يتتبع أنتوني براندت وديفيد إيجل مان المسار الذي أدى إلى إنشاء هاتف آيفون ويتعقبان العمالقة الذين جلس على أكتافهم ستيف جوبز. غالبًا ما نشيد بجوبز باعتباره شخصية ثورية غيرت كيفية استخدامنا للتكنولوجيا. قلة من الأشخاص الذين كانوا موجودين في عام 2007 كان من الممكن أن يفشلوا في ملاحظة الضجة التي أحدثها إطلاق هاتف آيفون. بدا جديدًا للغاية، ويبتعد تمامًا عن أي شيء جاء من قبل. الحقيقة أكثر فوضوية بعض الشيء.

ظهرت أول شاشة تعمل باللمس قبل ظهور آيفون بنحو نصف قرن تقريبًا، حيث طورها إي. إيه. جونسون لمراقبة الحركة الجوية. ثم استند مهندسون آخرون إلى عمله وطوروا نماذج قابلة للاستخدام، وسجلوا براءة اختراع في عام 1975. وفي نفس الوقت تقريبًا، كانت جامعة إلينوي تعمل على تطوير محطات تعمل باللمس للطلاب. وقبل ظهور شاشات اللمس، كانت الأقلام الضوئية تستخدم تقنية مماثلة. وظهر أول كمبيوتر تجاري يعمل باللمس في عام 1983، وسرعان ما تبعه لوحات الرسوميات والأجهزة اللوحية والساعات وأجهزة ألعاب الفيديو. ثم أصدرت شركة كاسيو كمبيوتر جيب يعمل باللمس في عام 1987 (تذكر أن هذا كان قبل ظهور آيفون بعشرين عامًا كاملة)

ومع ذلك، كانت أجهزة شاشات اللمس المبكرة محبطة في الاستخدام، وكانت وظائفها محدودة للغاية، وكانت أعمار بطارياتها قصيرة في كثير من الأحيان، وكانت حالات الاستخدام فيها محدودة بالنسبة للشخص العادي. ومع تطور أجهزة شاشات اللمس من حيث التعقيد وسهولة الاستخدام، فقد أرست الأساس لجهاز iPhone.

وعلى نحو مماثل، استندت فكرة مشغل الموسيقى iPod آي بود إلى عمل كين كرامر، الذي استلهم فكرته من مشغل الموسيقى المحمول سوني Walkman ووكمان. فقد صمم كرامر مشغل موسيقى صغير محمول في سبعينيات القرن العشرين. وكان جهاز IXI آي إكس آي، كما أطلق عليه، يشبه آي بود إلى حد كبير، ولكنه وصل قبل الأوان بحيث لم يكن له سوق، وكان كرامر يفتقر إلى المهارات التسويقية اللازمة لإنشاء مشغل موسيقى آي بود. وعندما عرض على المستثمرين، وصف كرامر إمكانية التسليم الفوري، والمخزون الرقمي، والعروض الحية المسجلة، وتوافر الكتالوجات القديمة، والترويج للفنانين الجدد والمعاملات الصغيرة. هل يبدو هذا مألوفًا؟

لقد وقف ستيف جوبز على أكتاف العديد من المهندسين والطلاب والعلماء غير المرئيين الذين عملوا لعقود من الزمن لبناء التكنولوجيا التي استعان بها. ورغم أن شركة أبل لديها تاريخ طويل من الدعاوى القضائية القاسية ضد أولئك الذين تعتبرهم سرقوا أفكارها، فإن العديد منها لم تكن من صنعها في المقام الأول. ويخلص براندت وإيجل مان إلى أن "الإبداع البشري لا ينشأ من فراغ. فنحن نستفيد من خبرتنا والمواد الخام المحيطة بنا لإعادة تشكيل العالم. ومعرفة أين كنا، وأين نحن الآن، تشير إلى الطريق إلى الصناعات الكبرى القادمة".

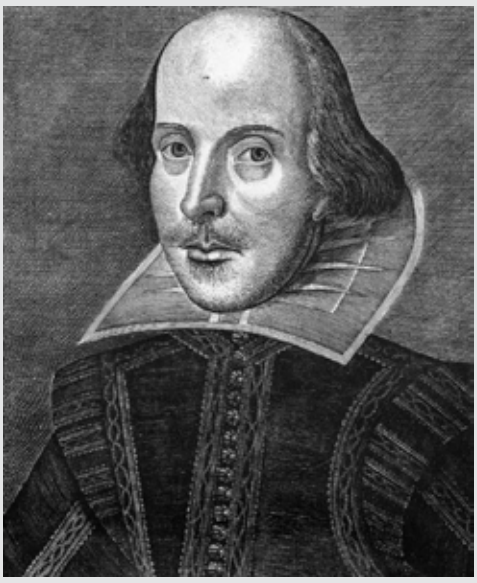
كيف حصل شكسبير على أفكاره

" لا شيء يأتي من لا شيء."

وليام شكسبير، الملك لير

تعتمد معظم مسرحيات شكسبير، إن لم تكن كلها، بشكل كبير على أعمال سابقة - لدرجة أن البعض يتساءل عما إذا كان قد نجح في البقاء على قيد الحياة في ظل قوانين حقوق النشر الحالية

استوحى هاملت إلهامه من جيستا دانوروم Gesta Danorum، وهو عمل يعود إلى القرن الثاني عشر عن التاريخ الدنماركي بقلم ساكسو جراماتيكوس،



شكسبير

ويتألف من ستة عشر كتابًا لاتينيًا. وعلى الرغم من الشك في ما إذا كان شكسبير قد تمكن من الوصول إلى النص الأصلي، إلا أن العلماء يجدون أوجه التشابه لا يمكن إنكارها ويعتقدون أنه ربما قرأ مسرحية أخرى تستند إليه، والتي استوحى منها الإلهام. وعلى وجه الخصوص، تتضمن روايات محنة الأمير أمليث (التي تحتوي على نفس الرسائل مثل هاملت) أحداثًا مماثلة.

تروي سجلات هولينشيد، وهي رواية مشتركة بين مؤلفيها عن التاريخ البريطاني من أواخر القرن السادس عشر، قصصًا تحاكي حبكة مسرحية ماكبث، بما في ذلك الساحرات الثلاث. كانت سجلات هولينشيد نفسها مزيجًا من النصوص السابقة، التي نقلت تحيزاتها واختلاقاتها إلى شكسبير. ومن المرجح أيضًا أنها ألهمت مسرحية الملك لير

تم نسخ أجزاء من أنطونيوس وكليوباترا حرفيًا من حياة مارك أنتوني لبلوتارخ. كانت قصيدة آرثر بروك عام 1562 التاريخ المأساوي لروميوس وجولييت نموذجًا غير مقنع لروميو وجولييت. مرة أخرى، هناك المزيد من العمالقة وراء الكواليس - نسخ بروك قصيدة عام 1559 لبيير بواستو، الذي استوحى بدوره من قصة عام 1554 لماتيو باندیلو، الذي استوحى بدوره الإلهام من عمل عام 1530 للويجي دا بورتو. تستمر القائمة، مع بلوتارخ وتشوسر والكتاب المقدس كمصدر إلهام للعديد من الأعمال الأدبية والمسرحية والثقافية الرئيسية.

ولكن ما فعله شكسبير بالأعمال التي نسخها

في بعض الأحيان، وتعلم منها في أحيان أخرى، أمر رائع. فإذا ألقيت نظرة على أي من النصوص الأصلية، فسوف تجد، على الرغم من التقليد، أنها لا يمكن مقارنتها بمسرحياته. فقد كانت العديد من النصوص الأصلية جافة وغير جذابة وتفتقر إلى أي نوع من اللغة الشعرية. وفي عام 1908 كتب جيه جيه مونرو أن "التاريخ المأساوي لروميوس وجولييت" "يتدفق مثل تيار خامل في أرض غريبة ومستحيلة؛ أما أعمال شكسبير فتتدفق مثل نهر عريض متدفق، يغني ويزبد، يلمع في ضوء الشمس ويظلم في السحب، يحمل كل الأشياء بشكل لا يقاوم إلى حيث يغوص فوق الهاوية في مياه قاحلة تحته".

ورغم أن شكسبير كان يقترب من حد السرقة الأدبية في بعض الأحيان، إلا أنه أعاد صياغة القصص باستخدام استثنائي للغة الإنجليزية، فأضفى الدراما والعاطفة على القصص أو القصائد الكئيبة. وكان لديه حس حاد بالتغييرات المطلوبة لإعادة هيكلة الحبكات، وخلق التشويق والكثافة في قصصهم. لقد رأى شكسبير أبعد كثيرًا من أولئك الذين كتبوا قبله، وبمساعدتهم، دشن عصرًا جديدًا للغة الإنجليزية.

بطبيعة الحال، لم يكن نيوتن وجوبز وشكسبير وحدهم من وجدوا كتفًا يستندون إليه (أحيانًا راغبين وأحيانًا أخرى غير راغبين). فمن المفترض أن موقع فيسبوك قد استند إلى موقع فريندستر. وكثيرًا ما تحاكي كتب كورماك مكارثي نصوصًا تاريخية أقدم، حيث تأتي إحدى الشخصيات مباشرة من كتاب اعترافات صمويل تشامبرلين. كما استعار جون لينون من موسيقيين متنوعين، فكتب ذات مرة في رسالة إلى صحيفة نيويورك تايمز أنه على الرغم من أن فرقة البيتلز كانت تقلد الموسيقيين السود، "فإن هذا لم يكن تقليدًا. بل كان حبًا".

في كتابه "نشوة التأثير"، يشير جوناثان ليثيم إلى العديد من الأمثلة الأخرى للتأثيرات في الأعمال الكلاسيكية. في عام 1916، نشر الصحفي هاينز فون ليشبيرج قصة عن رجل يقع في حب ابنة صاحبة المنزل التي يسكنها ويبدأ علاقة حب، تنتهي بوفاتها ووحدته الدائمة. العنوان؟ لوليتا. من الصعب التشكيك في أن نابوكوف يجب أن يكون قد قرأها، ولكن بصرف النظر عن الحبكة والاسم، فإن أسلوب اللغة في نسخته غائب عن الأصل.

وتستمر القائمة. والهدف ليس التهاون في التعامل مع الانتحال، بل تنمية الحساسية تجاه عناصر القيمة في العمل السابق، فضلًا عن القدرة على البناء على هذه العناصر. وإذا قيدنا تدفق الأفكار، فسوف يخسر الجميع.

الممكن المجاور

ولكن ما الذي يدور حوله هذا السؤال؟ لماذا لا يستطيع الناس أن يبتكروا أفكارهم الخاصة؟ لماذا يتوصل كثير من الناس إلى أفكار رائعة ولكنهم لا يستفيدون منها أبدًا؟ تكمن الإجابة في ما يسميه العالم ستيوارت كوفمان "الممكن المجاور". وببساطة شديدة، فإن كل ابتكار أو فكرة جديدة تفتح الباب أمام ابتكارات وأفكار إضافية. وفي أي وقت، هناك حدود لما هو ممكن، ولكن هذه الحدود تتوسع باستمرار.

في كتابه "من أين تأتي الأفكار الجيدة: التاريخ الطبيعي للابتكار"، يقارن ستيفن جونسون هذه العملية بوجودنا في منزل حيث يؤدي فتح الباب إلى إنشاء غرف جديدة. في كل مرة نفتح فيها الباب لغرفة جديدة، تظهر أبواب جديدة وينمو المنزل. يقارن جونسون الأمر بتكوين الحياة، بدءًا من الأحماض الدهنية الأساسية. لم تكن الأحماض الدهنية الأولى التي تشكلت قادرة على التحول إلى كائنات حية. عندما نظمت نفسها على شكل كرات، تشكل الأساس لأغشية الخلايا، وانفتح باب جديد للرموز الجينية والبلاستيدات الخضراء والميتوكوندريا. عندما طورت الديناصورات عظمًا جديدًا يعني أنها تتمتع ببراعة يدوية أكبر، فتحت بابًا جديدًا للطيران. عندما طور أسلافنا البعيدون إبهامًا قابلًا للعكس، انفتحت عشرات الأبواب الجديدة لاستخدام الأدوات والكتابة والحرب. وفقًا لجونسون، كان تاريخ الابتكار يدور حول استكشاف أجنحة جديدة من الممكن المجاور وتوسيع ما نحن قادرون عليه

إن أي فكرة جديدة ـ مثل أفكار نيوتن وجوبز وشكسبير ـ لا يمكن أن تتحقق إلا لأن عملاقًا سابقًا فتح بابًا جديدًا وجعل عملهم ممكنًا. وبدورهم فتحوا أبوابًا جديدة ووسعوا نطاق الإمكانات. إن التكنولوجيا والفنون وغيرها من التطورات لا يمكن أن تتحقق إلا إذا وضع شخص آخر الأساس؛ فلا شيء يأتي من لا شيء. فقد استطاع شكسبير أن يكتب مسرحياته لأن أشخاصًا آخرين طوروا الهياكل واللغة التي شكلت أدواته. واستطاع نيوتن أن يتقدم

ورغم أن شكسبير كان يقترب من حد السرقة الأدبية في بعض الأحيان، إلا أنه أعاد صياغة القصص باستخدام استثنائي للغة الإنجليزية، فأضفى الدراما والعاطفة على القصص أو القصائد الكئيبة. وكان لديه حس حاد بالتغييرات المطلوبة لإعادة هيكلة الحبكات، وخلق التشويق والكثافة في قصصهم. لقد رأى شكسبير أبعد كثيرًا من أولئك الذين كتبوا قبله، وبمساعدتهم، دشن عصرًا جديدًا للغة الإنجليزية.

بالعلم بفضل الاكتشافات الأولية التي توصل إليها آخرون. أما جوبز فقد بنى شركة أبل من حطام العديد من الأجهزة والتقدم التكنولوجي السابق

إن الأسئلة التي يتعين علينا جميعًا أن نطرحها على أنفسنا هي التالية: ما هي الأبواب الجديدة التي أستطيع أن أفتحها، استنادًا إلى عمل العمالقة الذين سبقوني؟ ما هي الفرص التي أستطيع أن أرصدها والتي لم يتمكنوا هم من استغلالها؟ أين أستطيع أن أستغل الإمكانات المجاورة؟ إذا كنت تعتقد أن كل الأفكار الجيدة قد تم العثور عليها بالفعل، فأنت مخطئ تمامًا. إن الأفكار الجيدة التي يطرحها الآخرون تفتح إمكانيات جديدة، بدلًا من أن تقيدها.

مع مرور الوقت، تستمر الشركات العملاقة في النمو وتصبح أكثر استعدادًا للسماح لنا بالقفز على أكتافهم. وتتجلى خبراتهم في الكتب ومنشورات المدونات، والبرمجيات مفتوحة المصدر، ومحاضرات TED، والمقابلات الصوتية، والأوراق الأكاديمية. أيًا كان ما نحاول القيام به، لدينا خيار العثور على عملاق مناسب ومعرفة ما يمكن تعلمه منهم. وفي هذه العملية، تتراكم المعرفة، ويتمكن الجميع من رؤية المزيد مع فتح أبواب جديدة للإمكانات المجاورة.

المصدر:

fs.blog

إعادة تشكيل العالم؛ ما وراء الطبيعة والثقافة

ترجمة: د. عبدالرحمن إكيدر

أستاذ باحث في النقد الأدبي والبلاغة
جامعة القاضي عياض مراكش

يستكشف كل من عالم الأنثروبولوجيا ورسام القصص المصورة العواقب السياسية للثنائية التي تجمع الطبيعة والثقافة، ويقترحان طرقًا مختلفة للتخلص منها.

هذا الكتاب هو نتيجة لقاء مثمر بين فيليب ديسكولا Philippe Descola الأستاذ الفخري في كوليدج فرنسا Collège de France، وعالم الإثنولوجيا المتخصص في عشيرة أشوار (البرازيلية). وأليساندرو بينوتشي Alessandro Pignocchi، رسام القصص المصورة، وصاحب المجموعة الصغيرة حول "البيئة البرية" (2017) التي ضمت ثلاثة أجزاء، إضافة إلى "علم الكون المستقبلي" (2018). يشترك المؤلفان في الاهتمام الملحوظ بالقضايا البيئية، وفي عدد من القضايا النظرية المتعلقة بالعلاقة بين المجتمعات البشرية المختلفة والطبيعة.

• تمييز بين الطبيعة / الثقافة

تكمن نقطة البداية في لقائهما في فكرة مفادها أن فكرة الطبيعة نفسها تخضع للنقاش؛ فبعيدًا عن تحديد حقيقة موضوعية، تتعلق المسألة ببناءٍ مفاهيمي أوروبي، يقوم على المواجهة بين الأنشطة البشرية (وتسمى "الثقافية") وغير البشرية (وتسمى"طبيعية")، والملاحظ أن جميع المجتمعات لم تصفها على هذا النحو. ومع ذلك، فإن الرهان في مثل هذه النقاشات ليست نظرية فقط، لأنه من خلال هذا المفهوم المحدد للطبيعة تنبثق مجموعة كاملة من السلوكيات والممارسات التي تؤخذ فيها المصالح البشرية فقط في الاعتبار (على حساب الطبيعة، أي "ما هو غير بشري" بالمعنى الواسع)

هذا التصور الغربي للطبيعة هو الذي أطلق عليه فيليب ديسكولا في عمله الشهير "ما وراء الطبيعة والثقافة"، "المذهب الطبيعي". هذا الفصل بين الطبيعة والثقافة جعل من الممكن من الناحية النظرية استغلال الموارد لصالح البشر - أو مجتمعات بشرية معينة على الأقل. وبذلك، لعبت أيضًا دورًا في منطق التوسع الاستعماري والتجاري لأوروبا الحديثة. وبالتالي، فإن إعادة تقييم هذا المفهوم للطبيعة، بحسابات جديدة، يعني تسييس هذه النقاشات النظرية والتشكيك في نوع المجتمع الذي يجعله ممكنا. بهذا المعنى، يسعى الكتاب إلى فتح آفاق حول إمكانية إلغاء هذا التمييز الغربي بين الطبيعة والثقافة. في حين أن" الطبيعة" تحكم علينا بتمثيل الطبيعة كواقع سلبي يمكن من خلاله ممارسة عمل بشري قوي للغاية (سواء كان ذلك بهدف استغلاله، أو على النقيض من ذلك بهدف حمايته، وكلاهما لا يشكل، في النهاية، سوى وجهي عملة واحدة)، يستكشف المؤلفان إمكانية ابتكار روابط جديدة لهذه "الطبيعة" وللكائنات غير البشرية التي تتكون منها، على أساس أشكال الرفقة والموجهة نحو مصير مشترك. مع وضع هذا في الاعتبار، يقدم الكتاب نفسه على أنه دليل حقيقي، مكتوب ومرسوم على حد سواء، لاستخدام الأجيال القادمة، ومن قبل الأطفال ذوي المستقبل، وتمكينهم من إدراك نسبية

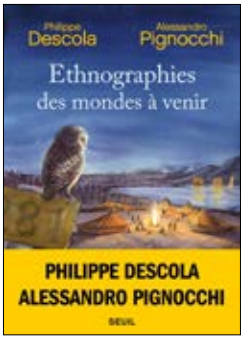
القيم التي تستند إليها بعض الخيارات السياسية والحضارية الضخمة.

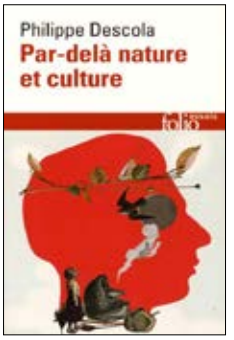
• القوة الملهمة للأنثروبولوجيا:

إن الطريقة التي اعتمدها المؤلفان هي جزء من منظور إثنوغرافي. فبعد سلسلة أبحاث أجراها فيليب ديسكولا في الأمازون، انتقل أليساندرو بينوتشي إلى ذات المنطقة وتخالط مع عشيرة أشوار. يتمثل هدفهما في الكشف عن الطرق المختلفة التي فكرت بها المجتمعات البشرية في العلاقات بين البشر وغير البشر. لكن عند القيام بذلك، فإن الأمر لا يتعلق بتقديم أمثلة لمتابعة أو استيراد أفكار جاهزة لتحل محل أفكارنا، سيكون هذا ببساطة محكوما عليه بالفشل، لأن قدرتنا على دمج المفاهيم الثقافية الأجنبية محدودة. وهذا ما يؤكده ديسكولا نفسه، قائلاً: "على الرغم من معرفتي بالأشوار ولغتهم، لن أجرؤ على القول إنني قادر على معرفة تجربتهم العاطفية والذاتية في المشي في الغابة ..."

يوضح بينوتشي أنه إذا تم تسليط الضوء على ثقافات معينة أو رسمها عبر الفصول المختلفة، فإنها قبل كل شيء ستكون بمثابة مصادر إلهام. كما يكشف هذا الرسام عما يشكل تحيز هذا الكتاب حيث "تصبح الأنثروبولوجيا مستودعًا لأدوات التشويش الفكري". فمن خلال مواجهة طرق التفكير والتصرف بشكل مختلف عن تلك التي تم نقلها إلينا ثقافيًا، فإنه من المرجح أن يتخيل القارئ إمكانيات جديدة حيث لم ير في السابق سوى الأدلة الواضحة. ينطوي هذا الموقف المنهجي على إخضاع التحليل الإثنوغرافي للثقافة التي طرحت نفسها تاريخيا كمحلل، وتبني وجهة النظر التي لطالما اعتبرتها وجهة نظر "الآخر". إنها مسألة اعتراف" حتى في أكثر نتائجها جذرية، من خلال استحضار الحكم الشهير لمونتين المتعلق بالممارسات "الوحشية" أو "البربرية" لتوبينامبا Tupinamba، والتي بموجبها "يطلق المرء على (البربرية) كل ما لم يعتاد عليه".

لهذا، من الضروري التخلي عن رؤية خطية وتطورية مفرطة لتاريخ المجتمعات البشرية، والتي من شأنها أن تسعى إلى إعطاء الأولوية لجميع الثقافات على نطاق واحد من التقدم - مع الاحتفاظ دائمًا بأعلى مكان لأوروبا. يدرس ديسكولا بهذا المعنى أحد التعبيرات المستمرة لهذا الافتراض المسبق في الإثنوغرافيا المعاصرة، والذي يتمثل في اعتبار بعض المجتمعات المعاصرة بعيدة جدًا عن الثقافة الغربية كشهود على عمل المجتمعات السابقة، ومقارنتها، على سبيل المثال، بمؤسسات الإغريق القديمة، وهذا يرقى إلى وضعها على المستوى نفسه من مسار خطي وخيالي للتاريخ البشري وتحييد أي لقاء محتمل بينها.





ومع ذلك، فإن ممارسات الكفاف التي تم تطويرها في الأنظمة الثقافية المختلفة وعلاقاتها الفريدة بالموارد لا تتميز بالنقص أو عدم الاكتمال مقارنة بتلك التي اعتدنا عليها، على الرغم من اختلافها الشديد عن ممارساتنا. يقول ديسكولا: "لم يتوقف البشر أبدًا عن استكشاف مسارات مختلفة وبدون تقدم خطي للحصول على ظروف وجودهم المادية وتنظيم حياتهم معًا". هذه الأنظمة ليست فقط ناضجة وليست طفولية - لاستخدام الصور التقليدية للمفهوم التطوري - ولكن تحليلها يسمح لنا أيضًا بالتشكيك بشكل شرعي في ممارساتنا الخاصة مقارنة بها.

• (منطقة الدفاع ZAD) ككائن إثنوغرافي:

يعد اللقاء بين ديسكولا وبينوتشي أخيرًا فرصة لتطبيق أساليب الرجل الأول وتأملاته على شكل من أشكال مجتمع يعرفه الثاني جيدًا، وذلك بعد أن كرّس له عدة قصص رسوم مصورة، وهي التي تُعرف اختصارا بزاد ZAD (منطقة للدفاع). وهذه الأخيرة، في الواقع، تجسد جهدًا لتجاوز المنطق الطبيعي داخل الإقليم الأوروبي نفسه، والذي لا يزال حاضرًا بقوة إلى حد كبير هناك. إنها تسعى إلى التفكير في التغلب عليها وتنظيمها، وتهدف عمومًا إلى معارضة مشروع التنمية ونشر أنماط حياة مستقلة، مع وجود رغبة في تجديد العلاقة بين البشر وغير البشر. ويبدو أن أراء المؤلفين تختلف حول هذه النقطة؛ إذ يعتقد بينوتشي أن (مناطق الدفاع) المختلفة تمكنت بالفعل من بدء تغيير ثقافي واجتماعي حقيقي؛ أما ديسكولا - وبشكل أكثر دقة - يعتبر أنه من الصعب للغاية التخلي عن ذلك حتى في العادات المكتسبة في المناطق الزراعية المغلقة.

تظل أكبر عقبة أمام هذا التحول هي النظام الرأسمالي، حيث إن البشر الذين يعيشون في (مناطق الدفاع) لم يتمكنوا من تحرير أنفسهم تمامًا من قواعد اللعبة الاقتصادية الخاصة بهم. ومع ذلك، يشدد بينوتشي على أن القيود النقدية لم تعد تنظم الحياة هناك، وأن الناس لم يعودوا يبيعون قوة عملهم مقابل المال، وأن حتمية الربحية لم تعد مهيمنة، وأن الأفراد يعيدون بشكل جماعي تخصيص الأنشطة بطريقة تجعلهم يخدمون ممارسات التقاسم والمساعدة المتبادلة. هذه هي النقطة المشتركة بين (منطقة الدفاع) وحركات التحرر الحالية الأخرى التي ذكرها بينوتشي: سواءً في موقع "نوتردام دي لوند" أو في الدوارات التي استولت عليها السترات الصفراء، إننا نطمح إلى استعادة حياتنا سياسيًا. وعلى هذا الأساس، يمكن أن تصبح إعادة تنظيم العلاقات بين البشر وغير البشر مركزية من خلال ابتكار علاقات جديدة وأكثر شمولاً.

يسمح لنا نقد المشروع السياسي "الهجين" الذي يرد في خاتمة الكتاب بمناقشة أنماط العمل التي يمكن تصورها اليوم في الديمقراطيات الليبرالية بعناية، ويحدد المقترحات الحكومية التي تتعلق على سبيل المثال، بمراجعة السياسات الإقليمية، والتي تسعى إلى التحسين المؤقت لتأثير البشر على الطبيعة. وفي مواجهة هذا النوع من المشاريع السياسية، يدعو المؤلفان بدلاً من ذلك إلى "انعكاس ثوري" يسمح للمصالح غير البشرية بالاندماج الكامل في القرارات الجماعية. بَيد أن هذا الادعاء النهائي لا يخلو من الاعتراف بالصعوبات والأشكال غير المؤكدة التي يمكن أن تتخذها مثل هذه "العوالم المستقبلية القادمة".

- عنوان المقال الأصلي:

Refaire le monde, par-delà nature et culture

- مصدر المقال: مجلة Nonfiction - 16 أكتوبر 2022

دمٌ زُعــــافٌ

(غضبٌ أحال دمها سُمًّا زُعافًا)

ماري واتسون

ترجمة: د. عبد الفتاح محمد عادل

تخصص الأدب والنقد الإنجليزي
جامعة بيشة

الفصل الأول
صـغيـــــرةٌ

تؤرقني ذكرى لم تمر في حياتي، أراني فيها أركض؛ تسبقني فريدا، يتطاير على ظهرها شعرها الطويل. كانت ليلة يتوهج فيها ضوء غريب؛ ضوء لا ينبعث من النجوم. تلتف فريدا وتشير إليّ بيدها وتقول: "اركضي أسرعي يا سافانا."

تضرب قدمي على أرض قاسية صلبة، ويملأ الخوف قلبي. ألمح خلفي حريقًا هائلاً؛ وأرى حمرة لهبه البرتقالية، وبين طيات جذواته دركات سحيقة يهم أن يخرج منها وحش يلاحقنا. ألحق بفريدا وأتشبث برداء نومها المنتفخ بالهواء، فتنظر خلفها والرعب يملأ ملامح وجهها.

هنا تنقطع الذكرى، ولا يكتمل المشهد.

تحيا تلك الذكرى في مخيلتي كأنها مشهد حي؛ ولكن أنى لهذا أن يحدث ولم نفر أنا وهي من حريق قط.

مضت عشر سنوات على وفاة عمتي فريدا في حادث سير؛ كانت بمثابة أمي التي لم تلدني. لكن ذكرى كهذه لا يمكن أن تكون قد وقعت لي ولها

* * *

يصيح بي سولي من خلف طاولة المحاسبة: "آمل ألا تظلي طوال اليوم تعيقين الحركة عند مدخل المتجر!"

لم ألق لكلامه بالاً، فاليوم من الأيام التي تتلبسني الشياطين، ويضيق خلقي. هذا حالي كما تصفه ميني عندما ينتابني هذا الشعور: "سافانا، ها قد تلبستك الشياطين، تعالي واجلسي بجانبي، إهدائي يا بنيتي"

نظرت للطريق الفارغ من مدخل المتجر الصغير، تسطع شمس الظهيرة في كبد السماء؛ وعلى امتداد البصر، تتجمع السحب فوق رأس جبل الشيطان. لم آت هنا إلا لشراء الحلوى، أريد سكريات تقويني على المذاكرة؛ تبقى لي ثلاث مقررات، وأنعم بعدها بثلاثة أشهر في إجازة الصيف.

تقدمت خطوة ثم تراجعت. تراءت الذكرى أمامي كأني أعيشها. أمسكت حلوى الجلي التي اشتريتها، لم أستطع تناولها والشياطين تتلبسني. عدت إلى سولي وهو متكئ على الطاولة، وقد بدأ المشيب يدب في عارضيه. هز رأسه وهو ينظر إلي ويقول: "ستتناولين كل هذه السكريات؟ ستقتلك يومًا ما."

عجبًا كأنه ليس البائع الذي يتكسب من إدماني لها

أعطيته كيس حلوى الجيلي وأنا أقول: "هل بإمكاني أن أعيدها وأسترد نقودي؟"

"لقد فتحت الكيس."

"لا تعبأ بمثل هذا التفاصيل، يا سولي."

"وتناولتِ بعضها."

"هل أفهم من كلامك أنك ترفض؟"

رفع الصحيفة التي يقرأها أمام وجهه، فلم أعد أراه وهو يقول: "عودي إلى بيتك، يا سافانا."

على الصفحة الرئيسية للصحيفة صورة امرأة

باسمة المحيا، ينبأ عنها الخبر الصادم أنها تلقت سبع طعنات.

خرجت من المتجر، ومررت بسيارة تقف عند أرض الملعب المهجور، بها شابان يدخنان من نوافذ السيارة المفتوحة. لمحت بريق عينيهما ما إن رآني. قال أحدهما بصوت زلق رخيم: "أهلاً يا حلوة."

لم ألتفت، ومضيت في حال سبيلي، فلدي خبرة كافية بمثل هذه المواقف.

سمعته يغني: "امرأة شهية." فالتفت إليهما وليتني ما فعلت.

رأيته يتفحص جسدي، تخترق عيناه قميصي الداخلي خلف رداء التُّل الرمادي الخفيف، حتى رجلي العاريتين وحذائي.

قال بصوت يشبه القبلة: "مممم!" كأني وجبة شهية أمامه.

لم أشتط غضبًا، لكن الشياطين التي تسكنني وجدت مرتعها.

توجهت نحو السيارة؛ لمحت قطعة حديدية بجوار إطارها.

قال الشاب العشريني الذي يشبه وجهه الحشرات التي تظهر في الرسوم المتحركة: "أنا معجب بك يا حلوة."

"اللعنة عليك وعلى إعجابك."

فالتفت لصاحبه وهو يشير بإبهامه إلى ويقول: "أسمعتها؟"

ركز الشاب ذو الشفاه الغليظة واللحية الصغيرة نظره على جسدي وقال: "تبًا لك! يا صغيرة."

فقال ذو وجه الحشرة بصوت أجش: "لم أقل سوى مدح لك، لكني أحب الفتيات بذيئات اللسان، يزددن جمالاً مع تغير مزاجهن."

استدار في جلسته، فلمحت السلاح المعلق على خصره حتى قبل أن ينحسر طرف قميصه، وتظهر يد السلاح السوداء.

قال: "ألا تخافين،" ثم هز رأسه وأكمل: "في منطقة كهذه لا تدرين ما يمكن أن يحدث لك!"

وما حدث بعدها كان أسرع من المتوقع. ألقيت بحبات الحلوى على الأرض، وأمسكت القطعة الحديدية، وأخذت أضرب مقدمة السيارة. لم تحدث ضربتي الأولى إلا انبعاجًا بسيطًا مما زاد حنقي، فتراجعت وهويت عليها بكل قوتي.

تناثر الزجاج في أرجاء المكان، وأنا أضرب هنا وهناك. خبأ ذو وجه الحشرة وجهه خلف ذراعيه في ذهول، وأنا ماضية في نوبتي. خرج الشاب الآخر مسرعًا من الباب الجانبي، لكنه لم يجرؤ على الاقتراب مني. كان يرتعد خوفًا. كدت أن أضحك من حاله.

خرج الناس من بيوتهم يتهامسون: (انظروا للجنية، ستمزقه إربًا).

توقفت عندما أمسك بي سولي، ونزع قطعة الحديد من يدي، وهو يقول بصوته الرقيق: "إهدائي يا سافانا." ارتعد جسدي، ولم أدر ما أقول. اقتربت خالاتي مني يزلن قطع الزجاج المهشم التي علقت بقميصي. تقرح باطن يدي، رغم أني لم أشعر بتلك الكدمات إلا ساعتها.

صاحت امرأة: "الشرطة في الطريق."

ما إن سمعها ذو وجه الحشرة حتى استدار بالسيارة، فمن ينتظر في مكان ستأتي له الشرطة. انطلق بالسيارة ورفيقه يقفز داخلها.

صاح بي ملوحًا بأصبعه: "ستدفعين ثمن فعلتك، موعدنا على طريق بيرنز وإياك ألا تأتي ومعك مال التعويض."

فرد عليه سولي: "سأقابلك هناك غدًا."

انطلقت السيارة تملأ المكان برائحة وصراخ احتكاك إطاراتها.

صحبني سولي في عودتي للمنزل؛ لم يصمت لحظة، وهو يتحدث عن متجره، ويسألني عن اختبار الغد، وما إذا كنت سأستمر في تدريب الرقص العام القادم.

ضاقت نفسي بكل شيء حتى إنه عندما سألني: "هل حددت كيم موعد زفافها؟" لم تتقلص معدتي قلقًا من حديثه عن هذه الكارثة الوشيكة: زواج والدتي من كوينتون.

هدأت الشياطين بعد أن نالت قسطها اليوم.

عاودني الخوف تلك الليلة بعد أن صابرت نفسي على فورة غضب أمي القلقة، وصمتها المخيف بعدها. لم تجد ملاذًا إلا في أحضان كوينتون الذي لم يجرؤ على النظر إلي.

ربت على كتفيها النحيفة، ثم لمحني بطرف عينه وهو يؤكد أنه سيقابل سولي في البيت المجاور ليعطيه التعويض.

استلقيت في سريري أفكر عما يدور بخلد كيم: (ابنتي يتملكها وحش؛ ابنتي ملعونة).

إنها حكاية توارثناها جيل بعد جيل؛ حكاية اللعنة التي ارتبطت بامرأة لاقت من القسوة ما أشعل غضبًا مدمرًا بداخلها. إنها جدتي هيلا التي نتوارث نحن إناث العائلة نوبات غضبها.

تقلبت على جنبي الآخر أبحث عن بقعة باردة على وسادتي. بصيص ضوء المساء كشف الحمرة البرتقالية لكدمات معصمي.

وقعت هيلا في رق الاستعباد عند أسرة لا تعرف الرحمة. اشتعل غضبها حتى ثار يومًا كالبركان.

صبت عليهم لعنتها: (الموت سيطالكم قبل أن تنعموا بحياتكم).

لعنتهم لكل سوط انهال عليها، ولكل صفعة تلقتها منهم، ولكل كلمة نابية سمعتها منهم: (لن تفلتوا من غضبتي).

لعنت سيدها الذي اغتصبها، مثلما لعنت زوجته التي غضت الطرف عن فعلته: (سيرديكم غضبي صرعى).

لعنت أسلافهم، وأبنائهم، وأبناء أبنائهم في كل نسلهم: (سيظل غضبي يصرعكم أنتم، وأبنائكم، وأبناء أبنائكم حتى يخمد).

ظلت تقاسي حتى واتتها فرصة الهرب وسط حريق دمر كل شيء أتى عليه.

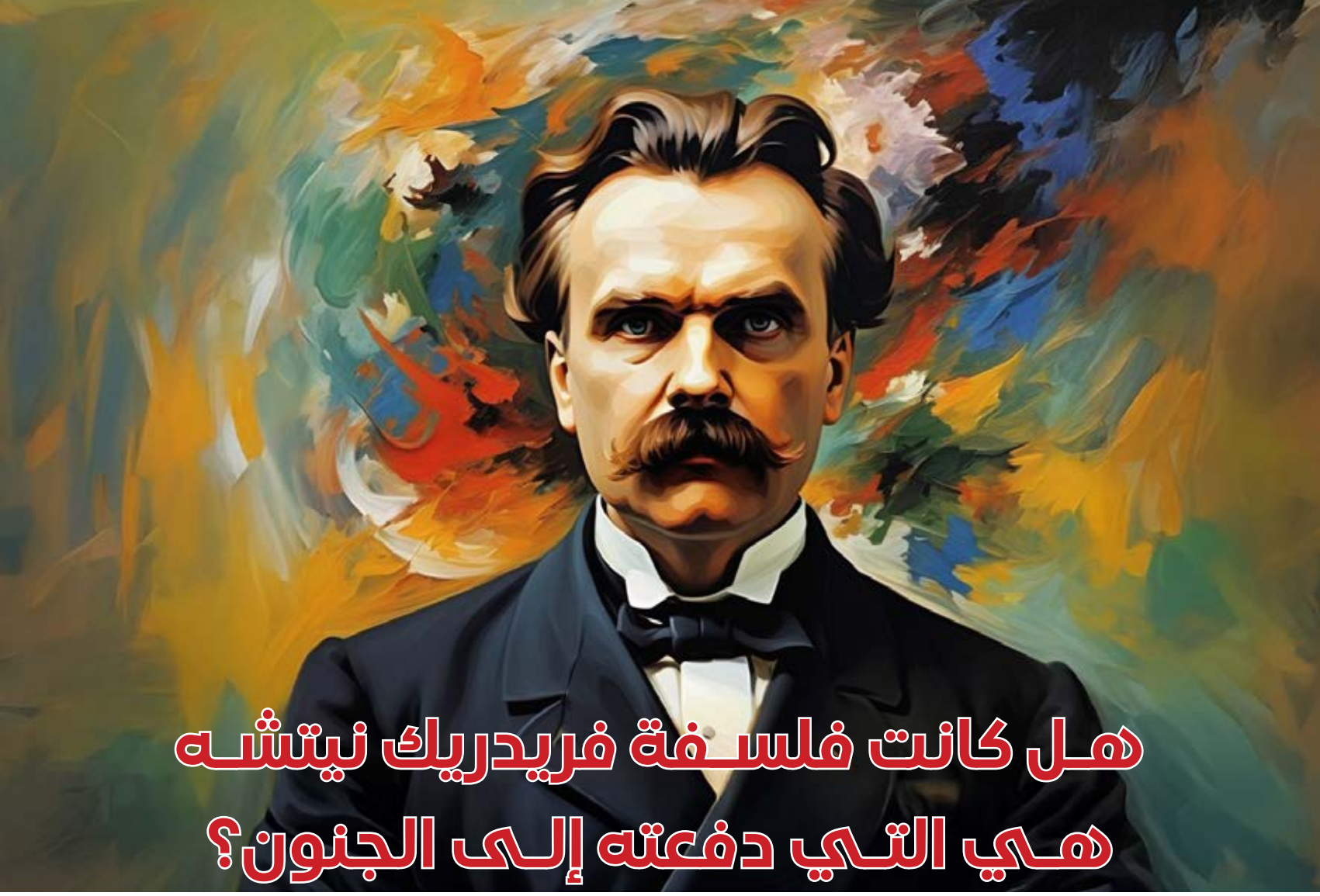
لم يدر بخلدها حينها أن من أحشائها سيولد له مولود.

أتخيلها تجرى على أرض قاسية صلبة، لا يضيء سماء ليلها إلا لهب الحريق. ظلت تجرى حتى كاد قلبها أن ينفطر.

إنها تلك الذكرى التي تحيا بين أضلعي.

● تعريف بالكاتبة: ماري واتسون كاتبة شابة من جنوب أفريقيا؛ حصلت في 2006م على جائزة (كين) للكُتاب الأفارقة، وأُدرج اسمها عام 2014 في قائمة كتاب أفريقيا الواعدين. ترجمت مجموعتها القصصية (طحالب) للعربية في 2006م وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● تعريف بالرواية: "دم زعاف" هي رواية يافعين تصور حياة سافانا ذات السبعة عشر عامًا التي ورثت لعنة عن جدتها التي قاست العبودية في صغرها وأحالت غضبها إلى لعنة تتوارثها حفيدة لها في كل جيل على هيئة نوبات غضب وموت يلاحقهن في صباهن. تقرر سافانا ألا تستسلم لقدرها وتسعى للهروب من اللعنة ومصيرها. تمزج الكاتبة في الرواية التشويق والسحرية بالموروث الثقافي الأفريقي المعبر عن غضب أجيال عانت القهر والعبودية خاصة النساء. صدرت الرواية عام 2022م عن دار بلومزبيري للنشر.



هل كانت فلسفة فريدريك نيتشه هي التي دفعته إلى الجنون؟

تيم برينكهوف

المحرر الأدبي

لقد أمضى الفيلسوف العظيم الجزء الأخير من حياته المؤلمة في حالة نباتية. فهل كان المرض هو الذي أوصله إلى هذه الحالة، أم أن فلسفته الخاصة هي التي قادته إلى هذه الحالة؟

النقاط الرئيسية:

• في سن الرابعة والأربعين، ألقى فريدريك نيتشه ذراعيه حول حصان يُجلد وفقد وعيه.

• وعندما استيقظ في مستشفى للأمراض العقلية.

• اكتشف أصدقاؤه المقربون أنه لم يعد الشخص نفسه. ومن غير الواضح إلى أي مدى ساهمت أمراضه وعمله في انهياره.

في خريف عام 1888، كان الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه يسير إلى بيت الضيافة الذي يقيم فيه في مدينة تورينو الإيطالية عندما شعر بزوايا فمه تتجه إلى الأعلى وكأنها تتعرض للسحب. وفي وقت لاحق كتب في رسالة إلى صديق: "كان وجهي يتجهم باستمرار في محاولة للسيطرة على متعتي الشديدة، بما في ذلك، لمدة عشر دقائق، تجهم الدموع".

ولسوء حظ نيتشه، الذي كان يبلغ من العمر آنذاك 44 عامًا، أثبتت نوبات الضحك التي لا يمكن السيطرة عليها أنها بداية لشيء خطير. فخلال الأسبوع التالي، لاحظ أعضاء آخرون في بيت الضيافة أن الفيلسوف ظل في غرفته لأيام متواصلة. وعندما نظروا إلى الداخل، وجدوا مؤلف كتاب "هكذا تكلم زرادشت" عاريًا، يعزف على البيانو، ويرقص وكأنه رجل مسكون.

لقد وصلت الحالة العقلية المتدهورة بسرعة لنيتشه إلى نقطة الانهيار الحقيقي عندما رأى حصانًا يُضرب بالسوط في ساحة البلدة في يناير 1889. فهرع إلى مكان الحادث وهو يصرخ بصوت غير مترابط، وألقى بذراعيه حول الحيوان قبل أن ينهار. وفي وقت لاحق من ذلك الأسبوع، زار فرانز أوفربيك نيتشه وهو يتعافى، ووجد أقرب أصدقائه غارقًا في وهم "لم يتعافى منه أبدًا".

وأشار أوفربيك أن نيتشه كان "واضحًا تمامًا بشأن هويتي ومن هم الآخرون [ولكنه] كان في ظلمة بشأن نفسه (...) وفي بعض الأحيان، كان يصدر همسًا جملًا ذات إضاءة رائعة. ولكنه كان ينطق أيضًا بأشياء مروعة عن نفسه، وكان الأداء كله متقطعًا باستمرار على البيانو".

واليوم أصبح الانهيار العقلي الذي أصاب نيتشه، والذي أدى إلى إصابته بالشلل الجزئي ثم وفاته المبكرة، مشهورًا بقدر شهرة فلسفته. وكما يتساءل الناس عن السبب الذي دفع الرسام فينسنت فان جوخ إلى قطع أذنه، فإن الناس أيضًا يتساءلون عن السبب الذي دفع نيتشه إلى فقدان عقله. فهل كان ذلك نتيجة لمرض فسيولوجي، أم أن هناك تفسيرًا مخفيًا في مكان ما في نصوصه الشهيرة؟

التاريخ الطبي لفريدريك نيتشه

من الممكن أن يكون انهيار فريدريك نيتشه

ناجمًا عن مرض كامن ـ ولكن ما هو نوعه؟ لقد شخص الأطباء الأوائل الذين فحصوا الفيلسوف المريض إصابته بعدوى الزهري، والتي قد تؤدي إلى الشلل وحتى الخرف. واقترحت دراسات لاحقة أن نيتشه ربما عانى من ورم في العصب البصري الأيمن من دماغه، وهو ما كان ليؤدي إلى مشاكل مماثلة.

ورغم أنه لا يمكن الجزم بالسبب البيولوجي الدقيق لانهيار نيتشه، فمن الجدير بالذكر أن الفيلسوف كان يعاني من أمراض جسدية ونفسية. فمنذ أن كان طفلًا، عانى نيتشه من الصداع النصفي المزعج. وفي سن السادسة والعشرين، أصيب أيضًا بالزحار، الذي عالجه بهيدرات الكلورال ـ وهو مهدئ قوي يسبب الهلوسة والتشنجات ومشاكل القلب.

على مر السنين، كان الألم المزمن الذي عانى منه نيتشه سببًا في تدهور حالته الصحية. فقد كتب ذات مرة في إحدى رسائله: "كل شهرين أو ثلاثة أشهر أقضي نحو ست وثلاثين ساعة في الفراش، في عذاب حقيقي (...) إن قضاء اليوم يشكل عبئًا كبيرًا على الإنسان، حتى أنه بحلول المساء لا يبقى لديه أي متعة في الحياة، وأنا مندهش حقًا من مدى صعوبة الحياة. لا يبدو أن الأمر يستحق كل هذا العذاب".

كما تسبب افتقار الفيلسوف إلى النجاح ـ الذي لم يشتهر إلا بعد وفاته ـ وافتقاره إلى الاتصال الاجتماعي في إصابته بالتوتر. فقد جاء في إحدى الرسائل: "يؤلمني بشدة أنه خلال هذه الأعوام الخمسة عشر لم يكتشفني أحد، ولم يحتاج إلي، ولم يحبني". ويضيف آخر: "كم نادرًا ما يصلني صوت ودود! أنا الآن وحيد، وحيد بشكل سخيف"

كل هذه الظروف، التي اعتقد نيتشه أنه ورث بعضها عن والده المريض، أقنعته بأنه سيموت موتًا مبكرًا مؤلمًا. وتعبر عدة رسائل عن خوف متزايد من أن يصاب يومًا ما بالجنون ويضيع في متاهات عقله: "... في بعض الأحيان ينتابني شعور مسبق بأنني أعيش في الواقع حياة خطيرة للغاية، لأنني واحد من تلك الآلات التي قد تنفجر"

الإبداع والذكاء والمرض العقلي

على الرغم من أن نيتشه ربما شعر بالوحدة، إلا أن حالته لم تكن فريدة تمامًا. فان جوخ، وروبرت شومان، وأماديوس موتسارت، وفيرجينيا وولف، وإرنست همنغواي، وإدغار آلان بو، وجورجيا أوكيف، وجاكسون بولوك ـ لم ينتج التاريخ نقصًا في الأفراد المبدعين للغاية الذين، بالإضافة إلى إنجازاتهم الفنية والفكرية، كانوا يعانون من مشاكل نفسية حادة وموهنة في بعض الأحيان.

لقد دفعت المصائر المأساوية التي حلت بالعديد من هؤلاء "العباقرة المجانين"، كما يشار إلى نوع شخصيتهم في الدوائر الأكاديمية أحيانًا، إلى إجراء بحوث مكثفة حول العلاقة بين الإبداع والذكاء والاضطراب النفسي. وهي علاقة لا تزال بعيدة المنال، على الرغم من كل الاهتمام الذي حظيت به في السنوات الأخيرة، مثل التشخيص الطبي الذي توصل إليه نيتشه.

وقد أظهرت العديد من الدراسات أن الأشخاص المبدعين أكثر عرضة للإصابة بحالات مثل الاكتئاب والقلق بمرتين مقارنة بالسكان بشكل عام. وفي الوقت نفسه، يختلف معدل وشدة هذه الأعراض حسب المجال أو التخصص، حيث ثبت أن الشعراء والكتاب أكثر عرضة للإصابة بالاضطرابات من العلماء على سبيل المثال.

في حين قد يكون هناك ارتباط بين الإبداع والاضطرابات العقلية، فمن الخطأ أن نفترض ــ كما تفعل العديد من الكتب والأفلام ــ أن الأخيرة تعزز الأولى بطريقة أو بأخرى. والواقع أن كلًا من البحث العلمي والأدلة السيرية ــ بما في ذلك حالة نيتشه ــ تشير إلى العكس: فمثل هذه الاضطرابات، إلى جانب إدمان الكحول والمخدرات والأفكار الانتحارية التي غالبًا ما تسببها، تعمل ببطء على إبطاء إنتاجية الشخص.

ولكن في حين لا يساهم المرض العقلي بالضرورة في الإبداع، فإن المنافذ الإبداعية قد تساهم في المرض العقلي. وهذا على الأقل ما اقترحه أوتو بينسوانغر، مدير المستشفى العقلي الذي أدخل نيتشه إلى المستشفى لفترة وجيزة. ففي حديثه مع والدة الفيلسوف، اقترح أن الطاقة الفكرية والعاطفية التي وجهها نيتشه إلى أعماله كانت تحفز جهازه العصبي بشكل مفرط، مما أدى إلى قلي دماغه بشكل فعال.

ما لا يقتلني يجعلني أقوى

إن فرضية بينسوانغر التي تحرق الدماغ تقودنا إلى الجزء الأكثر إثارة للاهتمام (والتخميني) في هذه المناقشة حول انهيار نيتشه: وهو الاحتمال بأن جنونه لم يكن حادثًا بيولوجيًا، بل نتيجة منطقية للأفكار الفلسفية التي أمضى حياته في ملاحقتها. ورغم أن الإجابات التي ينتجها هذا السؤال ليست قاطعة بأي حال من الأحوال (ناهيك عن إمكانية التحقق منها)، فإنها بالتأكيد مثيرة للتفكير.

أظهرت العديد من الدراسات أن الأشخاص المبدعين أكثر عرضة للإصابة بحالات مثل الاكتئاب والقلق بمرتين مقارنة بالسكان بشكل عام. وفي الوقت نفسه، يختلف معدل وشدة هذه الأعراض حسب المجال أو التخصص، حيث ثبت أن الشعراء والكتاب أكثر عرضة للإصابة بالاضطرابات من العلماء على سبيل المثال.

إن أي شخص حتى لو كان على معرفة عن بعد بفريدريك نيتشه يعرف أن المعاناة تلعب دورًا مهمًا في كتاباته لأنها جعلته، كما تقول الباحثة فيفيانا فاشي، "أكثر وعيًا بوجوده". بالنسبة لنيتشه، يسبق الألم التطور الشخصي وتحقيق الذات. كما يمثل أصل إحدى أشهر أقواله: "ما لا يقتلني يجعلني أقوى".

ويشرح الفيلسوف هذا السطر الذي كثيرًا ما يُقتبس بشكل خاطئ في كتابه "العلم المرح"، فيقول: "... أما بالنسبة للمرض، فهل نكاد نستسلم لإغراء التساؤل عما إذا كان بوسعنا أن نستغني عنه؟ (...) فقط الألم العظيم، الألم الطويل البطيء الذي يستغرق وقته ــ والذي نحترق فيه، كما لو كنا نحترق بالخشب الأخضر ــ هو الذي يضطرنا نحن الفلاسفة إلى النزول إلى أعماقنا القصوى ووضع كل الثقة جانبًا".

إن رحلة نيتشه في التأمل الذاتي واكتشاف الذات ــ وهي رحلة محفوفة بالمخاطر إذا صدقنا أمثال سيجموند فرويد وكارل يونج ــ لم تكن بدافع الفضول، بل بدافع الضرورة. فمن خلال النظر إلى الهاوية التي تكمن داخل الدماغ البشري، كان نيتشه يأمل في اكتشاف نوع من الحكمة المجردة ــ التي أشار إليها باسم "حجر الفلاسفة" ــ والتي من شأنها أن تجعل آلامه الجسدية محتملة.

وبمعرفة هذا، فإن الاقتباس المذكور أعلاه من صديقه المقرب أوفربيك بدأ يكتسب معنى أكبر بالفعل. فحتى في حالة الجنون، ظل نيتشه "واضحًا تمامًا" بشأن محيطه والأشخاص الذين تفاعلوا معه. وبدلًا من ذلك، كان هو نفسه - ذاته السابقة - هو الذي فقد بصره وأصبح "في الظلام".

bigthink

السيرة الذاتية لسارتر في كتاب "الكلمات" Les Mots

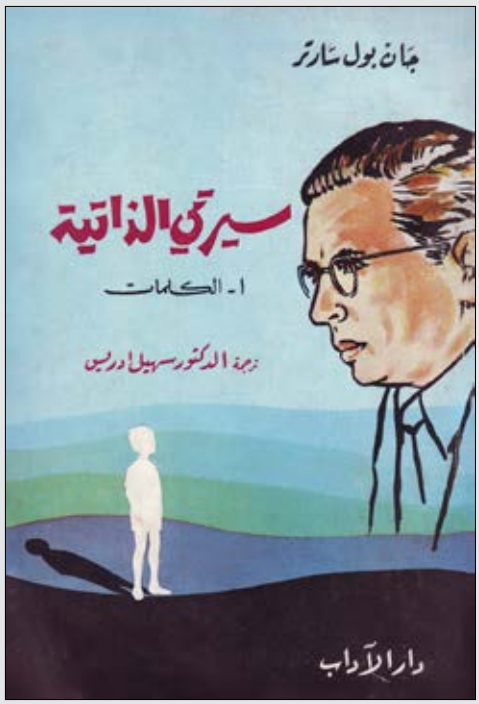
"أنا أفكر أذن أنا موجود"
ديكارت

شوقي بدر يوسف
ناقد من الأسكندرية

ترجمت السيرة الذاتية للفيلسوف الوجودي جان بول سارتر والتي جاءت تحت عنوان "سيرتي الذاتية.. الكلمات Les Mots" إلى العربية وصدرت عن دار الآداب البيروتية في يناير من عام 1964، وقام بترجمتها صاحب الدار، الدكتور سهيل إدريس لأهمية هذا الكتاب، في ذلك الوقت بالذات، والذي كان فيه الفكر الوجودي قد تبنته، ودأبت على الترويج له في العالم العربي، دار الآداب البيروتية، في مجلتها الشهيرة الآداب، وصارت تدعو له، وتنشر أفكاره، وجوانب فلسفته الخاصة منذ منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، وتبعتها في ذلك العديد من الدوريات العربية في ذلك الوقت. وقد اشترت دار الآداب حقوق الترجمة العربية لهذا الكتاب من "دار جاليمار" الفرنسية، وقامت بإصدار الترجمة العربية، قبل أن تقوم دار "جاليمار" نفسها بنشر الكتاب بلغته الفرنسية الأصلية في باريس، كما قام بترجمة الكتاب مرة أخرى الدكتور خليل صابات وصدر بالقاهرة عن دار شرقيات عام 1993 في طبعة جديدة جعلت هذا الكتاب مثار جدل وبحث على مستوى أبحاث السير الذاتية والفلسفية المعاصرة، وكان هذا الكتاب قد نشر في مجلة "الأزمنة الحديثة" في الفترة بين أكتوبر ونوفمبر من عام 1963، وربما كان هذا الكتاب هو أحد أسباب فوز سارتر بجائزة نوبل للآداب عام 1964 والتي رفضها سارتر لأسباب سياسية ومنهجية. ويعتبر كتاب "سيرتي الذاتية.. الكلمات Les Mot" من أروع ما كتب وألف سارتر في مسيرته الفلسفية والأدبية الطويلة. حيث يروي

فيه مرحلة الطفولة بأسلوب شيق له خصوصيته، وسياق خاص لم يسبقه إليه كاتب، جمع فيه ما بين حضور الذات وحضور المنطق، وبين التباس الشكل، وفنية التوجه، وإبراز الدهشة المستحوذة على ذات الكائن الذي كان، إذ أن القارئ لهذا النص، ربما يقع في حيرة حيال نص ملتبس ما بين السيرة الذاتية، والنص الروائي، المسرود بلسان الراوي المتكلم، والمشارك في الأحداث، ولولا العنوان الذي وضع على غلاف الكتاب تحت مسمى السيرة لحدث هذا الالتباس كما هو معهود في كثير من الأعمال السردية الروائية منها والسيّرية، إذ أن سارتر من خلال استهلاله لهذه السيرة المستمدة جذورها الأولى من أصول ألمانية من ناحية الأم عن طريق جده لأمه البروفيسور شارل شوايتزر، ومحاولته استنطاق ذاته، وسرد تجربة طفولته بطريقة فنية ذات إيقاع متناغم مع ذاتية المفكر، قد وضعنا أمام نص شبه ملتبس، تظهر فيه الذاتية، كما تظهر فيه فنية السرد الروائي المستمد من حياة شبه مضطربة، ومناخ ملئ بالتأزم، والدرامية في بعض الأحيان، خاصة وأنه كثيرًا ما كان يقف عند الأحداث والتفاصيل المعلوماتية الخاصة في سيرته ليطبق عليها مفاهيم فلسفية رأي أنها تتواءم مع منطق الأحداث التي حدثت له، حيث حلل سارتر في عمق وصراحة لا تخلو من القسوة، الظروف التي نشأ فيها، ومشاعره إزاء أسرته، خاصة حيال أبيه الذي انتحر وهو لا يزال في المهد، ونحو جده الذي قام بتربيته وحباه برعاية لا تخلو من التكلف والحركات المسرحية، فشب الطفل في جو مفتعل، وبرع هو الآخر في التهريج والتمثيل، وكان يشعر أنه غريب عن الدار، وأنه قد فرض على الأسرة فرضًا، فكان يقلد الكبار ليكسب إعجابهم، ويحرص على التقرب من جده وذلك بأن يلعب دور الطفل النابغة، ويتظاهر بقراءة وبفهم الكتّاب والشعراء الذين يكلف بهم رب الأسرة، ولكنه كان يحس في أعمال نفسه أنه ليس فريد عصره، بل هو مخلوق مسخ زائف المشاعر مصطنع الأحاسيس، فكان ينفس عما يضطرم في نفسه من صراع بالاسترسال في أحلام عنيفة، فيتخيل أنه قد أصبح بطلاً هماماً عهد الله إليه بمسئولية جسيمة إلا وهي إنقاذ الأبرياء من براثن الأشرار وحماية المحتاجين والضعفاء. وقد ترسخت هذه النزعة في ذهن وعقل سارتر حتى أنه كان كثيرًا ما يتعامل مع الآخرين من هذا المنطلق حتى بعد أن أصبح جان بول سارتر الفيلسوف الكبير وربما كان ذلك من أسباب رفضه جائزة نوبل للآداب التي منحت له عام 1964، حيث كان من أسباب رفضها هو أن لجنة الجائزة تمنحها إلى من تريد حسب هواها دون النظر إلى القيمة الأدبية الكبيرة للعديد من الكتّاب الذين يستحقونها بالفعل على الرغم من أجناسهم وتوجهاتهم الخاصة.

ولد سارتر في باريس في 21 يوليو عام 1905، وكان أباه قد توفي قبل عامين من ولادته، فتربي في بيت جده لأمه، الأستاذ كارل شفايتزر، وكان مدرسًا للغات الحديثة، وبخاصة اللغة الألمانية. وبذلك نشأ سارتر في بيت يعطي أهمية كبري للقيم العقلية والأدبية، رأى سارتر نفسه في سنينه الأولى محاطًا بكميات كبيرة من الكتب المتراكمة في كل أنحاء البيت، وبعد أن تعلم القراءة والكتابة، أتيحت له فرصة القراءة والاطلاع على أعمال كبار الأدباء والكتاب في مكتبة جده. وفي ذلك يقول: "لقد كنت صورة مصغرة للرجل البالغ، فقد قرأت الكتب التي كتبت للبالغين"، : "وقد عرفت الكون في هذه الكتب.. واختلطت في ذهني، تجربتي غير المنظمة المستمدة منها بأحداث الحياة الواقعية التي كانت تحدث بطريق المصادفة والعرض، ونجم عن ذلك نوع من المثالية التي تطلبت مني ثلاثين عامًا لكي أخلص منها وأنبذها". وقد اعترف سارتر بأن فقده لأبيه في هذه السن المبكرة كان معناه أنه نشأ دون أن تكون لديه "أنا أعلىSuper- ego" مما ساعده على تحرر ذهنه وتفكيره وسلوكه. وحين تزوجت أمه للمرة الثانية عام 1916 عاش معها، ولكنه لم يكن سعيدًا في بيت زوج أمه مما ولّد عنده نوعًا من التمرد والبحث عن الحرية الفردية والوجود الإنساني، وفي عام 1924 التحق سارتر بمدرسة Ecole Normale uperieure ليحصل منها على شهادة الأجريجاسيون في الفلسفة. وهناك قابل سيمون دي بوفوار وارتبط بها بتلك الرابطة القوية المتينة التي ظلت معه حتى وفاته دون أن يتزوجها. وهي علاقة وصفها بعض الكتّاب بأنها علاقة "أسطورية" نظرًا لقوتها واستمراريتها لهذه الفترة الطويلة. فلقد كانا يعتقدان أن الزواج هو نوع من النظام "البورجوازي". لذا آثرا ألا يدخلا معًا في علاقة رسمية كهذه العلاقة. وتقول سيمون دي بوفوار في كتابها "La Force de L'ag": لقد وضعنا ثقتنا في العالم وفي أنفسنا. فقد كنا نعارض ونقاوم المجتمع بصورته وتكوينه السائدين حينذاك، ولكن لم نكن نحس



بأية مرارة إزاء هذا الموقف العدائي لأنه يتضمن نوعًا من التفاؤل القوي الوطيد. كنا نؤمن بضرورة إعادة تشكيل الإنسان وصياغته، وهي عملية لن تتم إلا على أيدينا. ولو جزئيًا... لقد خلقنا علاقتنا وروابطنا مع العالم، وكانت الحرية هي جوهر وجودنا ذات".

ولعل أهم المفاهيم الفلسفية المنبثة داخل نسيج هذا النص السّيري "الكلمات Les Mots"، نبعت أساسًا من خلال احتفاء سارتر بالكاتب الإنسان، أو الإنسان الكاتب، خاصة في مراحله الطفولية الأولى، والتي جاءت نتيجة مواكبتها لجبلته الخاصة التي كانت تسير بطريقة عفوية وتلقائية، من خلال تمرده على الواقع، ومناداته بالحرية، وهو في

ذلك الجانب من سيرته قد أحتفي بجانبي القراءة والكتابة احتفاء كبيرًا، وهما اللتين شكلتا شخصيته، وأكدتا عنده معنى الوجود، وتداعيات هذا المعنى الكبير الذي ظهر بجلاء في فكره وفلسفته وأعماله الإبداعية . كما أنهما هما الجزآن الأساسيان في تكوين وتشكيل هذا الكتاب. ويحلل سارتر في قسمي الكتاب وضعيته كإنسان حاز فكرًا خاصًا، ورفضه المطلق أن يخضع الإنسان لأي قوة أخرى أكبر منه تنال من حريته هو ذاته في هذا العصر. فهو يقول في استهلال كتابه: "الإنسان لا يوجد بل يصنع نفسه". تلك القاعدة التي تبناها سارتر في كتابه فهو يقول في الصفحات الأولي: "لقد صنعت ذاتي لأني لم أكن أبنا لأحد". ويوضح من خلال سرده لحياته وما جرى فيها من وقائع وممارسات في هذا الوقت، معنى الحرية والوجود وطبيعة تحديد الفرد لطريقة حياته وماهية معيشته، وتمرده على الواقع، ورغبته الملحة في الحرية، وتحقيق الذات، وإثبات الهوية، وغير ذلك من المفاهيم الذي دأب على معالجتها في فكره وفي كتبه وإبداعاته، وكما قال كريستوف رانسمري: "إذا أردت أن تتخيل، فإنك تحتاج إلى الواقع. وكلّما كان غوصّك في عالم الواقع عميقًا، غدا من السهل عليك أن تخترع حكايتك". تلك كانت الآلية الأولى صنع حياة فلسفية كاشفة وحاكمة على المستوى الخاص والعام في حياة الأبن سارتر في ذلك الوقت. فقد قال سارتر عن طفولته كل ما وعته ذاكرته واختزنته من أحداث وأفكار ورؤى ومعالم كثيرة تولدت تباعًا حسبما تحددت مساراتها الحياتية. وتناول في هذا الكتاب الممتع كيفية تعلمه للقراءة ونزوعه إلى الكتابة، كما كان يفعل جده شارل، وكيف راح يشترك في "التمثيلية" الكبيرة – على حد قوله - التي كان يعيشها أهله ومجتمعه في ذلك الوقت. وكيف كانت القوة التخييلية عنده حادة وملفتة للأنظار صاحبته وسط هذا المخزن الكبير للكتب في بيت جده أثناء نموه الجسدي والعقلي. فقد بدأت بواكير تكوينه في وحدة صنعتها الظروف والطبيعة في حياته. فقد مات أبو وهو في شهره الثالث وأمه كانت صغيرة باهته الشخصية أما باقي الأسرة فكانت عبارة عن جدّين عجوزين يؤويانه هو وأمه. وعلى الرغم من ذلك لم يكن جان بول أو "بولو" كما كانوا يطلقون عليه، إلا طفلاً مدللاً وسط هذه الأسرة الصغيرة. لكنه كان على وعي طفولي طبيعي بما يريد فهو يقول: "لقد لبست لباس الطفولة لكم أوهمهم بأن عندهم أبنا". وفي السابعة من عمره أدرك أنه يجب أن ينتقل إلى طور جديد ينهي به مرحلة القراءة التي كان قد بدأها في بيت جده

وولدت الكتابة في قلم سارتر وأعطته أول ما أعطته موقفًا مغايرًا لما كان عليه في الفترة الأولى فترة القراءة في القسم الأول من الكتاب. وبدأت الكلمات في مرحلة الكتابة تأخذ طورًا جديدًا في حياة الصبي "بولو".

