العدد 42
أكتوبر 2024
يناير 2025
السنة الثالثة عشرة

فكر 42

مجلة فكر الثقافية Fikr Cultural Magazine

كيف تشكل اللغة الهوية الشخصية والاجتماعية؟

من إفرازات الحقبة التنويرية: دون كيشوت مصارع طواحين الهواء

اللغة والهوية والاختلافات الثقافية

أثر المركزية الغربية في تشكيل خطاب الكراهية بين الشعوب

غابرييل ماركيز روائي عاش ليروي

السيكولوجيا التاريخية: سايكوباثية رينيه دي شاتيون

مجلة الثقافة العربية

افتتاحية

العلاقة بين اللغة والهوية من المواضيع المركزية في مجالات مثل علم اللغة الاجتماعي وعلم الأنثروبولوجيا اللغوية.

تشير الهوية إلى الخصائص والمعتقدات والصفات التي تحدد الفرد أو المجموعة. وتشمل جوانب مختلفة من سماتنا الفريدة وتجاربنا وذكرياتنا وتصورنا الذاتي. إنها تشكل كيف نرى أنفسنا وكيف ينظر إلينا الآخرون، فيما تتعلق الهوية الاجتماعية بعضويتنا في مجموعات اجتماعية محددة، مثل الجنسية أو العرق أو الدين أو الجنس أو المهنة. تؤثر هذه الانتماءات على شعورنا بالانتماء وكيفية تفاعلنا مع الآخرين.

وتعكس الهوية الثقافية العادات والتقاليد واللغة والقيم المرتبطة بثقافة أو مجتمع معين. وتساهم في رؤيتنا للعالم وكيفية تشكيل سلوكنا. إن فهم هويتنا واحتضانها يمكن أن يؤدي إلى الوعي الذاتي والتعاطف وفهم أكثر ثراءً للعالم.

يُنظر إلى اللغة باعتبارها أحد أهم مكونات الهوية الثقافية والاجتماعية للفرد أو المجموعة. فاللغة تعكس قيم المجتمع وتقاليده وتاريخه، وتشكل جزءًا لا يتجزأ من الهوية الشخصية والجماعية.

في الوقت نفسه، تؤثر الهوية على استخدام اللغة وتطورها. فالانتماء إلى مجموعة اجتماعية أو ثقافية معينة قد يدفع الفرد لاستخدام لهجة أو أسلوب لغوي معين، كما أن تغير الهوية عبر الزمن قد يؤدي إلى تغيرات في اللغة.

هذه العلاقة المتبادلة بين اللغة والهوية تجعلها موضوعًا مهمًا وشائقًا للدراسة. فهناك الكثير من الأبحاث والمناقشات حول كيفية تشكيل اللغة للهوية وكيف تؤثر الهوية بدورها على ممارسات اللغة.

ومن حيث تأثير اللغة على العالم، فإن معدل انتشار اللغة وتأثيرها على مجتمع أو مجتمعات متعددة هو مؤشر مهم لدى علماء الأنثروبولوجيا. على سبيل المثال، يمكن أن يكون لاستخدام اللغة الإنجليزية كلغة دولية آثار واسعة النطاق على مجتمعات العالم. يمكن مقارنة ذلك بآثار الاستعمار أو الإمبريالية واستيراد اللغة إلى مختلف البلدان والجزر والقارات في جميع أنحاء العالم.

كيف تشكل اللغة للهوية الشخصية والجماعية؟.

تعد اللغة هي الوسيلة الرئيسية للتعبير عن الذات وإظهار الانتماء إلى مجموعات اجتماعية محددة. فاختيار الفرد للكلمات والأسلوب اللغوي الذي يستخدمه يعكس هويته وخلفيته الاجتماعية والثقافية.

على سبيل المثال، استخدام لهجة محلية أو لغة أم معينة يمكن أن يعكس الانتماء إلى مجموعة إقليمية أو عرقية. كما أن تبني أشكال معينة من اللغة المتخصصة، كاللغة الأكاديمية أو المهنية، قد تعكس الانتماء إلى مجموعات اجتماعية محددة.

في المقابل، تؤثر الهوية على استخدام اللغة وتطورها. فتغير الهوية الاجتماعية والثقافية للأفراد أو المجموعات نتيجة للهجرة أو التحضر أو التغيرات السياسية قد يؤدي إلى تغييرات في أنماط استخدام اللغة وحتى ظهور لغات جديدة.

كما أن محاولات المجموعات الاجتماعية والثقافية للحفاظ على هويتها من خلال المحافظة على لغتها الأم هي مثال آخر على تأثير الهوية على اللغة. فالصراعات حول الهوية اللغوية وحقوق استخدام اللغات المختلفة هي موضوعات نراها في العديد من المجتمعات حول العالم.

إذن، يمكن القول إن اللغة والهوية متداخلتان بشكل وثيق وأن فهم هذه العلاقة المتبادلة بينهما أمر بالغ الأهمية لفهم الديناميكيات الاجتماعية والثقافية للمجتمعات البشرية.

رئيس التحرير

محتويات العدد

فكر
مجلة فكر الثقافية Fikr Cultural Magazine
www.fikrmag.com
تأسست في تشرين الأول/أكتوبر 2012
العدد: 42 | تشرين الأول/أكتوبر 2024 كانون الثاني/يناير 2025 | السنة الثالثة عشرة

رئيس التحرير:
ناصر بن محمد الزمل
nzumal@fikrmag.com

مدير التحرير:
محمد بن عبد الله الفريح
malfriah@obeikan.com.sa

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
مركز الإبداع في مجلة فكر الثقافية

للإعلان في مجلة فكر الثقافية مراسلة رئيس التحرير على: nzumal@fikrmag.com

لمراسلة المجلة وللمشاركة:
info@fikrmag.com
fikrmag1@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:

- كيف تشكل اللغة الهوية الشخصية والاجتماعية؟ 6
- اللغة والهوية والاختلافات الثقافية 10

ثقافات:

- جائزة القلم الذهبي - د. أمير تاج السر 16
- من إفرازات الحقبة التنويرية: دون كيشوت مصارع طواحين الهواء - أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان 18
- الجنسانية المصرية (3) - أ.د. إبراهيم بن محمد الشتوي 22
- سيكولوجية العقل (2): نشوء البنية الفكرية - أ.د. عبدالرحمن بن سليمان النملة 24
- التحيز والتسلط - د. مصطفى عطية جمعة 26
- الإثنوغرافيا في مجابهة الرؤى العنصرية دفاعًا عن وحدة إنسانية الإنسان - د. حسام الدين فياض.... 28
- الحقيقي والمتخيل في رواية "غصن أعوج" لأحمد عبدالملك - د. علي عفيفي علي غازي 34
- الكذب والحقيقة الروائية - عادل عطية 37
- التوظيف الدلالي للريح في الشِّعر العربي القديم - د. غانم حميد 38
- أثر المركزية الغربية في تشكيل خطاب الكراهية بين الشعوب - د. ربيع العايب 40
- العدل: الميزة الخامسة والأخيرة لتقدم الغرب - أ.د. مهند الفلوجي 46
- ضرورة إصلاح التعليم العالي والبحث العلمي في العراق- أ.د. يعرب قحطان الدُّوري 52
- "محمد الفاتح" و"مارتن ميستري" التباين الحضاري في الرسوم المتحركة - محمد الحارثي 54
- السيكولوجيا التاريخية: سايكوباثية رينيه دي شاتيون - د. مريم ملهي النويران 58
- إيجاز اللفظ وإشباع المعنى الأمثال السَّائرة بيضة منطق العرب - د. عبدالكريم الفرحي 62
- ليفي ستراوس: شيخ البنيوية الأنثروبولوجية الذي دافع عن التعددية الحضارية - د. سعيد سهمي 64
- التواصل: منظور متعدد الوسائط لصنع المعنى - د. عادل الثامري 68
- الإبداع في الفن ..! (بين الحرية والمسؤولية) - منير مزليني 70
- الصفر كائن بلا قوام - د. نور الدين شيخ عبيد 74
- قراءة في فكر محمد أركون في نقد العلمانيَّة المناضلة بحثًا عن توازن مفقود - د. رمضان بن رمضان 78
- لماذا نكتب ولمن نكتب؟ - د. محمد صابة 81
- الترجمة بين الهيمنة والمثاقفة - د. المصطفى رياني 82
- تراجيديا التاريخ.. في "الأمير الثائر" - محمد عطية محمود 86
- روكرت والأدب العربي - إبراهيم مشارة 90
- نجيب محفوظ واللص والكلاب - رقية نبيل عبيد 92
- إشكالية السلطة عند مشيل فوكو - الهادي علوي 94
- الترجمة مسؤولية ثقافية وأخلاقية في نقد ترجمة كتاب "التخييل الذاتي" لإيزابيل غريل إلى اللغة العربية - د. حسن العاصي 100
- مزالق الترجمة 2 - د. محمد سارح العسيري 104

ترجمات:

- روح النثر الشعرية - ترجمة: أ. د. تحسين رزاق عزيز 108
- بيير بورديو: ماهية النيوليبرالية؟ - ترجمة: د. سعيد بوخليط 114
- أهمية الفلسفة في عصر الذكاء الاصطناعي - المحرر الثقافي 117
- جورج لايكوف الاستعارة تَبْني الفِكْر- ترجمة: د. أسماء كريم 118
- إحياء التفكير في راهنية ميشيل فوكو - ترجمة: محمد نجيب فرطميسي 120
- كانج يووي: المفكر الثوري وراء التحول في الصين الحديثة – المحرر الأدبي 123
- غونصالو طافريش: قراءة كتب جيّدة تمكّننا من التدرّب على حيل اللغة - ترجمة: رفقة أومزدي 124
- موجة الشباب الغاضب في المسرح البريطاني - ترجمة: عبدالسلام إبراهيم 126
- رواية تشرح كيف تتغذى المجتمعات على الأكاذيب – المحرر الأدبي 129
- روايات ما بعد الاستعمار وشتات جزر الهند الغربية "جزر الكاريبي" - ترجمة: د. أشرف زيدان 130
- غابة الجُرَيْس The Bluebell Wood - ترجمة: د. أحمد الجذع 136
- أرتميسيا جينتيليسكي دعونا لا نسمح للعنف أن يحدد هوية الفنان - ترجمة: د. محمد عبدالحليم غنيم 138

وجـــوه:

- غابرييل ماركيز روائي عاش ليروي – ناصر محمد الزمل 142
- بول أوستر.. الكتابة طنين في الرأس - د. هاني حجاج 148

وجوه 142

كتب 212

مراجعات وقراءات 190

فنون 214

علوم وتكنولوجيا 214

الأدب والنقد:

- قصص الأطفال والسَّرد غير الطبيعيّ - أ.د. نادية هناوي 152
- إشكالات قصيدة النثر في الرؤية والتجنيس - أسامة غانم 160
- صراع المنفى والذاكرة في قصائد أحمد عبدالمعطي حجازي في الغربة - أ.د. أحمد الزعبي 164
- قصيدة النثر والموقف من الذات والشعر والعالم مجموعة "أهب النهر مصباحي" أنموذجًا - أ. د. أحمد زياد مُحَبّك 168
- إشكالية الموت واقعه وما وراءه في قصص دينو بوتزاتي - شوقي بدر يوسف..... 176
- قراءة نقدية في سردية زوارق الموت - معتز محمد بشير 182
- "مرايا آخر المشهد" لأحمد حسين حميدان جماليات اللغة السردية والإبداع القصصي - عزيز العرباوي 188

مراجعات وقراءات:

- جمهورية الآداب العربية: الإسلام والتنوير الأوروبي - د. عمر عثمان جبق 190
- قراءة في رواية "عزلة الأشياء الضائعة" - د. غزلان هاشمي 192
- اقتصاد قابل للأكل: اقتصادي جائع يشرح العالم - المحرر الأدبي 195
- انسيابيةُ التعبيرِ وجلالُ المَشْهَدِ الشِّعْرِيِّ قراءةٌ في ديوان: "حِينٌ مِنَ البَحْرِ" للشاعر إبراهيم عمر صعابي - د. محمد عبدالله الخولي 196
- ملامح تفجّر الأنا وتشظيها في "زر وسط القميص" لصالح حمدوني - د. محمد حسين السماعنة 198
- مدينة على المريخ - المحرر الأدبي 201
- سياسة الإذلال حكايات عن الخزي والإهانة - ميادة سفر 202
- جواسيس: حرب الاستخبارات الأسطورية بين الشرق والغرب - المحرر الأدبي 205
- التلميحات التاريخية والأدبية في رواية "عزازِل" للكاتب الروسي المعاصر بوريس أكونين - حسين علي خضير 206
- رواية تلتهم الدهشة وتُحيل الأسئلة إلى معاول في الرأس!! قراءة في رواية قناع بلون السماء - د. زرياف المقداد 208
- إحصاء مصر: الدَّين العام وسياسات القياس الكمّي في العصر الملكي - المحرر الأدبي 211

كتب:

- روايات رائعة عن الذكاء الاصطناعي والروبوتات – المحرر الأدبي 212

علوم وتكنولوجيا:

- من هو الجيل Z؟ - المحرر الثقافي 214

فنون:

- إيفان أيفازوفسكي.. رسام طبع الجمال بفرشاته – المحرر الثقافي 218
- جماليات التصوير في السينما التكوين - التأطير- زوايا الرؤية - د. محمد فاتي 222

شاعر وقصيدة:

- عش أنت - بشارة الخوري (الأخطل الصغير) – المحرر الأدبي 218

نصوص:

- للشوقِ آلامٌ وللصمتِ آذانُ - شعر: إبراهيم عمر صعابي 67
- القطار (قصة قصيرة) - محمد عباس علي داود 73
- رَسِيس الانتظار - شعر: عبدالله بن سُلَيم الرُّشَيد 85
- القفاز الأزرق (قصص قصيرة) - عزة دياب 89
- صَيْرورَة - شعر: حسن ملواني 103

كيف تشكل اللغة الهوية الشخصية والاجتماعية؟

"إذا تحدثت إلى رجل بلغة يفهمها، فإن ذلك يذهب إلى عقله. إذا تحدثت معه بلغته الأم فإن ذلك يدخل إلى قلبه".

نيلسون مانديلا

مجلة فكر الثقافية

تمثل اللغة هوية الأمم والشعوب والمعبرة عن ثقافتها الاجتماعية، والمقياس الذي يُعرف به مدى تقدم وانحطاط الأمم، كما تُعدُّ المكون الأساس في بنية الهوية الوطنية، فهي لا تقتصر على التواصل فقط وإنما هي ذلك الوعاء الذي يحمل التراث والثقافة والفكر والرابطة بين الحاضر والماضي، ولا يمكن الاستغناء عنها لأنها الوسيلة التي بها تحفظ المعارف والعلوم، والمكون الرئيس للمفاهيم الذهنية والعقلية للإنسان والسبيل الأنجع لمعرفة ذاته ومحيطه، وبها تتحقق الهوية اللغوية والاجتماعية والثقافية، والتي هي نتاج اللغة والبيئة والتاريخ.

تُعد اللغة، فضالاً عن دورها المهم كأداة تحاور ونقل لمعلومات، من الأوعية المهمة في تكوين الهوية، فهي مخزون الحضارة والأفكار للأمة، لما تعبر عنها من تراكم معرفي للأجيال المتعاقبة، وهي الميزان الذي به تقاس الهوية وقدرتها على الثبات والتحول أمام المستجدات والتطور. اللغة هي التي تربط بين الحضارات والتي تخلد الأمم، كأنها مفتاح الغد الذي ينقل الماضي وإرثه.

مع وجود أكثر من 7000 لغة منطوقة في العالم اليوم، يمكننا أن ننقل هوياتنا وأفكارنا باستخدام لغتنا، وهذه واحدة من أقوى القدرات البشرية، وتعد اللغة هي وسيلة رئيسية ومهمة للتعبير عن هوياتنا في أي ثقافة ومجتمع.

اللغة باعتبارها انعكاسًا للهوية الشخصية

التراث اللغوي والجذور الثقافية

إن تراثنا اللغوي متشابك بعمق مع جذورنا الثقافية. فاللغات التي نتعلمها منذ ولادتنا، واللهجات التي نكتسبها، والتعابير التي نستخدمها تعكس خلفياتنا العائلية والثقافية. بالنسبة للعديد من الأفراد، تعمل اللغة بمثابة جسر لتقاليد أسلافهم وعاداتهم وقيمهم، مما يعزز الشعور بالانتماء والاستمرارية عبر الأجيال.

واللغة إما أن تكون كلمات فردية، أو كلام متصل، أو حتى كتابة. بينما نستخدم اللغة المكتوبة أو المنطوقة، فإننا لا نعبر عن أفكارنا وثقافتنا ومجتمعنا ونوايانا فحسب، بل نعبر أيضًا عن هويتنا الحقيقية وكيف نريد أن يرانا الناس. نحن نؤدي وننتج هويات محددة اعتمادًا على السياق.

اللغة في التفاعل الاجتماعي

تلعب اللغويات دورًا دقيقًا في التفاعلات الاجتماعية، وتشكيل التصورات والتفاعلات. تنقل الإشارات اللغوية مثل النغمة ودرجة الصوت واختيار الكلمات الحالة الاجتماعية والعلاقة والأعراف الثقافية. تعكس استراتيجيات التأدب وسجلات الكلام والتكيف اللغوي الهويات الاجتماعية، مما يؤثر على كيفية تنقل الأفراد في سياقات وعلاقات اجتماعية متنوعة.

وتُعد اللغة جانبًا أساسيًا من التواصل البشري وتلعب دورًا حاسمًا في تشكيل هوية الشخص. إن استخدامنا للغة يعكس ويؤثر على هوياتنا الثقافية والعرقية والقومية والشخصية. من خلال اللغة نعبر عن أفكارنا وعواطفنا وتجاربنا، وهي عنصر أساسي في كيفية تواصلنا مع الآخرين وتشكيل الروابط الاجتماعية. لذلك، سوف يستكشف هذا المقال العلاقة متعددة الأوجه بين اللغة والهوية، ويدرس كيفية اكتساب اللغة، تساهم الاختلافات والجنس ووضع الأقلية وديناميكيات السلطة في بناء هوية الفرد.

عندما يتعلق الأمر باللغة، فإن إحدى الكلمات الأولى التي تتبادر إلى الذهن هي التواصل. ومع ذلك، تعد اللغة أيضًا جزءًا مهمًا من هوية الفرد وهي مطلوبة لجميع جوانب التفاعل مع العالم المحيط. الهوية هي ما يعرضه المرء للعالم وكيف يريد أن يراه الآخرون. علاوة على ذلك، يتطلب تكوين الهوية مستوى معينًا من الوعي لأنه يشمل الأفراد لاتخاذ قرار واعي يؤثر على تغيير هويتهم.

اللغة ليست مجرد مجموعة متنوعة من الكلمات، بل هي كيان يربط الفرد بأسرته وهويته وثقافته ومعتقداته وحكمته. فهو حامل التاريخ والتقاليد والعادات والفولكلور من جيل إلى آخر. وبدون اللغة، لا يمكن لأي ثقافة أن تحافظ على وجودها. لغتنا هي في الواقع هويتنا.

تلعب اللغة الأم دورًا حاسمًا في تشكيل شخصية الفرد وكذلك نموه النفسي وأفكاره وعواطفه. طفولتنا هي أهم مرحلة في حياتنا ويمكن للأطفال فهم المفاهيم والمهارات التي يتم تدريسها لهم بلغتهم الأم بسرعة كبيرة.

يعتقد العديد من علماء النفس أن الرابطة القوية بين الطفل ووالديه (وخاصة الأم) تنشأ من خلال إظهار الحب والرحمة ولغة الجسد والتواصل اللفظي؛ لغة.

وتقول الأخصائية التربوية هوريسا جوفرسين: "عندما يتحدث الشخص لغته الأم، يتم إنشاء اتصال مباشر بين القلب والدماغ واللسان". إن شخصيتنا وتواضعنا وخجلنا وعيوبنا ومهاراتنا وسائر الصفات الخفية تنكشف حقاً من خلال اللغة الأم لأن صوت اللغة الأم في الأذن ومعناها في القلب يمنحنا الثقة والاطمئنان.

وتعتقد المديرة العامة لليونسكو، إيرينا بوكوفا، أن "اللغات الأم في عالم متعدد اللغات هي مكونات أساسية للتعليم الجيد، وهو في حد ذاته الأساس لتمكين النساء والرجال ومجتمعاتهم".

تعد الأسرة والتفاعلات الاجتماعية مع الأقران والموقع الجغرافي ثلاثة جوانب تظهر وجود علاقة بين اللغة والهوية طوال حياة الفرد.

ديناميات اللغة والهوية الاجتماعية

هوية المجموعة والانتماء اللغوي

اللغة تربط المجتمعات ببعضها البعض، وتشكل أساس هوية المجموعة وتضامنها. تعمل اللهجات واللهجات العامية واللهجات الإقليمية كعلامات للهوية الاجتماعية، مما يشير إلى الانتماء إلى مجتمعات أو ثقافات فرعية محددة. يعزز تقارب اللغة الصداقة الحميمة والخبرات المشتركة والروايات الجماعية، مما يعزز الروابط الاجتماعية ويعزز الشعور بالانتماء الجماعي.

تشير الهوية إلى الخصائص والمعتقدات والقيم والخبرات التي تحدد الفرد أو المجموعة. ويعرض جوانب مختلفة مثل الهويات الثقافية والعرقية والوطنية والشخصية والاجتماعية. اللغة، باعتبارها وسيلة أساسية للتواصل، تتشابك بشكل معقد مع هذه الأبعاد المختلفة للهوية. اللغة بمثابة انعكاس للهوية الثقافية، والتقاط القيم والتقاليد والمعتقدات المشتركة لمجموعة معينة. غالبًا ما تعكس المفردات والقواعد والتعبيرات المستخدمة في اللغة الفروق الثقافية الدقيقة وخبرات المتحدثين بها. على سبيل المثال، يمكن أن يكشف استخدام كلمات أو تعابير أو استعارات محددة عن القيم والممارسات الثقافية. وباستخدام اللغة، يؤكد الأفراد عضويتهم وارتباطهم بمجموعة ثقافية معينة، مما يعزز هويتهم الثقافية.

سياسات اللغة وسياسات الهوية

تعتبر السياسات اللغوية، بما في ذلك اللغات الرسمية، وتعليم اللغة، وحقوق اللغة، أمرًا أساسيًا في سياسات الهوية. فهي تشكل المناظر الطبيعية اللغوية، وتؤثر على الوصول إلى الموارد والفرص، وتؤثر على ظهور الأقليات اللغوية والاعتراف بها. غالبًا ما تتقاطع الدعوة والنشاط اللغوي مع حركات العدالة الاجتماعية الأوسع، التي تدعو إلى التنوع اللغوي، والاندماج، والحقوق الثقافية.

وترتبط لغتنا ارتباطًا وثيقًا بالهوية العرقية. غالبًا ما يكون للمجموعات العرقية لغاتها أو لهجاتها المميزة، والتي تكون بمثابة علامة على تراثها الثقافي وانتمائها الجماعي. يمكن أن تكون اللغة مصدرًا للفخر والتضامن داخل المجتمع العرقي، وتوفر وسيلة للحفاظ على التقاليد الثقافية ونقلها عبر الأجيال. فهو يسمح للأفراد بالتعبير عن هويتهم العرقية الفريدة وتعزيز الشعور بالانتماء.

ومع ذلك، يمكننا أن نؤكد أن اللغة تلعب دورًا مهمًا في تشكيل الهوية الوطنية. في كثير من الحالات، يتم تعريف الأمة من خلال لغتها (لغاتها) الرسمية، ويمكن أن تكون اللغة رمزًا قويًا للوحدة الوطنية. إن التحدث بلغة مشتركة يعزز الشعور بالتاريخ والثقافة والقيم المشتركة بين المواطنين. ويمكن أن تكون اللغة أيضًا أداة للتكامل الوطني وتعزيز التماسك الاجتماعي وتسهيل التواصل بين مجموعة متنوعة من السكان.

علاوة على ذلك، تتشابك اللغة بشكل عميق مع الهوية الشخصية، لأن اللغة (اللغات) يمكن أن تؤثر على إحساسهم بالذات، وعلاقاتهم مع الآخرين، ونظرتهم للعالم. تشكل اللغة الطريقة التي ينظر بها الأفراد إلى العالم من حولهم ويفسرونه، مما يوفر عدسة فريدة يعبرون من خلالها عن أفكارهم وعواطفهم وتجاربهم. يمكن أن يعكس اختيار الشخص للغة تفضيلاته الشخصية وتطلعاته وانتماءاته، مما يساهم في تشكيل هويته الشخصية.

رعاية الهوية اللغوية: استراتيجيات وتأملات

احتضان التنوع اللغوي

إن الاحتفال بالتنوع اللغوي يعزز البيئات الشاملة حيث يتم تقدير واحترام الهويات المتعددة. تعمل برامج تعليم اللغة التي تعزز التعددية اللغوية، والحفاظ على التراث اللغوي، والتفاهم بين الثقافات، على تعزيز المواقف الإيجابية تجاه الخلفيات اللغوية المتنوعة، مما يعزز الشعور بالفخر والانتماء بين المجتمعات اللغوية.

كما يعد اكتساب اللغة خلال مرحلة الطفولة مرحلة حاسمة في تكوين هوية الشخص لأنه يسمح للأطفال بالتواصل والمشاركة في التفاعلات الاجتماعية. من خلال اللغة، يمكن للأطفال التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم ووجهات نظرهم وفهمهم وأفكارهم، ويمكنهم أيضًا التعرف على العالم من حولهم. وهذا يساعدهم على تطوير الشعور بالذات والمكان في العالم.

عندما يتعلق الأمر بالإعدادات متعددة اللغات أو ثنائية اللغة، يصبح اكتساب اللغة أكثر تعقيدًا. الأفراد الذين يكبرون وهم يتحدثون لغات متعددة يتنقلون في سياقات لغوية وثقافية مختلفة، مما يؤدي إلى هوية متعددة الأوجه. توفر ثنائية اللغة وتعدد اللغات للأفراد القدرة على التعبير عن أنفسهم بطرق مختلفة، والتكيف مع البيئات الاجتماعية المتنوعة، والانخراط في مجموعة واسعة من التجارب الثقافية.

غالبًا ما يطور الأفراد ثنائيو اللغة ومتعددو اللغات هوية هجينة تتضمن عناصر من كل لغة وثقافة يتعرضون لها. وقد يقومون بالتبديل بين اللغات حسب السياق الاجتماعي أو يفضلون لغات معينة لأغراض محددة. تسمح هذه السلاسة في استخدام اللغة بتعبير أكثر دقة عن الهوية.

تمكين خيارات اللغة

إن تمكين الأفراد من اتخاذ خيارات لغوية مستنيرة يعزز القدرة على تقرير المصير وتقرير المصير في تكوين الهوية. تعمل السياسات اللغوية التي تدعم تنشيط اللغة والحقوق اللغوية والاستقلال اللغوي على تمكين المجتمعات من الحفاظ على تراثها اللغوي وتعزيزه، وحماية الهويات الثقافية في عالم معولم.

تأثير الموقع الجغرافي على الهوية

لقد وجدت العديد من الدراسات أن الموقع الجغرافي له تأثير كبير على تنوع اللغة وظهور اللهجات. أي أنه عندما يكون المتحدثون من نفس المجموعة متباعدين جغرافيًا، فمن المرجح أن يستخدموا اللغة بشكل مختلف، فإن جميع اللغات لها اختلافات ديالكتيكية. يمكن أن تختلف هذه اللهجات في علم الأصوات، والصرف، والتهجئة، والمفردات، وبناء الجملة عن اللغة القياسية، ولكن مع تغير اللغة باستمرار، قد لا يكون من الواضح للخارج ما يعتبر اللغة الحقيقية. ويتأثر التنوع اللغوي يتأثر بالخلفية الجغرافية.

رعاية الهوية اللغوية: استراتيجيات وتأملات

احتضان التنوع اللغوي

إن الاحتفال بالتنوع اللغوي يعزز البيئات الشاملة حيث يتم تقدير واحترام الهويات المتعددة. تعمل برامج تعليم اللغة التي تعزز التعددية اللغوية، والحفاظ على التراث اللغوي، والتفاهم بين الثقافات، على تعزيز المواقف الإيجابية تجاه الخلفيات اللغوية المتنوعة، مما يعزز الشعور بالفخر والانتماء بين المجتمعات اللغوية.