ولعل سارتر في تعبيره عن حياته الذاتية من خلال كتابه "الكلمات" قد أوضح تمامًا الإرهاصات الأولى لفكره الملتزم تجاه نفسه، وتجاه ما نادي به من أفكار وجودية وفلسفية، وعبر عن جل هذه الأفكار التي وضحت بعد ذلك، وانتشرت انتشار النار في الهشيم في أوروبا والعالم بأسره. وقد كانت الكتب هي المحور الأساسي الذي نبت فيه سارتر ولذلك فقد كانت بالنسبة له هي الكلمات العظمى التي أسست مذهبه وروجت لأفكاره، ووضعت العلامة الكبيرة والبصمة الهائلة لهذا الفكر. وكما بدأ حياته مع الكتب فقد أنهاها أيضًا مع الكلمات والكتب، وخلال حياته تنوعت مساراته الفكرية في شتي المجالات التي توجه بها للقراء بين البحث الفلسفي والرواية والنقد والمسرحية والمقال السياسي والدراسة السيكولوجية الممتزجة بالصبغة الأخلاقية. وقد كان هذا العمق الذي توخاه سارتر في شتى نتاجه الفكري والفلسفي هو نتاج هذه الحياة الخصبة التي حياها بسخاء، ونشأ في محتواها وزخمها المتنوع في انضباط كبير.

يقول سارتر في أحدي مواضع السيرة: "بدأت حياتي كما سوف أنهيها بلا شك: وسط الكتب.

وقد كانت الكتب هي المحور الأساسي الذي نبت فيه سارتر ولذلك فقد كانت بالنسبة له هي الكلمات العظمى التي أسست مذهبه وروجت لأفكاره، ووضعت العلامة الكبيرة والبصمة الهائلة لهذا الفكر. وكما بدأ حياته مع الكتب فقد أنهاها أيضًا مع الكلمات والكتب، وخلال حياته تنوعت مساراته الفكرية في شتي المجالات التي توجه بها للقراء بين البحث الفلسفي والرواية والنقد والمسرحية والمقال السياسي والدراسة السيكولوجية الممتزجة بالصبغة الأخلاقية.

وفي مكتبة جدي، كانت الكتب موجودة في كل مكان، وكان محظورًا نفض الغبار عنها إلا مرة في العام، قبل افتتاح المدارس في تشرين الأول. وكنت لا أعرف القراءة بعد حين كنت احترمها، تلك الحجارة المرفوعة: مستقيمة كانت أم مائلة، مرصوفة كالقرميد على رفوف المكتبة، أم منثورة في الممرات الحجرية، كنت أحس أن ازدهار أسرتنا متوقف عليها، كانت تتشابه جميعًا، وكنت ألهو في معبد صغير، تحيط بي أبنية كثيفة قديمة، رأتني أولد، وستراني أموت، وسيؤمّن لي بقاؤها مستقبلا لا يقلّ هدوءًا عن الماضي. وكنت ألمسها خفية لأشرّف يدي بغبارها، ولكني لم أكن أدري ما أفعل بها، وكنت أحضر كل يوم حفلات يفوتني مغزاها: فقد كان جدي – الذي كان مرتبكًا أخرق الحركات في العادة، حتى أن أمي كانت تزرّر له قفازيه – يقلب هذه الأشياء الثقافية ببراعة مقدسّة. وقد رأيته ألف مرة ينهض بهيئة غائبة، فيدور حول طاولته، ويعبر الغرفة في خطوتين، ويتناول كتابًا بلاً تردّد، ومن غير أن يمنح نفسه وقتًا للاختيار، فيقلب صفحاته فيما هو يعود إلى أريكته، بحركة مشتركة من الإبهام والسبابة، وما يكاد يجلس حتى يفتحه بضربة جافة "على الصفحة المطلوبة" جاعلاً إياه يصطفق كالحذاء. وقد كنت أحيانًا ما أقترب لألاحظ هذه العلب التي كانت تنشّق كالمحارة، وكنت اكتشف عري أعضائها الداخلية، أوراقًا ممتقعة عفنة، منتفخة بعض الشيء، مغطاة بأوردة صغيرة سود كانت تشرب الحبر وتنبعث منها رائحة الفطر".[1]

في هذا المناخ الثقافي كان ميلاد سارتر وسط سطوة كبيرة لمنطق الكتب، بصحبة لغوي أشيب كبير يعرف معنى الكلمات، ومعنى الحياة ويعرف

كيف يتعامل مع هذا الزخم من منجزات العالم بقدسية وبراعة منقطعة النظير، لذلك كان هذا كله دافعًا لثورة سارتر الفكرية الكبيرة التي لازمته منذ طفولته وحتى رحيله.

واختيار سارتر (الكلمات) كعنوان وعتبة أولى لكتابه هو إيمانه الكبير بما لهذه الكلمة من معنى، وتأثير عميق في النفس الكامنة فيها كل أنواع وملامح الإنسانية، كما أن اختياره لها: "عنوانًا لقصة حياته، يوكد لنا نظرتنا له كمخادع كبير.. عاش خداعه أولاً ثم عاش به ثانيًا، واتخذه موقفًا واتجاهًا أمام نفسه لكي يخرجها ويضعها على الورق.. فالكلمات من صنع الإنسان.. هي حياته.. فحياته إذن من صنع الإنسان الذي بداخله.. وهكذا يقفل القوس وتنضم طرفي الحلقة.. ونجد في آخر الطريق.. بدايته، "فالوجود يسبق الماهية" وتحقيق الماهية يثبت الوجود وهذا لا يتأتي إلا باختراع كل لطريق تحقيق ماهيته "واختراع كل لطريقه" هو نقطة ارتكاز فلسفة سارتر الوجودية التي نجدها.. وسنجدها في كل أعماله الأدبية".[2]

قسم سارتر كتابه "سيرتي الذاتية.. الكلمات" إلى قسمين رئيسين، الأول بعنوان "القراءة" والثاني بعنوان "الكتابة" وكما قال فيليب لوجون حين عرّف السيرة الذاتية في كتابه "السيرة الذاتية.. الميثاق، والتاريخ" بأنها: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلي تاريخ شخصيته". لذا فقد حاول سارتر في سيرته الذاتية أن يحدد الخطوات الحديثة المكّونة للثقافة المؤسسة، وكيف كان تأثيرها الحياتي على وضعية الفكر الذي نادي به، خاصة وأن هذا الزخم من ممارسات الحياة كان له دور كبير في بلورة سيرته وتحديد مفاهيمها.

إلا أن كثير من المفاهيم الفلسفية التي نادي بها سارتر، نجدها تبرز من خلال تجاويف النص السردي للسيرة من خلال بعض المواقف، والممارسات، والمداخلات، والعلاقات الإنسانية. والإبداع الذي حاول سارتر أن يعبر عنه خاصة في الجزء الثاني من السيرة "الكتابة".

والقارئ للسيرة يجد أن هناك مجالاً واسعًا للإستيهام وضح مداه في مواقف كثيرة بفعل الحكي الذي استخدمه سارتر في سرده لسيرته. حيث لم يكن الأمر ملزمًا للدقة في الأحداث كما هي الحال عند كتابة المذكرات، كما وضح من كم التخييل الذي مزجه بوقائع حياته، أو أن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات. إنما جاءت تقسيمته الاستيهامية عبر شكل يحتضن عدة نصوص منهجية بدءًا من "كتابات روسو وحتى الوصول إلى باسكال، أو خطاب المنهج لديكارت". وكما يقول لوجون أيضًا بأن مصطلح "سيرة ذاتية" مرتبط بالتوتر وبالغموض والتردد الذي تسمح به الكلمة، بالإضافة إلى الفضاء الجديد للقراءة والتأويل".[3] لذا كانت الإشكاليات التي طرحها سارتر في سيرته هي بمثابة وجود لمحات وظلال لرؤيته الخاصة وتجربته الفكرية الكبيرة المستمدة من التكوين والطفولة والوعي بالذات والوجود في كل مراحله.

لذا فإن تقسيمة سارتر لسيرته الذاتية، تحت عنواني "القراءة"، و" الكتابة"، كان بمثابة ميثاق سير ذاتي خاص به جعله، يلجأ إلي هذا الشكل، أو إلي هذه التقسيمة الإستيهامية، حتي يستطيع أن يقول كل ما يريد أن يقوله، من خلال زخم كبير من العلاقات التي عاشها مع كل من انعكست حياته عليه منذ البدايات الأولى وحتى كتابة استحضار الذاكرة وهواجسها في كتابة هذه السيرة الرائعة، ومن خلال أيضًا الفترة الزمنية التي عاشها وعاد بها إلى الوراء، حيث جذوره الأصلية في أقليم

الألزاس المتنازع عليه بين ألمانيا وفرنسا في ذلك الوقت، وهي جزئية أخرى أراد بها مغزى خاص في سياق الحديث عن سرد ملامح جذوره الأولى. كما كان أيضًا يريد أن يحقق للقارئ متعة المشاركة في سيرة حياة أحد مفكري العصر، بصورة تعهد وميثاق بأن ما حدث كان حقيقيًا وأن الأشخاص الذين كان لهم حضور في نسيج النص هم أشخاص حقيقيون، وأن هذا الميثاق كان هو أسلوب المكاشفة بينهما كطريقة للقراءة والتأويل، بقدر ما هو نمط من الكتابة.

وعلى ذلك، فإنه في الجزء الخاص بالقراءة، بدأ سارتر هذا الجزء باستعادة بعض جذوره، بدءًا من عام 1850، في مقاطعة الألزاس حتى الوصول إلي الجد شارل شاويتزر، وزوجته لويز جويومان، ابنة كاتب العدل الكاثوليكي، حتى زواج والدته آن ماري بوالده جان باتيست ضابط البحرية الذي تزوجها على عجل، وأولد منها سارتر عام 1905، ثم أصيب جان باتيست بحمي معوية أرقدته مريضًا بين يدي عروسه فترة طويلة ثم ما لبث أن رحل، وهنا تتساءل آن ماري: "لماذا اختار هذا الغريب أن يموت بين زراعيها. ويمرض الابن لهذه الظروف العقيمة، وتستيقظ الأم وابنها الذي شفي من هذا الكابوس المشترك.. ويعقب سارتر حول هذا الكابوس الذي كان أول محك له في هذه الحياة: "وعزت آن ماري، وهي بلا مال ولا مهنة، على العودة إلى بيت أبويها ولكن الموت الوقح الذي أصاب أبي كان قد أغم أسرة شوايتزر: لقد كان مفرط الشبه بالطلاق. ولأن أمي لم تحسن التنبؤ به، ولا الاحتياط له، فقد حكم بأنها مذنبة: ذلك أنها كانت قد اتخذت لها في طيش، زوجًا لم تسبق له تجربة".

لذلك عاش الموت مع سارتر في أوقات ومواقف متعددة وأصبح كالملازم له، وأصبح لهذا السبب "فاقد الأنا الفوقية" ويقول سارتر حول ذلك: "لقد كان موت جان باتيست قضية كبري في حياتي: ذلك أنها ردت أمي إلى أغلالها ومنحتني الحرية".

لذلك عاش الموت مع سارتر في أوقات ومواقف متعددة وأصبح كالملازم له، وأصبح لهذا السبب "فاقد الأنا الفوقية" ويقول سارتر حول ذلك: "لقد كان موت جان باتيست قضية كبري في حياتي: ذلك أنها ردت أمي إلى أغلالها ومنحتني الحرية".

على أن إشكالية الموت هذه كانت بالنسبة له حقيقة وخيال في نفس الوقت، كانت كثيرًا ما تراوده أفكار نزقة حول هذا المفهوم في هذه السن المبكرة: "إنني أحيا الموت. ففي السنة الخامسة، كان الموت يترصدني، كان يذرع االشرفة في المساء، ويلصق فمه بالزجاج، كنت أراه ولكني لم أكن اجرؤ على أن أقول شيئًا. لقد التقينا مرة، عند محطة فولتير، كانت سيدة عجوزًا، طويلة ومجنونة، ترتدي السواد، وقد تمتمت عند مروري: "هذا الصبي، سأضعه في جيبي"، "في تلك الحقبة، كنت على موعد مع الموت كل ليلة في سريري. وكان ذلك طقسًا: كان ينبغي أن اضطجع على جنبي الأيسر، وأنفي نحو

جان بول سارتر

الزقاق، وكنت أنتظر وأنا مرتعش، فكان يتّجلى لي هيكلاً انقياديًا جدًا، وبيده منجل كبير، وآنذاك، كان الإذن بأن أنقلب على الجنب الأيمن، فكان يذهب، وكنت أستطيع أن أنام بأمان. وفي النهار، كنت أتعرفه في ضروب مختلفة من التنكرات". كانت هذه الهواجس تنتاب الطفل الصغير، وترده إلى حادثة موت أبيه الذي لم يتعرف عليه إلا من خلال ما كان يحكي عنه أو من خلال ما تركه وراءه من آثار وحاجيات.

وقد عبر سارتر عن علاقته الغامضة المبهمة بأبيه بسطور قليلة قال فيها: "ما زلت حتى اليوم أعجب من معلوماتي القليلة عنه. ومع ذلك، فهو قد أحب، وأراد أن يعيش، ورأى نفسه يموت، وذلك كاف لخلق رجل، ولكن لم يعرف أحد في أسرتي أن يثير فضولي بصدد هذا الرجل. وقد استطعت طوال عدة سنوات أن أرى، فوق سريري، صورة ضابط قصير ذي عينين بريئتين، ورأس مستدير أصلع، وشاربين كثيفين، وحين تزوجت أمي للمرة الثانية، اختفت الصورة. وقد ورثت فيما بعد كتبًا كانت تخصه: مؤلفًا لـ"لودانتيك" عن مستقبل العلم، وآخر لـ"ويبر" بعنوان: "نحو الوضعية عن طريق المثالية المطلقة". لقد كان سيء الاختيار لكتب المطالعة، شأن جميع معاصريه. وقد اكتشفت في الهوامش خربشات لا تفهم، وهي علائم ميتة لإشراق صغير كان حيًّا متوهّجًا حوالي موعد ولادتي. وقد بعت الكتب: كان ذلك المرحوم قليلاً ما يعنيني. انني اعرفه بالسماع، كـ"القناع الحديدي" أو "فارس ايون"، وما أعرفه منه لا يختص بي قط، فلئن أحبّني، ولئن أخذني في ذراعيه، ولئن أدار نحو ابنه عينيه الصافيتين، المتآكلتين اليوم، فإن أحدًا لم يحفظ من ذلك ذكرًا: إنها هموم حب ضائعة. بل إن هذا الأب ليس حتى ظلا، ليس حتى نظرا: كل ما في الأمر، اننا كلينا ثقلنا، ردحًا من الزمن، على الأرض نفسها".[4]

أما علاقته بالجد فكانت علاقة خاصة نشأت بين طفل يتيم الأب وجد لأمه يعتبره أعجوبته، وقد أفرد سارتر لجده شارل شاوريتزر مساحة كبيرة في سيرته، لأنه كان هو الآنا الفوقية البديلة والوحيدة التي عرفها منذ نعومة أظفاره وانعكست طموحاتها الإنسانية عليه شكلاً ومضمونًا: كنت "أعجوبته" لأنه يتمني ان ينهي أيامه عجوزًا مندهشًا، وقد عزم أن يعتبرني حظوة من القدر فريدة، هبة مجانية قابلة أبدا للإلغاء، وما كان عساه يطلب مني؟ كنت أملأه بحضوري وحده. لقد كان "آله المحبة "بلحية" الأب "وقلب" الابن المقدس"، لقد

كان يضع يديه على رأسي، وكنت أحس حرارة راحته، وكان يدعوني بصفيره، بصوت يرتعش حنانًا، وكانت الدموع تندّى عينيه الباردتين. وكان الجميع يصيحون: "إن هذا الشقي قد أطار صوابه!" كان يعبدني".[5] وقد أورد سارتر الكثير من الممارسات التي كانت تحدث مع جده خاصة انعكاس ثقافة هذا الجد على الحفيد في كل مراحل حياته، حتى أنه عندما بدأ سارتر الدخول إلى عالم الكلمة كان يختبئ وراء مكتبة جده ويحاول تقليده في تعامله مع هذه الكتب، وكان ذلك في مرحلة سنية مبكرة قبل أن يتعلم القراءة والكتابة.

وكما كان للكتاب تأثير في حياة سارتر، كانت للسينما تأثير كبير وعميق أيضًا في هذه الحياة، فقد دخلها، عام 1912 وكان في السابعة من عمره، وكانت لا زالت حتى ذلك الحين صامتة، فتوحد معها عن طريق الخيال، وكان يقلد ما يحدث على الشاشة في بيته على نغمات عزف أمه آن ماري على أصابع البيانو.. ويتحدث سارتر عن وقائع هذا التقليد بقوله: "كنت التقط مسطرة جدي على أنها سيفي، وقاطعة ورقه على أنها خنجري، وسرعان ما كنت أصبح صورة مسطحة لفارس. وكان الوحي يتأخر أحيانًا: وكسبًا للوقت كنت أقرّر، أنا المبارز الشهير، أن قضية هامة كانت تضطرني إلى أن أظل متنكرًا، فلا يعرفني أحد. وكان المفروض أن أتلقي الضربات من غير أن أردها وأجعل شجاعتي تتظاهر بالجبن. وكانت الموسيقى تصخب وتتكاثف، فتقوم بمهمتها. كان البيانو يفرض على إيقاعه، كأنه طبل أفريقي، وكانت "الفانتازيا المرتجلة" تحل محل روحي، فتسكنني، وتمنحني ماضيًا مجهولاً، ومستقبلاً بارقًا ومميتًا، كنت مأخوذًا. وكانت أمي تقول، من غير أن تكف عن العزف: "إنك تحدث ضجة مفرطة، وسوف يشتكي الجيران".[6]

على أن الجزء الخاص بالكتابة في سيرة سارتر الذاتية قد بدأ هو الآخر أيضًا بالجد شاويتزر الذي كان تأثيره العميق على سارتر قد أحدث مفعوله العجيب، وكان علي الرغم من تخصصه في اللغات خاصة اللغة الألمانية إلا أن اللغة الفرنسية كانت تسحره وهو في السبعين لأنه تعلمها بمشقة ولم يكن يملكها تمامًا، وقد نقل الجد إلى حفيده سحر هذه اللغة وسطوتها الكبرى على الثقافات والإبداعات. ويقول سارتر: "ما كدت ابدأ الكتابة، حتى وضعت قلمي لأتمتع بفرحة عظيمة"[7]. وبدأ سارتر في "دفتر الروايات" في كتابة عددًا من الروايات بدأها برواية أسمها "من أجل فراشة"

جان بول سارتر ،سيمون دي بوفوار في بكين 1955

وبدأت رحلة طويلة في سيرة سارتر تجتر نفسها وتعبر عن قضايا العالم الإنسانية في شكل كتب وكلمات بدأها سارتر بالقراءة وأنهاها بهذا العالم وهذا الزخم الكبير من الكتابة الفلسفية والإبداعية المتنوعة.

عاش سارتر حريته وصناعته الوجودية لنفسه منذ الطفولة، عاشها هروبا من واقع منظم وواضح أكثر من اللازم، وكانت درجة وعيه بما يحيط به تنمو معه كلما خطا خطوة إلى الأمام، وكانت حقيقته "كنت العطاء.. وكنت العاطي" وعندما أدركته حيرة الذات مع واقعه، اهتدى إلى طقوس جديدة للحياة تنقذه من براثن هذه الحيرة وكانت "الكتابة" التي أطلقها عنوانًا في القسم الثاني من كتابه "الكلمات" حيث أنهى الجزء الأول المعنون بـ"القراءة" بهذه الكلمات": ووجدت الخلاص في خداع جديد غيّر حياتي" وهذا الخلاص كان هو الكلمة المسطورة. وهو ما بدأه في الجزء الثاني بهذه العبارة: "كان نفس الخداع ولكني كنت أعتبر أن الكلمات هي خلاصة الأشياء. وبهذا أفلت من التمثيلية.. لم أعد ألعب الدور فقد وجد الكذب تنفيذا لأكاذيبه".

الإحالات:

01 سيرتي الذاتية(1) الكلمات، جان بول سارتر، ترجمة د. سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، 1964 ص 30

02 الكلمات، د. نبيلة حلمي، م المجلة، ع 97، يناير 1965 ص 113

03 ص 11 فيليب لوجون

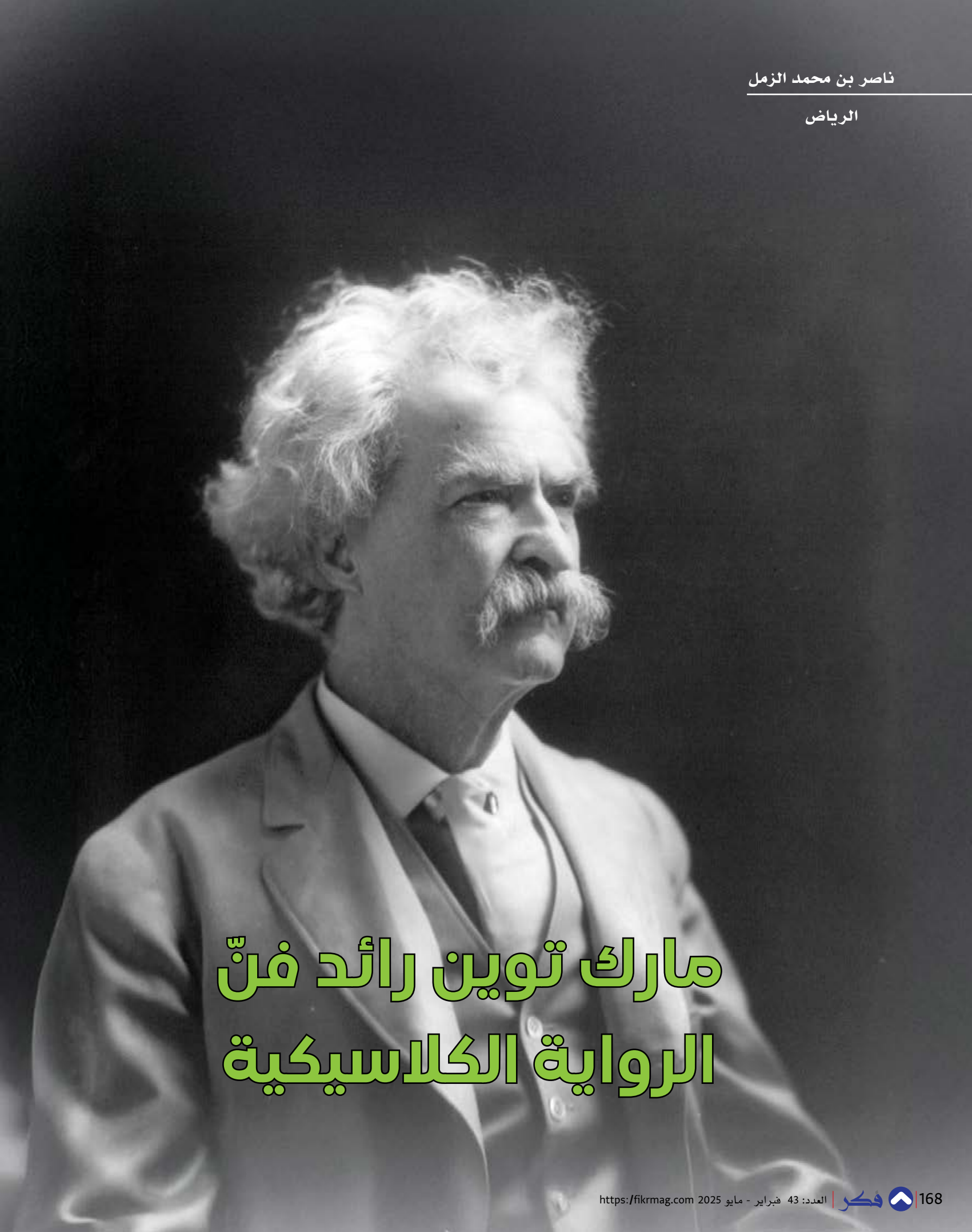
04 السيرة ص 16

05 السيرة ص 17

06 السيرة ص 94

07 السيرة ص 105

ناصر بن محمد الزمل
الرياض



مارك توين رائد فنّ الرواية الكلاسيكية

مارك توين Mark Twain الاسم المستعار لصمويل لانغهورن كليمِنس Samuel Langhorne Clemens، وهو كاتب أمريكي ساخر وصحفي ناجح ومحاضر عميق الثقافة. يعتبره الكثيرون أعظم الظرفاء في الأدب الأمريكي.

صادَق الرؤساء والفنانين ورجال الصناعة والأسر الأوروبية المالكة. يعد مارك توين أفضل كاتب ساخر في عصره، وأطلق عليه لقب «أبو الأدب الأمريكي»

نال شهرة عالمية من خلال رواياته حول الطفولة: «مغامرات توم سوير» 1876 The Adventures of Tom Sawyer، و«مغامرات هكلبري فِن» 1885 The Adventures of Huckleberry Finn، و«الحياة على نهر الميسيسيبي» 1883 Life on the Mississippi، و«فتى في هانيبعل والرحلات الأولى» Youth in Hannibal and Early Travels.

نُشرت قصة «الضفدع القافز المشهور في مقاطعة كالافيراس» في عام 1865 مستوحيًا إياها من قصة سمعها في أنجلس هوتل في أنجلس كامب كاليفورنيا حيث قضى بعض الوقت وهو يعمل بالتعدين. أما قصته القصيرة فجذبت الاهتمام الدولي وتُرجمت إلى اللغة الفرنسية. حظي ذكاؤه وهجاؤه في النثر والخطاب باستحسان النقاد والأقران.

الحياة المبكرة

ولد صمويل كليمنس في فلوريدا، وهو الطفل السادس لجون مارشال وجين لامبتون كليمنس، قبل أوانه بشهرين، وكان في حالة صحية سيئة نسبيًا خلال السنوات العشر الأولى من حياته، جربت عليه والدته العديد من العلاجات الوبائية والمائية خلال تلك السنوات المبكرة. ونظرًا لمرضه، غالبًا ما تم تدليله خاصة من قبل والدته بعكس والده الذي كان رجلًا جادًا نادرًا ما يظهر المودة. وذلك لتأثر مزاجه بمخاوفه بشأن وضعه المالي. مما جعله أكثر حزنًا بسبب سلسلة من حالات الفشل في عمله.

في مارس 1847 توفي والد توين بالالتهاب الرئوي، وفي العام التالي التحق توين بالعمل كصبي بمطبعة، ثم بدأ في سنة 1851 في العمل في صف الحروف typesetting وبدأ يكتب المقالات و«الاستكتشات» الساخرة لجريدة هانيبال، التي كان يملكها شقيقه أوريون. وفي الثامنة عشرة من عمره، غادر هانيبال وعمل في الطباعة في مدينة نيويورك وفي فيلادلفيا وسانت لويس وسينسيناتي، وانضم إلى الاتحاد وبدأ في تعليم نفسه بنفسه في المكتبات العامة في الفترة المسائية، مكتشفًا منهلًا للمعرفة أوسع من ذلك الذي كان سيجده إذا كان قد التحق بمدرسة تقليدية. وفي الثانية والعشرين من عمره عاد توين إلى ولاية ميسوري

عاش حياته متنقلًا يكتب للصحف عن أسفاره ومشاهداته بأسلوب يتسم بالفكاهة والظرف، وخلال الأعوام الستة التي قضاها في كاليفورنيا مارس أعمالًا مختلفة، وكان بينها العمل مع والده بحارًا على سفينة نهرية في الميسيسيبي.

وفي إحدى رحلات توين في المسيسيبي إلى نيو أورليانز أوحى له هوراس بيكسبي، قائد السفينة البخارية بالعمل كقائد سفينة بخارية، وهو عمل كان يدر على صاحبه دخلًا مجزيًا وصل إلى 250 دولارًا شهريًا (ما يعادل تقريبًا 72400 دولار اليوم)، ونظرًا لأن هذه المهنة كانت تتطلب معرفة وافية بكل تفاصيل النهر التي تتغير باستمرار، فقد استغرق توين عامين في دراسة ألفي ميل (3200 كيلومترًا) من نهر المسيسيبي بتعمق قبل أن يحصل على ترخيص بالعمل كقائد سفينة بخارية سنة 1859 بعدها حصل على اسم مستعار (مارك توين) من قائد السفينة البخارية، وقد انتهت مغامراته النهرية هذه مع اندلاع الحرب الأهلية التي أدت إلى إغلاق النهر، وبعدها توجه شرقًا مستجيبًا لما سماه «نداء الأدب».

وفي سنة 1867 سافر توين إلى البحر المتوسط بتمويل من إحدى الصحف المحلية، وأثناء رحلته إلى أوروبا والشرق الأوسط كتب توين مجموعة من رسائل السفر التي حظيت بانتشار كبير وجمعت فيما بعد في كتاب (الأبرياء في الخارج) سنة 1869، وفي هذه الرحلة تعرف توين إلى تشارلز لانغدون شقيق زوجته المستقبلية.

زار توين أوروبا للمرة الثانية وكتب عن زيارته تلك في كتاب صدر سنة 1880 بعنوان (صعلوك في الخارج) A Tramp Abroad، وفي هذه الزيارة زار توين هايدلبرغ ومكث فيها من 6 مايو إلى 23 يوليو 1878، كما زار لندن.

وهو البائس الذي رأى أخاه يحترق فوق سفينة في البحر حتى إن شعره شاب في دقائق بعدها، ولم تكن هذه آخر مآسي حياته، لقد ماتت ابنته الأولى وتوفيت زوجته، وكان لكل هذا أثره في أدبه، لقد ازداد سخرية وأصبح لسانًا يصعب إسكاته مهما حاول هو، وبرغم هذا كان يحتفظ بالآراء الأكثر صراحة وقسوة لنفسه، ويكتب في الموضوع الواحد كتابين، كتابًا يخفيه في درج مكتبه، والآخر يعرضه على الناس

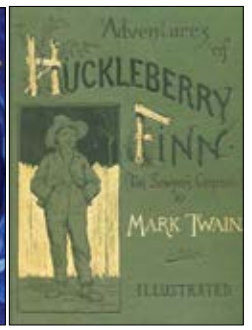
لم يكن لأي كاتب شعبية بهذا القدر العالي، سواء في أمريكا أو في غيرها في أي بقعة من بقاع العالم، حتى إنه من الكتّاب القلائل الذين كانوا يقدمون حفلات قراءة جماعية، حيث يشتري الناس التذاكر كي يجلسوا في مسرح كبير ليصغوا إليه وهو يقرأ قصصه، كما أن كل الأدب الأمريكي جاء من كتابه «مغامرات هكلبري فن». حيث كان الكتاب الأمريكيون الذين عاشوا في أوائل القرن التاسع عشر يميلون إلى التنميق المفرط، ويكتبون بوجدانية وزخرفة، لأنهم كانوا يحاولون إثبات أنهم قادرون على الكتابة بأسلوب أنيق مثل الكتاب الإنجليز.

وقد اكتسب توين سمعة الكاتب الذي يستطيع تحويل أي رسالة صحفية إلى قطعة من الكوميديا الراقية. وحين قام برحلته إلى أوروبا والشرق -القدس- بصفة مراسل صحفي لصحيفة في سان فرانسيسكو، برفقة مجموعة من المسافرين للسياحة والاطلاع، وصف تجربة الجوالين الأمريكيين وانطباعاتهم أمام المعابد والمعاقل الدينية والثقافية في كل من أوروبا والشرق في كتابه «الأبرياء في الخارج» 1869 Innocents Abroad الذي أكسبه شهرة على مستوى الولايات المتحدة كلها.

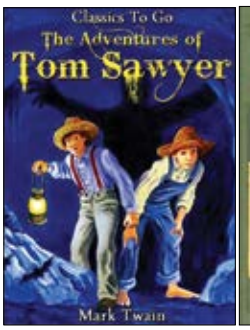
أول محاولة روائية

كانت أول محاولة روائية له «العصر المذهَّب» The Gilded Age عام 1873، وقد تعاون في كتابتها مع صحفي آخر هو تشارلز ورنر Charles Warner، لكنها كانت محاولة فاشلة، مع أنها ركزت الاهتمام من خلال الهجاء المقذع، على الفردانية المسيطرة على المجتمع الأمريكي بعد الحرب الأهلية.

بعد زواجه عام 1870 استقر لمدة عشرين عامًا في هارتفورد (كونيتكت) حيث كتب أكثر أعماله شهرة وأهمية: «الأمير والفقير» 1881 The Prince and the Pauper، وروايتي المغامرات الصبيانية، «هكلبري فن» و«توم سوير»، اللتين استعاد فيهما بأسلوبه الرشيق ذكريات طفولته وعمله في الميسيسيبي. ففي «مغامرات هكلبري فِن»، يصور البيئة والناس على ضفتي النهر ويعطي فكرة عن المرحلة التاريخية التي تعيشها البلاد. وحين كتب هجائيته الغاضبة على الدين والملكية وقيم الفروسية في إنجلترا أيام الملك آرثر، «أمريكي من كونيتكت في بلاط الملك آرثر» 1889 A Connecticut Yankee in King Arthur's Court لم يستطع أن يكبح جماح غضبه، فخلا عمله من أسلوبه الساخر، وجاءت الكتابة جادة وحادة. ومع الأيام ازدادت هذه الحدة بتزايد نقمته على حماقات



رواية (مغامرات هكلبري فن)



غلاف رواية توم سوير

البشر والمظالم الاجتماعية.

هاجر إلى أوروبا في عام 1891 نتيجة صعوبات مالية ناجمة عن مشروعات للنشر انتهت إلى الخيبة والإفلاس. وقد دفعه هذا الوضع المالي إلى التعاقد على مجموعة من المحاضرات في أوروبا تعود عليه ببعض المال. وفي رحلته هذه كتب «ذكريات شخصية حول جان دارك» Personal Recollections of 1896 Joan of Arc.

من الفكاهة إلى النقمة

عاد مع أسرته في عام 1900 إلى الولايات المتحدة. وتميزت هذه المرحلة بتزايد الحدة والنقمة في نفسه حتى صار ينقم على القراء أنفسهم. ونشر «الرجل الذي أفسد هادليبورغ» 1899 The Man That Corrupted Hadleyburg، وهو هجاء مدمر للفساد في بلدة صغيرة بأمريكا، و«إلى الجالس في العتمة» 1901 To the Person Sitting in Darkness، و«الغريب الغامض» 1906 The Mysterious Stranger.

وأكثر ما يلفت النظر في أدب توين هو هذا التحول من كاتب مرح إلى كاتب قاس متشائم وناقم على المجتمع. وقد فُسِّر هذا التحول بأنه نتيجة لمجموعة من المتاعب الشخصية التي واجهته. فموت زوجته وبناته جعله يحس بوحشة قاتلة. ومتاعبه المالية جعلته شديد الحساسية تجاه النظام الاقتصادي وتجاه الطبائع البشرية. ولكنه مع ذلك، ومع ازدياد نقده لسياسة الولايات المتحدة الاستعمارية، لاقى في سنواته الأخيرة نجاحًا كبيرًا.

بدأ في عام 1906 يُملي سيرة حياته على الكاتب والمحرر ألبرت بين Albert Paine، وقد نشرت بعض الصحف مقتطفات منها في مجلة أمريكا الشمالية ريفيو إلا أنها لم تنشر كاملة إلا عام 1924، تكشف هذه الكتابات وغيرها عن طاقة خيالية وحيوية روح الدعابة التي لا تتناسب مع صورة المرارة والساخرة كليًا. بعد وفاته بأربع عشرة سنة. وفي هذه السيرة يلخص رأيه حول استعداد ذلك «الجنس البشري اللعين» للكذب وللوقوع في الخطأ، ويُظهر نقمته كلها هنا دفعة واحدة، فلا يوفر منها أحدًا حتى الفقراء الذين كان يهتم بمصالحهم ولكنه ينتقد فيهم خنوعهم: «هذه الحشرات الآدمية التي استكانت لعيش المزابل. وستظل مقيمة فيها إلى أن تنبذها المزابل ذاتها أو تجد من يزحزحها عنها». وبمقدار ما تسببت كتاباته في شهرته تسببت آراؤه هذه في إثارة الكثير من الامتعاض والدهشة. فهو يرى أن الإنسان مخلوق مسكين «يبدأ حياته وهو قذارة وينهيها وهو عفن»

إلا أنه من المعترف به نقديًا أن توين - وفي «هكلبري فن» و«توم سوير» و«الحياة على نهر الميسيسيبي» خاصة - قد أسهم إسهامًا كبيرًا في تشكيل رؤية العالم لأمريكا. وكان له تأثيره العميق في تطور أساليب الكتابة الأمريكية. فتقديمه للمادة الأمريكية المحلية واستخدامه للمصطلحات العامية الشائعة وتخليه عن الكياسة الأسلوبية التي تميزت بها كتابات القرن التاسع عشر وإحساسه بالاغتراب، هذه الأمور كلها أثرت تأثيرًا كبيرًا في كتّاب القرن العشرين الأمريكيين.

أسلوبه في الكتابة

أما أسلوب توين فقد استند إلى اللغة الأمريكية المحكية القوية والواقعية، فأعطى للكتاب الأمريكيين تقديرًا جيدًا لصوتهم القومي، فقد كان المؤلف الأول القادم من وسط البلاد، وتمكن من التقاط اللغة المحكية المحطمة للتقاليد، ولم تكن الواقعية بالنسبة له أسلوبًا فنيًا أدبيًا فقط، بل كانت طريقة لقول الحقيقة والقضاء على التقاليد البالية، كانت هذه الواقعية وسيلة للتحرر العميق، وكان أشهر نموذج لها «هكلبري فن»، ذلك الولد الفقير الذي قرر أن يتبع صوت ضميره ويساعد أحد الزنوج الأرقاء على الهرب إلى الحرية، مع أنه كان يعرف أن في ذلك انتهاكًا للقانون.

لقد وصف وليام فوكنر مارك توين بأنه «أول كاتب أمريكي حقًا»، في حين أن يوجين أونيل أطلق عليه لقب «الأب الحقيقي للأدب الأمريكي»، وكان داروين يحتفظ بكتاب «أبرياء في الخارج» على طاولة بجانب سريره، ليكون في متناول يده، عندما يريد أن يسترخي قبل نومه، وقال إرنست هيمنجواي إن كل الأدب الأمريكي الحديث أتى من كتاب واحد من تأليف مارك توين هو «هكلبري فن»، في حين أن جريدة التايمز اللندنية منحته لقب السفير المتجول للولايات المتحدة الأمريكية، إذ إنه شهد أجزاء من العالم أكثر مما شهد أي كاتب أمريكي شهير آخر ممن سبقوه، وترجمت كتبه إلى أكثر من 70 لغة، وجعل منه رسامو الكاريكاتير أيقونة معروفة في أنحاء العالم.

يندهش الكثيرون عندما يعلمون أن عمل مارك توين في شبابه المبكر في إحدى المطابع قد أتاح له فرصة للمعرفة والثقافة، لا تتيحها المدارس والمعاهد النظامية، لأنه استطاع هضم الأدب الإنجليزي كله ولم يتعد سنوات المراهقة بعد، كما أنه قرأ في التاريخ والفلسفة وتمكن من إجادة عدة لغات، وهذا يدحض التهمة التي حاول بعض النقاد إلصاقها به، حيث ادعوا أنه لا يكتب ولا يسجل إلا ما يشاهده فقط، ولعل أكبر خاصية اشتهر بها هي سرعة البديهة ولمحاته المرحة في رواياته، لقد كان بإمكانه الانتقال من الدعابة المرحة إلى السخرية المريرة في لحظة واحدة.

علمت التجربة مارك توين ألا يقلل من أهمية الطاقة التحويلية للفكاهة والسخرية، فكان يقول في كتاباته إن الجنس البشري بفقره يملك سلاحًا فعالًا واحدًا هو الضحك، فالسلطة والمال والإقناع والتوسل كلها يمكن أن تزول بفعل خدعة هائلة، بمجرد دفعها ومزاحمتها قليلًا، لكن الضحك وحده يمكن أن يدمرها، محولًا إياها إلى ذرات في انفجار واحد، إذ إنه لا يقوى شيء على الصمود أمام هجمات الضحك

شخصيات مارك توين

ضمن الشخصيات التي ابتدعها مارك توين يأتي «توم سوير»، الشخصية التي تم تنفيذها كمسلسل كارتون للأطفال، وقد نال شهرة عالمية، وهو طفل ريفي شقي طيب القلب، كسلان جدًا، غير ناجح في المدرسة، إنه محط اهتمام زملائه، فهو الشخصية المحبوبة والأكثر شعبية في مدرسته، وقد اعتاد أن يساعده زملاؤه في حل واجباته المدرسية مقابل بعض الأعمال التي يقدمها لهم خارج الفصل، وغالبًا ما يكون موجودًا مع هكلبري فن هاك الطفل الذي تعلم أن يعيش وحيدًا بدون عناية الكبار، وقد قام مارك توين بتأليف كتاب شهير عن هذا الطفل.

ميراث

بدأ توين حياته المهنية في كتابة شعر خفيف وروح الدعابة، لكنه أصبح مؤرخًا للغرور والنفاق والأفعال القاتلة للبشرية. في منتصف حياته المهنية، جمع بين الفكاهة الغنية والسرد القوي والنقد الاجتماعي في روايته (مغامرات هكلبري فن). لقد كان أستاذًا في إلقاء الخطاب العامي وساعد في إنشاء ونشر أدب

أمريكي مميز مبني على الموضوعات واللغة الأمريكية

تم منع العديد من أعماله في بعض الأحيان لأسباب مختلفة. تم تقييد (مغامرات هكلبري فن) مرارًا وتكرارًا في المدارس الثانوية الأمريكية، لأسباب ليس أقلها استخدامها المتكرر لكلمة «nigger» زنجي، التي كانت شائعة الاستخدام في فترة ما قبل الحرب الأهلية حين كتابة الرواية.

لا تزال رواية (مغامرات هاكلبري فن) واحدة من أكثر الكتب المحبوبة والأكثر حظرًا في الولايات المتحدة. نظرًا لأن المجلد الأول من السيرة الذاتية غير المسجّلة لمارك توين نُشر أخيرًا بعد 100 عام من وفاته. كتب همنغواي في مقالٍ: «جميع الأدب الأمريكي الحديث مأخوذ من كتاب واحد لمارك توين بعنوان: (مغامرات هاكلبري فين)».

يكاد يكون من المستحيل تجميع ببليوغرافيا كاملة لأعمال توين بسبب العدد الهائل من القطع التي كتبها (غالبًا في الصحف الغامضة) واستخدامه للعديد من الأسماء المستعارة المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، فقد جزء كبير من خطبه ومحاضراته أو لم يتم تسجيلها؛ وبالتالي، فإن تجميع أعمال توين هو عملية مستمرة. أعاد الباحثون اكتشاف المواد المنشورة مؤخرًا في عامي 1995 و 2015.

اللون الأبيض

يصور توين في كثير من الأحيان وهو يرتدي بدلة بيضاء، فإن التصورات الحديثة التي تشير إلى أنه كان يرتديها طوال حياته لا أساس لها من الصحة. تشير الدلائل إلى أن توين بدأ يرتدي بدلات بيضاء في دائرة المحاضرات، بعد وفاة زوجته في عام 1904. ومع ذلك، هناك أدلة تظهر أنه كان يرتدي بدلة بيضاء قبل عام 1904. في عام 1882، أرسل صورة لنفسه في حلة بيضاء. إلى إدوارد دبليو بوك البالغ من العمر 18 عامًا، والتي نشرتها لاحقًا مجلة Ladies Home Journal، مع ملاحظة مؤرخة بخط اليد. أصبحت البدلة البيضاء في نهاية المطاف علامته التجارية. موسوعة مارك توين لماك ماسترز تذكر أن توين لم يرتدي بدلة بيضاء في سنواته الثلاث الأخيرة، باستثناء خطاب مأدبة واحدة.

كتب توين في سيرته الذاتية عن تجاربه المبكرة مع ارتداء الملابس البيضاء خارج الموسم:

«بعد حبي للألوان الجميلة، أحب الأبيض العادي. عندما ينتهي الصيف، من بين أحزاني أنه يجب علي خلع ملابسي البيضاء المبهجة والمريحة والدخول لفصل الشتاء في الأسر المحزن للملابس السوداء المهينة. إنه منتصف شهر أكتوبر الآن، والطقس يزداد برودة هنا في تلال نيو هامبشاير، لكنه لن ينجح في إخراجي من ملابسي البيضاء».

سنواته الأخيرة

في سنواته الأخيرة حصل على الدكتوراه الفخرية - من جامعة ييل في عام 1901، ومن جامعة ميسوري في عام 1902، والشهادة التي يرغب فيها كثيرًا، من جامعة أكسفورد في عام 1907. عندما سافر إلى ميسوري للحصول على الدكتوراه الفخرية في القانون، قام بزيارة الأصدقاء القدامى في هانيبال على طول الطريق. كان يعلم أن هذه ستكون زيارته الأخيرة إلى مسقط رأسه.

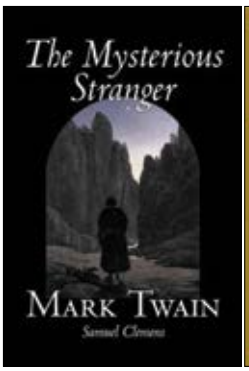
انتقل إلى منزله الجديد في ريدنغ في ولاية كونيتكت، في يونيو 1908، وكان ذلك أيضًا مصدر راحة. كتب رواية كان يريد أن يسميها (الأبرياء في المنزل)، لكن ابنته كلارا أقنعته بتسميتها (ستورمفيلد)، وهي قصة كتبها عن قبطان بحري أبحر إلى الجنة لكنه وصل إلى الميناء الخطأ. نُشر مقتطفات منها على دفعات في مجلة هاربر في أغسطس 1907. إنها قصة غير متكافئة ولكنها روح الدعابة المبهجة.

توقف كليمنس عن العمل في سيرته الذاتية. ربما هربًا من الذكريات المؤلمة، سافر إلى برمودا في يناير 1910. وبحلول أوائل أبريل كان يعاني من آلام شديدة في الصدر. انضم إليه كاتب سيرته الذاتية ألبرت بيجلو باين، وعادا معًا إلى ستورمفيلد. توفي كليمنس في 21 أبريل 1910. ومن الواضح أن آخر قطعة كتابية قام بها كانت الرسم الهزلي القصير «آداب الحياة الآخرة: نصيحة إلى باين» (نُشر لأول مرة بالكامل عام 1995). من الواضح أن عقل كليمنس كان على الأشياء النهائية، ومن الواضح أنه لم يفقد روح الدعابة تمامًا.

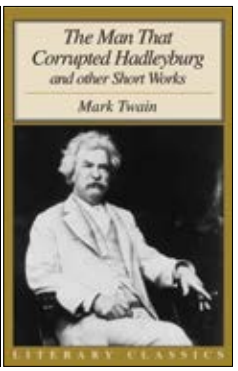
في سنة 1896 أصيب توين باكتئاب شديد إثر وفاة ابنته سوزي بالالتهاب السحائي، وقد عمق أحزانه وفاة زوجته أوليفيا سنة 1904 ووفاة جين في 24 ديسمبر 1909، وكذلك الوفاة المفاجئة لصديقه هنري روجرز في 20 مايو 1909.

وقد ذُكر أن توين قال ذات يوم: «لقد جئت إلى هذا العالم مع مذنب هالي سنة 1835، وها هو قادم ثانيةً العام القادم، وأنا أتوقع أن أذهب معه..». ولقد صدقت رؤيته؛ إذ توفي توين بأزمة قلبية في ريدنغ بولاية كونيكتيكت في 2 أبريل 1910، بعد يوم واحد فقط من اقتراب المذنب من الأرض، فرثاه الرئيس الأمريكي ويليام هوارد تافت، وشيعت جنازته من إحدى الكنائس التابعة للطائفة المشيخية في نيويورك، ثم دفن في مدافن أسرة زوجته في مقبرة وودلون بمدينة إلميرا في نيويورك

منذ وفاته في 21 أبريل 1910، ورد أن كتابات توين ألهمت تعليقات أكثر المؤلفين الأمريكيين، وترجمت أعماله إلى 72 لغة على الأقل. على الرغم من وفاته لمدة قرن من الزمان، لم يتم الاحتفال بتوين كما ينبغي، ومع ذلك، فإن التقارير التي تفيد بأن سيرته الذاتية قد تم حظرها لمدة قرنًا من الزمان تكريمًا لرغبات المؤلف، وهذا مبالغ فيه إلى حد ما. لقد أصدر بالفعل مرسومًا يقضي بضرورة حجب سيرته لمدة 100 عام بعد وفاته، ولكن ظهرت العديد من النسخ المعدلة منذ ذلك الحين، والتي تسيطر عليها ابنة توين كلارا الباقية على قيد الحياة.



غلاف رواية (الغريب الغامض)



غلاف رواية (الغريب الغامض)

مارك توين وعائلته في مزرعة نوك (من اليسار إلى اليمين) كلارا، أوليفيا. جان وصموئيل وسوزي كليمنس.

قاسم حدّاد يكتب سيرة الفنان "فان غوخ" بفرشاة الكلمة

(أيّها الفحم يا سيدي: دفاتر فنسنت فان غوخ)

"أضع ألوان قلبي في كلمات، أقرأ الرسم بالرسائل، وأكتب الرسائل بالشكل.
تلك أجمل أحلامي التي لم يسعني الوقت لابتكارها، في طفولة النزق وفتوة العناد
وعنفوان التجربة وانفجار الأسئلة. كان عليَ أن أكتمل بعد ذلك.
لذلك أضع روحي في المهب وأبدأ في كتابة الرسم. كتاب لك ورسم عليك".

قاسم حدّاد

أ.د. أميرة علي عبد الله الزهراني

قسم الدراسات العامة - كلية الإنسانيات والعلوم - جامعة الأمير سلطان

الرياض - المملكة العربية السعودية

المقدمة:

موضوع هذه المقاربة النقدية دراسة شعريّة اللون في نص قاسم حداد[1] (أيها الفحم يا سيدي: دفاتر فنسنت فان غوخ)[2]. يأتي السؤال أولًا: كيف يتعاطى رسّام مثل فان غوغ Vincent Willem van Gogh[3] بظروفه المزاجيّة الصعبة مع الألوان؟ هل بوصفها مجرد أداة للأصباغ والرسم؟ أم المسألة تعدت الصبغة البصرية للون لتأخذ منحى آخر؟

وتكمن أهمية هذه المقاربة فيما يحظى به نص الشاعر قاسم حداد في كتابه (أيّها الفحم يا سيدي: دفاتر فنسنت فان غوخ) بجاذبية مغوية وممتعة في آن معًا؛ حيث فرادة النص، بارتياد مناطق من حياة الفنان فينسينت فان غوغ من وجهة نظر الشاعر قاسم حداد، ضمن إطار ما يعرف بالسيرة الذاتية الغيرية heterobiography. لقد قدّم قاسم حداد أسلوبًا فنيًّا فريدًا عرض فيه السيرة الذاتية للفنان الهولندي فان غوغ من خلال استنطاق لوحاته التي عكست مواقفه من الحياة والفن، مستثمرًا محتوى رسائله الإنسانية التي جاءت معظمها لأخيه "ثيودو"، مضافًا إليها قدرة الشاعر قاسم حدّاد على الغوص في عمق أفكار الفنان

فان غوغ ليعيد لنا، بأسلوب أخّاذ، سيرته من خلال قراءته للوحاته ورسائله، برهافة شعريّة ولغة راقية متخمة بتأويلات الألوان، ومطلّة على مساحة رحبة من البوح بأوجاع الفنان المأزوم على كافة المستويات؛ الفن، الرسم، الحقول، الغابات، الطفولة، العلاقات الاجتماعية، العائلة، الدين، الأصدقاء، المرأة، الجنون، المصحّة، الثورات، الفقر... فكان هذا النص الفني الشعري الفلسفي الذهني. فيه إحساس الفنان إزاء الحياة والكون، وصياغة الشاعر المؤلف، وسرد السيرة الذاتية لرحلة العذابات، ورائحة الألوان.

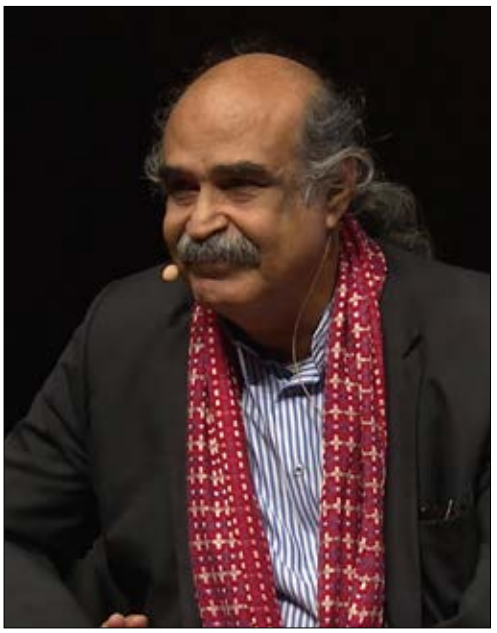
تحتل الألوان دور البطولة في النص، بما تلبّست به من طاقة هائلة للاحتمالات التأويلية، وانفعالات شاعرية، عبرّ من خلالها الكاتب عن موقف الفنان من الوجود والحياة والناس، فلم يكن للفنان سوى الرسم والألوان؛ ملاذه من الكون، وصوته الأشد صدقًا، فيما يريد أن يقوله ويحس به.

قاسم حدّاد وفان غوغ:

وفق اتجاه ما يعرف بـ"السيرة الذاتية الغيرية" بدأ قاسم حداد كتابه بالإشارة إلى ولعه بالرسم، والحلم القديم أن يكون ذات يوم فنانًا رسامًا، لكن حلمه أيام الصبا لم يكتمل. وهو أحد الأسباب التي جعلته يتقمص شخصية الفنان فان غوغ، الذي يراه يشبهه في مزاجه الصعب وانفجار الأسئلة ويتقاطع معه في كثير من المواقف إزاء الفقر والحقوق والمجتمعات. يقول في مقدمة الكتاب، ليشير عن تماهيه بشخصية فان غوغ: "أضع ألوان قلبي في كلمات، أقرأ الرسم بالرسائل، وأكتب الرسائل بالشكل. تلك أجمل أحلامي التي لم يسعني الوقت لابتكارها، في طفولة النزق وفتوة العناد وعنفوان التجربة وانفجار الأسئلة. كان عليّ أن أكتمل بعد ذلك. لذلك أضع روحي في المهب وأبدأ في كتابة الرسم. كتاب لك ورسم عليك"[4].

تجاوزت عبارات النص في الكتاب الهدف الإخباري إلى العناية الجمالية بالصورة والتركيب وانتقاء الألفاظ الشعرية المتخمة بالدلالات والشاعرية. واستنجد الكاتب برسائل الفنان، والألوان والريشة كي يحدد موقف فان غوغ من العالم والناس والحياة والدين.

قام قاسم حداد بسرد تفاصيل صفحات من حياة فان غوغ، منذ مجيئه إلى الحياة بديلًا عن أخيه "فنسنت" الذي مات صغيرًا، فسمي هو بالاسم نفسه، ليظل في نظر أسرته مجرد بديل عن فقيد عزيز، على نحو ما أشير في سيرته التي ذكرتها الدراسة، نظرت له أسرته ومن حوله على أنه غريب الأطوار واتهموه بالجنون، فعانى العنف الأسري وقسوة أبيه "القس". قبل انبثاق موهبته في الرسم تاه كثيرًا في البحث عن نفسه سنين طويلة، متنقلًا بين وظائف مختلفة. عاش



قاسم حدّاد

تفاصيل معذبة في حياته مع الفن والفقر والفقراء وخيبات الحب وغدر الأصدقاء وإقصائه، بإيعاز من عائلته، التي لطالما آلمته، إلى المصحة العقلية بتهمة الجنون، وانتهاءً بموته وتهمة الانتحار الكاذبة، من وجهة نظر مؤلف الكتاب قاسم حداد.

نهض النص، الذي وصل قرابة 429 صفحة، على أسلوب المذكرات الشخصية، جاءت في هيئة الرسائل المتتالية، كشكل من أشكال السرد، مستعينًا بإعادة قراءة الرسائل التي كتبها الفنان فينسينت، وكانت تمثّل قيمة أدبية عالية، سجّل فيها الفنان تأملاته في الحياة والكون، وأسئلته عن الدين، ورأيه في الفن، وأوجاعه من صدامات الحياة. وكان مجملها موجّهًا لأخيه ثيودور، الذي يناديه كثيرًا "يا أخي يا صديقي..."[5]. كما استنجد المؤلف بقراءة لوحات الفنان، صاغ ذلك كله بأسلوب "شعري" ورهافة شاعر، مشيرًا إلى أن عمر الإبداع الفني في حياة فان غوغ كان قصيرًا للغاية؛ لا يتجاوز "عشر سنين" حيث بدأ فعليًّا الرسم قرابة الثلاثين من عمره، ورحل في السابعة والثلاثين."37 عامًا ليست عمرًا مديدًا لكي يسع كل الأحلام. يتأخر في قرار السفر، مثل طريق تتعرف خطوات العابر، يرسم لموقع أقدامه المحطات والخيل والعربات وركائب الزبيب والخزف الطائش بالنبيذ واللافندر النفّاذ، يضع ألوانه وحامل لوحاته، ويلقي نظرة خاطفة على منعرجات الهواء ثم يذهب... عذاب طويل مثل ليل بلا نهاية. ألوان وكلمات تختصر الحياة في عشر سنوات، قصيرات قبل المغادرة، طويلات بعدها"[6]. في العبارة "طويلات بعدها" إشارة إلى أن شهرة الفنان لم تكن على هذا النحو الذي هو عليه الآن إلا بعد رحيله، إذ قليلًا ما نجح في بيع لوحاته، كما أنه لم يكن معروفًا على نطاق واسع في الأوساط

الفنية آنذاك. ورغم العمر القصير لفنه إلا أنه متخم بالتجارب والمواقف والعذابات والإبداع، إذ تفوح بين سطور الكتاب أريج زهرة دوّار الشمس وعتمة الحقول وخبز الفقراء الكالحين ورائحة الألوان التي يتنفس من خلالها الحياة، وقد جسدها جميعًا في لوحاته.

كان لقاسم حداد قبل أن يكتب الرسم بلغة الشعر أن ينصهر في شخص "فان غوغ" فلا يعود القارئ يميز بينهما. "طريق الرسم على صعوبتها من أجمل مسارات الأرض، وأكثرها حنوًا على الكائن من كل فصول السنة. رمقني بنظرة تليق بالمحاربين وهم يفرغون من معركتهم الأخيرة، وينحنون على أسلحتهم التي لم تزل دافئة، يمسحون آثار القتال، يصقلونها استعدادًا للمعركة التالية. شخص يتماهى بما أعرفه، موغلًا فيما أجهله. يلبس قميصي يتكلم بصوتي ويحمل الحزن عني. أردتُ استدراكه، لكنه كان قد ذهب. ذلك الشخص الذي كنته، ماذا أستطيع أن أفعل لكائن يسبق الكتابة ويستعصي على الرسم"[7].

بدت الشعريّة Poetics طافية في نص قاسم حداد. حيث العناية بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي. أي "الأدبية"[8]. ويجيء اهتمام "الشعرية" بالمظهر اللفظي من النص الأدبي؛ حيث التمثيل اللفظي للنظام المتخيّل[9]. و"تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام"[10]، إذ تستنجد "الشعرية" بكل علم من العلوم "اللسانية" و"الصوتية"، والدلالية" و"النحوية"، فضلاً عن الأنثربولوجيا، والتحليل النفسي، وفلسفة اللغة، حيث تشكل تلك الحقول المعرفية عونًا كبيرًا للشعرية. كما تعد "البلاغة" أقرب تلك الحقول إلى الشعرية من كل تلك العلوم[11].

ثمّة ارتباط وثيق بين "الشعرية" و"الجمالية"؛ إذ تبدو مهمّة "الشعرية" الأساسية في طرح مسألة قيمة العمل الجمالية، أي الحكم على العمل من ناحية الجمال الفني[12]. من ناحية أخرى تبدو علاقة "الشعرية" بـ"التأويلية" علاقة تكامل "فكل تأمل نظري في الشعرية لم يُغذَّ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لا بد أن يكون عقيمًا وغير إجرائي"[13].

يشير تودروف Tzvetan Todorov إلى مسألة اهتمامه الشعرية بأدبية النص فيقول: "إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب والتي يتفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكوّن موضوع الشعرية. إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته"[14]. وهذا ما عبّر عنه ياكبسون Roman Jakobson بتحديد وظيفة "الشعرية" في استهداف "الرسالة" (إحدى عناصر التواصل اللساني الستة) "إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفية الشعرية للغة"[15]. حيث العناية بأدبية النص تحديدًا، والكشف عن تجليات بنائه الداخلي، على نحو يمكن القول فيه بأن "الشعرية" "استعمال خاص للغة" يُحال هذا الاستعمال الخاص في كثير من جوانبه إلى مسألة "الانزياح" أو "الانحراف"؛ حيث ينحرف "الدال" عن "مدلوله" المباشر، على نحو يحقق ما يعرف بانتهاك سنن وقوانين اللغة[16]. لذا؛ فإنه "يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"[17]. إن قضية انزياح اللغة الشعرية عن اللغة العادية بدت جوهرية عند جون كوهن Jean Cohen[18]. بل إن أدونيس جعل من البنية الشعرية في جوهرها "بنية مجازية"[19]. أي؛ استعمال اللفظ في غير المعنى الذي جرت العادة لاستخدامه فيه. في حين اتخذت مسألة الانحراف في البنية الداخلية للنص الشعري مفهومًا أوسع عند كمال أبو ديب "إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبّله باعتباره مصدرًا للشعرية هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف في بنية النص فعلًا: دلاليًا أو تصوريًا، أو فكريًا، أو تركيبيًا"[20]. إن هذا الاتجاه يحيل إلى مسألة تجاوز "الشعرية" للمفهوم القديم الذي كانت فيه وظيفتها محصورة في تحقق "الصورة" البيانية للمخيلة الشعرية، وقد أصبحت الصورة مع الشكليين الروس "وسيلة من وسائل متعددة للغة الشعرية"[21].

لا تقتصر وظيفة "الشعرية" على حقل الشعر فشمولية اهتمامها بأدبية النص وبالقيمة الجمالية للرسالة اللسانية يجعلها صالحة للتطبيق في بقية الفنون الأخرى، "فالخطاب يمكن أن يبقى شعريًّا مع عدم المحافظة على الوزن"[22]. فبحسب تعبير ياكبسون "لا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفية الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل"[23]. بل إن المسألة تتجاوز مجرد اهتمام "الشعرية" بفن اللغة بكل تفرعاته، إلى تفريعات أخرى لا تأخذ الشكل اللساني؛ كالرسم والمقطع السينمائي والرسوم الجدارية والمقطوعة الموسيقية.... فـ"اللغة تتقاسم العديد من الخاصيات مع بعض الأنساق الأخرى من الدلائل"[24]. وهذا يعني أن العناصر البنيوية لكل ممارسة تظل ثابتة رغم اختفاء الشكل اللساني[25].

شعريّة اللون

لقد أشير فيما سبق إلى مسألة اهتمام الشعريّة بأدبية النص وتحقيق جماليته، لذا؛ فإن سؤال "الشعرية" المركزي: ما الكيفية التي يدل بها نص من النصوص على معنى المعاني، وليس على ماذا يدل. وتلك "الكيفية" هي التي آلت باللغة الشعرية، كما ذكرت الدراسة، نحو انتهاك سنن اللغة؛ حتى تتحقق بواسطة هذا الانتهاك حظوة الانتقال من الكلام العادي إلى الكلام الأدبي، الذي يحقق لها ما يعرف بـ"الأدبية" أو الاستعمال الخاص للغة. وفق هذا المنطلق ستعمد الدراسة إلى تحليل نص قاسم حداد للكشف عن تلك الكيفية التي تمّ من خلالها توظيف "اللون" شعريًّا نحو المقاصد والرؤى والأفكار، التي استهدفها فان غوغ في حياته، وأدت بالتالي إلى تحقق جمالية البناء الأسلوبي.

استطاع فان غوغ أن يعبرَّ، من خلال اللون، عن أفكاره، وهو الذي لا يحسن في حياته غير الرسم، ومن خلال قراءة اللون نهضت براعة قاسم حداد اللغوية في رصد المشهد شعريًّا بكل إيحاءاته، مستهدفًا كتابة الرسم.

في أثناء مقاربة "اللون" شعريًّا في نص قاسم حداد، يستبين كيف أن "اللون"، كلفظ دال، قد تجاوز مدلوله المباشر (أداة للرسم والتشكيل) إلى مدلول أوسع وأعمق. إذ جاء "اللون" ليعكس عمق تجربة الكاتب (المتلبس بشخصية فان غوغ) وفق تمثلاته للحياة والناس والدين والطبيعة. وتلك هي وظيفة الشعريّة الأساسية، الانزياح عن الاستعمال العادي للغة إلى الاستعمال الفني الذي يكسب اللفظة دلالتها الفنيّة، ويمنحها الطاقة الكامنة في الإيحاء بالعديد من المدلولات الأخرى الأكثر عمقًا وأدبية.

المدلول المباشر

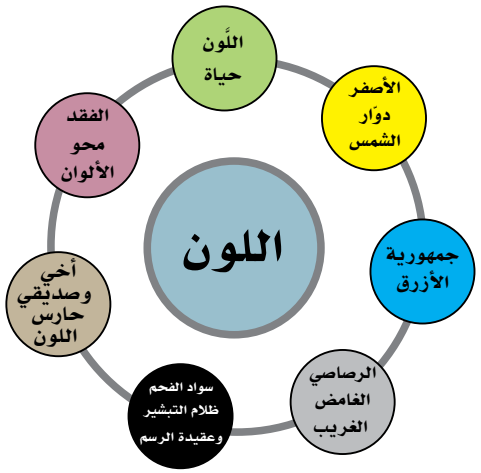
الدال: "اللون" ← أداة للرسم والتلوين

المدلول الشعري

الدال: "اللون" ← معاني عميقة تنحرف عن مهمّة الرسم والتلوين

تحقق "الشعرية" الاستعمال الخاص للغة، بانحرافها عن اللغة العاديّة وعن مسميات الأشياء مباشرة، وهي بهذا الانحراف تنزع إلى كل ما يوقد المخيلة بالصور الفنية ويحقق أدبية النص وجماليته الفنية، لذا؛ ستفيد هذه المقاربة من الظواهر البلاغية والصياغات الأسلوبية التي تؤسس لمدلولات غير مباشرة، من أجل خدمة القيم الجمالية للمعاني الشعريّة للنص بفتحها أفقًا رحبًا للتأويل.

تحققت شعريّة اللون في النص، موضوع الدراسة، عبر التمثلات الفنية التالية:



أولًا: اللون حياة (الرسم حياتي وألواني أدوات الحرب والسلام)

استطاع قاسم حداد في نصه أن يبرز قيمة اللون لدى فان غوغ، فهو بالنسبة له، ليس مجرد أصباغ للرسم والتشكيل، إنما حياة كاملة، آسرة. فللون قيمة عليا توازي قيمة الحياة في تأثيرها السحري على الأشياء: جاء هذا التشبيه الوصفي وفق صياغة شعرية في المقولات التالية: "الألوان حياة التجلي الأجمل. لستُ قادرًا على العيش خارج اللون. فكّرتُ: أول ما يوصف به الإنسان لحظة موته: أنا شاحب. أي أنه بدأ يفقد لونه. فالألوان مرتبطة بأحاسيس الإنسان الحي، وكل ما ليس لونًا يبقى خارج الحياة. كل حائل اللون خارج الحياة"[26]. يؤكد هذا المعنى القدرة العجائبية للألوان والرسم في بث الروح، ومنح الحياة للكائنات "كلما وضعت لوني على جسد قام من بين الأموات"[27].

من خلال الرسم فحسب مُنح فان غوغ الحياة الحقيقية، لقد أعاد له الفن والألوان الشعور بالحياة، وتحقيق التوازن، بعد أن تخبط كثيرًا في الأعمال والوظائف طوال شبابه، وعانى أكثر من إحباطات العائلة ولأصدقاء والأوضاع الاقتصادية التعيسة: "على المرء أن يموت كثيرًا قبل أن يتحول إلى لون. فكرة الحلول في اللون هي وردة الروح. غريزة اللون في كياني"[28]. ففي الإشارة إلى أنه كان ميتًا قبل أن يحترف الرسم دلالة على ما منحته الألوان من حياة جوهرية تستحق أن تعاش، وما أحدثته من توزان واستقرار نفسي.

يؤيد فكرة حصول الفنان على الحياة الحقيقية عبر "اللون" بمشقة واستبسال، مقولة المؤلف الوصفية الشعرية التالية:

"تعلمتُ الرسم مثل حجر يتعلم السباحة. ليس سهلًا أن تبدأ في الثلاثين. حيث يكون كل شيء قد تقرر. والحجارة أخذت مكانها في الصلصال. ثمّة الطرق المختلفة لتعلم الفنون جميعها، إلا الرسم، يجب أن تفعل ذلك بيديك"[29]. وقد أيقن بأن الرسم هدفه الوجودي، وصنعته الوحيدة التي لا يعرف ولا يتقن غيرها، بعد أن جرّب نفسه في مهن عديدة، إرضاءً لوالده "أرسم لأنني لا أحسن صنع شيء آخر. قلت لهم هذا منذ البداية، لكنهم لم يسمعوا ولم يكترثوا ولم يساعدوني على شيء"[30]. فبين زحام البحث عن الذات، ومرارة خذلان العائلة، والحاجّة المادية الملحّة، وعذابات السفر من مدينة لأخرى، كان الرسم حريّة، واللون حياة حقيقية؛ الحياة كما ينبغي لها أن تكون عند فنان حر "اختبرت طرقًا في الطريق، أرسمها وأمشي إليها. أصور بيتًا وأدخله. لا حدود بين الرسم والحياة. في رسومي طرق تفوق المنازل، كأنني في الطريق أكثر مما في البيت. الدار حبس، وفي الطريق حرية السفر"[31].

ويبدو أن للون فلسفة شعرية عند الفنان، فاللون ليس مجرد عجينة "ميتة" بل هي كائن "حي" يقرأ ويفهم ويقرر ويبث الحياة في جسد الفنان: "كيف أن للفرشاة سلطة على اللون؟ وكيف أن اللون عجينة تقرأ إيقاع الفرشاة وتستجيب لرشاقتها؟ وكيف أن كثافة اللون في القماشة نسيج مضاعف من الشهوات والرغائب؟ وكيف أن لأنغام ضربات الفرشاة رجعًا في التوتر الصادر من قلب الرسام واندفاق دمه في الأوردة؟ وكيف أن التموج الرهيف للوحة أصداء غامضة للارتجاف العميق في الجسد لحظة الملامسة؟ وكيف أن اللون في اللوحة امتداد فيزيائي لأخلاط تتداح وتحتدم وتموج في جسد الراسم؟ وكيف أن للرسم سهم النائم في الحلم، وحصة الصائم في الماء؟"[32].

إن اللون- وفق منطق المؤلف - وحده القادر على منح الكائنات الشكل الذي يليق، وتطمح إليه "أتناول الكتاب وأجلس في خندق الوقت. أقرأ، فتطفر النجوم في الشرفة. أرخي عيني في طين الأرض، فتنشأ النباتات مثل أطفال شقر يرتمون في اللون لئلا يتأخر الشكل عنهم"[33].

على نحو ما تمّ استعراضه فإن مجمل الصياغات الأسلوبية تعزّز القيمة الشعريّة للون بتجاوزه مدلوله المباشر من مجرد أصباغ، إلى جعله معادلًا موضوعيًّا للحياة. وقد برزت "الشعرية" في الصياغات الأسلوبية السابقة من خلال الصور والجماليات الفنية التي يمكن رصد حالاتها في التوصيفات التالية:

تحقق "الشعرية" الاستعمال الخاص للغة، بانحرافها عن اللغة العاديّة وعن مسميات الأشياء مباشرة، وهي بهذا الانحراف تنزع إلى كل ما يوقد المخيلة بالصور الفنية ويحقق أدبية النص وجماليته الفنية، لذا؛ ستفيد هذه المقاربة من الظواهر البلاغية والصياغات الأسلوبية التي تؤسس لمدلولات غير مباشرة، من أجل خدمة القيم الجمالية للمعاني الشعريّة للنص بفتحها أفقًا رحبًا للتأويل.

- "الألوان حياة التجلي الأجمل"

اللون ← الحياة الجميلة

-الألوان "مرتبطة بأحاسيس الإنسان الحي"

اللون ← انعكاس حقيقي وصادق لأحاسيس الأنسان

- "كل ما ليس لونًا يبقى خارج الحياة. كل حائل اللون خارج الحياة"

اللون ← لا لون .. لا حياة

- الحلول في اللون هي وردة الروح"

اللون ← وردة مزهرة تتنفس الروح عبق أريجها

- "غريزة اللون في كياني"

اللون ← غريزة راسخة في كيان الفنان لا يمكن العيش دونها، كما هي بقية الغرائز

- "اللون عجينة تقرأ إيقاع الفرشاة وتستجيب لرشاقتها"

اللون ← كائن حيوي يقرأ ويعي

- "كثافة اللون في القماشة نسيج مضاعف من الشهوات والرغائب"

اللون ← كثافة اللون معادل موضوعي للشهوات والرغائب المضاعفة

- "اللون في اللوحة امتداد فيزيائي لأخلاط تتداح وتحتدم وتموج في جسد الراسم"

اللون ← قوة حيّة نافذة ومؤثرة في جسد الراسم

"فتنشأ النباتات مثل أطفال شقر يرتمون في اللون لئلا يتأخر الشكل عنهم"

اللون ← منح الكائنات الشكل الذي يليق وتطمح إليه

الأصفر.. دوّار الشمس

ظلّت لوحة "دوار الشمس" هي الأبرز والأكثر شهرة في حياة الفنان فان غوغ، من وحي حقول مدينة "آرل" الفرنسية التي أقام فيها فترة طويلة من حياته، وعكست بألوانها الشاحبة وذبولها الحالة النفسية والمزاجية للفنان، بل ورؤيته للشقاء والكدح والذبول على وجه العاملين في الحقول طوال النهار. رسم منها كثيرًا وملأ بيته وتفكيره بلوحات دوّار الشمس الأقرب إلى نفسه. لم يكن اللون الأصفر لتلك الزهرة لونًا فحسب، بل كان هو الفنان. ففي تشخيص شعري جميل للون الأصفر، جاء هذا الحوار:

"زهرة عبّاد الشمس، ذهب طالع، أيها الأصفر، يا أنا، تعال امزج روحي بذهبك الهاطل. لأضع الكوكب اللعوب في أحداقك. لأوقظ الكون بعينين مغرورقتين لفرط الذهب"[34]. لقد ألمح النص نفسه إلى عيني فان غوغ التي عُرف عنها امتلاؤها بالدموع دون هطول، وقد فسّر قاسم حداد ذلك شعريًا بأن عيني الفنان تغرورق بالدموع لكثرة انعكاس لون حقل دوار الشمس الأصفر على عينيه: "بعينين مغروقتين لفرط الذهب". وهو يدرك بأن الحديث مع اللون حِرفة الفنان الحقيقي "ثمّة لون جديد يتوجب علينا استعادته. ففي هذه الحقول تزدهر لا نهائية الأصفر الباهر. شمس كهذه لابد أن تنتقل إلى تمثلات العالم وكائناته. لا أحد يحسن مكالمة اللون مثل رسام يدرك الجنون"[35].

على الرغم من أن اللون الأصفر لون توهج الشمس وله صفة الحرارة والسطوح، إلا أنه عند فان غوغ، كما هو في كثير من الموروث الأدبي القديم والحديث، يتم توظيفه للإحالة إلى الذبول والشحوب والمرض والتهالك[36]. لقد بدا اللون الأصفر في لوحات فان غوغ شاحبًا، وعلى زهرة دوار الشمس ذابلًا، فخلف اللون تختبئ أوجاع الفنان الأكثر شحوبًا وذبولًا، جاء هذا المعنى في صياغة شعرية جميلة "لم تكن الطبيعة سوى ظاهر الرسم، هاجسي أن أضع جحيمي تحت الألوان، لكي يشعر الناظر للوحة بأن ثمّة عذابًا هناك. فليس ذهبًا ذلك الأصفر الصاخب في حقل القمح أو في باحة المقهى، ليس ذهبًا. إنه وجع الكائن في حقل الناس، وانديا‌حات الأرواح الهائمة في ليل الله، بين البيت والمقهى وطرقات الضياع الكوني"[37].

وتأتي الصورة الشعرية الحيّة للزهرة الأثيرة عند الفنان "أكثر الأزهار رشاقة في السهوب" على حد وصف قاسم حداد، في النص التالي: "زهرة تنهض وتنقل اللون معها بين الحقل والسماء وعتمة المناجم وطرقات الريف والضواحي وشرفات المباني، ثم تنحني مع الفُرشاة في صلاة. أرسم فأعيد الخلق لئلا يتعب الخالق من خلقه. لا أقلّد أحدًا، لا أنجح في تفسير جرحي لأحد. للحقل ذريعة نصب أعناق أزهاره مأخوذة بسيدة النهار وهي تحنو بعطرها النبيل على أكثر الأزهار رشاقة في السهوب"[38].

ملأ بيته "البيت الأصفر" في مدينة "آرل" الفرنسية بلوحات دوّار الشمس من أجل استقبال وصول الفنان الفرنسي "بول غوغان Paul Gauguin" للإقامة معه، وكي يكون، كما كان يطمح، ملتقى الفنانين. زيّن بيته بزهرات دوّار الشمس الصفراء في كل مكان، وفي "صفرته الملكية رسالة من شمس آرل لأكثر الكائنات الفنية صلة بالضوء وتعلقًا به"[39]. لقد كان له في ذلك منطقه الجمالي الشعري: "أنا الذي لا يصلح لغير الرسم، بوصف الرسم حلمًا أيضًا، فليس أقل من أن يصنع الفنانون ألوانهم من الزرع حتى اللوحة. قلب الشمس يليق بهم، والأصفر قميص لهم"[40]. لقد أحبّ زهرة دوار الشمس أكثر من أي شيء في الوجود على الرغم من انتقاد الآخرين لكثرة رسمه لهذه الزهرة وولعه بها، لا سيما صديقه الفنان "غوغان" الذي كان يقيم معه، ويرى نفسه محاصرًا بتلك الزهرة في كل مكان. أحب فان غوغ هذه الزهرة كما لو كانت أخته الحنون "آه لو أعرف أين هي زهرة عبّاد الشمس الآن. أحب أن أحتضنها كما لو كانت أختي"[41].

من خلال الصياغات الأسلوبية السابقة تجلت شعريّة اللون الأصفر لزهرة دوّار الشمس، فانحرف عن مجرد كونه لونًا له طبيعة محددة إلى تمثلات فلسفية، وذلك على النحو التالي:

- "أيها الأصفر، يا أنا. تعال امزج روحي بذهبك الهاطل"

أصفر دوّار الشمس ← تشخيص حواري فيه تشبيه لزهرة دوّار الصفراء بذات الفنان

- "لأوقظ الكون بعينين مغروقتين لفرط الذهب"

أصفر دوّار الشمس ← مفارقة وصفيه، فالذهب الأصفر في زهرة دوّار الشمس بدل أن يمنح الفرح، كان سببًا في امتلاء عيني الفنان بالدموع، ففي الحقول شاهد وجه الحياة القاسي للعمّال الكالحين، وتضاعفت مع هذه المشاهدات أوجاعه. تتعزز تلك المفارقة في قوله "فليس ذهبًا ذلك الأصفر الصاخب في حقل القمح أو في باحة المقهى، ليس ذهبًا. إنه وجع الكائن في حقل الناس، وانديا حات الأرواح الهائمة في ليل الله، بين البيت والمقهى وطرقات الضياع الكوني"[42].

- "زهرة تنهض وتنقل اللون معها بين الحقل والسماء وعتمة المناجم وطرقات الريف والضواحي وشرفات المباني، ثم تنحني مع الفُرشاة في صلاة".

أصفر دوّار الشمس ← صورة فنية جميلة تجلت في الاستعارة المكنية، حيث تشبيه الزهرة بالكائن المؤثر الذي ينقل معه الحياة في كل مكان.

- "للحقل ذريعة نصب أعناق أزهاره مأخوذة بسيدة النهار وهي تحنو بعطرها النبيل على أكثر الأزهار رشاقة في السهوب".

أصفر دوّار الشمس ← صورة فنية ذات مشهد استعاري جميل، إذ جعل غصون زهرة دوار الشمس بمثابة الأعناق المنصوبة نحو الشمس.

- "قلب الشمس يليق بهم، والأصفر قميص لهم"

أصفر دوّار الشمس ← صورة فنية جعلت من اللون الأصفر قميصًا للفنانين الأكثر تعلّقًا بالشمس، والذين، على حد وصفه، يصنعون ألوانهم من الزرع. لكثرة غمرهم بالحقول والزرع كان اللون الأصفر لون الزهر والشمس بمثابة القميص الذي يتلبسهم.

- "آه لو أعرف أين هي زهرة عبّاد الشمس الآن. أحب أن أحتضنها كما لو كانت أختي"

أصفر دوّار الشمس ← لشعوره بالأمان الكبير مع زهرة دوّار الشمس شبهها بأخته التي يحب احتضانها كثيرًا.

جمهورية الأزرق

تتجلى فلسفة قاسم حدّاد في حديثه عن اللون الأزرق، فهذا اللون، من وجهة نظر الفنان، ليس كذلك في حقيقته، إنما وكما في منطق كل الألوان إبداع الناظر للمنظور- أي صنيعة الفنان: "أزرق لأنكم ترونه كذلك. اللون هو خلق الناظر للمنظور، وخصوصًا من جهة النظر. الفنان ناظر مختلف إلى الشيء من جانبه الخاص. اللون هو نظرة الشخص إلى الشيء. من شرفة نظري، ترون أن السماء تأخذ ألوانها مني. أنا الخالق الآخر للأزرق، يا أزرق، يا صديقي، وضعتك في أحلامي ومنحت قلبي نعمتك. من سمّاك أزرق في سمائي، ومن يصد عتمة ليلي سواك"[43].

وفي صورة شعريّة وبناء فني وصفي، وإيقاع حزين يأتي المقطع التالي ليفسر سبب زرقة السماء: "زرقة جاءت من البحر وحدها وتركت الأسماك تائهة في القيعان ملتاعة في ماء باهت لا لون له ولا نكهة، ماء يكف عن القهقهات التي تبعث النشوة في كائنات الأعماق. وأصبح الصيادون يرقبون موجات حيية تخرج من السواحل تسحب أذيالها الزرقاء مرتعشة من البرد. وسرعان ما تمتزج بورش الرسامين وتأخذ مواقعها في اللوحات والرسوم والأشكال التي تصور الأحلام الليلية لناس الأرض"[44].

جاءت الصياغات الفنيّة في النص السابق لتشرح من أين جاءت زرقة السماء؟ والأثر الحاصل من هذا المجيء. وقد انزاح الكاتب في وصف هذه الظاهرة عن المنطق العلمي للظاهرة الفيزيائية، إلى منطق الفنان الأدبي، وهو ما يعزز قيمة الشعرية في النص، واصفًا اللون الأزرق بأنه "جمهورية" قائمة بذاتها؛ بالكائنات في البحر وفي السماء.

- انسحاب الزرقة من الماء لتنتقل إلى السماء ← بناء استعاري يتجلى من خلاله أثر هذا الانسحاب "ماء يكف عن القهقهات التي تبعث النشوة في كائنات الأعماق"

- انسحاب الزرقة من الماء لتنتقل إلى السماء ← كانت نتيجتها "تركت الأسماك تائهة في القيعان ملتاعة في ماء باهت لا لون له ولا نكهة

- انسحاب الزرقة من الماء لتنتقل إلى السماء ← بناء استعاري جميل "وأصبح الصيادون يرقبون موجات حيية تخرج من السواحل تسحب أذيالها الزرقاء مرتعشة من البرد"

في موضع آخر يشير الكاتب إلى فلسفة اللونين الأزرق والأصفر، كما أشار من قبل إلى ارتباط الأصفر الذهبي بالشمس، فهو الآن يؤكد المعنى الذي ذكره في النص السابق، حيث ارتباط الأزرق بالأفق، مبرهنًا على أن اللونين -أو كما يصفهما - سيّدان، بالكاد يخلو الرسم منهما، وهما سيّدان فعلًا، ليس وفق المنطق العلمي بوصفهما لونان أساسيان، بل بمنطق الرسّام؛ الأزرق للأفق في بدايات اليقظة، والأصفر في أصيل الشمس والذهاب. فهما، على حد وصفه، سر وجوده بالحقول والكون "بالأزرق والأصفر يبدأ اكتشاف دلالة اللون في الرسم وفنّه. ما من لوحة تنشأ من سديم. الأزرق؛ لأن الأفق. والأصفر؛ لأن الشمس. بهما نهضتُ، وبهما ذهبتُ، وبهما صرتُ في الكون. يندر العثور على رسم بعيد عنهما. كل الرماديات تأتي من الأزرق، وتذهب باقي الألوان نحو الأصفر. لونان سيّدان أصقل لوحاتي بهما. يحلو لي أن أسميهما الأزرقان"[45]. وقد عُرف عن فان غوغ بأن ما من لوحة له تخلو من هذين اللونين.

اللون الرصاصي.. الغريب الغامض

إن اللون الرصاصي ليس باللون الأبيض ولا اللون الأسود، فهو مزيج بين هذا وذاك، لم يأتِ وصفه في النص على هذا النحو من التعبير المباشر "خليط بين الأبيض والأسود" إنما بلغة شعرية، ورؤية رسّام جاء وصف هذا اللون بما يتلاءم وغرابة تحديد هويته "الغامض الغريب" وقد انبثق من بين الألوان كلون عصّي عن المجيء، طال انتظاره: "صنعتُ في الهواء خطوطًا تكفي لتسع قرى كاملة، دون أجرأ على مزج لون واحد أطلق الرسم به. يومًا بعد يوم، أقطع الطريق إلى المكان نفسه، أنصب أخشابي، أضع قماشتي، أصقل فراشيّ، وأفهرس الألوان. كل يوم بترتيب مختلف، عسى أن يؤذن بانطلاقة اللون المنتظر. سبعة أيام كاملة بلا جدوى. كل يوم على هذه الحال؛ أعصابي مشدودة، وأدواتي منصوبة، والسماء شاخصة فوق رأسي،

والغابة صامدة. فجأة برق اللون الغامض الغريب! الرصاصي؛ من رأى غابة رصاصية من قبل؟"[46].

جاءت تمثلات اللون الرصاصي لتتآزر مع ذلك النفوذ وتلك القسوة في صورة فنية بليغة تشير إلى طبيعة اللون الرصاصي الغريب المخيف الغامض الباعث على الفزع، كما هي طبيعة الأشياء الغامضة. "غرست الفرشاة في الخشبة، كما لو أن اللون كان ممزوجًا بيد غير منظورة، أطلقت الضربة الأولى في الأبيض الناصع، فانتفض مستيقظًا مثل فرس جامحة. شهرتُ مروحة الألوان كمن يريد أن يصد أحداقًا تهب بياضها لمن تطاله العين. غير أن الرمادي نافذة تزيح ستائرها بنفسها لينكشف المنظر أمام البصائر"[47]. احتلال كاسح هيمن على اللون الأبيض، استفزه الرصاصي على نحو جعله شبيهًا بفرس جامحة أوقظت فجأة.

سواد الفحم.. ظلام التبشير وعقيدة الرسم

عمل فان غوغ في التبشير كآخر محطات تنقلاته في الأعمال، أراد بهذه العمل أن يرضي والده "رجل الدين" ولم يكن يعلم بأنه من خلال هذا العمل ستتخلّق موهبته الفنية في الرسم، وسيجد ضآلته؛ حيث العمل الأحب إلى قلبه-أو كما يصفه بأنه هو الحياة بالنسبة له -كُلّف فان غوغ خلال عمله مبشرًا أن ينزل إلى أحد المناجم في البلجيكا حيث عشرات الفقراء الذي يعملون في استخراج الفحم. كان عليه أن يؤدي معهم في عمق الظلام مهمته الدينية. وكما أن احتكاك الفحم يولّد الألماس، فقد تولّدت روح الفنان الحقيقية باحتكاكه مع الفقراء داخل ما وصفه بـ "جرح الأرض": "كنت في ممر كئيب في سجن، في جرح الأرض"[48]. يشير النص إلى هذا التحول في الرؤية لدى فان غوغ بالقول: "ذهبت إلى الدين وخرجت بالفن عليه، لا أصّلي لشيء خوفًا منه، صلاتي نصّي في كتاب الله، عربون صداقة لحياة صادقة، في الحلم وفي الواقع، الرسم هو ديني؛ هكذا ابتدأت، هكذا انتهيت"[49]. وكأنما لامست تلك تجربة العمل في المناجم روح الفنان القلقة دائمًا، والتي تضاعف قلقها من مفارقة الدين التبشيري المزيّف الذي يعد بالسعادة والاطمئنان لفقراء كالحين؛ يقضون نهارهم في مناجم العتمة، في ظروف عصيبة ومريرة "من أين يأتي اليقين لقلب يشغف بكل ما يبعث القلق؟ مكتنز بأسئلة يشهرها الفن في وجه الدين"[50]. لحظة عصف الأسئلة المقلقة من الفنان كانت نهايات عمله بالتبشير وبدايات انبثاق موهبة الفن "أتلاشى مثل شمعة في كهنوت الكهوف. البراكين كانت هناك، البدايات كانت هناك. النهايات كانت هناك، وهناك كان الرسم منقذي مما قدَّر الله لي"[51]. لقد كشف فان غوغ من خلال لوحاته، التي صورت الفلاحين في الحقول تلك المسافة الشاسعة بين رحمة الله -تعالى- وتباشير الدين المزيفة " ثمّة من يسعى لحبس الحياة في الدين. أيها المحرّر الرحيم. عسف خارج الطبيعة. جابهته كي أرسم الله في قلوب منسية في سديم الكون. يقترح الله علينا النوم بأحلام وتلاوين، فيأتي الدين لتشجيع الأسرى، يأتي بالصفة الأخرى. يعيد السدنة إنتاج الدين بالحدود والفهارس والأحكام"[52]

> **أسقط قاسم حداد التعبير باللون على مسألة فقد الأصدقاء وخسرانهم .. حيث جاء التعبير عن هذا الفقد بمحو اللون الذي هو أعز ما عند الفنان. كانت تجربة خذلان "غوغان" لصديقة فان غوغ، الذي سمح له بالإقامة معه في بيته، تجربة مريرة**

جاء التعبير البلاغي في وصف عمله بالتبشير بمفردة "الرسم" في قوله: "أرسم الله في قلوب منسية في سديم الكون". كما بدت المفارقة المريرة للفنان في وصف ما يريده الله وما يريده سدنة الدين في قوله: "يقترح الله علينا النوم بأحلام وتلاوين، فيأتي الدين لتشجيع الأسرى" الأسر في لون واحد، هو السواد.

تأتي شعرية لون السواد للفحم بانزياح مفهومه عن مجرد لون أسود للفحم "وقود" إلى لون سافر يعكس ظلمة "الدين" والتبشير المزيفتين، ويسمي المنجم بالزنزانة (السجن) "في زنزانة الأرض بالمناجم، ثمّة لون واحد، هو الظلام. ما من لون آخر هناك. الشعل الصغيرة المرتعشة تهدي العمال لمواقع خطواتهم، نقاط شاحبة في صقيع سحيق. شحوب مثل نحيب يصدر من الأجساد المنهكة وهي تزحف في الجحور يصعب تمييزها عن السحالي. الظلام هو اللون الوحيد الذي كنت أخرج مكنوزًا به، فأسرع نحو غرفتي محاولًا رسم الظلام. عندما أنجزتُ مجموعة المحاولات السوداء الشاحبة، لم أكن قادرًا على التمييز بين اللوحة والأخرى لفرط اشتراكهما الكامل في اللون نفسه: الظلام"[53]. وتكمن مفارقة "الفحم" في تحقيقه انطفاء الحياة داخل الفقراء الكالحين العاملين في المنجم، من جهة. وإشعال النور للناس خارجه، من جهة أخرى: "يا أيها الفحم يا سيدي. كيف تقوى على إطفاء هذه الذؤابات الرهيفة فيما تضيء الحياة للآخرين؟"[54]. لذلك كانت مجمل لوحات فان غوغ تنتصر لكفاح العمّال والحقول وتعكس واقعهم البئيس "نهضت قبل الفجر في تجربة المناجم فرأيت العمال يتقاطرون في ورشة الحياة مصطحبين شمسًا رائعة. صنّاع الحياة في أشداق الموت. ينتابني شغف أن أكافئهم بالمزيد من ألوان قوس قزح الفاتنة"[55]. لقد كان عمله في المنجم مبشرًا للدين درسًا لا يُنسى "درس المنجم منجم، أرسمه فيما يرسمني. ليست مصادفة وليست بلا دلالة"[56]. ولعمق هذه التجربة في حياة الفنان، وما أحدثته من تحول في اعتناق الفن، والانحياز نحو تصوير العمّال الكالحين، استحوذ "الفحم" سيّده، على نحو ما يصفه قاسم حداد، على عنوان النص "أيها الفحم .. يا سيدي".

أخي وصديقي .. حارس اللون

عُرف عن فان غوغ عذاباته مع أهله، حيث جاء إلى الحياة تاليًا لأخيه "فنسنت" الذي رحل سريعًا، وفي التاريخ نفسه، فسمّي فان غوغ باسمه "فنست"، وتعامل معه أهله بإهمال وعدم الاعتراف بإبداعه، كما لم يكن موضع رضا من أبيه "رجل الدين"، الذي رأى أنه غير صالح لامتهان حرفة جديرة بالاحترام. كان أخيه الأصغر ثيودور الوحيد الذي يقف إلى جواره، ويدعمه بالإشادة بإبداعه وتوفير المال، والسؤال عن الحال، كان ثيودور كما يصفه فان غوغ في رسائله: "حنان العائلة" الذي افتقده: "آه ثيودور العظيم، لقد كان وحده .. حنان العائلة"[57]. كما يراه الداعم الحقيقي في وجوده كفنان "لولا ثيودور لما تيسر لفنسنت أن يكون موجودًا"[58]. كان لشدة التصاقه به يناديه "يا صديقي" إذ لم يكن بالنسبة له مجرد أخ ورابطة دم، بل أكثر بكثير. جاء هذا التعبير في صورة فنية رائعة جسدها قاسم حداد بلغة شعرية وصفية رائعة: "قل لي يا ثيودور، هل أنت أخي أم أبي؟ لماذا لا تكون صديقًا، لكي أدعوك يا صديقي، لا أرى في العائلة غيرك. كلما رسمت، طفرت المخلوقات من ألوان القماشة حيّة في وجهي، مثل امرأة تلد نفسها. كائنات تجهر بعداء لأحلامي. عليك أن تكون لي، فقد سئمت العائلة. سئمت الضغائن مبثوثة في الثآليل. سئمت تدرعهم بالقمصان المهترئة التي هندسها الأب، وخاطها على مقاساتهم، لا أطيق القمصان مقدودة من كل جانب"[59].

ولأن للون قيمة عليا لدى الفنان، فإن تعبير علاقته القوية بأخيه ثيودور، جاءت من خلال اللون كذلك، حيث الشعرية البلاغية التي مثّلت ثيودور بأنه حارس يذود عن الخطوط والألوان، بوصفها أشياء ثمينة للفنان، بل أثمن ما يكون: "ثيودور الاستثنائي في العائلة، وفي الكون قاطبة. يسعفني ويحميني ويذود عني. يتلقى النصال ويقف خارج المرسم يحرس الخطوط والألوان بالضوء والظلال"[60].

أخي وصديقي ← حارس اللون

الفقد.. محو الألوان

أسقط قاسم حداد التعبير باللون على مسألة فقد الأصدقاء وخسرانهم .. حيث جاء التعبير عن هذا الفقد بمحو اللون الذي هو أعز ما عند الفنان. كانت تجربة خذلان "غوغان" لصديقة فان غوغ، الذي

سمح له بالإقامة معه في بيته، تجربة مريرة[61]. كان "غوغان" يسخر، أحيانًا، من لوحات غوغ، ويعمد إلى تلميحات تشير إلى عدم جدارته بحب امرأة، الأمر الذي أنشب نزاعًا بينهما ذات مرة، مما أسفر عن مغادرة "غوغان" للمنزل المشترك بينهما للأبد، وهي الحادثة ذاتها التي قطع فيها فان غوغ أذنه بشفرة الرسم. كان فقد "غوغان" وبقية الأصدقاء لدى فان غوغ بمثابة محو اللون من الرسم؛ موجعًا ومريرًا. "الأصدقاء لا يتركون كل هذه الجراح ويغادرون بلا اكتراث. التفتَ، فيما يبتعد، كمن يريد أن يثّبت مما يتركه خلفه ويذهب. كنتُ ألملم روحي بعده لصيانتها من الخذلان. الفقد يجرح روحي ويحيلني إلى دفتر الغبار ويمحو اللون في رسمي. سأحتاج عمرًا كاملًا لكي أدرك أنني لا أحسن اختيار حياتي ولا أصدقائي ولا فهارس عذاباتي. كنت منشغلًا عن ذلك كله بالرسم، لئلا أفقد الباقي"[62].

الفقد ← محو اللون

خاتمة

قدمت هذه المقاربة النقدية دراسة عن شعرية اللون في نص الشاعر قاسم حداد "أيها الفحم يا سيدي" هذا النص استوحاه المؤلف من رسائل الفنان الهولندي المنتمي إلى المدرسة الانطباعية فنسنت فان غوغ، التي كتب معظمها إلى أخيه "ثيودور". كما استوحاه من قراءته، أيضًا، للوحات الفنان، وتعمقه فيها. لذا؛ بدا النص عصيًّا عن التصنيف؛ يتراوح تشكيله الأسلوبي بين الرسائل والسيرة الذاتية والسرد والمقطوعات الشعرية النثرية، والخواطر المتأتية من محاولة كتابة الرسم. من خلال المقاربة النقدية لشعرية اللون في النص يمكن الخروج بالنتائج التالية:

- قد لا تكون للظواهر الاجتماعية والنفسية والظروف التاريخية علاقة مباشرة في دراسة بنية النص التي تُعنى بها الشعرية، لكن من شأنها، أحيانًا، تقديم تفسير للكيفية التي تشكلت على أساسها الصياغة الأسلوبية. وهو ما أفاد الدراسة في تحليل عمق تجربة الفنان فان غوغ لمعرفة تأثير اللون على حياته.

- ألمح المؤلف الشاعر قاسم حداد إلى تقاطع فصول من حياته مع حياة الفنان فان غوغ، على نحو ما أشارت الدراسة، مثل ولعه بالرسم قديمًا، وشغفه بالكتابة، وضجيج الأسئلة حول الكون والناس والعدالة، وغيرها من تقاطعات ربما كانت هي السبب وراء تماهي شخصية المؤلف مع الفنان.

- للون في النص قيمة عليا لدى الفنان فان غوغ، وقد احتل دور البطولة بتوظيفه وسيلة للتعبير عن مجمل موضوعات الحياة والوجود والدين والكون والناس.

- من خلال مقاربة "اللون" شعريًّا في نص قاسم حداد، تجلى للدراسة كيف أن "اللون"، كلفظ دال، قد تجاوز مدلوله المباشر (أداة للرسم والتشكيل) إلى مدلول أوسع وأعمق؛ حيث جاء "اللون" ليعكس عمق التجربة الفنية لدى الفنان. واللون بهذا الانحراف عن المدلول المباشر يحقق الوظيفة الشعريّة الأساسية، الانزياح عن الاستعمال العادي للغة إلى الاستعمال الفني الذي يكسب اللفظة دلالتها الفنيّة ويحقق أدبية النص.

- حمل "اللون" في النص طاقة تعبيرية هائلة، ومنحى مشرع على محتمل التأويلات. وظهر للدراسة، من خلال النص، كيف أن الفنان ملتصق باللون إذ- وبحسب ما أشير- لم يحسن في حياته سوى صنعة الرسم واللعب بالألوان.

- صاغ المؤلف قاسم حداد، ببراعة فنية ولغة شعريّة وفلسفة ذهنية استثمار فان غوغ للون للتعبير عن أشد الموضوعات تأثيرًا في حياته، حيث بدا اللون لديه معادلًا موضوعيًّا للروح في الجسد، وللحياة الجميلة، كما أنه جسّد فكرة فقده لأعز الناس بفرار اللون من اللوحة، ومثّل متانة علاقته بأخيه "ثيودور" بحراسة اللون، وأسقط الرسّام ذاته المنهكة على اللون الأصفر لزهرة دوّار الشمس، كما عبّر عن الغموض الطارئ الجامح بالرصاصي، وجاء الأزرق ليروي سيرة فرار اللون من البحار إلى السماء، فيما بدا اللون الأسود انعكاسًا لظلام عقيدة التبشير.

- تجاوزت الجمل في النص الهدف الإخباري المباشر إلى العناية الفائقة بالصورة الفنية والترميز والإيقاع الموسيقى للمفردة وبراعة التركيب والمفارقات والتكرار وانفعال المشهد.. كلها أساليب من شأنها تعزيز الشعرية في النص.

- حقق النص سؤال الشعرية المركزي وهو: كيف عبّرت الألوان عن مجمل موضوعات الحياة والكون والناس والعقيدة عند فان غوغ؟ وليس "عن ماذا عبّرت الألوان؟". فالشعرية تعني بالكيفية التي تحقق أدبية النص، والتي من شأنها استعلاء القيمة الجمالية للصياغة الأسلوبية.

- بدا، من خلال المقاربة النقدية، أن عمل فان غوغ بالتبشير في مناجم الفحم نقطة تحول انبثقت من خلالها موهبته في الرسم، وانحاز من بعد هذه التجربة إلى الانتصار للعمّال والفقراء بتجسيد معاناتهم عبر الرسم، لذا؛ كان لنقطة التحول هذه أثرها في يكون للفحم السيادة بتصدّر عنوان الكتاب "أيها الفحم، يا سيدي". وبرزت شعرية الفحم على النحو التالي: اندلعت موهبة الفنان في الرسم باحتكاكه مع العمال في المناجم خلال عمله بالتبشير، تمامًا مثلما يتولد الألماس من احتكاك الفحم. واستطاع الفحم أن يحقق المفارقة المريرة؛ العتمة في المناجم من جهة، والضوء بالاشتعال للناس من جهة أخرى. وبين العتمة والضوء كان الكشف عن سواد التبشير الذي يعد بالعدالة للناس فيما هو يضاعف من أوجاعهم، فكانت عقيدة الرسم لدى الفنان بالانتصار لهم بالفن.

آخر ما يمكن أن يقال إن تجربة نص الشاعر قاسم حداد فريدة وباعثة للذة ولرؤية الوجود على نحو أكثر عمقًا؛ كيف للشاعر أن يعيد سيرة الفنان بمنطقه وأسلوبه الشعري؟

الهوامش

(1) قاسم حداد، شاعر بحريني، ولد في البحرين عام 1948. التحق بالعمل في المكتبة العامة منذ عام 1968 حتى عام 1975 ثم عمل في إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام من عام 1980. شارك في تأسيس (أسرة الأدباء والكتاب في البحرين) عام 1969. وشغل عددًا من المراكز القيادية في إدارتها. تولى رئاسة تحرير مجلة "كلمات" التي صدرت عن "أسرة الأدباء" عام 1987. عضو مؤسس في فرقة (مسرح أوال) العام 1970. كتب مقالاً أسبوعيًا منذ بداية الثمانينات بعنوان (وقت للكتابة) ينشر في عدد من الصحف العربية. كتبت عن تجربته الشعرية عدد من الأطروحات في الجامعات العربية والأجنبية، والدراسات النقدية بالصحف والدوريات العربية والأجنبية.

ترجمت أشعاره إلى عدد من اللغات الأجنبية. وضع كتابًا عن (المسرح البحرين، التجربة والأفق)، مسرح أوال 1981-

حصل على عدة جوائز محلية وخارجية. حصل على العديد على المنح الثقافية للتفرغ الأدبي.

من أعماله: البشارة - البحرين - أبريل 1970، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة - بيروت - أبريل 1972، الدم الثاني - البحرين - سبتمبر 1975، قلب الحب - بيروت - فبراير 1980، القيامة - بيروت – 1980، المستحيل الأزرق (كتاب مشترك مع المصور الفوتغرافي صالح العزاز) ترجم النصوص إلى الفرنسية/عبداللطيف اللعبي، والإنجليزية/نعيم عاشور- 2001، ورشة الأمل- (سيرة شخصية لمدينة المحرق)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- -2004 القاهرة2007-، فتنة السؤال- المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت – 2008 ، طرفة بن الوردة-المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت-المطبعة الشرقية- البحرين 2011.

انظر: الموقع الشخصي للشاعر قاسم حداد http://www.qhaddad.com/ar/sira/www.qhaddad.com

(2) حداد، قاسم. البحرين: دار مسعى. ط1، 2015. الكتاب هو نتاج منحة حصل عليها الشاعر قاسم حدّاد من أكاديمية العزلة بألمانيا، وهي منحة يحظى بموجبها كتّاب العالم على تفرغ إبداعي لإنجاز مشاريعهم الإبداعية، ضمن برنامج "زمالة جان جاك روسو". كُتب النص في غابات الهضبة على مدينة شتوتغارت، شتاء 2012.

(3) فينسنت ويليم فان غوغ (بالهولندية: Vincent Willem van 30) مارس 1853 - 29 يوليو 1890). من أبرز فناني المدرسة الانطباعية في الفن. هولندي المولد والمنشأ. صنع خلال حياته القصيرة ما يقرب من ألفي قطعة فنية؛ بين لوحة زيتي ورسم. أنجز معظمها في السنتين الأخيرة من عمره، خلال إقامته في فرنسا. ترك فان غوغ إرثًا أدبيًا في الرسائل التي كان يكتبها شبه يومي، كتوثيق لحياته. بلغت قرابة 903 رسالة، ذهب معظم هذه الرسائل (95%) لأخيه ثيورد الذي كان يناديه "ثيو". ويصفه بـ"يا أخي يا صديقي". كان أخيه ثيودور يصغره، وهو الذي يدعم فان غوغ بالمال، حيث لم يحظَ فان غوغ بدخل حقيقي ثابت أثناء تنقلاته في الوظائف. تنقل فان غوغ بين موظف في شركة لتجارة الأعمال الفنية في باريس ولاهاي ولندن، ثم مساعد معلم في مدارس الريف الإنجليزي، إلى واعظ إنجيلي في مناجم الفحم البلجيكية. تأثر ثيودر بوفاة أخيه جدًا، ومات بعده بستة أشهر.

كان والد فان غوغ يعمل كاهنًا ريفيًا في كنائس القرى الريفية الجنوبية لهولندا، فنشأ فان غوغ محبًا للطبيعة ونمط الحياة الريفية.

لم يحظَ فان غوغ بالشهرة إلا بعد وفاته، عانى كثيرًا قبل أن يصل إلى مبتغاه من الفن، ومن قسوة تعامل والده معه. ومن ظروف نشأته، حيث جاءت ولادة فان غوغ بعد سنة واحدة من اليوم الذي ولدت فيه أمه طفلاً ميتًا بالولادة، سمي أيضًا بفينسنت. عانى من ظروف مزاجية صعبة، ومن اكتئاب حاد وهلاوس. أشهر لوحاته: آكلو البطاطا، ومزهرية زهرات دوّار الشمس، المقهى الليلي، غرفة النوم، ليلة النجوم، بورتريه لوجهه.

انظر: مقدمة تعريفية عن فينسنت فان غوغ من كتاب: المخلص دومًا، فينسنت "الجواهر في رسائل فان غوغ". إعداد: ليو يانسن، وهانز لويتن، ونيينكه باكر. ترجمة: ياسر عبداللطيف ومحمد مجدي. تحرير: ياسر عبدالطيف. ط1، دار الكتب خان: القاهرة. 2017. بدعم من مؤسسة الأدب الهولندي. ص 9 – 11.

(4) حداد. أيها الفحم يا سيدي، ص17.

(5) يمكن الاطلاع على تلك الرسائل من خلال كتاب: المخلص دومًا، فينسنت "الجواهر في رسائل فان غوغ". (مرجع سابق).

(6) حداد. أيها الفحم يا سيدي، ص15.

(7) المصدر السابق، ص19.

(8) تودروف، تزفيتان. الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الأدبية) ط2. 1990. ص23.

(9) المرجع السابق، ص31.

(10) المرجع السابق، ص28.

(11) المرجع السابق، ص27، ص28.

(12) المرجع السابق، ص80.

(13) المرجع السابق، ص24.

(14) المرجع السابق، ص84.

(15) ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء: دار توبقال، ط1، 1988. ص31.

(16) المرجع السابق، ص78.

(17) المرجع السابق، ص35.

(18) كوهن جون: بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولى ومحمد العمري. بيروت ـ الدار البيضاء: دار توبقال. 1986. ص113.

(19) أدونيس. الشعرية العربية. (محاضرات ألقيت في الكوليج دو. فرانس، باريس، أيار 1984). ط2. بيروت: دار الآداب. 1989، ص77.

(20) أبو ديب، كمال. في الشعرية. ط1، بيروت: مؤسسة لأبحاث العربية، 1987. ص141.

(21) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1994. ص5.

(22) المرجع السابق، ص85.

(23) ياكبسون.. قضايا الشعرية، ص31.

(24) المرجع السابق، ص24.

(25) المرجع السابق، ص24.

(26) حداد. أيها الفحم يا سيدي، ص128.

(27) المصدر السابق، ص24.

(28) المصدر السابق، ص127.

(29) المصدر السابق، ص103.

(30) المصدر السابق، ص105.

(31) المصدر السابق، ص113.

(32) المصدر السابق، ص133.

(33) المصدر السابق، ص25.

(34) المصدر السابق، ص137.

(35) المصدر السابق، ص21.

(36) عمر، أحمد مختار: اللغة واللون. ط2. القاهرة: عالم الكتب. 1997. ص ص 14 – 15.

(37) حداد. أيها الفحم يا سيدي، ص196.

(38) المصدر السابق، ص141.

(39) أيها الفحم يا سيدي، ص143.

(40) المصدر السابق، ص143.

(41) المصدر السابق، ص190.

(42) المصدر السابق، ص196.

(43) المصدر السابق، ص135.

(44) المصدر السابق، ص136.

(45) المصدر السابق، ص137.

(46) المصدر السابق، ص261.

(47) المصدر السابق، ص262.

(48) أيها الفحم يا سيدي، ص81.

(49) المصدر السابق، ص67.

(50) المصدر السابق، ص67.

(51) المصدر السابق، ص69.

(52) المصدر السابق، ص74. جاءت عبارة "يقترح الله علينا النوم بأحلام وتلاوين" على غير معناها اللفظي، وإلا لصارت تجاوزًا في وصف الذات الإلهية، إنما قصد الكاتب المعنى المجازي بأن الله يمنح لعباده الحياة السعيدة الفسيحة الملونة بالخيارات، بينما يأتي التبشير المسيحي المشوّه بأحاديّة اللون من خلال تشجيع الأسر والقيود وتضييق الأحكام.

(53) المصدر السابق، ص131.

(54) المصدر السابق، ص88.

(55) المصدر السابق، ص99. ثمّة لوحات عديدة لفان غوغ تصور واقع العمّال والكالحين والفقراء، وقد رصدت لوحاته حالات الكدح بكل تنويعاتها وظروفها؛ حيث تؤدي الشخصيات الكادحة أعمالها في الحقول أو في المنازل. مثل حراثة الأرض، وتقشير البطاطا، ورتق الجوارب، وجمع المحاصيل ... الخ.

(56) المصدر السابق، ص77.

(57) المصدر السابق، ص43.

(58) المصدر السابق، ص199.

(59) المصدر السابق، ص59.

(60) المصدر السابق، ص199.

(61) سبقت الإشارة إلى طبيعة علاقة غوغان بفان غوغ أثناء الحديث عن "أصفر دوار الشمس".

(62) المصدر السابق، ص191.

قائمة المصادر والمراجع

المصدر:

حدّاد، قاسم. أيها الفحم يا سيدي: دفاتر فنسنت فان غوخ. البحرين: دار مسعى. ط1، 2015

المراجع:

- أدونيس. الشعرية العربية. (محاضرات ألقيت في الكوليج دو. فرانس، باريس، أيار 1984). ط2. بيروت: دار الآداب. 1989.

- أبو ديب، كمال. في الشعرية. ط1، بيروت: مؤسسة لأبحاث العربية، 1987.

- تودروف، تزفيتان. الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الأدبية) ط2. 1990.

- عمر، أحمد مختار: اللغة واللون. ط2. القاهرة: عالم الكتب. 1997.

- كوهن جون: بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. بيروت ـ الدار البيضاء: دار توبقال. 1986.

- ليو يانسن، وهانز لويتن، و نيينكه باكر(إعداد). المخلص دومًا، فينسنت "الجواهر في رسائل فان غوغ". ترجمة: ياسر عبداللطيف ومحمد مجدي. تحرير: ياسر عبدالطيف. ط1، دار الكتب خان: القاهرة. 2017. بدعم من مؤسسة الأدب الهولندي.

- ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط1. 1994. بيروت: المركز الثقافي العربي

- ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء: دار توبقال، ط1، 1988.

إشكالية الحداثة في الشعر العربي

د. بوجمعة العوفي

شاعر وناقد فني مغربي

أين يمكن حصر الأسئلة الحقيقية لإشكالية أو قضايا الحداثة في التجربة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة؟ هل في تسمية هذه التجربة نفسها، من حيث مُتونها وإنجازاتها النصية التي ما زالت تثير العديد من النقاشات، سواء بين النقاد أو بين الشعراء العرب أنفسهم، حول ما إذا كان من المقبول الاستمرار في تسمية هذه التجربة النصية الجديدة "قصيدة "، بعد الكثير من التطورات والتغيرات الشكلية والتعبيرية والجمالية التي طرأت على جسم هذا المتن الشعري حين ولوجه مرحلة "الحداثة"، وانتقاله، بالتالي، من "القصيدة" إلى "الكتابة"؟

ماذا تعنيه، أولاً، "الحداثة" المبتغاة أو المشتهاة في هذا المتن الشعري العربي، الذي مازال يراوح مكانه بين التباسات المفهوم، وحيرة الأشكال والرؤى الجمالية والتعبيرية، وصيغ انعكاس وتحقق هذا المفهوم وهذه الرؤى في المنجز النصي؟ وما الفرق، في نهاية المطاف، بين "القصيدة" و"الكتابة"؟ هل في البنية وأشكال تمظهر هذا المنجز النصي الشعري العربي الحديث والمعاصر، أم في خطابه ودلالته وطرائق تعبيره الفنية والشكلية الجديدة؟

تلك بعض الأسئلة الممكنة، التي نمهد بها أيضًا لأجوبة ممكنة، قد تعمل على إضاءة بعض الجوانب أو الملامح الخاصة بهذه القضايا الشكلية والفنية والتعبيرية في التجربة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة على وجه التحديد. سوف نحاول إثارة نفس الأسئلة من جديد: على ضوء بعض آراء ثلة من النقاد والشعراء العرب الذين طبعوا، بشكل أو بآخر، العديد من المسارات الحديثة والمعاصرة للمنجز النصي في مدونة الشعر العربي. سواء تعلق الأمر بالقراءة أو بالإبداع؟ على اعتبار أن "السؤال هو رغبة الفكر" على حد تعبير

الناقد الفرنسي موريس بلانشو. إذ لن نستطيع، هنا أيضًا، تقديم تعريف حاسم وشامل للحداثة الشعرية كمفهوم، ولا الخوض في نقاشات نظرية حول مسائل الحداثة أو ما بعدها: نقاشات قد لا تؤدي سوى إلى المزيد من الالتباسات النظرية أيضا وغلْقِ الرؤى والمفاهيم. فقط لكون الحداثة، كمفهوم، لم تستطع التنظيرات نفسُها حصره في تعريف قار وعملي. إنه مفهوم متحول وزئبقي. مستعصي على كل إجرائية وعلى كل قبض.

ينطلق أدونيس، قيدوم الحداثة الشعرية العربية أو أبوها الروحي إن صحّ التعبير، في تعريفه للحداثة، ضمن كتابه "فاتحة لنهايات القرن"، من منظور ثوري، تطبعه المغايرة و"التغاير"، أو نوع من "الانفصال" والقطيعة مع "التقليد السائد"، باعتباره "اتصالاً " بالماضي ومحمولاته الثابتة والمتعالية. يلقي أدونيس، في الأفق المحموم للشعرية العربية الحديثة، بسؤاله التالي: كيف يمكن، شعريًا، الخروج من هذا التقليد السائد؟ ليجيب مباشرة: "التقليد اتصال، أو بتعبير آخر، أدى الحرص على عدم الانفصال عن الماضي، إلى التقليد، وإلى تمجيده وتنظيره. كل تجديد إذن، هو بالضرورة انفصال. فاللاحق لا يمكن أن يكون جديدًا أو حديثًا إلا إذا ناقض ما قبله وتجاوزه. فالحديث لا ينشأ إلا كانفصال أو كتغاير. ولذلك، فإن مقياس الحداثة، أعني الثورية في الشعر هو في هذا التغاير".[1]

لكن أدونيس، يستطرد، في مكان آخر من كتابه السالف الذكر، والموسوم أيضًا، على مستوى عنوانه الملحق أو الفرعي، بتوصيف "بيان من أجل ثقافة عربية جديدة "، ليوضح أكثر مفهوم هذه "الثورية " التي ينبغي أن تكون عليها الثقافة العربية "الجديدة " عمومًا، والشعر العربي "الجديد"، على وجه التحديد، قائلاً: "كل شعر عربي حديث لا بد أن يكون ثوريًا، ولكن ليس بالمعنى السياسي الجزئي المباشر، وإنما بالمعنى الحضاري الشامل"[2]. ولتوضيح ماذا يقصده أدونيس بـ"المعنى الحضاري الشامل" لحداثة الشعر، يضيف قائلاً: "لا بد من التمييز بين نوعين من الحداثة: الأولى ظاهرية، سياسية، بالمعنى المباشر اليومي، والثانية عميقة، بمعنى بناء الإنسان وحياته بناء كاملاً وكليًا".[3]

إننا نميل، هنا، أكثر إلى الأخذ بتوصيف: "التجديد" أكثر من توصيف "الحداثة"، هو التوصيف الذي استعمله أيضًا، إضافة إلى أدونيس، الباحث محمد الأسعد في كتابه: "بحثا عن الحداثة: نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر"[4]، على اعتبار أن ما عرفته التجربة الشعرية العربية، في مسارات تحولها الفني والشكلي، لم يكن انخراطًا

أدونيس

فعليًا في المشروع الحداثي الحقيقي كما عرفه الغرب. وبذلك يكون ما حدث في السياق العربي، أقرب إلى "التجديد" منه إلى "الحداثة". أي تجديد بنية القصيدة فقط، أما الرؤى والمضامين، فقد ظلت، في أغلبها، تنتمي إلى القديم.

يقول محمد الأسعد: "التجديد هو الصيغة الأكثر عمومية، والأكثر إغراء في مسار الشعر العربي المعاصر. ولكن هذه الصيغة إلى جانب ذلك، وربما بسببه، كانت الأكثر غموضًا وإشكالاً أيضًا (...) ولم يعد يكفي استخدام لفظة "التجديد" وحدها لوصف الحالة الشعرية بدقة، فلو كان للتجديد أن ينحصر في الانتقال من قصيدة القبيلة الجاهلية إلى القصيدة الشخصية المرسلة أو الحرة، لما أثار كل هذه المشكلات المتواصلة؟ وهي مشكلات طبعت بطوابعها تغييرًا متواصلاً منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى سبعينيات القرن العشرين. ولو كان للتجديد أن يستمد حوافزه ودوافعه من رغبات الشعراء، لما استطاع أن يتجاوز ويتداخل في بنية أكبر من بنية القصيدة"؟[5]

إن الحداثة ليست شكلاً فنيًا فقط، بل رؤية للعالم بالأساس، ومن ضمنها الشعر كإبداع يقوم باختزال هذا العالم أو تكثيفه في صور شعرية وكلمات. هي الرؤية أو الرؤى التي نستطيع أن نجد لها انعكاسات وتجليات عدة في الكثير من النصوص الشعرية، ولو كانت تنتمي إلى التراث الشعري القديم أيضًا. إذ يكون بوسع شاعر كالمتنبي مثلاً، بهذا المعنى، وعلى مستوى الرؤية، وفي العديد من الحالات، أن يبدو أكثر حداثة من أي شاعر عربي ينتمي إلى الزمن الحديث والمعاصر.

يقر أدونيس من جانبه بذلك أيضًا، في موقف مماثل له، ضمن كتابه "مقدمة للشعر العربي" بقوله: "أعتبر، مثلاً، طرفة بن العبد، وعروة بن الورد، وامرؤ القيس، وذا الرمة، وأبا تمام، وأبا نواس، والمتنبي، والشريف الرضي، والنفري، وكثيرون غيرهم، يعيشون حتى بطرائق تعبيرهم، في كثير من قصائدهم، في عالمنا

إن الحداثة ليست شكلاً فنيًا فقط، بل رؤية للعالم بالأساس، ومن ضمنها الشعر كإبداع يقوم باختزال هذا العالم أو تكثيفه في صور شعرية وكلمات. هي الرؤية أو الرؤى التي نستطيع أن نجد لها انعكاسات وتجليات عدة في الكثير من النصوص الشعرية، ولو كانت تنتمي إلى التراث الشعري القديم أيضًا

الشعري الحاضر الذي نسميه حديثًا. وأرى أنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا، ويعيشون معنا في مدينة واحدة. ذلك أن نتاجهم يكتنز بهاجس البحث عن عالم جديد، عن واقع آخر فيما وراء الواقع".[6]

كانت وما تزال، ثمة، من دون شك العديد من القضايا والأسئلة الشائكة والعالقة في أفق الحداثة الشعرية العربية، أو، بالأحرى، الكثير من المعيقات التي غالبًا ما تكون السبب المباشر أو غير المباشر في تأخير تطور الشعر العربي الحديث. و"لعل ضغط العوامل الخارجية في تطور المجتمعات العربية قد لعب دورًا كبيرًا في تأخير نتائج عوامل التغيير في الشعر العربي الحديث. فنحن نعلم مثلاً أن سليمان البستاني قد بدأ في تعريب إلياذة هوميروس سنة 1887 ميلادية، وانتهى من التعريب سنة 1895 ميلادية. ثم أصدر الإلياذة بشروحها وحواشيها ومقدماتها ومعجم في آخرها في مطبعة "الهلال" بمصر سنة 1904. واصطدم البستاني عند تعريب الإلياذة بمشكلات تتصل بشكل الشعر العربي، ومضمونه، وحاول حل بعض هذه المشكلات".[7]

تلك واحدة من المشكلات فقط. والزمن، هنا، لا يهم. إذ تكون الجرأة وحدها على اختراق التقليد وكسره، ومن ثم الثورة على الأشكال السائدة والجماليات المستهلكة، هي ما يؤشر لحداثة أو لتجديد شكلي، في نظرنا، ويطبع إنجازاته بما هو جديد ومغاير في آخر المطاف. وتلك كانت أيضًا فيما يخص التراث الشعري العربي بعض مواقف ومميزات شعراء قدامى من عيار البُحتري، وأبي تمام وغيرهم من الشعراء الذين تنبهوا باكرًا إلى حداثة شعرية مبكرة أيضًا، وذلك بجعلهم الرؤية الشعرية المغايرة ميسما أساسيًا، بل شرطًا لتحقق شعرية الشعر. وما موقف أبي العُتاهية حين جهر بقولته الشهيرة ذات يوم: "أنا أكبر من العروض"، سوى واحدة من أحجار الحداثة الأولى التي حركت مياه العديد من "البرك الراكدة" لمدونة الشعر العربي.

كذلك فعل "مالارميه" بالنسبة إلى حداثة الشكل في الشعر الغربي، حين طرح مقترحًا مكانيًا وطباعيًا

جديدا للنص الشعري بإصداره لقصيدته الطويلة "رميةُ نرد". وكذلك فعل قرينه الرمزي آرثور رامبو Arthur Rimbaud أبو الحداثة الشعرية الغربية، على مستوى الرؤية الشعرية، من دون منازع. إذ تمكّن هذا الشاعر الاستثنائي من كسر العديد من المسَلّمات الشعرية التي ظلت تشد القول الشعري ورؤاه إلى "عفّة" و"طُهر" مفتعلين، كرستهما بفعل الزمن تقاليد عُلوية وتوجهات المعتقد المسيحي. لم يقم رامبو فقط بإنزال الرؤية الشعرية الغربية إلى الأرض، بل قذف بها مبكرًا أيضًا، بالنظر إلى حداثة سنه، إلى قعر الجحيم، وكذلك جعل هذا الشاعر الحالة الشعرية صاعقة ومتشظية وعنيفة.

كان لكل هذه الإنجازات الجسورة رجْعُ صدى، والعديد من الامتدادات الجمالية والتعبيرية والرؤيوية (من الرؤية) في المدونة الشعرية الكونية ككل. هي الامتدادات التي ستنضج الكثير من ثمارها، وتظهر بعض تجلياتها في العديد من الجغرافيات الشعرية اللاحقة، سواء في تجربة الإبداع النصي العربي، أو في تجربة الرؤية النقدية المصاحبة لهذا الشعر، حيث تغيرت بدورها لدى العديد من التجارب الحديثة والمعاصرة (إبداعا وقراءة) تلك النظرة المألوفة إلى الشعر.

لذلك كانت الرؤيا أيضًا هي الخاصية أو الرهان الآخر للقصيدة العربية الجديدة والحديثة. إذ عملت الكثير من التنظيرات، في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، على طرح مفاهيم جديدة لهذه الرؤيا، والدفع بها بعيدًا في المنجز النصي لهذه التجربة. يقول أدونيس الذي يُعتبر من أهم منظري، بل من أهم المرجعيات الأساسية للحداثة والتجديد في التجربة الشعرية العربية المعاصرة ــ بهذا الصدد في كتابه "زمن الشعر": "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمردًا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية. إن له، بهذا المعنى، حقيقته الخاصة: حقيقة العالم الذي لا يعرف الذهن التقليدي أن يراه".[8]

وكانت بنية القصيدة أو شكلها الفني هي المحطة الأولى التي استأثرت، ربما أكثر من الرؤية، بالعديد من النقاشات والمساءلات وأشكال التنظير الشعري. هي الآراء التي ركزت أكثر أيضًا على ارتباط التجربة الشعرية العربية المعاصرة، خصوصًا في شقيها الإبداعي والنقدي، بالعديد من قضايا الحداثة وتداعياتها، وصيغها الممكنة في القراءة والتدوين. حيث ما زالت

آرثور رامبو عام 1873

نازك الملائكة

محمود حسن إسماعيل

لحد الساعة هذه الحداثة الشعرية والنقدية العربية تثير إشكاليات عديدة، وتكشف عن قضايا وتساؤلات على مستوى البنية أو الدلالة أو التشكيل أو التعبير.[9]

هكذا أضحت بذلك مشكلة البنية الفنية والصياغة اللغوية والتشكيل والتركيب الفني أو الجمالي الذي ينهض عليه النص الشعري، من خلال إيجاد بؤرة بنائية وأنماط شعرية وارتكازية عديدة"[10] واحدة من القضايا الأساسية في محاولة الخروج بهذا النص من سكونيته ومأزقه الجمالي المفترض. نفس النص الشعري العربي الذي يحاول أدونيس أيضًا، رسم ثلاث صور متحولة له بقوله: "يبدو لي الشعر العربي، طيلة النص الأول من هذه القرن[11]، في صور ثلاث: الصورة الأولى هي التقليد والسلفية. وتكتنز الصورة الثانية بدفعة ثورية تجددية في المضمون والشكل معًا. أما الصورة الثالثة، فتتأرجح بين رومنطيقية الكآبة حينا والغضب والعنف حينًا آخر، من جهة، ورومنطيقية التألق الشكلي التجميلي، من جهة ثانية".[12]

كان عمود الشعر (في صيغته التناظرية أو التماثلية) في القصيدة العربية التقليدية أو المنعوتة أحيانًا بصفة "الكلاسيكية"، هو البناء المستهدف أساسًا من قبل شعراء ومنظرين عرب أرادوا تقويض، أو بالأحرى، هدم هيكله القديم، انطلاقًا من تأثيرات الحداثة الشعرية الغربية نفسها، واستجابة لضرورات جمالية وتعبيرية تخص أساليب القراءة والتلقي، والعديد من التغيرات التي كانت قد حدثت أو طرأت على المجتمعات العربية مع بداية القرن العشرين كذلك. وكان المقترح الحاسم لنازك الملائكة وغيرها من شعراء الحقبة (بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي) مع السنوات الأولى من خمسينيات القرن العشرين، فيما يخص قصيدة "التفعيلة" أو قصيدة "الشعر الحر"، بمثابة النقلة الكبرى التي ستثير الأسئلة الأولى والأساسية كذلك لحداثة مأمولة في البنية الشكلية للشعر العربي الحديث. ومن ثَم مجموع التغييرات التي أحدثها هذا المقترح على بنية هذا الشعر.