اليوم، هناك العديد من اللهجات المختلفة في كل من اللغة الإنجليزية البريطانية والأمريكية. هناك تعبير منسوب إلى أوسكار وايلد وجورج برنارد شو وهو "أمتان تقسمهما لغة مشتركة". يعزز هذا الاقتباس فكرة أن حواجز الموقع الجغرافي تصبح حواجز لغوية. يمكن أن تحدث هذه الحواجز بين الأشخاص الذين يتحدثون نفس اللغة ولكنهم ينتمون إلى مناطق مختلفة من نفس البلد. قد يجدون صعوبة في فهم بعضهم البعض، وهذا يمكن أن يؤدي إلى الصراع والإحباط والإهانة

والارتباك، وكلها تعيق التواصل الفعال. إذا قرر أحد الأشخاص الانتقال إلى مدينة لأغراض العمل حيث يتم التحدث بلهجة مختلفة، فقد يواجه هذا الشخص سوء فهم وتفسيرات خاطئة مع زملائه، ونتيجة لذلك، قد يحدث توتر في العلاقات بين الأشخاص. علاوة على ذلك، عندما تحدث اختلافات في اللهجة واللهجة، فإن استخدام العامية والعامية الإقليمية يمكن أن يؤدي إلى المزيد من سوء الفهم وفجوات التواصل، من بين قضايا أخرى. يمكن للصراعات اللغوية أن تغير هوية الفرد بالكامل، حيث أن حواجز اللغة يمكن أن تعيق تدفق تبادل الأفكار والأفكار والمشاعر. ولهذا السبب، لا ينبغي أبدًا اعتبار التواصل الناجح بين الأشخاص أمرًا مفروغًا منه.

اللغة والتعبير عن الذات

الكلمات التي نختارها وأنماط اللغة التي نعتمدها تعكس ذواتنا الداخلية. من خلال الشعر أو رواية القصص أو المحادثات اليومية، تصبح اللغة وسيلة للتعبير عن الذات، مما يسمح لنا بالتعبير عن الأفكار والعواطف والخبرات.

إن الإبداع اللغوي، بما في ذلك العامية واللهجات والألفاظ الجديدة، يزيد من تشكيل هوياتنا اللغوية الفريدة، مما يساهم في نسيج غني من التنوع اللغوي.

خلاصة القول، من خلال القراءة، يمكن أن نفهم أن اللغة ليست أداة للتواصل فحسب، بل هي أيضًا وسيلة للتعبير عن الواقع الثقافي للشعوب. تعكس اللغة وجهة نظر وفهم وهوية الأمة وأفرادها. علاوة على ذلك، ترتبط اللغة والثقافة ارتباطًا وثيقًا، ويؤثر كل منهما على الآخر. إن فهم هذه العلاقة يمكن أن يساعد في التواصل وفهم الاختلافات الثقافية.

فاللغة هي الأداة الرئيسية المستخدمة للتواصل مع الآخرين، ولكنها أيضًا جزء أساسي من هويتنا وضرورية لجميع جوانب التفاعل البيئي.

أفكار معاصرة

منذ تصور نورتون للهوية في التسعينيات، أصبح هذا المفهوم مركزًا أساسيًا في أبحاث تعلم اللغة التي قدمها علماء مثل ديفيد بلوك، أنيتا بافلينكو، كيلين توهي، مارغريت إيرلي، بيتر دي كوستا وكريستينا هيغينز. وقد بحث عدد من الباحثين كيف أن الهوية كفئات من العرق، والجنس، والطبقة والتوجه الجنسي قد تؤثر على عملية تعلم اللغة. تتميز الهوية الآن في معظم الموسوعات والكتيبات لتعلم اللغة والتدريس، وامتد العمل إلى مجال أوسع من اللغويات التطبيقية لتشمل الهوية والبراغماتية، وعلم اللغة الاجتماعية، والخطاب. ففي عام 2015، كان موضوع مؤتمر الرابطة الأمريكية للغويات التطبيقية (AAAL) الذي عقد في تورونتو عن الهوية، وركزت مجلة الاستعراض السنوي للغويات التطبيقية في نفس العام على قضايا الهوية، مع مناقشة العلماء البارزين بناء الهوية فيما يتعلق عدد من المواضيع. وشملت هذه اللغات ترجمة اللغات (أنجيلا كريس وأدريان بلاكلدج)، وعبر الوطنية والتعددية اللغوية (باتريشيا داف)، والتكنولوجيا (ستيفن ثورن) والهجرة (روث ووداك).

والتي ترتبط بشكل وثيق بالهوية هي نظرية نورتن في الاستثمار الذي يكمل نظريات التحفيز في اكتساب اللغة الثانية. يرى نورتون أن المتعلم قد يكون متعلمًا لغويًا، ولكن قد لا يكون له إلا القليل من الاستثمار في الممارسات اللغوية لفصل دراسي أو مجتمع معين، في حين يمكن أن ينظر إلى الحافز على أنه بناء نفسي في المقام الأول، يتم وضع الاستثمار ضمن إطار اجتماعي، ويسعى إلى جعل علاقة ذات مغزى بين رغبة المتعلم والتزامه لتعلم اللغة، وهويتهم المعقدة. وقد أثار بناء الاستثمار اهتمام البحوث الكبير في هذا المجال. نموذج دارفين ونورتون (2015) للاستثمار في تعلم اللغة وضع الاستثمار عند تقاطع مع الهوية، المبدأ والمذهب. واستجابة لشروط التنقل والسيولة التي تميز القرن الحادي والعشرين، يسلط النموذج الضوء على كيفية قدرة المتعلمين على التحرك عبر المساحات عبر الإنترنت وفي الفضاء الخارجي، من خلال تأدية هويات متعددة أثناء التفاوض على أشكال مختلفة من المبادئ.

ويتعلق تمديد الاهتمام بالهوية والاستثمار بالمجتمعات المتخيلة التي قد يتطلع إليها المتعلمون اللغويون للانضمام عندما يتعلمون لغة جديدة. مصطلح «المجتمع المتخيل»، الذي صاغه أصلا بنديكت أندرسون (1991)، تم عرضه على مجتمع تعلم اللغة من قبل نورتون (2001)، الذي قال أنه في العديد من الفصول اللغوية، قد يكون المجتمع المستهدف، إلى حد ما، إعادة بناء المجتمعات السابقة والعلاقات التي تشكلت تاريخيا، ولكن أيضا مجتمع من الخيال، المجتمع المطلوب الذي يوفر إمكانيات لمجموعة معززة من خيارات الهوية في المستقبل. وقد تم تطوير هذه الأفكار الابتكارية المستوحاة من جان ليف وإتيان وينغر (1991) و وينغر (1998)، وبشكل كامل في كانو ونورتون (2003)، وبافلنكو ونورتون (2007)، وقد أثبتت نجاحها في مواقع بحثية متنوعة. يفترض المجتمع المتخيل هوية متخيلة، ويمكن فهم استثمار المتعلم في اللغة الثانية في هذا السياق.

اللغة والهوية والاختلافات الثقافية

مجلة فكر الثقافية

بسبب النمو الهائل للهجرة إلى البلدان المتقدمة، بحثًا عن فرص عمل وتعليم أفضل أو هربًا من النزاعات في أوطانهم والعثور على ظروف معيشية أكثر أمانًا واستقرارًا. تم إنشاء مجتمعات كلامية مختلفة في تلك البلدان. وقد حفزت هذه الطفرة في المجتمعات الكلية إجراء أبحاث كثيرة حول طبيعة الهوية اللغوية لهذه المجتمعات وتأثيرها المحتمل على المجتمعات الصغيرة. هناك تفاعل سلس بين اللغة والهوية الاجتماعية، وهذا التفاعل متعدد الأوجه وينتج عنه عدد لا يحصى من التداعيات. وفي المقابل، اقترح العديد من الباحثين أو المنظرين نماذج مختلفة لآلية هذا التفاعل. وعلى الرغم من وجود إجماع على التفاعل القوي بين اللغة والهوية، إلا أنه لا تزال هناك مناقشات حول الاتجاه السببي لهذا التفاعل. بناءً على النظريات الاجتماعية والثقافية واللغوية الاجتماعية، تنظر الأدبيات ذات الصلة في الغالب إلى الاتجاه السببي من الاجتماعي إلى اللغوي. ومع ذلك، فإن هذه الورقة تعارض أي تفسيرات أحادية وتناقش كيف أن مفهومي اللغة والهوية لديهما روابط ثنائية. وأخيرًا، تتم مناقشة المراحل الأساسية لتطور الهوية اللغوية من وجهة نظر سيميائية. الكلمات المفتاحية: الهوية، اللغة، اللغوية، الهوية الاجتماعية، اللغوية الاجتماعية.

يستخدم الأفراد، ولكل منهم خصائصه الفريدة، اللغة للتعبير عن الفروق أو القواسم المشتركة بينهم. على وجه الخصوص، يمكن أن تكون اللغة قوة موحدة للأشخاص الذين ينتمون إلى مجموعة اجتماعية معينة، مما يسلط الضوء على الرابطة بين اللغة والهوية منذ البداية.

هوية الفرد ليست ثابتة. فهو يختلف باختلاف الموقف والغرض والسياق. عندما يجد الناس أنفسهم في بيئات جديدة، فإنهم غالبًا ما يعيدون تشكيل هوياتهم للتكيف. وتؤكد هذه القدرة على التكيف الحاجة إلى استكشاف كيف يمكن للتغيرات البيئية أن تعيد تعريف العلاقة بين اللغة والهوية.

يمكن أن تشير اللغة أيضًا إلى الحالة الاجتماعية للشخص أو عرقه أو جنسيته أو جنسه. عادة، يتشارك أعضاء مجموعة معينة لغة مشتركة، مما يعزز وحدتهم. تعمل هذه التجربة اللغوية المشتركة على ترسيخ هوية المجموعة وتعزيز الشعور بالانتماء من خلال الخبرات المشتركة وسهولة التواصل.

في العلوم الاجتماعية، تم استخدام مفهوم الهوية على نطاق واسع في سياقات مختلفة ولأغراض مختلفة. وقد تشير الهوية، في هذه العلوم، إلى الإدراك الغريزي للذات أو إلى شارة تنير عضويات المجموعة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن للهوية أن "تشير إلى إحساس الفرد الذاتي بذاته، إلى "علامات" التصنيف الشخصية التي تبدو مهمة، سواء للفرد أو للآخرين، وكذلك إلى تلك العلامات التي تحدد عضوية (عضويات) المجموعة". من منظور بيئي، الهويات هي عقليات محددة تمثل نفسها بطرق متباينة في الحديث والتصرف والكتابة والأكل وارتداء الملابس. يمكن تشكيل الهوية من خلال مجموعة متنوعة من الوسائل والاختلافات اللغوية. إن جوهر مفهوم الهوية من منظور نفسي اجتماعي هو حقيقة أن الهوية ليست شيئًا تمتلكه، بل هي شيء تفعله.

يمكن لمصطلح معجمي خاص أو لهجة أو لهجة أن تنقل هوية المتحدث باللغة في المجتمع. ومع ذلك، فقد ناقش الفلاسفة منذ فترة طويلة الهوية كشيء تملكه وشيء داخلي. ومن الجدير بالذكر أيضًا أنه لا يوجد إجماع بين الفلاسفة وعلماء اللغة الاجتماعيين وعلماء الاجتماع على الاتجاه السببي بين الهوية واللغة. أي أن ما إذا كانت الهوية تؤدي إلى نوع معين من السلوك اللغوي (استخدام اللغة) أو أن استخدام اللغة يميز تبني الهوية لا يزال قيد المناقشة.

الخلفية النظرية علم اللغة الاجتماعي والنظرية الاجتماعية والثقافية. من خلال تحليل الاختلافات اللغوية، يهتم علم اللغة الاجتماعي بتأثيرات العوامل المجتمعية على السلوك اللغوي. أحد الأبعاد المهمة للبحث اللغوي الاجتماعي هو دراسة تأثير الأعراف الاجتماعية والأدوار على الهوية اللغوية. وبناءً على ذلك، يهتم علماء اللغة الاجتماعيون بالتفاعلات بين هوية المتحدث والسياق الاجتماعي الذي يحدث فيه التحدث. أجرى رائد الدراسات اللغوية الاجتماعية ويليام لابوف (1972) سلسلة من الدراسات المتعلقة بالتقاء اللغة العامية الأمريكية والهوية الاجتماعية. وخلص إلى أن الاستخدام المتباين للغة هو انعكاس للهويات التي يتبناها الناس نتيجة لانتمائهم إلى مجموعات مختلفة تتميز بعرقهم وإثنيتهم وجنسهم وطبقتهم الاجتماعية.

الطريقة التي يستخدم بها الناس مجموعة متنوعة من اللغات تؤدي إلى تحديد هويتهم الاجتماعية. قد يحيي الأشخاص بشكل مختلف، أو يطلبون بشكل مختلف، أو يستخدمون نغمة كلامهم بشكل مختلف، وهذه التنويعات هي انعكاسات لهويتهم. يحدد المتحدثون مواقفهم مع الأفراد الآخرين باستخدام تنوع لغوي محدد ينقل أكثر مما يقال. لا يقتصر الاختلاف اللغوي على المناطق الجغرافية المختلفة. قد يستخدم الأشخاص مجموعة متنوعة من اللغات لإظهار ولاءات جماعية متعددة. هذا الميل موجود لأن استخدام هذا التنوع اللغوي هو علامة على فصل نفسك عن المجموعات التي لا تتحدث بهذه الطريقة. هذه الظاهرة هي ما أسماه "التضامن العرقي القومي": يقوم المتحدثون ببناء وتطوير هوياتهم اللغوية من خلال الاختيار المستنير للأصناف اللغوية المناسبة. تنعكس هوية المتحدث من خلال استخدام أفعال التواصل اللفظية وغير اللفظية المماثلة. يتم بعد ذلك تشكيل مجتمع الكلام، وهو مجموعة كبيرة من الأشخاص الذين لديهم ذخيرة مشتركة من عادات الاتصال اللفظي. علاوة على ذلك، فإن التنوع اللغوي للأفراد (وتسمى أيضًا اللهجة)، لا ينفصل عن تنوع اللغة التي يستخدمها مجتمع أو مجموعة (وتسمى أيضًا اللهجة). والنقطة الحاسمة هنا هي أن آلية العلاقات بين اللهجة واللهجة متغيرة وغير واعية إلى حد كبير. في بعض الأحيان، يحتفظ المتحدثون الفرديون بهويات مزدوجة عن طريق استخدام نوعين لغويين للتواصل في مجتمعات الكلام المزدوجة. ليس صحيحًا بأي حال من الأحوال استنتاج أن الهوية الاجتماعية هي مجموع هويات كل فرد. وبعبارة أخرى، قد تتغير الهوية اللغوية الداخلية والبينية بطرق مختلفة عبر الزمن. داخل مجتمع الكلام، يقوم المتحدثون باستمرار بتعديل هوياتهم والمساهمة في هوية المجموعة.

اللغة هي أحد الركائز المهمة للهوية

إن الطريقة التي تتحدث بها هي جزء من كلام هوية المجتمع؛ والطريقة التي تتحدث بها تعكس تقديرك لهوية المجتمع. تتناول البحوث اللغوية الاجتماعية هذه القضية بشكل رئيسي. تنص نظرية التكيف مع الكلام، والتي سيتم مناقشتها بالتفصيل أدناه، على أنه "يمكن اعتبار التكيف من خلال الكلام بمثابة محاولة من جانب المتحدث لتعديل أو إخفاء شخصيته لجعلها أكثر قبولاً لدى الشخص المخاطب". هذا الجانب من هوية اللغة هو المادة الأساسية للباحثين والمنظرين في مجال محو الأمية النقدية. وهم يعتقدون أن ترسيخ الروابط الاجتماعية عن طريق استخدام اللغة قد يمهد الطريق أمام المجموعة الحاكمة أو السائدة لاستخدام الهوية اللغوية لتحريض أيديولوجيتها في المجتمع لتحقيق أهدافها ذات الدوافع السياسية أو الجغرافية بشكل رئيسي. وبناءً على ذلك، "يجب

على الأقلية اللغوية تحقيق التمثيل الذاتي في اللغة السائدة إذا أرادت المشاركة في السياقات الاجتماعية والأكاديمية السائدة، وإعادة التفاوض على هوياتها في أماكن جديدة، وتجميع رأس المال الرمزي اللازم للاندماج بنجاح في المدرسة والمجتمع الأوسع". تم تقديم مناقشة إعلامية أخرى حول مصادر تكوين الهوية بواسطة. يجادل المؤلفون حول قوة العوامل الداخلية والخارجية التي تساهم في بناء الهوية. وبناء على ذلك، ينبغي لنا أن نحدد عمليتين مختلفتين: تشكيل الهوية من قبل الأفراد أنفسهم وفقًا لرغباتهم وإرادتهم، أو الخلق اللاواعي للهوية من قبل السلطة السائدة. وتدل المظاهر اللغوية غير التضامنية على الانعزال والتحفظ، في حين أن المظاهر التضامنية تعني الألفة والألفة. بمعنى آخر، "إن الحديث عن الهوية الاجتماعية لشخص ما يعني، على أقل تقدير، الحديث عما يربطه بحكم انتمائه إلى فئة ما". على سبيل المثال، يستخدم الخريجون من نفس الفصل وأفراد الأسرة ولاعبو فريق كرة القدم التنوع اللغوي لتعريف أنفسهم على أنهم حميمون.

يتم دعم هذه الحجة من قبل مؤيدي نظرية التكيف مع الكلام الذين يؤكدون أن المتحدثين يغيرون ويعدلون خطابهم في المواقف المختلفة، والتي تتطلب هذه التغييرات. أحد الأمثلة الرئيسية للهوية الظرفية هو استخدام اللغة الدينية داخل مجموعة دينية. لدى إدواردز (2009) مناقشة مقنعة حول كيفية استخدام المبشرين للغة للتأثير على مشاعر وتصورات من يسمون بالجهلة أخلاقيًا. لقد كانت اللغة إحدى الأصول البدائية التي شرع الوزراء في إقامة روابط قوية بين الأشخاص من مختلف اللهجات واللغات والمواقع على أساس هويتهم الدينية المشتركة. هناك مناقشة مماثلة حول مسألة المحسوبية داخل المجموعة. وبناءً على ذلك، يميل الناس إلى تفضيل ودعم أولئك الذين يشاركونهم نفس القيم والقضايا والتوقعات، وما إلى ذلك. تعتبر النظرية الاجتماعية والثقافية للتعلم أن التعلم البشري، بشكل عام، يتم تحديده من خلال العوامل الاجتماعية. ومن ثم، تتماشى النظرية الاجتماعية الثقافية مع علم اللغة الاجتماعي حيث ينظر كلاهما إلى المجتمع باعتباره خالق أسلوب وآلية وهدف استخدام اللغة. ومع ذلك، وكما ذكرنا سابقًا، فإن النظرية الاجتماعية الثقافية هي نظرية كلية تناقش دور المجتمع في مختلف السلوكيات غير اللغوية أيضًا. من منظور اجتماعي ثقافي، يمكن اعتبار الهوية اللغوية "بناءً ناشئًا، نتيجة موقعة لعملية بلاغية وتفسيرية يقوم فيها المتفاعلون بإجراء اختيارات ذات دوافع ظرفية من ذخيرة مكونة اجتماعيًا من الموارد التعريفية والانتمائية وصياغة هذه الموارد السيميائية في مطالبات الهوية".

اللغة والهوية: العرق

العلاقة المعقدة بين اللغة والهوية العرقية أو الإثنية لا يمكن إنكارها. يشكل تاريخ الفرد لغته، مما يؤدي إلى استخدام الأشخاص ذوي الخلفيات العرقية المماثلة في كثير من الأحيان لغات مماثلة للتواصل. إن اللغة الأم، المكتسبة عند الولادة، تشكل جانبًا أساسيًا من الهوية العرقية، وتوفر شعورًا حاسمًا بالانتماء، وخاصة في بداية الحياة.

في العديد من الأسر، يتم استخدام لغة معينة للتواصل العائلي. هذا الاستخدام المعتاد للغة يعزز

الارتباط بالمودة والحميمية، مما يميزها عن اللغة المستخدمة في الأماكن العامة.

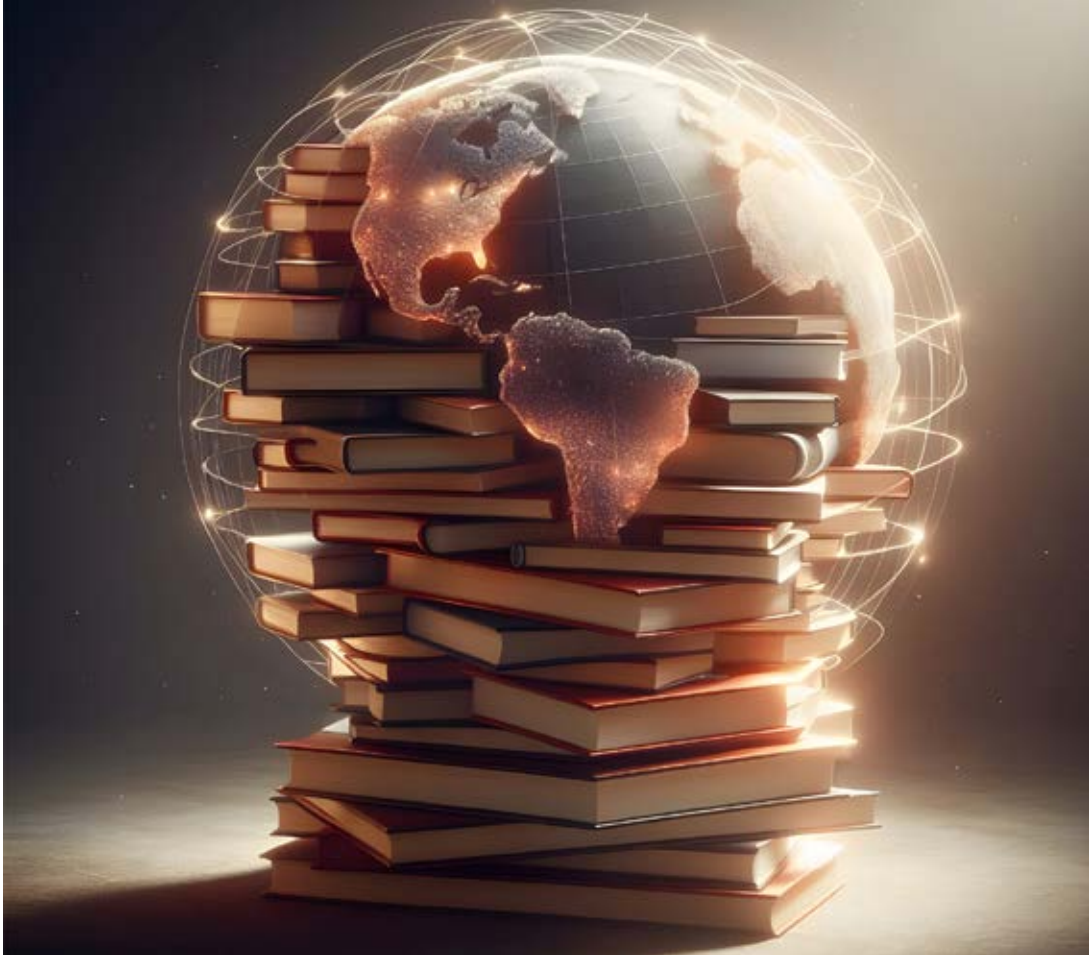
النظرية البنائية الاجتماعية

غالبًا ما تتجلى الحالة الاجتماعية للأفراد في أنماط كلامهم. يؤثر التحصيل العلمي بشكل كبير على إتقان اللغة، حيث أن أولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية العليا يحصلون عادة على تعليم أفضل. يزودهم هذا الوصول بالمهارات اللازمة لاستخدام اللغة بشكل فعال في التواصل.

يميل الأشخاص من مختلف الخلفيات الاجتماعية إلى إظهار لهجات مميزة. تعكس هذه الاختلافات الجدلية تجاربهم الاجتماعية المتنوعة. الاختلافات النحوية ليست هي العوامل المميزة الوحيدة؛ كما أن الاختلافات الصوتية سائدة أيضًا، مما يؤدي إلى لهجات مميزة بين الحالات الاجتماعية المختلفة. ولذلك، فإن الانقسام اللغوي بين الطبقات الاجتماعية يعمل كنتيجة ومعزز للطبقات الاجتماعية، مما يعكس تعقيدات التسلسل الهرمي المجتمعي. وتؤكد هذه الظاهرة العلاقة المعقدة بين استخدام اللغة والهوية الاجتماعية، حيث تصبح أنماط الكلام علامات على الوضع الاجتماعي والتنقل.

خلال القرن التاسع عشر، كانت العبودية مؤسسة سائدة في أمريكا. تم إنزال العبيد إلى أدنى المستويات الاجتماعية. كان أصحاب العبيد عازمين على الحفاظ على هذا التسلسل الهرمي، معتبرين أنه من غير المناسب للعبيد أن يكتسبوا مهارات القراءة والكتابة. كان يُنظر إلى القدرة على القراءة والكتابة على أنها رفع محتمل للوضع الفكري للعبيد، مما قد يهدد النظام القائم. وهكذا، أدت الأمية القسرية للعبيد إلى إدامة استعبادهم وخلق فجوة لغوية بينهم وبين أسيادهم (جونز وكريستنسن 45). في العصر الحديث، يُظهر كل مجتمع شكلاً من أشكال التقسيم الطبقي الاجتماعي. يشير هذا المفهوم إلى الترتيب المنظم للطبقات الاجتماعية ضمن التسلسل الهرمي المجتمعي. تؤثر المسافات الاجتماعية النسبية على التأثير اللغوي بين الفئات الاجتماعية، وقد يكون للتغيرات اللغوية في الطبقة الاجتماعية العليا تأثير ضئيل أو معدوم على اللغة التي تستخدمها الطبقات الاجتماعية الدنيا. على العكس من ذلك، قد تشترك المجموعات الاجتماعية المتقاربة في المكانة في سمات لغوية مماثلة.

وتتجذر النظرية البنائية الاجتماعية بشكل رئيسي في أعمال فيجوتسكي (1967)، وتنظر إلى العلاقة بين السلوك البشري والعوامل الاجتماعية التي تشكل بعضها البعض. بينما تفترض اللغويات الاجتماعية والنظرية الاجتماعية الثقافية أن المجتمع هو الذي يقرر الهوية اللغوية، فإن البنائيين الاجتماعيين يحتفظون بمنظور تفاعلي حول العلاقات المتبادلة بين اللغة والهوية. وفي المقابل تؤكد النظريات البنائية الاجتماعية على أنه: رغم أن العالم الاجتماعي يبدو للإنسان كواقع موضوعي، إلا أنه في الواقع يتكون من خلال الفعل والتفاعل الإنساني وليس مستقلاً عنه. ومن هذا المنظور، يقوم الناس باستمرار بخلق وإعادة إنشاء الواقع الاجتماعي، وبالتالي يتشكلون به في عملية جدلية. وبالتالي، لا يُنظر إلى الهوية كمفهوم كامن في ذهن الذات الفردية، بل كعملية بناء لها موضعها في التفاعل الاجتماعي. علاوة على ذلك، يرفض المنظور البنائي الاجتماعي فكرة كون الهوية تمثيلًا معرفيًا مستقرًا للوجود الذاتي في ذهن الأفراد (البنائين)؛ بل يتم بناء الهوية كاستجابة للضرورات التي تتطلبها طبيعة التفاعلات الاجتماعية والأعراف الاجتماعية. ومع ذلك، فإن النظريات البنائية الاجتماعية لا تستبعد الدور البارز للإدراك والذاكرة في تشكيل الهويات. وفقًا لرايلي (2007)، فإن الاعتراف بالإدراك من قبل البنائيين الاجتماعيين: "له آثار مهمة على أي نوع من النهج البنائي، حيث يُنظر إلى



الإدراك على أنه نشاط يتوسطه اجتماعيًا، لأنه يوفر جسرًا بين الأشخاص والشخصيات الداخلية، مما يُظهر أن "الجوانب الاجتماعية" و"الفردية" للإدراك وعمليات تكوين الهوية، بعيدة كل البعد عن كونها غير مترابطة أو حتى متناقضة، فهي حركات بعيدة وقريبة لنفس الآلية. وباختصار، فإن البحث في اللغة والهوية له جذوره في ثلاث فلسفات إنسانية، وهي البنائية الاجتماعية والنظريات اللغوية الاجتماعية والنظريات الاجتماعية والثقافية لتعلم اللغة. تبحث النظريات الاجتماعية والثقافية وعلم اللغة الاجتماعي في التأثيرات المحتملة للعوامل الاجتماعية والبنية المجتمعية على تطور اللغة واستخدامها. ومع ذلك، تفترض النظريات البنائية الاجتماعية أن التعلم والسلوك البشري يتفاعلان باستمرار مع المتغيرات الاجتماعية والبيئية والإيكولوجية في عملية تأسيسية متبادلة. أي أنه في حين يؤكد علماء اللغة الاجتماعيون ومؤيدو النظريات الاجتماعية الثقافية أن العوامل الاجتماعية تحدد اللغة والهوية والسلوك كعملية ذات اتجاه واحد، فإن البنائية الاجتماعية تعتبر هذا الأمر.