إذ تتمثل المسيرة الشكلية للشعراء العراقيين، بالضبط، برفض هذا النظام البنائي للقصيدة الكلاسيكية والرومنطيقية، ليس فقط باعتباره تحديدًا للتعبير، ولكن أيضًا كحد مفروض على تطور الوعي والفكر الشعري. لهذا فإن هذه المسيرة الشكلية لن تتأخر في أن تصبح لدى الرواد العراقيين، ولكن على نحو أخص وأوضح في أعمال تجمع "شعر"، مسيرة للفكر، ومقاومة للعالم، وكيفية في رؤيته وتمثله، وكذلك وسيلة لهدمه وإعادة بنائه".[13] ومن داخل مجلة "شعر"، سوف يقود أدونيس برفقة يوسف الخال، "قضية التجديد الشعري بما يتجاوز مجرد خلخلة بعض المستويات التقنية في كتابة القصيدة، كالأوزان أو القوافي أو

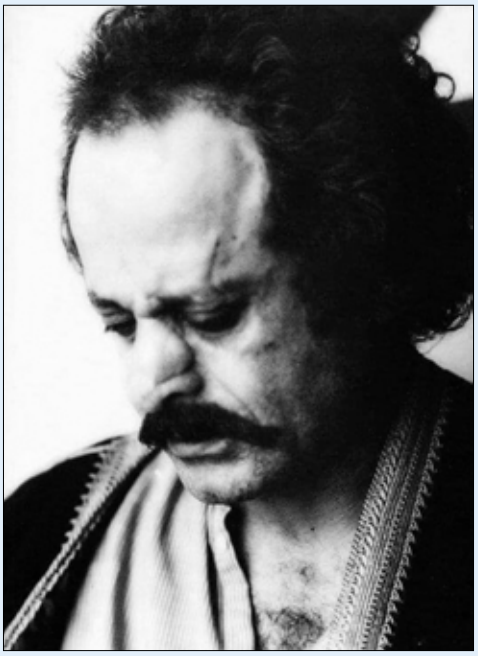
اللغة أو السطح التشكيلي. وذلك بإدراج هذا التجديد ضمن مشروع تجديد ثقافي مجتمعي شامل، يسعى نحو تجديد رؤية الإنسان لنفسه وعلائقه بالوجود".[14]

تقول نازك الملائكة بصدد مشروعها وبدايات الشعر الحر: "عام 1962 صدر كتابي هذا (قضايا الشعر المعاصر)، وفيه حكمتُ أن الشعر الحر طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي. ولم أكن يوم أقررتُ هذا الحكم أدري أن هناك شعرًا حرًا قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947، سنة نظمي لقصيدة "الكوليرا". ثم فوجئتُ بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932. وهو أمر عرفتُه من كتابات الباحثين والمعلقين، لأني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وإذا أسماء غير قليلة ترِد في هذا المجال منها اسم "علي أحمد باكثير" و"محمد فريد أبي حديد" و"محمود حسن إسماعيل" و"عرار" شاعر الأردن و"لويس عوض" وسواهم. ثم عثرتُ أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر شاكر السياب للشاعر بديع حقي."[15]

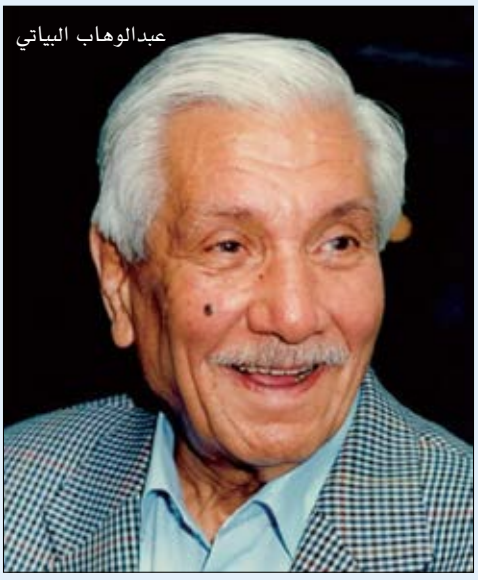
هكذا تكون نازك الملائكة، هنا، قد منحتْ لنفسها، ولشعراء التجربة العراقية أحقية السبق في اقتراح المشروع "التحديثي" أو التجديدي الأهم للقصيدة العربية. متغاضية في ذلك، عن عِلْم أو بدون عِلْم، عمّا كان قد أنجزه أو اقترحه ضمن نفس المنحى، شعراء آخرون ينتمون إلى جغرافيات شعرية عربية أخرى. لكنها سرعان ما تقر بنوع من قبول اقتسام هذا السبق مع الآخرين، وتستدرك ما غاب في موقفها الأول قائلة: "وفي آذار 1950 صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبدالوهاب البياتي. وكان عنوانه "ملائكة وشياطين". وفيه قصائد حرة الوزن. تلا ذلك ديوان "المساء الأخير" للشاعر "شاذل طاقة" في صيف 1950. ثم صدر ديوان "أساطير" لبدر شاكر السياب في أيلول 1950. وتتالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهرًا أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرًا قاطعًا ليستعملوا الأسلوب الجديد".[16]

هذه معطيات تاريخية فقط. تخص البدايات المحتملة لظهور المشروع الفعلي لقصيدة "التفعيلة" في مكان ما من خريطة الوطن العربي. وقد لا يعنينا، هنا، التنقيب في المصادر التاريخية أو القيام بتحقيق يثبت، على الأقل، إمكانية اقتسام الأسبقية في اقتراح مشروع قصيدة "الشعر الحر" والحسم في الجدل القائم حول هذه المسألة. إذ تقر نازك الملائكة نفسها مرة أخرى في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بأن الإرهاصات الأولى، أو البدايات الفعلية لمشروعها قد يكون أبعدَ وأقدَم أيضًا من تاريخ نشر قصيدتها "الكوليرا".

بدر شاكر السياب



كمال خير بك



عبدالوهاب البياتي

و"عندما نعلم، تقول نازك الملائكة، أن أقدم البنود التي عثر عليها الباحث عبد الكريم الدجيلي ينتمي إلى القرن الحادي عشر، نعلم أن حقيقة بدايات الشعر الحر يمكن أن ترجع إلى هذا القرن".[17]

ليس التحقيق في تاريخية قصيدة "الشعر الحر" هاجسنا في هذا المقام. غايتنا، هنا، هي تقصي المشاريع الكتابية الكبرى التي عمِلتْ على إحداث نوع من التجديد والتحديث على مستوى بنية القصيدة بشكل أساس، وعلى تحقيق وتجسيد بنيات المكان والفضاء وتشكيل الخطاب البصري للقصيدة. وما حديثنا عن مقترح نازك الملائكة، هنا، سوى نوع من رصد المقترحات الكتابية والفضائية الأساسية في العديد من التجارب الشعرية التي حققت تعبيرية وجمالية الكتابة في نفس الوقت. ومن ثم، التمهيد كذلك لاستجلاء العديد من التغيرات والتأثيرات التي مارستها هذه المقترحات على القصيدة العربية.

وقبل عرض وتناول أهم ما جاء في دعوة أو في مقترح نازك الملائكة من أفكار وطروحات تخص تحديث القصيدة العربية من خلال البنية والشكل، لا بد من بَسْطِ العوامل والجذور الاجتماعية لحركة "الشعر الحر"، كما تسميها نازك الملائكة نفسها، اقتداء بالحركات الفكرية والأدبية والفنية العالمية الكبرى من: "سريالية" و"دادائية".. وغيرها من الحركات التي أحدثتْ انعطافات كبرى أيضا في تصورنا وفهمنا للفكر والأدب والفن (قراءةً وتجسيدًا).

تكتب نازك الملائكة بهذا الخصوص: "لعل القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة، بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل. وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا (...) ولقد أُلِفَت المجتمعات الإنسانية عبر التاريخ أن تُقابل التجديد في كثير من الريبة والتحفظ، فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل".[18] هي المجتمعات أو "الجمهور الذي أُلِف أن يرص له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات أو أربعا في وحدة ثابتة اعتاد أن يسميها شطرًا. فإذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد اشطرها لا تتقيد بعدد معين من التفعيلات".[19]

مع ذلك، يمكن تقديم خطاطة مختصرة لمشروع أو مقترح نازك الملائكة، بخصوص نفس العوامل الاجتماعية والنفسية التي أدت إلى انبثاق "الشعر الحر"، انطلاقا من البنود أو الأسباب الخمسة التالية كما طرحتها نازك الملائكة نفسها:

1 - النزوع إلى الواقع: (ما تُتِيحُه الأوزان الحرة للفرد العربي من إمكانية الهروب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية).

2 -الحنين إلى الاستقلال: (يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر).

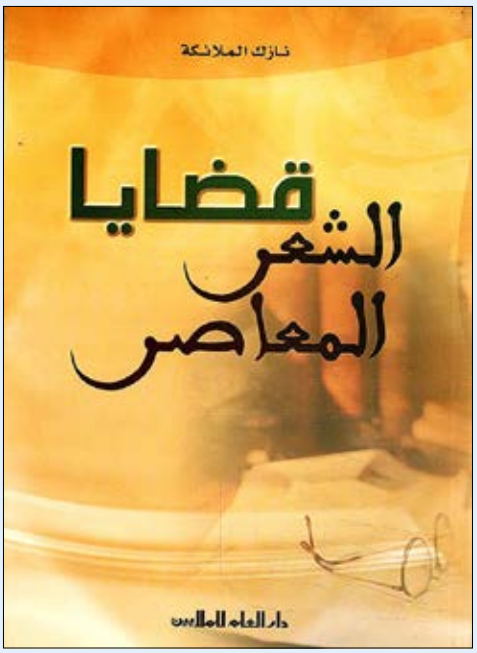
3 - النفور من النموذج: (جاء الشاعر المعاصر، باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين، فوجده يبيح له شكلاً مقيدًا بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة).

4 - الهروب من التناظر: (على هذا، تكون سطوة الشعر الحر على الحياة العربية اليوم، ناشئة من أننا نتأثر بطراز المباني التي نحيا فيها، وهي مبان ثائرة على التناظر ثورة واضحة لكل ذي بصر. وإني لأومن إيمانًا قويًا بأن الشعر والفن ليسا معزولين عن الحياة، وإنما يرتبطان بها ارتباطًا كاملاً).

5 - إيثار المضمون: (كان رد الفعل المباشر، عند الشاعر المعاصر، أن يتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية. وكانت "حركة الشعر الحر" أحد وجوه هذا الميل لأنه، في جوهره، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر).[20]

لقد برزت بشكل لافت وقوي مسألة الشكل في القصيدة العربية، وتشعبت في هذه المسألة النقاشات بين الأدبي والجمالي. وتضاربت الآراء حول العديد من أشكال العلاقة التي تجمع بين "اللفظ" كشكل، و"المعنى" كمضمون للنص الأدبي. بحيث طُرِحتْ أيضًا مسألة "تناسب هذا الشكل" وعلاقته بعناصر فنية أخرى تنتمي للأدب من قبيل: الأسلوب، والنظم، والألفاظ، وباقي العناصر التي تتشكل منها القصيدة. إذ "يمكن أن يكون للألفاظ صفات خاصة بها، كما يمكن أن يكون للمعاني صفات تحدد جودتها، ولكن عندما تلتقي الألفاظ والمعاني مع غيرها من العناصر داخل القصيدة، يدخل عامل جديد يحدد البعد الآخر لجانب الجودة. ومن هذه الزاوية، يمكن القول إن العناصر في ذاتها مهمة، ولكن الأهم هو التركيب أو الشكل الذي يضيف قيمة مستقلة لا توجد في كل عنصر على حدة ".[21]

والقصيدة في شكلها الجديد/القديم، هنا، هي مجال السجال والاشتغال على وجه الخصوص، سواء من خلال مشروع نازك الملائكة، أو من خلال آراء غيرها من الشعراء ومنظري الشعرية العربية، الذين أتوا بعدها، وكانت لهم في الغالب مواقف تتراوح بين الاعتراف بأهمية المشروع ومناقضة بعض أفكاره في نفس الوقت، بالرغم من جعل مقترح "نازك" نفسه منطلقًا لمواقفهم واشتغالاتهم النصية فيما بعد. لنستأنس إذن ببعض هذه الآراء أو التوصيفات الأخرى حول بنية القصيدة العربية، وشكلها القائم الذي تم



لقد برزت بشكل لافت وقوي مسألة الشكل في القصيدة العربية، وتشعبت في هذه المسألة النقاشات بين الأدبي والجمالي. وتضاربت الآراء حول العديد من أشكال العلاقة التي تجمع بين "اللفظ" كشكل، و"المعنى" كمضمون للنص الأدبي

تسييده عبر قرون عديدة:

يقول كمال خير بك في رأيين له حول هذه القصيدة: "لقد كانت القصيدة العربية تقدم نفسها حتى ذلك الحين تحت شكلين اثنين: كلاسيكي و"رومنطيقي": متميزين بتنظيم بنائي تناظري. وتتألف القصيدة التقليدية المدعوة بالقصيدة الكلاسيكية، مبدئيًا، من عدد غير محدد من الأبيات المتماثلة في شكلها العَروضي (الوزن والقافية).[22] أما القصيدة " المدعوة بالرومنطيقية، يضيف كمال خير بك، فلا تشكل إلا تنويعًا على القصيدة الكلاسيكية ونمطًا من التوزيع البنائي توجه المبادئ الوزنية ذاتها، على نحو دائمًا تقريبًا، ويستجيب إلى نفس القاعدة المميزة القائمة على التكرار المنتظم. هكذا يحل "المقطع" محل البيت، في هذه العملية المتناوبة للوحدات المتماثلة، وهذا هو مبدأ الأرابسك (الزخرفة العربية) نفسها، وتلك الهندسة المتطرفة الأحكام، التي لا تستطيع براعة الصور والتنفيذ فيها أن تنسينا طبيعتها كنظام مفروض على الذهن ضد كل تحرير محتمل للأعماق".[23]

بهذا المعنى أيضًا، تكون القصيدة التقليدية، في ارتكازها على الصورة الشعرية الذهنية، قصيدة غير مكانية وغير فضائية بتاتًا.[24] وتنطرح، هنا أيضًا، مسألة الشاعر الذهني والشاعر الحسي: حيث يكون الشاعر التقليدي في فعل كتابته وحالاتها ذهنيًا وتجريديًا، بينما يرتبط الشاعر المعاصر والحسي بالتجربة الملموسة والمشخصة للنص الشعري وأشكال تمظهره البصري. إن "الشاعر الذهني حيادي وأحادي وأنه ناقل لا فاعل، وفردي لا جماعي، ثم إنه منفعل لا مجرب على رأي أحد النقاد المعاصرين. أما عند الشاعر الحسي والحيوي فيولد، بحركته، ويكون فيه الشاعر فاعلاً، منفعلاً، تمتلكه تجربة مكانية".[25] ولو أن هذا الموقف قد يناقض، بشكل أو بآخر، موقفًا آخر لنازك الملائكة (بالرغم من دعوتها لثورة أو لحداثة شعرية) من مسائل "الحسي" و"الذهني" في الكتابة الشعرية. حيث تذهب "نازك" إلى الموقف المغاير، وتضع "الحسي" و"الجمالي الظاهري" مناقضين للواقع والحقيقة بقولها فيما يخص قصيدة الشعر الحر: "وأما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسي غايتها العليا، فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية ".[26]

هل ثمة ما يوحي ببعض التناقض فيما ذهبت إليه نازك الملائكة بخصوص هذه المسالة؟ إذ تُقصي من مشروعها "التحديثي" للقصيدة العربية خطاطة الجمالي والظاهري: أي العنصر البصري على وجه التحديد؟ وذلك ما جعل مشروعها، بالرغم من انتشاره الواسع وتأثيراته الشكلية الكبرى على القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، يظل مفتقدًا، ربما، إلى أهم عناصره الجمالية، وإلى الكثير من التأمل والإجراء الجمالي إن صح التعبير؟ خصوصًا وأن الرهان التحديثي الجديد للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة كان قد أصبح جماليًا وشكليًا بالأساس: أي اشتغال القصيدة على القصيدة نفسها: جسدًا وروحًا في نفس الوقت.

وذلك ما انتبه إليه أدونيس لاحقًا، أو حاول ترميمه، في مقترح نازك الملائكة، ضمن تأملاته وتنظيراته الشعرية، التي كانت لها أيضا تأثيرات واسعة على خارطة الإبداع الشعري العربي المعاصر تحديدًا. إذ يقول بصدد وجوب الحداثة وتحققها بالنسبة إلى الشاعر المعاصر نفسه: "على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثًا حقًا، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل. القصيدة العظيمة حركة، لا سكون. وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر "الواقعية"، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم".[27] وربما نجد كذلك بعض الأجوبة الأخرى عند أدونيس نفسه، هو الذي اتخذ لنفسه مسافته الخاصة من "واقعية" شكلية دعت إليها نازك

الملائكة في مقترحها الخاص بقصيدة التفعيلة. إذ انتبه أدونيس بدوره إلى غياب التركيز في مشروعها على تعبيرية البُنى الفضائية والمكانية للقصيدة كما حصل في التجربة الشعرية الغربية مع "مالارميه" و"أبولينير" وغيرهم من الشعراء الذين أعطوا أهمية كبرى لجمالية وتعبيرية المكان والفضاء وطريقة تشكيل القصيدة، وطباعتها وأشكال إخراجها على الصفحة.

إذ، ربما، يكون الرهان الحقيقي لمشروع الحداثة في القصيدة العربية بعد نازك الملائكة، وغيرها من الشعراء العرب الحديثين والمعاصرين، ليس هو تغيير البنيات والأشكال العروضية والوزنية للقصيدة العربية الكلاسيكية فقط، بل إدخال هذه الأشكال، على مستوى الرؤية والرؤيا، في إجراءات وتدوينات مكانية وفضائية مغايرة وبصرية بالأساس: أشكال تتجاوز في تطبيقاتها الجمالية والتعبيرية هواجس وغايات المعنى والمضمون و"خَطّية" القصيدة إلى "فضائيتها" الدالة والمغايرة. أي الانتقال بالتجربة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، سواء على مستوى الإنجاز أو القراءة: من "القصيدة" إلى "الكتابة".

ذلك ما سيعمل أدونيس على توضيحه وترسيخه في الرؤى الممكنة للتجربة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة من خلال قوله[28] في كتابه "زمن الشعر": "إن قضية الشكل أصبحت من مشاغل القرن العشرين، لأنها "تتعلق ببناء الأثر الفني"، ولكن الشكل تابع للرؤيا، ملزم بأن يكون جديدًا، وهو في السياق العربي "مغامرة للمعرفة، فطاقة المعرفة الخلاقة تظل فوق الأشكال الممكنة كلها"، إذ "لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعًا لمنطق التركيب اللفظي، أو للوزن والقافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري. ومن جهة أخرى ليس الشعر نثرًا ساميًا أو نثرا معجزًا. إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقا في الدرجة، بل فرق في الطبيعة".[29]

وغير بعيد عن ذلك، يعيد محمد بنيس التأكيد، ضمن مسارات القراءة والتلقي للقصيدة العربية الجديدة، على مسألة تراجع أو "أسبقية المعنى" في هذه القصيدة التي أصبحت القراءة الجديدة بدورها، تنظر إليها في وعيها المكاني والبصري، لا في ترسيماتها الخطية العفوية والبسيطة. إذ " تكف الكتابة، بعد ذلك أن تكون خاضعة لبداية معلومة ونهاية معلومة. وإذا كانت الكتابة قد تخلت عن أسبقية المعنى، فإن القراءة بدورها، وهي تسلك سبيل التأمل، ترى إلى القصيدة في فضائها لا في خَطّيتها".[30]

هوامش وإحالات:

1 - أدونيس. فاتحة لنهايات القرن: بيان من أجل ثقافة عربية جديدة- دار العودة ــ بيروت. الطبعة الأولى. 1980. ص 245.

2 - المرجع نفسه. ص 251.

3 - المرجع نفسه. ص 251.

4 - محمد الأسعد. بحثًا عن الحداثة: نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر- مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م. ــ الطبعة الأولى 1986.

5 - المرجع نفسه. ص 7.

6 - أدونيس. مقدمة للشعر العربي ــ دار العودة -بيروت ــ الطبعة الثالثة. 1979. ص ص 140. 141.

7 - د. هاشم ياغي. الشعر الحديث بين النظر والتطبيق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. الطبعة 1. 1981. ص 13.

8 - أدونيس. زمن الشع ــ دار العودة / بيروت. الطبعة الثالثة. 1983. ص 9.

9 - محمود جابر عباس. قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث ـ علامات في النقد- النادي الثقافي بجدة ـ المجلد 12 / الجزء 47 ـ مارس 2003. ص 116.

10 - المرجع نفسه. ص ص 116. 117.

11 - يقصد أدونيس، هنا، القرن العشرين.

12 - أدونيس. مقدمة للشعر العربي، مرجع سبق ذكره ــ ص 77.

13 - كمال خير بك. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر- دراسة حول الإطار الاجتماعي ـ الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية- ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت ـ الطبعة الثانية 1986. ص 37.

14 - حسن نجمي. الشاعر والتجربة (نصوص) ــ دار الثقافة للنشر والتوزيع / الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1999. ص ص 25. 26.

15 - نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر ـ الطبعة السابعة ـ دار العلم للملايين ـ بيروت. 1983. ص 14.

16 - المرجع نفسه. ص 37.

17 - المرجع نفسه. ص 12.

18 - نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. مرجع سبق ذكره ــ ص 50.

19 - المرجع نفسه. ص 51.

20 - نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. مرجع سبق ذكره ـ ص ص 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63.

21 - د. جابر عصفور. مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي ــ دار التنوير للطباعة والنشر / بيروت ــ الطبعة الثانية 1982 ـ ص 286.

22 - كمال خير بك. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر- دراسة حول الإطار الاجتماعي ـ الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية- ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف مرجع سبق ذكره. ص ص 36. 37.

23 - المرجع نفسه. ص 37.

24 - المقصود هنا "المكان المرئي" أو "الفضاء الصوري" الممنوح للرؤية في القصيدة (الشكل الطباعي وإخراج النص على الصفحة). وليس المكان الموصوف أو المتخيل في هذه القصيدة.

25 - سلام كاظم الأوسي. التشكيل في البنية التصويرية للشعر العربي المعاصر- مرجع سبق ذكره. ص 553.

26 - نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. مرجع سبق ذكره. ص 57.

27 - أدونيس. نقلاً عن محمد بنيس في "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها". الجزء الثالث (الشعر المعاصر) ـ ص 39.

28 - للمزيد من التفصيل بخصوص هذه المسألة، أنظر: أدونيس في كتابه "زمن الشعر". ص ص 83. 84. 85. 86. 87.

29 - المرجع نفسه ـ ص 40.

30 - محمد بنيس. الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها. الجزء الثالث (الشعر المعاصر) ـ مرجع سبق ذكره. ص 50.

الحكايات الشعبية حكايات عالمية
حكاية الطير الأخضر وشجرة العرعر

يقدِّم هذا البحث دراسة مقارنة تنصب على حكاية شعبية واحدة ذات روايات مختلفة في البلاد العربية، ويقارنها بحكاية مشابهة لها في اللغة الألمانية، ويوضح ما بينهما من وجوه اتفاق واختلاف، ويفكِّك عناصرها، ويربطها بمثيلاتها في الأسطورة والدين والتاريخ والآداب، لكي تتضح قيمتها المعرفية والجمالية،

ويعمد إلى تأويل بعض العناصر، ثم يفسر التشابه بين الحكايات والتطابق، ثم يثير مشكلة التوثيق والتدوين، ويخلص البحث إلى وحدة الحكاية الشعبية العربية على الرغم من تعدد أشكال رواياتها، ويرى أنه من الصعب تحديد زمان الحكاية أو مكانها أو الأصل فيها، ويقدم البحث في أثناء ذلك إجراءات نقدية وتحليلية وتأويلية ومقارنة.

أ. د. أحمد زياد مُحَبِّـك

أستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة حلب

1. تعريف الحكاية الشعبية:

يمكن تقديم تعريفين للحكاية، الأول ظاهري إجرائي، والثاني بنيوي تكويني، التعريف الأول يقول: هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ويؤديها بأسلوبه، غير متقيد بألفاظها، ولكنه يحافظ على شخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام، وقد يغير في بعض حوادثها وشخصياتها، بل قد يضيف إليها عناصر من حكاية مختلفة، أو قد يصل بها حكاية أخرى أو جزءًا من حكاية[1]، وبالتأسيس على هذا التعريف الإجرائي يمكن تقديم التعريف الثاني، ويقول: الحكاية الشعبية هي مجموعة عناصر أو بنى جزئية ثابتة تتكرر يمكن تركيبها مرات ومرات لصنع حكاية جديدة.

2. تشابُه الحكايات في لغة واحدة:

تتشابه الحكايات في أماكن مختلفة من العالم بل قد تتطابق، من ذلك حكاية "الطائر الأخضر"، وهي متداولة في سورية[2] والعراق[3] وفلسطين[4]

وليبيا[5]، بروايات تتفق كثيرًا لتختلف قليلاً، فهي ذات عناصر أساسية واحدة ثابتة، ولكن رواياتها تختلف، ولغتها تتغير، وقد تحذف منها عناصر وقد تضاف إليها عناصر، ولكن تبقى العناصر الأساسية فيها ثابتة، وتتلخص العناصر الأساسية الثابتة في النقاط التالية: تموت الأم فتترك ولدًا وبنتًا، ويتزوج الأب، فتظلم زوجته الولدين، ثم تذبح الصبي، وتطعمه لأبيه، وتدفن أخته عظامه تحت شجرة، فيتحول إلى طائر، ينشد أغنية، ثم يحضر ثلاثة أشياء يجزي بها أباه وزوجة أبيه وأخته، ثم يرجع ولدًا.

وقد يضاف إلى هذه الحكاية في هذا البلد أو ذاك عناصر أخرى، بل قد تُوصَل بها حكاية أخرى، أو قد تتغيَّر بعض العناصر، ولكن اختلاف الروايات لهذه الحكاية في كل من سورية والعراق وفلسطين وليبيا لا يغيِّر في شيء من بنيتها، ولا في دلالاتها، إذ يبدو أنها ذات أصل واحد، ولكن اختلفت أشكال رواياتها من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان، ومن لهجة إلى لهجة.

3. تشابه الحكايات في لغات مختلفة:

وتتشابه كثير من الحكايات مع حكايات أخرى، على الرغم مما بينها من الاختلاف في اللغة والزمان والمكان، من ذلك حكاية ليلى والذئب، وحكاية سندريلا، وحكاية عقدة الإصبع، وحكاية الأخوات الثلاث، وحكاية الإخوة الثلاثة، فمثل هذه الحكايات معروفة في أرجاء كثيرة من العالم وبلغات مختلفة، وإن اختلفت أشكال الرواية.

وتتشابه بعض الحكايات في ألمانيا مع بعض الحكايات العربية إلى حد التطابق، ومن ذلك حكاية حكاية "شجرة العرعر"(Von dem Machandelboom) (The Juniper Tree (1785 - 1863) وفيلهلم جريم (1786 - 1859) (Bruder Jacob & Wilhelm Grimm) (Grimm) في كتابهما "حكايات الأطفال والبيت" (1812) وقد جمعا فيه مئتي حكاية شعبية ألمانية[6].

ولا تختلف حكاية "شجرة العرعر" عن حكاية "الطائر الأخضر" في غير التفاصيل، وتبقى العناصر الأساسية المكوِّنة في كل منهما واحدة، إذ تروي أن زوجة لم ترزق بولد فاتجهت إلى شجرة العرعر المنتصبة أمام بيتها، وبينما كانت تقشر تفاحة جرحت إصبعها، وسال الدم على الثلج، فتمنَّت أن ترزق بولد أحمر كالدم أبيض كالثلج، وتمر الأشهر، وتورق الأغصان، وتنعقد الثمار، وتضع الزوجة ولدًا، ولكنها تموت، فيتزوج الأب امرأة، فيُرْزَق منها ببنت، فتغار زوجة الأب من الصبي، وتحقد عليه، وذات يوم تدعوه ليتناول تفاحة من الصندوق، ثم تدفعه إلى داخله، فيسقط باب الصندوق على رأسه، فيفصله عن جسده، ثم تطبخه في قدر، وتطعمه أباه، وتجمع أخته عظامه، وتدفنها تحت شجرة العرعر، فيتحوَّل إلى طائر ينشد أغنية تسرد حكايته، يدهش لسماعها كل مَنْ يسمعها، ويحصل بفضل روايته هذه الحكاية على سلسلة ذهبية من صائغ، وعلى حذاء أحمر من حذاء، وعلى حجر الرحى من عمال في الطاحون، ويحمل السلسلة في قدم، والحذاء في أخرى، ويحمل حجر الرحى في عنقه، ويمضي إلى بيت أبيه ليصدح بالغناء خارج البيت، فيخرج أبوه فيرمي السلسلة الذهبية في عنقه، ويمنح أخته زوج الأحذية، في حين يرمي حجر الرحى فوق رأس زوجة أبيه، ثم يحط على الشجرة، وما يلبث أن يعود غلامًا سويًّا، ليعيش مع أخته في هناءة وسرور.

4. العناصر المشتركة:

وتشترك الحكاية العربية والحكاية الألمانية في عناصر واحدة، وتمثل العمود الفقري للحكاية، ثم تضاف إليها عناصر أخرى هنا وهناك، ويمكن أن تعد هذه الإضافات ثانوية، ومن أبرز العناصر الأساسية والثابتة والمتكررة العناصر التالية: موت الأم/ زواج الأب/ ظلم زوجة الأب/ ذبح زوجة الأب الولد/ تناول الأب لحم ولده/ حفظ الأخت عظم أخيها/ تحوُّل الولد إلى طائر أخضر/حصول الطائر على ثلاثة أشياء مكافأة لترديده أغنية/ إهداء الطائر كلًّا من أبيه وأخته وزوجة أبيه شيئًا يجازي موقفه منه، وتتحرك هذه العناصر داخل الحكاية، كأنها الصبغيات المورثة، وتختلف الروايات، ولكن لا تختلف المكونات، أو العناصر الثابتة، على الرغم من اختلاف اللغة والزمان والمكان.

5. الفرق والاختلاف:

ومن الممكن ملاحظة بعض الإضافات أو الفروق بين الحكاية العربية والحكاية الألمانية:

1ـ ظهور شجرة العرعر في الحكاية الألمانية، وهي تجعل حَمْل المرأة في ظلها بعد طول تأخر في الحمل، وتجعل الحمل عند المرأة متوازيًا مع الخصب في الطبيعة، بأسلوب رمزي غير مباشر، ثم تجعل دفن العظام في ظل الشجرة، وبعثها في شكل طائر في ظلها أيضًا، ثم تجعل تحول الطائر إلى إنسان في ظل الشجرة، فالشجرة هنا رمز الحياة بما فيها من ولادة وموت وبعث وتحول، وتعدّ شجرة العرعر عند الألمان شجرة مقدسة، وما تزال الشجرة تحظى بالتقديس إلى اليوم لدى كثير من شعوب العالم، وكثيرًا ما تنصح المرأة العاقر أن تلجأ إلى شجرة معينة في وقت معين لتقعد في ظلها أو تدخل في جوفها على أمل أن تحمل، وهو طقس بدائي يعود إلى مفهوم الخصب في الطبيعة.

وفي الروايات العربية للحكاية في الريف تدفن العظام تحت شجرة الزيتون، كما في الرواية الليبية، في حين تجعلها الروايات العربية في المدينة تدفن في حديقة المنزل، كما في الرواية السورية، في حين تجعلها الرواية في فلسطين تدفن في الحاكورة، وسرعان ما تتحول الحاكورة إلى جرن من رخام فيه ذهب وفضة وجواهر.

ولا تقيم أي من الروايات العربية علاقة بين حمل الأم بالولد وإثمار الشجرة وخصب الطبيعة، لأن الحكاية العربية تبدأ والزوجة قد ماتت وتركت ولدين، لتأتي بعد ذلك زوجة الأب، فالحكاية العربية أقل عجائبية في هذا المجال وأقل ارتباطاً بالطبيعة، وهي لا تصور كيف خرج الطائر من الشجرة، في حين تصور الحكاية الألمانية إعصارًا أحاط بالشجرة خرج بعده الطائر، وتصور إعصارًا آخر تحول الطائر بعده إلى غلام.

2 ـ تجعل الحكاية الألمانية الولد ابن الزوج والبنت ابنة الزوجة، فهما أخوان لأب واحد، من والدتين اثنتين، بخلاف الحكاية العربية التي تجعلهما شقيقين، ولا تذكر للزوجة الجديدة أي ولد، ولعل الغاية من ذلك في الحكاية الألمانية أن تجعل حقد زوجة الأب ذا أبعاد مختلفة، منها الغيرة من الولد على ابنتها، والرغبة في أن تكون ابنتها الوريثة، ولعل غاية الحكاية العربية أن تجعل زوجة الأب أكثر حقدًا على الولد والأخت معًا، لأنها لم ترزق بولد، ولعل الحكاية العربية تريد أن تجعل عطف الأخت على أخيها أقوى، فجعلته الأخ الشقيق، في حين جعلته الحكاية الألمانية أخًا غير شقيق، ولعل مرجع ذلك أيضًا إلى الثقافة العربية التي ترى الأخ الشقيق أكثر قرابة من الأخ غير الشقيق، ومهما يكن من أمر، فإن زوجة الأب تقتل الذكر في الحكايتين، وقتل الذكورة في الحكاية هو دليل رغبة في إخصاء الزوج لتأكيد السيطرة عليه، وتحقيق الأنوثة الطاغية، يؤكد ذلك استبقاء المرأة على البنت في الحكايتين، فالمرأة تحفظ الأنثى، لأنها مثيلتها، ولتؤكد طغيانها وسيطرتها، في حين تقتل الذكر.

3 ـ تجعل الحكاية الألمانية الأب لا يعرف أنه يأكل لحم ولده، ولذلك يكافئه الطير بسلسلة ذهبية يجعلها في عنقه، في حين تصوره إحدى الروايات للحكاية العربية عارفًا برغبة الأم في قتل الولد، ويوافق على ذلك، لأنها تقنعه بأنها

حامل، وأن حملها لن يتم إذا لم تأكل لحم ولد، وفي الروايات العربية كلها يُجَازَى الأب بالسم يلقيه الطائر في حلقه فيموت، وفي هذا تأكيد لرغبة المرأة في إخصاء الذكورة.

4 ـ تجعل الحكاية الألمانية الشيطان أو ما تسميه الشرير (BOSE) هو المحرِّض للأم على قتل الصبي، بالإضافة إلى كراهيتها له، وحقدها عليه، في حين لا تذكر الروايات العربية الشيطان، وتقدم إحدى الروايات العربية مسوغًا، وهو تمارض الزوجة، وادعاؤها أن شفاءها في لحم الولد، في حين تقدم رواية عربية أخرى مسوغًا آخر، وهو حمل الزوجة وادعاؤها أنها حاملة بذكر وأنها سوف تسقط الجنين إذا لم تأكل لحم ذكر، على نحو ما فعلت جارتها، مما يجعل زوجها يستسلم لإرادتها، وفي رواية أخرى تذكر غلاء اللحم ونصيحة الجزار للزوجة أن تذبح الولد لتأكل لحمه، أي إن الروايات العربية تختلق أعذارًا واهية للمرأة كي تذبح الولد.

5 ـ تجعل الرواية العراقية للحكاية امتدادًا، إذ تجعل الطائر يشرب من نبع، فيتحول إلى غزال، ثم يمر هو وأخته بتجارب كثيرة، تعاني فيها أخته من مصاعب كثيرة إلى أن يعود أخوها بشرًا سويًّا، وهذا الامتداد يبدو وصلاً لحكاية بحكاية أخرى، أو لعله من تركيب الراوي وابتكاره.

6ـ تجعل الرواية الفلسطينية زوجة الأب تذهب مع زوجها إلى عرس، وتبقى الأخت وحدها في البيت، فتلجأ إلى الحاكورة، حيث دفنت عظام أخيها، لتجد الحفرة قد تحولت إلى جرن من رخام مليء بالجواهر والذهب والأساور، وفيه ثوب فاخر، وسرعان ما يحلّق منها الطائر، فترتدي الأخت الثوب الفاخر، وتتزين بالأساور والحلي، وتمضي إلى العرس، وهناك يحضر الطائر الأخضر، وهذا العنصر الدخيل على الحكاية يشبه عنصرًا مماثلاً في حكاية سندريلا التي رواها الأخوان جريم أيضًا، ولعله من خلط الراوي للحكاية.

7 ـ تبدو الحكاية الألمانية أكثر احتفاء بالعجائبية والسحر والقدرة على إثارة الخيال، ومن ذلك انغلاق الصندوق على رأس الغلام وانفصال رأسه عن جسده، ثم تركيب زوجة الأب الرأس على الجسد ولفها منديلاً في موضع العنق، بحيث لا يظهر أي أثر، ومن ذلك أيضًا العاصفة التي تلف الشجرة ثم يظهر الطائر بعدها في شكل إنسان.

8 ـ تبدو الحكاية الألمانية أكثر احتفاء بالإضحاك من خلال العجائبية أيضًا، ومن ذلك حمل الطائر حجر الرحى في عنقه، ومن ذلك أيضًا طلب الأم من ابنتها أن تضرب الغلام على رأسه، وهو قاعد فوق الكرسي، وإذا برأسه يسقط منفصلاً عن جسده، ومثل هذه العناصر العجائبية تغيب عن الروايات العربية.

6. جذور الحكاية:

ومن الممكن البحث عن جذور الحكاية من خلال رد أبرز العناصر فيها إلى ما يشبهها في الثقافة الإنسانية من أسطورة ودين وتاريخ وشعر وأدب وحكايات.

تحول الإنسان إلى طائر والطائر إلى إنسان:

1 - تروي الأسطورة الآشورية أن سمير اميس رمتها أمها عقب ولادتها في الغابة، فرعتها حمامات بيض كانت ترفُّ فوقها بأجنحتها، وحين كبرت تزوجت أحد القادة، ثم حكمت فارس وأثيوبية وليبيا وأسست بابل ونينوى، وعندما ماتت تحولت إلى حمامة بيضاء[7].

2 - وكانت العرب في الجاهلية تزعم أن روح القتيل الذي لا يُأخذ بثأره تصير هامة، فتقول: اسقوني، فإذا أُخِذَ بثأره طارت، وقيل: كانوا يزعمون أن عظام الميت، وقيل روحه تصير هامة فتطير، ويسمونه: الصدى، فنفاه الإسلام ونهاهم عنه[8].

3 ـ وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم[9]: "... لما أصيب إخوانكم بأحد جعل الله أرواحهم في جوف طير خضر ترد أنهار الجنة تأكل من ثمارها وتأوي إلى قناديل من ذهب معلقة في ظل العرش".

4 ـ وقال توبة بن الحُمَيِّر الخَفَاجي (ت 85هـ 704م) يذكر حبيبته ليلى ويؤكد حبه لها حتى في موته، إذ لو سلمت عليه وهو ميت في قبره لرد عليها السلام صدى من جانب القبر، وكان العرب يعتقدون أن الروح تتحول إلى هامة أو صدى وهي البومة تقف على القبر وتصيح[10]:

ولو أنَّ ليلى الأخيليةَ سَلّمت

لسلمتُ تسليمَ البشاشةِ أوزقا

عليَّ ودوني جَنْدَلٌ وصفائحُ

إليها صدىً من جانبِ القَبر صائحُ

5 ـ وكتب أبو العلاء المعري (ت 449 هـ 1057م) في رسالة الغفران يصور مشهدًا في الجنة[11]: "ويمرّ رفٌّ من إوَزِّ الجنة، فلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة ... فينتفضن فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشي الجنة، وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي".

6 ـ ويبدو حلم الإنسان بالتحليق والتحول إلى طائر حلمًا قديمًا ملأ حياته وشغل خياله حتى إن العرب في الجاهلية عبدو النسر لما لمسوا فيه من قوة وإيحاء بالحرية.

واختيار اللون الأخضر للطير يوحي بالخصب والخير والنماء، ويوحي بالطبيعة في الربيع، موسم الخصب والولادة والتكاثر، ويمتلك اللون الأخضر إيحاء بالطهر والقداسة في الأديان السماوية.

الشجرة:

يحمل الإنسان في لاشعوره نحو الشجرة شعورًا متميزًا، إذ يرى فيها الخصب والأنوثة، وقد يميل إلى تقديسها.

1 – عبدالعرب العزى في الجاهلية، وكانت نخلة، وعبدوا كثيرًا من الأشجار، وقد ذكر المولى عز وجل أصحاب الأيكة غير مرة، ومنها قوله عز وجل في التنزيل العزيز[12]: ﴿وَإِن كَانَ أَصْحَٰبُ ٱلْأَيْكَةِ لَظَٰلِمِينَ ﴿٧٨﴾ فَٱنتَقَمْنَا مِنْهُمْ ۖ وَإِنَّهُمَا لَبِإِمَامٍ مُّبِينٍ ﴿٧٩﴾﴾ (الحِجر: الآية 78 - 79)، وكانوا يعبدون الأيك، وهو نوع من الشجر.

2 - وقد ذكر المولى عز وجل الشجرة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، وتدل في بعض المواضع على قدسيتها، ومنها الموضع الذي خاطب فيه المولى عز وجل نبيه موسى علي السلام في الوادي المقدس عند الشجرة، يقول تعالى في محكم التنزيل[13]: ﴿۞ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى ٱلْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِۦٓ ءَانَسَ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ نَارًا ۖ قَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓا۟ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّىٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ ٱلنَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴿٢٩﴾ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِىَ مِن شَٰطِئِ ٱلْوَادِ ٱلْأَيْمَنِ فِى ٱلْبُقْعَةِ ٱلْمُبَٰرَكَةِ مِنَ ٱلشَّجَرَةِ أَن يَٰمُوسَىٰٓ إِنِّىٓ أَنَا ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٣٠﴾﴾ (القَصَص، الآية: 29 - 30).

3 - وحين قذف الحوت بيونس عليه السلام إلى اليابسة أنبت الله عليه شجرة، قال تعالى[14]: ﴿وَأَنۢبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِّن يَقْطِينٍ ﴿١٤٦﴾﴾ (الصَّافَّات، الآية: 146).

4 - وقد ضرب الله عز وجل لنفسه مثلاً بالنور، وهو عز وجل فوق المثل والتشبيه، إذ ليس كمثله شيء، ثم شبّه النور بضوء مصباح يوقد من شجرة مباركة، فقال عز من قائل[15]: ﴿۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾﴾ (النُّور، الآية: 35).

5 - وذكر المولى تعالى رؤية النبي محمد صلى

الله عليه وسلم لجبريل عليه السلام عند الشجرة المباركة، وهي سدرة المنتهى، قال تعالى[16]: ﴿وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ۝١٣ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ۝١٤﴾ (النَّجم، الآية: 13 - 14).

6 - كان المسلمون قد بايعوا رسول الله صلى الله عليه وسلم تحت شجرة ورد ذكرها في القرآن الكريم بقوله تعالى[17]: ﴿۞ لَّقَدْ رَضِىَ ٱللَّهُ عَنِ ٱلْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ ٱلشَّجَرَةِ فَعَلِمَ مَا فِى قُلُوبِهِمْ فَأَنزَلَ ٱلسَّكِينَةَ عَلَيْهِمْ وَأَثَٰبَهُمْ فَتْحًا قَرِيبًا ۝١٨﴾ (الفَتح، الآية: 18). وقد عمد عمر بن الخطاب فيما بعد إلى قطعها خشية أن يقدسها الناس.

قتل الذكور:

شهد التاريخ القديم حالات كثيرة من قتل الذكور، وثمة دوافع كثيرة لمثل ذلك القتل، منها قتل المنتصر ذكور أعدائه المهزومين، وقتلهم تقربًا إلى الآلهة، وقد رسخت تلك الحالات في لاشعور الإنسان.

1ـ يذكر المولى تعالى قتل فرعون الذكور، فيقول في القرآن الكريم مخاطبًا بني إسرائيل[18]: ﴿وَإِذْ نَجَّيْنَٰكُم مِّنْ ءَالِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوٓءَ ٱلْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَآءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَآءَكُمْ ۚ وَفِى ذَٰلِكُم بَلَآءٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَظِيمٌ ۝٤٩﴾ (البَقَرَة 49).

2ـ ويذكر المولى تعالى طاعة إبراهيم عليه السلام لربه باستجابته لأمره أن يذبح ولده إسماعيل، وقد همّ ولم يفعل، إذ افتداه ربه، وكانت الغاية اختبار طاعته، ومقدار استجابته لمولاه، يقول المولى تعالى عن إسماعيل وأبيه إبراهيم عليهما السلام[19]: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْىَ قَالَ يَٰبُنَىَّ إِنِّىٓ أَرَىٰ فِى ٱلْمَنَامِ أَنِّىٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِىٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ۝١٠٢﴾ (الصَّافَّات، الآية: 102).

3 ـ نذر عبد المطلب لئن آتاه الله عشرة أبناء وبلغوا أن يمنعوه لينحرن أحدهم عند الكعبة[20]...ولما تم أبناؤه عشرة، وعرف أنهم يمنعونه أخبرهم بنذره فأطاعوه، فقيل إنه أقرع بينهم، فطارت القرعة على عبدالله، وكان أحب الناس إليه، ثم أقرع بينه وبين مئة من الإبل، فطارت القرعة على المئة من الإبل، وروي عن النبي أنه قال: "أنا ابن الذبيحين"، يعني إسماعيل وأباه عبدالله.

4 ـ يصور الحطيئة (ت 45 هـ 665م) في قصيدة له ضيفًا طرقه ليلاً، ولم يكن عنده ما يضيفه به، فهمَّ بذبح ولده، ليكرم ضيفه، ولكن سربًا من الظباء مرّ به، فاصطاد وأكرم ضيفه، وأنقذ ولده، وقد تكون القصيدة غير صحيحة النسبة إلى الحطيئة، ولكنها تظل ذات دلالة على ذبح الولد، وفيها يقول[21]:

رأى شبحًا وسط الظلام فراعه

فلما بدا ضيفًا تشمر واهتما

وقال: هيا رباه ضيف ولا قرى

بحقك لا تحرمه تا الليلة اللحما

فقال ابنه لما رآه بحيرة

أيا أبت: اذبحني ويسر له طعما

فروّى قليلاً ثم أحجم برهة

وإن هو لم يذبح فتاه فقد هما

ويلاحظ أن الإشارات الثلاث السابقة تذكر الأب وهو يهمّ بذبح الولد ولكنه لا يذبحه، مما يعني أن تلك العادة قد أصبحت قديمة جدًّا، ولم يبق منها سوى النية والعزم لا التنفيذ، وأنه قد وجدت أساليب للخلاص منها بافتداء الذبيح.

الأغنية:

تتكرر الأغنية في الحكاية العربية برواياتها المختلفة كما تتكرر في الحكاية الألمانية، وهي تتكرر نحوًا من ست مرات على الأقل، أو اثنتي عشرة مرة، إذ يكررها الطائر مرتين أمام كل من الصائغ والحذاء وعمال الطاحون، ويكرّرها مرّتين أمام أبيه وزوجة أبيه وأخته، كما في الحكاية الألمانية، ويكرّرها على النحو نفسه في الروايات المختلفة للحكاية العربية. والغناء نزعة إنسانية راسخة لدى الشعوب كافة، وهو تعبير عن حالة انفعالية، وله في معظم الحالات وظيفتان، الأولى تعبيرية والثانية تأثيرية، وتتمثل الوظيفة التعبيرية في تفريغ ما في النفس من حس وانفعال وطاقة، كما تتمثل الوظيفة التأثيرية في نقل الانفعال والحس والإدراك والوعي إلى الآخرين، وفي بعض الحالات تحريضهم على الفعل ودفعهم إليه. وقد

أدت الأغنية هاتين الوظيفتين داخل الحكاية خير أداء، فقد عبرت بإيجاز عن تجربة الطائر الأخضر، ودفعت الأشخاص الثلاثة إلى إعطائه ما يريد من ذهب أو سم أو دبابيس أو حجر الطاحون أو حذاء، وفق تعدد الروايات واختلافها، ومما لا شك فيه أن للأغنية داخل الحكاية وفي أدائها وظائف أخرى، فهي تسلّي الأطفال، وتشوّقهم، وتشدهم إلى متابعة الحكاية، وتعلمهم اللغة واللحن واللفظ الصحيح وحسن الأداء.

ومثل هذه الوظيفة للأغنية تجري في نسق وظيفة الكلمة في تاريخ الشعوب على اختلاف تجليات الكلمة الملحنة أو المغناة في الأسطورة أو الدين أو الشعائر أو الطقوس أو السحر أو الشعر أو الخطابة على مختلف أشكالها وأنواعها.

وفيما يلي نص الأغنية في الحكاية الألمانية:

أمي التي ذبحتني

وأبي الذي أكلني

أختي مارلين تجمع كل أطرافي

تصرّها في منديل حريري

وتضعها تحت شجرة العرعر

ويت ويت وصرت أنا طائرًا جميلًا

وفيما يلي نص الأغنية في الرواية السورية للحكاية:

أنا الطير الأخضر بمشي وبتمختر

خالتي ذبحتني وأبوي أكلني

وأختي الحنون جمعت عظامي

ورمتني بالمرج الأخضر

وفيما يلي نص الأغنية في الرواية الفلسطينية للحكاية:

أنا الطير الاخظر المزين المحظر

خالتي ذبحتني وأبوي أكلني

وأختي الحنونة حنّ الله عليها

لملمت عظاماتي وحطتهن بجرن الرخامات

وفيما يلي نص الأغنية في الرواية الليبية للحكاية:

أنا الطوير ليخيضر بـــويـــا دبحـــني

وعـمـتي اطـبـخـتني واختي الحنونة المنونة

لقطتني اعظيم اعظيم اوحطتني تحت الزيتونة

وواضح ما في الأغنية من إدهاش، وتلخيص للحكاية، وما فيها من إيقاع غنائي جميل، وألفاظ سهلة رشيقة. ومن خلال استعراض الأغنية في رواياتها المختلفة يبدو أن الحكاية هي أصل الأغنية، وجاءت الأغنية لتلخصها، ولتعرف الأب على حقيقة الأمر. ويلاحظ أن الروايات العربية للأغنية أغفلت صوت الطائر الذي يقلده الراوي بقوله: "كو كو كو كو" مرتين اثنتين، مع قصر الواو في كو الأولى والثانية، ومدها في الثالثة والرابعة، ولم تغفل الرواية الألمانية صوت الطائر، بل دوَّنَتْه، ولتقليد الراوي صوت الطائر أثر كبير في نفس المتلقي، وهو جزء لا يتجزأ من الأداء الفني للحكاية. وقد روى الأغنية نفسها الشاعر الألماني غوته في المشهد الختامي من الجزء الأول من فاوست حيث يظهر مفستوفليس أمام سجن مرجريت، فيسمعها تغني:

أمي الفاجرة قتلتني

وأبي النذل تلقمني

أختي جمعت عظمي

دفنته بمكان رطب

وكانت مرجريت قد أغرقت ابنها وتسببت في موت أمها ومصرع أخيها، ويدخل عليها مفستوفليس فتظنه الجلاد قد جاء يسوقها إلى ساحة الإعدام، ولكنها سرعان ما ترى فاوست الذي يدعوها إلى الهرب، ولكنها ترفض، وتفضل البقاء في السجن لتلقى العقاب وتطهر روحها، ثم تتوسل إلى الله تسأله المغفرة، وفي اللحظة التي يعلن فيها مفستوفلس إدانتها يعلو صوت آخر يؤكد نجاتها، ويرجح أن يكون غوته[22] قد كتب هذا المشهد عام 1791.

ولعل في تلك العناصر، من شجرة وأغنية وقتل الذكور وطائر وغيرها، ما يدل على رسوخ عناصر بعينها من الثقافة في ضمير الإنسان، وفي ثقافات الشعوب، لتشكل لا شعور الفرد، ولاشعور الجماعة، ولتظهر في صور وأشكال مختلفة فيما بعد، وفي توظيف مختلف، ومغزى آخر.

5. تفسير التشابه والتطابق:

قد يبدو تفسير التشابه أو التطابق بين الحكايات في سورية والعراق وفلسطين وليبيا سهلاً، فهي ببساطة روايات مختلفة لحكاية واحدة، تمثلها ثقافة واحدة هي الثقافة العربية، وما يظهر من تشابه أو تطابق هو في الواقع دليل وحدة الحكاية الشعبية العربية، فهي حكاية واحدة، تروى تارة في هذا القطر وأخرى في ذاك، بلهجة هذا البلد أو لهجة الآخر، مع قليل من التغيير أو التحوير، وفق ذاكرة الراوي، ووفق مقدرته على الإضافة والتغيير، وأحياناً وفق موهبته في الخلق والابتكار.

وإذن يمكن القول إن الحكايات في الوطن العربي واحدة، وقد يرجع بعضها إلى عصور بعيدة، كحكاية الأفعى[23] التي أبرمت عهداً مع الراعي، على أن يعزف لها على شبابته، فتمنحه ليرة ذهبية، ولا تؤذيه ولا يؤذيها، وقد أقاما على هذا الود بينهما ردحًا من الزمن، إلى أن مرض ذات يوم، وأوكل المهمة إلى ابنه، فطمع وضربها بفأسه كي يحظى بكل الذهب المخبوء في جحرها، فلم يصبها وإنما شجها، فعقصته فمات، ولما دعاها الراعي إلى ما كانا عليه من عهد أبت، مؤكدة أنها لن تنسى أذى ابنه، وأنه لن ينسى ثأره، وقد روى النابغة الذبياني (ت 18 ق.هـ 605 م) الحكاية في قصيدة له مطلعها[24]:

وإني لألقى من ذوي الضغن منهم

وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره

كما لقيت ذات الصفا من حليفها

وما انفكت الأمثال في الناس سائره

والحكاية ما تزال متداولة إلى اليوم في أرجاء مختلفة من الوطن العربي، وبروايات لا تختلف إلا قليلاً[25]، ولعل في هذا كله ما يكد ثانية وحدة الحكاية العربية. ولكن ما تفسير التشابه إلى حد التطابق بين حكاية في ألمانيا وأخرى في الوطن العربي، أو في أنحاء أخرى من العالم؟ ثمة ثلاثة تفسيرات يمكن تقديمها: ثمة رأي يقول بوحدة المنشأة، ويرى أنه في مكان ما وزمان ما ظهرت حكايات ما، ثم انتشرت في بقاع الأرض، مثلها مثل اللغة الأولى، ومن الصعب تحديد أي من تلك الوحدات الثلاث، وثمة رأي يقول بتعدد المنشأ ويرى أن حكايات مختلفة ظهرت في أماكن مختلفة وفي أوقات مختلفة، وكانت تعبر عن تجربة إنسانية واحدة، فجاءت متشابهة، مع بعض الاختلاف، وثمة رأي ثالث يقول بالتأثر والتأثير، ويرى أن التشابه يرجع إلى اتصال الشعوب بعضها ببعضها الآخر، بالحروب أو التجارة أو الرحلات، وعن هذا الاتصال حدث التأثر والتأثير، وكل رأي من الآراء الثلاثة السابقة يمكن دعمه بالحجج، ولكن من الصعب أن يدحض أحدها الآخر.

يؤكد الرأي الثاني جيمس فريزر فيقول[26]: "إن الأبحاث التي تمت أخيرًا حول التاريخ المبكر للإنسان كشفت عن مدى التشابه الأساسي في عمليات العقل البشري وهو يضع فلسفته الأولى الساذجة عن الحياة، وإن كان هناك بالطبع كثير من الفوارق الثانوية السطحية"، ويؤكد الرأي

الثالث أحد الدارسين فيقول[27]: "إن الحركة الصليبية (1095ـ 1291م) ظلت تحكم الأفكار والمشاعر في الغرب الأوربي فيما بين سنة 1095 وسنة 1400 بصورة شاملة، بحيث لا نكاد نجد كاتبًا معاصرًا لم يشر في كتاباته إلى إحدى الحملات الصليبية أو إلى مصير الدويلات التي قامت أثناءها فوق الأرض العربية"، ويبدو أنه من الممتع المضي في المقارنة بين الحكايات، واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف، ومن الصعب بالمقابل البحث عن الأصل أو الجزم برأي.

6. تأويل الحكاية الشعبية:

إن محور حكاية "الطائر الأخضر"أو "شجرة العرعر" هو اغتراب الولد عن أهله ومروره بمصاعب وتجارب ليعود إليهم وهو أصلب عودًا وأكثر خبرة فيلتئم الشمل Bildungsroman على نحو ما كان من قصة يوسف عليه السلام الذي اغترب عن أبيه يعقوب، ومرّ بتجارب صعبة، ثم اجتمع الشمل، ويوسف أقوى ما يكون، كذلك كان شأن الغلام في الحكاية، فقد مر بغربة عبر تحوله إلى طائر ثم عاد إلى أبيه وأخته واجتمع الشمل، وكما يقول نورثروب فراي إن كل الروايات والقصص ما هي إلا تكرار لأساطير الأولين.

وقد بدأت الحكاية الألمانية والأم تحت شجرة العرعر تقشر التفاحة، فجرحت إصبعها، فسقط الدم على الثلج، فتمنت أن ترزق بولد أبيض كالثلج أحمر كالدم، وواضح دلالة التفاحة على العلاقة الجنسية، وأما الثلج الأبيض فيدل على النقاء والعذرية والبراءة وغياب الخبرة والتجارب والمعاناة، وأما الدم فيدل على ما هو خلاف ذلك، وقد جمع الطفل في الحكاية بين بياض الثلج وحمرة الدم في شكله، كما جمع بين البراءة والنقاء، والألم والمعاناة في حياته.

وتلاحظ البنية الثلاثية في الحكاية، ففي الحكاية الألمانية صانع الأحذية وصائغ الذهب وعمال الطاحون، ويأخذ الطائر من كل طرف شيئًا، فيحمل ثلاثة أشياء، الحذاء والسلسلة الذهبية وحجر الطاحون، وبها يكافئ ثلاثة أشخاص، هم أخته وأبوه وزوجة أبيه، ويتكرر البناء الثلاثي في الحكاية العربية على اختلاف رواياتها، وهذا البناء الثلاثي يقابله بناء ثلاثي آخر في داخل الحكاية، وهو الأب والأم والولد، والمقصود بالولد هنا الأخ والأخت معًا، وهذا هو بناء الأسرة السليم، ولم يتزعزع إلا بظهور كائن آخر، وتدخّله في جسد الأسرة، وتفكيكه البناء الثلاثي، وهذا الكائن الآخر هو المرأة التي تزوجها الرجل بعد وفاة زوجته، وهي التي ذبحت الولد وأطعمته للرجل، ففككت البنية السليمة للأسرة، وقادت إلى جريمتين وهما القتل وتناول لحم الولد، وبذلك تبدو زوجة الأب كائنًا دخيلاً على الأسرة، يدمرها، وهذا يؤكد أن البنية الأساسية للأسرة هي بنية ثلاثية تتألف من الأب والابن والولد، وأي عنصر آخر هو عنصر مدمِّر، وأوضح مثال على ذلك مسرحية هملت لوليم شكسبير، وفيها تقتل الزوجة زوجها الملك بالزئبق تضع في أذنه وهو نائم، وتتزوج عشقها، وهو أخو زوجها، ويقع على الابن هملت عبء كشف الحقيقة والثأر لأبيه، وتنتهي المسرحية بانهيار المملكة وموت كل الشخصيات، بالسم أو القتل، نتيجة تلك الخيانة الأولى.

ولعل الحكاية تسعى برمتها إلى إدانة الزواج الثاني، وتعدّه دخول عنصر غريب على الأسرة، ويدعم مثل هذه الإدانة تناول الأب للحم ولده، فكأنه بشهوته الجسدية وزواجه الثاني قد قاد إلى قتل ولده، وإذا هو يأكل لحم ولده، تأكيدًا لنزوعه الجسدي وغياب نزوعه العاطفي أو الشعوري، ولذلك جزته الحكاية العربية في كل رواياتها بالسم أو بالدبابيس يلقيها الطائر في فمه فيموت.

ولعل وظيفة جديدة تبرز للحكاية هنا وهي إدانة الرجل الذي يتزوج من امرأة أخرى بعد موت زوجته، وتصوير ما يقود إليه هذا الزواج، وهو على الرغم من كونه زواجًا شرعيًّا، فهو إدخال لعنصر غريب في الأسرة، ومما لاشك فيه أن الأكثر إدانة منه هو اتخاذ خدينة أو عشيقة، وبشكل آخر فإن الحكاية تدعو إلى الحفاظ على الكيان المقدس وهو الأسرة، فكأن الحكاية ليست موجهة إلى الأطفال فحسب، بل هي موجهة للكبار أيضًا، ولاسيما الرجال، كي لا يفكر أحد منهم بإدخال عنصر غريب على الأسرة كي لا يأكل لحم ولده وهو لا يدري، ولعل في هذا كله ما يؤكد أن الحكاية تبدعها امرأة، وترويها امرأة، قد تتوجّه بها إلى أولادها أو أحفادها، ولكنها في الواقع تعبر بها عن مكبوت داخلي، وتخاطب بها الكبار خطابًا غير مباشر، ولا سيما الرجال.

7. شكلات التدوين والحفظ:

من مراجعة الروايات العربية المختلفة لحكاية "الطائر الأخضر" يبدو أنها حكاية واحدة، رويت بلهجات مختلفة، مع بعض الفروق البسيطة في بنيتها الداخلية، وهذا يدل على أن حكاية "الطائر الأخضر" هي حكاية واحدة، وأن تعدد أشكال رواياتها في الأقطار العربية بلهجات مختلفة لا يقدم جديدًا في درسها، كما أن اختلاف اللهجات أمر طبيعي، وظاهرة لغوية لا بد منها في اللغات كافة.

إن الراوي للحكاية الشعبية يصطنع وهو يروي حكايته مستوى فنيًا، ليس بالفصيحة، ولكنه ليس بالعامية العادية، إذ يدرك أنه يحكي، وأن عليه أن يؤثر في المتلقين، وهو يؤثر فيهم بلغته، وحركات رأسه ويديه، وتعبيرات وجهه وعينيه، بل يقوم أحيانًا بتلوين صوته وتغييره، بما يشبه التمثيل. ومما لا شك فيه أن هذا المستوى من اللغة يتغير من راوية إلى راوية ومن مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، ولذلك فلغة الحكاية لغة متحركة، وليست ثابتة، وهي لغة متغيرة، وهي في الحالات كلها لغة الحكاية، أي لغة فنية، وليست اللهجة العامية بالضبط. ومن هنا تبدو القيمة في تدوين الحكاية بالحفاظ على بنيتها الحكائية، بما تتضمن من حوادث وشخصيات ووصف وتصوير وبناء، وليست قيمتها الأساسية في لهجتها، ولذلك ليس من الضروري تدوينها بلهجتها العامية، لأنها لا تكتسب مزيدًا من القيمة إذا دونت بالعامية، ولا تفقد شيئاً من القيمة إذا دونت بالفصيحة، والمهم في الحالتين هو الحفاظ على بنائها.

ويلاحظ أن بعض الروايات للحكاية العربية قد دُوِّنَتْ بالفصيحة وبعضها الآخر دُوِّن بالعامية، وفي الحالتين لم تقدم حكاية "الطائر الأخضر" تقديمًا يفيها حقها من الجمال، وقد كانت في بعض الحالات تلخيصًا، بخلاف حكاية "شجرة العرعر" التي رواها الأخوان جريم رواية كاملة وبلغة جميلة، أعطت الحكاية حقَّها. ويشهد على ذلك الكزاندر كراب فيقول[28]: "لقد استعان الأخوان جريم بنقلة نصوص حكَّائين ممتازين، بيد أنه من الظلم أن نسقط من حسابنا تلك الكفاءة الأدبية النادرة التي كانت لرجال من أمثال الأخوين جريم اللذين لم يجمعا ذخائر الفلكلور فحسب، بل أنشأا عملاً أدبيًّا فذًّا يقف على قدم المساواة في تاريخ اللغة الألمانية، مع إنجيل لوثر".

ويؤكد ذلك أن اللغة التي روى بها الأخوان جريم الحكاية لم تعد مقروءة اليوم ولا مفهومة للألماني نفسه، إلا إذا كان متخصصًا بفقه اللغة الألمانية القديمة، ولا بد من نقل الحكاية من اللغة الألمانية القديمة إلى اللغة الألمانية المعاصرة، ليفهمها الألماني، وهذا ما تشهد عليه المؤلفات الجديدة التي تبسط لغة الأخوين جريم.

ومن هنا تبدو دعوة بعض المهتمين بجمع الحكايات الشعبية العربية إلى تدوينها بلهجتها العامية دعوة غير ذات جدوى، لأن الحكايات الشعبية العربية هي مجرد روايات مختلفة لحكاية واحدة، ولأن قيمة الحكاية ليست في لغتها، وإنما في بنيتها، وفي العناصر المكونة لها، ولهجتها المروية بها

لهجة متغيرة غير ثابتة، وتبعدها عن شقيقاتها من الروايات المماثلة لها في الأقطار العربية، ولذلك من الأجدى تدوينها بالعربية الفصيحة بأسلوب مبسط، مع الحفاظ على عناصرها المكونة وبنائها العام ومن غير تدخل.

8. بيئة الحكاية الشعبية وموطنها:

ولعله من الأكثر غرابة دعوة بعض المهتمين بالحكاية الشعبية إلى التمييز بين حكاية السهل والجبل، والريف والمدينة، بل يدعو بعضهم إلى التمييز بين حكاية حي وحي في مدينة واحدة، وينسى أن الحكايات قد ترجع كلها إلى موطن واحد، وبعد ذلك من الصعب جدًا نسبة حكاية ما إلى موطن ما، أو زمان ما، فحكاية ما عن الصيد والبحر ليس بالضرورة أن تكون نتاج بيئة بحرية، فقد تكون نتاج بيئة صحراوية، إذ يلعب الخيال دائمًا دوره في اصطناع الزمان والمكان والشخصيات والحوادث، وهو العنصر الأكثر فاعلية في الحكاية الشعبية، إن لم يكن في الأدب كله. ولذلك من الصعب تخمين أصل الحكاية، أو القول بالموطن الأصلي لها، أو القول بأسبقية حكاية على حكاية.

9 - حكاية صينية:

ولذلك يمكن في الختام رواية حكاية صينية لا على أنها الأصل أو المرجع بل على أنها رواية أخرى لحكاية أخرى، تساعد على فتح آفاق للمقارنة، ولكن يصعب القول إنها الأصل. ترجع الحكاية إلى عام 2258 ق.م وهي قصة [29] شاب مغامر اسمه (شان) تزوج أبوه امرأة بعد وفاة أمه فأوغرت صدره حقدًا عليه، فعمد الأب إلى التخلص من ابنه بإشعال النار في مستودع القش الذي كان يعمل فيه آملاً أن يحترق، فأنقذ شان حياته بأن لبس ريش طير وطار به من سطح المستودع.

خاتمة:

تبدو الحكاية الشعبية مجالًا خصبًا لدراسات واسعة في الأدب واللغة وعلم الاجتماع والسياسة والدين والتاريخ، والمقارنة مع الأسطورة ونتاجات الشعوب وثقافاتها، لأنها نتاج شعبي أصيل، يحمل حس الشعب وروحه، ويعبّر عن وعيه وعن لا شعوره الجمعي والفردي، وقد تبين أن تعدد الروايات للحكاية في الأقطار العربية واختلاف لهجاتها لا ينفي وحدة الحكاية الشعبية العربية، بل يؤكدها، لأن عناصرها الأساسية واحدة، وبعض تلك الحكايات تمتد عمقًا في الزمان إلى العصر الجاهلي، أي إلى ما يزيد عن ألف وخمسمئة عام، ومن هنا تبرز أهمية حفظ الحكاية الشعبية وتدوينها، ولعله من الأفضل أن تدون بالفصيحة لأن تدوينها بالعامية لا يخدم البحث في شيء، وتبقى الحكاية العربية شكلاً من أشكال التعبير عن الوجدان الإنساني، وهي لذلك تلتقي في كثير من الحالات مع قصص الشعوب الأخرى، ويبدو من الصعب معرفة أصل الحكاية أو مكانها الأول أو زمانها، لأنها نتاج حي متحرك، قوامه التداول والتغير المستمر.

الهوامش

1 - محبك، د. أحمد زياد، حكايات شعبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 18

2 - ينظر نص الحكاية عند: الساعي، بسام، الحكايات الشعبية في اللاذقية، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

3 - ينظر نص الحكاية عند: سليم طه التكريتي، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة، بغداد، العدد 12، السنة الثالثة، عام 1972، و: نزار الأسود، الحكايات الشعبية الشامية، الكتاب الأول، وزارة الثقافة، دمشق، 1985.

4 - ينظر: إبراهيم مهوي، وشريف كناعنة، قول يا طير، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لا تاريخ.

5 - ينظر: محمد، محمد سعيد، ذاكرة قرية، منشورات المركز الوطني للمأثورات الشعبية، دار الكتب الوطنية، بنغازي ليبيا، 2001.

6 - ينظر: فاليري، جيزيل، قصص الأخوين جريم، تر. حنين حاصباني، وزارة الثقافة دمشق، 1982.

7 - ينظر: غربال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية، 1972، ص 1017.
وينظر: عثمان، سهيل، والأصفر، عبدالرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص 293

8 - ابن منظور، لسان العرب، تح. عبدالله علي الكبير وزملاءه، دار المعارف، القاهرة، 689 ه، مادة هوم.

9 - الحاكم النيسابوري، محمد بن عبدالله، المستدرك على الصحيحين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1411 – 1990، رقم الحديث 2444 ج2 ص 97.

10 - ابن الحُمَيِّر، توبة، ديوان توبة بن الحمير، تح. خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، 1988، ص 47

11 - المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تح. د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. خامسة، 1969. ص 212.

12 - القرآن الكريم، سورة الحِجْر، الآية 87

13 - القرآن الكريم، سورة القصص، الآية 30.

14 - القرآن الكريم، سورة الصافات، الآية 146.

15 - القرآن الكريم، سورة النور، الآية 35.

16 - القرآن الكريم، سورة النجم، الآية 15.

17 - القرآن الكريم، سورة الفتح، الآية 18.

18 - القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 49.

19 - القرآن الكريم، سورة الصافات، الآية 102

20 - ينظر: المباركفوري، صفي الرحمن، الرحيق المختوم، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2001، ص 66ـ 68.

21 - الحطيئة، ديوان الحطيئة، رواية وشرح ابن السكيت، تح. محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص 337.

22 - جيته، فاوست، تر. د. عبدالرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت، العدد 231، يناير 1989، الجزء الأول ص 171، وص 176.

23 - ينظر: محبك، د. أحمد زياد، حكايات شعبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 456.

24 - النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية، 1985، ص 153

25 - ينظر: محبك، د. أحمد زياد، حكايات شعبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 859.

26 - فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، تر. فوزي العنتيل، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2000، ص 86.

27 - قاسم، قاسم عبده، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة العدد 149 مايو أيار، 1990، ص 10.

28 - كراب، إلكزاندر هجرتي، علم الفلكلور، تر. رشدي صالح، وزارة الثقافة، القاهرة، 1967ص 75.

29 - الشهابي، قتيبة، الطيران، وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص 18.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- إبراهيم مهوي، وشريف كناعنة، قول يا طير، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لا تاريخ.
- ابن الحُمَيِّر، توبة، ديوان توبة بن الحمير، تح. خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، 1988.
- جيته، فاوست، تر. وتقديم. د. عبد الرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت، العدد 231، يناير 1989، الجزء الأول مقدمة عبدالرحمن بدوي. الجزء الثاني، العدد 233 فبراير 1989، النص المسرحي، الجزء الأول.
- الحاكم النيسابوري، محمد بن عبدالله، المستدرك على الصحيحين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1411 – 1990
- الحطيئة، ديوان الحطيئة، رواية وشرح ابن السكيت، تح. محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.
- الساعي، بسام، الحكايات الشعبية في اللاذقية، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.
- سليم طه التكريتي، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة، بغداد، العدد 12، السنة الثالثة، عام 1972
- الشهابي، قتيبة، الطيران، وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982.
- غربال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية، 1972.
- فاليري، جيزيل، قصص الأخوين جريم، تر. حنين حاصباني، وزارة الثقافة دمشق،1982
- فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، تر. فوزي العنتيل، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2000.
- قاسم، قاسم عبده، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة العدد 149 مايو أيار، 1990.
- كراب، الكزاندر هجرتي، علم الفلكلور، تر. رشدي صالح، وزارة الثقافة، القاهرة، 1967
- المباركفوري، صفي الرحمن، الرحيق المختوم، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2001.
- محبك، د. أحمد زياد، حكايات شعبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- محمد، محمد سعيد، ذاكرة قرية، منشورات المركز الوطني للمأثورات الشعبية، دار الكتب الوطنية، بنغازي ليبيا، 2001.
- المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تح. د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. خامسة، 1969
- ابن منظور، لسان العرب، تح. عبدالله علي الكبير وزملائه، دار المعارف، القاهرة، 689 ه
- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية، 1985.
- نزار الأسود، الحكايات الشعبية الشامية، وزارة الثقافة، دمشق، 1985.

قِرَاءةٌ في كتَابِ النأي

شعر: أشرف قاسم

مصر

أَمْسيتَ في صِدْقِ الهوى ترتابُ ... هَلْ سادَ أُفْقَ العاشقينَ ضَبابُ

حتَّى متى؟ نَمْضِي ظِماءً والْهوى ... فوْقَ الشّفاهِ مَرائرٌ وتــرابُ

في إثْرنا قدْ أزْهرتْ أوْجاعُنا ... وزهورُ أوْجاعِ الغرامِ عذابُ

قدْ ضَاقت الدنيا على أحْلامنا ... وغيومُ غَيْثِ عيونِنا تنْسابُ

هَا نَحْنُ في درْبِ الرزايا ضَمَّنا ... ليلٌ كئيبُ الوجْهِ. لا يَنْجابُ

تمْضِي خطانا فوْق أشْواكِ الْمُنَى ... يَغْتالُ أحْلامِ الْمسيرِ غيابُ

ونُطلُّ مِن شُرفات حُلمٍ مُقْعَدٍ ... ضمّتْهُ في أهْــدابها الأهدابُ

وعَلى جناحِ الوهْمِ نَرْكبُ عَلَّنا ... يوماً يُصافِحُ وجْهَنا الأحبابُ

نَبْنى مِن الوهْمِ اللذيذِ صروحَنا ... يُخنى عليْها في المنامِ خرابُ

يا صاحبي أَسْرجْ خيولَكَ لمْ يَعدْ ... في كأْسِ أحلامِ الشَّبابِ شَرابُ

نَمْضي يُسَنِّدنا الجوى ويَهزُّنا ... شوْقٌ تَبعْثرَ والعيونُ غِضابُ

نَتْلو كتَابَ النأي دونَ إرادةٍ ... ونَظلُّ نرْحلُ والدّروبُ كِذابُ

آهٍ مِن الدنيا ومِن وجَعِ الضَّنى ... عَطْشَى تُخاصِمُ رِيَّنا الأكْوابُ

نَمْضي أُسارى الوهْمِ في صحْرائها ... فإذا أمَانينا العِذابُ سرابُ

نحْنُ الذينَ اسْتعْذبوا أحْزانهم ... إنْ قِيل أحْزان الْغرامِ عِذَابُ

نحْنُ الخلَيِّون الذين اسْتأْنسوا ... بالطُّهرِ لمّا ضَمَّهم سِردابُ

نَخْطو إلى المجهولِ دونَ تَهيُّبٍ ... ونَظلُّ آلامَ الفراقِ نَهابُ

وعلى جِمارِ الحُلْم نطْهو خوْفَنا ... مُتطهّرينَ يَضمُّنا الْمحرابُ

حتَّى إذا انتهت الحكايةُ ضَمَّنا ... سَطْرٌ وحيدٌ يَحْتويهِ كِتَابُ

"عاشوا على أملٍ وماتوا دُونهُ ... واللهُ أعْلمُ بالذينَ أنَابــوا"

من التاريخ النسوي الحديث

أ.د. نادية هناوي

ناقدة من العراق - كلية التربية - قسم اللغة العربية - الجامعة المستنصرية

التاريخ النسوي: الأهمية والأهداف

يمكن القول - من ضمن نظرة المجتمع إلى المرأة ودورها الحياتي فيه ـــ أن كتابة المرأة للتاريخ النسوي تعبير جلي عن وعيها بالماضي وموقفها من الحاضر واستجابتها لمقتضيات التحديث والتحضر التي بدأت بوادرها تلوح في الأفق عالميًا منذ عصر النهضة الأوربية، ومعها أخذت المرأة المتعلمة تدرك أهميتها وخطورة الوضع المتخلف الذي تعيشه بنات جنسها، وتعي بحصافة ومسؤولية ما ينبغي عليها أن تقوم به من ثورة وكفاح في سبيل نيل حقوق المجموع النسوي، واسترداد قيمته المسلوبة عهودا طويلة.

ولعل أهم مؤشرات هذا النهوض الثقافي تمثلت في الروح العمومية التي طغت على بواكير النسوية في العالم كله من ناحية فرادة المرأة وهي تمثل دور المتحدث بلسان المجموع والمعبر عما للنساء من أدوار وعطاءات وامتيازات. وكان لهذه العمومية أن عززت الموقف الدفاعي عن المرأة فردًا وعن المجموع النسوي كلية.

وصارت تتنمذج في عطاء المرأة الواحدة نهضة النساء جميعًا وغدا التاريخ غاية من غايات هذه النسوية العمومية لأسباب منها أن في التاريخ البرهنة على ما في عالم النساء من نماذج وأدوار ينبغي أن توثق بحذافيرها وتؤرشف بكل تفاصيلها فتنتقل للأجيال ما كان لهن من معارف وخبرات وتجارب وآداب. وجزء مهم من هذا التوثيق والأرشفة كانت قد مارسته المرأة بوصفها مؤرخة لها فرادتها وتعمل باتجاه مختلف عن عمل المؤرخ الرجل عبر سعيها إلى الانتصار للنساء بعمومية الدفاع عن المرأة ككيان واع له في التاريخ العام بصمات لكن المؤرخين تجاهلوها أو ذكروا بعضًا مما يرغبون فيه وتركوا بعضه الآخر. ولما كان التاريخ العام متضمنًا الكثير النسوي مما أهمل وتنوسي واغمط وأهدر، شرعت المرأة منذ بواكير نهضتها لأن تتصدى بنفسها لمهمة التأرخة مدونة تاريخ جنسها، مدافعة فيه عن مجموعها النسوي مجتهدة غير تابعة ومبدعة غير مقلدة وبإجادة فنية لأساليب التوثيق وأدوات التأليف وطرائق التبويب.

وإذا كان التاريخ هو الغاية في النهوض بالنسوية

العمومية، فإن التاريخ النسوي هو السبيل لإثبات أثر المرأة الناصع على طول عصور التاريخ، نظرًا لدورها المهم في الحياة الذي لا موقع مركزيًا له في التاريخ العام والرسمي. فهو لا يؤرخ للمرأة بؤرة ومحورًا في صفحاته وإنما يذكرها عرضًا كسياق من سياقات محور مركزي رجالي متنًا وإطارًا.

وإذا كان لهذا التاريخ أن ينقل أي انجاز نسوي فردي، فإنه لا ينقل إلا أقله في حين يتناسى أكثره. أما انجازات المجموع النسوي فلم ينقلها التاريخ بالعموم لتظل مُهملة ومتوارية شأنها شأن المجموع الذكوري الشعبي الذي هو مهمش أيضًا فلا نعرف تفاصيله إلا بما يخدم شخصيات التاريخ الرجالية التي لها الهيمنة والغلبة والتفوق.

إن هذا السياق الإتباعي في جعل انجازات النساء ملحقة بانجازات الرجال، كان قد ساد وتجذر بدءًا من أول مؤرخ في التاريخ البشري ومرورًا بمؤرخي العصور سياسيين كانوا أم أدبيين، قدماء أم محدثين.

وكثير من المؤرخين الذين أسسوا للنهضة الأدبية هم أيضًا ظلوا على الوتيرة نفسها في الاحتفاء بالانجازات الذكورية. وإذا ذكروا المرأة فانه ذكر عارض واستطرادي، خذ مثلًا على الصعيد العربي كتابات المصلحين والأدباء التنويريين كالطهطاوي وكذلك الباحثين الأدبيين كشوقي ضيف ومؤرخي القصة كعبد الإله احمد ومفكري الحداثة العربية كأدونيس الذي تحدث عن صدمة الحداثة وعن إمبريالية ثقافية[1] بينما هو نفسه كان يمارس هذه الإمبريالية مستتبعًا الأولين في قمعهم للصوت النسوي، ممارسًا دور المؤرخ القومي الذي لا خصوصية عنده للمرأة كما لا عمومية للكلية النسوية.

وردًا على هذا الدور الذكوري السلطوي الذي مارسه المؤرخون الرجال، سعت المرأة لأن تكون مؤرخة. وغدا دورها النهضوي تاريخيًا وهو يمثل النسوية العمومية، متصدية للإهمال الذي طال عمومية تاريخها، مواجهة هذا الشطب الجائر على عطاءات بنات جنسها وتضحياتهن، بتدوين صفحات مهمة من التاريخ النسوي عبر ثلاث مراحل من التأليف التاريخي:

أولاً/ مرحلة التأسيس وفيها المرأة أديبة تكتب مذكراتها أو تنقب في بطون كتب التاريخ عن صور نسوية لقائدات وحكيمات وأمهات وأديبات وشاعرات وحاكمات تركن وراءهن أرثا من مواقف وحكايات تستحق الاعتبار والاتعاظ.

ثانيًا/ مرحلة التبلور التي فيها المرأة تدون حياة المجتمع وواقع المرأة فيه أو تترجم حياة

وتعود النهضة النسوية في بلدان الشرق الأوسط إلى القرن التاسع عشر وتحديدًا منتصفه. وقد ظهرت بوادر وعي ذاتي عند نساء ذوات مشروعات فردية وغايتهن خدمة العموم النسوي. وإذا كان التاريخ الرسمي قد وثق بواكير الحركة النسوية العربية بإنشاء الاتحاد النسائي على يد هدى شعراوي في مصر مطلع القرن العشرين، فإن أساس هذه الحركة كان قد انطلق في بلدان كثيرة في الشرق الأوسط من قبل إنشاء هذا الاتحاد بعقود عدة.

نسوة عشن في زمانها ومارسن نسويتهن بعمومية مجتمعية معها.

ثالثًا/ مرحلة التمكن التي فيها غدت المرأة باحثة أكاديمية، تسبر الماضي متسلحة بمنهجية علمية وبأدوات موضوعية مصحوبة بالاستقصاء.

وفي هذه المراحل الثلاث برهان واضح على ما للتاريخ من أهمية في توكيد الدور النسوي بصيغته العمومية التي فيها للمرأة فاعلية بوصفها كينونة مستقلة أديبة وعالمة ومناضلة ومربية.

وما كان للتاريخ النسوي أن يكون هدفًا أمثل للتدليل على النهضة النسوية، إلا لأن به وحده يمكن للمرأة أن تنتصر لنفسها وتحتل مكانها الذي يناسبها في صفحات التاريخ، محرزة الغلبة لها ولعمومية المجموع النسوي الذي تمثله.

وتعود النهضة النسوية في بلدان الشرق الأوسط إلى القرن التاسع عشر وتحديدًا منتصفه. وقد ظهرت بوادر وعي ذاتي عند نساء ذوات مشروعات فردية وغايتهن خدمة العموم النسوي. وإذا كان التاريخ الرسمي قد وثق بواكير الحركة النسوية العربية بإنشاء الاتحاد النسائي على يد هدى شعراوي في مصر مطلع القرن العشرين، فإن أساس هذه الحركة كان قد انطلق في بلدان كثيرة في الشرق الأوسط من قبل إنشاء هذا الاتحاد بعقود عدة.

فظهرت ما بين منتصف القرن التاسع والربع الأول من القرن العشرين أسماء شاعرات كعائشة التيمورية ووردة اليازجي وأسماء صحفيات مثل بولينا حسون وصفية زغلول وروز اليوسف وأسماء أديبات وناشطات مثل هدى شعراوي ومي زيادة وملك حفني ناصف ونظيرة زين الدين ولبيبة هاشم ومؤرخات كزينب فواز وقدرية حسين

بولينا حسون

هدى شعراوي

فضلاً عن الدور التنويري لقاسم أمين والزهاوي والرصافي وغيرهم من الذين تكلموا باسم المرأة ونادوا بحقوقها وضرورة تعليمها وفسح المجال لها لممارسة دورها على الصعيدين الحياتي والأدبي.

وبالتأكيد هناك أسماء أخرى وبأدوار مهمة أيضًا ولعل بعضًا من هذه الأسماء كان أكثر فاعلية وأثرًا في النهضة النسوية.. لكن التاريخ العام لم يوثق لها لأنه ليس معنيًا بتاريخ المرأة فضلاً عن أن المؤرخ الرجل آنذاك كان ينقل ما يجري

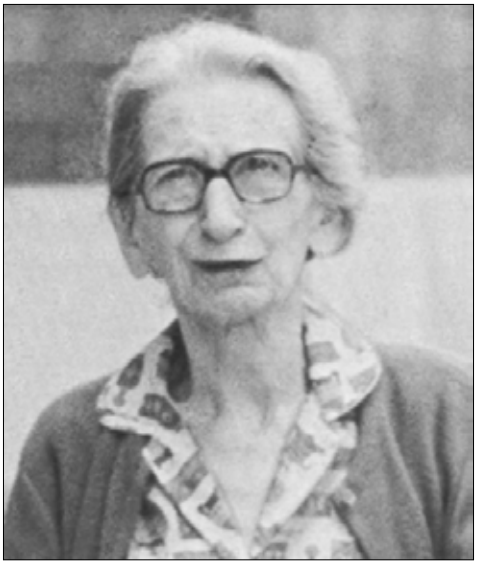
من أحداث في بلدان يعرفها وتصل إليه أخبارها كمصر ولبنان والأستانة بينما يجهل ما كان يجري في بلدان أخرى كالعراق مثلاً فلم يوثق نهضته النسوية المبكرة. وكان من تبعات هذا الأمر أن صار كثير من الباحثين المعاصرين من الأجانب والعرب والمهتمين بدراسة النسوية العربية يرون أن بواكير النسوية العربية تمثلها نسويتان عربيتان: مصرية ولبنانية فقط.

وهم في ذلك غير مؤاخذين، بل المؤاخذ هو التاريخ العام الذي أهمل توثيق ما للنسوية العراقية من قوة وفاعلية. والدليل على ذلك هذه الكثرة من أسماء نساء متعلمات واعيات من الشاعرات والصحفيات[2] والقاصات[3] والتربويات، وبعض منهن ذوات تجارب ومشروعات تدور في مجال المرأة والمجتمع وبعضهن الآخر أسس منتديات وانضم إلى روابط وأنشأ صحفًا ومجلات وشارك في تنظيمات وانتمى إلى أحزاب وأكمل تعليمه الأكاديمي مهتما بالتراث.

ومن تلك الأسماء التي ذكرها تاريخ العراق المعاصر لكن بشكل عرضي ولم يتعمق في ذكر وعيهن الحداثي وإحساسهن الحضاري المبكر: ابتهاج عطاء أمين وبهرمان الزهاوي وصبيحة الشيخ داود وأمين الرحال ونزيهة الدليمي وجهادية عبدالكريم القره غولي وغيرهن.

وعلى الرغم من ذلك، فإن من غير العسير على الباحث تحديد طبيعة النهضة النسوية في الشرق الأوسط أبان النهضة الحديثة في القرنين التاسع عشر والعشرين. ولكنها نهضة تظل في حدود الجهود الفردية للمرأة. وهو ما يجعل الطريق طويلاً نحو نهضة نسوية عمومية فيها النساء فاعلات أفرادًا ومجموعات. ولن نغالي إذا قلنا إن أغلب أدبيات النسوية العالمية تتحدث عن المرأة فردًا وتهمل النساء مجموعًا أو بالعكس تتحدث عن النساء مجموعًا وتهمل المرأة فردًا. وبذلك تتسع الفجوة بين ما ينبغي للمرأة تحقيقه وما يراد للمجموع تأكيده والدفاع عنه. والمحصلة أن المرأة (جهلت مركزها في الهيئة الاجتماعية كما جهلت الحياة لانقطاعها عنها وظنت أن واجبها إنما هو استمالة الرجل بالدلال والجمال فتعلقت بذلك)[4]

وإذا كانت النسوية العمومية في حملها لواء التعبير عن المرأة ووعيها بالكلية الأنثوية قد تجاوزت المحددات مكانية أو زمانية أو جندرية أو عرقية أو طبقية، فإن لها أن تنصف أولئك النسوة العراقيات اللائي اندثرت جهودهن في زمانهن والزمان الذي تلاهن فكن مثل أمهاتهن



نبيهة عبود

وجداتهن اللائي ضاع دورهن في الأزمان السالفة.

إن العمومية في كتابة تاريخ نسوي هي التي تردم هفوات التاريخ العام وزلاته بحق النسوية ونهضة المرأة فيها، ومن دون تاريخ خاص بهن فما من تغيير سيحصل و(إذا لم تكن نهضة نسائنا مستعارة فليس عليهن من حرج أن يجتمعن ويتذاكرن في صالحهن ويخطبن ويكتبن في صحفهن وفي مجلاتهن)[5]. ومن أجل الوقوف على دور المرأة كمؤرخة في توثيق صور النسوية العمومية عبر مراحل تشكل نهضتها المعاصرة، فإننا سنمثل بثلاثة نماذج نسوية أدت دورا تدوينيا فوثقت صفحات مهمة من التاريخ النسوي.

أولاً/نبيهة عبود 1897 ـ 1981

سجل التاريخ العام بواكير النهضة النسوية منطلقة من مصر بين منتصف القرن التاسع والربع الأول من القرن العشرين لكننا نادرًا ما نلمح في هذه الأدبيات ما يشير إلى وجود حركة نسوية واضحة في العراق إلا بعد الأربعينيات وكانت محددة في جهود فردية لا تتعدى ممارسة الكتابة والنشر في الصحف والمجلات، وقليل منها كان جماعيًا كتأسيس نواد أو القيام بفعاليات عامة أو ما شاكل ذلك.

ولو تفحصنا عن كثب هذه الجهود وتمعنّا في ما وصل إلينا من تلك الأدبيات النسوية وما وثق تاريخيًا لوجدنا أنها قليلة. والأسباب كثيرة في مقدمتها النظرة الذكورية للمرأة بوصفها كائنًا ضعيفًا غير قادر على أن يكون فاعلاً أو مؤثرًا في المجتمع كما أن الصحافة آنذاك لم يكن لها دورها في المبادرة بالتعريف بالمرأة والترويج لأنشطتها مع ضيق يدها في أن توثق انجازاتها بنفسها داخل مجتمع أبوي منغلق.

وعلى الرغم من كل ذلك، فإن الساحة العراقية بمدنها الكبيرة الثلاث بغداد والبصرة والموصل شهدت وجود نسوة متعلمات وفاعلات لاسيما مع قيام النظام الملكي. وساعد على ذلك ظهور مدارس تعليم البنات ثم فتح المجال لها للدراسة الجامعية داخل العراق وخارجه. وأخذت مجالات عمل المرأة المتعلمة وغير المتعلمة تتسع فكانت العاملة والمعلمة والأديبة والصحفية ورئيسة التحرير وغيرها.

وواحدة من هؤلاء النسوة اللائي امتلكن هذا الوازع العمومي في وقت مبكر من تاريخ النهضة النسوية في العراق نبيهة عبود (1897-1981) وهي باحثة وأكاديمية عراقية أكملت دراستها الأولية في العراق مطلع القرن العشرين ثم سافرت إلى الولايات المتحدة لإكمال دراستها العليا فتخصصت في التاريخ الإسلامي ونالت عام 1925 الماجستير من جامعة بوسطن ثم أكملت الدكتوراه في المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو.

ومن دراساتها (صعود الخط العربي الشمالي وتطوره القرآني) 1942 و(أديرة الفيوم) 1937 ولها كتاب (ملكتا بغداد) 1946 و(المرأة والسياسة في الإسلام) و(عائشة محبوبة محمد) وكلها باللغة الانجليزية ولم تترجم باستثناء كتاب المرأة والسياسة.

وهي التي أشرفت على أطروحة الدكتور محسن مهدي العالم العراقي صاحب الكشوفات المهمة في الفلسفة الإسلامية. ووصفها قائلاً: (الباحثة العالمة وقد تحلت بقوة الشخصية وتميزت على المستشرقين بجهودها الفردية لا بسخاء فيدرالي ومشاريع جماعية ممولة وباهظة بل كانت نتيجة إرادة ومثابرة وعمل جاد فردي في مؤسسة ذات معايير عالية وتساهم في حماية أعضائها إثناء سيرهم في أبحاثهم العلمية لم تغادر المعهد إلا سنة واحدة ذهبت إلى الشرق الأوسط 1947 ودرست ونشرت وثائق إسلامية مبكرة وهدفها الأساس الدراسات الأدبية والإسلامية.. وقد وضعت للمعهد طريقا خاصا به.. لن أنسى روبرت ماك أدامز مدير المعهد الشرقي يقف على باب نبيهة عبود عشية تقاعدها عن تدريس الأدب العربي وفي يده بردية يقول لها هذا هو نوع العمل الذي أسست عليه المعهد ووجدت من اجله أريدك ان تعلمي أن المعهد سيستمر في دعمك وهو منزلك طالما أنك قادرة على مواصلة البحث)[6]

وتعد نبيهة عبود أول امرأة تشغل معقدًا في معهد شيكاغو للدراسات الإسلامية وكانت ضليعة

بالتاريخ الإسلامي وفقه اللغة (الفيلولوجيا) كما أنها أول عالمة برديات في العصر الحديث، والبرَديات مخطوطات مدونة على أوراق قصب البردي، كان السومريون والمصريون القدماء يستعملونها في توثيق أعمالهم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية حتى الأدبية، وظلت تستعمل في العصر العربي الإسلامي وما بعده لكن اكتشاف الصينيين الورق في القرن الثالث للهجرة كان الإيذان بانقضاء عصر البردي.

والمعروف أن البرديات صارت ـ في القرن التاسع عشر ومع ظهور جامعات ليدن وزيورخ وبرنستون وهايدليرج صارت ـ علمًا من علوم التاريخ القديم يتوسط علمي التاريخ والآثار وهو يوثق للنصوص ويروي عنها وخاصة النصوص الشرقية. والمخطوطات البردية التي وصلت إلينا من عصور قديمة ما تزال محفوظة في مكتبات القاهرة وفيينا وهايدلبرغ ولندن وباريس وميلانو في شكل مجلدات..

وقد تخصصت نبيهة عبود ببرديات القرنين الأول والثاني الهجريين وحققت بعض الوثائق الإسلامية المخطوطة على أوراق البردي. وتتشابه خطوط هذه البرديات وطبيعة العلامات الإملائية وأدوات الكتابة المستعملة فيها مع خطوط المصاحف

وأهم تحقيقات نبيهة عبود كانت برديات ألف ليلة وليلة التي عُثر عليها عام 1939 وتعود إلى القرن الثالث الهجري. وقد نشرت نبيهة تحقيقها في مجلة (دراسات الشرق الأدنى) عام 1949.

وبلغ عدد البرديات المحققة في كتابها (دراسات في البرديات الأدبية العربية نصوص تاريخية[7] ثلاث مئة وإحدى وثلاثين وثيقة بردية ورقية، من ضمنها ثلاثون قطعة أدبية. ومن فصول هذا الكتاب (النصوص الأدبية والممارسات الكتابية/ خلق الكون / قصة ادم وحواء/ التاريخ الأسطوري في التاريخ اليهودي/ ابن إسحاق: اغتيال عمر/ سيرة ابن هشام/ لقاء العقبة الثاني/ غزوات مهمة/ النبي وعائلته/معركة في عهد المقتدر).

ومن البرديات الأخرى التي حققتها نبيهة برديات قرة بن شريك وهي تشتمل على نوعين من الخطوط: المكي والكوفي. وتتبعت ما وجه إلى قرة من تهم، وعزت سببها إلى المؤرخين الذين تحاملوا عليه متعصبين لبني أمية مثل ابن المقفع وحاولت تفنيد تلك التهم، فنفت عنه الظلم وشككت في روايات ابن المقفع واحتجت بأدلة من البرديات تدلل على عقليته الإدارية والعسكرية وأعماله وانجازاته المهمة التي قام بها.

ولقد فتحت نبيهة عبود الطريق للباحثين من بعدها لتحقيق المزيد من هذه البرديات التي أخذ تحقيقها يزداد في القرن العشرين ولعل آخر دراسة كانت قد نشرت مطلع القرن الحادي والعشرين بعنوان (برديات قرة بن شريك العبسي دراسة وتحقيق) لجاسر بن خليل أبي صفية الذي درس ثلاث رسائل لقرة كنموذج لفن الرسائل في العصر الأموي مفيدًا من دراسة نبيهة عبود السابقة لقرة وعن ذلك قال: (نشأت في ذهني فكرة ترجمة كتاب نبيهة عبود عن برديات قرة وبدأت في الترجمة ثم توقفت لأنني أحسست أن الترجمة لن تفي قرة حقه مع أن نبيهة عبود دافعت عنه وردّت ما وجه إليه من تهم)[8] وهو يعني كتابها برديات قرة المنشور عام 1936.

ونقل عن نبيهة عبود قولها (إن قرة حاول جاهدًا أن يضبط أمر الجوالي ويحد من هجرتهم كما يتضح من البرديات التي وصلتنا باللغة اليونانية أنها ترجمة غير دقيقة للأصل العربي الذي ضاع بفعل الحرق المتعمد من قبل الفلاحين الجهة الذين وجدوا البرديات في أكوام السباخ)[9] وعلى الرغم من أهمية كتاب نبيهة عن قرة بن شريك فان الباحث رصد بعض الأخطاء التي وقعت فيها نبيهة وهي تقرأ خطوط الكلمات فمثلاً أنها عدت كلمة سول رسول بينما رأى الباحث أنها شول أي الخادم[10] وهكذا مع كلمات أخرى وهي ليست كثيرة.

ومن كتبها المهمة والأولى من نوعها كونها تتخذ من شخصيتين تاريخيتين موضوعا لها هو كتاب (ملكتا بغداد)[11] وهو على قسمين درست في القسم الأول الدور الذي لعبته خيزران الجارية في الوصول إلى السلطة. وتناولت في القسم الثاني حياة خيزران الزوجة و صراعها مع جاريات ينافسنها ثم درست زبيدة والدور الفاعل الذي لعبته في عهد الخليفة هارون الرشيد وما بعده[12] مستقصية أبعاد هاتين الشخصيتين وخفاياها وكيف أن للمرأة الشرقية في التاريخ الإسلامي دورها السياسي الحاكم في القيادة والمؤثر في صنع القرار في أعلى مراتب الدولة.

ولنبيهة في هذا الصدد أيضًا كتاب آخر عن (عائشة محبوبة الرسول)[13] صدر عام 1942 وعادة ما يترجمه الباحثون بـ(عائشة أم المؤمنين) وفيه رسمت صورة متعاطفة للغاية مع زوجة الرسول المفضلة حسب قول ويليام تومسن إلى جانب دراستها لبعض الأميرات الأمويات.

ومن إشاراتها المهمة التي فيها تؤاخذ المؤرخين الغربيين ما أخذته على أنطوان غالان في نظرته المتدنية للمرأة الشرقية والمستوحاة من أجواء ألف ليلة وليلة حيث المرأة هي اللذة وهي العنف والخطيئة والاحتقار.

وتجدر الإشارة إلى أن الاهتمام بالدراسات الشرقية لم يأخذ شكل المشروعات البحثية المدرسية بدقة إلا بعد الحملة الفرنسية على مصر عام 1798 وأول من قام بهذا النوع من الأبحاث ديبرون ووليام جونز ثم ظهرت المقارنات الفيلولوجية والتوسط بين الفيلولوجيا والتاريخ[14]

وقد اختلف الغربيون اختلافًا كبيرًا في تصورهم لمفهوم الشرق؛ فالأمريكيون مثلاً يتكلمون في دراساتهم عن الشرق بوصفه هو الشرق الأقصى والصين واليابان مختلفين في ذلك مع الفرنسيين والبريطانيين الذين يعتبرون الشرق هو المجاور لأوروبا.

والواقع أن فكرة الشرق تستخدم في كثير من الأحيان لتوضيح فكرة الغرب على اعتبار أن بينهما كما يقول إدوارد سعيد كثيرًا من التقابل والتناقض فهما يتناقضان في كل شيء تقريبًا[15].

وقد سبقت نبيهة عبود باحثات غربيات أردن فهم المرأة المسلمة خاصة والمرأة الشرقية عامة ومنهن مارجريت سميث التي اهتمت بميادين التصوف الإسلامي وتطرقت إلى المرأة الشرقية في كتابين لها، أحدهما كان عن المرأة الولية في عز الإسلام ونشر عام 1827 والآخر نشر عام 1924.. بيد أن نبيهة عبود تميزت بسعيها الحثيث نحو توثيق أدوار النساء في كتبها ومنها (المرأة والسياسة في الإسلام) وفيه اتبعت نمطًا جديدًا في دراسة دور النساء اللائي لعبن دورًا مهمًا في عصرهن من خلال تركيزها على ما تركنه من أثر مهم في الحياة السياسية مؤكدة أن القليل منهن وصل إلى مناصب مهمة في السلطة.

وفيه أخذت على المؤرخين شدة حذرهم من نقل أخبار الحريم وآخذتهم نبيهة على موقفهم هذا الذي جعلهم يعزفون عن تدوين مثل هذه الظواهر اعتقادًا منهم أن ليس للمرأة أن تكون ذات مكانة بين الرجال، كنوع من تأثير مشاعر التفوق الجنوسي وكتدليل على انجرارهم الفكري نحو مسائل السياسة والحكم فضلاً عن خضوعهم للتقاليد التي توجب إبقاء النساء في صورة تقليدية بعيدًا عن السياسة والحكم وكل ما يتعلق بهما[16].

وعلى الرغم من كراهية المؤرخين المسلمين أن تتدخل النساء في السياسة وشؤون الحكم، فإن تغير الظروف وتبدل الأزمان ساعد في تغير نظرة

هؤلاء المؤرخين تجاه المرأة فغدوا أكثر تعاونًا وميالين لفكرة أن تشارك المرأة الرجل في الحياة من أجل بنائها[17].

ولم يكن هدف نبيهة عبود من وراء دراسة تاريخ المرأة سوى إعادة قراءته ترسيخًا لوعي جديد في دراسة المرأة المسلمة يخالف ما كان المستشرقون في أمريكا يسعون إليه، فشرحت البعد التاريخي للشرق ودللت على عمق ثقافته مما قد يتضاد مع فكر المستشرقين مثل ارنست رينان.

ولعل كتابها هذا واحد من مجموعة أعمال بحثية ساهمت في تحويل الاستشراق نحو دراسة الشرق بعيدًا عن الأغراض السياسية الاستعمارية وكاتجاه علمي بغيته الحقيقة والبحث عن الحضارات المندثرة من دون تحامل أو استعلاء غربي على الشرق.

من هنا نعد نبيهة عبود باحثة شرقية وليست مستشرقة[18] فلقد ساهمت في الانعطاف بالاستشراق الغربي في وقت مبكر نحو الدراسة الشرقية فكانت مستعربة في كل جهودها التأليفية حول النساء المسلمات مهيئة الأجواء لإنشاء كراسٍ بحثية في جامعات باريس وأكسفورد وهارفارد وشيكاغو وكان لها الدور المهم في دراسة اللغة العربية والتاريخ الإسلامي.

وبقيام نبيهة عبود بإعادة قراءة التاريخ النسوي تكون واحدة من العلماء الشرقيين الذي لهم فضل في دراسة الحضارة العربية وتراثها الثقافي العريق مساهمة إسهاما مهما في توطيد الحركة البحثية نحو الدراسات الشرقية لا الاستشراقية ناظرة إلى هذه الحضارة من منظور نسوي شرق أوسطي يخالف المنظور الذكوري الذي ظل حكرًا لقرون عديدة على الرجال عامة والغربيين خاصة فابتعدت نبيهة عن عقدة التعالي في تحقيق التراث الإسلامي مؤكدة أن للمرأة قدرتها الذاتية وهويتها البحثية في التعريف بحقيقة المرأة في الشرق ودورها الصميم في حضاراته العريقة.

ثانيًا/ قدرية حسين 1888 - 1955:

لم يكن ظهور المرأة المتعلمة في الشرق الأوسط أبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر سوى استثناء من واقع شامل وعام فيه النساء غير متعلمات، فلقد شاع بينهن الجهل والتخلف. وعلى الرغم من شمولية هذا الوضع، فإن في هذا الاستثناء نماذج نسوية ظهرن آنذاك وتركن أثرًا بكتابتهن للسير والتراجم مدللات على حال نادر لكنه مؤثر.

ولا يخفى ما لأسوار التقاليد والعادات آنذاك من

قدرية حسين

قوة وهيمنة، بيد أن قدرية حسين مارست دورها مؤرخة للمرأة مسلمة وغير مسلمة. وهي أميرة تركية تكتب باللغتين الفرنسية والتركية وتمتعت بقريحة وقادة. وقد عرَّب ولي الدين بك بعض رسائلها ومنها كتابها (نه لرم) أي (ما هو وما هي) وهو كتاب خواطر ولها كتاب (شهيرات النساء في العالم الإسلامي) هو الأول من نوعه في الترجمة للنساء صدر باللغة التركية عام 1922 وترجم إلى العربية عام 1924، قالت في مفتتحه: (اجتمعنا معشر أهل التوحيد تحت اللواء المحمدي المبارك نازلين عند قوله عز وجل إنما المؤمنون أخوة فرفعنا ستور الجنسية وأزلنا حوائل القومية فأصبحنا جميعًا منذ ذلك اليوم بنعمة الله إخوانا أسرة واحدة)[19] وقد قدمت قدرية حسين صورة جديدة للتنوير المجتمعي وبوعي تاريخي ركز على الفعل النسوي وجعل المرأة هي البؤرة التي منها يبزغ التحديث الحضاري كلبنة أولى من طريق طويل لخرق التقاليد والتخلص من ربقة المألوف في النظر للمرأة.

وهو ما يتجلى في كتابها (شهيرات النساء في العالم الإسلامي) وفيه ترجمات سيرية تاريخية تأخذ شكل قالب كتابي قصير ومختصر لشخصية امرأة بعينها ترسم صورة لتخصصها وإبداعها في مجال من مجالات الحياة. وتقوم طريقة قدرية على تسجيل حوادث النساء ممن اشتهرن بالفضل والكمال في أصقاع مختلفة من البلدان الإسلامية سواء من العرب أم من الترك أو الهند أو جاوة أو العجم إلى غير ذلك فتترجم أحوالهن مستعينة بالمصادر المهمة والمراجع الموثوق بها التي تؤكد ما أدينه من ادوار مهمة في التاريخ الإسلامي.

ولها كثير من الآراء القيمة والمبكرة في زمانها والمدللة على ما تمتلكه من الوعي بمسائل لها صلة بالنسوية العمومية ومنها:

1) أن في الشرق ظلمًا كبيرًا للمرأة وفي كل شأن من شؤون حياتها فخاطبت قدرية هذا الشرق قائلة: (تمر عليك الأعوام والأحقاب فتزداد حاجتك إلى النور .. أيحسن بهم ان يدعوا دورهم وربوعهم في ظلام دامس وان يفرطوا فيما كان لهم من شرف الحال وجلال القدر)[20].

2) أثر المرأة الجميل في المعترك الحياتي الذي يجعل نهضة الأمة وتجديد دورها مرهون بالمرأة مثلما هو مرهون بالرجل.

3) نزعة الانتقاد لكل من يتمسك بأهداب القديم ويسير على عادات وتقاليد (يفرط في محبتها إلى حد إنزالها منزلة العقائد والمذاهب)[21] ومن تلك العادات ان النساء لا يحق لهن التربع على منصات الحكم في بلاد المشرق كما لا يوثق بهن في الإدارة فهن مجرد كمية سهلة لا يعتد برأيهن ولا وزن اجتماعيا لهن.

4) استنهاض الهمة في النساء الشرقيات وضرورة أن يضعن نصب أعينهن (ترك السفاسف ولتفهم الواحدة أنها ليست لعبة أو زينة. أننا نعيش في زمن لا يتسع لأمثال هذه الصغائر علينا أن نفهم حياة السلف ونعمل على تخليد صحائف أعمالنا ولتشعر الواحدة منا بالمسؤولية الملقاة على عاتقها. الفرد جزء من الإنسانية ومجموع الخلق هي الإنسانية وما نحن الشرقيات سوى قطعة منها)[22].

5) العمل بتخطيط وتنظيم من أجل أن تحتل المرأة مكانها الصحيح في الحياة، وإلا يمحى (اسمنا من صحيفة الوجود فليس أمامنا سوى طريق السعي والعمل بنظرية تنازع البقاء بما فينا من جهد وحسن نية إلى ان نتمكن من إزالة ما علق بأذهان الأوربيين ضدنا من الأوهام والنوايا السيئة. لو استطعنا ان نصل إلى الدرجة التي كانت عليه نساء الشرق قديما لوقفنا قليلا في سبيل تدهورنا في هوة التدني)[23].

6) التأكيد على أهمية التاريخ لا لأنه مصدر العظة والعبرة حسب بل لأنه الميدان الذي فيه تتجلى الأهداف المصيرية للنسوية وفي مقدمتها نهضة المرأة العصرية.

ولعل هذه النقطة الأخيرة هي أهم الآراء النسوية وأكثرها أهمية بالنسبة إلى قدرية حسين نظرًا لقربها من ميدان تخصصها وهو البحث في كتب

التاريخ العام والإسلامي عن شخصيات نسوية لأجل الاقتداء بسالفات العصر الإسلامي.

وقد أوصلها العمل على توسيع المدارك وشحذ القرائح إلى الشعور بالتأسف على مؤرخي الإسلام (الذين لم يتسع الوقت لأحدهم ليسردوا سيرة كاملة) لسيدة من سيدات الإسلام. فالتاريخ يذكر الشخصيات النسوية عرضًا لا قصدًا ولذا توزعت سير السيدات كشذرات في بطون التاريخ.

وقد افتتحت قدرية الفصل الخاص بسيرة السيدة فاطمة عليها السلام قائلة: (شعرت أثناء كتابتي عنها حاجتي إلى الرجوع إلى ما يزيد من عشرة كتب من أمهات التاريخ. وليتني استطعت أن أخرج من معلوماتي المقتطفة منها بما يروي الغليل بل وقفت جهودي عند حد تكوين سيرة مختصرة، فحسبُ بطلاتنا وشهيراتنا محاطة على الدوام بالغموض والإيهام فإن الأقدمين كانوا يعتبرون هذه من المسائل التي لا يجوز إذاعتها كما هو ظاهر من كتبهم .. أقول مستسمحة سيدات اليوم أنه كان لشهيرات الأمس عقلية رصينة وغاية ثابتة في الحياة ومع ذلك فقد ظلت ألوان المساعي التي بذلنها مخفية وراء ستور الإهمال)[24].

ويقع الكتاب موضع الرصد في جزأين: أرخت في الجزء الأول منه لأربع شخصيات نسوية هن على التوالي: أم المؤمنين السيدة خديجة الكبرى وأم المؤمنين عائشة والعباسة أخت الرشيد والملكة عصمة الدين شجرة الدر. وأرخت في الجزء الثاني لأربعة شخصيات نسوية هن على التوالي: سيدة النساء فاطمة الزهراء وتاج الرجال رابعة العدوية وأميرة المؤمنين زبيدة والأميرة صبيحة ملكة قرطبة.

وأكثر السير غزارة هي سيرة عائشة ليس لأن المؤرخين وثقوا لحياتهم بشكل أكبر فأعطوها مساحة وأهمية في تواريخهم أغزر من غيرها حسب وإنما أيضًا أن الحوادث التي شاركت فيها وعاشتها وعاصرتها كانت من الأهمية والقدسية ما جعل التاريخ يسرد كثيرًا من تفاصيل حياتها. وقد تناولت قدرية ذلك كله في سبعة فصول منها زفاف عائشة وحديث الإفك وحجة الوداع وواقعة الجمل وأواخر أيامها وغيرها.

وإذ تنقل قدرية حسين بأمانة ما ذكر من أخبار وحوادث تتعلق بالسيدات (خديجة وعائشة وفاطمة الزهراء) فإنها كانت مع الشخصيات الأخرى أكثر تحررًا في النقل والتفسير الاجتماعي والنفسي لبعض الحوادث كما أدلت بدلوها في ما يتعلق بالمسكوت عنه في التاريخ ولم ينقله المؤرخون وبما يعزز تراجمها ويحقق غايتها في التارخة للنساء المشهورات. فمثلاً أرجعت المصير المأساوي لشجرة الدر إلى السياسة وليس إلى نفسيتها فقالت: (لم تكن شجرة الدر شخصية كاملة ولكنها استطاعت أن تظهر على مسرح الحكم والسياسة في زمن عصيب وكونت لها قصة تستاف الأذان لسماعها وهذا ما حدا بي إلى تصوير قصتها وشؤون حياتها للقراء)[25].

وتعاطفها مع شجرة الدر إنما هو ردّ الاعتبار لهذه الشخصية التي ألصق بها التاريخ العام كثيرًا من التهم، فقالت: (كانت شجرة الدر رغم مظاهر حياتها الخصوصية امرأة مسلمة ذات ميزة خاصة في حياتها العمومية كانت على علم قام بنفسية الشعب ولم تكن حكومتها استبدادية)[26].

وتعاطفها مع زبيدة بغداد جعلها تشبه ملاقاة موكبها من قبل الأمين ومعه الوزراء والأمراء والأعيان بموكب بلقيس وهي تلاقي النبي سليمان، (هنا اخذ الخيال بيدي إلى منظر آخر في صفحات التاريخ إلى صورة بارزة للجلال والاحتشام إلى موكب اجتماع ملكة سبأ بسيدنا سليمان عليه السلام ودخولها فلسطين تحف بها آيات الاحتشام ومظاهر الجلال والكمال)[27].

وفي كتابها (طيف ملكي) قدمت قصصًا كانت فيها هي الساردة والمؤرخة مستوحية فيها تاريخ مصر القديمة وتحديدًا تاريخ ملكات الفراعنة وما حثها على سرد هذه القصص هي آثار مدينة طيبة التي زارتها خلال مدة إقامتها في مدينة الأقصر المصرية وفيها تخيلت أرواح نساء ملوكية (منها عرفت كيف كان صنيع أولئك الملكات اللواتي حلت فيهن روح الوطن أجيالاً طوالاً وفي حضرتهن خطرت على القلب ذكرى ملكات آخر من ملوك العهد الإسلامي العظيم)[28].

وأكدت في هذه القصص أن الشرق لم يحط بأخبار هؤلاء الملكات فنسى ماضيهن (ممن كن لتاجه الخلاب زينة لا يبلغها بثمن)[29] وغالبًا ما تتخذ القصص شكل حوارات واستبطانات لدواخل أولئك الملكات (كان محيًا الملكة العظيمة الهادئ الصافي يتهلل بابتسامة هي لغز من الألغاز كأنما هي تتحدى غابر الدهر كما تتحدى كل ما في الماضي من اضطهاد وعصور إهمال، أ ليست من جوهر الآلهة ابنة آمون الفاتنة)[30].

وكثيرًا ما كانت تقارن ملكة فرعونية بملكة مصرية من العصور الإسلامية ففي الفصل الأول وعنوانه: (طائف حلم: عند الملكة هاتاسو في الدير البحري) نجدها توازي بين ملكتين هما هاتاسو الفرعونية وشجرة الدر المصرية وسألت الآثار

شهيرات النساء في العالم الإسلامي
بقلم
صاحبة السمو الأميرة الجليلة قدرية حسين
تعريب
عبد العزيز سيد الأهل
الطبعة الأولى
١٣٤٤ هـ — ١٩٢٤ م
حقوق إعادة الطبع محفوظة للمعرب
الناشر
حسين حسنين

الباقية عن هاتاسو وكيف (سولت الدناءة لرجال دولتها ان يعيبوها بأنها لم تكن إلا امرأة)[31] وفي كتابها (سوانح الأميرة) شبهت الملكة تابا في الفكر والقدرة وتولي الحكم بالسلطانة كوسم غير أن (التاريخ يذكر اسميهما مقرونًا بالشدة والغرور)[32].

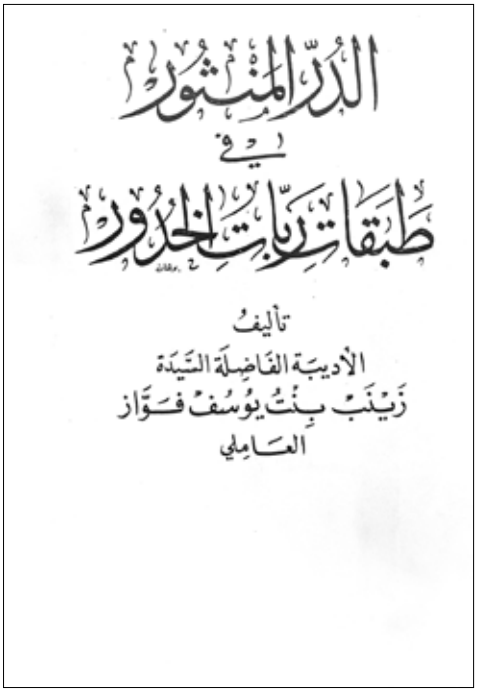
وتحسرت على زمان كانت فيه النساء فاعلات وحاكمات وإلهات (آه لو أن نساءنا نساء الشرق عرفن كيف يحتفظن بتلك الهمة الأولى)[33] ووجهت اللوم إلى المؤرخين لأنهم آثروا أن يسحبوا على نساء تستحق الإعجاب ذيل النسيان فلم ينلن حسن الذكر الذي استوجبنه[34].

وتأسفت حين وجدت أن قصة الأميرة نوفريت (ظلت قصة.. خرافية ولم يبق لها التاريخ مزية أكثر من ذكر اسمها الموسيقي)[35].

وإذا علمنا أنها فرغت من كتابها هذا عام 1920 أدركنا أنها كانت سابقة لباحثين ونقادًا كثيرين من الذين شككوا في عمل المؤرخين وكتب مؤلفات حاول فيها أن يكمل ما تركه التاريخ العام من نواقص ومتروكات.

ثالثًا/ زينب فواز 1850-1914

عنيت المرأة بالتاريخ كجزء من عنايتها ببنات جنسها، فوجهت اهتمامها نحو تدوين تواريخ النساء شرقيات وغربيات جنبًا إلى جنب تدوين تاريخها الشخصي. وكانت الترجمة هي الأسلوب الأكثر نجاعة في الدفاع عن مكانتها داخل المجتمع، مخترقة احتكار الذكور كتابة التاريخ ومساهِمة في تعزيز قضية المرأة وكتدليل أيضًا على اختلاف



زينب فواز

التاريخ النسوي الذي ينبغي أن تكون له مكانته تمامًا كالتاريخ العام.

وهو ما تنبهت إليه زينب فواز (1850-1914) فجمعت سير النساء اللائي ذكرهن التاريخ العام وخصصت لهن معجمًا خاصًا هو بمثابة تاريخ نسوي وحمل عنوانًا أثيرًا هو (الدر المنثور في طبقات ربات الخدور) عام 1894 وما وصفها النساء المترجَم لهن في هذا الكتاب بالدر المنثور سوى تأكيد على ما لهذا الجمع للسير وهذا التخصيص لتاريخ النساء من أثر في رفع مكانة المرأة وتوكيد دورها في الحياة.

وقد رتبت سير النساء المشهورات والمعروفات عربيًا وعالميًا بحسب الترتيب الهجائي لأسمائهن وبجزأين: الأول يبدأ من الحرف أ إلى الحرف س والجزء الثاني يبدأ من الحرف ش إلى الحرف و. وبلغ مجموع صفحات الجزأين 879 صفحة.

وقد نالت زينب فواز بسبب هذا الكتاب شهرة أدبية واسعة أولاً لجهدها الكبير غير المسبوق وثانيًا لوعيها النسوي المبكر على وعي كثير من الرجال الأدباء وثالثًا مساواتها لقاسم أمين في دعوته النهضوية لتحرير المرأة وفي دفاعه المستميت عن حقوق النساء جميعًا.

ولقد أكدت زينب فواز في المقدمة أهمية التاريخ مبينة أنها أول امرأة تؤرخ للشهيرات من بنات جنسها وعن ذلك قالت: (إنه لما كان علم التاريخ أحسن العلوم وأفضل المنطوق والمفهوم كثرت رجاله واتسع نطاقه.. ولم أر في كل ذلك مَن تطرفَ وافردَ لنصف العالم الإنساني بابًا باللغة العربية جمع فيه من اشتهرن بالفضائل وتنزهن عن الرذائل.. فلحقتني الحمية والغيرة النوعية على تأليف سفر يسفر عن محيا فضائل ذوات الفضائل من الآنسات والعقائل وجمع شتات تراجمهن بقدر ما يصل إليه الإمكان وإيراد أخبارهن من كل زمان ومكان)[36].

وكان سعي زينب فواز نحو ممارسة فعل التارخة متأتيًا عن تعمق في كتب التاريخ مما مكنها من ممارسة كتابته مخترقة بذلك ميدانًا طالما ظل حكرًا على الرجال.

والجميل أنها لم تعتمد في ترجمة أعلام النساء على كتب التاريخ حسب، بل استعانت أيضًا بالمجلات والجرائد والدوريات كما رجعت إلى آراء كاتبات جايلنها مثل مريم مكاريوس.

ومن ميزات زينب فواز في كتابة التاريخ النسوي، أسلوبها الأدبي المشوق والبليغ فوصفت مثلاً نزهون الغرناطية بالقول: (جوهرة لم يسمع بمثلها الدهر وفريدة فاقت على نساء العصر فما الآداب إلا نقطة من بحرها الرائق، وما الجمال إلا من نور وجهها الشارق، لها ناد لم يؤمه إلا الأفاضل)[37] ولا عجب أن يكون هذا النوع من الكتابة التاريخية نافعًا ومهما من عدة نواح:

1) التأثير في النساء المتعلمات ليقمن بممارسة الترجمة على مستوى الصحافة مقلدات هذا العمل الفريد الذي كانت فيه زينب فواز (ثاني امرأة عربية تكتب معجمًا لتراجم النساء فسيدة أخرى من لبنان سبقتها عاصرت مريم مكاريوس تقريبًا هي مريم نحاس نوفل[38].

2) أنه مصدر مهم في دراسة سياسات النوع والبحث عن الهوية في ظل المجتمع الأبوي المنغلق والأحادي.

ولا نتفق مع الباحثة مارلين بوث التي عزت اهتمام زينب فواز بالترجمة إلى الرغبة في الخروج عن المقياس بين مجتمع المهاجرين السوريين اللبنانيين في مصر لكونها مسلمة شيعية تعيش وسط أغلبية مثقفة من الشوام المسيحيين[39] بل السبب هو نزعتها النسوية التي جعلتها مدركة بوعي كبير أهمية التاريخ وأنه وحده القادر على التدليل على أهمية المرأة وأنها مثل أهمية الرجل مما يوجب لها الاحترام داخل المجتمع.

وتتضح هذه النزعة النسوية أكثر في كتابها (الرسائل الزينبية) وهو عبارة عن إحدى وسبعين رسالة جمعت فيها كل ما نشرته في الصحف وفيها دعت إلى المساواة في مسائل سياسية وتربوية. ومن آرائها أن المرأة ليست كائنا ناقصًا ومن ثم لا ينبغي أن يغلق (أمامها باب السعادة فلا تعرف نفسها إلا آلة بيد الرجل يسيرها أنّى سار ويديرها كيف شاء ويشدد عليها التنكير بإغلاظ الحجاب وسد أبواب التعليم وعدم الخروج من المنزل وبحرمانها من حضور المحافل النسائية العامة)[40].

وكذلك نزعة زينب فواز النسوية وميلها الشديد للتاريخ في روايتها التاريخية ذات البطولة النسوية (الملك كورش) وهي قصة عن دولة الماديين 751 ق.م. في بلاد مادي بأذربيجان بناها الملك ديجويس، والبطلة هي الأميرة مندان التي يدفعها تفكرها في عبادة النار إلى التساؤل هل فعلا تقدر النار على خلق البشر وهي التي تلتهم كل شيء؟!

وتحتدم أحداث الرواية حين تتزوج الأميرة من قمبيز الذي يحملها معه إلى بلاد فارس ثم يغرم بها الملك كورس الذي غزا البلاد، وتستهل الرواية بأسلوب حكائي (كان في بدء روايتنا هذه أحد ملوك مادي وهو الملك استياج وكان شديد الحرص على ملكه قوي البطش يعبد النار دون الملك الجبار وكان قد تزوج بابنة ملك ليديا فرزق منها ابنة في غاية من الحسن والجمال فسماها مندان ورباها ورتب لها الأساتذة والمعلمين على اختلاف أنواع العلوم)[41].

وإلى جانب الكتب، فإن لزينب فواز مقالات كثيرة اتضح فيها فكرها النسوي أيضًا، وفيها حضت المجتمع على تعليم البنات مثل مقالتها المعنونة (تقدم المرأة) المنشورة في جريدة المؤيد المصرية

12 شوال 1309 وفيها قالت: (ما من أمة انبعثت فيها أشعة التمدن في أي زمان كان إلا وكان للنساء فيه اليد الطولى والفضل الأعظم كما لا يخفى ذلك على من اطلع على تواريخ المصريين واليونان القدماء فكل هذه الأمم المتمدنة كانت تعتبر النساء كعضو لا يتم العمل إلا بمساعدته.)[42].

خاتمة

إن الغاية من كتابة "التاريخ النسوي" هي عرض صورة دقيقة وحقيقية لمسارات النهضة النسوية وتطور حركيتها وبالشكل الذي يعمق الوعي ويصحح مسار الأبحاث لتكون أغنى وأعمق مما أعتيد طرقه في دراسات الباحثين الاجتماعيين والمؤرخين الأدبيين.

وإذ يعتقد كثير من الدارسين أن بداية انطلاق الحركة النسوية في العالم عامة والشرق الأوسط خاصة، كان مع إنشاء اتحادات رسمية ومنظمات ذات طابع سياسي، فإن واقع الحال يشير إلى غير ذلك. فوفقًا للتاريخ النسوي كانت بداية الحركة النسوية في أوروبا تعود إلى القرن الثامن عشر وفيه ظهرت نساء متنورات ورجال متنورون كان لهم دور مهم في تشكيل النواة الأولى للنهضة النسوية.

ويقينًا، فإن لا تخصيص فرديًا في الاهتمام بقضايا المرأة وحقوقها ما لم يتم تخصيص قضايا النساء وحقوقهن جميعًا إذ لا أهمية للمفرد بمعزل عن أهمية المجموع كما أن أي حديث عن تحسين واقع المرأة سيظل حلولًا ومعالجات ناقصة ما لم يكن المجموع النسوي حاضرًا بكليته.

وأغلب ما يجري الآن على الساحة السياسية العالمية تحت يافطة (تمكين المرأة) يصب في باب الاهتمام الفردي بالمرأة ككيان معزول ليس مخصوصًا بمجموع نسوي يمثله أو هو يتمثل فيه، بدءا من مؤتمرات بكين ونيويورك ما بين الأعوام 1995-2012 وانتهاء بآخر مؤتمر من هذا النوع. ولذلك تظل التأكيدات على صعيد قيادة المرأة للمجتمع وتولي المهام الرسمية، فاعلة في الأقل نظريًا، أما المسائل الواقعية المتعلقة بالنساء كمجموع عام فإنها تغيب سياسيًا في الأعم الأغلب.

الهوامش

(1) ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول الجزء الثالث صدمة الحداثة (بيروت: دار العودة، ط2، 1979) ص255. و(الامبريالية الثقافية) هي مجموعة الوسائل التي تمكن من إدخال مجتمع ما في إطار النظام العالمي الحديث وهي الطريقة التي تؤدي بالطبقة التي تقود هذا المجتمع إلى أن تكيف مؤسساته الاجتماعية سواء بفعل الإغراء أو الضغط أو القوة أو الإفساد لكي تجعلها متطابقة مع القيم والبنى في المركز المهيمن لذلك النظام أو لكي تجعلها وسيطًا لها. المقولة نقلها أدونيس عن عالم اجتماع أمريكي لم يذكر اسمه ولكن ذكر اسم الباحث الفرنسي الذي نقل عنه وهو برنار كاسن.

(2) كان دور الصحفيات مهما وواضحًا آنذاك/ فمريم نرمه ترأست تحرير صحيفة (فتاة العرب) 1937 وكانت لحمدية الأعرجي مجلة (المرأة الحديثة) ولحسيبة راجي مجلة (فتاة العراق) 1936 أما مجلة الاتحاد النسائي العراقي فرأستها آسيا توفيق وهبي 1950 ورأست نعيمة الوكيل مجلة (14 تموز) 1958.

(3) من أوائل القاصات اللائي كان لهن كتاب في القصة حورية هاشم نوري ومجموعتها (دماء ودموع) 1950 وكانت تنشر قصصها باسم فتاة بغداد ومثلها مليحة اسحق 1948 وناجية حمدي 1955 وأول رواية أصدرتها امرأة كانت لليلى قادر عام 1957 عنوانها (نادية).

(4) نبوية موسى، المرأة والعمل، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ط1، 2014) ص60.

(5) فهمي المدرس، مقالات فهمي المدرس (بغداد: مطبعة أسعد، 1970) ص71 وعنوان المقالة هو (النهضة في الشرق وروح الاجتماع).

(6) Nabia Abboott, Muhsin Mahdi, oi.uchicago.edu.

(7) See; Studies in arabic literary papyri,1. The historical texts , Nabia Abbott , university of ghicago, 1957.

وقد أهدت نبيهة عبود كتابها إلى المؤرخ مارتن سبرنغلتغ (1877ـ1950) وهو بروفيسور اللغات السامية في جامعة شيكاغو.

(8) جاسر بن خليل أبو صفية، بردیات قرة بن شريك العبسي دراسة وتحقيق (الرياض: مركز الفيصل للدراسات الإسلامية، ط1، 2004) ص14.

(9) ينظر: جاسر أبو صفية، بحث (اللغة والنحو والصرف والهجاء في البرديات الأموية) مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 60.2001، ص11ـ41. ونفسه منشور بعنوان (مشكلة الجوالي في البرديات الأموية) في مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد 39، ص188.

(10) بردیات قرة بن شريك العبسي، مصدر سابق، ص156.

(11)Two queens of Baghdad :mother and wife of Harun al-Rashid , Nabia Abbott, the university of chicago press,1946.

(12) ينظر: وميض محمد شاكر إبراهيم، دور المرأة الشرقية الحاكمة دراسة في كتابها ملكتان في بغداد، مجلة آداب الرافدين، ملحق العدد 82، 2020، ص270.

(13) See; Aishah: the beloved of Muhammed, Nabia Aboott, the cambridge university, london press.

ولم يترجم الكتاب إلى العربية بعد.

(14) أحمد أبو زيد، بحث (الاستشراق والمستشرقون)، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الثاني، 1978، ص551. والبحث عرض لكتاب الاستشراق لإدوارد سعيد.

(15) ينظر: الاستشراق والمستشرقون، مصدر سابق، ص539ـ 560.

(16) نبيهة عبود، المرأة والسياسة في الإسلام، ترجمة عمر أبو النصر (باريس: دار بابليون 2010) ص271 ـ272.

(17) المصدر نفسه، ص11

(18) عدها المؤرخ نجيب العقيقي مستشرقة مع مستشرقين مثل ايلي سمث وايرفنج وجميس جوت (أستاذ اللغات الشرقية في جامعة بيروت الأمريكية وهارفرد وشيكاغو) ينظر: نجيب العقيقي (المستشرقون) الجزء الثاني (مصر: دار المعارف، ط3، 1964) ص431.

(19) قدرية حسين، شهيرات النساء في العالم الإسلامي، تعريب عبد العزيز أمين الخانجي (مصر: المكتبة المصرية، مطبعة السعادة، ط1، 1924) ص6.

(20) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص3.

(21) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص24.

(22) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص176.

(23) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص176.