تكوين الهوية وتطويرها

إن اللغة التي نتعلمها كأطفال في المنزل تشكل هويتنا؛ ولا يمكننا تغييره أو استبداله بسرعة. نظرًا لأن تعلم اللغة يعمل كأداة لتحقيق هوية الفرد في بيئات اجتماعية مختلفة، فهو انعكاس لحالتنا الاجتماعية والاقتصادية، والعرق، والانتماء العرقي، والجنس، والجنسية والعديد من الجوانب الأخرى لهويات المتحدثين. ونظرًا لتأثير لغة المرء على هويته، يتعلم الناس أن يكونوا ذكرًا، أو أنثى، أو إنجليزيًا، أو صينيًا، أو من أصل اسباني، أو يهوديًا، أو مسيحيًا. وهذا هو السبب الرئيسي الذي يجعلنا نحكم على عرق الناس أو أصلهم العرقي أو جنسهم بناءً على كلامهم. يرى منظّر علم النفس جوردون ألبورت (1961) أن تحليل الهوية يصبح أكثر صعوبة عندما يكبر الطفل ويكوّن شخصية فريدة. يتماشى هذا الرأي مع المنظرين الفرويديين الذين يعتقدون أن السلوكيات المكتسبة (المتحجرة بشكل أكثر تطرفًا) في السنوات الأولى تظل بمثابة الشارة الرئيسية لشخصيتنا. وتتوافق هذه الحجة أيضًا مع تأثير الأولوية النفسية، الذي يؤكد أن تجارب الحياة المبكرة المقاومة للتغيير، لها تأثير أقوى على شخصية الفرد في الحياة. ومع ذلك، ينبغي التأكيد مرة أخرى على أن تكوين الهوية أو بناء الشعور بـ"الذات" ليس عملية مفككة خالية من أي ارتباط ذي معنى بالبيئة. وتنمو الهوية اللغوية من التقاطع بين اللغة والبيئة والسيرة النفسية (بلوك، 2013). وهذا النمو منهجي ومستمر ومرن. ويسمي ويذرل (2007) الهوية الذاتية بأنها نظام شخصي مضيفًا أن: "النظام الشخصي مشتق من النظام الاجتماعي ولكنه ليس متماثلًا معه. شخص . . . هو موقع، مثل المؤسسات أو التفاعل الاجتماعي، حيث تدفقات ممارسات صنع المعنى أو السيميائية. . . تصبح منظمة. مع مرور الوقت، تتراكم إجراءات روتينية وتكرارات وإجراءات وأساليب ممارسة معينة لتشكل النمط الشخصي والسيرة النفسية وتاريخ الحياة، وتصبح دليلاً لكيفية الاستمرار في الحاضر. . . وفي حالة النظام الشخصي، يمكن وصف الممارسات ذات الصلة بأنها «خطابية نفسية». . . تلك التي تشكل من جملة الممارسات الاجتماعية علم النفس، وتشكل الحياة العقلية، ولها نتائج على تكوين الشخص وتمثيله.

يقترح بينويل وستوكو (2006) أن البحث حول كيفية تشكيل الهوية وتطويرها لا يتفق مع التحريض على الهوية من قبل وكلاء فرديين أو وكلاء هيكليين. وهذا يعني أنه من أجل التوصل إلى نظرية هوية قوية، يجب علينا تحديد ما إذا كانت الهوية ناتجة عن فرد أو مجتمع (بنية).

الهوية اللغوية في العصر الرقمي

أدى ظهور أنماط جديدة لمحو الأمية مصحوبة بأجهزة اتصال متعددة الوسائط إلى تحويل عمليات وأشكال وسرعة الاتصالات اللغوية. علاوة على ذلك، أدى انتشار منصات وسائل التواصل الاجتماعي إلى جعل الاتصالات أكثر بساطة وأقل تكلفة وخالية من القيود الجغرافية والزمنية. وغني عن القول إن هويتنا اللغوية تأثرت بتصاعد الأصول الرقمية والإلكترونية. وكما أشار نورتون (2013) بشكل مقنع، فإن الهوية هي "الطريقة التي يفهم بها الشخص علاقته بالعالم، وكيف يتم بناء هذه العلاقة عبر الزمان والمكان، وكيف يفهم الشخص إمكانيات المستقبل". لقد ولدت الحياة الرقمية متعددة الوسائط أشكالًا جديدة من الاتصال والتفاعل الاجتماعي من خلال بيئات متصلة وغير متصلة بالإنترنت، وقد يتخذ الأفراد هويات متعددة بسبب مرونة الاتصال الرقمي فيما يتعلق بالعوامل الزمانية والمكانية. لقد أعطى التحول من المجال المحلي للتفاعل الاجتماعي إلى المجال العالمي للتفاعل الحياة للتنقل مما أدى إلى "فردية شبكية، حيث يرتبط الناس بينما يتم التحكم بهم بشكل متناقض عن طريق الجدولة والرصد والمراقبة والتنظيم". ونظرًا للنمو الهائل للعالم الرقمي، يحتاج مستخدمو اللغة أيضًا إلى مستوى إضافي من المعرفة يسمى المعرفة الرقمية. يشير محو الأمية الرقمية إلى "القدرة على

استخدام تكنولوجيات المعلومات والاتصالات للعثور على المعلومات وتقييمها وإنشائها وتوصيلها، مما يتطلب مهارات معرفية وتقنية على حد سواء.". وقد أظهرت العديد من الدراسات أن المتحدثين باللغة هويات مختلفة في مختلف المنتديات الاجتماعية عبر الإنترنت أثناء التفاعل مع الآخرين (على سبيل المثال، بلاك، 2006؛ ثورن، ساورو وسميث، 2015)، وكما لاحظ دارفين (2016) في البيئات الرقمية وعبر الإنترنت "قادرون على أداء هويات متعددة، مثل المدون، مصور فوتوغرافي أو لاعب أو مصمم، ولتوثيق وعرض حياتهم من خلال وسائل مختلفة"، لذلك فإن الأشكال المتعددة التي يمكن للناس استخدامها للتواصل مع الكثير من الجماهير سريعة جدًا وواسعة الانتشار ويصاحب تنوع الجمهور التواصل الرقمي لقد غيرت نظرتنا إلى الذات والآخرين، فمن خلال المنصات عبر الإنترنت، يمكن للأفراد بدء مناقشة عامة ويكونوا جزءًا من مناقشة عامة، وفي كلتا الحالتين، تتوسط الوسائط الرقمية في تأثيرات الاختيار الشخصي والفعل التواصلي (سبنجلر، 2015؛ سبيليوتي، 2015). بالإضافة إلى ذلك، فقد وفرت هذه الوظائف السياقية إعدادات تعليمية خصبة لمتعلمي اللغة يمكنهم من خلالها الانخراط في قضايا مختلفة قد تهمهم، وهذا الانخراط يستلزم جلب هويات جديدة إلى هذه الإعدادات. خلاصة القول، لقد مهد العالم الرقمي الطريق لاتخاذ هويات متعددة بأشكال سيميائية متنوعة ولأغراض مختلفة من خلال البيئات متعددة الوسائط. ونتيجة هذه التعديلات هي المزيد من المرونة والتعقيد للهوية اللغوية كمتغير متعدد الأوجه. خاتمة: على مدى العقدين الماضيين، اعتبر الباحثون والمنظرون في علم اللغة موضوع الهوية تيارًا محوريًا للبحث. ومع ذلك، فإن النكسة الرئيسية كانت الإفراط في الاعتماد على وجهات النظر القديمة حول الهوية التي تعتبر الهوية كيانًا ثابتًا موجودًا بالفعل، وليس كيانًا في التدفق المستمر للتغيير. ومن أجل التغلب على هذه المعضلة، يجب على اللغويين النظر في "كيف تعمل اللغة على تحديد وتنظيم دور الفرد داخل الوحدة الاجتماعية في نفس الوقت الذي تساعد فيه على تشكيل تلك الوحدة".

تقليديًا، كانت الدراسات حول الهوية اللغوية تقوم فقط بتعميم كيفية تأثير استخدام اللغة على تكوين هوية الأشخاص ونموهم. ومع ذلك، فإن هذه الدراسات، التي أجريت في الغالب ضمن إطار لغوي اجتماعي، لم تأخذ في الاعتبار

كانت الدراسات حول الهوية اللغوية تقوم فقط بتعميم كيفية تأثير استخدام اللغة على تكوين هوية الأشخاص ونموهم. ومع ذلك، فإن هذه الدراسات، التي أجريت في الغالب ضمن إطار لغوي اجتماعي، لم تأخذ في الاعتبار بشكل كافٍ الإمكانات القوية التي تمتلكها الهويات الاجتماعية

بشكل كافٍ الإمكانات القوية التي تمتلكها الهويات الاجتماعية للتأثير على استخدام اللغة من قبل الأفراد. قد يكون هناك عدة أسباب لهذا الإهمال.

أولاً، تعتبر دراسة الهوية وتداعياتها من منظور لغوي أكثر "مجدية" بمعنى أن مقارنة وتباين السلوكيات اللغوية لمجموعات مختلفة من الناس هو مسعى أبسط ومباشر من دراسة مدى اختلاف الهويات وما هو نمط الهوية النمو أو التغيير داخل نفس اللغة. بمعنى آخر، فإن تحديد الهويات لدراسة آلية تكوينها ونموها يتطلب النظر في العديد من "المتغيرات الكامنة" ناهيك عن التحقيق في كيفية إنتاج الهويات في سياقات لغوية مختلفة لأنواع مختلفة من التصرفات اللغوية. ومن ثم، فإن التفاعل بين اللغة والهوية "ليس ثابتًا أبدًا ولكنه مفتوح دائمًا للتغيير؛ متعددة الأوجه بطرق معقدة ومتناقضة؛ مرتبطة بالممارسة الاجتماعية والتفاعل كمورد مرن ومشروط بالسياق؛ وترتبط بعمليات التمايز عن المجموعات الأخرى المحددة".

ثانيًا، اعتبرت الدراسات، التي أجريت بشكل رئيسي عن طريق اللغويين الإثنوغرافيين، الهوية اللغوية "مجزأة" نظريًا بدلاً من استيعاب وجهة نظر كلية تشمل العلاقات المتبادلة بين الأفراد والمجتمع. يمكن دراسة الهوية اللغوية للأفراد خارج سياق الممارسة الاجتماعية حيث تؤثر عمليات الدمج المحددة للقيم المشتركة داخل المجتمع على الهويات الفردية والاجتماعية. وأخيرا، يتطلب التوسع في الأدوات التكنولوجية والرقمية اهتماما مكثفا لأن التفاعلات بين اللغة والهوية كانت تحت تأثير تمديد البيئات الرقمية ومتعددة الوسائط.

الحواجز

اللغة جزء لا يتجزأ من تسهيل التواصل الفعال بين الطرفين. ومع ذلك، فإن كفاءتها تعتمد إلى حد كبير على فهم اللغة لدى كلا الطرفين. وعلى هذا النحو، يمكن أن تكون اللغة أداة لتعزيز أو إعاقة التواصل. يحتاج الأفراد إلى فهم الفروق الدقيقة في الكلمات ضمن اللغة المحددة المستخدمة.

يمكن أن يؤدي سوء تفسير اللغة إلى تصورات غير صحيحة للرسالة التي يتم نقلها. تنشأ هذه المشكلة غالبًا لأن بعض الكلمات قد يكون لها معاني مختلفة حسب السياق. ولذلك، يجب على المتحدث تقييم قدرة المستمع على فهم المعلومات، وهو ما يجب أن يكون اعتبارًا مركزيًا في عملية الاتصال. وهذا يضمن فهم الرسالة المقصودة بدقة.

جائزة القلم الذهبي

د. أمير تاج السر

كاتب وروائي سوداني

منذ فترة قليلة، أعلن تركي آل الشيخ، رئيس هيئة الترفيه في المملكة العربية السعودية، عن جائزة كبرى للرواية، أسماها جائزة القلم الذهبي، وتمنح لعدة فروع في الرواية منها الرواية التاريخية ورواية الفنتازيا. وعين لها مجلسًا استشاريًا ضم أسماء يمكن الاعتماد عليها في نشاطات عدة، منها بالطبع مسألة الكتابة الروائية، ومسألة السيناريو، لأن الروايات الفائزة ستحول إلى أعمال سينمائية.

الأمر بدا مفاجئًا للبعض، لأن تركي كان مهتمًا بالفن، وأنتج فيه كثيرًا، واستضافت المملكة مهرجانات فنية وغنائية متعددة، وكلها بعيدة عن أدب الرواية الذي ينتج عادة في صمت، وتقام له ندوات ومؤتمرات هنا وهناك، وأيضًا أنشئت له جوائز في الآونة الأخيرة. وبات إنتاج الرواية في الوطن العربي، بسبب تلك الجوائز، والحلم بها لدى الكتاب القدامى والجدد على حد سواء، أكثر أنواع الكتابة الإبداعية انتشارًا، وصار من الطبيعي جدًا، أن تجد في الأسرة الواحدة روائيين عدة، ويمكن أن تكون روائيًا، ويكون أبوك أيضًا روائيًا، وأعرف أسرة فيها ولد في المرحلة الإعدادية يكتب رواية.

وفي الورش التي أعقدها من حين لآخر، للحديث عن أبجديات الكتابة الروائية، أفاجأ بأجداد في السبعين، وأيضًا أطفال مراهقين، يأتون ممتلئين بالأمل في العثور على مداخل يسلكونها لكتابة الرواية.

كل هذا ليس سيئًا بالتأكيد، والكتابة بالرغم من الأضرار التي قد تلحق بها بسبب الخطوات الكثيرة التي تسير فيها، ليست حكرًا على موهوبين فقط، هناك أشخاص غير موهوبين، يستطيعون إنجاز شيء أيضًا، لو امتلكوا شغفًا مناسبًا يمكن استخدامه.

المستشار تركي آل الشيخ يتحدث خلال المؤتمر الصحافي للجائزة (هيئة الترفيه)

إذن لن نلوم الجوائز برغم ما قد تكون سببته من زحام وترهل، وشخصيًا اعتدت الترحيب بأي جائزة جديدة في الأدب، سواء إن كان رواية أو شعرًا أو قصة قصيرة. وأذكر أنني رحبت بجائزة كتارا حين انطلقت عام 2015 وأصبحت الآن جائزة راسخة، وأيضًا رحبت بجائزة غسان كنفاني في فلسطين، وشاركت في التحكيم في الدورة الأولى، وكان مفاجئًا لي أن أسماء مكرسة، قدمت فيها. وأظنها الجائزة الوحيدة التي لم تتعرض لهجوم من هنا وهناك، كما يحدث كلما ظهرت جائزة جديدة، ذلك أن وجودها ارتبط بقضية تهمنا كلنا، وبكاتب لا يختلف عليه اثنان من ناحية جودة ما قدمه في حياته القصيرة، والخلود الذي لازم سيرته، ولا أظنه لازم سيرة كاتب روائي آخر في المنطقة، مع وجود أدباء فلسطينيين كبار مثل إميل حبيبي.

أيضًا جائزة البوكر، أو الجائزة العالمية للرواية العربية، لم تسلم من الكلام الكثير، والثرثرة حول أصلها وفصلها وجديتها، وتجد رغم ذلك في كل عام، مئات يقدمون لها من أجل الشهرة وما تقدمه من جوائز مالية أعتقد قد تنفع في شيء في هذه الأيام الصعبة، إن فاز بها أحد، أو حتى وصل إلى قوائمها القصيرة.

هناك جوائز محلية في بلاد كثيرة، وهذه أيضًا يطرقها أهل البلاد الذين تهمهم حتى لو كانوا ينتقدونها، وذلك للسبب نفسه الذي ذكرته من الحاجة للمال، وسكة الإبداع عموما كما ذكرت عشرات المرات، ليست سكة ربح بأي حال من الأحوال، والجوائز إن حدث وحصل عليها أحد، ترفع المعنويات كثيرًا، وتسد بعض الحاجات.

جائزة القلم الذهبي، هوجمت من أول إعلان لها، وبعد تكوين لجنتها الاستشارية، وكتب كثيرون مستهزئين بها، واعتبروها جائزة مالية فقط لا غير، سيحصل عليها البعض هكذا بلا إنتاج.

طبعًا هذا شيء يدعو للأسف، فبدلاً من الترحيب بجائزة كبرى مثل هذه، يتم الكتابة ضدها منذ البداية، ولا أدري ما سبب مهاجمة كل فعل حيوي جديد، في المجالات الإبداعية؟ لكن هذه عادة لدى البعض كما يبدو، والأسلم أن نفرح بجوائز الأدب الكبرى، وندعمها في زمن كما قلت لا يهتم أحد بالأدب كثيرًا، ولا يستطيع المبدع أن يعيش مبدعًا فقط، من دون وظيفة يقتات منها. وأذكر في بداياتي أن عاصرت أشخاصًا من جيلي، كنا نجلس في المقاهي في وسط القاهرة، كنت طالبًا في نهاية دراستي، وكانوا لا يعملون ويجدون في العمل عيبًا كبيرًا، ودائمًا ما أسمع أن المبدع ليس موظفًا عند أحد ولا ينبغي أن يكون موظفًا، يرأسه موظف.

هذا تضخيم للفعل الإبداعي، فلا شيء يستطيع إعالة الإبداع مثل الوظيفة الثابتة التي ينبغي أن يحصل عليها المبدع، وإن تفرغ للكتابة، فلا بد من دخل ما، يسند هذا التفرغ.

إنها جائزة حقيقية، ومتنوعة، لم تقل للرواية فقط، ولكن فصلت أنواع الروايات حتى، وبات من الممكن للكتاب الذين يبدعون في مجالات الرواية المختلفة أن يشاركوا في التقديم لها.

أعود لجائزة القلم الذهبي، إنها جائزة حقيقية، ومتنوعة، لم تقل للرواية فقط، ولكن فصلت أنواع الروايات حتى، وبات من الممكن للكتاب الذين يبدعون في مجالات الرواية المختلفة أن يشاركوا في التقديم لها. ولا بد أن يفوز البعض طبعًا، ويخسر البعض، كما هي عادة المسابقات، ولا بأس من المثابرة للذين يكتبون بجديدة واجتهاد.

الشيء الذي أريد ذكره هنا، إن كثيرًا من مهاجمي الجائزة، خاصة لو كانوا كتاب رواية، لن يجلسوا مكتوفي الأيدي، أو معصوبي العيون ليطالعوا نتائجها، معظم الناس سيقدمون فيها، هذا أكيد، ولعلي أستعيد تجربة كتارا التي هاجمها البعض بشراسة حين ظهرت، ثم قدموا رواياتهم لها وبعضهم فاز.

لا نمل من استقبال الجوائز بالترحاب، إنها التعويض الأمثل للكتابة المستمرة الجادة بلا حافز طوال العمر، في حالة أن فاز بها أحد ما.

من إفرازات الحقبة التنويرية: دون كيشوت مصارع طواحين الهواء

أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان

قسم الهندسة الكهربائية
كلية الهندسة
أستاذ كرسي الزامل لترشيد الكهرباء
جامعة الملك سعود - الرياض

إنه مطلع القرن السابع عشر بدايات عصر التنوير الذي شعت شمسه على القارة الأوروبية فغمرت بأنوارها أرجاء تلك القارة المظلمة حيث لا سلطة إلا سلطة العقلانية التنويرية، فحيثما كنت وأينما يمّمت وجهك في تلك القارة لا تسمع إلا أصداءً تصدح بتلك الاكتشافات المعرفية الباهرة التي أغرت وأغوت العقل الأوروبي وجعلته معتدًا بذاته شامخًا بمعرفته واثقًا من قدراته التي بدت في تلك الحقبة التاريخية أنها قدرات لا متناهية بالتركيز على العقل والعلم والمعرفة والمنطق والفلسفة كوسائل لفهم العالم وتحقيق التقدم والازدهار من خلال التفكير الفلسفي والنقدي واستخدام العقل.

وقد تركز عصر التنوير على مجموعة من القيم والمبادئ الأساسية مثل الحرية والعدالة والمساواة وحقوق الإنسان. وأدى تأثير هذه الأفكار إلى تطور العديد من المجالات، بما في ذلك الفلسفة والعلوم والأدب والفنون والسياسة والاقتصاد، 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.

وعلى صعيد الأدب والفنون، انتشرت الأعمال التي تتناول القضايا الإنسانية والانعتاق والتحرر من التسلط الفردي. وظهرت أعمال أدبية كبيرة مثل روايات فولتير "كانديد أو التفاؤل" ورومان رولان "المغامرات الخيالية لدون كيشوت". لذا كان عصر التنوير في أوروبا فترة مهمة في تاريخ الحضارة البشرية حيث دفعت الأفكار الجديدة والتطورات العلمية باتجاه التقدم والتحرر.

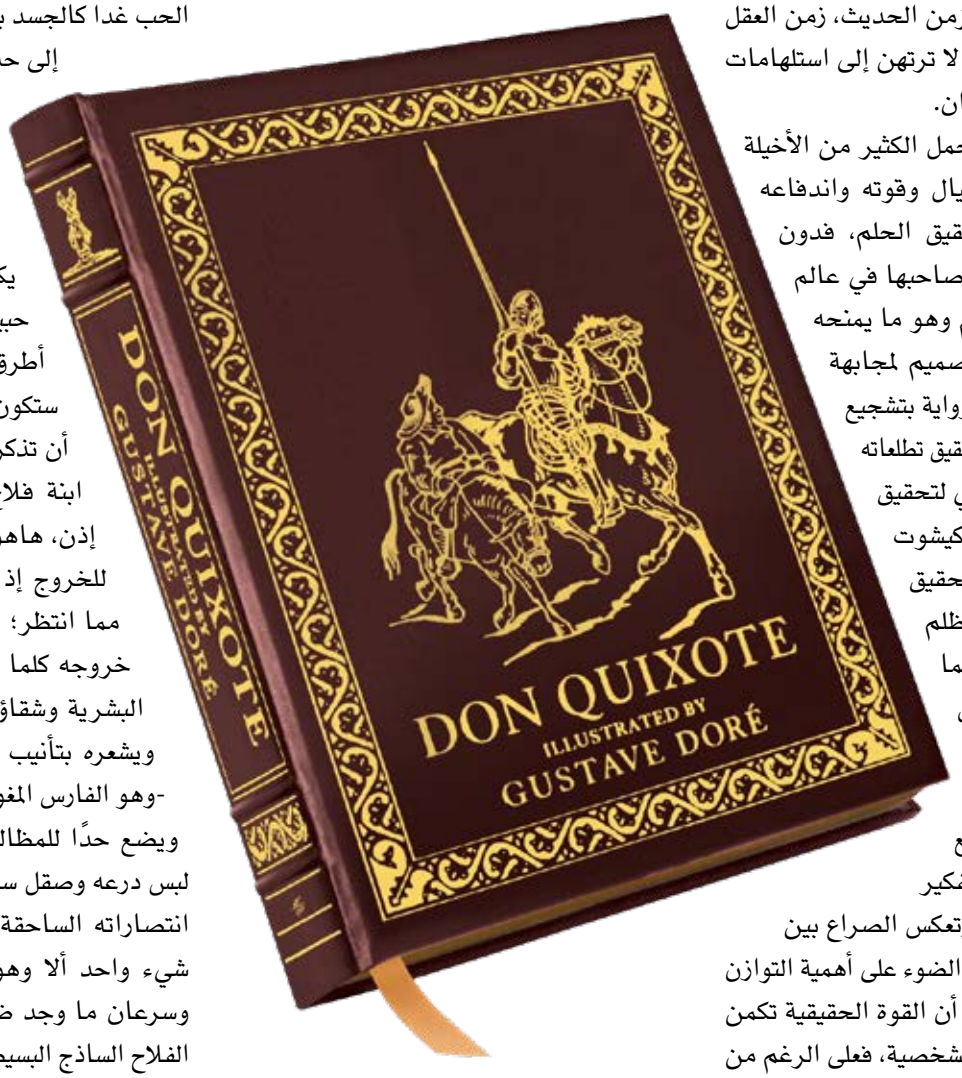
ففي انجلترا كان الفيلسوف جون لوك يعمل على كتابة مؤلفيْه "مقالة في الفهم الإنساني" والآخر "عن العقل البشري"، واللذان خصصهما للرد على أطروحة الفيلسوف الفرنسي ديكارت حول أيٍّ المنهجيات التي ينبغي نهجها للوصول إلى الحقيقة، هل هو المنهج (التجريبي/الاستقرائي) كما ذهب لوك، أم أنه المنهج (العقلي/الاستنباطي) والذي تبناه ديكارت.

وفي فرنسا كان الفيلسوف الشهير رينيه ديكارت يصوغ التصور الجديد للإنسان، التصور المتجسد في مقولة الذات العقلانية التي تقتحم الكون وتكتشف أسراره، وكان ديكارت يكتب: "أنا أفكر إذن أنا موجود" والتي أصبحت في غضون فترة وجيزة علامة على صياغة إنسانية جديدة تقوم على اعتبار أن الوعي والعقل هما أساس الوجود. وفي هذا المناخ الفكري الخصب الذي ساد في عصر التنوير الأوروبي كان الروائي الأسباني الشهير ميخائيل دي سرفانتس يفكر في صياغة شخصية بدأت ملامحها تتكشف وتتبدى له الآن، هذه الشخصية التي ستجسد في اندفاعاتها العاطفية وتخيلاتها الوهمية غير العقلانية وهوسها بأدب الفروسية وأخلاقها البائدة، وستجسد القطيعة المعرفية مع التصورات الغيبية القديمة للعالم التي أنجزها التنوير الأوروبي؛ حيث كانت تلك الشخصية لا تزال تمثل العالم بصورته السحرية غير العقلانية، إنها شخصية "دون كيشوت" التي سيولد بولادتها فن الرواية الحديثة، والتي ستصبح بعد ذلك علامة فارقة في تاريخ تطور السرد الروائي واندفاعًا للنقلة

المعرفية التي حدثت في تلك الحقبة والقطيعة بين الزمن التقليدي بكل منجزاته الثقافية والفكرية والأدبية، والولوج إلى الزمن الحديث، زمن العقل والحسابات الكمية التي لا ترتهن إلى استلهامات الخيال وخلجات الوجدان.

رواية دون كيشوت تحمل الكثير من الأخيلة والرؤى في أهمية الخيال وقوته واندفاعه في تشكيل الواقع وتحقيق الحلم، فدون كيشوت شخصية يعيش صاحبها في عالم يعج بالخيالات والأوهام وهو ما يمنحه الشجاعة والاقدام والتصميم لمجابهة التحديات، كما توحي الرواية بتشجيع الاعتقاد في رؤية الفرد وتحقيق تطلعاته وطموحاته الذاتية للسعي لتحقيق المستحيل، كما أن دون كيشوت صُوِّر كرمز يسعى لتحقيق العدالة والكفاح ضد الظلم والدفاع عن الضعفاء مما يعكس التزامه بقيم النبل والشجاعة والتضحية. كما أن هذه الرواية تناقش الحدود الضبابية بين الواقع والخيال وتحث على التفكير في الواقعية والمعقولية وتعكس الصراع بين الأحلام واليقظة وتسليط الضوء على أهمية التوازن بينهما، كما تُعلّم الرواية أن القوة الحقيقية تكمن في الإرادة والتحديات الشخصية، فعلى الرغم من الهزائم والاحباطات التي تعرض لها دون كيشوت إلا أنه يظل مصممًا على المضي قدمًا نحو مجابهة الأهوال وملاقاة الصعاب بشجاعة وتحد وإقدام.

أما ملخص رواية دون كيشوت فهي الرواية التي أبدع فيها مؤلفها ميخائيل دي سرفانتس عام 1605، إذ تدور أحداثها حول رجل بسيط يدعى دون كيشوت طويل القامة هزيل البنية ناهز الخمسين عامًا يعيش في إحدى قرى إسبانيا إبان نهايات القرن السادس عشر أيْ في بدايات عصر النهضة. كان يمتلك مزرعة وعنده ما يكفيه من المال وما يقيته من قوت ليستطيع البقاء ويغنيه عن العمل، ومن الغريب أنه شغف إلى حد الهوس والجنون بقراءة أدب الفروسية واستعادة أمجاد الفرسان الغابرة، وكان يقضي أيامه ولياليه في القراءة حتى وصل إلى حد فقدان العقل والصواب والخلط بين الواقع والخيال نتيجة هذا الشغف الشديد والهوس المفرط بالفروسية واستعادة أمجاد الفرسان ومحاكاة سيرهم حين يمتطون جيادهم



ويضربون في الأرض لكي ينشروا العدل وينصروا الضعفاء والمساكين ويدافعوا عن الأرامل واليتامى، لذا أعد عدته للقيام بهذه المهمة العظيمة والمسئولية الجسيمة، فقام أولاً باستخراج سلاح قديم متهالك متآكل خلفه له أباؤه وأجداده السالفين فأصلح فيه ما استطاع، ثم لبس درعًا وخوذة وحمل معه سيفًا ورمحًا وامتطى صهوة جواد أعجف دبَّ فيه الضعف والخوَر والهزال وقرر الخروج ليزيل الظلم والجور عن هذا العالَم البائس ويحقق العدالة والإنصاف لبني البشر. أخذ دون كيشوت معه خادمًا اسمه سانشو بانزا ليرافقه ويكون معينًا له في رحلة المغامرات المثيرة التي تشبه فرسان الزمن الغابر الذين انقرضوا منذ عقود خلت، انطلق لمحاربة العديد من الأعداء الخياليين والمردة الشياطين مثل العمالقة والسحرة والتنانين.

وبينما هو يهم بالخروج رأى أنه لا بد له من سيدة يحبها إذ أن الفارس الجوال إذا خلا من الحب غدا كالجسد بلا روح، ثم سرح بخياله بعيدًا إلى حد تصور فيه أنه يواجه عملاقًا من العمالقة، كما يقع في الغالب للفرسان الجوالين، فإذا ما صرعه بضربة واحدة أو قطعه بالسيف نصفين أفلا يكون من المستحسن أن يجد حبيبًا يهديه هذا النصر؟، وهنا أطرق مفكرًا وباحثًا عن تلك التي ستكون سيدة روحه ومالكة قلبه، إلى أن تذكر أنه وقع في شبابه في غرام ابنة فلاح من قريته تدعى دولثينا. إذن، هاهو فارسنا الهمام قد تهيأ الآن للخروج إذ لم يعد يطيق الانتظار أكثر مما انتظر؛ فهو يشعر أنه كلما تأخر في خروجه كلما ازدادت المظالم وتراكم عناء البشرية وشقاؤها، وهو ما كان يثقل كاهله ويشعره بتأنيب الضمير، أولم يكن بمقدوره -وهو الفارس المغوار- أن ينهي عذابات البشرية ويضع حدًا للمظالم لولا تراخيه وتخاذله؟ لذا لبس درعه وصقل سيفه واتخذ خليلة له كي يهديها انتصاراته الساحقة المرتقبة، ولم يتبقَّ له سوى شيء واحد ألا وهو اختيار مرافق مخلص له؛ وسرعان ما وجد ضالته لهذه المهمة هو سانشو الفلاح الساذج البسيط الذي وافق أن يكون تابعًا له على أن يجعله حاكمًا لإحدى الجزر التي سيحررها في مغامراته، وكان سانشو ضخم الجثة قصير القامة بعكس صاحبنا البطل المغوار، وهنا تأتي أولى الأحداث في هذه الرحلة المثيرة التي لم تخلُ من مفارقات هزلية مضحكة وهو أنه شاهد فلاحًا يوسع غلامًا ضربًا مبرحًا فآلم دون كيشوت ذلك المنظر المفزع فصرخ في وجه الفلاح مزمجرًا بصوت غاضب: أيها الفارس المنزوع الضمير لا يليق بك أن تهاجم من لا يستطيع الدفاع عن نفسه، اركب فرسك وخذ رمحك وسأريك أنَّ من الجبن أن يفعل المرء ما تفعله الآن، وعندئذ يستولي الرعب والفزع على هذا الفلاح وهو يشاهد منظر دون كيشوت ممتطيًا صهوة حصانه، لابسًا درعه وخوذة رأسه، وشاهرًا سيفه في وجهه، وتسري في جسده قشعريرة الموت، لكنه حاول أن يتمالك نفسه فأخذ يستعطف الفارس بكلمات رقيقة ودودة

قائلاً: "سيدي الفارس هذا الصبي الذي تراني أعاقبه إنما هو خادمي الذي يحرس قطيع الغنم؛ لكنه مهمل إلى حد أنه في كل يوم تُفقَد واحدة منها، لذا أعاقبه على كسله؛ بل لعلي أعاقبه وهو يدعي أني أفعل هذا عن لؤم وخسة لكيلا أدفع له ما عليّ من أجر"، وهنا اشتط غضب دون كيشوت وأخذ يزمجر بصوت أشد من ذي قبل قائلاً للفلاح: "لا أدري ما الذي يمنعني من أن أولج رمحي في جسدك فيخترقه من الجانبين، ادفع له في الحال ودون أن تنبس ببنت شفة، وإلا أقسم بالله أن أقضي عليك قضاءً مبرمًا في التو"، وما إن سمع الفلاح هذا التهديد والوعيد حتى سارع بفك الصبي متعهدًا بدفع أجوره كاملة غير منقوصة عدًا ونقدًا. وعندما اطمأن دون كيشوت على مصير الفتى مضى في استكمال رحلته مزهوًا بانتصاره الأول الذي حققه لتوه وقد استخفه الطرب حين رأى أن تنفيذ مشروعه العظيم قد بدأ يتحقق بهذه السهولة. كانت هذه أولى الحوادث التي صادفت دون كيشوت في طريقه المليء بالأهوال والأحداث.

ثم تجئ بعد ذلك معركة الأغنام الشهيرة فلا يكاد دون كيشوت يبصر غبار قطيع من الاغنام يملأ الجو حتى خُيِّل إليه أنه زحْف جيش جرار فيندفع بجواده ليخوض المعركة التي أتاحها له القدر ليثبت فيها شجاعته وإقدامه ويخلد اسمه، بيد أن المعركة انجلت عن قتل عدد من الاغنام وعن سقوط دون كيشوت نفسه تحت وابل من أحجار الرعاة ليفقد فيها بعض أسنانه. وعلى هذا المنوال وهو يسير في طريقه صادف الكثير من الحوادث والقصص من هذا النوع، إلا أن أشهرها وأكثرها طرافةً كانت صراعه مع طواحين الهواء التي توهَّم (حيث لم يكن شاهد مثلها من قبل!) أنها شياطين لها أذرع هائلة تقوم بزرع الفتن ونشر الشر في العالم، قام دون كيشوت بمهاجمة طواحين الهواء فغرس فيها رمحه غير مصغٍ الى صراخ تابعه وتحذيره لكنه علق بها فرفعته إلى الهواء عاليًا ثم طوّحت به أرضًا حيث رُضّت عظامه وتهشمت أعضاؤه، وعلى هذه الحال ما يكاد دون كيشوت يفلت من خطر إلا ويقع في آخر.

وفي هذا الخضم من الأحداث لم يسلم سانشو التابع المسكين من نزوات سيده المغرور التي أوقعته غير مرة في الأذى، فرغم كونه شخصًا مسالمًا وبسيطًا يتوخى دائمًا الابتعاد عن المشاكل؛ بيد أن

لقد أراد سرفانتس من خلال نصه الروائي كما ذكر في مستهلّ روايته: "تحطيم خيالات مظاهر الفروسية التي اندثرت واندرست وعلاها غبار النسيان ولم تعد توجد في مجتمع النخبة أو بين أوساط الناس البسيطة".

هذا لم يكن كافيًا لتجنيبه المخاطر التي يقحمه بها سيده الأهوج؛ إذ أنه لما كان هذا الأخير فارسًا نبيلاً فإنه لم يكن باستطاعته إلا مواجهة نظرائه من الفرسان، تاركاً لسانشو عشرات المهمات الصغيرة التي خلفت في وجهه وجسده عشرات الضربات واللكمات والكدمات. وفي نهاية المطاف يُقعِد المرض دون كيشوت على فراشه لسبعة أيام وليال متتابعة، فيأتي الطبيب ليعاينه فيجد أن لا أمل في شفائه، وفي إحدى تلك الليالي يستفيق دون كيشوت من جنونه ويعود إلى رشده آخذًا في ذم الفروسية؛ إذ يقول "لقد كنتُ مجنونًا والآن عاد إليَّ رشدي وأصبحتُ عاقلاً.

لقد أراد سرفانتس من خلال نصه الروائي كما ذكر في مستهلّ روايته: "تحطيم خيالات مظاهر الفروسية التي اندثرت واندرست وعلاها غبار النسيان ولم تعد توجد في مجتمع النخبة أو بين أوساط الناس البسيطة"، إلا أننا إذا أمْعَنَّا النظر في النص فإننا سنجده - كما يقول الدكتور الطيب بوعزة وهو باحث أكاديمي من المغرب: "مغامرات دون كيشوت تعتبر متنًا ساخرًا من كل شيء من الفروسية الزائفة ومن الأديرة وطقوسها ومن محاكم التفتيش ودمويتها الوحشية؛ إنه متن نقدي يتوسل مختلف طرائق السخرية اللاذعة لتسفيه الواقع برمته في حقبة مظلمة مرت بها القارة الأوروبية". كما يقول عبد الرحمن بدوي أحد أبرز أساتذة الفلسفة العرب في القرن العشرين: "إن روائع الأدب العالمي أربع هي الإلياذة لهوميروس، والكوميديا الإلهية لدانتي، ودون كيشوت لسرفانتس، وفاوست لجوته"، وفي واقع الحال فإن بدوي لم يخطئ في وضع دون كيشوت ضمن مصاف روائع الأدب العالمي؛ حيث تثبت الرواية بعد أربعة قرون من إنتاجها أنها لا تزال غنية وثرية، وقادرة على الانفتاح أمام تأويلات عصرية وراهنة، وليس أدل على ذلك من حرص النقاد والفلاسفة والمؤرخين على دراستها حتى يومنا هذا حيث استطاعت رواية سرفانتس أن تجد لنفسها موطئ قدم في التراث الإنساني برمته، ولم يقتصر تأثيرها على مجرد النقل والترجمة إلى معظم اللغات الإنسانية فحسب؛ بل باتت شخصية رمزية تشير إلى نمط من التفكير والأسلوب الحياتي المُعَاش، وقد استوحت منها الثقافات المختلفة رموزًا وأفكارًا لا تحصى، وقامت بتضمينها في تراثها الفكري والأدبي والفلسفي. ويرجع هذا الحضور الكثيف لهذه الشخصية لما تمثله من أسلوب ونمط في الرؤية إلى العالم، فكل إنسان مهما بلغت عقلانيته وموضوعيته في التعاطي مع الواقع؛ فإنه يظل يحلم بعالم موازٍ مثالي تتطابق فيه تصوراته ورؤاه وأحلامه الذاتية مع العالم الخارجي وهو ما دأب دون كيشوت على تقمصه وفعله. وأخيرًا، لعل ثمة دروس يمكن أن تُستقى وتُستخلص من أحداث هذه الرواية، ومنها أننا قد يكون لنا أحلام وتصورات خيالية ولكن من الضروري أن نكون واقعيين وعقلانيين في تقييم الواقع ومواجهة التحديات وأن نكون على إحاطة وتفهُّم بالحقائق ومجريات الأمور. أيضًا علينا أن نستخدم قدراتنا الذاتية وملكاتنا العقلية وأن نفكر بعمق ودراية قبل اتخاذ أيِّ إجراء لنعرف مدى نتائجه وتبعاته، فعلى الرغم من أن دون كيشوت كان طموحًا ومستعدًا لمحاربة الظلم والشر والفساد، إلا أنه لم يكن حكيمًا في تقييم المواقف وتحليلها بشكل صريح وصحيح. علينا أيضًا أن نستخدم المرونة والتكيف في حياتنا وأن نكون على استعداد لتغيير وجهات نظرنا وتصوراتنا عندما نواجه مواقف جديدة وحقائق غير مألوفة، دون كيشوت كان مصرًا على رؤية طواحين الهواء على أنها عمالقة شريرة ولكنه يدرك في نهاية المطاف أنه كان مخطئًا وأنه لم يكن يحارب سوى طواحين عادية وليس عمالقة شريرة، وهذا يعكس عدم القدرة على الإيمان بالمشهد والتكيف مع الواقع رغم الأدلة المتاحة أمامه. أيضًا التعلم من الهزائم والأخطاء والفشل وأنها جزء لا يتجزأ من حياتنا وأن علينا أن نتقبلها برحابة صدر لنتعلم منها دروسًا ونستقي منها عبرًا، فبالرغم من فشل دون كيشوت في معركته مع طواحين الهواء إلا أنَّ بإمكانه أن يرى في ذلك فرصة لتعزيز الوعي وتنمية الشخصية والتخلص من التصور الخيالي والواقع المشوه الذي يعيشه في عقله وأن يحافظ على توازن صحي بين الخيال والعقلانية وبين الحلم والواقع وهذا هو المبدأ الذي يجب أن يسود.

الجنسانية المصرية (3)

أ.د. إبراهيم بن محمد الشتوي

أستاذ الأدب والنقد - الرياض

على أن أمر البغاء أو البغي لا يقتصر على موضوع السلطة والقوة، وإنما يتجاوزه في الجنسانية المصرية إلى أبعد من ذلك ليمثل نوعًا من إعادة صياغة الوعي الجمعي حيال بعض القضايا الحساسة التي تتصل بالثقافة والفكر، والمجتمع.

نجد ذلك في حوار محفوظ عجب مع الراقصة سوسن في رواية "دموع صاحبة الجلالة"، حين غضب محفوظ من مغادرتها إياه إلى دعوة أحد أصحاب الشأن، وعزم على فصم عرى الصداقة. تقول سوسن: "ولو كنت عرفته، وطلب منك كتابة أي مقال، في أي اتجاه..هل كنت سترفض؟..أنت تريد أن تصورني داعرة بجسدي..أنت داعر أيضًا بقلمك. ما حدش أحسن من حد" (ص188)

هناك مفهوم للدعارة لدى سوسن يتمثل في أن تقدم جسدها على خلاف رغبتها، وفي أي اتجاه بناء على الثمن الذي ستقبضه من ذلك الفعل، اعتمادًا على تعريفها لدعارته بقلمه. وبما أن هذه هي الدعارة، من وجهة نظرها، ليست مربوطة بفعل الجنس نفسه، ولا بالجسد وإنما عام في كل ما يشبه هذا الموقف، هذا ما يبدو للوهلة الأولى، فإننا حين نتعمق في الصورة (تشبيه قلم الكاتب بجسد العاهرة) نجد أن وجه الشبه قائم على التفكير الجندري الذي ينظر إلى الأشياء من زاوية ذكر وأنثى.

سنفكك الصورة التي بين أيدينا، فالقلم يشبه في تكوينه العضو الذكري، وفي كثير من الثقافات اتخذت الأشكال الطولية رموزًا له في الحضارة الهندية والمصرية القديمة (Sexuality and Space, P290)، وفي هذه الثقافات يأتي الذكر بوصفه رمزًا للقوة (المرجع السابق) كما أن القلم أيضًا يرمز للقوة في الثقافة العربية، فهو يقابل السيف كما في المناظرات المعروفة بين السيف والقلم (ابن برد الأندلسي أو رسالة ابن الوردي)، كما أن السيف بالعربية يسمى الذكر. قال المهلهل:

صليل البيض تقرع بالذكور

بناء على رمزية القوة، ومن هنا نجد أن العلاقة بين القلم والذكر تأتي من زاويتين: الأولى الشكل

الخارجي، والثانية رمزية القوة. لكننا في هذا الموقف لا نجد موازنة القلم بالسيف أو الذكر الذي يرمز للقوة، وإنما بالذكر الذي يقابل في جسد المرأة الفرج. (في الثقافة الشعبية في نجد هناك ربط كبير بين القلم والعضو الذكري ولكن في الغالب على سبيل السخرية، والإحماض).

ومع أن "الدعارة" التي يتكلم عنها المقطع، لا تقتصر في الحقيقة على هذا الجزء من جسد المرأة، وإنما هي مجموعة من السلوك التي تتصل بجسد المرأة بوجه عام، تقدم فيها المرأة الخدمات المتصلة بالجنس مقابل المال، فإن حصر الدعارة بهذا الجزء مما يعد مرتبطًا بالجنسانية المصرية، وهو ما كان موضوع المقال السابق.

إلا أنني لا أريد أن أتحدث عن هذه القضية، وإنما أريد أن أتحدث عن أن هذه المقابلة بين العضوين تقتضي أن ما يقوم الرجل بعضوه يعد في الجنسانية المصرية أيضًا دعارة، وهذا أمر على غير ما تجري به العادة ويستحق نوعًا من النظر ليس هذا محله.

وبناء على هذه الرؤية، فإن ما يمثل رمزًا لهذا العضو (القلم في هذه الحالة) يصبح داعرًا كذلك، وبعيدًا عن أن هذا يخالف كل المفاهيم والأفكار والنظريات سواء في علم الأخلاق أو في السياسة، التي تحمل مصطلحات متصلة بالكتابة، مثل: "اختلاف وجهات النظر"، "تناول الموضوع من زوايا مختلفة"، "نفاق"، "مجاملة"، "بادرة حسن نية"، "عربون صداقة"، وليس منها أن كتابة مقال في غير ما يؤمن به الكاتب "دعارة" أو "عهر"، فإن هذا يعني أن "الكتابة" أجمع بوصفها عالمًا متكاملاً في الجنسانية المصرية، هي فعل جنسي سواء كانت دعارة أم لم تكن، فإن كانت عن طيب خاطر موافقة لهوى الكاتب ووفق الضوابط المعروفة فهي ليست دعارة وإن لم تكن كذلك فهي دعارة.

هذا الترميز الثقافي والاجتماعي لأعضاء الذكورة والأنوثة يحيلنا إلى ما يقوله أصحاب الدراسات الجندرية عن الجندر بوصفه معطى ثقافي اجتماعي التي ينطلقون بها من مقولة سيمون بوفواغ: "الإنسان الذي لم يولد امرأة ولكنه بالأحرى قد صار كذلك" (Judith Butler Gender Trouble, P111)، ولا تتحدث فيها عن أن هناك نوعًا من الناس ليسوا في الأصل نساء ثم تحولوا إلى نساء بفعل التربية أو ظروف اجتماعية معينة كما يبدو من الجملة في الصياغة العربية، وإنما تتحدث عن أن المرأة تتعرض لنوع من التنميط يبدأ من الساعة التي يقال فيها: "إنها بنت"، إذ تبدأ الأسرة بإعداد الملابس والأقمطة، والألعاب التي تناسب البنت ثم تدخل في عملية تنميط اجتماعية متكاملة تجعل منها كيانًا منفصلاً عن الذكر مختلفًا عنه في كل شيء يسمى الأنوثة والفتاة، وهذا ما يجعل تقسم الناس إلى ذكر وأنثى تقسيمًا اجتماعيًا في المقام الأول تقوم فيه اللغة والثقافة بدور حاسم.

المشكلة أن هذه النظرية (باعتبار النوع معطى ثقافي واجتماعي) تواجه بالرؤية الأخرى التي تقضي بأن الجندر هو الجنس، وإذا انعدم الجنس انعدم الجندر (رؤية مونيكا فوتيك، Gender trouble, P112)، والجنس هنا بمعنى أعضاء الذكورة والأنوثة بشكل مبدئي، وعليه، فإن الاعتماد على التأثير الثقافي والاجتماعي في تكوين الجنس وحده ليس كافيًا.

وعلى الرغم مما يبدو أن فوتيك تعارض بوفواغ فيما ذهبت إليه في حقيقة العلاقة بين الثقافة والجندر، فإنها على الحقيقة تذهب أبعد من ذلك حين ترى أنه إذا كان تحديد الجندر يعتمد على المعطى الجنسي، والمعطى الجنسي ليس محددًا، فإن هذا يعني أن الجندر ليس محددًا أيضًا (المرجع السابق). الأمر المهم أن هؤلاء النسوة يرين أن الجسد ليس هو المعتمد في تحديد النوع، ومن هنا يمكن أن يكون هناك ما يسمى بما وراء تصنيفات الجنس Beyond the categories of sex".

ولتأكيد هذه القضية، فإن بتلر تفزع إلى كتابات فرويد ومن بعده لاكان عن الجنس، وتكون المشاعر الجنسية عند الإنسان منذ الصغر التي يمر بها على -حد تصور فرويد- بثلاث مراحل يتم من خلالها تحديد ميوله الجنسي، ثم تخرج بتحليل طويل ومعقد لآرائهما يختلط به علم النفس باللغة، تقسم فيه مناطق الإحساس الجنسي عند الإنسان إلى مناطق رئيسية وأخرى بديلة، وأن العلاقة بينهما علاقة معقدة تأخذ بعدًا خياليًا، وواقعيًا، يتبادلان فيها أدوار الهامش والمركز، ويتم فيها التقابل بين عضو المذكر والمؤنث. والذي يهمنا في هذا الحديث الطويل أن فرويد يقول: "إنه يمكن أن نقرر الاعتبار أن الإثارة الجنسية هي المكون الشخصي العام لكل أعضاء الجسد، وأننا يمكن أن نتحدث عن زيادة تلك الإثارة أو نقصانها في كل عضو من هذه الأعضاء" (Judith Buttler, Boddies that matter, p 61).

لا أريد أن أفصل القول في هذه التحليلات، ولا ما يمكن أن توصل إليه من نتائج، ولكن المهم هنا هو هذه الإمكانيات المتعددة التي تمنحها للأجساد هذه الفلسفة، والتي لا تقوم فيها على فكرة أصل الطبيعة وآخر غير طبيعة، أو أن الأحياء قد خلقوا على نمط ذكر وأنثى، وإنما الحديث عن "الممكن" فيما يراه من الناس بحسب الإمكانات المتاحة، وهي إمكانات كما ترى هذه التحليلات كثيرة.

وهو عينه ما انطلقت منه سوسن في حديثها إلى محفوظ عجب حين ساوت بين القلم والعضو المؤنث، إذ وضعت باعتبارها الاحتمالات، فهي مساواة بالوظيفة والإمكانيات، يتحول فيها القلم من رمز معادل للعضوي الذكري إلى العضو الأنثوي من حيث إنه يتصف بالدعارة، فيقوم بوظيفته من خلال هذه الإمكانيات (الاحتمالات) التي يذكرها فرويد، لأن محفوظ عجب، كما في ظنها لم يفعل ذلك بعد (لم يكتب شيئًا مخالفًا لما يراه صوابًا)، ولكن فيما إذا لو طلبت منه تلك الشخصية الكبيرة فسيستجيب، وهذا الاحتمال ليس بناء على معرفتها بمحفوظ وإنما بناء على معرفتها بالشخصية الكبيرة والإمكانيات التي يتيحها تكوين القلم من وجهة نظرها، لأنها لو عرفت محفوظاً حق المعرفة لعلمت أنه منذ البدء متسلق كاذب لا يحتاج أن يطلب ذلك منه أحد كبيرًا كان أم صغيرًا.

وفي الوقت الذي رأينا معنى أن يتحول الجندر إلى فعل ثقافي كما هو لدى النسويات، فما معنى أن يتحول الفعل الثقافي إلى فعل جنسي كما هو في رؤية سوسن ومن سار بركابها. بعيدًا عن نظريات فرويد في التحليل النفسي للعمل الفني، فإن هذا التحول يفقد العمل الثقافي نوعيته بوصفه نتاج العقل ويدل على المرحلة المتقدمة من الإنسان الناضج، ويجعله فعلاً بدائياً يشترك الإنسان فيه مع الحيوان وكأنه غريزة من الغرائز، ولو تحدثنا بلغة التحليل النفسي لقلنا: إن هذا سيجعله يتحول من "الأنا العليا" الذي يمثل الإيقو والقيم، والواجب وكل فعل حميد إلى أن يكون جزءًا من "الهو" المتحرر من القيود الذي يعمل بمبدأ اللذة والبدائية، وهو ما سيجعله بمنزلة دنيا بالنسبة لقيمة العلم المعروفة.

لكن الأمر المشكل الآخر، هو أن الكتابة والعمل الثقافي سيأخذ مأخذ الجنس في المجتمع، بمعنى أنه سيكون من التابو (المحرمات)، وسيخضع لكل القواعد والقيود التي يخضع لها الجنس، وهذا ما سيجعله عملاً يميل إلى السرية، ويحد من انتشاره وتداوله، وعوضًا عن أن تكون فتنته متصلة بالعقل والروح ستكون متصلة بالجسد، وبالشكل، فإذا لم يحقق فتنة الجسد، بمعنى آخر إذا لم يمنح الجسد لذة إما توصل إلى اللذة الجنسية أو تعادلها فلن يكون له قيمة تذكر بوصفه مربوطًا بها.

إضافة إلى أن تعاطي الكتابة والعمل الثقافي على هذا النحو يجعل قراءته أمرًا عسيرًا خاضعًا للتأويل المغلوط الذي يحل فيه الجنس محل الأفكار والصور والأخيلة.

سيكولوجية العقل: (2) معالجة المعلومات

أ.د. عبد الرحمن بن سليمان النملة

عضو هيئة التدريس بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ذكرنا في المقال السابق[1]، أن نشوء الأفكار لا يكون من خلال توالدها في العقل، فالعقل يقوم بمعالجة ما تم إدخاله فيه، وتوليد أفكار جديدة، ولتفسير عمل العقل وآلياته التي يستخدمها في ذلك، ولفهم التفكير البشري، ظهر منحى معالجة المعلومات. وظهر هذا المنحى الفكري في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، حيث تنطلق فلسفته من خلال التعامل مع الادراك العقلي بوصفه حاسوبيًا. بحيث يتم استقبال المعلومات عن طريق الحواس، وبالتالي تخزينها مؤقتًا في الذاكرة الحسية، أو المخزن الحسي (Sensory store)، ثم نقلها إلى الذاكرة قصيرة المدى (Short-term memory)، بعدها وحسب المعالجة التي تمت لهذه المعلومات، يتم تحويلها إلى الذاكرة طويلة المدى (Long-term memory).

إذن تتم هذه العملية، أي معالجة المعلومات، من خلال ثلاث مراحل أساسية؛ تبدأ باستقبال المعلومات، ثم تخزينها، وبعد ذلك تذكرها، أو استدعائها. وعلى ذلك فالمستقبلات الحسية، أي الحواس، هي أدوات العقل الخارجية، فالإنسان عندما يرى، أو يسمع، أو يشم أو يتذوق، أو يلمس، فانه يستقبل مثيرات خارجية (معلومات)، ثم يقوم بتخزينها في مستودعها الحسي المناسب. والعنصر الفاعل في مرحلة الاستقبال هو الانتباه، فالانتباه هو العملية العقلية الأولى، وله مستويات، فهناك الانتباه القسري، كأن يسمع الإنسان صوتًا مفاجئًا، وهناك الانتباه القصدي، عندما يركز الشخص في شيء ما. ودائماً ما يتبع الانتباه الادراك أو التمييز، فهما عمليتان متلازمتان، دؤوبتان، فكلما حس الإنسان بأمر ما، فانه مباشرةً يحاول أن يعطيه معنى يميزه. والعوامل التي تستثير انتباه الإنسان كثيرة، لا تعد ولا تحصى، منها ما هو خارجي، أي خارج نطاق الانسان، يأتي من بيئته الخارجية مادية كانت أو اجتماعية، ومنها ما هو

داخلي، أي من الإنسان نفسه، سواء كان عضوي المنشأ، أو عقلي.