(24) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص12.

(25) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص176

(26) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص180

(27) شهيرات النساء في العالم الإسلامي، مصدر سابق، ص124

(28) قدرية حسين، طيف ملكي، ترجمة مصطفى عبد الرزاق، (مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2012) ص9

(29) طيف ملكي مصدر سابق، ص9

(30) طيف ملكي مصدر سابق، ص12

(31) طيف ملكي مصدر سابق، ص14

(32) قدرية حسين، سوانح الأميرة، ترجمة عبد العزيز أمين الخانجي، (مصر: مؤسسة هنداوي، 2013) ص37.

(33) سوانح الأميرة، مصدر سابق، ص21

(34) ينظر: طيف ملكي، مصدر سابق، ص192

(35) سوانح الأميرة، مصدر سابق، 38.

(36) زينب فواز، الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، (مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012) ص8

(37) الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، مصدر سابق، ص833

(38) مارلين بوث، شهيرات النساء، ترجمة سحر توفيق (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2008) ص60.

(39) ينظر: شهيرات النساء، مصدر سابق، ص66

(40) زينب فواز، الرسائل الزينبية، (مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012)، ص13

(41) زينب فواز، الملك كورش، (مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012)، ص7.

(42) الرسائل الزينبية، مصدر سابق، ص18.

تأويلية الكتابة

أسامة غانم

ناقد من العراق

الكتابة في حقيقتها تمثل اللغة في مستوياتها المتعددة بما في ذلك الجمل والكلمات المختلفة، كما تشكل تمثيلاً مباشرًا للفكر حيث أن لها مجموعة من الوظائف السوسيو- ثقافية، كما يمكن تعريف الكتابة بنظام يتكون من الرموز المرسومة والتي يمكن استخدامها للتعبير عن المعنى وتداوله. أي بمعنى أن في اللغة وظيفة رمزية. وليس ذلك فحسب، فالكتابة "هي العقل الفعال، و(المبدأ الذكر) للغة، وهي وحدها التي تملك الحقيقة"[1].

كذلك الكتابة تُمثّل وسيلة تواصل بشري تمثل لغةً ما عن طريق علامات ورموز معينة. يمكن للرموز المكتوبة أن تمثل اللغة المنطوقة عن طريق إنشاء نسخة من الكلام والتي يمكن حفظها للرجوع إليها مستقبلًا أو إرسالها لأماكن أخرى. بمعنى آخر فالكتابة ليست لغة، ولكنها أداة تستخدم لجعل اللغات قابلة للقراءة. تعتمد الكتابة على نفس الفاظ الكلام الموجودة في اللغة مثل المفردات والقواعد والنطق، مع الاعتماد الإضافي على نظام معين من العلامات والرموز. أن الكتابة بالحروف ليست الشكل الوحيد للكتابة، بل هي فقط أحد أشكالها المتعددة. تسمى النتيجة النهائية لنشاط الكتابة بالنص، والذي يقوم بترجمة النص وفهمه بالقارئ.

إن الكتابة والكلام يمثلان الأنواع الأساسية للتخاطب. وكل كلام يمتلك جانباً خارجيًا (الصوت)، وجانبًا داخليًا (المدلول)، فالخطاب الكتابي يتضمن كلا الجانبين، ولكن العلاقة بينهما أكثر تعقيدًا[2].

وما دام فعل القراءة يشكل نظيرًا لفعل الكتابة، الذي يشكل جوهر بنية الخطاب، يولد جدلاً ملازمًا له في القراءة بين الفهم أو الاستيعاب والتفسير. ودون محاولة فرض مطابقة آلية بين البنية الداخلية للنصّ بوصفه خطاب الكاتب، وعملية التأويل بوصفها خطاب القارئ، لذلك تتطابق البنية الجدليّة للقراءة مع البنية الجدليّة للخطاب"[3].

إن مجمل ما تقدم، يتيح إمكانية ارتباط النص بمقولة الكتابة، فهذه العملية تجعل النص يتأسس وفق معطيات إنتاجه، وتأطيره وفقا للتأويلية التي منحت للنص شكلاً من خلال البحث عن المقصد

السيكولوجي للمؤلف الذي يجثم وراء النص. ومن ثم يتم تأطيره وفق العلاقة الحوارية بين المتكلم والمستمع، وكأن الهدف المعلن من طرف المتحاورين هو أن يفهم الواحد منهم الآخر. وانطلاقًا من هذا الهدف يكون رهان القارئ هو فهم مقصد المؤلف. وهذا ما حذر منه ريكور، إذ لا ينبغي أن ننظر إلى النص من هذا المنظور، فالنص يحقق استقلالية بواسطة الكتابة، ومن هنا يتضح أن هناك صلة حميمية بين الكلام والكتابة، فهذه الأخيرة هي التي تحور الكلام كتابة، والكلام لا يصير نصا إلا بفضلها، إن ما تحققه الكتابة، أنها الخبرة التي تكشف عن استقلال النص الفعلي عن المقصد الذي نواه المؤلف. وعندما "يعود المؤلف إلى النص، فإنه يعود اليه ضيفًا. فالنص متعدّد، ومعانيه المتعدّدة غير متمركزة ولا مغلقة"[4].

ولذلك يمكن القول، أن ما تعلمه المؤلف هو أنه تخلى عن ارتباطه بالنص بفضل الكتابة، فعالم النص يتعالى على شروط إنتاجه بواسطتها، وينفتح على عوالم ممكنة ترتبط بقراء جدد ضمن سياق سوسيو- ثقافي مختلف، ولا ينبغي أن نندهش هنا مما قاله ريكور عن هذه العلاقة الجديدة بين النص ومؤلفه، انطلاقًا من براديغم الكتابة، الكتابة، هنا هي التي تجعل يتساوى المؤلف بالقارئ الذي يتلقى النص، إلا أن الفرق بينهما يكمن في كون من يقرأ النص اولاً هو "الكاتب"، وكتابته تجعله يكتسب استقلالية معناه الموضوعي. ولذلك أمكن القول مع ريكور: "لم تعد علاقة الكتابة - القراءة حالة خاصة من حالات علاقة التكلم - الاستماع"[5].

فالنص يحقق استقلالية بواسطة الكتابة، ومن هنا يتضح أن هناك صلة حميمية بين الكلام والكتابة، فهذه الأخيرة هي التي تحور الكلام كتابة، والكلام لا يصير نصًّا إلا بفضلها، إن ما تحققه الكتابة، أنها الخبرة التي تكشف عن استقلال النص الفعلي عن المقصد الذي أراده المؤلف، كذلك هي استقلالية تجاه الشروط السوسيولوجية والثقافية التي تهيمن على إنتاجية النص، وهي الاستقلالية تجاه المتلقي، مما يجعل الاستقلال الدلالي للنص "ينشأ عن فصل القصد الذهني للمؤلف عن المعنى اللفظي للنص، وفصل ما كان يعنيه المؤلف عما يعنيه النص. ويصير ما يعنيه النص الآن مهمًا أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه" [6]. بمعنى أن العملية الكتابية اصبحت محصورة بين النص والمؤول، أي أن حصول التواصل تم كما بين شخصين، لأن النص كما يقول غادامير "يعبرُ عن شيء، لكن هذا الفعل في النهاية هو إنجاز المؤول. كلاهما يشتركان في هذا الشيء"[7]. وهذا ما يُكتشف من خلال جدلية الكتابة/المؤلف - النص والقراءة/ القارئ - الفهم.

وتعتبر الكتابة الجزء الأساسي في عملية الأبداع الأدبي، بل الجزء الأهم، لأنه إذا لم تكن هناك كتابة، فلن تكن هناك قراءة ولا قارئ، فالقراءة مرتبطة بالكتابة، أي لا قراءة بدون كتابة، فالكتابة "تجعل النص مستقلاً عن صاحبه. فمعنى النص (المكتوب) لا يطابق تماماً ما أراد الكاتب قوله. أن المعنى المنطوق، أي المعنى النصي، والمعنى الذهني، أي المعنى السايكولوجي، يتوجهان نحو مصيرين مختلفين"[8]، فالكتابة -النص هي التي تدعم وتسمي القارئ، لأنه لا يوجد قارئ حيثما تكون الكتابة – النص غير موجودة، لأن عالم الكتابة يمنح نمطًا للوجود الإنساني يلقيه أمام القارئ، وبالتالي فهو يحمل في دواخله طابعًا انطولوجيًا يتمثل في دلالة النص بالنسبة لقارئه، وهو في الأساس يحيل الى مرجع جديد هو الدلالة التي يمنحها عدد لا نهائي من القراء انطلاقًا من حالته الجديدة. بل عمل ريكور على أنّ "يوحي بأن النص مكتوب لأنه، على وجه الضبط، غير مقول. فليس هناك حوار بين الكاتب والقارئ. أن هذا الانعتاق للنص من الحالة الشفاهية بقطع العلاقات القائمة بين اللغة والعالم. فاللغة لا تستطيع أن تحيل على العالم باسم النصّ. وبالنسبة لغادامير، قد تكون اللغة وأفق معناها طريقة أكثر معقولية لفهم النص من مساواته، أو استبداله، بالعمل"[9]. وهذا جاء متوافقًا مع ما يسعى إليه التأويل، لأنه هذا بالأساس هو غاية التأويل، من حيث أن التأويل "هو محاولة للإجابة على السؤال الذي يطرحه علينا النص. وفهم النص هو فهم للسؤال، وهذا لا يتحقق إلا بفهم أفق المعنى. أو أفق التساؤل الذي يمكن من خلاله تحديد المعنى"[10]. فهنا تحققت لدينا معادلة جدلية في غاية الأهمية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالكتابة: التأويل - النص والفهم - المعنى، وهذه العمليات الجدلية التأويلية كلها تحدث تحت غطاء المسمى الكتابة.

وبما أن "الكتابة في حقيقتها تمثل اللغة"، فيمكننا من منظور ايكو أن نميّز بين حقيقة السبب الملغز الدافع الى الكتابة. التي تأتي من "القاع المظلم والغامض" على حدّ تعبير يوسا، وبين العملية الكتابية كإجراء عملي، كإجراء يعمل على البحث عن حلول تقنية بنّية للوصول إلى إشاعة سلطة التأثير، "أن المؤلف يكذب عندما يقول لنا إنه يشتغل تحت تأثير الهام ما، إذ لا يشكل الإلهام سوى 20 في المئة، في حين يشكل المجهود 80 في المئة"[11]. ورغم اصراره، على انفتاح النصّ وتعدّد معانيه، وإمكانات تأويله اللا نهائية، إلا إنه يقع في اشكالية نتيجة تمسكه بعدم وجود معنى حقيقي للنص.

بينما تكون الكتابة عند ميرلوبونتي "ليست كيانًا، ولا نتاجًا، ولا محصلة"[12]. فالكتابة عنده أسلوب تعبيري، بينما عند دريدا "فالكتابة اختلاف: إنها ليست كلامًا، ولا أثرًا كتابيًا للكلام"[13]. فالكتابة لديه نقش للإمضاء. أما مفهوم الكتابة عند بارت كما يطرح ذلك وليم راي في كتابه "المعنى الأدبي"، هو "التوفيق بين حرية وذاكرة"[14]. فهي تلك الحرية المرتبطة بالذاكرة التي تنحصر حريتها في اشارة الاختيار وليس في استمرارية ذلك الاختيار. ويزعم بارت في مقالته موت المؤلف أن "الكتابة هدمُ لكلّ صوت، ولكلّ أصل. فالكتابة هي الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءًا بهوية الجسد الذي يكتب"[15]. وأن اللغة بالنسبة الى المؤلف وبالنسبة إلى الآخرين هي التي تتكلم، وليس المؤلف. وفي كتابه S/Z، يعمل على تقسيم النصوص نوعين على أساس الكتابة والقراءة" أن هناك نوعين أساسيين من النصوص: النصوص القابلة على القراءة. والنصوص القابلة على الكتابة. فإن النص القابل على القراءة هو النص الذي تُعاد كتابته على وفق شفراته، وأنظمة علاماته، وبناه"[16]. وفي كتابه لذّة النصّ، فإن النصّ تحدث فيه المتعة، أي يقوم بدمج لذّة النص (القابل على القراءة) والمتعة.

عليه يكون كل تأويل وكل علاقة بالعالم مرتبطة باللغة، كما أن الفهم ومحتوه هو لغوي بالضرورة، ويرتكز سياق الجدل هذا على الصلة بين اللغة والفهم، لذا فإن الفهم الهرمينوطيقي يرتبط بالكينونة، فالفهم هنا نشاط انطولوجي وليس نشاط ذهني، بمعنى كما يقول غادامير "أن الكينونة التي يمكن فهمها هي في حقيقتها لغة"[17]، وتكون الحقيقة بوصفها كشفًا، ممكنة في اللغة ومن خلالها. إذ إن خبرتنا للعالم تؤديها اللغة دائمًا، أي انها تكون مؤولة سلفًا، إن اللغة المؤولة هي التي تفتح الكينونة المشتركة، إنها الوسيط الذي يخترق كل شيء، وكل شيء ينكشف من خلال اللغة. وهذا يقودنا إلى أن نتعرف على العلاقة العميقة بين الفهم والتأويل، لأن التأويل لا يتم إلا داخل اللغة وباللغة، إذن التأويل هو فعالية الفهم التي تحقق المعنى، فالمعنى هنا يصبح ممارسة، وفعالية أيضًا. وإن التأويل هو

شكل الفهم الصريح، أن غادامير، بدلاً من التوسط الكلي للتاريخ الشمولي، طور نظرية شمولية اللغة، وعمل على تحول الهرمينوطيقا الأنطولوجي تحت توجيه اللغة بعد أن كان فينومينولوجي، لذا لم تعد "الفلسفة الهرمينوطيقية الآن محض نظرية بل هي وسيلة التأويل ذاته، وأن مركز نشاطها لا يتضح في ضوء فهم الوجود بل في ضوء فهم اللغة، أو بدلاً من ذلك، أن يفهم الوجود ذاته في ضوء اللغة التي تخاطبنا من داخل هذا الوجود، وبالتالي لا ينبغي فحص النص حسب قصد المؤلف بل حسب الموضوع المتضمن في النص والذي يخاطبه ذاته إلينا ونستجيب نحن اليه بكلماتنا"[18]

يطرح بارت فكرة اقتران الكتابة الأدبية بالنص، بل يجعل مفهوم النص مساويًا للكتابة، حيث تكون "الكتابة. وأقصد أساسًا النص، وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، مادام النص هو ثمرة اللغة، ومادامت اللغة ينبغي أن تحارب داخل اللغة، لا عن طريق التبليغ التي تشكل هي أداة له، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات"[19]. ويذهب إلى جعل العلاقة بين الكتابة والتاريخ علاقة ضرورة وحرية، باعتبار أن الكتابة هي لحظة تاريخية متحررة، واستنادًا على أن "الكتابة حرية، فإنها ليست سوى لحظة، لكن هذه اللحظة هي من بين أكثر لحظات التاريخ وضوحًا، ما دام التاريخ هو دائمًا وقبل كل شيء، اختيار وحدود بهذا الاختيار"[20]. ويبقى جدل الحوار (= حديث) الهرمينوطيقي قائمًا بين المؤول والنص، لأن فهم النص ذاته. يعني أن الرؤية الذاتية للمؤول الخاصة تعمل دائمًا في انكشاف واكتشاف مضمون النصّ، وهذا نتيجة "إننا ندين للرومانسية الألمانية بمعرفتنا، بأن الكيان اللغوي للحديث هو العامل الحاسم في الفهم، فهي علّمتنا أن الفهم والتأويل هما في نهاية المطاف أمر واحد"[21]. بل أنّ الرومانسية اعتبرت أن التثقيف الإنساني يتعلق بالتشكيل الجمالي والشِعْريّة.

الكتابة. إنها نظام لغوي يجعل الأشياء والموجودات تنتقل من عوالمها إلى عالم اللغة، فتكتسب بهذا الانتقال معاني ودلالات جديدة لم تكن تستطيع الحصول عليها. وهذا ما نراه يتحقق عند غادامير، فالكتابة لديه، هي العملية التي بواسطتها "تكتسب اللغة ملكة الانفصال عن فعل تشكّلها"[22]، بهذا هنا يتعزز مبدأ إن الكتابة مسار لغوي انطولوجي يظهر (يحقق) وجود الإنسان كحقيقة لغوية تقتضي تجسيدًا في الخطاب الذي يعبر عن الأحاسيس والأفكار التي لابد من تحويلها إلى نصوص. واللغة. هنا تؤول إلى العلامة، ولأنه لا يمكن الفهم إلا في اللغة وبها، فإن وجود الخطاب مرتبط باللغة، إلا أنه يتميز عنها بسبب ارتباطه بالجملة، ولئن كانت معرفية اللغة والخطاب داخل الحقل الفلسفي لا تضيف جديدًا، إلا إذا تم تحديد معالم الجدل الموجود بين اللغة والخطاب، وبهذا يكون لكل خطاب أدبي خصوصيات معنوية حسب مجالات الكتابة، لأن اللغة تتشكّل أشكالاً متعددة ويتداخل بعضها ببعض، وبما أن الخطاب بوصفه واقعة أو لحظة كلامية بإمكانه أن يتجاوز النظام المغلق للغة، وهنا يتأسس فعليًا جدل الواقعة والمعنى، وقد دقق ريكور نسقية هذا الجدل من خلال أنه: "إذا تحقق الخطاب كله بوصفه واقعة، فُهم الخطاب كله بوصفه معنى"[23]. فالواقعة هي "شخص ما يتكلم"[24]. نستخلص من ذلك، أنّ التأويل فناً لإيجاد معنى الخطاب اعتماداً على اللغة المتداولة.

رغم إن المعنى له مرجعياته: السوسيولوجية - الاقتصادية - التاريخية - الثقافية، لكن بعض المدارس النقدية الحديثة لا تكترث بالأسباب الوارد ذكرها، وبما أن "اللغة بوصفها أساس المعنى لا هي جوهر مادي (حضور) ولا قصد حاصل (فعالية معرفية) بل مجموعة من الأعراف والتقاليد التي تؤلف الشفرات، وهذه الشفرات يمتلكها اعضاء ثقافة أو لمجتمع معين"[25].

إن تسأل يعني أن تؤول السؤال تأويلاً، لأن جدلية السؤال والجواب تهدف في الاستمرار في التساؤل، لذا يتقدم الجدل عبر السؤال والجواب، لأسبقية السؤال في الخطاب، حيث يتوجب علينا "أن نتأمل في ماهية السؤال بعمق أكبر إن أردنا توضيح طبيعة التجربة التأويلية. أن ماهية السؤال هي أن يكون له معنى"[26]. وعليه تعتبر اللغة في مهمة التأويلية هي: الوسيلة، الواسطة، الأساس، الوسط، الذي يحدث الحوار/الجدل فيه ومن خلاله، وهذا ما أكده غادامير عند تفسيره للخبرة الهرمينوطيقية بأنها حوارية عوضًا من ديالكتيكية، ويمكن ان نعد الحوار نظيرا لتأويل النص، أن مهمة "المؤول الأساسية هي ايجاد السؤال الذي يقدم له النص جواب، أي أن فهم النص يعني فهم السؤال. وفي الوقت نفسه لا يصبح النص سوى موضوع تأويل من خلال تقديم السؤال للمؤول. ويتحول النص، ضمن منطق السؤال والجواب هذا، الى حدث يصبح فيه واقعًا في الفهم، وضمن هذا الفهم الحواري تتم استعادة المفاهيم التي استعملها الآخر، سواء كان هذا الآخر.. النص أو أنت، لأنها موجودة في إدراك المؤول"[27].

الهوامش والاحالات:

1 - ميشيل فوكو - الكلماتُ والأشياء، ترجمة: فريق الترجمة، مركز الإنماء القومي، بيروت/لبنان، 1990، ص 55.

2 - يوهانس فريدريش – تاريخ الكتابة، ترجمة: د سليمان أحمد الظاهر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا، 2013م، ص 33.

3 - بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء،2003م، ص 117 118-.

4 - ج. هيو. سلفرمان – نصيّات: بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2002م. ص 56.

5 - بول ريكور – نظرية التأويل، ص 60.

6 - المصدر السابق - ص 61.

7 - هانز جورج غادامير - اللغة كوسيط للخبرة الهرمينوطيقية، ترجمة: جورج تامر، مجلة فكر وفن (محور العدد: الفيلسوف الألماني غادامير وفلسفة التأويل) العدد 75 في 1/ 1 / 2002م، كولونيا/ المانيا، ص 42 - 69.

8 - عائشة عويسات - التأويلية في النصوص الأدبية - التموقع والمرجعيات والتطبيق، جامعة قصدي مرباح - ورقلة، الملتقى الوطني الأول في الاتجاهات الحديثة في دراسة اللغة والأدب يوم 26-27 / 10 / 2011.

9 - ج. هيو. سلفرمان - نصيّات: بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ص 53 - 54.

10 - عادل مصطفى - فهم الفهم: مدخل الى الهرمينوطيقا، دار النهضة العربية، بيروت/لبنان، 2003م، ص 238.

11 - امبرتو إيكو – آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحور للنشر والتوزيع، اللاذقية/سوريا، 2009 م، ص 25.

12 - ج. هيو. سلفرمان – نصيات، ص 265.

13 - المصدر السابق – ص 265.

14 - وليم راي – المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد/ العراق، 1987م، ص 192.

15 - رولان بارت - نقد وحقيقة - موت المؤلف وأزمة التعليق، ترجمة: د منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، 2019 م، ص 13.

16 - ج. هيو. سلفرمان - نصيات، ص 55.

17 - جون غروندان - ملامح كونيّة الهرمينوطيقا، ترجمة: مصطفى العارف، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط/ المغرب، 2015م. ص8.

18 - خالدة حامد - عصر الهرمنيوطيقا: أبحاث في التأويل، منشورات الجمل بغداد - بيروت، 2014م، ص 196.

19 - رولان بارت – السلطة واللغة، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، مجلة فكر وفن، العدد 6 في فبراير/1998م.

20 - رولان بارت – ما هي الكتابة، ترجمة: محمد برادة، مدونة الحداثة وما بعد الحداثة.

21 - هانز جورج غادامير - اللغة كوسيط للخبرة الهرمينوطيقية.

22 - هانز جورج غادامير - اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ترجمة: أمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد:3/ 1988.

23 - بول ريكور - نظرية التأويل، ص 38.

24 - المصدر السابق - ص -39.

25 - وليم راي - المعنى الأدبي، ص 125.

26 - هانز جورج غادامير - الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس/ليبيا، 2007م، ص 483.

27 - خالدة حامد - عصر الهرمنيوطيقا، ص 195.

أصداء روحي

شعر: منذر أبو حلتم

عضو رابطة الكتّاب الأردنيين
واتحاد الكتّاب العرب

وصبرت حتى قيل دون كرامة ... وحلمت حتى قيل ما أغباه !
وعفوت حتى قيل عني أحمق ... وحزنت حتى قيل ما أضناه؟
حاذر مصارحة اللئيم فإنه ... إن ظن خيراً .. قال ما أشقاه؟
هيهات يشعر عاذل متشمت ... بأنين روحك .. بالذي تلقاه
فاحفظ جبينك رغم حزنك دائماً ... واصعد كفجر .. رافعاً إياه ..
واصبر فكل الناس إما شامت ... أو عابث يلهو بما سيراه
أو غير مهتم يجامل كاذباً ... أو مشفقاً والغدر في مسعاه
حتى إذا عرفوا ببعض دخيلتي ... سكتوا وقالو ما الذي أبقاه؟
ضاقت كأن الكون قبر معتم ... والليل حولي ما له أشباه
وتفرق الأحباب مثل سحابة ... تاهت بصحراء السراب فتاهوا
وتراكم الغيم الكثيف كأنما ... من عتم قلبي لونه أعطاه
أو مثل ريح يستفيق عواصفاً ... أتراه يعلم بالذي آذاه؟
فكأنني والريح تكسر زورقي ... في حضن موج البحر قد ألقاه
فإذا استكان الليل بعد أفوله ... همست صغار الموج.. ما أبكاه؟
وكأن حزن الليل يسكن خافقي ... أتراه أدمن منزلاً آواه؟
في كل أفق قد صرخت يجيبني ... صوتي فأجفل من نحول صداه
وأسير بين الناس بحراً هادئاً ... حتى يقول البعض ما أهداه
والبحر إن ظن الجميع هدوءه ... إن ثار موجاً.. آن إن تخشاه
أرنو إلى طرف السماء مناجياً ... من ليس يعلم ما أسر سواه
عجل إلهي بالصباح فإنني ... قد كدت من فرط الجوى أنساه

تأملات أسلوبية في قصيدة (لله ما أحلى الطفولة) للشابي

تعد الأسلوبية من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي تدرس النص والخطاب الأدبي للبحث عن الجماليات الكامنة في الأساليب، فمن هنا تنطلق هذه الدراسة عبر الأسلوب الوصفي التحليلي لرصد الظواهر الأسلوبية في قصيدة (لله ما أحلى الطفولة) لشَّابي في المستوى التركيبي، الصوتي، البلاغي، ومن خلال هذه الدراسة ظهر تكرار الشاعر لبعض التراكيب والصور والأصوات التي بدورها أبانة عن شعور الألم والغربة، فهي تصور الحالة الشعورية للشاعر ومعاناته.

غناوة مثني الرشيدي

السعودية - المدينة المنورة

تبحث الأسلوبية عما يتميز به النص عن غيره من أصناف النصوص الأخرى، وغالبًا ما تتحقق خاصية التفرد للنصوص الفنية في خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي المعروف، فالأسلوبية تهتم بكل ما يتصل باللغة في مستوياتها المختلفة؛ لإبراز العناصر التي أعطت النص أدبيته.

الأسلوبية أحد فروع اللسانيات اللغوية التي تهدف إلى البحث في العلاقات القائمة بين العناصر المكونة للخطاب؛ للكشف عما تميز به نص عن أخر من خلال البحث في المستوى الصوتي والتركيبي والبلاغي، نهدف من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على المستوى الصوتي والتركيبي والبلاغي دراسةً وتحليلاً في قصيدة (لله ما أحلى الطفولة) للشاعر الراحل: أبو القاسم الشابي-رحمه الله- في ضوء المنهج الأسلوبي، وقبل الولوج في عرض الدراسة أعرض نبذة يسيرة عن الشاعر:

ولد أبو القاسم الشّابيّ نهار الأربعاء في الرابع والعشرين من شباط عام 1909م في بلدة (توزر) التونسية، تنقل الشّابيّ في أنحاء البلاد التونسية مما أكسبه خيالاً متوثّبًا وغذّى ذاكرته بصور البيئة

التونسية المتنافرة وعمّق تجربته الشّعريّة، وأكسبه تجربة إنسانية شاملة، وفي عام 1927تخرج الشّابيّ من جامعة الزيتونة وانتسب بعد ذلك إلى كلية الحقوق التونسية، كوّن الشّابيّ ثقافة واسعة جمعت بين التراث العربي القديم وبين روائع الأدب الحديث في البلاد العربية والمهجر، إضافة إلى ترجمات الآداب الأوروبيّة، وقد تركّزت رغبة الشاعر بصورة خاصة على الأدب العربي الذي نشأ في أمريكا على أيدي الهاجرين العرب، وتأثر به تأثرًا بالغًا، في صيف 1934شرع الشّابيّ في جمع ديوانه الذي أسماه (أغاني الحياة)، لكن المنية باغتته وحالت دون تحقيق ما هدف إليه، وقد تولى أخوه محمد الأمين الشّابيّ طبع الديوان بعد وفاة الشاعر، تدور أغراض شعره في الوجدانيات وما يتبعها من تأمل في الذات والوجود، وكان له موقف لا يبتعد كثيرًا عن موقف أدباء المهجر، وقد أعلن الشّابيّ مرارًا أن شعره تعبير عن شعوره، فاقتصرت أغراضه على التأمل في الوجود ووصف الغابة، والطيور، والمساء، والطفولة، والموت، والله، والأمومة..إلخ، أصيب الشّابيّ بمرض القلب وساءت حاله في آخر عام 1933 واشتدت عليه المرض حتى منعه الأطباء من الكتابة والمطالعة، فدخل مستشفى الطليان في الثالث من تشرين الأول سنة 1934م قبل وفاته في التاسع منه على الساعة الرابعة صباحًا يوم الأثنين، ودفن في مسقط رأسه (توزر)[1]

بين يدي القصيدة: بدأ الشّابي بصيغة التعجب الذي ينم عن شعورٍ داخلي استقر في قلب الشاعر؛ لدلالة صيغة التعجب في استعظام المتعجب منه وخفاء سببه، والتعجب شعور انفعالي لما في نفس الشاعر، حيث أنه بدأ بوصف الطفولة وما تفردت به هذه الفترة الزمنية عن غيرها من التعايش في ظل الظروف المتقلبة، ولكن الطفولة كأنها تعيش في عالم أخر غير الذي يكابده الإنسان في فترات حياته، اجتزّ الشاعر الطفولة عن تلك المراحل العمرية لنقائها، مبيناً في نهاية المطاف أنها هي الحياة؛ لأنها لم تدرك حقيقة الأمور وما يحيط بها، اختتم الشاعر قصيدته مستنتجًا سبب تفرد الطفولة في شعورها، إذ تحمل الطفولة رمز السلام والنقاء، فبين سطور الشاعر ترى ذاته الغارقة في الطفولة.

"العنوان: هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب، والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي...هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم...يعبر عن مشاعره نحوه، وغالبًا ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة...ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة"[2]

إن عنوان القصيدة عتبة أولى للولوج في النص، والشّابي عنون هذه القصيدة بالطفولة، حيث أنها تحمل دلالات عدة يشترك فيها كثيرًا من الناس ولها لونها الخاص في نفوسهم، فهي رمز السعادة التي تهيمن عليها البساطة في نظرتها للحياة، كما يتضح أن الشاعر غارقٌ في هذه المرحلة العمرية، فالشاعر يبث في هذه القصيدة حالته الشعورية الانفعالية لتكون الطفولة رمزًا يلتف حولها للفرار من واقعه المرير، وروحه المنهكة التي تبحث عن السلام والأمل، حيث ابتدأ بالعنوان بها معلنًا مبتغاه الذي ينشده والحياة التي يرجوها.

القصيدة

لِلهِ مـا أحـلَى الطـفولَـةَ إنَّها حـلـمُ الحـيـاة
عهدٌ كَمَعسُولِ الرُّؤَى ما بين أجنِحَةِ السَّبَات
ترنو إلى الـدُّنيا، ومـا فـيـهـا بعينٍ باسِـمَه
وَتَسِـيرُ في عَـدَوَاتِ واديـهـا بِنَـفسٍ حَـالِمه

إنَّ الطّـفـولـةَ تهـتَـزُّ في قَـلـبِ الـرَّبِيـع
ريَّانـةٌ من ريِّقِ الأنداءِ في الفَجرِ الوَديع
غـنَّـت لها الـدنيـا أغـانـي حـبِّـهـا وَحُبُورِها
فـتـأوَّدَت نَـشـوى بأحـلامِ الحياةِ ونُورِهـا

إنَّ الطُّفـولـةَ حِـقـبَةٌ شـعـريَّةٌ بِشُعُورِهـا
ودُمُوعِها، وسُرُورِهَـا، وطُمُوحِها، وغُـرُورِهـا
لم تمشِ في دُنيا الكآبةِ، والتَّعَاسَةِ، والعَذاب
فترى على أضوائِها ما في الحقيقةِ من كِذَاب [3]

تأملات في المستوى الصوتي:

نظم الشاعر قصيدته على بحر مجزوء الكامل الذي يتكون من أربع تفعيلات في كل بيتٍ، ويظهر في القصيدة تنويع الشاعر للقافية حيث لم يلتزم بقافيةٍ واحدةٍ، والقافية المطلقة تتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر في انطلاقه في فضاء الطفولة، وتحرره من قيود القافية، فهي صورة داخلية لحالته الشعورية التي تبحث عن التحرر والفرار من قيود الألم، والخروج من الدائرة التي أُغلقت عليه، فالقافية المطلقة أكثر مرونة في التعبير عن مكامن الشعور، إن الشاعر كسر قيود القافية حتى لا تكون هذه القافية قالبًا يصب فيها تجربته بل انطلق من تجربته لتعبير عن خلجات قلبه، فهو في كل مرةٍ ينوع قافيته بين مقطوعةٍ وأخرى بتلون شعوره الذي يخالج روحه.

يُعد النغم مؤثرًا هامًا في نفس المتلقي، وهو انعكاسًا للحالة النفسية للأديب وبالتالي فإن الجرس الموسيقي من أهم جماليات اللغة بالإضافة إلى قيمتها التعبيرية، ولكل حرفٍ قيمة تعبيرية داخل الكلمة، فدلالة الكلمة على معنى مفيد هو ناتج عن معاني الحروف عند اجتماعها.

تتجلى الحالة الشعورية للشاعر من خلال الإيقاع الموسيقي، والمتأمل يرى الهندسة الصوتية التي تعتمد على أساس التكرار، والذي بدوره يشكل الإطار الهندسي لتواتر الأصوات التي ينظمها الشاعر وفق نظام معين، فتكرار الأصوات يشمل الحروف والكلمات والجمل بالإضافة إلى ألوان البديع.

تجلى في القصيدة تكرار الشاعر للحروف ذات الأصوات المجهورة والتي بلغت مقدار (187) مرة، وكرر الحروف ذات الأصوات المهموسة بمقدار (51) مرة، والحروف لها أثرها الهام في تقوية المعنى ومدى انسجام أصوات الحروف التي تتألف منها الكلمات ومدلولاتها.

إن تأثر المتلقي بالنص واختلاط شعوره بشعور المؤلف راجع للنغم، وبالتالي فإن للجرس قيمة جمالية وتعبيرية، فالحرف هو المكون الأولي للوحدة اللغوية الذي يشحن الكلمة بطاقة تعبيرية بجانب النغمة الموسيقية الفاتنة.

كرر الشاعر الحروف المجهورة كما سبق الذكر، حيث بلغ تكرار الألف اللينة بمقدار (52)، وحرف (ل:32)، وحرف (ن، ي:17)، وحرف (ر: 16)، وحرف (م، ب:15)، وحرف (و: 14)، وحرف (د، ذ: 12)، وحرف (أ: 10)، وحرف (ق:5)، وحرف (ط:4)، وحرف (غ:3)، وحرف (ج:2)، والهمزة (4)

بينما الأصوات المهموسة كانت أقل بكثير من تكرار الأصوات المجهورة، وقد كرر الشاعر حرف (ح:12)، وحرف (ض:1)، وحرف (ه، ف: 13)، وحرف (ك، ش: 3)، وحرف(س:7)، وحرف(ت:12)

الملاحظ أن الأصوات المجهورة تكررت بفارقٍ كبير عن الأصوات المهموسة حيث أنها طغت على الخطاب الشعري، فإن الحالة الشعورية للشاعر تتجلى في هذه الموسيقى لتردد الحروف المجهورة والمهموسة بين الارتفاع والانخفاض، فالشاعر بين ألم الحياة وظروفه القاسية التي يعيشها وبين حياة الطفولة التي مضت بجمالها وهناءة عيشها، هذا التضاد بين الألم والحسرة في نفس الشاعر الذي يقابل الطفولة التي تحمل الأمل والطموح والرخاء والاستقرار الذي يفتقده الشاعر، إذ يمثل الارتفاع صوت ألمه وفراره من واقعه بينما

يمثل الانخفاض هدوء نفسه في التغني بالطفولة والالتفاف حولها، ولذلك طغت الحروف المجهورة؛ لتناسب الحالة الشعورية التي طغت على الشاعر من الألم والتحسر، وفراره من واقعه المرير الذي يعاني منه، وعليه يمكن القول بأن كثرة الحروف المجهورة هي ترجمة لشعور الشاعر وارتفاع صوت ألمه الداخلي وحالته النفسية.

إن أصوات اللين (الألف والياء والواو) وردت بأعداد عالية وهي على الترتيب كالتالي: (52، 17، 14)، وهي تعد من الأصوات المجهورة وبالتالي فإن ترددها يعتبر عاليًا في القصيدة موازنةً مع بقية الحروف، فتوالي أصوات المد حققت انسجامًا نغميًا عبر توالي الكلمات التي فيها مد والتي استطاعت التعبير عن انفعالات الشاعر وما يخالج نفسه، ويتضح ذلك من خلال قول الشاعر من البيت (7 إلى 10) الذي كرر فيها حرف (ا، و) في كلمات متتابعة حيث يُستشف من توالي المدود وكثرتها في تمكن الشاعر من التعبير عن قدر كبير من الألم والحسرة لإخراج المكبوت إلى حيز الوجود، لذلك سجلت المدود عدد كبير عن بقية الحروف والتي عُدَّت سمة أسلوبية، فإنه لا يكاد يخلو بيتًا من أبيات القصيدة منها، كما أسهمت في حسن البناء ورصانته.

المتأمل في القصيدة يرى تكرار الكلمات وكما سبق التكرار له تأثير في الموسيقى بجانب المعنى، والشاعر كرر (الطفولة، الحياة، الدنيا)، وكان الأكثر تكرارًا (الطفولة)، فالشاعر اتخذها ملجأً ومفرًا له من ألمه يكررها مرة تلو الأخرى فهي تمثل له الحياة الحقيقية وهي مبتغاه، حيث تمثل له رمز السعادة والعيش الهانئ بالتالي هي حاضرة في ذهنه وهو مُتقوقعٌ فيها وتكررت الحروف (ما، إن، في، من، الباء) وكان الأكثر تكرارًا على الترتيب (في، إن، الباء) وهي للمتأمل تخبر عن مدى التحام الشاعر في الطفولة، مكررًا معنى التأكيد والالتصاق بالطفولة، إذ أنه كرر جملة (إنَّ الطفولة) التي يلتف حولها الشاعر.

لم يقتصر الشاعر على التكرار فحسب لسبك الموسيقى الشعرية، بل وضف الجناس في البيت (10) في قوله (سرورها، غرورها)، وفي الشطر الثاني من الأبيات (7-10) في قوله (حبورها، نورها، شعورها، غرورها).

تأملات في المستوى التركيبي:

نوع الشاعر بين الجملة الفعلية والأسمية وكان الغالب للجملة الأسمية، والجملة الفعلية ساهمت في بث الحركة واستمرار المعنى الذي يرسمه الشاعر بين سطور أبياته، فكانت الجملة الأسمية مؤكدة لإثبات المعاني التي رسمها لطفولة، وكأن الطفولة سياجٌ يحيط في الشاعر لتستقر نفسه فيها، وملاذٌ يلوذ إليه حتى يجد روحه المزهرة وأماله وطموحه التي فقدها.

استخدم الشاعر الزمن (الماضي والمضارع) حيث ورد الزمن الماضي في البيت السابع في قوله: (غنت لها الدنيا)، وورد الزمن المضارع ست مرات متفرقة بين أبيات القصيدة (ترنو، تسير، تهتز، تأودت، تمشِ، ترى)، وهي تدل على امتداد نفسه واتصالها في الطفولة، فهو يلتف حولها ويهرب من واقعه الذي خيَّمَ عليه الحزن واليأس، وكل الأفعال التي أوردها هي من الفعل الثلاثي المجرد والمزيد واستخدم الفعل الرباعي (تأودت) على وزن (تَفعَّلَ) الذي أفاد معنى التكلف في الالتواء

وردت الجموع في القصيدة وكانت جموع الكثرة في قوله (غرور، دموع، طموح، كِذاب)، وصيغة منتهى الجموع في قوله (أغاني)، وجمع القلة في قوله (أضواء، الأنداء، أحلام، أجنحة)، كما وضف الشاعر اسم الفاعل في قوله (باسمة، حالمة) والذي أفاد معنى الثبوت.

استخدم الشاعر الإضافة وقد تكررت على كامل القصيدة في قوله (حلم الحياة، أجنحة السبات، قلب الربيع، أحلام الحياة...)، فالإضافة سمة بارزة ساهمت في بناء المعنى ووضوحه بجانب نسج الصورة التشبيهية التي ينسجها الشاعر في ذهن المتلقي.

إن حالة الشاعر النفسية التي يكابدها في حياته بسبب ظروفه قد ملأت القلب حزنًا وحسرةً وألمًا، وهذا الكبت الذي يتردد داخله قد فاض حتى ألقاه الشاعر في كلماته، فتجدها بين سطور شعره إذ أنه بدأ يخبر عن الطفولة وجمالها وكيفيتها ويبرر أسباب السعادة التي تتصل بها، إن الشاعر صب مشاعره الهائجة في الجملة الخبرية التي طغت على القصيدة دون الجملة الإنشائية، مكتفيًا بجملةٍ إنشائية واحدة التي افتتح بها قصيدته في البيت الأول (لله ما أحلى الطفولة) مستخدمًا أسلوب التعجب الذي يفضي إلى الحالة الشعورية للشاعر ومدى انفعاله الذي صبه في دلالة الطفولة وصيغة التعجب، تعجب الشاعر من حلاوة الطفولة إذ أن التعجب شعورٌ انفعالي يشعر به المتعجب من شيءٍ لا نظير له أو لخفاء سببه، ودلالة التعجب هنا للمتأمل جاءت من تفرد الطفولة وما حظيت به عن غيرها رغم تشابه الظروف المحيطة بها مع غيرها من المراحل الزمنية الأخرى، وقد يكون تعجب الشاعر له مفاد في ناحية أخرى يرجع إلى الطفولة التي تُغيب كل ما حولها من ظروفٍ ومصاعبٍ وألآمٍ لتسير كما تريد رغم كل العقبات، مبينًا في نهاية المطاف هذا الملمح عن الطفولة في قوله (لم تمشِ في دنيا الكآبة) فكأنما أخذت طريقًا أخر لعالمها عن ذلك الجانب الأخر للحياة.

تخلو القصيدة من الضمائر المفصلة، فاقتصرت على الضمائر المتصلة وهي (تاء الفاعل، تاء التأنيث، والهاء)، وكان أكثرها ترددًا الضمير (الهاء) الذي تردد (14) مرة، الذي يعود على الطفولة ويدلل على اتصال الشاعر فيها، كما أن الشاعر استخدم التقديم والتأخير في البيت (3، 4، 7) في قوله: (بعينٍ باسمة، بنفسٍ حالمة، غنت لها الدنيا) قدم الجار والمجرور في البيت (3،4) وقدم المفعول به في البيت (7) لإفادة الاختصاص، يؤكد الشاعر على اختصاص الطفولة بهذه المعاني التي تعكس حالة الشاعر المضادة لهذه المعاني، فهي صورة تعكس حالة الشاعر النفسية اليائسة وروحه المنهكة التي ارتمت بين أحضان الطفولة.

استخدم الشاعر الوصل والفصل والذي له مفاده في المعنى، ففي البيت الأول (لله ما أحلى الطفولة/ إنَّها حلم الحياة) فصل لأن الجملة الأولى إنشائية لفظًا ومعنى، والثانية خبرية لفظًا ومعنى، وفصل بين البيت الأول والثاني لما بينهما من كمال الاتصال إذ أن البيت الثاني بمثابة الأول في المعنى فاتحدت الجملتين اتحادًا تامًا واندمجت اندماجًا معنويًا، حيث جاء البيت الثاني مفسرًا للبيت الأول (مفسر لحلاوة الطفولة)، جاء الفصل بين البيت (5عن4) لما بينهما من كمال الاتصال؛ لإن البيت الخامس جاء لبيان سبب ما اتصفت به الطفولة، ثم فصل بين البيت (5،6) لأن السادس جاء مؤكدًا للبيت الذي يسبقه، وورد الفصل في البيت (11)في قوله (لم تمشِ...) فجاء بينه وبين الأبيات السابقة شبه كمال اتصال؛ لأنه جواب لما يسبقه ففصل بينهما كما يفصل بين السؤال والجواب، فكل مميزات الطفولة في وصفها يرجع لهذا السبب، فكأنما هو إجابة من الشاعر عن كل ما أورده عن الطفولة، وفصل البيت (11،12) لما بينهما من كمال اتصال فكان البيت (12) سببًا لما قبله.

كما جاء الوصل في البيت (3) في قوله (ترنو إلى الدنيا/وما فيها بعينٍ باسمه) وصلت لأن الترك يوهم خلاف المقصود، وفي البيت (3،4) وصلت الجملتين لوجود اشتراك في المعنى، وفي البيت (9،10) وصل بينهما لإشراكهما في الحكم الإعرابي

الفصل والوصل لها مفاد في المعاني التي أوصلها الشاعر للمتلقي، حيث نلتقطها من الفصل والوصل من خلال السبب والجواب والتفسير في حالة الفصل، وفي وضوح المعنى في الاتصال.

تأملات في التركيب البلاغي:

يُعد التشبيه سمة بلاغية بارزة في القصيدة، فالمتأمل يلحظ اعتماد الشاعر في إبراز المعاني من خلال الصورة التشبيهية، وقد غلب على تشبيهات الشاعر الاستعارة المكنية والتي ساهمت في تأكيد المعنى وإيضاحه ومنها قوله: (أجنحة السبات، بعينٍ باسمه، بنفسٍ حالمه، إن الطفولة تهتز، غنت لها الدنيا، لم تمشِ، فترى على أضوائها...)، والكناية في قوله: (فترى على أضوائها/ ما في الحقيقة من كِذاب) فكلمة (أضوائها) كناية عن صفة، كنّى عن تقلبات الحياة وتلونها، إذ أن حقيقتها تختبئ خلف جماليات زائفة تتكشف مرة بعد أخرى، فالشاعر يقرر معنى الضبابية التي تلازم الطفولة وتجعلها في معزل عن كُنه الحياة، وكأن الشاعر يستمد هذا النتاج من القرآن الكريم والسنة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأتم التسليم، حيث جاء وصف الحياة الدنيا بآيات وأحاديث كثيرة، فكل مرة يُكشف للإنسان حقيقة غائبة، يؤكد الشاعر على زيف الحياة الجمالي فقد بدأ بصيغة التعجب وانتهى مقررًا حقيقة الدنيا التي غابت عن الطفولة، وهنا كناية عن نسبة فالشاعر أثبت لطفولة الصفات التي رسمها من خلال التشبيهات لتفردها بها، حيث صرح بصفاتها معرضًا بذلك لنفي هذه الصفات عن باقي المراحل العمرية.

يبث الشاعر في هذه القصيدة حالته الشعورية الانفعالية لتكون الطفولة رمزًا يلتف حولها للفرار من واقعه المرير، وروحه المنهكة التي تبحث عن السلام والأمل، حيث ربط الطفولة بالطبيعة في تصويرها لبث معنى الحياة المنشودة التي يفتقدها الشاعر وغيابها عنه، جمع الشاعر بين الطفولة والطبيعة ليرتمي بين أحضان الطفولة والطبيعة فهما يجتمع فيهما معنى الفرح والأنس.

خاتمة:

اتسمت هذه القصيدة بسمات أسلوبية عدة، من خلال هذه الدراسة التي وقفنا فيها على المستوى الصوتي والتركيبي والبلاغي نستخلص نتائج هي

1 - عنوان القصيدة الذي اتخذه الشاعر إطاراً لرسم مشاعره، لينطلق من هذه الصورة التي تلازمه وهو خارج هذا الإطار، وبالتالي هو حبيس هذه الصورة التي عنون بها القصيدة (الطفولة)

2 - المتأمل يلمح أسلوبية التكرار لدى الشاعر، والذي شكل في القصيدة الإطار الهندسي لتواتر الأصوات وفق نظام معين، فكان الغالب تكرار الأصوات المجهورة التي بلغت (187)، والمهموسة بلغت (51)، لتناسب الحالة الشعورية لشاعر، مجيء الأصوات المجهورة بهذا الفارق يكشف الحالة النفسية لشاعر وتذبذبها بين الهدوء والثورة، الذي عبّر به عن حزنه وضجره من ظروف حياته التي يكابدها

3 - تكرار حروف المد (ا، ي، و)، حيث يُستشف من توالي المدود وكثرتها في تمكن الشاعر من التعبير عن قدر كبير من الألم والحسرة لإخراج المكبوت إلى حيز الوجود، لذلك سجلت المدود عدد كبير عن بقية الحروف، حيث أنها تناسب الألم والحزن الداخلي فكانت امتدادًا لهذا الحزن، والتي عُدت سمة أسلوبية فإنه لا يكاد يخلو بيتًا من أبيات القصيدة منها، كما أسهمت في حسن البناء ورصانته.

4 - تكررت الحروف (ما، إن، في، من، الباء) وكان الأكثر تكرارًا على الترتيب (في، إن، الباء) وهي للمتأمل تخبر عن مدى التحام الشاعر في الطفولة، مكررًا معنى التأكيد والالتصاق بالطفولة

5 - نوع الشاعر في تراكيبه بين الجملة الأسمية والفعلية، ولكن الجملة الأسمية هي السمة الأسلوبية الغالبة، وبالتالي هي صورة داخلية لمشاعر الشاعر انعكست على اختياراته؛ ليقرر ثبوت تلك المعاني التي تنفرد بها الطفولة دون غيرها.

6 - استخدم الشاعر الإضافة وقد تكررت على كامل القصيدة في قوله: (حلم الحياة، أجنحة السبات، قلب الربيع، أحلام الحياة...)، فالإضافة سمة بارزة ساهمة في وضوح المعنى، ورسم الصورة التشبيهية.

7 - إن الشاعر صب مشاعره في الجملة الخبرية التي طغت على القصيدة دون الجملة الإنشائية، مكتفيًا بجملة إنشائية واحدة، والتي بدورها تنم عن تزاحم مشاعر الألم والحسرة التي يعبر عنها، فهو في مقام الإخبار لتعبير عن تلك المشاعر المتزاحمة من الألم والحسرة.

8 - تخلو القصيدة من الضمائر المفصلة، واقتصرت على الضمائر المتصلة وهي (تاء الفاعل، تاء التأنيث، والهاء)، وكان أكثرها تردداً الضمير(الهاء) الذي تردد (14) مرة، الذي يعود على الطفولة ويدلل على مدى اتصال الشاعر فيها وهروبه من الألم الذي يلازمه.

9 - وظف الشاعر التقديم والتأخير الذي أفاد معنى الاختصاص وغيره لطفولة ليقابل هذا المعنى تأكيد فقدان الشاعر له.

10 -يُعد التشبيه سمة بلاغية بارزة في القصيدة، فالمتأمل يلحظ اعتماد الشاعر في إبراز المعاني من خلال الصورة التشبيهية، وقد غلب على تشبيهات الشاعر الاستعارة المكنية والتي ساهمت في تأكيد المعنى وإيضاحه.

المصادر:

1 - ديوان أبي القاسم الشَّابي ورسائله، قدم له: مجيد طراد، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1415هـ، ص9-15.

2 - شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، 1992م، ص74.

3 - ديوانه، أغاني الحياة، الناشر: دار الكتب الشرقية، ط1، مصر،1955م، ص57.

استحضار الماضي بصُور مُعاصرة ومُغايرة

د. رضا عبدالرحيم

مصر

تنتمي رواية "بونابرته" للكاتب نشأت المصري إلى ما يعرف بالأدب الرفيع (أدب بناء)؛ لِما تُوفر فيها من مقومات الفن الأدبي وغاياته، فالرواية الجيدة كما نعلم لها جناحين: الإفادة والإمتاع، أما الرواية التي توسم بالأدب الرفيع، فهي التي تحمل في طياتها نوعًا من الرسائل الإنسانية والقومية، وتهدف إلى طبع أفراد الأمة بطابع من الوجدان السامي ونبيل العواطف وتتجه بهم إلى مستوي رفيع من الإنسانية وتسمو فيه بالخير، وتسمو نفوسهم إلى عالي المقاصد، ويترفعون عما يصم أو يشين. وما قيمة أمرئ أجدبت نفسه من العواطف، وأصاب وجدانه التصدع، ولم يكن له من الحس الصافي نصيب؟[1]

ويسير الكاتب في عمله هذا على نهج التطهير الذاتي، واستدراك النقص، ودفع المبادئ الإنسانية إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها في الطريق، أو تغافل أفراد المجتمع الحديث عنها، ولأنه يُدرك دوره التنويري في المجتمع، فهو يضع القارئ في مواجهة مع حاضره، بتقديم صورة مماثلة من الماضي، وبناء الواقع الجديد عن طريق الأمثولة؛ رجاء تغيير ممكن له[2].

ونجد الكاتب متمثلاً دور بلزاك[3] حين قال: "إن المجتمع الفرنسي سيكون هو المؤرخ، أما أنا فلست إلا مجرد سكرتير له"، وهو هنا يتصور رسالته على أنها شهادة على عصره، وتوثيق له، وبهذا يفي بما قاله "تين" من إن أعماله تتضمن أعظم قدرًا من الوثائق التي توفرت لنا عن الطبيعة البشرية، ويصدق عليه ما أراده لنفسه من أن يكون "دكتورًا في الطب الاجتماعي"[4].

وتحيلنا رواية "بونابرته" إلى الموضوع الأكثر تشابكًا وتقاربًا بين المؤرخين والروائيين، ألا وهو الفارق بين "الرواية التاريخية" و"رواية التاريخ"، حيث يتشابه المصطلحان إلى حد كبير، ويصعب على غير المتخصص التمييز بينهما؛ فكلتاهما تحاول الإجابة عن تساؤلات اجتماعية، أو اقتصادية، أو ثقافية، أو سياسية جرت في الماضي، خاصة وأن القصة كلما اقتربت من قاعدة الحقائق أصبحت أقرب إلى التاريخ، بينما التاريخ كلما اقترب من الأسلوب القصصي ابتعد عن هدفه ومنهجه، وبدون الاستطراد في التفاصيل، فلا بد أن نوضح أن "الرواية التاريخية" من عمل الروائي أو الأديب، وتبدو فيها الذاتية والخيال واضحين للعيان، بينما "رواية التاريخ" من عمل المؤرخ، وتبدو فيها، أو ينبغي أن تبدو فيها، الموضوعية والواقعية، وهما من عناصر التكوين الرئيسة في العرض التاريخي[5]

فقد تناول المؤلف الحملة الفرنسية على مصر، كحدث تاريخي، بمنطق الراوي الأديب لا بمنهج المؤرخ اللبيب، واستخدم المؤلف الرمز المباشر في الإسقاط، وكانت فكرة الوطنية المصرية هي محوره الصريح لعملية الإسقاط تلك.

ففي مُفتتح الرواية، الصفحات 5،6،7،8،9 يضع الكاتب يده على عوامل قيام الامبراطوريات العظمي قديمًا وحديثًا بافتراضية حديث بين البطل الراوي العليم (نابليون) والبحر، ليضعنا مباشرة ودونما مقدمات طويلة أمام ملامح السياسة وقتئذ فمن يسيطر على البحر يكون له مستعمرات أكثر ومكاسب اقتصادية كبرى، وإيمان البحر بسيادة الأقوى، وإيمانه أيضًا بأن سيادة المصريين لن تبدأ إلا بخروجهم مما هم فيه من تخلف وتراجع، لكن كيف عرف البحر؟ أو الفرنسيون الوضع القائم في مصر؟ هنا يصمت الأديب، ويجيء مؤرخ، فيجيب بأن تزايد شغف الفرنسيين تجاه الشرق منذ القرنين السادس عشر والسابع عشر، وحرص الرحالة الفرنسيون على تعريف بلدهم بإمبراطوريات الشرق العظيمة في ذلك الوقت، خاصة الامبراطورية العثمانية، والفارسية، والصينية، والهندية، وجاء الاهتمام بمصر خلال هذه الفترة باعتبارها جزءًا من الإمبراطورية العثمانية.. ولا شك أن تقارير القناصل الفرنسيين وكتاب الرحالة قد

اسهمت بدور كبير في تأكيد فكرة غزو مصر ولكن ينبغي ألا ننكر أن ضعف أحوال مصر الداخلية كان من أهم العوامل التي ساعدت على إتمام هذه الفكرة فقد شهد القرن الثامن عشر ضعف السلطة المركزية، وانتشار المنازعات بين المماليك بعضهم وبعض وبين الأوجاقات (وحدة عسكرية تركية) مما أدي إلى انتشار المذابح في الشوارع. مما شجع البدو على الإغارة على القوافل التجارية، كذلك ساعدت الأحوال الاقتصادية السيئة على تأكيد فكرة الاستيلاء على مصر خاصة بعد تدهور الصناعة والزراعة والتجارة وأهمال الجسور والترع وتقلص مساحة الأراضي الزراعية بسبب انخفاض مياه الفيضان[6].

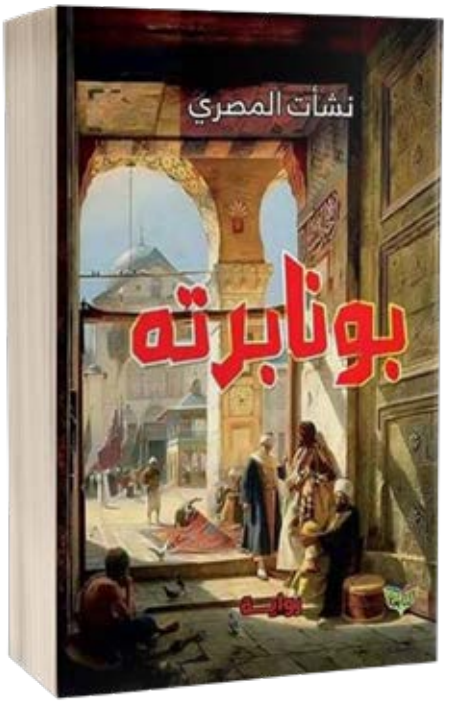
كما غلب على الكاتب بغضه للعثمانيين ونقده للسياسات العثمانية، باعتبار أنها كانت سبب التخلف الذي يعانيه البلاد، إضافة إلى أنهما سببا البلاء في خضوع بلاده لقبضة الأجانب.. وهنا يتفق الروائي مع المؤرخ في تأثير احتلال الأتراك العثمانيين للقاهرة 1517 ويكفي الإشارة هنا إلى عدد المصريين كان نحو اثني عشر مليونًا عام 1517م وقد انحسر هذا العدد إلى نحو مليونين ونصف في تعداد الحملة الفرنسية مطلع القرن التاسع عشر[7]، وعلى القارئ أن يبحث أو يتخيل سبب هذا الانحسار؟

كما نجد نابليون يفتخر بأنه هو الذي أنشأ لمصر الديوان والديوان العام (ص 87) والتحق بهما كبار رجال الدولة والشيوخ بدءًا بشيخ الأزهر (على شاكلة مجلس النواب) وهي أول تجربة في المنطقة كلها. يقف المؤرخ محتجًا على هذا الادعاء فكانت من مهام الباشا (حاكم البلاد نيابة عن السلطان) وتعتبر من أهم الوظائف في الامبراطورية العثمانية.. وكانت من مهام الباشا كما أوضح جرانجيه" عقد الديوان ثلاث مرات أسبوعيًا أيام الثلاثاء والخميس والأحد بحضور البكوات والأغوات ورؤساء الفرق العسكرية. وقد اتيح للقنصل الفرنسي ميليه حضور إحدى جلسات الديوان وذلك بشأن شكوى قدمها التجار الفرنسيون الذين صودرت بضائعهم في جمرك الإسكندرية فكتب معربًا عن سروره: اتيح لي مشاهدة انعقاد الديوان وهو أمر لا يتيسر للقناصل إلا نادرًا!![8].

ولا يقف اختلاف واتفاق الكاتب الروائي والمؤرخ في طرح الحدث فقط بل وتوظيفه أيضًا، ففي صفحة 98،99 يتحدث نابليون عن فلسفته في الحياة بأنها مجرد لعبة، ولنا الحق أن نتجاوز أصولها. ففي أغسطس 1794-الكلام على لسان نابليون-أي منذ خمسة أعوام، قابلت لويز جوتييه في بلدة كيرو، وهي في شهر العسل مع زوجها تورو الضابط المهم، كانت مولعة بقصار القامة، جمعها معي عشق خاطف وجاد له آثار مدوية، كنت حينذاك شابًا في مقتبل العمر، شعرت بالفخر لتجاوبها الشبق معي، قررت أن أثبت لها قدراتي، وهذا حقي، وأن تم على حساب أرواح الآخرين، كنا معًا في سياحة بضواحي جبال "تند" ،وومضت في عقلي فكرة غريبة، وهي أن أشغل لها خصيصًا حربًا صغيرة لتشاهدها من باب التسلية، ودون تباطؤ أصدرت أوامري لإحدى الوحدات المقاتلة بأن تهجم العدو الأوروبي بكافة الأسلحة، فهبت حرب صغيرة، وأنا وهي نصفق معًا، وكالعادة كسبت المعركة المفتعلة، وفقدنا عددًا من جنودنا، المهم أن لويز كانت سعيدة ومبتسمة، وأنا كذلك، وإن كنت لمت نفسي بعد ذلك، واكتملت الصورة بانتحار زوجها تورو. لكنني لا أرى الفارق كبيرًا بين ما فعلته وما فعله الفرعون الشهير أمنحتب الذي صنع لزوجته بحيرة كبيرة بطول كيلومترين على الأقل في الصحراء، خلال أسبوعين فقط، ومات خلالها مئات العمال دون مقابل، لكنه وزوجته استمتعا بمنظرها وهذا يكفي، أعدك يا بولين إذا عدت إلى مصر أن أصنع لك بحيرة مماثلة نضحك على ضفافها، ولا تشغلي بالك بعدد الضحايا، فهم ميتون في كل الأحوال، وعبيد لنا. وإذا كان أمنحتب وهو مصري مثلهم لم يرحمهم، فهل يتوجب على الأجنبي بونابرته أن يعاملهم كبشر، ويرعى حقوقهم؟

والقياس هنا خاطئ بين نزق قائد عسكري، نابليون، وملك مصري، وهو أمنحتب الثالث (الأسرة الثامنة عشرة)، الذي كان ينظر إليه في الفكر المصري القديم على أنه الإله الحي، وابن إله الشمس رع، وقد كان أمنحوتب الثالث أعظم من عرفتهم مصر في مجال التشييد والبناء، وفي البر الغربي بالأقصر، شيد لنفسه قصرًا في منطقة ملقاطه وبه البحيرة المذكورة لزوجته الملكة "تي"[9]، وأن كان المؤلف رأى أن نتيجة الفعلين واحدة!! فهذا منتهي الغبن- من قبل المؤلف- للحضارة المصرية القديمة.

وإذا كان الهدف المرجو والمُحقق من قبل المؤلف يرنو إلى كشف النقاط السلبية التي استمرت في جينون الإنسان المصري، وكان من أثرها الامتثال على مدى عشرات السنين للاحتلال الإنجليزي، وما أسفر عنه من تشوهات نفسية، استفاد منها الاستعمار وأعوانه من قبل ومن بعد لقهر مصر والمصريين، وتجريدهم من ينابيع القوة أو تحويلها لصالح الطغاة على مر العصور. فيرى الشيخ الإمام محمد عبده (مفتي الديار المصرية) في منهجه الإصلاحي للأمة أن هذا يرجع إلى عقيدة الإذعان للقدر ويعدها من أسباب الانحطاط عند الشرقيين عمومًا وعند المسلمين خصوصًا؛ لأنها نزلت بالأمم المعتقدة بها إلي الكسل وانتظار ما يأتيهم من الغيب، وبسطت أيدي الأغنياء في الإسراف اتكالاً لما يسوقه عالم الغيب، ولكن ذلك سوء فهم أهل هذه العقيدة[10].



كما وضع توفيق الحكيم يده علي سر التأخر في تقدم الأمم، وإنه لا إهمال الفكر، ولا مشكلة الاقتصاد، ولكن في بقاء الخُلق تابعًا للتقاليد القديمة، التي جري بها العرف، ولم يجي أحد كـ"ديكارت" يلقي الشك على صلاحيتها، لم يجيء أحد يحدث ثورة في مبادئ الخُلق، كما حدثت الثورة في العلم.. الثورة التي هزت عروشًا كان العلماء يظنونها ثابتة الأركان. الثورة التي وثبت بالعلم إلى مرتبته الحالية، ولكن مع الأسف جعلته يكسو بدرع من الفولاذ، ويسلح من الفولاذ ويسلح رجلاً ما زالت غرائزي غرائز أهل الكهوف والمغاور[11].

الهوامش:

1 - عبدالحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، دار المعارف، القاهرة 2013، ص 62.

2 - جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأسرة، القاهرة 2005، ص 244.

3 - اشتهر بأعماله التي كشفت فساد وجه فرنسا الملكية الاقطاعية في عصره.

4 - صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة 1995، ص ص 14-110.

5 - نقولا حداد، الزغاليل المجهولة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2019، ص ص 20-24.

6 - إلهام محمد علي ذهني، مصر في كتابات الرحالة والقناصل الفرنسيين في القرن الثامن عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992، ص ص 49-70.

7 - عباس أبو غزاله/مذكرات نالیون، الحملة على مصر، المجلس القومي للترجمة، القاهرة 2016، ص ص 23-24.

8 - إلهام محمد علي، المرجع السابق، ص 45.

9 - نيقول جريمال، تاريخ مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، مراجعة زكية طبو زاده، دار الفكر للدراسات، القاهرة 1991، ص ص 283-284.

10 - عماد أبو غازي من أوراق الإمام محمد عبده المجهولة، مشروع استقلال مصر 1883، دار الشروق، القاهرة 2024، ص 55

11 - جابر عاصفور مقالات سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2019، ص 413

الاتجاه الإنساني في الشعر العربي قصيدة "زلزال مسينيا" للشاعر حافظ إبراهيم نموذجًا

د. هالا مقبل

الأردن

الاتجاه الإنساني في الشعر: هو تناول القضايا الإنسانية التي تجمع بين أفراد المجتمعات البشرية دون النظر إلى العرق أو الدين أو المكان، ويصور حياة الناس ويلقي الضوء على مشاكلهم دون اعتبار لمكان عيشهم أو انتمائهم أو معتقدهم، ويظهر التضامن مع المشكلات التي يتعرض لها البشر من منطلق أن الإنسانية هي المظلة التي يعيش في كنفها الناس جميعًا.

وقد وجد هذا الاتجاه منذ القدم في الشعر العربي. فتحدث الشعراء عن موضوعات تمس المجتمع وتصور هموم الناس ووصفوا معاناتهم؛ فتحدثوا عن دور المراة وعن الفقر، وتحدثوا عن الفتن والثورات والحروب وغيرها من المظاهر.

أما في العصر الحديث فقد تطور هذا النوع من الشعر وأصبح مطلبًا أساسيًا؛ فالشاعر لا يستطيع أن يعيش منفصلاً عن قضايا عصره وما ينشأ فيه من حركات فكرية أو اجتماعية وما ينتابه من صراعات ونكبات، فقد انتشر هذا النوع من الشعر والأدب في بدايات القرن الماضي، وأصبح مطلوبًا من الشاعر أن يكون قريبًا من المشكلات التي يواجهها الناس في حياتهم.

وقد كان الشاعر حافظ إبراهيم من أبرز شعراء الإنسانية؛ فقد انشغل بالقضايا العامة الحية في عصره فتحدث عن مشكلة الفقر ورعاية الأيتام ومساندة ذوي الاحتياجات الخاصة[1]، وذكر حادثة دنشواي[2] المعروفة ولم تكن نظرة الشاعر في ذكر هذه الحادثة تحديدا بدافع الإقليمية أو التعصب القومي بمعنى لم تكن انتصارًا للشعب الذي ينتمي إليه فحسب بل كانت انتصارًا لموقف إنساني ولقضية عدالة اجتماعية، وليس أدل على ذلك من أنه كان شاعرًا ضد الحروب وسفك الدماء، فقد وقف حافظ إبراهيم ضد الدول عامة في شن الحروب وسفك الدماء ودعا إلى إعمار الأرض وحقن الدماء وبذلك يكون حافظ قد وسع نطاق شعره ليشمل الإنسانية بكاملها يقول[3]:

وقائع حرب أجج العلم نارها
فكاد بها عهد الحضارة يختم

وستناول في هذه الدراسة مظهرًا من مظاهر إنسانية الشاعر حافظ إبراهيم الذي استطاع أن يرسم اتجاهًا خاصًا به ميزه عن غيره من شعراء عصره؛ فقد امتاز بالتنوع والانفتاح والتجديد الملتزم فكان علمًا من أعلام الشعر العربي، وطغى الجانب الإنساني على شعره فكانت قصيدته في وصف زلزال مدينة مسينيا[4] الوسيلة التي عبر فيها عن تضامنه مع الشعب الإيطالي ومشاركته لهم في مأساتهم التي وقعت عام 1908 فقد شهدت مدينةِ (مسينيا) زلزالاً شديدًا حوَّلَ المدينة الجميلة إلى أنقاضٍ خِلال فترةٍ قصيرةٍ جِدًّا، وقد تَسَبَّبَ الزلزالُ بضربات تسونامي

مُتتالية قضتْ على ما تَبقَّى من المدينة. وقد كانَ الزلزال في الصباحِ الباكر والناس نائمون، وهذا أدَّى إلى خسائر كبيرةٍ في الأرواحِ والمباني.

فقال الشاعر هذِهِ القصيدة يصفُ فيها الزلزال وما نتجَ عنهُ من خرابٍ ودمارٍ، مُتضامنًا مع أهلها ومُعبرًّا عن مشاعره الإنسانيَّة تجاههم.

بدأت القصيدة بمخاطبة الفرقدين باعتبارهما شاهدين على ما يحدث في الكون لعلوهما وثباتهما في مكانهما منذ آلاف السنين، وقد برز التوجه الإنساني واضحًا من بداية القصيدة فهاذان النجمان يوحدان البشرية إذ إنهما نجمان خالدان يراقبان الكون وما يحدث فيه فكأنهما رمز إنساني لكافة البشر، وها هو الشاعر في مصر يسألهما عما حدث في إيطاليا.

نبِّئانـي إن كُنتُما تَعلَمانِ
ما دَهى الكَونَ أَيُّها الفَرقَدانِ
غَضِبَ اللَهُ أَم تَمَرَّدَتِ الأَرضُ
فَأَنحَت عَلى بَني الإِنسانِ
لَيسَ هَذا سُبحانَ رَبّي وَلا ذاكَ
وَلَكِنْ طَبيعَةُ الأَكوانِ

ومن سمو التوجه الإنساني لدى الشاعر أنه يرفض فكرة حدوث الزلزال بسبب غضب من الله، أو أن الله أوقع عقابه على أهل هذه البلدة؛ فالزلازل في نظر الشاعر ظاهرة مرتبطة بطبيعة الكون ولا علاقة لها من قريب أو بعيد بطبيعة الشعوب عاصية أو طائعة وهي ليست عقابًا وما علينا إلا أن نغلب الإنسانية، ونساند الشعوب المنكوبة دون اللجوء إلى تفسير الأسباب وربطها بمعصية الشعوب أو بغضب الله عليهم.

وقد أبدع الشاعر في توصيف الحدث ونقله إلى القراء كما لو أنهم يشاهدونه أمام أعينهم، أو حتى كأنهم يعيشون الحدث ذاته فكان بذلك بمثابه وسيلة إعلام متطورة تنقل الحدث بالصوت والصورة، وهنا نستطيع أن نقول إن هذه القصيدة جسدت الحدث وقامت بالدور الذي تقوم به الوسائط المتعددة في وقتنا الحاضر المتقدم تكنولوجيا، ولكن الشاعر حافظ إبراهيم استطاع رغم عدم توفر أيٍّ من هذه الوسائط الحديثة أن ينقل الأحداث بكل دقة، إنه الجانب الإنساني الذي جعله يستشعر الدقة المتناهية في الحدث فيصور أدق التفاصيل كأنه يراها ويعيشها، فها هو يرتب لنا الأحداث منذ بدايتها بلحظة ثم تصاعدت بشدة وقضي الأمر ومحيت المدينة من على وجه الأرض.

خُسِفَت ثُمَّ أُغرِقَت ثُمَّ بادَت
قُضِيَ الأَمرُ كُلُّهُ في ثَواني
وَأَتى أَمرُها فَأَضحَت كَأَن لَم
تَكُ بِالأَمسِ زينَةَ البُلدانِ

وكما قلنا سابقًا فقد جاء الشاعر على أدق التفاصيل وقد أولى مشاعر الناس وأحاسيسهم لحظة الحدث باعتباره جاء مبكرًا والناس نائمون فلم تمهل الكارثة الناس حتى يودعوا بعضهم، أو حتى تمهل الجيران والأصحاب حتى يقضوا من بعض حق الصداقة وحقوق الجيرة من التعبير عن صدق المحبة أو المسامحة وإيفاء الحقوق.

لله درك أيها الشاعر! فقد تسامت إنسانيتك حتى تخيلت نفسك واحدًا منهم تعيش مشاعرهم وتحزن لحزنهم وتتأثر لمأساتهم.

لَيتَها أُمهِلَت فَتَقضي حُقوقاً
مِن وَداعِ اللِّداتِ وَالجيرانِ

ليس هذا فحسب فقد أبدع الشاعر بالوصف وكأنه يعد تقريرًا صحفيًا مصورًا عن هذه الكارثة فيعطيك الصورة الحقيقية يصاحبها الصوت إضافة إلى الموسيقى التصويرية الخلفية التي تعبر عن فداحة الحدث؛ فقد أبدع الشاعر في نقل الصورة وكأنه أعد تقريرًا على أعلى درجات الإتقان من الإخراج والتصوير والمونتاج وكله من خلال الكلمة الصادقة في العاطفة والإنسانية المتسامية.

فقد أولى فئة الأطفال أهمية بالغة لكونهم أكثر الفئات التي تحتاج إلى العون والمساندة وأشار إلى عاطفتي الأبوة والأمومة؛ فالطفل يستنجد بوالديه ويغلب عليه الخوف والرعب ولكن الوالدين يشاهدانه يموت وينتهي دون أن يستطيعا تقديم العون له، ولك أن تتصور الشعور المأساوي للأب أو للأم عندما لا يستطيعان إنقاذ أطفالهما، إنه مشهد مؤثر جدًا يتكرر في كل كارثة سواء كانت طبيعية أو مفتعلة وتحتاج إلى التضامن والتكاتف لتقليل المعاناة والتخفيف من وطأتها.

وَرُبَّ طِفلٍ قَد ساخَ في باطِنِ الأَر
ضِ يُنادي أُمّي أَبي أَدرِكاني

وينتقل الشاعر في تقريره الصحفي إلى مشهد آخر يتحدث فيه عن فئة أخرى من ضحايا الكوارث ألا وهي النساء فها هي هذه الفتاة تشتعل فيها النيران دون أن تستطيع أن تنقذ نفسها فضلاً على أن تجد من ينقذها، ونعود بآلة التصوير إلى مشهد آخر يصور أحد الآباء الذي فقد أسرته بناته وأبناءه، ولكنه لا يستسلم فها هو يستميت في الدفاع عنهم ولكن دون جدوى فتأكل منه النار بلا رحمة فتحرقه بعد أن تقضي على كل عائلته.

وَفَتاةٍ هَيفاءَ تُشوى عَلى الجَم
رِ تُعاني مِن حَرِّهِ ما تُعاني
وَأَبٍ ذاهِلٍ إِلى النارِ يَمشي
مُستَميتاً تَمتَدُّ مِنهُ اليَدانِ
باحِثًا عَن بَناتِهِ وَبَنيهِ
مُسرِعَ الخَطوِ مُستَطيرَ الجَنانِ
تَأكُلُ النارُ مِنهُ لا هُوَ ناجٍ
مِن لَظاها وَلا اللَظى عَنهُ واني

ويختم الشاعر قصيدته بصورة جديدة للاتجاه الأنساني وهي مواساة مدينة مسينيا وتقديم العزاء للشعب الإيطالي والدعاء لهم بأن ينعموا بالسلام والطمأنينة، وتقديم أمنياته لهذه المدينة بإعادة الإعمار والعودة إلى سابق عهدها، ولا يكتفي الشاعر بما قدمه هو وإنما يدعو كل الشرفاء من الناس أن يتبعوه ويقدموا المساندة والدعم المعنوي والمادي، ولا يرى ذلك نوعًا من الإحسان إنما هو حق تمليه عليهم المشاعر الإنسانية والالتزام بالقيم العليا.

وَسَلامٌ عَلَيكِ يَومَ تَعودينَ
كَما كُنتِ جَنَّةَ الطُلَيانِ
وَسَلامٌ مِن كُلِّ حَيٍّ عَلى الأَرضِ
عَلى كُلِّ هالِكٍ فيكِ فاني
وَسَلامٌ عَلى اِمرِئٍ جادَ بِالدَم
عِ وَثَنّى بِالأَصفَرِ الرَنّانِ
ذاكَ حَقُّ الإِنسانِ عِندَ بَني الإِن
سانِ لَم أَدعُكُم إِلى إِحسانِ

إذن نستطيع أن نقول أن الشعر يطلع برسالة عظيمة وهذه الرسالة تمثل القيم الإنسانية العليا، والإعلاء من شأنها ونشر المبادئ القائمة على الحق والعدل والمحبة والتسامح والتعاون وغيرها من القيم، دون أن يكون هناك اعتبار لقومية أو إقليمية أو معتقد فالإنسان الحقيقي لا يمكن أن يكون منفردًا ولا يستطيع العيش وحده، إنما هو كائن اجتماعي، فكيف إذا كان شاعرًا؟! وهذا يجعل من تمام رسالته تقديم المساندة والتضامن للآخرين، إذ إن الإنسان يحيا من خلال علاقاته مع أبناء جنسه، ولا بد أن يكون مؤثرًا قويًا فيهم فتكون سعادته في إسعادهم والتضامن معهم لأن هذا هو المعنى الحقيقي لرسالة الإنسانية.

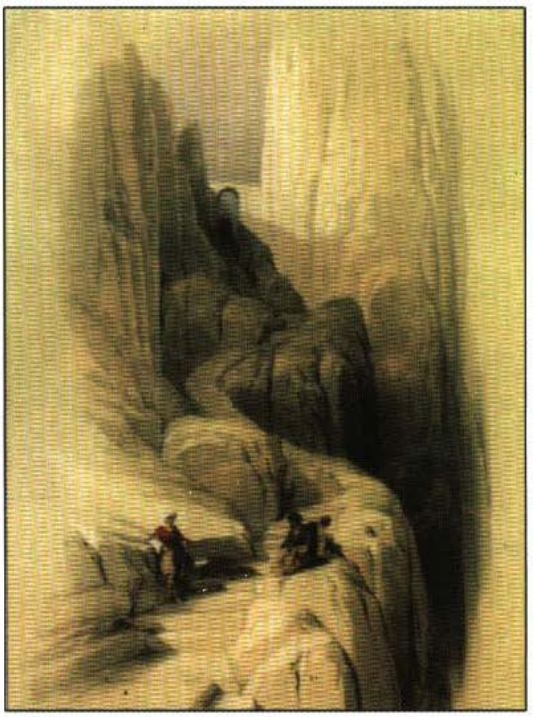
الهوامش:

(1) انظر الديوان الجزء الأول (اديوان حافظ إبراهيم – ضبط وتحقيق: أحمد أمين – أحمد الزين – إبراهيم الأبياري – دار العودة للصحافة والطباعة والنشر – بيروت - لبنان .
(2) انظر الديوان ج2 - 20
(3) الديوان ج1 - 72
(4) الديوان الجزء 2 – 217

أمين معلوف

د. مريم ملهي النويران
الأردن

صخرة طانيوس
رواية



هل كان طانيوس بطل الرواية أم غلافها؟

قراءة تاريخية في رواية صخرة طانيوس للروائي اللبناني أمين معلوف

عُرف الأديب اللبناني أمين معلوف بميلة للرواية التاريخية إذ كان يلقي الضوء على حدث تاريخي معين بأسلوب روائي جذاب، وبالعادة لا تكون جميع الأحداث التي يذكرها أمين معلوف في رواياته حقيقية ولكن الإسقاط التاريخي وامتزاجه بالحس الروائي العالي يجعل المتلقي يعيش الحالة التاريخية بكافة تفاصيلها وكأنه فرد من مجتمع الرواية، هذا الأسلوب المميز جعل من معلوف يفرض نفسه على الساحة الأدبية العالمية كأديب بنكهة مؤرخ، عندما اتخذ لنفسه مسارًا وأسلوبًا ميزه عن باقي الروائيين العالميين من أبناء جيله، إذ يمكن اعتباره رائدًا في الأدب التاريخي قل أن يوجد له نظير.

أما فيما يتعلق برواية صخرة بطانيوس[1] فهي واحدة من أبدع روايات الأديب أمين معلوف والتي حازت على جائزة غونكور للأدب الفرنسي وهي أرفع جائزة أدبية تمنح في فرنسا عام 1993 م، ولذلك تم اختيار هذه الرواية لقراءة بعض المقتطفات التاريخية منها فيما يتعلق بتاريخ لبنان الحديث، وقد تجيب هذه الرواية عن شكل الحياة الريفية والاجتماعية في لبنان في مطلع القرن التاسع عشر، هذا البلد الذي عانى من الصراع الطائفي والاختلاف المذهبي منذ الأزل، ولفهم شكل الحياة الاجتماعية في الأرياف اللبنانية في مطلع القرن التاسع عشر لا بد من الاستعانة بالإضاءات التي ذكرها معلوف في روايته صخرة طانيوس، هذه الرواية التي اشتبك فيها الواقع مع الخيال، فيتبين للقارئ المؤرخ ورود أحداث تاريخية حقيقية يتخللها مجموعة من الأحداث الخيالية لخدمة النص الأدبي المترابط، وبالمحصلة فأن ما يهمنا في هذا المقال فهم الإشارات الواردة لأحداث تاريخية واقعية جمعها الكاتب من مذكرات كبار السن في قرية كفردبيان الواقعة في جبل لبنان، ومزجها بأحداث تاريخية أخرى موثقة وسبكها بأسلوب روائي لكي

تعطينا تصورًا مبسطًا عن شكل الحياة في جبال لبنان في مطلع القرن التاسع عشر.

تدور أحداث الرواية حول الفتى طانيوس الذي يولد في قرية إقطاعية من قرى جبل لبنان، ثم تحوم الشكوك حول هوية هذا الفتى كونه قد يكون الابن غير الشرعي للشيخ الإقطاعي؟!، ثم تتوالى الأحداث لتنتهي باختفاء طانيوس، وبدأت الرواية بتناول مظاهر الحياة الريفية التي سيطر عليها الاستبداد المتمثلة بشخصية الشيخ الذي وصف بأنه حفيد سلالة عريقة من مشايخ جبل لبنان وأطلق على عصره في مطلع الرواية اسم "عصر الشيخ "، وهنا بدأ معلوف بذكر مجموعة من الصور الريفية التي تدل على شكل الحياة المتردية التي كان يعيشها أبناء القرى تحت سطوة المشايخ، فيصف المقاطعة التي تقع تحت حكم الشيخ بأنها مقاطعة صغيرة مقارنة بغيرها إذ لا تتجاوز مساحة هذه المقاطعة قرية كفر دبيان، والمزارع التي حولها وثلاثمئة بيت تعود ملكيتها للقرويين، فيما سيلاحظ القارئ وجهة نظر الكاتب التهكمية بأن هذا الشيخ الذي يتجبر في رقاب العباد ما هو إلا حلقة صغيرة من حلقة أكبر يخضع فيها الشيخ لأمير جبل لبنان هذه المنطقة التي تخضع لتجاذبات الولاة في مصر وبلاد الشام الذين يرزحون جميعًا تحت نير الدولة العثمانية إذ يقول "هذه المدن التي تخضع للسلطان الأكبر في الآستانة"، ويعني بذلك الحكم العثماني الذي خلف هذا الشكل من الإقطاع الجائر وحول حياة الناس البسطاء إلى عبودية دائمة بين تجبر الشيخ وتجبر السلطان، نتج عنها أجيال عديدة ترزح بين سندان الشيخ ومطرقة السلطان ليس لها سبيل إلى العيش إلا العمل في السخرة من أجل إرضاء المشايخ، ولذلك ذكر معلوف مجموعة من الصور التي تعطي نبذة عن حياة الفلاحين فيمكن الوقوف عند جملة "إن الفلاح يجب أن يعيش دائمًا في رهبة وخنوع"، هذه العبارة العميقة التي تدل على علاقة الفلاح بالشيخ الذي يأتمر بأمره، وهنا يظهر تهكمه مرة أخرى على مصطلح "كف"، وهو تعبير مجازي كان يستخدمه القرويين بكثرة وله مجموعة من المعاني المبطنة في حياة القرويين فيقول: "غالبًا ما كانت كلمة كف اختصارًا لكل من القيود والسوط والسخرة"، وهذا يدل على مدى الإرهاب النفسي الذي كان يمارس على الفلاحين فبالإضافة للعقاب الجسدي كان الإقطاعيين يمارسون الضغوط النفسية على رعاياهم فكان مجرد الحديث عن الشيخ وحياته يثير قلق السكان، وبذلك يعود معلوف ليقول: "لم يكن الإقطاعي يعاقب على تنكيله برعيته"، وجاء هذا التصوير العميق ليبين شكل الحكم الاستبدادي الذي يمارسه الحاكم الديكتاتوري على رعاياه البسطاء الذين هم دائمي الحاجة له في إدارة شؤونهم.

فقد كان الشيخ هو المسؤول عن حل القضايا الاجتماعية بين القرويين، وكان القرويون يقبلون بأحكامه على مضد إذ لم يكن أي منهم يجرؤ على رفض أحكامه فيقول: "لو تعنت أحدهم تأتي صفعة السيد لتحسم الأمر نهائيًا"، وهذا نوع من التأطير للنظرية الاستبدادية التي يحاول معلوف مناقشتها في هذه الرواية، ومن جانب آخر فأن الشيخ الإقطاعي كان يقاسم الفلاحين مواسمهم الزراعية، في الوقت الذي كان يتعهد بأنه لن يجوع أحد من رعاياه ما دام في بيته كسرة خبز وحبة زيتون، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تفسير هذه الجملة بأنها نابعة من محبة يكنها الشيخ لرعاياه، بل على العكس هي دلالة على أن حاجة الشيخ للفلاحين أكثر بكثير من حاجتهم إليه ولكن السطوة التي يتمتع بها هي ما جعلته يتحكم في أرزاقهم إذ كان بإمكانهم التخلص من تجبره بمجرد رفض مقاسمته لهم في أرزاقهم، ولكن عدم التحرر من فكرة الخنوع والخوف الغير مبرر من شخصيات ذات سلطة محدودة نوعًا ما، هي من خلقت هذا الشكل الاستبدادي في المجتمعات العربية في عهد الدولة العثمانية.

وبالانتقال إلى الإشارات التاريخية التي نقشها معلوف في الرواية نجد أن هناك أكثر من حادثة تاريخية حقيقية حصلت بالفعل في تاريخ لبنان الحديث، وتناقش الرواية الفترة التي كانت لبنان تحكم من قبل الأمير بشير الثاني أمير إمارة الجبل لبنان والجدير بالذكر أن عهد الأمير بشير الثاني يعتبر من أطول فترات الحكم في العالم، حيث واستمر عهده لأكثر من اثنين وستين عامًا (1788 - 1840م)[2]، وقد كانت الدولة العثمانية تعاني في هذه الفترة من ضعف واضح شهدت خلاله بلاد الشام مجموعة من الاضطرابات لعل أبرزها قدوم الحملة الفرنسية على مصر وبلاد الشام كما أن الأمير بشير عاصر الوالي محمد علي باشا في مصر، وأدى التحالف بين الأمير بشير والوالي محمد علي باشا ضد الدولة العثمانية في الفترة الممتدة بين عامي (1831 – 1840م) إلى انهيار حكمه ثم نفيه بعد انسحاب القوات المصرية من بلاد الشام، بعدها قامت القوات العثمانية بأسره ثم نقله إلى المنفى الذي توفي فيه عام 1850[3].

ولكن معلوف لم يورد هذه المعلومات بهذه الدقة بل حاول أن يخفي المعالم الرئيسية لشخصية الأمير بشير متذرعًا بالأسلوب الأدبي الروائي إذ أشار إلى أنه لا يتوجب أن تكون هذه الشخصيات حقيقية، ولكن مع التطابق التام بين قصة الأمير بشير الثاني الحقيقية، وقصة الأمير الوارد في الرواية اكتفى معلوف باستخدام كلمة "الأمير" للحديث عن التحالف بين الأمير بشير الثاني ومحمد علي باشا والي مصر، وهنا تظهر وجهة نظر الكاتب بقوله: "خيانة المصريين" للتعبير عن السبب الذي أدى إلى وقوع الأمير في الأسر العثماني ثم نقله إلى منفاه في الأستانة فيقول: "فضل الأمير المنفى على خيانة المصري له في اللحظة الأخيرة فأبحر هذا الأسبوع إلى مالطة" ويمكن الحديث عن أن هذه الفترة بأنها من أكثر الفترات اضطرابًا بالأحداث التاريخية المتوالية والمتواترة في التاريخ العربي الحديث، إذ كان وجود محمد علي باشا في البلاد العربية محورًا للعديد من الأحداث الموزعة جغرافيًا على العديد من الجبهات إذ لم تقتصر تدخلات محمد علي باشا على إمارة بشير الثاني في جبل لبنان فحسب بل كان محمد علي باشا ذو تحركات توسعية في عدة اتجاهات فبعد إحكامه السيطرة على الحكم في مصر عام 1805م، تخلص من خصومه المماليك بما عرف بمذبحة القلعة عام 1811م[4]، بعد ذلك تطور الفكر التوسعي لدى محمد

معلومات الكتاب

- الكتاب: "صخرة طانيوس"
- المؤلف: أمين معلوف
- المترجم: نهلة بيضون
- الناشر: دار الفارابي للنشر والتوزيع
- سنة النشر: 2009
- عدد الصفحات: 302 صفحة

علي باشا إذ قام بإرسال حملة على الجزيرة العربية من أجل القضاء على دولة آل سعود الأولى في الدرعية الواقعة في هضبة نجد[5] وسقطت الدولة السعودية الأولى بواسطة ابنه إبراهيم باشا عام 1818م[6]، وفي عام 1820 م استطاع التوسع إلى السودان وتأسيس مدينة الخرطوم بقيادة ابنه اسماعيل باشا وضم السودان إلى حكمه[7]، ثم زادت اطماعه التوسعية بعد أن لمس الضعف الحقيقي في الدولة العثمانية في عهد السلطان محمود الثاني (1808-1839م) فقرر التوسع على حسابها في بلاد الشام عام 1831م[8].

ويمكن القول بأن القوة التي ظهر بها محمد علي باشا هي السبب الرئيسي الذي دعى الأمير بشير الثاني للتحالف مع محمد علي باشا خاصة في فترة ضعف سلاطين الدولة العثمانية، وفي هذا الصدد يرى معلوف أن الوجود المصري في لبنان كان مرفوض من الأهالي إذ كان يعتبر وجود المصريين هو عمل ضايق اللبنانيين لأنه رأى أن هذا التحالف ما هو إلا خضوع للحكم المصري وهو بطبيعة الحال احتلال غير مباشر لإمارة جبل لبنان، فكان من الأحرى بالأمير بشير الثاني رد على القوات المصرية ومنعها من التحكم بسيادة جبل لبنان.

كذلك من الأحداث المهمة التي نقشها معلوف التواجد البريطاني على الأراضي اللبنانية في مطلع القرن التاسع عشر والذي رمز لها بمدرسة القس الإنجليزي هذا الوجود المزعج بالنسبة للسكان ذوي الأغلبية المارونية الذين يتبعون بولائهم لفرنسا بالدرجة الأولى، فيلاحظ من خلال نص الرواية أن السكان اعتبروا الوجود الإنجليزي على أراضيهم محاولة لنشر "الهرطقات" حسب تعبير إحدى شخصيات الرواية، وبالرجوع للواقع كان العديد من مسيحيي الشرق ينظرون بالفعل إلى المذهب الأنجليكاني الذي كانت تبشر به بريطانيا خلال إرسال البعثات التبشيرية إلى الشرق بأنه هرطقة وخروج عن التعاليم الدينية التي يؤمن بها أغلبية المسيحين في الشرق[9].

وبالعودة للحديث عن مدرسة القس الإنجليزي فقد كانت مثار للريبة لدى أهالي جبل لبنان ذو الأغلبية المارونية حيث بدأت هذه المدرسة باجتذاب أبناء القرى، وهذا الغطاء التبشيري ما هو إلا شكل من أشكال التمهيد لاستعمار بلاد الشام في خضم الصراعات الداخلية بين الدولة العثمانية وولاة الولايات العثمانية، وهنا بدأ يظهر استغلال الانجليز والفرنسيين لحالة الصراع الدائم في بلاد الشام من أجل التسلل للبلاد العربية تحت غطاء المؤسسات التربوية.

كما ناقش أمين معلوف خلال سرد أحداث الرواية حادثة مشهورة في تاريخ لبنان الحديث تمثلت باغتيال البطريرك يوسف بطرس حبيش عام 1845م، فيذكر تاريخيًا أنه في عهد هذا البطريرك وقعت حرب أهلية في جبل لبنان بين الموارنة والدروز بعد نفي الأمير بشير الثاني عام 1840م، واستمرت حتى اغتيال البطريرك فكانت هذه الحرب عبارة عن مناوشات متقطعة تتجدد بين الحين والآخر فبالرغم من الحركة الإصلاحية التي حاول البطريرك حبيش أن يقوم بها في جبل لبنان من خلال فتح المدارس والكنائس والجمعيات الخيرية إلا أن رحى الحرب كانت أقوى منه، إذ يعتقد بعض المؤرخين أن السبب الرئيسي لاغتيال البطريرك حبيش هو علاقته الجيدة مع الدولة العثمانية[10].

وجاء السرد التاريخي لدى أمين معلوف فيما يتعلق بحادثة اغتيال البطريرك منسجمًا مع أحداث الرواية بالأخص مع تطرقه لبعض أحداث الحرب الأهلية بين طوائف جبل لبنان خاصة الموارنة والدروز إذ كانت هذه الحرب على أشدها في تلك الفترة.

ومن خلال هذه القراءة التاريخية السريعة لرواية صخرة طانيوس، يتضح أن قناع الفتى طانيوس الذي استخدمه معلوف لمناقشة فترة تاريخية معقدة في تاريخ لبنان الحديث في الكواليس ساعد على استخدام هذه الشخصية لتكون غطاء لسرد أحداث تاريخية عميقة أكبر بكثير من قصة طفل صغير ولد في قرية نائية تحوم الشكوك حول نسبة، كما أننا لا نستطيع الجزم إن كانت شخصية طانيوس هي شخصية حقيقية أم من نسج خيال الكاتب، هذه الشخصية التي ظهرت على مسرح الأحداث المضطربة ثم اختفت فجأة، ولكن ما نستطيع استقراءه في ثنايا رواية صخرة طانيوس هو الاسقاط الأدبي المحترف الذي برع به أمين معلوف من خلال استخدام شخصية شاب قروي يولد في حقبة دموية في منطقة ملتهبة ويكون بطلًا تدور حوله أحداث تاريخية حقيقية بأسلوب روائي جذاب يجعل المتلقي يفهم هذا اللغط الشائك في تاريخ لبنان الحديث خلال تسلسل الأحداث التي جرت ضمن اندماجه في ثنايا قصة نسجت من خيال الراوي لكن وضحت حقائق غفل عنها الكثير دون التمعن في ما وراء هذا النص الأدبي الجذاب من أحداث تاريخية حقيقية سوداء.

الهوامش:

(1) معلوف، أمين، صخرة طانيوس، ترجمة نهلة بيضون، ط1، دار الفارابي، لبنان، 2001م.

(2) زيدان، جرجي، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج1، مؤسسة هنداوي، بريطانيا، 2017م.

(3) زيدان، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر.

(4) كفافي، حسين، محمد علي رؤية لحادثة القلعة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1992م.

(5) بركات، داود جرجس خوري (ت 1351هـ/ 1933م)، البطل الفاتح إبراهيم وفتحه الشام 1832م، مؤسسه الهنداوي، وندسور، المملكة المتحدة، 2017م.

(6) الترك، صالح أحمد، حكم محمد علي في الحجاز 1819-1840م، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف د. حسين القهواتي، المفرق، الأردن، 1999م.

(7) الأرمني، إسكندر بن يعقوب آغا ابكاريوس (ت1303هـ /1885م)، تاريخ محمد علي باشا، تحقيق أحمد العدوي، مركز الدراسات الأرمنية في جامعة القاهرة، القاهرة، ط1، 2009م.

(8) ديفن، بريس، مذكرات بريس ديفن في مصر (1807 – 1879م)، ترجمة جمال الضيطاني، ط1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1991م.

(9) دياب، عيسى، مدخل الى تاريخ الكنائس الانجيلية ولاهوتها، دار منهل الحياة، 2009م.

(10) بهير، ماجد حمدان، الحروب المسيحية/الدرزية في جبل لبنان 1841-1861م ن كلية التربية، جامعة المستنصرية، العراق، 2018 م.

أن تكون إنسـانًا: كيف شكّلت بيولوجيتنا تاريخ العالم

صار الإنسان يكتب الروايات، يؤلّف مقطوعات موسيقية، يرسل المركبات الفضائية إلى القمر. لكن، في العمق، تنبثق الإرادة الإنسانية كلّها من ضربة حظ لا تُذكر عادةً، قاد تفاصيلها علمُ الأحياء. فعلى سبيل المثال، لو لاحظنا لماذا نعدُّ النقود في وحدات عشرية، فإن ذلك يعود إلى علم الأحياء الذي يقول لنا إننا طوّرنا نظام تحديد الأعداد بناءً على الأصابع العشر التي يمتلكها الإنسان.

وهكذا، إضافة إلى تحديد نظام الأعداد، فإنَّ طبيعتنا المادية الخاضعة للتطوّر والتي تختلف باختلاف ظروف كوكبنا الفريد، قد أدت إلى تراكم الاحتمالات الصغيرة التي شكّلتنا، وشكّلت أحداث التاريخ العظيمة، وكذلك أحداثه غير المهمة.

هذه هي أطروحة عالم الأحياء البريطاني لويس دارتنيل في كتابه "أن تكون إنسانًا: كيف شكّلت بيولوجيتنا تاريخ العالم"، الصادر عن "The Bodley Head" البريطانية، والذي يحاول من خلاله الإجابة عن أسئلة مثل: "كيف ظهر الدين؟ ما أسباب الثورة الروسية؟ ما هو أصل المافيا الصقلية؟ بجملة بسيطة هي: إنّه علم الأحياء، أيها الأغبياء!".

يشرح لنا الكاتب كيف حرّكت البيولوجيا حياة البشرية وخلقت قدراتنا الاستثنائية في الحياة التي نعرفها، لكنها أيضًا خلقت فينا عيوبًا كثيرة ونقاط ضعف. هذا التناقض الاستثنائي بين قدراتنا ونقاط ضعفنا هو جوهر ما يعنيه أن نكون بشرًا. وقد لعب التاريخ دوره في تحقيق التوازن بينهما

تبعًا للكاتب، إن التطوّر يميل إلى تفضيل المجموعات البشرية التي يتعاون فيها الأفراد مع بعضهم بعضًا، فميلُنا إلى الإيثار منقوش بعمق في جيناتنا: فالمبادئ الأخلاقية لن تُستمد من العقل على طريقة كانط، بل من طبيعتنا الشبيهة بالقردة. وفي وقت لاحق كانت ستتشكّل في شكل قواعد أخلاقية أو دينية.

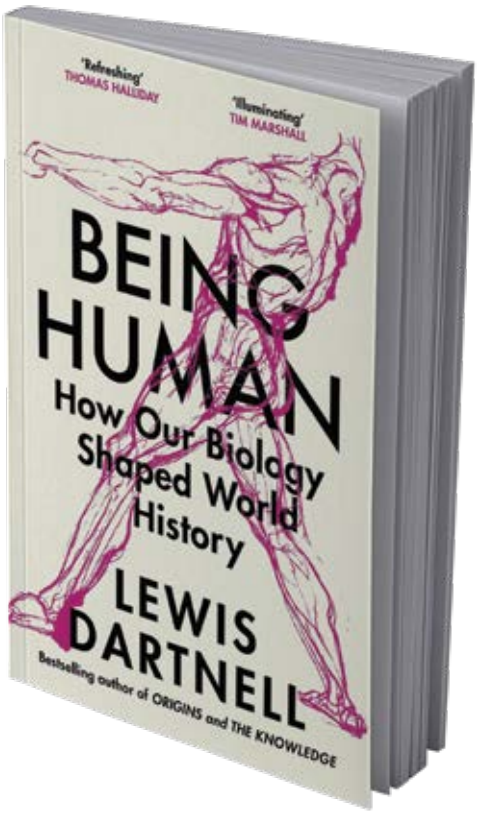
هنا، يروي دارتنيل قصتنا من خلال عدسة هذه الطبيعة الهشّة الفريدة لأول مرة. من التحيزات المعرفية إلى الأمراض المستوطنة، يستكشف صاحب كتاب "الأصول: كيف صنعتنا الأرض؟" (2019) كيف ساهمت البيولوجيا البشرية في تشكيل العلاقات والمجتمعات والاقتصادات والحروب في جميع أنحاء العالم، ويخبرنا أننا في الواقع مسالمون بشكل غير عادي مع كون أسلافنا في عصور ما قبل التاريخ استخدموا "العقاب" لمحاسبة منتهكي القواعد، وبالتالي قاموا ببناء حضارة مبنية على مستويات مذهلة من التعاون والمعاملة بالمثل.

ويوغل الباحث في إبراز دور البيولوجية في تسطير تاريخ البشرية، حيث يورد كثيرًا من القصص، ومنها على سبيل المثال قتل الموت الأسود "الطاعون" ما يقرب من نصف سكان لندن في عام 1348 وكيف أجهضت الملاريا والحمّى الصفراء أول خطة لبناء قناة بنما من قبل الإسكتلنديين في القرن السابع عشر، كما يجادل بأن مخاطر العدوى المنتشرة خلال القرون الوسطى بأمراض مختلفة أدّى بالقوى الاستعمارية إلى استغلال المناطق شبه الاستوائية والتشبث بالموانئ الساحلية وشحن السكر والبن بدلاً من الاستقرار داخل بلادهم.

هناك مثال آخر يورده الكاتب البريطاني على تأثيرات البيولوجيا، فقد أدى عدم قدرة البشر غير المعتادة على صنع "فيتامين سي" الخاص بهم داخل الجسم، إلى أن يتمتع البحارة الذين يتغذون بعصير الليمون في البحرية الملكية البريطانية بميزة واضحة على الفرنسيين والإسبان الذين يعانون من الإسقربوط وذلك خلال حروب البحار. هكذا امتلك الليمون قيمة كبرى، الأمر الذي دفع إلى تشجيع الزيادة في زراعتها الحمضيات في جزيرة ينعدم فيها القانون مع انتشار عملاء الأمن الخاص الذين قاموا بالمراقبة، لكنهم سرعان ما بدأوا بالابتزاز وتهديد المزارعين. هكذا ولدت المافيا الصقلية، التي تم تخليد أحفادها الوهميين في روائع مثل "العراب".

كذلك يتناول دارتنيل، من بين أمور أخرى، الثورة الروسية، وتوسّع الديانة المسيحية، وبناء الولايات المتحدة، وعلى الرغم من أنه في بعض الأحيان يجهد العلاقات السببية قليلاً، إلا أن كتابه يسلط الضوء على بعض الأحداث الرئيسية التي صنعت تاريخنا.

لويس دارتنيل Lewis Dartnell هو باحث وعالم أحياء بريطاني، يعمل أستاذًا في "جامعة ويستمينستر" باختصاص علوم التواصل. من مؤلفاته: "المعرفة: كيف نعيد بناء عالمنا من الصفر"، و"الأصول"، وغيرها من الكتب التي تبحث علاقة العلوم الطبيعية والتاريخ ومسيرة البشرية.



معلومات الكتاب

- الكتاب: "أن تكون إنسانًا: كيف شكّلت بيولوجيتنا تاريخ العالم"
- المؤلف: لويس دارتنيل
- الناشر: The Bodley Head Ltd
- سنة النشر: 1 يونيو 2023
- اللغة: الإنجليزية
- عدد الصفحات: 368 صفحة

المحرر الأدبي
مجلة فكر الثقافية

مدرسة باريس في حياة المعنى.. من المحايثة إلى الانفتاح

د. سعيد أوعبو

جامعة محمد الخامس - الرباط

الناظر إلى (حياة المعنى: التدبير السيمائي لمعنى الحياة، للناقد محمد الداهي) سيتلمس حجم الاستبصار النقدي في تتبع تفاصيل التحول السيميائي/السيميوطيقي، من الصيغة الانغلاقية إلى الوظيفة الانفتاحيّة، ومن الدلالة إلى المعنى، ومن النظرية إلى العلوم الإنسانية، في سياق التحولات التي تفرضها راهنيّة الاشتغال على المسار التوليدي من العمق في اتجاه السطح، لاستكشاف الكمون الإنساني عبر تيمات قرينة (التلفظ، والأهواء، والأشياء، والثقافة، والقيم..) بصبغتها العابرة للتجريد، والمتنزّلة في مدارات الوجود الإنساني بمشاغله واختلافه وعلائقه مع المحيط والآخرين. وفي سياق إبداء الأطر المرجعية والتصور ومقاصد العمل نثير الآتي:

أولاً- مناصات العمل: إطلالة عامة

يَتَهَيكل العمل بعنوان كبير موسوم بـ «حياة المعنى»، بعنوان فرعيٍّ يؤطِّر حيّز الاشتغال، معنون بـ «التدبير السّيميائي لمعنى الحياة»، فإذا كان العنوان الأول يفرد للمعنى حياته، فإنّه مؤشّر دالّ باعتبار المعنى يستقي كينونته من الوجود، والرّغبة في الوصول إلى المعنى يستلزم نهج جملة من السّبل والطرق بغية تخليقه، ومن ثم، فالمسالك والآليات الموظفة تستعير لفظة الحياة، وهذا التكوّن يتطلّب سيرورة تتشارك مع الحياة في عنصر التحقّق؛ ويأتي العنوان المرفق، فيما تجترحه السّيميائيات/السّيميوطيقا من ممكنات، في محاولة ترجمة الحياة، أي، ترصّد الحياة الإنسانيّة وفق ذلك المدخل القادر على توليد المعنى من التجربة البشريّة، والتي تتأصّل بالسّيميائيّات، هذه الأخيرة التي أفرد لها الناقد فصلًا تأصيليًا للاسم والمعنى والقاعدة اللسانية المؤصلة مع (فرديناند دو سوسور ولويس يلمسليف ووإميل بنفنيست)، مؤطّرًا تكوّن السيميائيات وأصنافها الأساسية بين التواصلية والثقافية والدلالية ومرتكزات مدرسة باريس.

انتظم الخطاب النقدي بمهاد المرتكز النقدي، أي، تعيين مدرسة باريس الفرنسية بمفاهيمها وأطرها المرجعية مفتتحًا عبر مكونيها (الدلالي/ التركيبي) في المدرج الخوارزمي. أي، شروط دلالية (توليدية/ مركّبة/ عامة)، بدلالة قاعدية تنطوي على مفاهيم من قبيل (الـمَعْنمُ/ المعانم النووية/ النواة المقومية/ المنعم السياقي)؛ وشروط تركيبية (في سياق الثنائيات)، ودلالة سردية (محفل تحيين القيم/ القيم الوصفية/ القيم الجهيّة/ البرنامج السردي). إلى جانب العلاقات المزدوجة ونتائجها بين الخوارزمي العميق والملموس السطحي. ومنه إبداء تحولاتها في مسارات التوليد باعتبارها -المدرسة- مرجعًا وقاعدة تأسيسية، وارتياد التجربة مسارًا مغايرًا يتجاوز المقولات البنيوية، لاسيما مع الذين ينشطون خارج باريس، وافتراع مسارات عبر-تلفظية، وعبر-ثقافية، مؤمنة بالعلم الإنساني، والسياق النصي. ومن ثمّ، اختراق مواضيع قمينة بسياسة الأدب، أي، المشاريع والقضايا الشاغلة للباحث السيميائي (العمل/ الأهواء/ التلفظ/ الأشياء/ التطويع/ الثقافة)..

العمل في حدّة ينطوي على دقّة متناهية سواء في التتبع العلمي للمتغيرات المتعلقة بالسيميائيات/ السيميوطيقا، أو في اقتراح مداخل نظرية في مشاريع الحياة تنطوي عليها الفصول بشكل مركّز، ويكتسي العمل أهمية كبرى باعتباره استثناءً في الثقافة العربيّة، تجعل الدرس السّيميائي/السيميوطيقي العربي، قادرا على مسايرة التّخصّص بالدرس والتحليل.

ثانيًا- مدرسة باريس: من الانغلاق إلى الانفتاح

انكفاء العمل يتبدّى في رسم أفق واعد للاشتغال، خصوصا، أنه يتدرجّ في مواكبة تحول السيميائيات من موضعين متبلورين في الآتي:

أ- داخل باريس:

تقعدت المواكبة بإحاطة المدرسة السيميائية المنبع، والمقصد رهين الملهم (غريماص) رمز مدرسة باريس السيميائية المعنية بنظرية الدلالة إلى جانب أسماء (راستييه/ كوكي/ شابرول/ فونتاني/ كورتيس/ ميشيل أريفي/ آن إينو/ جون بوتيتو) تُضمُّ إليه، لاسيما، في الجانب المتعلق بالسيميائيات الحكائية، قرينة المرحلة البنيوية الناشدة للانغلاق إبان الستينيات، والاعتناء بالمقولات الأساسية للحكاية والجنس السردي المرهون بالقصّة، لأن الإنتاج الأدبي يراهن على ثلاثية مركزية أهمها: الخطاب والقصة والنص، والمكونين الأولّيين، يعدان مجرّدان، السابق يقترن بالبويطيقا، واللّاحق بالسيميوطيقا، ويتفقان على المرحلة الأولى للبنيوية، التي شهدت أوجها إبان الستينات من القرن الماضي، مع (جيرار جنيت، وغريماص..) تواليًا.

يعد غريماص مستندًا في التأصيل للسيميائيات على المرجع اللساني في إنتاج الدلالة بأدواتها المنهجية وشروط توليد المعنى، بمفاهيم مستشربة من (يلمسليف) مع العلامة مهيكل النظرية السيميائية الأولى بعمدية

التركيب والجدولة مطوّرا لمفاهيم (دو سوسير) باعتبار اللسان متعدد المواضيع بين الشكلي والدلالي والاجتماعي والتواصلي، و(بروب) مع مورفولوجية الحكاية في مدار تعديل المقترحات الأساسية ومواصلة النظر فيها ضمن مستويين: مستوى دوائر الحدث في الرسم البياني العاملي ومستوى التسلسل التعاقبي للوظائف في ضوء الانتقال من مضمون أولي إلى مضمون نهائي معاكس للأول بغاية التوصل إلى بنية أساسية للدلالة في المربع السيميائي/العلامي. وفي فترة لاحقة بعد الاستفادة من الإرث النقدي اللّساني، انخرط الناقد في تخليق مصطلحية أتبعها بمعجم رفقة تلميذه (جوزيف كورتيس)، وهي التي كانت موئل الاشتغال من قبل الباحث محمد الداهي، إذ تتواتر المصطلحات والمفاهيم والمرتكزات من قبيل: القيمة والاختلاف، اللغة الواصفة، المربع السيميائي أو التمثل البصري، نظرية العوامل.. إلخ، مراهنة على في حدّها على عنصر العلاقات.

يحضر المسار التوليدي باعتباره جانبًا ضامنًا للسيرورة النقدية مع مدرسة باريس، خصوصًا، أنه ممكن لقياس درجات العلمية في التخطيط والتشبيك، وموئلاً هامًا للتحقّق من درجات علمية النقد، وفق الجدولة والتركيب، وعبر بُناه (السيما-سردية/ الخطابية/ النصية)، وهو المعطى الحقيقي القائم على تحويل مسار السيميائيات، من حدود الصرامة والانغلاق والتركيب الخوارزمي المعياري بشكل يرتكز على المجرّد والمقولة، نحو تجديد صيغ الاشتغال على المعاني السياقية، وذلك عبر تحويل النقد من الدلالة إلى المعنى، ومن القصة إلى النص، ومن العمق إلى السطح، ومن بنيات عموديّة لسانية إلى بنيات توليديّة تداولية. وكلّ ذلك وفق اشتراطات هامّة، قمينة التوليد (من العمق إلى السطح) والتركيب (من وحدات صغرى إلى مجموعات دالة) والتعميم في سياق (وحدة المعنى).

ب-خارج باريس:

ارتادت تجربة السيمائيات حسب الناقد الحواري محمد الناقد في رواية التعلم، آفاقا جديدة خارج الحيز الجغرافي الفرنسي، فإذا كانت مدرسة باريس بمثابة المهد والمنبع، فإن اجتهاداتها شهدت انتقالاً يتجاوز الموقع الفرنسي، وفق تحولات أبستيمولوجية موجّهة نحو أفق واسعٍ، بالتالي، مشابهة المسار الذي قطعته السرديات البويطيقية مع المسار الما بعديّ، ومن ثم، الانتقال من محطة إلى محطّة مغايرة وفق قناعة المسايرة، أي، انبعاث مرحلة جديد بعد مرحلة قديمة تسمى بالكلاسيكية، وفق الانعطافة التاريخية والإبدالات المشابهة، ولعلّ قرينة التشابه بين البويطيقا تتماثل مع الاتجاه السيميوطيقي، بمعنى، أن التجربة تستفيد بشكل كبير من مراحلة سابقة دون إحداث القطيعة

إذا كانت البويطيقا قد انتقلت فعليا من الخطاب إلى النص، فإن علاقات المجاورة في بلاغة الرواية ظلت ثابتة، أي، أن الزمن السردي تحول إلى الزمن النصي، والسرد سار في مسالك النص والتفاعلات النصّية، والتبئير تعمق لاحقًا في السوسيونصية بما هو ترهين للصوت السردي والأصوات المتفاعلة من منظور اجتماعي داخل الرواية، لتكون بنية الانتقال غير معزولة تتجاوز معطى القطيعة، وتنتصر إلى الاستتمام وتوطين العمل وفق أدوات ترتبط دائمًا بعمقها النقدي الذي يتجاوز الأيديولوجية، وفي السياق نفسه تسير السميوطيقا، من مقولاتها اللسانية في اتجاه تجلياتها عبر وساطة يضمنها مبدأ القصة، المرتبط في سياق التمثيل بالتلفظ، والانتقال من البنية إلى ما بعد البنية.

الما بعدية مرحلة جديدة جاءت مستفيدة من منجزات البنيوية، والانفتاح على العلوم الإنسانية والاجتماعية وغيرها من العلوم الجديدة، في دراسة الأدب والسرد بشكل أخص، ويكتسي طابع هذا الاهتمام، عند الناقد الحواري محمد الداهي طابعًا خاصًا، سيما أن رواية تعلمه انبنت على تقفي الممكنات العلمية من داخل العلم، أي، معاينة الانفتاح في دوائر تطوير المفاهيم السيميائية وعلى ضوئها، والوفاء للفكر النقدي الملتزم مع الخلفيات العلمية، من المقيد إلى الموسع في التلفظ مثلاً، ومن اللغوي إلى خارج-لغوي، ومن النظرية إلى العلوم الإنسانية.

إنّ التشكّل وتحقيق علم دارس للأدب شكّل انعطافة ابستيمولوجية في تخليص النقد من الصيغة اللّاعلمية، لكنّ الناقد الحواري لم يراهن نحو العودة إلى البدئيّة، بل انخرط في تتبع المعطى العلمي من زاوية الانفتاح، في تجاوز البنى نحو إمبراطورية جديدة منفتحة تعدّ إبدالاً حقيقيًا، ينقل التجربة من عالم منغلق في اتجاه عالم منفتح في ضوء المتغيرات والتحولات النقدية الكونيّة، لاسيما في الحيّز الأنجلوساكسونيّة.

مختتم

الناقد المغربي محمد الداهي، يتحرك بشكل دقيق على أرضية نقد السيميوطيقا، أو النقد الحواري، بجرأة كبيرة تحمّل فيها مسؤولية التأصيل للتخصص في البدء والاختصاص لاحقًا، ليس من موقع الناقد الذي تتعالى عليه الإبستيمات، بل من منظور العالم، بعيدا عن الاستهلاك السلبي، نظير تموقعه في جهة الفاعلية والتحاور والوجاهة، انطلاقًا من عنصر الخبرة والمتابعة والفهم الدقيق للمعطيات النّظرية في الحيّز السيميائي، والاستناد على المرجع الغربي، بوعي منسابٍ، وديناميّة تظهِر حجم اختباره للتّشعبات والمسارات، ولا يقتصر اهتمامه على التلقي المبني على الاستنساخ، لكنه ينطوي على قوة التفاعل والتحاور، مع ترهين الاشتغال وتبيئته وفق الفهم العربي، بالترجمة والإشراك والاقتراح، وبالتالي، فهو يمشي في المسار الذي ذهب فيه (طودروف) في رواية التعلّم، ويُنزّل للباحث العربي موضوعا شائكًا بالغ التعقيد بكثير من الحرص، والجمع بين ما تفرق.

معلومات الكتاب

- الكتاب: حياة المعنى: التدبير السيمائي لمعنى الحياة
- المؤلف: محمد الداهي
- الناشر: المركز الثقافي للكتاب
- تاريخ النشر: 2024
- عدد الصفحات: 391 صفحة

المراجع:

1 - منذ نشر علم الدلالة البنيوي سنة 1966 وفي المعنى سنة 1970 تشكلت مدرسة فعلية حول أ.ج. غريماس A. -J.Greimas. وفي سنة 1976 ظهرت له -في الوقت نفسه- أعمال أخرى مثل موباسان Maupassant، وسيميائية النص، والسيميائية والعلوم الاجتماعية. وقد تعددت الأعمال الأولى، إلى حين ظهور المعجم الاستدلالي للنظرية اللغوية سنة 1979. إن ما يسمى اليوم المدرسة السيميائية بباريس يغطي مجموعة من البحوث القصصية والقولية هي غاية الانسجام.. للاستزادة:

جون ميشيل آدم، السّرد، ترجمة أحمد الودرني، ط1 (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2015) ص91

حرب الآخرين لعبدالحميد الهوتة: رواية ما بعد الاستعمار والذاكرة المستعادة

سردية حكاية الحرب الأهلية الإسبانية على لسان جندي مغربي مشارك فيها

د. سعيد العيماري
المغرب

لم يعد خافيًا على المهتمين بالأدب، نقادًا وقراءً، أن الرواية كرّست وجودها في الساحة الأدبية العربية عمومًا، والمغربية على وجه التحديد، لاعتبارات ترتبط بقدرتها على كشف الواقع الاجتماعي وفضح عيوبه، والتساؤل عن جدوى الاختيارات الإيديولوجية والثقافية، بل إنها أتاحت العودة بالذاكرة إلى قضايا مراحل تاريخية سابقة في مزج بين التخييل والتوثيق الواقعي، بالشكل الذي يخول للدارسين تأمل هذا التاريخ ورصد كثير من الوقائع المسكوت عنها، أو التي قُدمت لها قراءات برؤية مؤدلَجة، عمد الفن الروائي إلى إعادة النظر فيها بخطاب تنصهر فيه فنية السرد ورحابة التخييل مع صورة واقع مضى، لكن أثره ظل قائمًا في الممارسات الاجتماعية السائدة في الحاضر.

ضمن هذا الامتداد الماضوي الرحب الذي انشغلت به عدد من الأعمال الروائية الصادرة خلال الألفية الثالثة، نُلفي هذه الأعمال تقارب، قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية ترتبط بمرحلة الاستعمار، على وجه الخصوص، محاولة بذلك مساءلة الواقع الاستعماري عبر الذاكرة المستعادة، ورصد حقيقة حدود التحرر من القيود الاستعمارية بأشكالها المختلفة.

وإذا كانت مناهج النقد الأدبي قد قدمت جهازَها المفهومي وآلياتِها التحليليةَ لدراسة الرواية بصور مختلفة تعكس انفتاحَ مجال الدراسة الأدبية وتطورَه المستمر، فإن الاهتمام بالأعمال الروائية التي اختارت ربط أحداثها بالاستعمار ومخلفاته البعدية الممتدة إلى فترات زمنية قد تبدو بعيدة عن تلك الحقبة، صار يجد صداه يتردد في إطار توجه جديد في النقد العربي هو: دراسات ما بعد الاستعمار، أو ما اصطلح عليه ما بعد كولونيالية.

إن عودة الأعمال الروائية إلى الحقبة الاستعمارية تسائل، من جهة أولى مقولة عصر النهضة: لماذا تقدم الغرب وتأخر الشرق؟ وتدفع، أيضًا، إلى طرح أسئلة أخرى، من قبيل: هل تحقق التقدم العربي/ الشرقي مع الوجود الاستعماري؟ هل جلب المستعمر/ المحتل التقدم إلى مجتمعات المشرق العربي وشمال إفريقيا؟ هل أنقذ هذه المجتمعات من الخرافة والجهل كما يزعم؟ أي حضارة وتقدم أتى بهما المحتلان الفرنسي والإسباني إلى المغرب مثلاً؟

ولا تكتفي تلك الأعمال الروائية بمساءلة الغايات الاستعمارية، بل إنها تقدم، من جهة أخرى، فضحًا لممارسات الاستعمار القائمة على استغلال الأرض ومواطنيها، بعد أن زالت قيود الخضوع الممارسة عليها من قبل السلطة الثقافية للمستعمر. ولا يعني ذلك أنها تروم استرجاع واقع مؤلم فقط، وإنما تدفع كذلك إلى التأمل في الوجود الاستعماري: هل زال بمغادرة جنود الاستعمار الأرض المحتلة؟ ألم يخلف رواسب إيديولوجية وثقافية واجتماعية تعبر عنه وتكرس وجوده وتضمن استمراريته؟

يمكن أن نطرح أسئلة أخرى في إطار الحديث عن فترة ما بعد الاستعمار، فما دام الأمر يتعلق بمستعمِر ومستعمَر جمعتهما أرض واحدة في سياق تاريخي مخصوص: ألا يمكن القول إن الأمر يتعلق بتاريخ استعماري مشترك؟ هل ثمة تمايز واختلاف في الرؤية التاريخية بين الطرفين؟ أم أن الأمر يتعلق بذاكرة استعمارية حتمت وضعا وجوديا متنافرا يحمل كثيرًا من الخبايا التي لم يتم التأريخ لها ليكون الفن الروائي أكثر وسيلة يمكن من خلالها كشف تلك الخبايا والأسرار؟

إن دراسة الأعمال الروائية التي قاربت قضايا الوجود الاستعماري وتبعاته تدخل في صميم دراسات ما بعد الاستعمار، على اعتبار أن موضوع اهتمامها يدرج في إطار الدراسات الثقافية بوصفه "يشمل كل ثقافة تأثرت بالعملية الإمبريالية منذ اللحظة الكولونيالية حتى يومنا الحالي"[1]، وهي بذلك دراسات تبحث، حسب بيل أشكروفت، في "العالم كما كان موجودا أثناء فترة الهيمنة الإمبراطورية الأوروبية وبعدها، وبتأثيرات تلك الفترة في الآداب المعاصرة"[2]؛ مما يعكس الحضور المستمر لقضايا الاستعمار في الفكر الروائي العربي المواجه للتشويه الثقافي والتغريب اللذيْن كرّسهما المستعمِر.

وقد قدمت أبحاث كل من إدوارد سعيد وهومي بابا وجياتري سبيفاك إسهامات نوعية على مستوى إرساء نظرية ما بعد الاستعمار ووضع المفاهيم والآليات

التحليلية التي تسعف في قراءة الأعمال الروائية خاصة، والأدبية عامة، بالشكل الذي يجعل اعتمادها في النقد الأدبي يعكس إرساء توجهات جديدة تتجاوز الحدود التي انبنت عليها المناهج التقليدية، ليصير الناقد "المتخصص فيما بعد الاستعمار مسؤولا عن تحدي المعارف المسلم بها عن العالَم، وإيجاد طرق فكر جديدة"[3] على حد تعبير جون ماكليود.

ضمن هذا الإطار النقدي يمكن دراسة أعمال روائية مغربية عديدة جعلت الخطوط السردية تعود بالقارئ إلى فترة زمنية كان لها ما بعدها من الأثر البين في الأوضاع الاجتماعية والتربوية والسياسية والثقافية؛ هي فترة الاستعمار وما بعده، سواء منها تلك التي قاربت الواقع المغربي خلال هذه المرحلة وعكست بدايات التأسيس للرواية المغربية؛ كـ"المعلم علي" و"دفنا الماضي" ولم ندفن الماضي" لعبدالكريم غلاب، والريح الشتوية لمبارك ربيع، أو تلك التي ظهرت في الآونة الأخيرة لتعود إلى هذه المرحلة من جديد، لكن من وجهة لا تتخذ مواجهة المحتل الفرنسي إطارا للحكي، وإنما تلامس مستعمِرًا آخر، لم توله الأعمال الروائية خلال مرحلة البدايات اهتمامًا، هو المستعمر الاسباني؛ كما هو الحال مع رواية باريو مالقة (2015) لمحمد أنقار.

وتأتي رواية حرب الآخرين لعبد الحميد الهوتة، وهي الرواية الصادرة عن منشورات أبعاد متوسطية في طبعتها الأولى سنة 2022، لتقارب هي الأخرى الوجود الاستعماري الإسباني في الشمال المغربي، لكن من زاوية مغايرة للمعتاد، إذ إنها لم تجعل الوقوف عند ظروف الاستعمار ومظاهره وتبعاته في المنطقة بؤرة أحداث الرواية، وإن مثل ذلك خطا من خطوط السرد التي امتد إليها المسار السردي، وإنما قدمت منظورًا آخر للاستعمار، يرصد الاستغلال الاستعماري الإسباني الفرانكاوي إبان الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939) للمواطنين المغاربة (جبالة)، بتسخيرهم جنودًا مقاتلين إلى جانب التيار اليميني الفرانكوي في مواجهة أنصار التيار الجمهوري، ليرسم المستعمر للمغاربة/الموروس صورة قاتمة عنهم في هذه الحرب، باعتبار أن جرائم القتل والاغتصاب والنهب ارتكبها هؤلاء الموروس، ومن ثمة برأ فرانكو أتباعه من هذا التيار ذمتهم من الإبادة التي مارسوها تجاه التيار الآخر من الإسبان.

لقد اتخذت الرواية، التي وصفها السارد بالرواية التاريخية[4]، شخصية أحمد، الجندي المنخرط سابقًا تحت اسم محمد بن أحمد "في الجيش النظامي الأهلي (الريكولاريس) التابع للجيش الفرانكاوي"[5]، (اتخذت الرواية) الذاتَ، أو البطل كما سماه، لينسج من خلاله محكيات الاستعمار بالشمال المغربي ومشاركة الجندي المغربي في الحرب الأهلية الإسبانية، وذلك انطلاقًا مما تراكم لدى السارد من فصول الحكايات حول هذه الحرب إثر زياراته لمنزل صديقه الحميم إبراهيم، ابن الجندي أحمد؛ كما يظهر في هذا المقطع الذي يحدد فيه السارد الإطار العام الذي سيحكم اتجاهات الأحداث في الرواية:

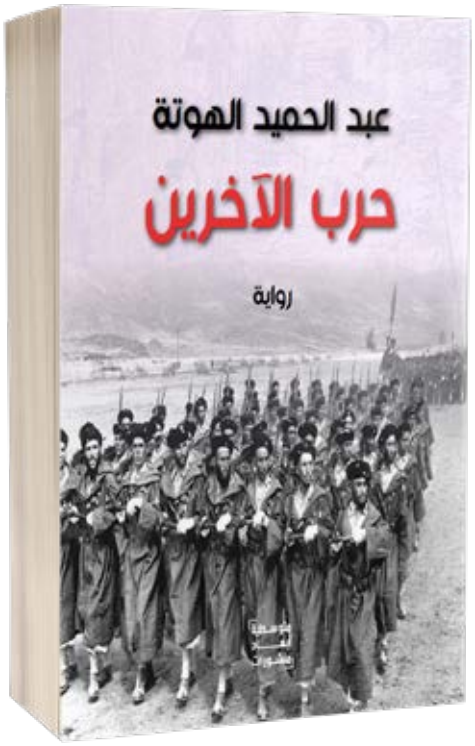
"بحكم صداقتي بإبراهيم وزياراتي المتعددة لمنزل عائلته، سمعت الكثير من فصول تلك الحكايات التي شغلت عقلي وتملكت مشاعري وخيالي. لذا قررت سردها، خصوصًا بعدما شجعني إبراهيم على الأمر، وقبِل والده تمكيني من كل الوثائق والمعلومات الضرورية، ومعرفة الآثار الجسدية والنفسية التي خلفتها هذه الحرب عليه"[6].

تبعًا لذلك، خاض السارد ما سماه "مغامرة" ليكشف التمثيل الاستعماري اعتمادًا على "نقل شهادة شفهية صادقة لمحارب كان هناك، وعاش وسط رحى حرب لا تعنيه"[7]، راصدًا تفاصيل الأحداث ووعي الشخصيات بها، جامعا بين الواقعي والتخييلي، معتمدا الوصف المشهدي لتصوير الحدث، والتأمل في الآثار النفسية العميقة لحرب شارك فيه الجندي المغربي بإجبار من المستعمر، ووقع ذلك على العلاقة بالمكان الذي تجري فيه الحرب، كما في رصده لوضع الجندي في الخندق، إذ بيّن أن الوجود فيه يجعله يفقد "إحساسه بكيانه وبالمكان والزمان"[8]. وسيكون، يضيف السارد، "الحرص على البقاء هو الهاجس الوحيد والأساس، ضدا على تيار الرصاص المتقطع حينًا والمسترسل أحيانًا. الخندق هي أسوأ أمكنة الحرب. فيه يفقد الإنسان إنسانيته"[9].

تمثل هذه الرواية، إذًا، قراءة جديدة لواقع استعماري، قاربته بصورة متخيلة نوعية، أدمجت فيها المعطى التاريخي والجغرافي والشهادة الشفهية والذاكرة المستعادة بالواقع الاجتماعي خلال مرحلة زمنية تبدو بعيدة عن واقعنا، لكنها تعيد ربط الصلة بماض ما زال أثره قائما، وتسائل ممارسات المستعمر الاستغلالية بوجوه أخرى غير معتادة، لتدافع عن صورة المغربي التي أرادها هذا المستعمر دالة على الهمجية والعدوانية بهدف تحقيق مآرب سياسية خلال تلك المرحلة، وستكون إسهامات أعمال روائية من هذا القبيل الذي قدمته رواية حرب الآخرين قادرة على كشف حقيقة المغربي الذي زُج بها في حرب لا تعنيه، وقد فرض عليه أنه "لكي يضمن بقاءه فوق تلك الأرض الغريبة والعودة إلى أهله، فعليه أن يقصي ويقضي على وجود الآخر"[10]، كما جاء على لسان السارد وهو يحكي عن الذات/الجندي أحمد.

معلومات الكتاب

- الكتاب: "حرب الآخرين"
- المؤلف: عبدالحيد الهوتة
- الناشر: منشورات أبعاد متوسطية
- سنة النشر: 2022
- اللغة: العربية
- عدد الصفحات: 370 صفحة



الهوامش:

1 - بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، [ترجمة: شهرت العالم]، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان)، الطبعة الأولى، 2006، ص 16.

2 - نفسه، الصفحة نفسها.

3 - جون ماكليود، نظرية ما بعد الاستعمار والرواية، [ترجمة: أشرف إبراهيم محمد زيدان]، مجلة فكر الثقافية:
https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=1100
نشر بتاريخ: 01-06-2020، واطلع عليه بتاريخ: 20-11-2023.