الادراك هو المرحلة التي تبدأ فيها معالجة المعلومات وهي لا تزال في مخازنها الحسية، ولك أن تتخيل أن المعلومات لا تبقى في المخازن الحسية، إلا لوهلة قصيرة جداً، ثوان معدودة، فالمعلومات في صورتها الأولية تعتبر انطباعات حسية سريعة الزوال، فعندما يغمض الشخص عينيه بعد رؤية شيء ما، فإن صورة هذا الشيء تبقى كومضة سريعة، هذه الومضة الانطباعية السريعة، هي مدة بقاءها في المستودع الحسي البصري. هنا ومباشرة يعطيها الادراك معنى يميزها، قد يكون هذا المعنى صحيحًا، وقد يكون خاطئًا، ذلك بناءً على خبرات الإنسان السابقة، ومدى ادراكه للأمور، وقس على هذا المثال، جميع أحداث الحياة التي يستقبلها الإنسان كمدركات عقلية. وبناءً على ذلك، فان إعطاء المعنى، هو بداية المعالجة المعلوماتية لما تم استقباله حسيًا، بعدها يتم نقل المعلومة إلى مخزن أكثر رسوخًا، وإن كان أيضًا يعتبر مؤقتًا، هذا المخزن هو الذاكرة قصيرة المدى.

الذاكرة قصيرة المدى، وباتت الآن تعرف بالذاكرة العاملة (Working memory)، تعتبر مكونًا عقليًا نشط جدًا، تتم فيه معالجة المعلومات على مستويات مختلفة، تتدرج من المعالجة السطحية، إلى المعالجة العميقة. فالمعلومات التي تم معالجتها سطحيًا، تتلاشى، ويتم نسيانها (تعتبر هذه الفرضية، الأكثر قبولاً في الأوساط العلمية لتفسير ظاهرة النسيان) أما المعلومات التي تتعرض لمعالجة أكثر عمقًا، فإنه يتم نقلها إلى الذاكرة طويلة المدى، التي تعتبر مخزنًا ثابتًا إلى حد بعيد. فالذاكرة طويلة المدى تتضمن السجل الذي يحوي في طياته جميع المعلومات والخبرات التي يتعرض لها الشخص والتي تجعله متوافقًا، أو غير متوافق مع الحياة. إن جميع الخبرات والمهارات التي يمر بها الإنسان تبدأ بهذه الآلية؛ الاستقبال، والتخزين، والاسترجاع. مثلاً، عند تعلم السباحة، أو تعلم قيادة السيارة، يحتفظ الشخص بالمعلومات المطلوبة للقيام بذلك، ويكررها، إلى أن تتحول إلى أفعال تلقائية، ومهارات اعتيادية يمارسها متى ما شاء بمنتهى السهولة. لو لم تكن هناك ذاكرة احتفظت بهذه المعلومات منذ البداية، لاحتاج الشخص إلى التعلم من جديد في كل مرة يقود فيها السيارة، أو يمارس السباحة، والأمثلة على ذلك كثيرة جدًا.

إن عملية معالجة المعلومات تبدأ بخطوات يسيرة، منها استخدام استراتيجيات الذاكرة (Memory strategies) عند محاولة الاحتفاظ بمعلومة ما، مثل تكرار المعلومة أو الرقم، أو ربطها بشيء ما، ماديًا كان أم معنويًا. وتتضمن معالجة المعلومات، كذلك استخدام آليات أكثر تعقيدًا، مثل استراتيجيات ما وراء الذاكرة (Metamemory)، والتي تتضمن معرفة الشخص لقدراته في التذكر، من خلال معرفته بعمل الذاكرة في الترميز، والاحتفاظ والاسترجاع، وكذلك معرفته بآليات نشاط الدماغ في معالجة المعلومات، انه الإحساس بالمعرفة (Feeling of Knowledge)، والسيطرة على المعلومات، وذلك مستوى متقدم من الأداء الذهني.

إن المتحكم بجميع هذه العمليات هو الدماغ، فعندما ينشط في معالجة المعلومات، تنشأ عنه نبضات كهربائية تولدها الألياف العصبية، التي تقوم بمعالجة هذه المعلومات. وهذا يقود إلى الاكتشافات العلمية الكبيرة في مجال العلم المعرفي (Cognitive Science)، والذي يمثل تضافر جهود كل من علم النفس المعرفي، وعلم الأعصاب، وكذلك علوم الحاسب، وتحديدًا الذكاء الاصطناعي (Artificial Intelligence). فمثلاً، من خلال الوقوف على بيولوجيا الدماغ، تم تحديد الكثير من البنى المسؤولة عن العمليات العقلية العليا، كالتذكر، والتفكير وحل المشكلات، وباتت الفرضيات العلمية حول أنواع الذاكرة الإنسانية وغيرها من العمليات العقلية، والانفعالية، الخ، حقائق ملموسة. فكما أنه في علم البيولوجيا، والفسيولوجيا، هناك تحديد دقيق ومعرفة لأعضاء جسم الإنسان، وآليات عملها في الصحة والمرض، مما أسهم كثيرًا في تقدم الطب، فان الجهاز النفسي أصبح الآن معروفًا، وبالإمكان التحكم به.

الهوامش:

1 - النملة، عبدالرحمن بن سليمان (2024م). سيكولوجية العقل: (1) نشوء البنية الفكرية. مجلة فكر الثقافية، العدد (41). المملكة العربية السعودية، الموقع الالكتروني:
https://fikrmag.com/article_details.php?article_id=1892

المراجع:

- النملة، عبدالرحمن بن سليمان (2020م). العمر والنوع والمستوى التعليمي، وعلاقتهم بذاكرة السيرة الذاتية لدى مجموعة من الأفراد السعوديين. مجلة التربية، العدد (187)، الجزء الخامس. جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

- النملة، عبدالرحمن بن سليمان (2024م). سيكولوجية العقل: (1) نشوء البنية الفكرية. مجلة فكر الثقافية، العدد (41). المملكة العربية السعودية، الموقع الالكتروني:
https://fikrmag.com/article_details.php?article_id=1892

- Al-Namlah AS, Fernyhough C, Meins E (2006). Sociocultural influences on the development of verbal mediation: Private speech and phonological recoding in Saudi Arabian and British samples. Developmental psychology. 42[1]:117.

- Baddeley, A. D. (1990). Working memory. Oxford: Oxford University Press.

- Bartlett, F. C. (1937). Psychological methods and anthropological problems. Africa 10, 401- 420.

- Baumeister, R. F., & Newman, L. S. (1994). Self-regulation of cognitive inference and decision processes. Personality and Social Psychology Bulletin, 20, 3–19.

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

- Brown, S. C. & Craik, F. (2000). Encoding and retrieval information. In E. Tulving & F. I. M.

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

- Campione, J. C., & Brown, A. L. (1977). Memory and Metamemory Development in Educable Retarded Children. In R. V. Kail, & J. W. Hagen (Eds), Perspectives on the Development of Memory and Cognition. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.

- Elbert, J. C. (1984). Short-term memory encoding and memory search in the word recognition of learning-disabled children. Journal of Learning Disabilities, 17, 342–345.

- Galbraith, J. R. (1969). 'Organizational design: An information-processing view', working paper no. 425–69 MIT, Sloan School of Management, MIT.

- Huff, A. S. and R. K. Reger (1987). 'A review of strategic process research', Journal of Management, 13, pp. 211–236.

- Knight, K. E. and R. R. McDaniel (1979). Organizations: An Information Systems Perspective. Wadsworth, Belmont, CA.

- Marcel V.J. Veenman (2015). International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences (Second Edition).

التحيز والتسلط

د. مصطفى عطية جمعة

أكاديمي، وناقد أدبي

ليس التحيز كلاً واحدًا، ولا مفهومًا أحاديًا، وإنما ينطوي على تعدديات، تتجه إلى المفاهيم المتصلة به، كما تتعلق بكينونة التحيز ذاته، كونه غير مقتصر على فرد، وإنما يشمل الفرد العامي البسيط، والمتعلم، والمثقف، وأيضًا الجماعة المحلية والمجتمع الأكبر، والدولة وسلطاتها وكل من يرتبط ويدور في فلكها. وبذلك، لا يمكن فهم التحيز بوصفه مفهومًا ثابتًا، وإنما هو مفاهيم عديدة، تتجلى في نصوص وتصورات وتمثيلات، ينتجها الفرد والجماعة، السلطة والدولة، وتتجلى في قنوات إعلامية، وأوعية ثقافية وفنية، ونصوص مرئية وشفاهية.

لذا، ستنطلق مناقشتنا لمفهوم التحيز من نقطة مفادها "التعددية" والتي يشتمل عليها التحيز في بنيته، لذا، من الممكن أن نطلق عليها مصطلح "التحيزات المتعددة"، فالتحيز ليس مجرد مفهوم ولا طرح ولا حكم يعبر عن قناعات بعينها، وإنما يشمل مفاهيم تتنوع بتعدد القناعات والتصورات المترسخة. وهو أيضًا يحتوي على بنى متضادة تصاحبه، فإذا وُجِد تحيزٌ لأمر ما، فإن هناك تحيز/تحيزات مضادة تصاحبه، فوجوده ليس أحاديًا في رؤاه كما يبدو للبعض، أو كما يسوّقه البعض عندما يقدم رؤية أحادية، على أنها حقيقة مطلقة، فهذا ما لا يستقيم مع التفكير العقلاني، خاصة في العلوم الإنسانية والمناحي الثقافية والاجتماعية، والتي تخضع جلّها إلى انحيازات ونظريات كثيرة في اختلافاتها، ومتعددة في منطلقاتها.

إن التحيز – في مفهومه - يعني وجود منظومة معرفية (واعية وغير واعية) لدى الإنسان يتلقى من خلالها كما هائلاً من الإشارات، فعالم الإنسان مدنس دائمًا بالخبرة، فليس لديه البراءة الأولى، التي تجعله صافي النفس والعقل والقلب وهو يتعرف على الجديد عليه أو القديم دون مرتكزات معرفية سابقة، بل يقوم باستقبالها وفق تلك القناعات المستقرة في أعماقه. وأيا كانت الإشارات الواردة إليه فإنه يتلقاها حسب تحيزاته، وينطبق الأمر نفسه على اختياراته منها وردود فعله إزاءها.

فالتحيز – في جوهره - نمط من التفكير المترفع الذي ينغلق على الذات، ويحصر نفسه في منهج معين، ينحبس فيه ولا يقارب الأشياء إلا عبر رؤيته ومقولاته، ويوظف كل المعطيات من أجل تأكيد صحة

تلك المقولات.

ونعني بالتحيز هنا: التحيز المرتبط بالنزعة المتسلطة التي تنتصر لقناعة القوي بغض النظر عن عدالتها وارتباطها بالقيم الإنسانية السامية. لذا، يمكن نعت هذا التحيز بأنه التحيز الامبريالي/الاستعلائي، والذي ينطوي على بعدين في طياته: الأول نرجسي يجعل الفكر منحبسًا عند تصورات معينة، مستقاة من روافد مركزيته وتكوينه الثقافي الخاص، ويستغل أدوات قوته في فرضها. والثاني: إقصائي ويتمثل بعدم قبوله لتصورات أخرى، يمكن أن تهدم تحيزاته، مما يعني مزيدا من استعلاء الذات، يضاده مزيد من التحقير/التهوين/النفي للآخر.

وهذا يصدق على الإنسان الفرد أيًا كانت ثقافته، فالأمر يرتبط بما وقرَ في قلبه. ونفس الأمر ينصرف إلى الجماعة أو المجتمع، بمعنى أن الجماعة – صغرت كانت أو كبرت – لها تحيزاتها المسبقة التي تبني عليها مواقفها واستقبالاتها، بناء على التحيزات المعرفية والشعورية المستقرة في وجدانها الجمعي. وهو ما يفسر لنا حالة التوحد بين غالبية/كل أبناء الجماعة/المجتمع عندما يتعرضون لقضية جديدة، فيتشكل منهم موقف عام، مبني على تحيزاتهم المشتركة، حتى إن شذّت آراء هنا أو هناك، ضد السياق العام، فهذا لا ينفي وجود قواسم مشتركة من القناعات المتحيزة. لذا، فإن صنّاع السياسات إذا خططوا لأمر ما، فإنهم يطلقون حملات تمهيدية، تبني على ما لدى الناس من تحيزات، ومن ثم تهيئهم إلى تقبل القضية الجديدة، عبر تمهيد الأرض الفكرية والنفسية.

وعندما نفكك مفهوم التحيز في تطبيقاته المعرفية؛ نفاجأ بحجم النسبية الكبيرة في طياته، بمعنى أن هناك جوانب من المشكلة يضخمها على حساب إضمار أو تصغير جوانب أخرى، وتلك قضية مهمة، تدفعنا لفهم أعمق لمعالجة كثير من الإشكاليات في عالمنا، والتي تقدم للإنسانية على أنها قناعات لا خلاف عليها.

ويبدو هذا واضحًا في النماذج المعرفية والمنهجيات العلمية التي تنتجها الحضارة، حيث توجد معايير داخلية من المعتقدات والفروض والمسلمات والإجابات عن أسئلة كلية ونهائية تشكل الجذور الكامنة، وتقف خلف عمليات الإبقاء والاستبعاد والتركيب والتضخيم، أي أنها تصوغ النماذج والتمثيلات والمتخيلات والقناعات.

ويتطور الأمر أكثر، عندما تتحول المعالجة إلى مثاقفة مخططة ومضبوطة عند التصدي لمشكلات أو قضايا بعينها، أو تسعى إلى تبني مشروع ما. تلك المثاقفة المخططة ناتجة عن حركة منظمة تسعى

وهذا يصدق على الإنسان الفرد أيًا كانت ثقافته، فالأمر يرتبط بما وقرَ في قلبه. ونفس الأمر ينصرف إلى الجماعة أو المجتمع، بمعنى أن الجماعة - صغرت كانت أو كبرت - لها تحيزاتها المسبقة التي تبني عليها مواقفها واستقبالاتها، بناء على التحيزات المعرفية والشعورية المستقرة في وجدانها الجمعي

للاستفادة والهيمنة أي أنها مثاقفة قهرية، تختلف عن المثاقفة التبادلية الطوعية المؤسسة على مفهوم التأثير والتأثر والتعاون، ودون إدخال مفاهيم احتكارية أو تسلّط رؤية مركزية بما تحويه من امبريالية، تعتمد نظرة شمولية تقصي الاحتمالات الأخرى. وتتضافر معها أجهزة إعلامية تحركها أنظمة حكم وسلطات ورؤوس أموال لتفرض رؤيتها كأنها مسلَّمة.

والمثال الأبرز على ذلك هو "الإرهاب" والذي تعرّفه المخابرات المركزية الأمريكية بأنه: التهديد باستعمال العنف أو استعماله لتحقيق أهداف سياسية من قبل أفراد أو جماعات سواء كانوا يعملون لمصلحة سلطة حكومية رسمية أو ضدها.. مستهدفة الانقلاب على أنظمة حكم معينة أو معالجة ظلامات وطنية أو فئوية أو إضعاف النظام الدولي.. إنه مفهوم توصيفي بمعنى أنه يصف مظاهر الإرهاب وآثاره المدمرة ومآلاته وشخصياته، أي يتعامل معه بوصفه شرًا مطلقًا، وأن الإرهابيين أشخاص عاشقون للتدمير، على الرغم من إشارة التعريف إلى ظلامات تتسبب فيه، ولكنه لم يسع لعلاج مسبباته، وإنما ترك المفهوم فضفاضًا مطاطيًا، يمكن استخدامه في نعت من يخالف النظام الدولي الذي تتزعمه الولايات المتحدة.

وتتعمق المشكلة أكثر، عندما ننظر في المآلات الفعلية لمفهوم الإرهاب، حيث يكاد ينحصر في العرب والإسلام عامة، والجماعات الأصولية خاصة، بجانب نعت كل من يهاجم الكيان الصهيوني بعمليات المقاومة بأنه إرهابي؛ عبر قنوات إعلامية، تتخذ من الرؤية العنصرية الأحادية سبلا لها، في خطاب إعلامي انتقائي يستهدف التأثير على الرأي العام الغربي أولاً، والرأي العام العالمي ثانيًا، ويتغافل عن إرهاب تمارسه دول كبرى أو صغرى (كما رأينا في الأراضي الفلسطينية المحتلة أو جنوب لبنان أو في مأساة البوسنة والهرسك أو قضية كشمير)، لمجرد أنها تدور في الفلك الأمريكي، مما يجعل نتوصل إلى النتيجة التالية في تعريف الإرهابي في منظور التحيزات الغربية بأنه: هو عدونا الذي يقوم بعمليات إرهابية أما صديقنا الإرهابي فليس إرهابيًا ما دام إرهابه يمارس ضد خصومنا.

وتصبح المحصلة في النهاية سيادة التنميط محل الموضوعية، والاحتفاء بقيم غيرية ومعايير أحادية الجانب، من أجل ترسيخ منطق القوي، وينصرف الأمر إلى نشر عاداته وقيمه وأنساقه الفكرية، بل ونشر نظام معيشته على الثقافات المغلوبة.

وتكون الإشكالية الأكبر، عندما يرتبط التحيز بسلوك المثقفين والمفكرين وقادة التأثير والرأي في المجتمع، فهؤلاء يمارسون التحيز في صوره النخبوية، ويتوحدون مع توجهات المجتمع – وإن كانت ظالمة متعدية -، والأدهى أنهم يشكلون سلطة أخرى، تتسلح بسلطات الدولة ونفوذ أجهزتها، فيما يمكن أن نسميه بـ"سلطة الثقافة المتحيزة"، والتي هي سلطة موازية، ولعلها السلطة الأكثر تأثيرًا، لأنها تحتمي بسلطة الدولة الفعلية، مروّجة لخطابها الإعلامي والفكري، وترهب خصومها بتوحّدها مع سلطة الدولة، بكل مؤسساتها ودعمها المادي والمعنوي والإعلامي. فسلطة الثقافة المتحيزة ما هي إلا تجمع عدد من المثقفين واختيارهم التحيز لصالح الدولة، وتبنيهم لخطاب الدولة الفكري والثقافي، سواء الموجه للشعب في الداخل أم الموجه للخارج، ومن ثم شرعنته وإضفاء الطابع العلمي عليه.

وهذا يقودنا إلى رصد ظاهرة علاقة المثقفين بالدولة وأجهزتها، لنكتشف أن: مفهوم السلطة قد اتسع، وتداخلت ملامحه، ومع هذا التداخل غابت ملامح الممنوع والمباح والمحلل والمحرّم وأصبحت الملامح خاضعة للمزاج الخاص برجال السلطة وحرصهم على ترسيخها بكل الوسائل المتاحة.. وتسعى السلطة لتأكيد شرعيتها ببعض المستندات الاجتماعية والعرفية ذات الحدود الواضحة وصولا إلى أهم هذه المستندات وهي المستندات الثقافية، لتصبح الثقافة سلطة أيضًا.

فعندما تتحول الثقافة إلى سلطة، فإنها تصبح مغايرة لمؤسسات سلطة الدولة، لأنها تمتلك أفقًا واسعًا من الهيمنة الفريدة التي لا تحتاج إلى مستندات رسمية وشرعية مثل مؤسسات السلطة، إذ هي ترى نفسها فوق القوانين والتشريعات، وأن سلطتها مبسوطة على الجميع على اختلاف فئاتهم وطبقاتهم، فسلطة الثقافة مسلحة في الخفاء بسلطة الدولة ودعمها وهو ما يتجلى في حجمة المساحة الهائلة التي يتمتع بها مثقفو السلطة من حضور في الإعلام والتعليم والجامعات؛ مما يمكّن لخطابهم الوجود والتأثير والشرعية، فيؤثر في الجماهير بحقائق القوة والحضور، وقد يشكل تحيزات جديدة للمجتمع.

الإثنوغرافيا في مجابهة الرؤى العنصرية دفاعًا عن وحدة إنسانية الإنسان

د. حسام الدين فياض

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

"يعتبر الغربيون أن أول إثنوغرافي عرفه العالم هو هيرودوت الذي ساح في أقطار العالم القديم ودوّن ملاحظاته والخلاصات التي توصل إليها بالمشاركة والاستجواب. ويمكن لنا أيضًا أن نعتبر ابن بطوطة أو ابن جبير من أعظم إثنوغرافيي القرون الوسطى" (من كتاب الأجساد الثقافية، الإثنوغرافيا والنظرية، ص 12).

يُنظر إلى الإثنوغرافيا في أدبيات علم الإنسان باعتبارها وصفًا لثقافات الشعوب، حيث يعتبر الهدف الأساسي للبحوث الإثنوغرافية هو دراسة المجتمعات البدائية، ولكنها في وقتنا المعاصر تخطت الإثنوغرافيا ذلك إلى دراسة الثقافات في المجتمعات الحديثة والصناعية والمتطورة، وهذا بكل تأكيد جعل منها مجهودًا نظريًا له أهميته الحياتية من حيث الوصف والشرح في الماضي والحاضر.

اشتقت كلمة إثنوغرافيا من الأصل اليوناني إثنوس والتي تعني "جماعة"، وفيما بعد أصبحت تعني الناس أو الشعب، وكلمة غرافيا التي تعني وصف أي وصف الشعوب. تتركز الدراسات الإثنوغرافية حول مجموعات ثقافية كبيرة من الناس الذين يتفاعلون عبر الزمن. الإثنوغرافيا هي مجموعة من المناهج النوعية التي تُستخدم في العلوم الاجتماعية، إذ تركز على ملاحظة الممارسات والتفاعلات الاجتماعية. فهدفها هو ملاحظة الموقف أو الظاهرة بدون فرض أي إطار

أو بناء استنتاجي على تلك الظاهرة، ورؤية كل شيء بوصفه غريبًا أو فريدًا من نوعه.

ومن المعروف تاريخيًا أن ممارسة الإثنوغرافيا قد اشتملت على العيش بين الناس والتحدث معهم و"الوجود بينهم" والملاحظة من خلال المشاركة، ومحاولة فهم كيف ترى الجماعة الخاضعة للدراسة عالمها وتفسر ظواهره، ومن بينها عالم الأنثروبولوجيا نفسه. كذلك درج ربط الإثنوغرافيا بفكرة الشمول، فالثقافات مترابطة فيما بينها وغير مجزأة وتمثل أنظمة متكاملة، ولذلك فإن أي وصف لها يجب أن يتناولها جميعًا حتى يكون كاملاً غير منقوص. وغالبًا ما يكون إجراء الدراسات الإثنوغرافية وكتابتها في حقيقته أكثر تعقيدًا من مجرد افتراض أو حتى مناقشة أوجه الارتباط والتداخل بين العناصر الثقافية. فهل تسجل الدراسات ما يدعي الناس فعله؟ أم مشاهداتنا لأسلوب حياتهم؟ أم المنظور الذي يرغبون هم أن يراهم من خلاله عالم الأنثروبولوجيا القائم بالملاحظة؟ لم تكن الإثنوغرافيا يومًا مجرد وصف، بصرف النظر عن تعريفها، بل إن أسلوب وصفها أسلوب نظري في حد ذاته، فالإثنوغرافيا هي تنظير للوصف. لا يمكن افتراض الحجم الكلي لأي ثقافة، كما أنه لم يحدث اجماع كامل قط حول المدى الذي يعد معه هذا الحجم الكلي لثقافة معينة مقبولاً، وخاصةً عند التعامل مع مسألة الحدود، ولم يحدث كذلك أي اتفاق حول معايير اعتبار النقل الإثنوغرافي نقلاً "قائمًا على وقائع فعلية"، وهو ما يمثل مشكلة في الممارسات العلمية التي تشكل التيار السائد. ويعد غياب الاتفاق أو الاجماع التام نقطة قوة إثنوغرافيا الأنثروبولوجيا، إذ تشجع على إجراء عملية حيوية تتلاءم مع العوالم المتغيرة داخل الأوساط الأكاديمية وخارجها.

وهكذا نرى كيف أن الجدل مستمر منذ بدايات تطور علم الأنثروبولوجيا حول تجميل عملية الوجود بين جماعات معزولة وغريبة، بالتزامن مع الشكوك التي تكتنف أوجه القصور في منهجية سعت في بعض الأحيان إلى الإجابة عن جميع التساؤلات الأساسية المتعلقة بالوضع الإنساني. في الوقت نفسه سبب المناقشات حول كثرة احتمالات الإثنوغرافيا قلقًا، أو على الأقل ارتباكًا، حول مدى استقرار الجهود الميدانية والحاجة المستمرة للتجديد.

إن البحث الإثنوغرافي يُعنى بالثقافة بشكل خاص، فسؤاله الدائم هو: ما ثقافة هؤلاء الناس؟ وهل يفترض أن أي مجموعة من الناس تعيش مع بعضها لفترة زمنية معينة ستكون ثقافة معينة خاصة بها؟ وما انعكاسات هذه الثقافة على تشكيل سلوكهم، وممارساتهم الحياتية، ونظرتهم إلى الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يعيشون فيه؟

ويرى جون أوجبو John Ogbu 1939 - 2003 أن البحث الإثنوغرافي طريقة وأداة لفهم أساليب مجتمع (جماعة ما) وطرقه في الحياة اليومية، من خلال معرفة أفكار أعضائه ومعتقداتهم وقيمهم وسلوكياتهم، وما يصنعونه من أشياء يتعاملون معها، ويتم ذلك عن طريق الملاحظة بالمشاركة الإثنوغرافيا تعني الدراسة الوصفية لطريقة وأسلوب الحياة لشعب من الشعوب أو مجتمع من المجتمعات أو مجموعة التقاليد، والعادات والقيم والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة أو مجتمع معين، خلال فترة زمنية محددة... إذن يتحدد مفهوم الإثنوغرافيا (أكاديميًا) بأنه: الوصف الدقيق والمترابط لثقافات الجماعات الإنسانية، واصطلاح الإثنوغرافيا Ethnography في بريطانيا يعني البحوث الوصفية والتحليلية التي قام بها علماء الأنثروبولوجيا البريطانيون حول الشعوب والأقوام والمجتمعات البدائية التي درسوها دراسة ميدانية، وبالرغم من أن الاثنوغرافي يهتم بالدراسة الوصفية للمجتمعات البدائية والمتحضرة، والأنثروبولوجي الاجتماعي يهتم بالتحليل البنائي أو التركيبي للمجتمعات البدائية فإن هناك ارتباط وتداخلاً وثيقًا بين هذين العلمين بخصوص الدراسات العلمية التي يقومان بها. غير أنه في الولايات المتحدة الأمريكية

لا توجد هناك علاقة وثيقة بين علم الاثنوغرافيا وعلم الأنثروبولوجيا الاجتماعية بل توجد علاقة مرتبطة بين الإثنوغرافيا والاثنولوجيا. ويرى عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي ميلفيل جان هيرسكوفيتس Melville Jean Herskovits 1895 - 1963 في كتابه: "الإنسان وأعماله" 1948 بأن الإثنوغرافي هو وصف للحضارات وبحث مشاكل النظرية المتعلقة بتحليل العادات البشرية للمجتمعات الإنسانية المتباينة.

إذن الإثنوغرافيا أو وصف الأعراق البشرية أو وصف الشعوب هي الدراسة المنهجية للناس والثقافات. بمعنى أوسع الإثنوغرافيا هي العلم الذي يهتم بالبحث عن ثقافة شعب معين أو فئة معينة من الناس. وهو علم ميداني نوعًا ما. فلكي يقوم عالم الإثنوغرافيا ببحث إثنوغرافي عن القرية ما على سبيل المثال يجب عليه السفر إلى تلك القرية والعيش فيها مدة كافية تساعده على فهم أهالي القرية ومراقبة عاداتهم وتقاليدهم وسلوكهم بشكل عام. ومن ثم عليه تدوين ما شاهد من مراسيم تقام بهذه القرية وكيف يتعامل الناس مع بعضهم. في المواقف المختلفة كمراسيم الزفاف، والدفن، الأعياد، الملابس، أماكن العيش. باختصار يدون عالم الاثنوغرافيا الطريقة التي يعيش بها الناس على هذه البقعة من الأرض لاستكشاف الظاهرة الثقافية، إذ يلاحظ الباحث المجتمع من وجهة نظر موضوع الدراسة. كما تعتبر الإثنوغرافيا من أقدم فروع المعرفة في علم الأنثروبولوجيا بدليل أن الأوروبيين عندما وصفوا القبائل والشعوب المحلية في أمريكا وإفريقيا واستراليا وآسيا، وصفوا أدواتهم وعاداتهم وتقاليدهم وكل ما يتصل بثقافاتهم المادية المختلفة وسرعان ما التقط وتبنى الانثروبولوجيون هذه المعلومات واستخدموها في دراساتهم – حسب زعمهم- لتطوير المجتمع البشري، إما في علم الآثار فقد استخدمت هذه المعلومات من المجتمعات البدائية والبسيطة والتقليدية لنماذج لمجتمعات ما قبل التاريخ والتاريخ القديم، وذلك عن طريق عقد المقارنات البسيطة وحتى أسماء ووظائف الأدوات التي توجد في المواقع الأثرية أخذت من ما هو معروف لدى الشعوب البسيطة التي درسها ووصفها الإثنوغرافيون. وهكذا فإن استخدام الإثنوغرافيا في الآثار قديم قدم العلم نفسه.

نستنتج مما سبق أن من المميزات المهمة للإثنوغرافيا أنها تتيح للباحث الوصول المباشر إلى ثقافة المجموعة المستهدفة وممارساتها. أي إنها نهج مفيد للتعلم المباشر عن سلوك وتفاعلات الناس في سياق معي، من خلال الانغماس في بيئة اجتماعية، قد تتمكن من الوصول إلى المزيد من المعلومات الموثوقة وأن تراقب تلقائيًا ديناميكيات لم يكن من الممكن أن تكتشفها بمجرد السؤال. فالمنهج الاثنوغرافي هو طريقة مفتوحة ومرنة تهدف إلى تقديم سرد ثري لثقافة معينة، مما يسمح لك باستكشاف العديد من الجوانب المختلفة للمجموعة والإطار. ومن أهم خصائصه أنه يقوم على دراسة مجتمع صغير أو جماعة معينة، ويعتمد الباحث على دراسة السلوك في الوضع الطبيعي أو كما يحدث في الواقع دون تحكم أو ضبط، ويتصف المنهج الإثنوغرافي بالمرونة، فلا توجد آلية موحدة لجمع المعلومات وتحليلها، ويعتمد منهج الإثنوغرافي على منهجية الملاحظة بالمشاركة والمقابلة كأداتين أساسيتين في جمعه للبيانات، كما يهدف إلى وصف وتحليل الظاهرة محل الدراسة وهو لا يهدف إلى الوصول إلى نتائج يمكن تعميمها، ويركز البحث الإثنوغرافي على وصف السياق دون محاولة من الباحث فرض نظامه أو معتقداته على الموقف البحثي. وأخيراً ينظر الباحث إلى السلوكيات والممارسات الاجتماعية نظرة كلية شمولية ضمن إطار الأبعاد الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، والتنظيمية.

للعنصرية تاريخ طويل تقاطع في الماضي مع الاستعمار والعبودية، وقد تفاعلت منذ نشأتها مع النزوع القديم إلى إضفاء صفاتٍ وراثية على الفوارق الطبقية بين العائلات الأرستقراطية وعامة الناس في الدول المستعمِرة. وشهد القرن التاسع عشر نزعة وضعية علمية تحمست لتطبيق الاكتشافات العلمية في العلوم الطبيعية على الإنسان والمجتمع

الإثنوغرافيا والعنصرية علاقة اتصال وانفصال:

في حقيقة الأمر للعنصرية تاريخ طويل تقاطع في الماضي مع الاستعمار والعبودية، وقد تفاعلت منذ نشأتها مع النزوع القديم إلى إضفاء صفاتٍ وراثية على الفوارق الطبقية بين العائلات الأرستقراطية وعامة الناس في الدول المستعمِرة. وشهد القرن التاسع عشر نزعة وضعية علمية تحمست لتطبيق الاكتشافات العلمية في العلوم الطبيعية على الإنسان والمجتمع، بإسقاط مناهج مواضيع مثل: البيولوجيا بتفرعاتها المختلفة على العلاقة بين البنية الجسدية لمجموعات بشرية وصفات أفرادها الشخصية وقدراتهم العقلية وأخلاقهم وثقافتهم عمومًا. ومثلها في أمريكا الشمالية الطبيب صامويل جورج مورتون Samuel George Morton 1799-1851 ، الذي تخصص في علم قياسات حجم الجمجمة، واعتُبِرَ مؤسس المدرسة الأمريكية لوصف الأعراق البشرية "الإثنوغرافيا الوصفية"، وقام بجمع جماجم بشرية من مناطق مختلفة من العالم وتصنيفها بناءً على حجم التجويف موضع الدماغ. وافترض مورتون أن العرق الأبيض (القوقازي) متفوق على غيره من حيث القدرات العقلية استنادًا إلى تجويفات الجمجمة في الدماغ، وصنف الأفارقة السود في أدنى مرتبة، ووضع الهنود ومن يشبههم في الوسط. وقرر على أساس تحليله لجمجمة مومياء فرعونية، أن الفراعنة كانوا من العرق الأبيض؛ فقد شق عليه، كما يبدو، تصور أن من أنشأ كل هذا المعمار كانوا أفارقة سود البشرة. وقد سبقه إلى تطوير هذه العلوم المزعومة علماء وأطباء أوروبيون، وتلقت أشباه العلوم هذه دفعة من الداروينية، ولاحقًا من الداروينية الاجتماعية. ويمكن القول في هذا السياق إن نشأة الإثنوغرافيا، كاختصاص وعلم، كانت متأثرة تأثرًا مباشرًا بتلك الادعاءات العلمية الزائفة لتبرير العنصرية والسيطرة على الآخر، ولم تتحرر من هذه النزعة إلا مع الثورة العلمية النقدية في موضوعها بعد تخصيبه بعلوم التاريخ والاجتماع.

ومع أن تسمية العنصرية Racism حديثة، وتعود إلى فكرة الأعراق Races العلمية الزائفة Pseudo-scientific، فإنها ليست مصدر العنصرية الثقافي والاجتماعي. فقد كان الموقف السلبي الذي يتضمن آراء مسبقة عن جماعات بشرية كاملة قائمًا في ثقافة المستعمِرين، ليس فقط قبل التنوير والثورة العلمية، بل حتى قبل اكتشاف أمريكا. كما عرفت الحضارات القديمة الخوف من الآخر المختلف الذي تراوح بين التوجس منه والشك فيه وبين شيطنته. وإذا ما ترافق التوجس من الآخر مع التفوق التنظيمي والتقني العسكري إلى درجة إخضاعه، نشأ النزوع إلى تبرير عملية الإخضاع بالتفوق من جهة، تقابلها الدونية من جهة أخرى، وكذلك ربط التفوق والدونية بالاختلافات المرئية في المظهر الخارجي، أو بالفوارق الثقافية أو الدينية. والعبودية ذاتها، ولا سيما عبودية المهزوم للمنتصر في الحرب، أقدم بكثير من العنصرية الحديثة المرتبطة بفكرة وجود أعراق أكثر وأقل تطوراً من الأخرى. لقد كان ثمة عبيد سود وبيض، وارتبطت العبودية بالهزيمة. وحصل في الماضي

أن استعبدت شعوب وقبائل مقاتلة شعوبًا أكثر تحضرًا ومدنية منها بعد أن هزمتها في الحرب.

ولكن بالمقابل هناك سياق انفصال الإثنوغرافيا عن العنصرية، حيث قام فريدريش تيدمان الذي يعتبر من أوائل العلماء الذين حاربوا العنصرية علميًا من خلال توظيف الإثنوغرافيا في دحض ادعاءات العنصرية الكاذبة فيما يتعلق بالفوارق بين الأجناس الإنسانية. ففي عام 1836، استخدم قياسات القحف والدماغ (التي أخذها من الأوروبيين والسود من أنحاء مختلفة من العالم)، لدحض اعتقاد العديد من علماء الطبيعة وعلماء التشريح المعاصرين بأن الأشخاص السود لديهم أدمغة أصغر وبالتالي هم أدنى مرتبة من الأشخاص البيض، قائلاً إن هذا لا أساس له من الصحة من الناحية العلمية ويستند فقط إلى الآراء المتحيزة للمسافرين والمستكشفين. ولكن على عكس التوظيف السلبي السابق للنظرية التطورية صرح داروين في عام 1871 أنه على الرغم من اختلاف أجناس الإنسان الموجودة في كثير من النواحي، كما هو الحال في اللون، والشعر، وشكل الجمجمة، ونسب الجسم، وما إلى ذلك، ولكن إذا أخذ الهيكل بالكامل في الاعتبار، ستجد أنها تشبه بعضها البعض عن كثب في العديد من النقاط.

كما روّج عالم الإثنوغرافيا الألماني أدولف باستيان Adolf Bastian 1826 - 1905 للفكرة المعروفة باسم "الوحدة النفسية للبشرية"، وهي الإيمان بإطار عقلي عالمي موجود في جميع البشر بغض النظر عن العرق. كما انتقد رودولف فيرشو Rudolf Virchow 1821 - 1902، عالم أنثروبولوجيا بيولوجي، تصنيف إرنست هيغل للإنسانية إلى أعراق أعلى وأدنى. أثر المؤلفان على عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي فرانز بواس Franz Boas 1858 - 1942 الذي روج لفكرة أن الاختلافات في السلوك بين البشر هي ثقافية بحتة وليست محددة بالاختلافات البيولوجية. واصل علماء الأنثروبولوجيا لاحقاً مثل مارسيل موس وبرونيسلاف مالينوفسكي وبيير كلاستر وكلود ليفي شتراوس التركيز على الثقافة ورفض النماذج العرقية للاختلافات في السلوك البشري.

وفي سياق متصل، يرى الفنان الإثنوغرافي الفرنسي شارل كورديه Charles Cordier 1827 - 1905، بأن الجمال ليس حكرًا على عرق نبيل أوحد، لقد روجتُ عبر أعمالي الفنية لفكرة أن الجمال موجود بكل مكان. كل عرق أو جنس له مميزاته الجمالية التي قد تختلف مع المميزات

شارل كورديه

الجمالية لبقية الأعراق. فإنسان جميل ذو بشرة سوداء هو بالضرورة ليس الأجمل بالنسبة لنا.

وفي مذكراته، يقول كورديه: "منحوتاتي تجسيد لنبذ العبودية وتؤرخ لبداية الإثنوغرافيا فنيًا". وكنحات مؤسس للإثنوغرافيا، كان هدف كورديه ترسيخ أفكاره التي بشر بها عن كونية الجمال، وكان دائماً ينحت تمثالين نصفيين لامرأة ورجل من العرق نفسه. وفي سنوات عمله في متحف التاريخ الطبيعي كنحات متخصص في الإثنوغرافيا، أبدع سلسلة من التماثيل النصفية النابضة بالحياة التي استوحاها من المشاهدة العميقة والدقيقة للسكان المحليين وأزيائهم وملامحهم خلال رحلاته التي قام بها إلى شمال إفريقيا واليونان. وكانت تماثيله النصفية تظهر الذوق السائد لمنحوتات القرن التاسع عشر من تداخل البرونز والمرمر وغيرها من المواد، وكذلك استعمال أكثر من لون في التمثال الواحد، وهي ظاهرة انتشرت عقب نقاشات الفنانين في تلوين أو استخدام المرمر الملون استلهامًا للمنحوتات الرومانية وتماثيل عصر النهضة. حيث طعّمَ كورديه أغلب منحوتاته ببراعم برونزية مطعمة بالمينا، ما أضاف إثارة واقعية وجعلها أكثر رواجًا.

لم تقتصر منحوتاته على أناس الشرق الأوسط وإفريقيا، بل نحت تماثيل نصفية لأناس من مختلف أنحاء فرنسا وأوروبا، لكن عقيدته الفنية كانت تعارض النظرة الاستعلائية للعرق الأوروبي. وأغلب منحوتاته ما زالت موجودة في متحف الإنسان في باريس. كان لكورديه مساهمة فعالة في بناء

منحوتات تماثيل نصفية لامرأة ورجل لـ"شارل كورديه"

عدة مبان في باريس خلال حكم نابليون الثالث (1848 - 1870) مثل دار الأوبرا ومتحف اللوفر ومبنى بلدية باريس.

لقد قدم التبرير العلمي الزائف تأسيسًا للإيديولوجيات العنصرية بواسطة الإثنوغرافيا في عصر العلمنة والعقلانية في صورة نظرية قابلة بيسر للتحول إلى إيديولوجيا أو اعتقاد، وأدت هذه الإيديولوجيا دورًا خطيرًا في التاريخ الحديث والمعاصر. ولا شك في أنها أثرت في القيادات السياسية والعسكرية والمستوطنين في مرحلة الاكتشافات الجغرافية والاستعمار. لكن لم تنشأ مواقف قطاعات واسعة من الناس من آخرية الآخر (حب الاستطلاع والاستعداد للتواصل والتعايش معه في مقابل التوجس في الحد الأدنى وصولاً إلى الشيطنة بدرجات مختلفة) نتيجةً لهذه التنظيرات شبه العلمية، سواء أتجلى الداعي إلى الموقف المسبق في لون الجلد أم اللغة أم الدين أم مجرد كون الآخر "غريبًا". فهذه الدرجات من المواقف تجاه المختلف جسديًا أو دينيًا أو إثنيًا أو حتى قبليًّا كانت قائمة لدى قطاعات واسعة من الناس قبل رواج هذه النظريات وظلت قائمة بعدها وبغض النظر عنها، وهي تجعلهم معرضين في العصر الحديث أيضًا لتقبّل الإيديولوجيات التي تستخدم نظريات شبه علمية أو تستند إليها. كما تقبلت الطبقات العليا في البلدان المستعمِرة فكرة التفوق على المستعمَرين، إذ كان الإيمان بالتفوق على العامة من سكان بلادها منتشرًا في أوساطها التي عدتهم عاجزين وجهلة بالوراثة، بحيث يكرس التكاثر بالتزاوج فيما بينهم تلك الصفات الوراثية. أما الأرستقراطية الأوروبية فكانت واثقة

بأن دمًا مختلفًا سرى في عروق أفرادها، وأن نسب الأرستقراطي يؤهله جينيًا للسلطة والثروة. من جهة أخرى، تقبّل عوام المجندين للقتال في المستعمَرات فكرة أن المستعمَرين أدنى مرتبة منهم بسبب الموقف الموصوف أعلاه من الآخر عمومًا، ولأن نزع الإنسانية عن المستعمَرين يمنحهم امتياز التفوق، والانتماء بهذه الصفة إلى قوم المستعمِرين. كل هذا قبل أن تنشأ الإيديولوجيات القومية وفكرة انتماء الطبقات كلها إلى الأمة ذاتها، وحلول التأكيد على الفرق بينها وبين الأمم الأخرى بطبقاتها المختلفة محل "الفوارق الجوهرية" الثابتة بين نبلائها وعامتها.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه علينا هل يولد الطفل عنصريًا؟ طبعًا لا... يولد الطفل دون أن تربطه بعالمه الجديد ومجتمعه الأول أية روابط من نوع خاص، عدا رابطته الغريزية بأمه، وهو إلى الآن ليس جديرًا بلقب (إنسان) حتى يتصف بجملة من الصفات التي تؤهله للانخراط في مجتمعه الصغير أولاً أي أسرته ومن ثم مجتمعه الأوسع المحيط. ومن الأمور التي ترسخ صفة الإنسانية لدى ذلك الضيف الجديد، أن يألف من حوله ويستأنس بهم، ولا يكون هذا إلا بدوام الاتصال، فهذا الطفل لن يشعر بالألفة المعتادة تجاه هؤلاء الذين لا يتواصل معهم بكثرة، ذلك لأن المسالمة طبيعة فطرية، ومن النادر أن يولد الطفل عدوانيًا، إلا تحت تأثير عوامل وراثية أو بيئية غير سوية، والقوة الطبيعة في الطفل المماثلة لهذا الخُلُق (أي خُلُق المسالمة)، والتي تصير بعد التعديل خُلُقًا، هي الألفة أي الاستئناس. والظاهر أن الإنسان في حالته الطبيعية، قبل أن يملك القدرة على التعقل، لا يستطيع أن يفهم معنى السلم ولا حقيقة الحرب، إلا أنه يتمتع عندئذ أيضًا بعادة الاستئناس والوفاق، وهذا هو المنبع لخلق المسالمة. على أية حال ينبغي إدراك أن الوليد كي يترقى إلى مستوى الإنسانية، عليه أن يتحلى بخُلق المسالمة، وهذا لن يتأتى إلا بعد أن يألف مَن حوله ويستأنس بهم. وخلال فترات الاستئناس الأولى، ومع ازدياد ما يشاهده الطفل من أشخاص وأشياء، يشرع في عملية التصنيف، حيث يصنف الأشخاص والأشياء من حوله، فيُدخِل كل ما يشاهده تحت تصنيف ما (أشخاص، حيوانات، نباتات، جمادات)، وشيئًا فشيئًا تأخذ عملية التصنيف هذه في التفرع والتشعب، فالناس بدورهم عنده يصنفون إلى (ذكور، إناث)، ... إلخ، ومع كل عملية تشعب في التصنيف يُحدد الطفل مكانه من هذا التصنيف الذي صنعه بنفسه، وبالتدريج تتضح له هويته، فيبدأ في البحث الجاد عمن تشبه هويتهم هويته، ويلتمس الاندماج في مجموعات تشاركه اهتماماته، كتشجيع فريق معين لكرة القدم على سبيل المثال، ومن ثم يبادل مشجعي فريقه المشاعر الإيجابية، بينما لا يقابل مشجعي الفرق الأخرى بالمشاعر ذاتها، ناهيك عن مشاعر العداء والكراهية أحيانًا. فالواضح إذن أن منشأ آفة العنصرية في واقع الأمر ليس سوى طبيعة فطرية أُسيء صقلها وتثقيفها ثم توجيهها خلال رحلة التشعيب المشار إليها آنفًا، وما ينطبق على هوية تشجيع فريق كرة القدم ينطبق بنفس التفاصيل على الهوية القومية، الدينية، والثقافية، إلى آخر قائمة الهويات المتوقعة.

- عنصرية القرن الحادي والعشرين:

جميعنا عنصريون، ولكن بدرجات متفاوتة، وهذه حقيقة علينا مواجهتها بالإقرار بها أولاً، ثم التعامل معها بموضوعية ثانيًا، فعلى الأقل لم يتخلص العالم نهائيًا من الممارسات العنصرية القائمة على أساس اللون، وتكفي الأحداث الأخيرة في الولايات المتحدة الأمريكية دليلاً قائمًا على أن المجتمع الأمريكي الذي يدعي أنه الراعي الرسمي للعدالة في العالم لم يتخلص تمامًا من هذا المرض، والذي بدت أعراضه مع مقتل المواطن من أصول إفريقية "جورج فلويد"، وقبله المواطنة "برونا تيلور"، وكلاهما لقي حتفه على يد عناصر الشرطة. وقد لفت الكثيرون الانتباه إلى إحصائيات مفزعة لحالات توثق انعدام المساواة، الذي تعيشه النساء الأمريكيات من أصول إفريقية. وبحسب مركز مكافحة الأمراض، فإن الأمريكيات من أصول إفريقية عرضة للموت أثناء الحمل، أكثر بثلاث مرات من الأمريكيات البيضاوات. كما أنهن يعانين ظلمًا كبيرًا في الأجور مقارنة بغيرهن، إذ تشير إحصاءات مركز التقدم الأمريكي إلى أن النساء الأمريكيات من أصول إفريقية يكسبن 61 سنتًا مقابل كل دولار كسبه رجل أبيض، خلال عام 2017.

خلاصة القول إن تعريف العرق هو محل خلاف. فمن جهة، يُعرف العنصر بالتشابهات البيولوجية، الفيسيولوجية، الوظائفية، الفيزيائية، السلوكية، اللونية، وتقارب العائلات والأصول اللغوية كذلك. وهنا يمكن أن يصنف البيض، السود، الآسيويين، البنيين، الصفر وغيرهم على أنهم عرق أو عنصر. ومن جهة أخرى، يرى منظرو دراسات العرقية والقومية من منظور سوسيولوجي - بنيوي، أن العنصر لا يتمثل في كيان حقيقي، بمعنى أنه ليس له وجود طبيعي، وإنما هو مُتخيل النشأة ومُكون اجتماعي، وهنا لا مجال للحديث عن الصفات البيولوجية، اللونية أو الشكلية. أو يمكننا القول "بأنها كل الأفكار والمُعتقدات والقناعات والتصرفات التي ترفع من قيمة مجموعة معينة أو فئة معينة على حساب الفئات الأخرى، بناء على أمور مورّثة مرتبطة بقدرات الناس أو طباعهم أو عاداتهم، وتعتمد في بعض الأحيان على لون البشرة، أو الثقافة، أو مكان السكن، أو العادات، أو اللغة، أو المعتقدات". كما أنها يمكن أن تعطي الحق للفئة التي تم رفع شأنها بالتحكم بالفئات الأخرى في مصائرهم وكينونتهم وسلب حقوقهم وازدرائهم بدون حق أو سبب واضح. فالعِرقية (العنصرية) بذلك "الاعتقاد" تعتبر من أهم عوامل تأجيج مشاعر الكراهية تجاه الآخر على اعتبار أنها تؤمن بأن هناك فروقًا وعناصر موروثة بطبائع الناس أو قدراتهم وعزوها لانتمائهم لجماعة أو لعرق ما – بغض النظر عن كيفية تعريف مفهوم العرق – وبالتالي تبرير معاملة الأفراد المنتمين

لهذه الجماعة بشكل مختلف اجتماعيًا وقانونيًا.

إن التصالح مع تاريخنا المتنوّع والمشترك فيما يخص العرق والعنصرية هو نقطة انطلاقٍ جيدة لأولئك الذين يرغبون في نبذ فكرة العرق. وفي الواقع، ثمة أمور أكثر محل تفكير فيما يتعلق بقدرتنا الجمعية أو بعجزنا الجمعي عن مواجهة ماضينا العرقي بإنصاف، من مجرد تكرار أخطاء الماضي وجرائمه، لأنه يُمثل تاريخًا حيًا. إن هذا الماضي يعيش معنا وبداخلنا، ويمنعنا من مواصلة حياتنا معًا كأنداد. في بعض الأحيان، تُعاود الأحداث التاريخية المرتبطة بالعرق والعنصرية الظهور على السطح، بالمعنى الحرفي للكلمة، لتعيد صياغة ماضينا وحاضرنا.

وفيما يتعلق بالتاريخ الثقافي للسلالات يقول علماء الإنسان (الأنثروبولوجيا) إن جميع السلالات قادرة بشكلٍ متساوٍ على إنشاء الثقافات والحضارات. لكن التفوق الحضاري يرجع إلى عوامل بيئية تاريخية ثقافية بحتة ولا يدل على تفوق سلالي وراثي. فالثقافات الإنسانية أساسًا وفي جوهرها واحدة، ولكن ثمة فوارق كبيرة بينها وهذا الفوارق ترجع إلى الوسط الفيزيقي الذي يعيشه فيه الإنسان، كما ترجع إلى عوامل بيئية ولا ترجع إلى استعدادات فطرية مبثوثة في السلالات وتميز سلالة عن الأخرى. وهذا يعني أن كل السلالات قادرة على تحقيق الحضارة ولكن الفوارق التي تظهر بين حضاراتها هي فوارق في عمليات النمو الثقافي الذي يرجع إلى عوامل بيئية وتاريخية ولا يرجع إلى عوامل فطرية وراثية.

لذا يجب علينا أن نتخلص من عنصريتنا تجاه بعضنا البعض على الرغم مما وصل إليه الإنسان في هذا العصر من معارف في شتى المجالات، وعلى الرغم من أن الإنسانية تعيش أزهى عصورها، لا سيما فيما يتعلق بقوانين حقوق الإنسان، يبقى أصل العنصرية متمثلاً في شعور العنصري بأنه الأفضل من غيره. ومن يدري! ربما تحمل الأيام القادمة ظروفاً تفهم الشعوب من خلالها أنها عاجزة عن العيش في عزلة عن غيرها، فمتى يحين ذلك اليوم؟! عسى أن يكون قريبًا!

وفي الختام، نجد أن الإسلام بنى خُطته في القضاء على العنصرية من خلال التغيير الفكري والنفسي في نظرة الإنسان للإنسان، فلم يكتف الإسلام بالحديث عن المساواة بل وضع تشريعات تصون الكرامة الإنسانية وتحفظ حقوق الضعفاء، لكننا ونحن ندخل القرن الواحد والعشرون لم يسدل الستار بعد على رحلة معاناة واضطهاد الإنسان لأخيه الإنسان حول العالم.

فالعنصري الذي ينادي بالعرقية هو الذي يفضل عنصره على غيره من عناصر البشر ويتعصب له، وأول من نادى بها هو إبليس عليه لعنة الله تعالى حيث قال: ﴿قَالَ أَنَا۠ خَيۡرٞ مِّنۡهُ خَلَقۡتَنِي مِن نَّارٖ وَخَلَقۡتَهُۥ مِن طِينٖ﴾ (سورة ص: الآية 76). وهي من آثار الجاهلية الأولى التي قضى عليها الإسلام وحذر من التفاخر بها والتعامل على أساسها. وعن الاختلاف الطبقي الذي نعيشه في مجتمعنا تحت مسميات عديدة: مدينتي وقبيلتي وعرقي ولغتي... فهذه النظرة المريضة دمرت الكثير من المجتمعات وأدخلتها في نزاعات وصراعات أهلية أزهقت أرواح ملايين البشر، وأفشلت حالات التعايش والتسامح بين أبناء البشر، كما أنها أدت إلى التنافر والتناحر بين أبناء المجتمع الواحد في بعض المناطق، وقد دعا الإسلام إلى لتجاوزها، وقال الله تعالى: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَـٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَـٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ﴾ (سورة الحجرات: الآية 13). فالإسلام منهج إنساني لا مكان فيه لتعصب وعصبية ، فإنسانيته فوق كل الاعتبارات الطائفية والمذهبية والقبلية والقومية، وفي هذا الصدد قال النبي صلى الله عليه وسلم: (إن الله قد أذهب عنكم عُبِيَّة الجاهلية وفخرها بالآباء.... أنتم بنو آدم وآدم من تراب...) رواه أبو داود وحسنه الألباني.