4 - عبدالحميد الهوتة، حرب الآخرين، منشورات أبعاد متوسطية، طنجة (المغرب)، الطبعة الأولى، 2022، ص 07

5 - نفسه، الصفحة نفسها.

6 - حرب الآخرين، ص 08.

7 - نفسه، ص 09.

8 - نفسه، ص 300.

9 - نفسه، ص 300.

10 - نفسه، ص 31.

المصادر والمراجع

1 - بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، [ترجمة: شهرت العالم]، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان)، الطبعة الأولى، 2006، ص 16.

2 - جون ماكليود، نظرية ما بعد الاستعمار والرواية، [ترجمة: أشرف إبراهيم محمد زيدان]، مجلة فكر الثقافية:
https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=1100
نشر بتاريخ: 01-06-2020، واطلع عليه بتاريخ: 20-11-2023.

3 - عبدالحميد الهوتة، حرب الآخرين، منشورات أبعاد متوسطية، طنجة (المغرب)، الطبعة الأولى، 2022، ص 07

كتب أساسية لفهم مسار الفلسفة الحديثة

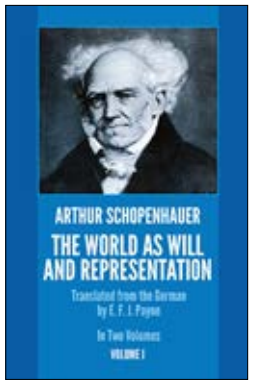
المحرر الأدبي

مجلة فكر الثقافية

الفلسفة هي مجال واسع يستكشف أسئلة عميقة حول الوجود والمعرفة والأخلاق والعقل والمجتمع. عبر التاريخ، قدم فلاسفة من مختلف العصور أعمالاً بارزة شكلت حجر الزاوية في الفكر الإنساني، وشهدت الفلسفة تطورًا كبيرًا منذ القرن التاسع عشر، حيث ظهرت مدارس فكرية جديدة وتيارات فلسفية أثرت بعمق في مجالات متعددة مثل الأخلاق، والسياسة، والعلم، والنفس. في هذا المقال، نستعرض أفضل الكتب الفلسفية التي صدرت منذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، والتي يمكن اعتبارها محطات أساسية لفهم مسار الفلسفة الحديثة والمعاصرة.

1."العالم كإرادة وتمثّل" The World as Will and Representation - آرثر شوبنهاور (1818)

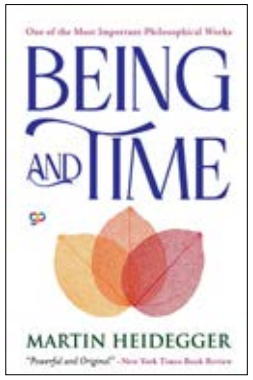
كتاب "العالم كإرادة وتمثّل" يعد من أهم الأعمال الفلسفية التي أثرت على الفلسفة الحديثة. فيه، يطرح شوبنهاور رؤيته حول أن الإرادة هي القوة الحقيقية التي تحرك العالم، وأن الحياة البشرية محكومة بمعاناة لا مفر منها. يصف شوبنهاور الحياة كتكرار دائم للمعاناة، ويقدم تصورًا فلسفيًا تشاؤميًا أثر على العديد من الفلاسفة والأدباء من بعده



العالم كإرادة وتمثّل

2."الكينونة والزمان" Being and Time - مارتن هايدغر (1927)

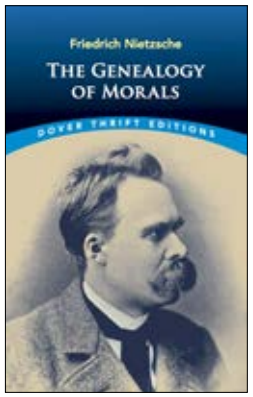
يعد كتاب "الكينونة والزمان" من الأعمال المعقدة والمؤثرة في الفلسفة الوجودية، إذ يطرح هايدغر فيه تساؤلات حول ماهية "الكينونة" ووجود الإنسان في هذا العالم. يقدم الكتاب تحليلاً معمقًا عن الكينونة والزمن، حيث يرى هايدغر أن الإنسان يعي وجوده بفضل الزمن، وأن هذا الوجود محدود بالموت. تأثر بالكتاب العديد من الفلاسفة والمفكرين، واعتُبر مرجعًا هامًا في الفلسفة الوجودية.



الكينونة والزمان

3."جينيالوجيا الأخلاق" On the Genealogy of Morality - فريدريك نيتشه (1887)

في "جينيالوجيا الأخلاق"، يقدم نيتشه تحليلاً عميقًا للأخلاق والمفاهيم المرتبطة بالخير والشر، ويوجه نقدًا لاذعًا للأخلاق التقليدية وللدين. يحلل الكتاب كيفية تشكل القيم الأخلاقية عبر التاريخ، ويعتبر نيتشه الأخلاق التقليدية "أخلاق العبيد"، مشيرًا إلى أن الفضائل التقليدية قد نشأت نتيجة الصراع الاجتماعي والسياسي. هذا الكتاب كان له أثر كبير في الفلسفة المعاصرة، خاصة في ما يتعلق بموضوع الأخلاق.



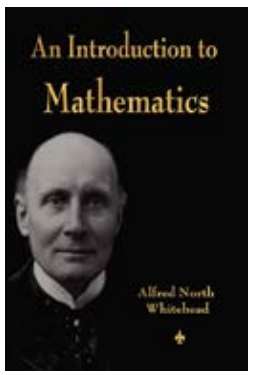
جينيالوجيا الأخلاق

4."المنطق الرمزي" An Introduction to Mathematics - برتراند راسل وألفريد نورث وايتهيد (1910-1913)

كتاب "المنطق الرمزي" يعتبر من الأسس الهامة للفلسفة التحليلية. كان هذا العمل محاولة رائدة لشرح كيفية استخدام الرياضيات والمنطق لتأسيس الفلسفة. وضع هذا الكتاب حجر الأساس لما يُعرف اليوم بالفلسفة التحليلية، التي أصبحت هيمنة في الفلسفة الأكاديمية في القرن العشرين.

5."رسائل فينومينولوجية" Phenomenological Letters Edmund Husserl - إدموند هوسرل (1913)

يُعتبر هوسرل مؤسس علم الظاهرات (فينومينولوجيا)، وكتابه "الرسائل الفينومينولوجية" يعبر عن منهجه الفلسفي في التحليل الدقيق لتجارب الوعي البشري. ينادي هوسرل بفكرة العودة إلى "الأشياء ذاتها"، حيث يركز على تحليل الوعي باعتباره عنصرًا أساسيًا في الفهم البشري. أثرت هذه الفلسفة على العديد من المفكرين المعاصرين وشكلت أساسًا للفلسفة الوجودية والتأويلية.



إلومياي

6."ما وراء الخير والشر" Beyond Good and Evil - فريدريك نيتشه (1886)

يتناول نيتشه في هذا الكتاب نقدًا جذريًا للمفاهيم الأخلاقية التقليدية والمعتقدات الدينية، ويبحث عن القيم الحقيقية التي تتجاوز الثنائيات التقليدية للخير والشر. يقدم نيتشه نظرته حول "إرادة القوة"، والتي يرى أنها الدافع الرئيسي خلف السلوك الإنساني. يعتبر هذا الكتاب مرجعًا هامًا لكل من يبحث في الفلسفة النقدية.

7. "نظرية العدالة" A THEORY OF JUSTICE - جون رولز (1971)

يعد كتاب "نظرية العدالة" من الكتب الأساسية في فلسفة السياسة والأخلاق المعاصرة. يعرض رولز مفهوم العدالة كإنصاف، حيث يؤسس لنظرية حول العدالة توازن بين الحرية والمساواة. أثر هذا الكتاب بعمق في الفلسفة السياسية الحديثة، وأصبح مرجعًا هامًا للنظريات الليبرالية في العدالة والمساواة.

8. "ظاهراتية الروح" The Phenomenology of Spirit - جورج فيلهلم فريدريش هيجل (1807)

تعتبر ظاهراتية الروح لهيجل واحدة من أكثر الأعمال الفلسفية تحديًا وأهمية في القرن التاسع عشر. في هذا الكتاب، يستكشف هيجل تطور الوعي عبر التاريخ والعملية الديالكتيكية. كان هذا الكتاب أساسًا للمفكرين اللاحقين، وخاصة في مجالات الوجودية والماركسية والمثالية الألمانية. كان مفهوم هيجل عن "الديالكتيك" - العملية التي تتطور بها الأفكار من خلال الصراع والحل - مؤثرًا للغاية، حيث قدم إطارًا لتفسير التغيير في المجتمع والفكر.

9. "البراغماتية" Pragmatism - ويليام جيمس (1907)

عندما يظهر نعي مهندس ألعاب الكمبيوتر الأسطوري ماثيو سوبول على الإنترنت، الذي قام بتنشيط تطبيق حاسوبي "شيطان" كامن سابقًا، مما يؤدي إلى بدء سلسلة من الأحداث التي تبدأ في كشف عالمنا المترابط. يقرأ هذا الشيطان عناوين الأخبار، ويجند أتباعًا من البشر، ويأمر بالاغتيالات. وبعد وفاة مبرمجه الأصلي دفنت أسرار سوبول معه، ومع إطلاق تطبيقات جديدة من شيطانه، الأمر متروك للمحقق بيتر سيبيك لإيقاف هذا القاتل الافتراضي الذي يتكاثر ذاتيًا قبل أن يحقق غرضه النهائي.

10. "هكذا تكلم زرادشت" Thus Spoke Zarathustra - فريدريك نيتشه (1883-1891)

إن كتاب هكذا "تكلم زرادشت" لنيتشه هو عمل عميق وشاعري، يقدم مفاهيم مثل "الإنسان الأعلى" (الإنسان الأعلى)، و"التكرار الأبدي"، ينتقد نيتشه القيم الأخلاقية التقليدية، ويشجع القراء على التغلب على الأخلاق التقليدية والسعي إلى الأصالة الشخصية. إن أسلوبه في الكتابة، الذي يجمع بين الأقوال المأثورة والنثر الفلسفي، يتحدى القراء لإعادة التفكير في القيم والغرض في الحياة. يعتبر زرادشت نصًا أساسيًا للفكر الوجودي وقد ترك تأثيرًا دائمًا على الأدب وعلم النفس والنظرية الثقافية.

11. "الوجود والعدم" Being and Nothingness - جان بول سارتر (1943)

كأحد أحجار الزاوية في الفلسفة الوجودية، يدرس كتاب سارتر الوجود والعدم الحرية البشرية وتحديات العيش الأصيل. يتعمق في طبيعة الوجود، ويقترح أن "الوجود يسبق الجوهر" ويستكشف مفاهيم مثل "سوء النية" والحرية والميل البشري لتعريف الذات. كان هذا الكتاب بمثابة حافز للحركة الوجودية بعد الحرب العالمية الثانية وأثر بشكل كبير على الفهم الفلسفي والشعبي للحرية والمسؤولية والفردية.

12. "التحقيقات الفلسفية" Philosophical Investigations - لودفيج فيتجنشتاين (1953)

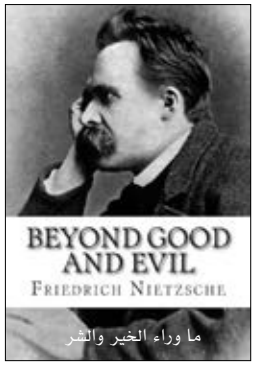
تعتبر التحقيقات الفلسفية نصًا مركزيًا في فلسفة القرن العشرين، وتمثل انحرافًا عن النظريات التقليدية للغة والمعنى. يزعم فيتجنشتاين أن معنى اللغة يتشكل من خلال استخدامها في "ألعاب اللغة"، وهو نهج ثوري أثر على فلسفة اللغة والمنطق والعلوم المعرفية. كانت فلسفته اللاحقة بمثابة تحول بعيدًا عن الأفكار في عمله السابق، Tractatus Logico-Philosophicus، وكان لها تأثير دائم على الفلسفة التحليلية، وخاصة في مناقشات اللغة والعقل والمعرفة

13. "الانضباط والعقاب" Discipline and Punish - ميشيل فوكو (1975)

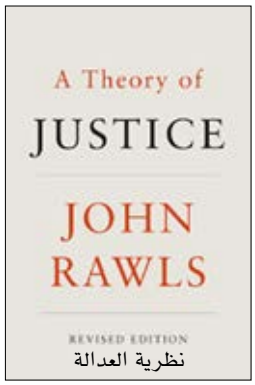
في الانضباط والمعاقبة، يدرس ميشيل فوكو كيف تعمل السلطة في المجتمع، وخاصة في سياق العقوبة والمراقبة والانضباط. يحلل فوكو التحولات التاريخية في ممارسات العقوبة ويقدم مفهوم "البانوبتيكية"، الذي يصف شكلًا من أشكال السيطرة الاجتماعية من خلال المراقبة. هذا العمل مؤثر في فلسفة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، ويشجع على التفكير النقدي حول المؤسسات وديناميكيات القوة والبنى الاجتماعية. لا تزال أفكار فوكو تتردد في مجالات مثل علم الاجتماع وعلم الجريمة والدراسات الثقافية.

● هذه الكتب تمثل نقاط تحول في تاريخ الفلسفة المعاصرة، حيث أنها أسهمت في تأسيس مدارس فكرية جديدة وصياغة رؤى عميقة حول الإنسان، والمجتمع، والأخلاق، والسياسة.

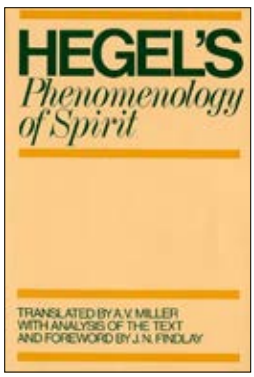
رسائل فينومينولوجية



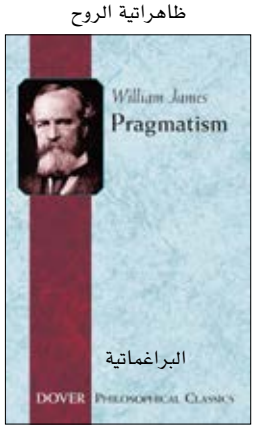
ما وراء الخير والشر



نظرية العدالة



ظاهراتية الروح



البراغماتية

لماذا قياس الوقت يحقق قفزة عملاقة في الدقة؟

المحرر الثقافي
مجلة فكر الثقافية

إن الوقت ضروري لأداء حياتنا اليومية: من الساعات التي نرتديها على معاصمنا إلى أنظمة تحديد المواقع العالمية في هواتفنا. وتعتمد أنظمة الاتصالات وشبكات الطاقة والمعاملات المالية جميعها على التوقيت الدقيق. والثواني هي وحدات القياس الحيوية في ضبط الوقت.

من المثير للدهشة أن الجدل لا يزال قائمًا حول تعريف الثانية. ولكن التطورات الأخيرة في أكثر أشكال قياس الوقت دقة في العالم ربما غيرت قواعد اللعبة.

كان ضبط الوقت بدقة جزءًا من التطور الاجتماعي للبشرية على الدوام. ففي نصب نيوجرانج التذكاري الذي يعود إلى العصر الحجري الحديث في أيرلندا، تسمح فتحة خاصة فوق المدخل لأشعة الشمس بإضاءة الممر والغرفة في أقصر أيام السنة، حوالي الحادي والعشرين من ديسمبر، وهو الانقلاب الشتوي.

قبل نحو 2300 عام، قال أرسطو إن "دوران الكرة الخارجية للسماء" ينبغي أن يكون المرجع لقياس الوقت. وكان الفيلسوف اليوناني يعتقد أن الكون مرتب في كرات متحدة المركز، مع الأرض في المركز.

الساعات المائية، التي ظهرت حوالي عام 2000 قبل الميلاد، هي من أقدم الأدوات المستخدمة في قياس الوقت. وهي تقوم بذلك عن طريق تنظيم تدفق المياه إلى داخل أو خارج الوعاء. ثم ظهرت الساعة الميكانيكية في أواخر القرن الثالث عشر.

حتى عام 1967، كانت الثانية تُعرَّف بأنها 1/86400 من اليوم، مع وجود أربع وعشرين ساعة في اليوم وستين دقيقة في الساعة وستين ثانية في الدقيقة ($24 \times 60 \times 60 = 86400$). ثم غيَّر النظام الدولي للوحدات الأمور، واستقر على هذا التعريف:

يتم تعريف الثانية عن طريق أخذ تردد انتقال لذرة السيزيوم 133، ليكون 9192631770 عندما يتم التعبير عنه بوحدة هرتز، والتي تساوي s^{-1}.

إذا كنت مرتبكًا، دعني أوضح لك الأمر. إن جوهر هذا التعريف هو ما يسمى بتردد الانتقال. يحدث الانتقال عندما تمتص الإلكترونات في الذرة الطاقة وتنتقل إلى مستوى طاقة أعلى، ثم تعود إلى حالة استرخاء بعد مرور الوقت. الأمر يشبه شرب فنجان من القهوة: فجأة يصبح لديك المزيد من الطاقة، حتى يتلاشى تأثير الكافيين. التردد هو العدد المتوقع لمرات حدوث الانتقال خلال فترة زمنية محددة.

في كل دقّة من الثانية، يحدث انتقال محدد لإلكترون من عنصر السيزيوم133- 9192631770 مرة. وقد أصبح هذا هو المقياس لقياس الوقت. وحتى اليوم، يوفر عنصر السيزيوم التعريف الأكثر دقة للثانية، ولكن يمكن تحسينه باستخدام ترددات أعلى.

كلما زاد معدل الانتقال، كلما قل احتمال أن يؤدي خطأ واحد في القراءة إلى إفساد الدقة الإجمالية. وإذا

كان هناك خمسون انتقالاً في الثانية، فإن التكلفة من حيث دقة العد الخاطئ لواحد منها ستكون أشد قسوة بمائة مرة مما لو كان هناك خمسة آلاف.

هناك قيدان يحولان دون تقليل هذا الخطأ: التحديات التكنولوجية المتمثلة في قياس الترددات، وخاصة الترددات العالية؛ والحاجة إلى إيجاد نظام ــ ذرات السيزيوم 133 للثانية ــ مع انتقال قابل للقياس إلى الترددات العالية.

من أجل قياس تردد غير معروف، يأخذ العلماء إشارة ذات تردد معروف - مرجع - ويدمجونها مع التردد الذي يريدون قياسه. سيكون الفرق بينهما إشارة جديدة بتردد صغير يسهل قياسه: تردد النبض

تستخدم الساعات الذرية هذه التقنية لقياس ترددات انتقال الذرات بدقة شديدة بحيث تصبح معايير لتحديد الثانية. ولتحقيق هذه الدقة، يحتاج العلماء إلى إشارة مرجعية موثوقة، يحصلون عليها باستخدام ما يسمى بمشط التردد.

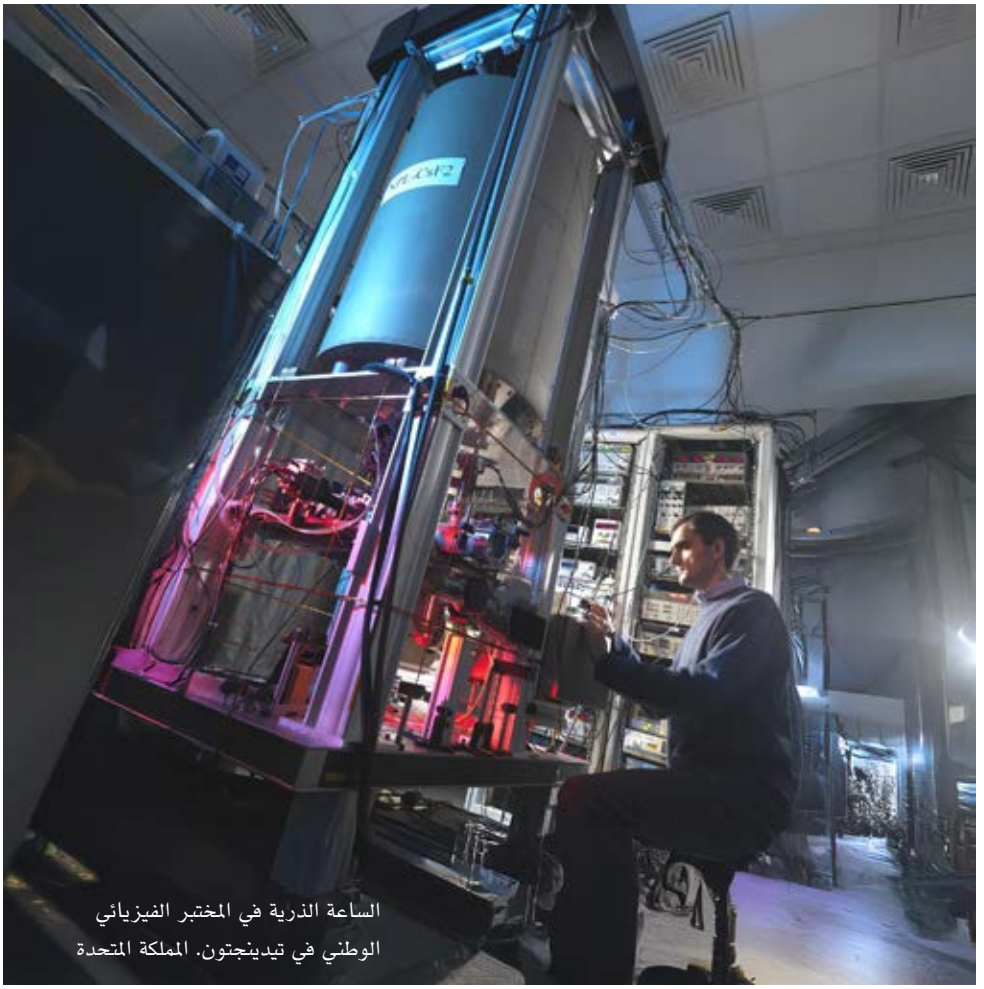
تستخدم مشطات التردد أشعة الليزر التي يتم إرسالها في نبضات متقطعة. تحتوي هذه الحزم على العديد من موجات الضوء المختلفة، والتي تكون تردداتها متباعدة بشكل متساوٍ، مثل أسنان المشط - ومن هنا جاء الاسم.

في الساعات الذرية، يتم استخدام مشط التردد لنقل الطاقة إلى ملايين الذرات في وقت واحد، على أمل أن تضرب إحدى أسنان المشط بتردد انتقال الذرة. إن مشط التردد الذي تكون أسنانه عديدة ورفيعة وتقع في النطاق الصحيح من الترددات يزيد من فرص حدوث ذلك. وبالتالي فهي مفتاح لتحقيق قياسات عالية الدقة لإشارة مرجعية.

من الساعات الذرية إلى الساعات النووية

كما رأينا، يتم تعريف النوع الثاني من خلال انتقالات الإلكترونات في ذرات السيزيوم. الانتقالات التي تحدث بتردد أقل تكون أسهل في القياس. ولكن الانتقالات التي تحدث بتردد أعلى تساعد في زيادة دقة القياس.

تحدث انتقالات السيزيوم عند نفس التردد تقريبًا على الطيف الكهرومغناطيسي مثل الموجات الدقيقة. تكون ترددات الموجات الدقيقة هذه أقل من ترددات الضوء المرئي. ولكن في سبتمبر 2021، أجرى العلماء قياسات باستخدام عنصر السترونشيوم، الذي يكون تردد انتقاله أعلى من السيزيوم ويقع ضمن نطاق الضوء المرئي. وهذا يفتح المجال أمام إعادة تعريف الثانية بحلول عام 2030.



الساعة الذرية في المختبر الفيزيائي الوطني في تيدينجتون، المملكة المتحدة

في سبتمبر 2024، حقق العلماء الأمريكيون تقدمًا كبيرًا في بناء ساعة نووية ــ وهي خطوة أبعد من الساعة الذرية. وعلى النقيض من الساعة الذرية، فإن الانتقال الذي يقيسه هذا الجهاز الجديد يحدث في نواة الذرة (ومن هنا جاء الاسم)، وهو ما يعطيها ترددًا أعلى.

توفر الذرة المستخدمة في هذه الدراسة، الثوريوم 229، انتقالاً نوويًا يمكن إثارته بواسطة الضوء فوق البنفسجي. وقد تغلب الفريق العامل على الساعة النووية على التحدي التكنولوجي المتمثل في بناء مشط تردد يعمل في نطاق التردد العالي نسبيًا للضوء فوق البنفسجي.

كان هذا تقدمًا كبيرًا لأن التحولات النووية لا تظهر عادةً إلا عند ترددات أعلى كثيرًا - مثل تلك الخاصة بإشعاع جاما. لكننا غير قادرين على قياس التحولات في نطاق جاما بدقة حتى الآن.

إن انتقال ذرة الثوريوم له تردد أعلى بنحو مليون مرة من تردد ذرة السيزيوم. وهذا يعني أنه على الرغم من أن هذا التردد قد تم قياسه بدقة أقل من ساعة السترونشيوم الحديثة، فإنه يعد بجيل جديد من الساعات ذات تعريفات أكثر دقة للثانية.

إن قياس الوقت إلى الرقم التاسع عشر، كما تفعل الساعات النووية، من شأنه أن يسمح للعلماء بدراسة العمليات السريعة للغاية. تخيلوا اثنين من العدائين يتعادلان في سباق فاصل زمني. إذا كانت ساعة توقيت الحكم تحتوي على بضعة أرقام إضافية، فسوف يتمكنون من تحديد الفائز.

وعلى نحو مماثل، تُستخدم النسبية العامة لدراسة العمليات عالية السرعة التي قد تؤدي إلى تداخلات مع ميكانيكا الكم. وستزودنا الساعة النووية بالتكنولوجيا اللازمة لإثبات هذه النظريات.

وعلى المستوى التكنولوجي، تعتمد أنظمة تحديد المواقع الدقيقة مثل نظام تحديد المواقع العالمي (GPS) على حسابات معقدة تتطلب قياسات دقيقة للوقت الذي تستغرقه الإشارة للانتقال من جهاز إلى قمر صناعي ثم إلى جهاز آخر.

إن التعريف الأفضل للثانية من شأنه أن يؤدي إلى نظام تحديد المواقع العالمي (GPS) أكثر دقة. وربما يكون الوقت قد انتهى بالنسبة لثانية السيزيوم، ولكن عالمًا جديدًا بالكامل ينتظرنا بعد ذلك.

الربط الكهربائي العربي حلم أم حقيقة

أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان

قسم الهندسة الكهربائية
كلية الهندسة
أستاذ كرسي الزامل لترشيد الكهرباء
جامعة الملك سعود - الرياض

للطاقة الكهربائية دورٌ هام ورئيسٌ في تنمية الشعوب وتقدمها ورقيها ورفاهيتها باعتبارها أحد الركائز الثابتة ذات الصلة المتينة والارتباط الوثيق بعمليات التنمية الاقتصادية والاجتماعية وتوفير الحياة الآمنة المُيسَّرة الهانئة المريحة. وبالطبع فإن هذا الدور لا يقتصر داخل حدود الدولة الجغرافية ذاتها فحسب بل يعني ربطًا كهربائيًا يمتد ويتسع خارج تلك الحدود ليمثل عاملاً مؤثرًا وسندًا قويًّا لدعم الروابط وتنمية التعاون وتجسيد التلاحم وتعميق التفاهم بين الدور المترابطة. ومن المعروف أن الربط الكهربائي بين الدول العربية يحمل معانٍ ومدلولات متعددة منها على سبيل المثال تقوية الروابط البينية وتعظيم الوشائج الأخوية وتعزيز العلاقات التجارية، كما أنه يعتبر أحد الاستراتيجيات والوسائل الهامة لنقل الطاقة الكهربائية المُنتجَة من دولة إلى دولة أخرى مما يساعد في تعزيز القدرات الكهربائية التي تحتاجها الأنظمة الكهربائية المترابطة وتحسين موثوقيتها وتدفق الطاقة بينها دونما عجزٍ أو تدنٍّ أو انقطاع، هذا بالإضافة إلى تخفيض الاحتياطي المطلوب في كل نظام كهربائي على حدة والتغطية المتبادلة من الطاقة في الحالات الطارئة والاستفادة من الفائض من القدرات المتاحة في تباين الأحمال القصوى (الذروية) بين الأنظمة الكهربائية وتقليل تكلفة إنتاج الطاقة الكهربائية فيها، كما أنه أحد آليات فتح أسواق الطاقة لأغراض تجارية وإيجاد فرص وظيفية وخلق فضاءات تعاونية فرعية أو إقليمية في هذا المجال.

أما مزايا الربط الكهربائي فيمكن تعداد بعضٍ منها، فعلى سبيل المثال أنه عند ربط الأنظمة الكهربائية فمن الممكن تقاسم الاحتياطي المتاح بحيث يحتفظ كل نظام بمستوى أقل من الاحتياطي لديه قبل الربط الأمر الذي يتيح توفيرًا في تكاليف إنشاء المحطات ومد خطوط النقل من جهة وخفضًا في نفقات تشغيلها وصيانتها من جهة أخرى. كما أنه عند الظروف القسرية الطارئة كالأعطال المفاجئة والانقطاعات الكهربائية المتكررة وأعطال المولدات وخطوط النقل قد ينجم عنه عجزٌ في حجم القدرة

الكهربائية التي من شأنها تغطية أحمال المشتركين الأمر الذي قد يحدث توقفًا في الخدمة الكهربائية أو ربما انهيارًا تامًا للنظام الكهربائي برمته، لذا فإن الربط الكهربائي المتين بين الأنظمة يشكل في هذه الأحوال حاجزًا منيعًا وضمانًا وثيقًا لتفادي حدوث تلك الانقطاعات أو الانهيارات بل ويساعد على استعادة حالة الاستقرار والاتزان للأنظمة الكهربائية، كما أن الربط الكهربائي يتيح أيضًا تبادل الطاقة الكهربائية بشكل أجدى وأوفر اقتصاديًا كما يمكن تبادل الطاقة الوقتي والاستفادة من التباين الزمني للطلب على الطاقة بين الأنظمة المترابطة، وبهذا تزداد درجة التعاون وتقاسم القدرات الكهربائية المتاحة وتوزيع الاستثمارات والنفقات بين الأنظمة الكهربائية المترابطة متمثلا في اختبار مواقع وبناء محطات أكبر ذات مردود اقتصادي أعلى وكفاءة أفضل وموثوقية أمثل.

وبعد هذا الاستعراض الموجز لأهم مزايا وفوائد الربط الكهربائي من حيث الجوانب الاقتصادية والفنية والعلاقات البينية فإن من الجدير بالذكر الإشادة بما يمثله الربط الكهربائي في بناء التكامل العربي المنشود في مجال الطاقة كأحد روافد تحقيق الطموح العربي الذى يرنو إلى إنشاء سوقٍ عربية مشتركة طالما نادى به معظم القادة العرب في كافة المحافل العربية والدولية، ويبدو أن هذا الحلم العربي قد بدأت نواته وظهور ملامحه في منظومة الربط الكهربائي بين دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية الذي أصبح حقيقة ماثلة للعيان وليجسد اللبنة الأولى لبناء التكامل العربي المنشود في مجال الطاقة كأحد روافد تحقيق الطموح العربي من أجل خلق سوق عربية مشتركة تحتل فيها تجارة الطاقة أحد ساحاتها العريضة التي تبشر بالخير والنماء لهذه المنطقة من العالم، ولعل الهدف من هذا الربط يتمثل في مساندة دول مجلس التعاون في حالات الطوارئ والانقطاع المفاجئ لسريان الكهرباء، إلى جانب اعتباره تجارة لتبادل الطاقة بين الدول الأعضاء حيث يجب النظر إلى تجارة الطاقة من منظور شامل وعلى مستوى الاقتصاد الوطني للدول الأعضاء وليس على مستوى قطاعات الكهرباء أو قطاعات النفط والغاز فحسب حيث إن النية تتجه لتأسيس سوق للطاقة في منطقة الخليج العربي. والآن دعونا نستعرض في هذا المقال بعضًا من التجارب العالمية التي سبقت وطُبقت ويمكن اكتساب خبرات وتجارب منها في هذا المجال ومنها الربط الكهربائي بين الولايات الأمريكية، ولعل أقدمها تاريخًا وأكبرها حجمًا وأشهرها موقعًا لهو الربط الكهربائي الذي تم تأسيسه عام 1927 بين الولايات الثلاث بنسلفانيا ونيوجرسي وميريلاند (PJM) والذي يغطي منطقة واسعة في الولايات المتحدة تشمل أجزاء من 13 ولاية بما فيها واشنطن العاصمة ويُعتبر واحدًا من أكبر أسواق الطاقة الكهربائية في العالم. كما أن هناك ربط كهربائي آخر بين الشبكات الأمريكية والشبكات الكندية حيث تتقاسم الجهتان معًا التوليد الكهربائي من المحطات المائية المقامة على شلالات نياجرا وهي مدينة بين تخوم الجهتين حيث تعتبر الشلالات الطبيعية الوحيدة الفريدة من نوعها في العالم بل إحدى العجائب السبع. كما أن هناك الشبكة الأوروبية المرتبطة لنقل الكهرباء التي تضم العديد من مشغلي الشبكات الكهربائية من مختلف الدول الأوروبية مثل الربط بين فرنسا والمملكة المتحدة، والربط بين الدول الاسكندنافية، مع التفكير في العديد من الخطط والمبادرات لتوسيع شبكات الربط الكهربائي في أوروبا في المستقبل بين الدول الأوروبية مثل ألمانيا وفرنسا والدول الاسكندنافية وغيرها إلى جانب توسيع الربط مع الدول المجاورة لها في شمال إفريقيا ومنطقة البلقان وذلك من أجل تعزيز التعاون وزيادة الإنتاج وتحسين كفاءة استخدام الطاقة. والآن دعونا نلقي نظرة شمولية تقييمية لحالة الأنظمة الكهربائية في العالم العربي وما تم خلال فترات مضت من عمليات ربط بينها ولنبدأ بشبكة الربط الخليجية والتي ذكرنا أنها النواة الأولى للربط الكهربائي العربي والتي بدأ التخطيط لها في أوائل عام (2001) بين دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية والذي يُعد من أهم مشروعات ربط البني الأساسية التي أقرها مجلس التعاون الخليجي، وذلك من ثوابت قناعته بالدور الحيوي الذى يحققه الربط الكهربائي من مزايا اقتصادية وفنية ودعم للأواصر البينية بين دوله، كما تجري دراسات بالتعاون مع البنك الدولي لربط شبكة الكهرباء الخليجية مع باقي الدول العربية وأوروبا عن طريق بوابة تركيا لأن احتياجات منطقة الخليج وأوروبا للطاقة الكهربائية متعاكسة، ففي الخليج مثلاً يتم استهلاك الكهرباء في فصل الصيف بحجم أكبر مقارنة باستهلاك أوروبا في فصل الصيف تبعًا لطبيعة المناخ الصحراوي المغاير لأوروبا حيث يتعاظم الاستهلاك لديهم في فصل الشتاء بسبب الثلوج والبرد القارس وحاجتهم للتدفئة تبعًا لذلك، بينما تتوفر الطاقة الكهربائية في الشبكات الخليجية في الشتاء وبإمكان تبادلها مع الشبكات الأوروبية حيث إن أكثر من 60% من الطاقة المنتجة في منطقة الخليج غير مستغلة خلال موسم الشتاء، وهذا ما يبرر جدوى الربط ويُؤمَّل أن يتحقق مع أوروبا في المستقبل. كما أن هناك مشروع ربط بين المملكة العربية السعودية وبين جمهورية مصر العربية الذي من المتوقع بدء التشغيل التجريبي له في غضون العام القادم، ومن الجدير بالذكر أن تخطيط هذا المشروع بُني على أساس الاستفادة من تباين أوقات أحمال الذروة في كل من السعودية ومصر حيث يكون في الأولى في فتره الظهيرة وفي الثانية بعد الغروب بفاصل زمني قدره أربع أو خمس ساعات الأمر الذي من شأنه أن يحقق تأمين وتبادل الطاقة بين البلدين، أما خارج أوقات الذروة فسيتم تبادل فائض القدرات المتاحة بين البلدين على أسس تجارية محضة كلما دعت الحاجة لذلك. ويتكون مشروع الربط الكهربائي بين مصر والسعودية من إنشاء ثلاث محطات تحويل جهد عالٍ هي محطة شرق المدينة ومحطة تبوك بالمملكة ومحطة بدر شرق القاهرة بحيث تربط بينها خطوط نقل هوائية تصل أطوالها إلى نحو 1350 كيلومترًا بالإضافة لكابلات بحرية. وبحسب الدراسات التي أجريت لهذا الربط الكهربائي فسيمكِّن ربطُ البلدين من تحقيق المستهدفات الطموحة لدخول مصادر الطاقة المتجددة ضمن مزيج إنتاج الطاقة، وكذلك تفعيل التبادل التجاري للطاقة الكهربائية وإتاحة المجال أمام استخدام خط الألياف الضوئية المصاحب لخط الربط الكهربائي في تعزيز شبكات الاتصالات ونقل المعلومات بين البلدين والدول المجاورة لهما ما سيزيد من المردود الاقتصادي للمشروع. ومن المقرر أن يحقق هذا المشروع عددًا من الفوائد المشتركة لكل من مصر والسعودية ومنها تعزيز موثوقية الشبكات الكهربائية الوطنية ودعم استقرارها والاستفادة من قدرات التوليد الفائضة المتاحة فيهما ومن فروقات التوقيت في ذروة أحمالهما الكهربائية. كما تم أيضًا توقيع مذكرة تفاهم بين السعودية والأردن في 16 أغسطس 2020م حول إنشاء خط ربط كهربائي بينهما مما يعزز المنظومة الكهربائية في كلا البلدين ويزيد من موثوقيتهما ويحسن أداءهما مع استخدام شبكات ألياف ضوئية مصاحبة لهذه الشبكات، وللمضي قدمًا في مشاريع الربط الكهربائي مع الدول المجاورة ولتعزيز هذه المشاريع الحيوية بين المملكة العربية السعودية والأشقاء العرب

فقد تم في أبريل الماضي توقيع مشروع الربط الكهربائي بين السعودية والعراق على أن يتم بموجبه تزويد العراق بحوالي خمسمائة ميجاواط من الطاقة الكهربائية من المنظومة الكهربائية الخليجية القائمة، وهذه الطاقة الكهربائية ستعزز من قدرات شبكات النقل في جنوب البلاد. وبالنسبة لتوضيح الوضع الحالي لمشروعات الربط الكهربائي العربي في كل من المشرق (السباعي)، والمغرب (المغاربي)، ونبذة عن اتفاقيات الربط بين هذه الدول، فقد تم تقييم لمشاريع الربط الكهربائي العربي الحالية كأحد الأبعاد الاستراتيجية الهامة في استكمال منظومة الربط الكهربائي العربي من جهة الشرق. إن توفر الطاقة الأولية في بعض الدول العربية وعدم توفرها في بلدان أخرى يجعل من الضروري البحث عن وسيلة لنقل الطاقة الكهربائية وتبادلها بين هذه الدول، ويعتبر الربط الكهربائي هو أحد الاستراتيجيات والوسائل الهامة لنقل الطاقة الكهربائية المنتجة من هذه الدول إلى الدول الأخرى التي تحتاجها، بالإضافة إلى كونه أحد آليات الدمج في أسواق الطاقة وخلق فضاءات فرعية أو إقليمية في هذا المجال. ومن هذا المنطلق، فقد أولت الدول العربية اهتمامًا كبيرًا بالربط الكهربائي منذ مطلع السبعينيات من القرن الماضي، وذلك من ثوابت قناعتها بالدور الحيوي الذي يلعبه قطاع الكهرباء في عملية التنمية الاقتصادية والاجتماعية والتي تحتاج إليها معظم الدول العربية حاليًا لتلحق بركب الدول التي سبقتها في هذا المجال وما يترتب على ذلك من ثبات واستقرار لكافة الجوانب الحياتية والمعاشية لشعوبها.

لقد سبق أن خطت حتى الآن سبع دول عربية هي: سوريا، الأردن، مصر، ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب خطوات حثيثة في هذا المجال تمخض عنها ربط لشبكاتها الكهربائية ما كان لها أن ترتبط بهذه الصورة من التقنية والأداء المتميز لولا تمسك القيادات العربية والدور الرائد لجامعة الدول العربية في تحقيق هذا الحلم العربي الذى راودها سنوات عديدة من أجل خلق سوق عربية مشتركة تحتل فيها تجارة الطاقة أحد ساحاتها العريضة التي تبشر بالخير والنماء لهذه المنطقة من العالم، والتي تتجمع فيها مقومات فريدة لظهور أكثر من تجمع اقتصادي يؤهلها لأن تكون أفضل من مثيلاتها إذا تم تفعيلها ورعايتها على أنها أمر حتمي للحاق بركب المدنية والتقدم.

إن الربط الكهربائي الشامل بين الدول العربية سيحقق بإذن الله ذلك الحلم العربي وسيكون من أهم مخرجاته التعاون والتنسيق بين الدول المترابطة بشبكات كهربائية موحدة مما سيُـقوِّي نسيج الترابط والتلاحم ويوجد قاعدة اقتصادية متينة وراسخة للبناء والتطور وخلق الروابط الواقعية العملية التي تتخطى الحدود الجغرافية بين دول يجمعها ويوحدها ماض عريق وحاضر زاهر ومستقبل واعد بمشيئة الله.

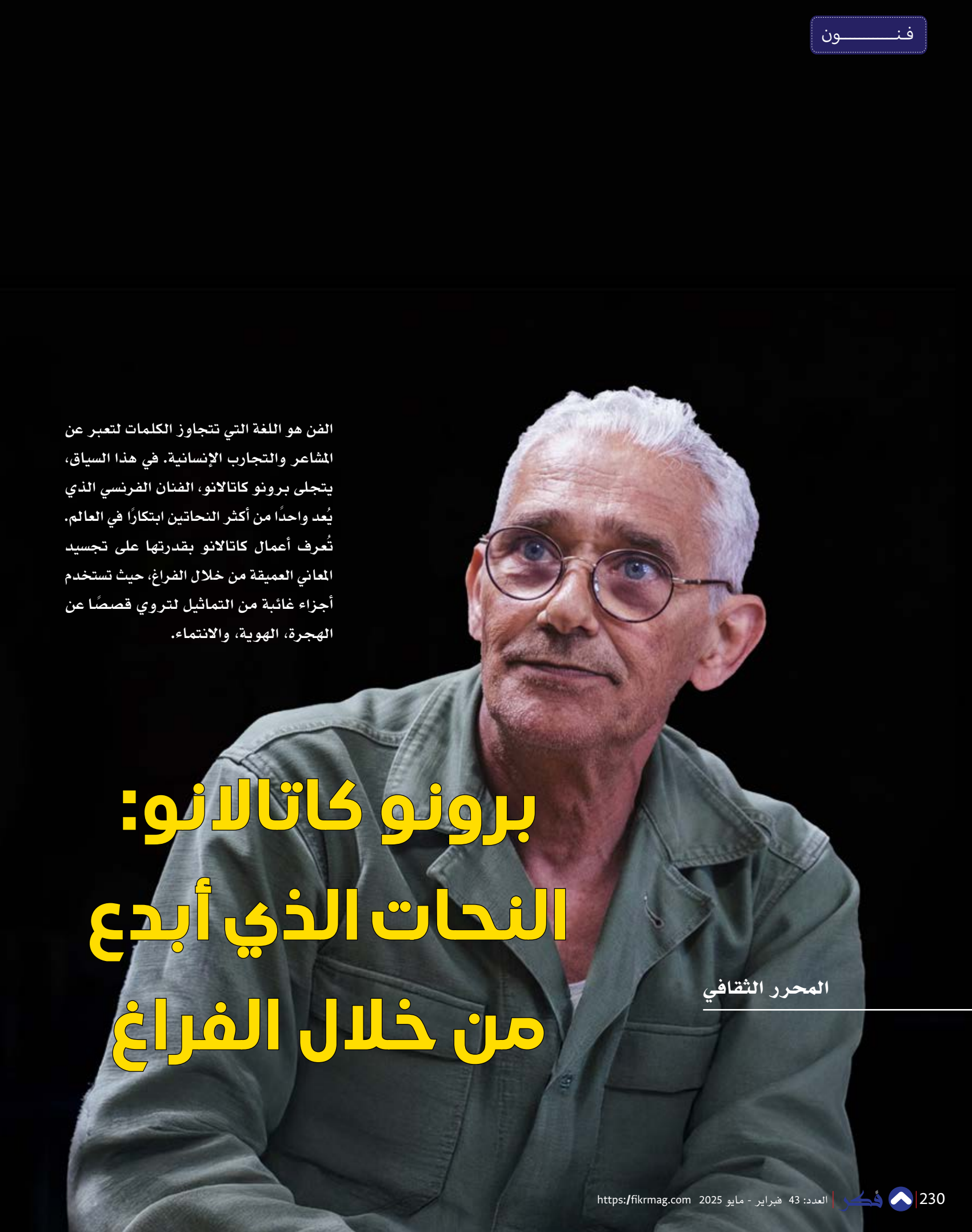
وقد برز منه علماء وفلاسفة ومفكرون أمثال فولتير وروسو وديدرو، فعلى مستوى العلوم، شهد عصر التنوير تطورًا كبيرًا في مجالات مثل الفيزياء والكيمياء والطب والرياضيات. وقد أسهمت التطورات العلمية الباهرة في تحقيق تقدم كبير في مجالات مثل التقنية والصناعة والميكنة والزراعة.

فكر

Fikr Cultural Magazine مجلة فكر الثقافية

مجلة الثقافة العربية

لاكتشاف عوالم مجلة فكر الثقافية



برونو كاتالانو: النحات الذي أبدع من خلال الفراغ

الفن هو اللغة التي تتجاوز الكلمات لتعبر عن المشاعر والتجارب الإنسانية. في هذا السياق، يتجلى برونو كاتالانو، الفنان الفرنسي الذي يُعد واحدًا من أكثر النحاتين ابتكارًا في العالم. تُعرف أعمال كاتالانو بقدرتها على تجسيد المعاني العميقة من خلال الفراغ، حيث تستخدم أجزاء غائبة من التماثيل لتروي قصصًا عن الهجرة، الهوية، والانتماء.

المحرر الثقافي

وُلد كاتالانو (Bruno Catalano) في عام 1960 في الدار البيضاء بالمغرب. هذه البداية، في بلد متعدد الثقافات، أثرت بشكل كبير على رؤيته الفنية التي تحمل في طياتها انعكاسات على الهجرة والتنقل. في هذا المقال، سنستعرض حياة كاتالانو، فلسفته الفنية، وأبرز أعماله التي جعلته أيقونة في عالم النحت.

النشأة والبدايات:

وُلد برونو كاتالانو لعائلة متواضعة، وهاجر إلى فرنسا في سن مبكرة. ساهمت تجربة الانتقال والاندماج في بلد جديد في تشكيل نظرته للعالم. عندما بلغ سن المراهقة، قرر كاتالانو ترك التعليم الرسمي للعمل على تحقيق ذاته من خلال الفن. بدأ حياته المهنية كبحار، وهو عمل جعله يدرك قيمة السفر والتنقل، وأثر بشكل مباشر على مواضيع أعماله المستقبلية.

لم يكن طريق كاتالانو إلى الشهرة سهلاً، بل مليئًا بالتحديات. في الثمانينيات، التحق بورشات فنية صغيرة في مرسيليا، حيث تعلم أساسيات النحت باستخدام الطين والنحاس. خلال هذه الفترة، طوّر أسلوبه الخاص الذي سيصبح لاحقًا توقيعه الفني المميز.

الفلسفة الفنية:

أعمال برونو كاتالانو ليست مجرد تماثيل، بل هي استكشاف عميق لحالة الإنسان في العالم الحديث. الفكرة المحورية في أعماله هي "الغياب"، حيث يظهر ذلك من خلال التماثيل المجوفة التي تفتقد أجزاءً كبيرة من أجسادها. الفراغات في تماثيل كاتالانو ليست نقصًا، بل هي أداة للتعبير عن المعنى:

الهجرة والانتماء: تعكس التماثيل شخصيات تحمل حقائب سفر، مما يرمز إلى حياة الترحال. بالنسبة لكاتالانو، تمثل هذه الشخصيات المغتربين الذين يفقدون أجزاءً من أنفسهم أثناء محاولتهم التأقلم مع ثقافات جديدة.

التوازن والفراغ: يخلق الفراغ في التماثيل تباينًا بصريًا قويًا، مما يدفع المشاهد إلى ملء الفراغ بالخيال. هذا الأسلوب يجعل أعماله تحفًا تفاعلية تدعو الجمهور للتأمل.

الهشاشة والقوة: الفراغات الكبيرة تجعل التماثيل تبدو وكأنها على وشك الانهيار، لكنها متوازنة بدقة مذهلة. يعكس ذلك التوازن بين الهشاشة والقوة في حياة الإنسان.

منحوت برونزي ضخم لبرونو كاتالانو في أمالفي، نابولي

منحوت برونزي ضخم لبرونو

حياة مهنية:

تعرف كاتالانو على فن النحت في عام 1981 في مرسيليا حيث التحق بفصول عرض الأزياء التي تقدمها فرانسوا هامل. وبعد عامين من التعليم، افتتح الاستديو الخاص للفن في عام 1985 وحصل على فرن ليخبز فيه أول تمثال من الطين. وفي وقت لاحق، بدأ كاتالانو في صنع منحوتات برونزية كبيرة. وكانت أعماله الأولى مضغوطة وتقليدية، لكن السلسلة اللاحقة أصبحت معبرة بشكل متزايد.

وفي عام 2001، دقّت شهرة كاتالانو بابه عندما كلفته بلدية الدائرة الخامسة في مرسيليا بإنشاء تمثال نصفي للفنان الأسطوري إيف مونتاند، لتزيين ساحة مخصصة لذلك. وكان هذا بمثابة بداية لسلسلة من مشاريع الفن العام التي أصبحت بمثابة القلب والروح لرحلته الفنية.

في عام 2004، غيرت حادثة غير متوقعة مسار التعبير الفني لبرونو إلى الأبد. فقد تسبب حادث صب معدني في إحداث فتحة عرضية في إحدى منحوتاته. وبدلاً من رفض الأمر باعتباره حادثًا

مؤسفًا، احتضن برونو هذا الحدث السعيد، وجعل التمزق في المادة عنصرًا أساسيًا في إبداعاته المستقبلية. وقد شكل هذا نقطة تحول في حياته المهنية، حيث بدأ في صياغة شخصيات ضخمة، بعضها شاهق الارتفاع لعدة أمتار. وأصبح البرونز هو الوسيلة المفضلة لديه، وكان أحيانًا يغرس في منحوتاته ألوانًا نابضة بالحياة، مما ينفخ الحياة في كل قطعة.

التقنية والأسلوب:

أعمال كاتالانو مصنوعة من البرونز، وهي مادة تقليدية تُستخدم في النحت، لكنه أعاد تعريف استخدامها بأسلوبه المميز. يعتمد كاتالانو على عملية دقيقة تتطلب تخطيطًا مسبقًا وتصميمًا ثلاثي الأبعاد لتوزيع الفراغات بطريقة لا تؤثر على استقرار التماثيل.

التصميم ثلاثي الأبعاد: يبدأ كاتالانو بإنشاء نموذج رقمي للتمثال، مما يساعده على تحديد نقاط القوة والضعف.

النحت اليدوي: يستخدم الطين أو الشمع لإنشاء نسخة أولية من التمثال.

الصب البرونزي: يتم صب البرونز في قوالب خاصة لإنتاج التمثال النهائي.

التشطيب النهائي: يتضمن التلميع وإضافة التفاصيل الصغيرة.

التوازن الدقيق بين الصلابة والفراغ يتطلب مهارة استثنائية، وهو ما يميز كاتالانو عن غيره من النحاتين.

مميزات أعماله:

الفراغ الإبداعي: يعتمد كاتالانو في نحته على ترك فجوات واسعة في تماثيله، مما يثير دهشة المشاهد ويدفعه للتفكير في المعنى العميق وراء هذا الأسلوب

الرسائل الرمزية: غالبًا ما تعبر أعماله عن الهجرة، والفقدان، والانتماء، حيث تبدو شخصياته وكأنها تحمل حقائب سفر، ترمز إلى الترحال والتنقل

اللعب بالتوازن: تماثيله متقنة في كيفية توازنها على الرغم من الفراغات الكبيرة، مما يعكس مهارته الفائقة في التصميم والنحت.

الموضوعات الرئيسية في أعماله:

1. الهوية والهجرة:

الهجرة ليست مجرد موضوع عرضي في أعمال كاتالانو، بل هي صلب فلسفته. الشخصيات التي ينحتها تبدو كأنها تعاني من فقدان هويتها، لكنها

تمثال الفنان برونو كاتالانو "بلو دي شين" يظهر في مانهاتن، مدينة نيويورك.

تمثال برونزي للفنان الفرنسي
برونو كاتالانو، نورماندي

تحمل حقائب تشير إلى أمل مستمر في المستقبل. هذه التماثيل هي استعارة لحالة الإنسان المعاصر الذي يبحث عن مكانه في عالم سريع التغير.

2. الزمن والتنقل:

تماثيل كاتالانو تحمل إحساسًا بالحركة، وكأنها تجسد لحظة توقفت فيها الزمن. هذا الإحساس يعكس تجربة السفر، حيث يصبح الوقت نسبيًا والمسافات أحيانًا غير محدودة.

3. العزلة والانفصال:

على الرغم من أن التماثيل تحمل حقائب وكأنها تسافر إلى أماكن جديدة، إلا أن الفراغات تبرز الشعور بالعزلة والانفصال. تعبر هذه الأعمال عن الجانب العاطفي للهجرة والابتعاد عن الوطن.

أبرز الأعمال:

1. سلسلة "المسافرون" (Les Voyageurs):

تُعتبر هذه السلسلة من أشهر أعمال كاتالانو، حيث تصور شخصيات تحمل حقائب سفر وتفتقد أجزاء من أجسادها. عُرضت هذه السلسلة في

العديد من المدن الكبرى مثل باريس، ونيويورك، وشنغهاي، وحظيت بإشادة واسعة من الجمهور والنقاد.

2. "البحّار" (The Sailor):

يُكرّم هذا التمثال رحلته الشخصية كبحار في شبابه، ويجسد ارتباط الإنسان بالبحر كرمز للحرية والمجهول.

3. "المسافر الضائع" (The Lost Traveler):

يجسد فكرة فقدان الهوية في العصر الحديث. التمثال يبدو وكأنه يبحث عن شيء مفقود، مما يعكس مشاعر الاغتراب والضياع.

أقيم معرض لمنحوتات كاتالانو بعنوان "المسافرون" في مرسيليا في سبتمبر 2013، للاحتفال بمكانتها كعاصمة الثقافة الأوروبية مع عرض عشرة منحوتات بالحجم الطبيعي في ميناء مرسيليا.

في مسيرة برونو كاتالانو، الفن هو تجربة تقنية ومادة. لكن الفن هو أيضًا نظرة خاصة للإنسانية، وهي حدة يتم تنميتها ومشاركتها في إنشاء الأعمال. توضح سلسلة "المسافرون"، التي أصبحت رمزية في غضون بضع سنوات، كل الكثافة التي تلعب دورًا في التنوع الكبير للنماذج التي مثلها الفنان، انجذب إلى موقف، إلى بعض التفاصيل التي تخفي إنسانية مكثفة. من هذا، خلق شخصيات برونزية. تمثل هذه الشخصيات رجالاً ونساءً وأطفالًا يتقدمون للأمام، وهم يحملون أمتعتهم في أيديهم، مدفوعين بتصميمات تُترك للجمهور حرية تخيلها.

التأثير الثقافي والاجتماعي:

أعمال برونو كاتالانو ليست مجرد قطع فنية تُعرض في المتاحف، بل هي دعوة للتأمل في قضايا أكبر مثل الهجرة، والانتماء، والهوية. أصبحت تماثيله رمزًا للإنسانية المشتركة التي تتجاوز الحدود الثقافية والجغرافية.

1. في الفن المعاصر:

يعتبر كاتالانو من الشخصيات البارزة في الفن المعاصر، حيث استطاع أن يجمع بين الجمال البصري والعمق الفلسفي. أسلوبه المميز جعله مصدر إلهام للعديد من الفنانين الشباب.

2. التأثير المجتمعي:

تساهم أعماله في زيادة الوعي بقضايا الهجرة والاندماج. تم استخدام تماثيله في حملات اجتماعية تهدف إلى تعزيز التفاهم بين الثقافات.

تمثال برونزي لبرونو كاتالانو بعد فوز أولمبيك مارسيليا أول فريق يفوز بدوري أبطال أوروبا والفريق الفرنسي الوحيد الذي فاز بأمجد الكؤوس الأوروبية سنة 1993.

منحوتة رائعة لبرونو كاتالانو على الواجهة البحرية لمدينة آركاشون جنوب غرب فرنسا

الخاتمة:

برونو كاتالانو ليس مجرد نحات، بل هو راوٍ قصصي يستخدم البرونز والفراغ للتعبير عن التجارب الإنسانية المعقدة. من خلال أعماله، يعكس كاتالانو هشاشة الإنسان، وأهمية الانتماء، وصعوبة التكيف مع عالم دائم التغير. تماثيله ليست مجرد قطع فنية، بل هي رحلة فكرية تدعو المشاهد إلى استكشاف ما وراء الظاهر.

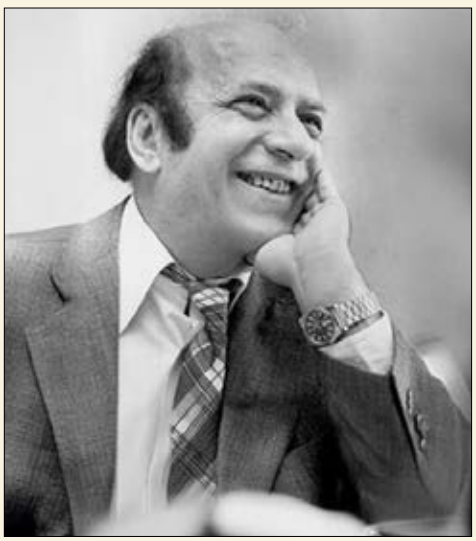
يمثل كاتالانو رمزًا للإبداع الفني الذي يتجاوز الحدود التقليدية للنحت، ويعيد تعريف دور الفن في حياتنا. أعماله ستبقى خالدة كذكرى للحظة التي أصبح فيها الفراغ أكثر عمقًا من الامتلاء.

اليوم، لا يزال برونو كاتالانو يجسد الجوهر الحقيقي للنحات، ويسعى دائمًا إلى الكمال والدقة والصدق في تصوير شخصياته. تتمتع أعماله بجودة غامضة، مما يجعل المشاهدين يتأملون القصص وراء كل منحوتة والعواطف العميقة التي تثيرها

قصيدة مختارة من الشِّعر العربي

هذه ليلتي

جورج جرداق



المحرر الأدبي

جورج سجعان جرداق شاعر لبناني. ولد في مرجعيون في 1933. تربى في بيئة أدب وشعر وثقافة، عُرف شعره بالغنائية الرومانسية العذبة حتى غدا نشيدًا مطربًا في حنجرة كبار المطربين في العالم العربي. من كتبه «قصور وأكواخ»، «صلاح الدين وريكاردوس قلب الأسد»، «نجوم الظهر»، «عبقرية العربية»، «صبايا ومرايا»، وله نصوص مسرحية، كما أنه قدم برنامجه «على طريقتي» على أثير إذاعة «صوت لبنان» ما يزيد على 15 عامًا.

استهل عمله الصحافي في مجلة «الحرية»، وعمل أيضًا في مجلة «الجمهور الجديد» وانتقل إلى «دار الصياد» عام 1965، وعمل في مجلة «الشبكة» وفي صحيفة «الأنوار»، وبقي أحد أركان الكتابة في منشورات «الصياد».

عرف بشغفه بشخصية الإمام علي بن أبي طالب، وبالموسوعة التي وضعها والتي تحمل اسم «الإمام علي صوت العدالة الإنسانية» وهي في 5 أجزاء. توفي جورج جرداق في 6 نوفمبر 2014.

هَـذِهِ لَيْلتي وَحُـلْمُ حَيَاتِي بَيْنَ مَاضٍ من الـزّمانِ وآتِ
الهَـوَى أَنتَ كُلُّـــه والأَمَانِي فَاملأ الكأسَ بِالغَرامِ وَهَاتِ
بَعدَ حِينٍ يُبدّلُ الحُبُّ دَارَا وَالـعَـصَافِيرُ تَهجُرُ الأوكَارَ
وَدِيـارٌ كَانَت قَـدِيمًا دِيارَا سَـــتَرَانَا، كَمَا نَـــرَاهَا، قِفَارَ
سَوفَ تَلهُو بِنَا الحَيَاةُ وتَسخَر فَتَعَالَ أُحِبُّكَ الآنَ أكـثَ

* * * *

وَالمسَاءُ الـذِي تَهَادَى إِلينَا ثُمَّ أصغَى وَالحُبُّ في مُقلَتِينَ
لسـؤَالٍ عَنِ الهَـوَى وَجَـوَابٍ وَحَدِيثٍ يَذُوبُ في شَفَتِينَ
قَد أَطَالَ الوُقُوفَ حِينَ دَعَانِي لِيَـلُـمَّ الأشـواقَ عَـن أَجـفانِي
فَادن منّي وخُذ إِليكَ حَنَانِي ثُمَّ أَغمِضْ عَينيكَ حَتَّى تَرَانِي
وَلِيَكـنْ لَيلُنا طَـوِيلاً طَـوِيلاً فَكثِيرُ اللقاءِ كَانَ قَـلِـيـلاَ
سَوفَ تَلهُو بِنَا الحَيَاة وَتَسخَر فَتَعَالَ أُحِبُّكَ الآنَ أكـثَ

* * * *

يَا حَبِيبِي طَابَ الهوَى مَا علينَا لَو حَمَلنَا الأَيَّامَ في راحَتَيْنَ
صُدفَةً أَهدَتِ الوُجُودَ إِلَينَا وَأَتَاحَت لَقَـاءَنَا فَـالتَـقَينَ
فِي بِحارٍ تَئِنُّ فِـيهَا الـرِّيَاحُ ضَاعَ فِيهَا المِجدَافُ والمِـلاَّحُ
كَـم أَذَلَّ الـفِـرَاقَ مِنَّا لقاءٌ كُلُّ لَـيـلٍ إِذَا التقينَا صَبَاحُ
يَا حَبِيبًا قَد طَالَ فِيهِ سُهَادي وَغَـرِيبًا مُـسافِـــرًا بِفُؤَادِي
سَوفَ تَلهُو بِنَا الحَيَاةُ وَتَسخَر فَتَعَالَ أُحِبُّكَ الآنَ أكـثَ

* * * *

سَهَرُ الشَّوقِ في العُيُونِ الجميلة حُلُمٌ آثَرَ الهوَى أَن يطِيلَه
وَحَديثٍ في الحُبِ إن لم نَقُلهُ أَوشَكَ الصَّمتُ حولَنا أن يقُولَهْ
يَا حَبيبي وَأنت خمرِي وكأسي وَشراعِي فوقَ البحَارِ وشَمسِي
فيكَ صمْتي وَفيكَ نطقِي وَهمسِي وَغَدي في هَوَاك يَسبِق أمسِي
كَانَ عُمري إلى هَواكَ دليلاً واللَّيالِي كَانَت إِليكَ سَبِيلاَ
سَوفَ تَلهُو بِنَا الحَيَاة وَتَسخَر فَتَعَالَ أُحِبُّكَ الآنَ أكـثَ

* * * *

هَلَّ في لَيلَتِي خَيَالُ النّدامَى والنُّواسِيُّ عَانـق الـخَيّامَ
وَتَسَاقَوا مِن خَاطِرِي الأحلامَا وَأَحَبُّوا وَأسكـرُوا الأيَّـامَ
رَبِّ مِن أين لِلـزمَانِ صِباهُ إن صَحـونَا، وَفَجْرُهُ ومَـساهُ
لَن يرَى الحُبُّ بعدَنَا مَن هَوَاهُ نحنُ لَيلُ الهَوَى ونَحنُ ضُحَاهُ
مِلءُ قَلبِي شَوقٌ وَملٌّ كِيانِي هَـذه لَيلتِي فَقِـفْ يا زَمَـاني
سَوفَ تَلهُو بِنَا الحَيَاة وَتَسخَر فَتَعَالَ أُحِبُّكَ الآنَ أكـثَ

شروط النشر في مجلة فكر الثقافية

العدد: 17

تحميل العدد

العدد: 18

تحميل العدد

العدد: 19

تحميل العدد

العدد: 20

تحميل العدد

العدد: 21

تحميل العدد

العدد: 22

تحميل العدد

العدد: 23

تحميل العدد

العدد: 24

تحميل العدد

العدد: 25

تحميل العدد

العدد: 26

تحميل العدد

العدد: 27

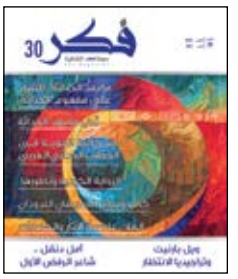
تحميل العدد

العدد: 28

تحميل العدد

العدد: 29

تحميل العدد



العدد: 30

تحميل العدد

العدد: 31

تحميل العدد

العدد: 32

تحميل العدد

العدد: 33

تحميل العدد

العدد: 34

تحميل العدد

العدد: 35

تحميل العدد

العدد: 36

تحميل العدد

العدد: 37

تحميل العدد

العدد: 38

تحميل العدد

العدد: 39

تحميل العدد

العدد: 40

تحميل العدد

العدد: 41

تحميل العدد

العدد: 42

تحميل العدد

@fikrmag

fikrculturalmagazine

@fikrmagazine

https://fikrmag.com

https://linktr.ee/fikrmag