المراجع:

- هيلين توماس، جميلة أحمد: الأجساد الثقافية (النظرية والإثنوغرافيا)، ترجمة: أسامة الغزولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: 1595، ط1، 2010.
- فطوم بلقبي، باية سيفون: الإثنوغرافيا منهج حديث في الفضاء الاتصالي الجديد، مجلة الخلدونية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، المجلد: 13، العدد: 01، 2021.
- حسن شحاته سعفان: علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، منشورات مكتبة العرفان، بيروت، ط1، بدون تاريخ.
- حسام الدين فياض: تمظهرات السلوك الإنساني في المجتمع المعاصر، سلسلة نحو علم اجتماع تنويري، الكتاب: السادس، دار الأكاديمية الحديثة، أنقرة، ط1، 2024.
- لورا نادر: الثقافة والكرامة: حوار بين الشرق الأوسط والغرب، ترجمة: آيات عفيفي، مراجعة: إيمان عبدالغني نجم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1 العربية، 2015.
- سامح مصطفى: العنصرية مقابل تعارف الشعوب، مجلة التقوى النسخة الكترونية، المجلد:33، العدد: 6، تشرين الأول/ أكتوبر 2020.
- عزمي بشارة: ملاحظات في سياق انتفاضة "حياة السود مهمة"، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، سلسلة مقالات، قطر، 18حزيران/ يونيو 2020.
- فريق التحرير في الموسوعة الرقمية العربية: الإثنوغرافيا، تاريخ الدخول إلى الوقع 2024/06/23. https://2u.pw/oVS9qToW
- آلان إتش جودمان ويولاندا تي موزِس وجوزيف إل جونز: الأعراق البشرية: هل نحن حقًا على هذا القدر من الاختلاف؟، ترجمة: شيماء طه الريدي وهبة عبدالمولى أحمد، مراجعة: هبة عبد العزيز غانم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2019.
- حسام الدين فياض: الانثروبولوجيا الطبيعية والعِرق: "نحو فهم أعمق لحقيقة الأعراق البشريَّة" ج2، مجلة التنويري، عمان (الأردن)، 1 سبتمبر، 2023. https://altanweeri.net/10760/
- حافظ لصفر: أنثروبولوجيا الإعلام - نحو بناء وعي إعلامي، مركز الأمانة للأبحاث والدراسات العلمية، تاريخ الدخول إلى الموقع 2024/06/23. https://2u.pw/J8N1jK
- Charles Darwin: The Descent of Man, Chapter VII: On the Races of Man, Date of access to the site: 24 - 06 - 2024 - https://web.archive.org/web/20210628213940/https://en.wikisource.org/wiki/The_Descent_of_Man_(Darwin)/Chapter_VII
- Friedrich Teidemann: On the brain of the negro, compared with that of the European and the orang-outang, Royal Society, Volume 126, 31 December 1836. https://doi.org/10.1098/rstl.1836.0025

الحقيقي والمتخيل في رواية "غصن أعوج" لأحمد عبدالملك

تدور أحداث رواية "غصن أعوج" للروائي القطري الدكتور أحمد عبدالملك (ولد 1951) في القرن السادس عشر الميلادي بمدينة "أفشنا" القريبة من بُخارى (في أوزبكستان حاليًا)، حيث كان يحكم بلاد ما وراء النهر خانية بُخارى (1510-1599). وكانت مدينة "أفشنا"، محطة على طريق الحرير، الذي يربط بلاد ما وراء النهر شرقًا، والعراق وسورية وأوروبا غربًا، وفي هذه المدينة كانت تعيش أسرة بطل الرواية يوسف النجار، وهم أحفاد العرب الفاتحين الذين أسكنهم قتيبة بن مسلم الباهلي (46-96هـ/ 669 - 715م) بلاد ما وراء النهر في القرن الثامن الميلادي.

د. علي عفيفي علي غازي

أكاديمي وصحفي مصري

يخلتط في الرواية التاريخية الحقيقي والمتخيل، إذ تمتزج فيها الحقيقة التاريخية بخيال الروائي، الذي يحاول من خلال أبطال روايته أن يخلق عالمه، وانطلاقًا من أن الرواية شكل تعبيري يستوعب التجربة الإنسانية بكل أبعادها وأعماقها، فإن الروائي في "غصن أعوج" حاول استحضار التحولات التاريخية وربطها بالواقع العربي والإسلامي المتأزم على مختلف الأصعدة، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، كالصراع بين الأصل العربي والموطن البخاري، وسكان البلد الأصليون، على الرغم من أن الجميع مسلمين، وذلك بلغة سلسة وتقنيات سردية تبيّن التفاعل الإبداعي الفعّال بين التاريخ والسرد والخيال.

و"الرواية التاريخية" من عمل الروائي أو الأديب، إلا أنها تبدو 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. وبقدر ما يكون الروائي قريبًا من حقائق الماضي يكون قريبًا من "التاريخ"، وبقدر ما يكون قريبًا من الخيال بعيدًا عن الحقائق يكون قريبًا من "الرواية"، وكلما اقتربت الرواية من قاعدة الحقائق أصبحت

أقرب إلى التاريخ، بينما كلما اقترب التاريخ من الأسلوب القصصي اقترب من الرواية أو الحكاية أو القصة، كما يتمتع الروائي بعكس المؤرخ بحرية غير محدودة من أجل الإبداع والتخيل، بينما المؤرخ يتقيد بالمنهجية وبالدلائل والقرائن والبراهين التاريخية في إعادة بناء الماضي، بالإضافة إلى أن الروائي يجعل الأحداث تأخذ مجراها على يديه، ويستطيع التعامل مع كل وجهات النظر التاريخية فيدمجها في الدراما الروائية في انسجام تام، وهو انسجام لا يستطيع المؤرخ تحقيقه.

يعود المؤلف في رواية "غصن أعوج" إلى القرن السادس عشر الميلادي، الذي اختاره حاضنة زمانية لأحداث روايته، ويصف مجتمع المدينة التي اختارها حاضنة مكانية لمعمارية النص السردي لروايته، فيُشير إلى أن سكان مدينة "أفشنا" يمتهنون الزراعة وتربية الماشية والتجارة والنجارة، ويذكر أنها مدينة تلتقي عندها القوافل المحملة بالحرير والبهارات والأقمشة، وفي هذا المجتمع، تعيش أسرة مسلمة ذات جذور عربية ترجع إلى شبه الجزيرة العربية، أسكن الفاتح قتيبة بن مسلم الباهلي أجدادهم في هذه البقاع، ونلحظ من السردية الروائية أن رائحة التاريخ تعبق في عمارة المدينة ذات الطابع الإسلامي، فمنازلها من الحجارة الصغيرة والطين، والأسقف مصفوفة بأخشاب أسطوانية سوداء من لحاء الأشجار، وفوقها بعض أوراق الشجر، فوقها التبن الممزوج مع الطين؛ لمنع تغلغل المطر في فصل الشتاء القارس. (ص 70)، والأبواب من أخشاب الأشجار المربوطة بلحاء الشجر، وتُخصص أجزاء من أفناء المنازل لسكنى الحيوانات الأليفة، التي يُعتمد عليها في الطعام، وكذلك بعض الطيور التي يُستخدم بيضها ولحمها للأكل، والمسجد متواضع البنيان، تعلو سقفه بعض الأخشاب الواهنة، تغطيها أغصان الأشجار، وفرشت أرضيته بحصر مرقعة، وبجدرانه بعض الأرفف الخشبية التي تحمل المصاحف. ودروبها الطينية تتفرع منها طرقات ضيقة، والبيوت متراصة بعشوائية دونما ترتيب، وأشجارها الباسقة كل صباح، وتجارها الطيبين. (ص 107، 143).

وتمتزج في الرواية تيارات الخواطر الذاتية مع الأحداث والحوار، ويبقى التعبير الذاتي أبرز وأقوى من البناء الموضوعي، وتكمن فيه القيمة الأدبية؛ فهو تعبير خصب وحيوي في أسلوبه القصصي، فنرى السكان الأصليون يتهمون العرب بالبداوة، وعدم المعرفة، ويتفاخرون بعلمائهم وكُتابهم، ومن ثم نراه يعتبر ذلك تشويه لتاريخ العرب على لسان بطل الرواية، ويبرز الشعوبية والمذهبية والطائفية والكراهية للعرب والمسلمين في شكلها القمي الذميم، فينظر السكان الأصليون لأنفسهم على أنهم عرقًا مميزًا فوق كل العروق، وأنهم يلتقطون أخطاء المسلمين من أصل عربي لأجل تشويه صورتهم (ص 141).

ووظيفة الراوي عندما يكتب رواية تاريخية لن تعدو إلا أن تكون نوعًا من وعي التاريخ ونقده، وهنا تُصبح الرواية مرادفًا للتاريخ، وليس مطابقًا له، لأن الحقيقة التاريخية تختلط فيها بمخيلة الراوي، ومن ناحية أخرى قد يستعين المؤرخ بعمل الروائي ليتمثل ما قد يحاول أن يكتب تاريخه، فيمزج في كتاباته ما بين التاريخ والمتخيل، بصورة قد تُذيب الفواصل بين الحقيقة الموضوعية، والحقيقة المتخيلة النسبية

ويمزج الروائي في رواية "غصن أعوج" بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الأدبي في سيرورته السردية، فيرسم ملامح شخصياته في صورة أقرب للحقيقة، وتدور أحداث روايته في شكل أقرب للواقع، ولكنه يمزجها بالقصص الاجتماعية كمتخيل، ويستنطق شخوصه بحوارات تجمع بين الواقع والخيال، ويمزجها بما يختلج صدورهم من انفعالات وعواطف، وذلك على الرغم من حفاظه على مقومات التاريخ في حبكته الروائية، كقصة الحب التي جمعت ابن بطل الرواية النجار، وابنة ملك أفشنا، والتي انتهت نهاية حزينة بسبب الشعوبية، التي أثرت في أيديولوجيا الملك، وجعله تعصبه يقف موقفًا عدائيًا من ابن النجار، الذي أنقذ المدينة من الدمار، على الرغم من أنه جعله ضمن اللجنة المشكلة لوضع دستور المملكة، وعرض عليه المال والذهب والأرض، ولكنه رفض طلبه في الزواج من ابنته، وذكره بقدره وأصله، وبأن بنات الملوك لا يتزوجن من دماء دخيلة (ص 207)، فعادات وتقاليد القبائل في "أفشنا" قاسية لا تسمح بأن تختلط دمائهم، التي يعتبرونها خالصة ونقية، مع أية دماء أخرى، مهما كانت نقية، فالقبائل تعتد جدًا بأصولها، وتتردد في اختلاط دمائها مع دماء غيرها، خاصة إذا ما كانت هذه الدماء عربية، فالعصبية والشعوبية متمكنة من نفوسهم (ص 175، 195).

والتاريخ لا يكون تاريخًا إلا إذا كان في حقله ونظامه ومنهجه وقوانينه وقواعده، وإذا ما انتقل إلى الرواية؛ فإنه يبتعد عن ذلك، إذ يلبس ثوبًا جديدًا بعنوان وقوانين ومنهج ومنتج جديد مشروط

بقوانين وأسس وثوابت العمل الروائي، ويُصبح فعل روائي يتسع فيه المتخيل، ويُحاول أن يجد مكانًا له في الأشياء المنسية والمهملة أو المسكوت عنها في التاريخ، ويُعمل خياله وراء الحقيقة التي يقول بها المؤرخ، فيتعرض للأحداث التي لم يكتب عنها المؤرخ؛ ويعجز عن ذكرها لأسباب سياسية أو اجتماعية أو أيديولوجية، ومن ثم فإن الرواية التاريخية بوظيفتها هذه أقرب إلى نقد التاريخ، أو لونًا من ألوان الوعي به، رغم عدم مطابقتها تمامًا لرواية التاريخ، فالراوي قد يلبس قناع المؤرخ، ويحاول أن يجد لنفسه مكانًا بين طيات التاريخ المنسي أو المسكوت عنه.

ووظيفة الراوي عندما يكتب رواية تاريخية لن تعدو إلا أن تكون نوعًا من وعي التاريخ ونقده، وهنا تُصبح الرواية مرادفًا للتاريخ، وليس مطابقًا له، لأن الحقيقة التاريخية تختلط فيها بمخيلة الراوي، ومن ناحية أخرى قد يستعين المؤرخ بعمل الروائي ليتمثل ما قد يحاول أن يكتب تاريخه، فيمزج في كتاباته ما بين التاريخ والمتخيل، بصورة قد تُذيب الفواصل بين الحقيقة الموضوعية، والحقيقة المتخيلة النسبية، ولعلنا نرجع قليلاً إلى نشأة المعرفة التاريخية في رحم الأسطورة، التي لم تكن أكثر من رواية مجهولة المكان والزمان، وهما الأساسان اللذان يقوم عليهما علم التاريخ، فهو فعل إنساني في زمان محدد نتج عن تفاعله مع مكان

معين، بعكس الرواية التي تمزج الحقيقة التاريخية بالقصة المتخيلة، كأن ينسج الروائي قصة غرامية متداخلة مع سرده لحوادث التاريخ، وهنا يعتمد على التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، رغم أنه لا يقصد سرد الوقائع التاريخية، وفي نفس الوقت يتمثل التاريخ في جوانبه الناقصة أو المسكوت عنها، وهذا ما نلاحظه في "غصن أعوج" فعلى الرغم من تأثر الروائي بالأحداث التاريخية وتوثيقة لبعض دقائق التاريخ الاجتماعي والثقافي المسكوت عنه، إلا أنه مزج ذلك بخياله كروائي، فلم يسرد الأحداث في قالب أكاديمي يلتزم بمنهجية البحث؛ بل جعلنا نعيشها كأحداث وحوارات تنطق بها ألسنه أبطال الرواية، كما أنه يمزج بين الحب والكره والحقيقة التاريخية والمتخيل النسبي، ويسقط كل ذلك على الواقع المعاش، ويوضح كيف أثر هذا التاريخ على حاضر المسلمين في تلك البلاد، وكيف أدى تناحرهم فيما بينهم إلى ضياع بلادهم.

استعاد الروائي في "غضن أعوج" فترة حرجة في تاريخ الوجود الإسلامي في بلاد ما وراء النهر، وقدمها في قالب سردي يمزج بين الحقيقة والمتخيل، وذلك عبر حوار مشوق، وكأنه ينبه المؤرخين الذين يركزون في كتاباتهم على ضياع الأندلس "فردوس المسلمين المفقود"، ويقول لهم يوجد فردوس مشرقي آخر مفقود.

ويرمز العنوان "غصن أعوج" للشعوبية، حينما يُقدم الملك على وصف النجار ابن النجار، الذي نجح في حماية المدينة من غارات "الخراقنة"، الذين يصفهم بأنهم "قبائل أفغانية قديمة" (ص 90)، وأسهم في إعادة الملك إلى حكمه بشجاعته وبلاغته وقوة حجته، وقدرته على إقناع الحكام والولاة، وأعجب الملك بدهائه وشجاعته بعدما عرف أنه هو الذي حقق عودة الملك (ص 194، 196)، وتقدم يطلب منه ما يشاء، حال أصله العربي بين أن يقبلة زوجًا لابنته متعاليًا بعرقة وأصله، وقال له "أنت غصن أعوج"، وهذه هي لغة الملوك عندما ينتصرون، إنهم يرفعون أنوفهم حتى الثريا (ص 190)، وذلك على الرغم من إقراره بأنه يستحق كل التقدير والاحترام والمكافأة لما قدمه له وللبلاد.

وتختتم الرواية بإسقاط البطل، بعد فقدان أمنيته بسبب الشعوبية، من يده المخطوط الذي يتناول رحلة حياة ابن سينا (370-427هـ/ 980-1037م)، وتتناثر أوراقه مع هبات الرياح، وتختلط مع سنابل القمح الذهبية، وهو الكتاب الذي قدمه له العراف، أحد الدراويش، أي المتصوفة، ويُلمح الروائي في ذلك إلى اهمال العلم، وعدم تقديره، ولهذا ستظل المملكة مهددة من الأعداء وضعيفة، فبالعلم ترتقي الأمم، وتستطيع الشعوب الدفاع عن نفسها.. كما يحاول أن يشير إلى الدور الدعوي الذي مارسه الصوفيين في بلاد ما وراء النهر، فقد كان أحد أهم أسباب إقبال أهل تلك النواحي على اعتناق الإسلام بنزعته الصوفية، هو أن مشايخ الصوفية اعتادوا على إقامة حلقات الدرس والذكر، وهو الأمر الذي لاقى قبولاً من جانب قطاعات واسعة من الأهالي؛ لاعتقادهم بقدرة الأوراد على تسهيل قبول دعواتهم.

والمتخيل ليس "شيئًا إضافيًا في بناء الرواية؛ بل جوهر وأساس أي فعل إبداعي"، و"التخييل هو الجزء الأهم من البنية الروائية"، فالرواية مغامرة كتابية مفتوحة على المطلق، وليست منشأة مسبقة ترتبط بآليات، والحقيقي لا يسبح في الفراغ، فهو ينبني على تاريخ ومخيال واسع يحتاج من الكاتب أن يتعمقه ويخترق حدوده. والمتخيل في فن كتابة رواية "غصن أعوج" يتم في ضوء قناعات المؤلف ورؤيته الكونية، إلا أن تركيب الوقائع في صناعة التاريخي، يستدعي منه التساؤل عن أولوية الوثيقة إزاء أولوية الإشكالية، ما يجعل الخطاب الروائي يتلاقى مع التاريخي في ماهيتهما الأيديولوجية في الرواية التاريخية، أي تتداخل الصناعتين في الرواية التاريخية، فمثول التاريخ في الرواية التاريخية ممتزجًا بالمتخيل في حبكة أدبية تمتزج داخلها أصول الحرفة بكيمياء الإبداع، وتجمح إلى صناعة أفقها المستقل بذاته، لأن الرواية في استكشافها لكينونة الإنسان، ومعنى وجوده لا يشفي غليل كاتبها إلا التوغل في أعماق النفس البشرية.

والمتخيل في "غصن أعوج" يغوص في أعماق الشخصيات الداخلية، ويخرج من باطنها مكنوناتها النفسية، والصراعات الأيديولوجية التي تنتابها، ويصف مشاعرها، وما يختلج في صدورها، فيرى أنها تمقت الشعوبية والمذهبية، لكنها في الظاهر تطغى على تصرفاتها وأفعالها، وذلك على الرغم من أنها تنزوي للذاكرة إذا ما هدد الوطن خطر مُحدق، فيتحد الجميع للدفاع عنه، ولم تلبث أن تعود للواجهة مرة أخرى مع زوال هذا الخطر، وانقشاع الغمامة التي تظلله.

ولا يكتفي الروائي في "غضن أعوج" بسؤال الماضي وتدوين بعض حقائق التاريخ الماضي؛ بل إنه يستشرف المستقبل، الذي يمثل حاضر الروائي، على لسان العراف، فيتناول واقع وحاضر ومستقبل مدينة "أفشنا" بعد 400 سنة من الأحداث التاريخية التي يتناولها، أي في مطلع القرن الحادي والعشرين؛ ليُلّمح إلى تداعيات ما تشهده من أحداث على مستقبلها الذي يُمثل حاضر الروائي.

والروائي في "غصن أعوج" يجعل من شخصية ابن النجار المغمور رمزًا تأويليًا للكثيرين الذين لعبوا دورًا تاريخيًا مهمًا في أصعب الظروف التي مرت بأوطانهم، ورغم ذلك أغفلتهم كتب التاريخ، ولم يسلط المؤرخون الضوء على دورهم في صناعة التاريخ، واقتصرت سرديتهم التاريخية على سير الحكام والقادة والزعماء، وتغافلوا أو تناسوا دور هؤلاء المهمشين، وكتبوا التاريخ وفق رواية المنتصر. والتاريخ حاضر في ذهنية الروائي وأبطاله، فنراه يشير إلى حقائق تاريخية أكثر من مرة، ويقول "كما أخبرتنا كتب التاريخ" (ص 127)، ويتساءل "من يستطيع التحرر من التاريخ؟" (ص 163)، كما يشير إلى أن المنتصرين هم من يكتبون التاريخ، وهم الذين يحكمون، ويدخلون من يحبون في رحمتهم، ويدخلون من يكرهون في نارهم، والمهزومون يخرجون من التاريخ (ص 145)، ويوضح أن التاريخ حفظ بعض القصص التي تؤكد أن "وراء بعض الملوك نساء ذكيات" (ص 168). ويبدو الفارق بين تعامل الروائي مع التاريخ، والذي يختلف عن المؤرخ، فيشير إلى أن "أفشنا سوف تصبح جزءًا من تاريخ يتسلى به الرواة" (ص 174).

والخلاصة؛ تمتزج في رواية "غصن أعوج" تيارات المتخيل مع الحقيقة التاريخية المتجذرة في الأحداث والحوارات، وتتجاوز الرواية باعتبارها شكل من أشكال القصة، حقول الأدب، ويتجاوز الراوي الشكل الأدبي، فيحكي تفاصيل قصة حب ابنة الملك وابن النجار، ذي الأصول العربية، والذي تميزه سمرته العربية (ص 63)، والتي تنتهي بغير ما هو متوقع بالانفصال بين الحبيبين، وبعودة الملك لشعوبيته، واهماله للعلم، وذلك بعدما نجح بطل الرواية المهمش في تخليص وطنه من خطر مُحدق كاد أن يمحو مدينته من الخريطة، ويجعلها تنزوي في ذاكرة التاريخ.

الكذب والحقيقة الروائية

عادل عطية

مصر

في مقال له بعنوان: "سلطة الكذب"، يرى ماريو فارغاس يوسا، صاحب رائعة "حرب نهاية العالم"، أن الأدب هو "مملكة اللبس" بامتياز. والحقائق التي يأتي بها هي دائمًا حقائق ذاتية، أو "نصف حقائق"، أو "حقائق أدبية"، أي أنها ليست صحيحة تمامًا، وبالتالي يمكن القول إنها أكاذيب تاريخية.

وكمثال على ما يقول، يشير إلى فيلم "البؤساء"، المستوحى من الرواية الشهيرة لفيكتور هوجو، الذي يقدم لنا صورة عن معركة "واترلو"، إلا أن هذه الصورة ليست صورة تلك المعركة التي هُزم فيها نابليون بونابرت، وإنما هي المعركة التي نجح المؤلف في صياغتها اعتمادًا على خياله.

وفي رواية "تيران لوبلان"، للكاتب جوانو مارتورال، هناك تصور لغزو عربي لبريطانيا. إلا أن هذا الغزو، كما نحن نعلم، لم يحصل أبدًا. مع ذلك يجعله المؤلف ممكن. ومعنى هذا أن "الأدب يروي الحكاية التي لم يكتبها التاريخ الذي كتبه مؤرخون لا يعرفون هذه الحكاية ولا يحسنون روايتها".

ويرى ماريو فارغاس يوسا، أن "الأدب لا يكذب اعتباطيًا"، بل أن مبالغاته وحيله غالبًا ما تكون وسيلة "التعبير عن حقائق عميقة ومثيرة للحيرة، ولا يمكنها أن ترى النور إلا من خلال كل هذا".

وفي الرواية ذاتها "تيران لوبلان"، نقرأ أن الأميرة كارميسينا كانت "بيضاء حدّ أنه بإمكاننا أن نرى النبيذ يسيل في حنجرتها". وطبعًا ليس هذا صحيحًا. غير أن متعة قراءة الكتاب تجعله ممكنًا وحقيقيًا.

ويضيف ماريو فارغاس يوسا، قائلاً بأن القصص التي تحكيها الروايات غالبًا ما تكون كاذبة مقارنة بالحقائق التاريخية، مع ذلك نحن نحتاجها لأنها تمكننا من أن نحصل على تلك الحقائق المخفية التي غيّبها المؤرخون أو هي غابت عنهم.

ويضيف أيضًا صاحب "البيت الأخضر"، قائلاً بأن الناس ليسوا في حاجة فقط إلى الحقائق التاريخية، بل هم في حاجة أيضًا إلى الأكاذيب، إلى تلك الأكاذيب التي يبتكرونها بحرية وليست تلك التي تفرض عليهم. لذلك فإن التخيّل يثري الحياة، ويكملها، وربما يمنح الناس القدرة على تحمل أعباء الحياة الصعبة التي يعيشونها، كأن يجعل الناس يحلمون بالحصول على أكثر مما يحصلون عليه في الواقع والحقيقة.

وبحسب ماريو فارغاس يوسا، فإن "الحياة في الكذب والكذب في الحياة"، حق مشروع. وعلينا أن ندافع عنه دون تردد أو تعفف أو خجل. وأن الأدب "إدانة مرعبة للحياة تحت أي نظام أو سلطة. وهو شهادة ملتهبة عن الجوانب المنقوصة فيها، وعن عجزها عن إرضائنا. لذلك فإنه - أي الأدب ـ عامل مدمر يهاجم كل السلطات التي تعمل على أن يتلاءم معها الشعب، ويستجيب الجميع طموحاتها وأفعالها التي تهدف الى إرضاخه وتدجينه".

أما الكاتب والمفكر الفرنسي رينيه جيرارد، فإنه في كتابه: "الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية"، يقدم لنا نظريته التي أطلق عليها: "مثلث الرغبة"، والتي تقول: إن رغبات البشر كلها ترتبط بمثلث يتكون من الراغب، وموضوع الرغبة والوسيط. وأن العلاقة بين الثلاثة هي التي تحدث الصراع في العالم. ومن ثم يطبق هذه النظرية على شخصيات بعض أبرز الروايات العالمية التي كتبها ثيرفانتس وستاندال وبروست وفلوبير، ودوستويفسكي، وغيرهم.

ففي رواية "دون كيخوته دي لا مانشا" للكاتب الإسباني ثيرفانتس، يرى جيرارد أن دون كيخوته أخفق في أن يصبح فارسًا ليس لضعف إمكانياته بل لأنه خرج ليحقق رغبات الآخرين، كان مجرد مقلد للفرسان الحقيقيين ولم تكن رغبته في الفروسية رغبة أصيلة. وحتى تابعه أو رفيق رحلته سانشو - والذي قد يبدو هو الشخص الواقعي مقابل الشخص الواهم دون كيخوته، يرى أنه أيضًا ضحية مثلث الرغبة والوسيط فيها هو دون كيخوته نفسه، لأنه خرج معه مدفوعًا بكونه: مثلاً ونموذجًا يحتذيه!

ويرى جيرارد، أن إخفاقات الحب التي تعرضت لها إيما بوفاري في رواية "مدام بوفاري"، لجوستاف فلوبير، لها علاقة بهذا الأمر. أنها لم تكن تبحث عن جوهر الحب، بل عن قصص عاطفية ومغامرات تشبه ما قرأته في القصص الرومانسية، وترى أن حياتها في القرية لا تشبه ما تحلم به مما تقرأه في الصحف عن الحياة في باريس.

وهكذا يستمر جيرارد في تفسير العلاقة بين الراغب، وموضوع الرغبة، والوسيط، ويتأملها في تناولاتها في روايات أخرى لستاندال وبروست وغيرهما. موضحًا أن الصراع هو النتيجة الحتمية لهذا المثلث، ودور الكاتب الذي اختلق هذه القصص، أن يكشف الحقيقة خلف هذه الكذبات الرومانسية.

وهذا هو بالضبط دور الرواية أن تقدم الحقيقة، أن تكشف كذبات البشر، ليس فقط على الآخرين، بل وأساسًا على أنفسهم. لهذا سنرى كيف أن الكاتب الروسي العظيم دوستويفسكي كان بارعًا في كشف الذات الإنسانية في مراحل كذبها على ذاتها، بسبب قدرته على تصوير الصراعات النفسية المركبة للشخصيات والحيّل النفسية التي قد يرتكبها الشخص ليعالج هذا الصراع، عبر الأسئلة المتولدة من القصص الخيالية المختلقة.

وقد نتساءل: إذا كان الروائي كاذبًا؛ فلماذا نعيش كذبته؟، بل لماذا تصبح حقائق؟، حتى أن راسلنيكوف، بطل "الجريمة والعقاب" لديستويفسكي، يحيا بيننا حتى اليوم بكل أفكاره، وأفعاله، وحتى لا يمكن لأي مصري ألا يصدق في أن "سي السيد"، الذي اخترع شخصيته نجيب محفوظ في "الثلاثية"، لا يعيش بيننا نموذجًا سلوكيًا أخلاقيًا على الذكورية والتناقض في حياتنا!

الإجابة؛ لأنها ابتدعت بمفهوم الكذب السردي، بغية الوصول للحقيقة. وهذا هو الفارق بين أي كذب، وبين الكذب السردي. الكذب في الحياة، يتأسس على وهم، لذلك يُنسى. ويقال دائمًا أن الكذاب ينسى كذباته، بينما الكذبة السردية لا تُنسى؛ لأنها تحقن بعناصر الخيال، أو التخييل.

التوظيف الدلالي للريح في الشِّعر العربي القديم

د. غانم حميد
الجزائر

الريح خلْق من مخلوقات الله العظيمة، لاتُرى بالعين المُجردة، ولكن تُعرف بأثرها في الكائنات. فنرى الأشجار تهتز أغصانها، وتهتز أوراقها، بل إنها تدفعنا في سيرنا إلى الأمام أو تضرب صدورنا لتردنا إلى الوراء. قال الحق ـ تعالى: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱلْفُلْكِ ٱلَّتِي تَجْرِي فِي ٱلْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ وَمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن مَّآءٍ فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصْرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ وَٱلسَّحَابِ ٱلْمُسَخَّرِ بَيْنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾[1]

الريح لفظ مؤنث، يدل على ذلك تصريفها بصيغة المفردة المؤنثة الغائبة في آيات القرآن الكريم التي وردت فيها، من ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر، الآية: ﴿مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هَٰذِهِ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُوٓاْ أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ وَمَا ظَلَمَهُمُ ٱللَّهُ وَلَٰكِنْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾[2]

والآية: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُواْ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾[3]

والشواهد منه هذا القبيل كثيرة.

وربما فرّق بعض الدارسين المُحدثين للإعجاز البياني في القرآن الكريم بين لفظ "الريح" بصيغة المفرد، و"الرياح" بصيغة الجمع، أن "الريح" تَرد دائما في سياق العذاب والهلاك، وأن "الرياح"

ترد في سياق الرحمة. ربما كان ذلك من باب الغالب باستقراء الآيات القرآنية، لكن ليس بالمطلق، فقد وردت "الريح" موصوفة بصفة مفردة "نعت" دالة على الرحمة تارة، وعلى الهلاك تارة أخرى، كقوله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِى يُسَيِّرُكُمْ فِى ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمْ فِى ٱلْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا۟ بِهَا جَآءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَآءَهُمُ ٱلْمَوْجُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوٓا۟ أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا۟ ٱللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ ٱلدِّينَ لَئِنْ أَنجَيْتَنَا مِنْ هَٰذِهِۦ لَنَكُونَنَّ مِنَ ٱلشَّٰكِرِينَ﴾[4]

وقد وردت منعوتة بجملة اسمية، دالة على العذاب، في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا۟ هَٰذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا ۜ بَلْ هُوَ مَا ٱسْتَعْجَلْتُم بِهِۦ ۖ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[5]

كما أعقب لفظ "الريح" جملة فعلية في محل نصب حال، دالة على الرحمة في الآية: ﴿فَسَخَّرْنَا لَهُ ٱلرِّيحَ تَجْرِى بِأَمْرِهِۦ رُخَآءً حَيْثُ أَصَابَ﴾[6]

وعلى الرغم من أن العرب لم تكن أمة بحرية متمرسة بركوب السفن، وتوجيه الأشرعة حسب ما يناسب الوجهة المقصودة، فإنهم في الصحراء خَبروا الريح، وكان لهم علم بالجهات التي تهبّ منها، فأطلقوا تسمية على كل نوع، وذكروا ما يتصف به من نفع أو ضرر على الإنسان والحيوان والنبات، ثم امتد ذلك إلى الأدب، فتضمن الشعر القديم توسلا بالريح، أو خطابًا يقحمها في نقل الشوق والحنين إلى المحبوب.

وأبسط تعريف للريح ماورد في معجم المعاني بأنها الهواء إذا تحرك.

ومن معانيها أيضًا الرائحة التي نشمها سواء أكانت طيبة كالعطر ونحو ذلك أو كريهة.

قال تعالى: ﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّى لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ۖ لَوْلَآ أَن تُفَنِّدُونِ﴾[7]

قال النابغة الذبياني:

وهبّتِ الريح من تلقاء ذي أُرُلٍ
تُزجي مع الليل من صُرّادها صَرِما

وقال الأخطل في مدح بني أمية:

هم الذين يبارون الريح إذا
إذا قلّ الطعام على العافين أو قَتروا

غير أن مصادر اللغة والأدب تضمنت مُسميات للريح تبعا لجهاتها. نقتصر على ذكر أشهرها:

الصَّبا: تهب من المشرق إلى المغرب. وهي ذات نسيم عليل. يكون هبوب هذه الريح في الليل أو ساعات الصباح المبكرة. وفي الحديث النبوي الشريف: "نُصرتُ بالصَّبا، وأُهلِكتْ عاد بالدَّبور"

ولعل سر النُّصرة بالصبا في الحديث الشريف ما يبعثه هبوبها المنعش في الروح القتالية للمسلمين من رفع للمعنويات، وبشائر بالنصر، على غرار الغيث الذي نزل قبل غزوة بدر تثبيتا للمؤمنين.

قال ابن زيدون:

ويا نسيم الصبا بلّغْ تحيتنا
مَن لو على البُعد حيّا كان يُحيينا

وقال أمير الشعراء:

سلام من صبا بردى أرقُّ
ودمعٌ لا يُكفكفُ يا دمشقُ

ومن رقيق الغزل الذي خاطب الشاعر فيه الريح في معرض النّسيب قول عنترة:

ريحَ الحجاز بحقّ مَن أنشاكِ
رُدّي السلام وحَيِّي مَن حيّاكِ

ياريحُ لولا أنّ فيكِ بقيةً
مِن طيب عبلةَ متُّ قبل لقاكِ

كيف السُّلُوُّ وما سمعتُ حمائما
ينـدبن إلا كنتُ أول باكـي

يا عبلُ ما أخشى الحِمام وإنما
أخشى على عينيكِ حين بُكاكِ

ومنه اشتق للموسيقى مقام سمي بالصّبا، لما فيه من رقة وسلاسة.

الدَّبور: ريح تأتي من المغرب.

النكباء: وهي الريح بين الريحين. ورد في اللسان: "كل ريح. وقيل كل ريح من الرياح الأربع انحرفت ووقعت بين ريحين، وهي تُهلك المال، وتحبس القَطْر، وقد نَكَبَت، تنكب، نكوبا. وقال أبو زيد: "النكباء التي لا يُختلَف فيها. هي التي تهب بين الصبا والشمال"[8]

نسج الجنوبُ مع الشمال رسومها...وصبًا مزمزمةُ الرَّباب عجول[9]

ومن قبله قال امرؤ القيس الجاهلي:

فتوضحَ فالمقراة لم يعفُ رسمها
لِما نسجتْها من جنوب وَشَمْأل

فذكر أثر ريح الجنوب والشمال في الرسم.

وقال البوصيري:

أم هبت الريح من تلقاء كاظمة
وأومض البرق في الظلماء من إضمِ

الجنوب: وهي للأمطار والأنواء.

الشمال: ريح باردة تهب من جهة القطب الشمالي. تقل برودتها عند خط الاستواء.

ولأمير الشعراء قصيدة تتغنى بحب الوطن من خلال حوار دار بين الريح وحمامتين، يقول فيها:

عُصفورَتانِ في الحِجا ... زِ حلَّتا عَلى فَنَن
في خـامِلٍ مِنَ الريا ... ضِ لا نَدٍ وَلا حَسَن
بَيناهُما تَنتَجيا ... نِ سَحَراً عَلى الغُصُن
مَرَّ عَلى أَيكِهِما ... ريحٌ سَرى مِنَ اليَمَن
حَيّا وَقالَ دُرَّتا ... نِ في وِعاءٍ مُمتَهَن
لَقَد رَأَيتُ حَولَ صَن ... عاءَ وَفي ظِلِّ عَدَن
خَمائِلاً كَأَنَّها ... بَقِيَّةٌ مِن ذي يَزَن
الحَبُّ فيها سُكَّرٌ ... وَالماءُ شُهدٌ وَلَبَن
لَم يَرَها الطَيرُ وَلَم ... يَسمَع بِها إِلّا اِفتَتَن
هَيّا اِركَباني نَأتِها ... في ساعَةٍ مِنَ الزَمَن
قالَت لَهُ إِحداهُما ... وَالطَيرُ مِنهُنَّ الفَطِن
يا ريحُ أَنتَ اِبنُ السَبي ... لِ ما عَرَفتَ ما السَكَن
هَب جَنَّةَ الخُلدِ اليَمَن ... لا شَيءَ يَعدِلُ الوَطَن

ومن الأمثال العامية القريبة من الفصحى في المشرق العربي: "يا جبل. ما يهزك ريح" كناية عن الثبات ورباطة الجأش، وتحدي الصعاب.

ولا نختم حديثنا عن الريح دون أن نشير إلى التوظيف الأسطوري العجائبي للريح حيث تروي كتب الأساطير وحكايات ألف ليلة وما ورد في الآداب العالمية القديمة عن بساط الريح " كوسيلة نقل تطوي الآفاق طيّا. كذلك قام الموسيقار الراحل فريد الأطرش بجولة في الوطن العربي من خلال أغنية "بساط الريح".

الهوامش:

1 - البقرة، الآية: 164.
2 - آل عمران، الآية: 117.
3 - الحاقة، الآية: 6.
4 - يونس، الآية: 22.
5 - الأحقاف، الآية: 24.
6 - ص، الآية: 36.
7 - سورة يوسف، الآية: 94.
8 - لسان العرب، ابن منظور، ج1، ص 771 .
9 - ديوان جرير، تحقيق د نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، د.ت، ص 95.

أثر المركزية الغربية في تشكيل خطاب الكراهية بين الشعوب

يشهد العالم اليوم تصاعدًا مقلقًا لخطاب الكراهية في جميع أنحاء العالم، مع احتمالات التحريض على العنف وتقويض التماسك الاجتماعي والتسامح والتسبب في أذى نفسي وعاطفي وجسدي للمتضررين. فخطاب الكراهية لا يؤثر على الأفراد والجماعات المستهدفة فحسب، بل يؤثر أيضًا على المجتمعات ككل، وإذا تُرك خطاب الكراهية دون رادع، يمكن أن يضر بالسلام والتنمية، لأنه يمهد للصراعات والتوترات، وانتهاكات حقوق الإنسان على نطاق واسع. لهذا ندرك ضرورة النبش في جذور هذا الخطاب، والبحث عن أصوله، لكي نحمل المسؤولية لمن كان باعثًا وسببًا في تشكيله وبثّه في نفوس ساكنة العالم.

د. ربيع العايب

كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية

جامعة قاصدي مرباح ورقلة/الجزائر

مقدمة:

عرَفَت المجتمعات الغربية نوعًا من الوحدة والتجانس، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية في أوروبا، فانضمت الدول بعضها إلى بعض في معاهدات وأحلاف، وشكلت ما يعرف بالمجتمع الغربي أو مجتمعات الإنسان الأبيض، في مقابل المجتمعات التي انعزلت وخرجت عن النظام العالمي بداعي الحفاظ على التجانس العرقي والثقافي ووحدة لهوية، أو ما سمي في أدبيات النقد الثقافي بالمجتمعات الهامشية، وصار الغرب بعد ذلك يشكل مصدرًا لمدنية جديدة متمركزة حول نفسها تزعم الكونيّة؛ وقع بدوره في محظور المركزيّة الهويويّة، فجعل نفسه مركزًا تشعّ منه الأنوار وعدّ بقية العالم أطرافًا تابعة منفعلة، غير قادرة على إنتاج حداثات مخصوصة. والنتيجة هي تنامي مشاعر الظلم والتجاهل وعدم الاعتراف والرغبة في الانتقام وايقاد حرب الأعراق والأديان.

هذا النزوع ليس جديدًا، بل أن الحضارة الغربية الحديثة نبتت في بيئة متمركزة على نفسها منذ الحقبة اليونانية فأنتجت بذلك كل أشكال الأنانية

والإذلال والاستبعاد، وتشكلت لديها أنساق تتألف من عقدة الغلبة وامتلاك الصواب المطلق، وفي غالب الأحيان لا تنبع النظرة الأحادية من فراغ، بقدر ما هي تجل صريح للاشعور ضمني بنزعة التفوق والاستعلاء؛ وإذا كانت هذه النزعة الإقصائية تجد مبررا علميا لها في الدراسات السيكولوجية، إلا أن زيادتها عن اللّزوم وارتفاع حدتها، يولد عقدة نفسية مقيتة، تصطدم بمقولات الحوار مع الآخر والتواصل الحضاري، وتدفع إلى تشكيل خطاب الكراهية بين الشعوب لأن التعددية الحضارية، ووحدة الأصل الإنساني هي لتحقيق التعارف والتواصل مع الآخر المتغاير أو التفاعلية التواصلية -بتعبير الفيلسوف يورغن هابرماس Jürgen Habermas - وهي رؤية تعني تجاوز ما يصطلح عليه بفلسفة الذات والعمل على الوصول إلى فلسفة الآخر، وهذا ما تسعى إليه مقولة التعارف كما يذكر "زكي الميلاد". المطلوب اليوم من حضارات العالم، هو أن تعمل ما بوسعها لتجاوز الذات الأنانية إلى الذات الجماعية، حتى تتعارف وتتعايش معًا في كنف الأمن والسلام، بعيدا عن عقدة المركز والهامش التي من شأنها أن تؤجج كل مشاعر الكره والعداء بين الأجناس والأعراق.

إن هذه الأنانية مصيرها الدفع إلى صراعات هويوية، وهنا ينبه الاقتصادي والفيلسوف البنغالي أمارتيا صن Amartya Sen في كتابه "الهوية والعنف" النخبة الأمريكية والغربية عمومًا إلى التريث وعدم الانسياق وراء إعادة إنتاج خطاب الكراهية والتمييز العنصري والثقافي والحضاري بين الشعوب، والعمل على التحرر من أوهام المركزية الغربية التي دفعت الغرب إلى تبرير عدوانه المتكرّر على بقية شعوب العالم. فما يشهده العالم منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي، أي منذ انهيار الاتحاد السوفياتي، وانفراد الولايات المتحدة بحكم العالم، معلنة ميلاد النظام العالمي الجديد أو ما عُرف بالهيمنة الأمريكية ثقافيًا واقتصاديًا وعسكريًا وسياسيًا؛ هو في الحقيقة من افرازات التمركز حول الأنا الغربية. وفق هذا المنظور، تتشكل ثقافة الطبقة الحاكمة في أذهان الناس (المهمشين)، إنها ثقافة نتاج هيمنة نموذج حضاري على حساب نموذج آخر.

وفق تلك المقاربة كذلك، نقول بأن المركزية الغربية تكون قد أفرزت واحدة من أسوأ الحالات الممكنة لتقويض إقامة العلاقات بين الشعوب عمومًا وبين الأمم على وجه الخصوص: إنها خطاب الكراهية، ولا نختلف في الرأي إذا قلنا إن ما تتفق حوله الإنسانية جمعاء ويجب النضال والمكافحة من أجله، هو أن الكراهية تجرد كل البشر من صفاتهم الإنسانية وتجعل حل كافة مشكلات الهوية بين الشرق والغرب أمرًا بالغ التعقيد. إذ أن الحرب على العراق وسعت الصدع بين الأمريكيين والأوروبيين الغربيين وأججت غضب العالم الإسلامي، ليس هذا فحسب، بل حتى اليابانيين والكوريين الجنوبيين بدأوا يشعرون بمشاعر معادية نحو الغرب الأمريكي... وبات من الجلي أن الناس الذين يملكون سببًا لكره الغرب، قد أصبحوا يشكلون حشودا هائلة.

نحاول في هذه الورقة، الكشف عن جذور هذا الخطاب في المركزية الغربية، والبحث عن الأسس العميقة الكامنة خلف تشكيل هذا الخطاب الإقصائي، المانع لكل سبل الحوار والعيش المشترك بين الأمم، في ظل الايمان بالاختلاف والتنوع بين ثقافات وهويات الشعوب، وقبول الآخر بغض النظر عن لونه أو عرقة أو انتمائه. على هذا الأساس نصيغ إشكالية الموضوع على النحو التالي: كيف دفعت أسس المركزية الغربية بمقولاتها العرقية والثقافية والاجتماعية...، إلى صعود مشاعر العداء والنفور بين الشرق والغرب؟ وإلى أي مدى أدت تلك المقولات إلى تقويض علاقة الحوار الحضاري بين الأمم؟

1 - تعريف خطاب الكراهية:

إن ضبط مصطلح "خطاب الكراهية Hate speech" في حد ذاته يعتبر اشكالية، لما له من أبعاد ومفاهيم نفسية واجتماعية وحقوقية قانونية. لقد تعددت تعريفاته وتنوعت مفاهيمه، فلا يوجد له تعريف موحد مقبول عالميًا لدى الجميع. غير أن لفظ الكراهية يحمل في سياقه اللغوي معاني القبح وإثارة الاشمئزاز ورفض الشيء وبغضه والنفور منه؛ إذ أن للفظة ذاتها توظيفات متعددة ومتدرجة، كقولك أكره أكل كذا، أو أكره سماع كذا، أو أكره الأحكام العنصرية المسبقة...فالمدلول على درجة من الوضوح ومعناه أن تُعارض شيئًا إلى أقصى الحدود، وتعتقد بأنه مكروه، وما كان يجب أن يوجد وأن وجوده لا يُحتمل، وتبغضه وتمقته بصدق، ومع ذلك تظل قادرا على التعايش السلمي معه في العالم الذي يتواجد فيه[1].

أما عن مفهوم ومضامين "خطاب الكراهية" في المواثيق الدولية لحقوق الانسان، نقول إن مواد الإعلان العالمي لحقوق الانسان، لا سيما المواد: 2-3-7-18-19- 29 والمادة 30، قد حملت مضامين عن الحريات والحقوق الفردية والجماعية، كما دعت تلك المواد إلى المساواة بين الجميع مهما كان لونهم أو عرقهم أو دينهم أو ثقافتهم...وهنا دعوة صريحة إلى نبذ خطاب الكراهية، وتحقيق التواصل والمحبة بين شعوب العالم. وتضمنت هذه المواد تأكيدًا على حرية التفكير والدين والضمير وحرية التعبير وابداء الرأي دون تدخل، ووجوب الاعتراف بحقوق الغير واحترامهم...وغيرها من الدلالات ضد الكره والاقصاء والتمييز. وبالوقوف برهة أمام الكلمات الواردة في الإعلان العالمي لحقوق الانسان نجد مفاهيم ذات مجالات تميزية واضحة على نحو: التمييز الجنسي، اللون، الدين، العرق، الرأي، الأصل، الثروة، الميلاد، المكانة الاجتماعية والمالية... قد تكون منطلقًا لبث خطاب الكراهية بين شعوب العالم. وكمثال عن ذلك ما جاء في المادة الثانية من الإعلان العالمي لحقوق الانسان أن: "لكلِّ إنسان حقُّ التمتُّع بجميع الحقوق والحرِّيات المذكورة في هذا الإعلان، دونما تمييز من أيِّ نوع، ولا سيما التمييز بسبب العنصر، أو اللون، أو الجنس، أو اللغة، أو الدِّين، أو الرأي سياسيًّا وغير سياسي، أو الأصل الوطني أو الاجتماعي، أو الثروة، أو المولد، أو أيِّ وضع آخر. وفضلاً عن ذلك لا يجوز التمييز على أساس الوضع السياسي أو القانوني أو الدولي للبلد أو الإقليم الذي ينتمي إليه الشخص، سواء أكان مستقلاًّ أو موضوعًا تحت الوصاية أو غير متمتِّع بالحكم الذاتي أم خاضعًا لأيِّ قيد آخر على سيادته"[2].

وقد جاء على لسان "ميشيل باشيليت Michelle Bachelet"، مفوّضة الأمم المتّحدة السامية لحقوق الإنسان في سنة 2018: "علينا جميعنا أن نستنكر وندين بشكل علني جميع الرسائل، لا سيما الرسائل والخطابات السياسية، التي تنشر أفكارًا قائمة على التفوق العرقي أو الكراهية، أو تحرّض على العنصرية والتمييز العنصري وكره الأجانب وما يتصل بذلك من تعصب"[3] . إذن بالنظر إلى التعريفات السابقة يمكن أن نقول إن الكلام الذي يحض على الكراهية هو كل نوع من التواصل في الكلام أو الكتابة أو السلوك، يهاجم أو يستخدم لغة تحقيرية أو تمييزية مع الإشارة إلى شخص أو مجموعة ما على أساس هويتهم، أو على أساس دينهم أو عرقهم.

2 -خطاب الكراهية ضمن المفهوم الغربي للحضارة:

عرف المفهوم الغربي للحضارة نوعًا من التحيز

لمركزية الغربية أقصت باقي الحضارات والأقوام من المفهوم، مما دعا إلى تشكيل خطابات الازدراء والنكران في نفوس تلك الشعوب. حيث أن تعريفات الحضارة التي قدّمها علماء الاجتماع والمؤرخين الغربيين، تعني في جُلّها الرقي والرفعة والسمو، مما أدى إلى تشكل نطاقات عليا متحضرة، في مقابل أخرى متدنية، لتنشأ بعد ذلك مراكز للحضارة وأطرافها، وضعت الإنسان الغربي في مستوى أعلى أو لنَقُل متحضر، ووضعت الآخر الشرقي في مستوى متدني أو متخلف؛ وهنا تشكلت علاقة يحكمها الصراع العرقي والاثني بين المستويين (الأعلى والأدنى). أدى هذا الصراع إلى لجوء الحضارات المتقدمة إلى محاولات دمج الأعراق المتخلفة داخل نسيج العرق المهيمن، إما عن طريق الهجرة أو الغزو، فيتسيد الأعلى الأدنى بداعي الإدماج. من هذا المنطلق جُعلت الحضارة في مقابل البربرية، وصُنف عقل البرابرة من منظور غربي (ذو أصول اغريقية) إلى منحط ومتدني بالطبيعة، بالقياس إلى عقل المتحضر المتعالي والحر؛ لذا فإن كل نظرية أو تعريف للحضارة يُصاغ في إطار تحديد الأسس والشروط التي تحدد المتحضر من المتدني أو المتخلف، أي المركزي والهامشي، هذه هي الإيديولوجية التي قامت عليه النزعات الكولونيالية في العصر الحديث وكانت بداية لتشكيل حضارة كونية واحدة تطمس هوية وثقافة الآخر.

لقد لعب الفكر اليوناني دورًا حاسمًا في ظهور مصطلحي الهمجي والمتحضر؛ إذ يعد هوميروس أول من استخدم هذه الصفة استخدامًا فريدًا من نوعه، حيث تؤكد الدراسات التاريخية أن "النظرة اليونانية لثنائية (النحن/الهم) وثنائية (المتحضر/الهمجي) تأكدت نتيجة الانتصار في الحروب الفارسية خلال الفترة الممتدة ما بين 480-479 ق.م، وكانت تقوم هذه النظرة بشكل لافت للنظر، على مفهوم المدينة (polis)، التي كانت تمثل الفضاء الوحيد الذي يُمكّن المرء من الكلام أمام الجمهور على نحو متحضر، عوض الغمغمة بلسان فظ أحمق"[4]. وقد استمرت نزعة الاستعلاء والتميز في التعمق والتوسع لدى اليونانيين، طيلة قرنين من الزمن، "وبذل في ذلك اليونانيون والرومان وأوربيو العصر الوسيط جهودًا استغرقت ألفيتين من الزمن لتمييز أنفسهم عن "الهمجيين"Barbarians، بواسطة أفعال وصفات تشير إلى "الكياسة"Civility وإلى المراعاة الأدبية "Cultivation"[5]، قبل أن تظهر لفظة الاسم المجرد "الحضارة" كما هي عليه اليوم في المعاجم والقواميس.

إن المعنى القديم لمفهوم الحضارة ومعاييرها وصفاتها، من هذا المنظور نراه يعبر عن وجهة نظر أحادية اقصائية، وُضعت من قِبل مجتمع دون آخر، مجتمع حدد منذ الأزل من هو المتحضر، ومن هو المتخلف؟ وضبط صفات الحضارة على مقاسه، فأدخل ضمن دائرتها من تتطابق عليه صفات معينة، وأخرج إلى الهامش من كان مختلفًا، سواء في الفكر أو اللغة أو الثقافة أو الدين أو العادات...وغيرها، وأوهمه بأنه لا يرقى إلى تلك المنزلة، وسنده في ذلك هيمنة منطق الأسبق والأول.

هكذا فإن الشعور بالتفوق الروحي والديني والحضاري لدى الغربي يفترض مسألة تجاهل الآخر، هذا التجاهل من شأنه أن يدب في نفسه كل ألوان الكراهية، ولا يرى أي بدٍ لتفعيل سبل

الحوار معه، خاصة إذا كان هذا الآخر يرى نفسه قادرًا على تبوء مكانة سامية بين الشعوب الغربية (مثل الصين)، مثل هذا التجاهل كان ممارسًا من قبل في المركزيات الحضارية القديمة أو ما يعرف بالإمبراطوريات، وحتى الأوروبية الحديثة، كما ذكر "بروس مازليش" في "الحضارة ومضامينها": "فإذا كانت حضارة ما تدعي أنها متفوقة ولا نظير لها، فسيكون من غير المرجح أن ترغب في الدخول في حوار مع المجتمعات الأخرى التي تدعي وضعًا مماثلاً؛ ومن ثم فإن الصين- إلى حدود القرن التاسع عشر- لم تكن لها حاجة أو رغبة في مقارنة نفسها بالمجتمعات التي لم تعترف بها باعتبارها مجتمعات مساوية لها، وقد تبنى الإسلام في العصر الوسيط بعد القرن الثاني عشر موقفًا مماثلاً، إذ كان مهتمًا في الأساس بحضارته الخاصة، ولم ير أي داع حقيقي للدخول في حوار مع الآخرين، وكانت أوروبا ترى حضارتها كما مر بحلول القرنين التاسع عشر والعشرين، منقطعة النظير بسبب التفوق العنصري الذي أضافته إلى الأساس المسيحي لتصورها الذاتي"[6].

يُشكل هذا الطرح في نظر "شبنجلر" وهم المركزية الذاتية بالنسبة للمؤرخين، إذ عند كتابتهم للتاريخ يُهملون كل الأحداث والوقائع التاريخية البعيدة عنهم والتي تدور رحاها خارج الجغرافيا الأوروبية، في حضارات ربما تفوق الحضارة الأوروبية في عدتها وعتادها، أو حتى في عظمتها الروحية والثقافية. إن التأصيل الإيديولوجي لخطاب الحضارة في خضم النزوع العقلاني المعاصر غرضه تكريس منطق المركزية الحضارية، يُستتبع بتأييد انطباعي قومي أو أممي لتفعيل أبجدية التمركز وضرورة الإقصاء، وبزوغ خطاب الكراهية بين الشعوب.

3 - مقولات المركزية الغربية وصناعة خطاب الكراهية:

3-1 مركزية الأنا الغربية واقصاء الآخر:

يكشف التمركز حول الذات الغربية، عن سيكولوجيا المجتمع الغربي الذي صار يشكل مصدرًا لمدنية جديدة متمركزة حول نفسها، فيما وُسم العالم الآخر (الشرق) بالتوحش والهمجية، أي أن الغرب صار لا يرى العالم إلا بمنظاره الخاص وبما يرغب فيه هو ويريده، فيُظهر نوعًا ملتبسًا من التفكير القائم على الغريزة الصبيانية التي تخلع الأهمية على ما يريده ويرغب فيه، لا على ما هو مفيد ونافع للجميع، لذا جاز لنا القول أن بعض المجتمعات في تقدميتها تصاب بإنية تصدها عن النمو السيكولوجي السوي الذي يصل إلى مرحلة الحوار الحضاري والثقافي مع الآخر.

ومن اللّافت للنظر، أن مسألة التمركز حول الذات، وجعلها أساسًا لبناء نظام ثقافي وعرقي وحضاري متين، يحيلنا إلى الاقتناع بتأثير البنية النفسية والغريزية في صناعة ذات كل حضارة وكل أمة، مهما كانت تختبئ وراء مقولات الانفتاح والحوار والعيش المشترك، وبهذا الطرح الناتج عن حقيقة أكدتها الدراسات النفسانية الحديثة، فإنه إذا وجدت الفرصة سانحة لأن تكون هي محور العالم والثقافة، لما تأخرت دقيقة واحدة عن أداء ذلك الدور، وإعلان اهتمامها بذاتها والدفع نحو متطلبات الهوية الواحدة، بهذا يظل التمركز حول الأنا في سجال لإثبات تعالي الذات؛ وما يشهده العالم منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي، حين انهارت الإمبراطوريّة السوفياتيّة، وانفردت الولايات المتحدة بحكم العالم، معلنة ميلاد النظام العالمي الجديد أو ما عُرف بالهيمنة الأمريكية ثقافيًا، واقتصاديًا، وعسكريًا، وسياسيًا، هو من افرازات التمركز حول الذات. وفق هذا المنظور، تتشكل ثقافة الطبقة الحاكمة في أذهان الناس (المهمشين)، إنها ثقافة نتاج هيمنة نموذج حضاري على حساب نموذج آخر، وهذا ما حدث في الحرب الإيديولوجية والثقافية بين النظامين: الغرب الرأسمالي والشرق الاشتراكي، إذ كان الهدف البارز هو إنتاج ثقافة بديلة لمواجهة ثقافة الهيمنة النابعة عن قيم وفلسفة الليبرالية، فإن الناتج هو الشعور بالخيبات والاستغلال، وصعود الفكر الإقصائي لباقي الثقافات والهويات، وكراهية الآخر.

3-2 المركزية الثقافية، ثقافة غربية في مواجهة الشرق:

تُلقي العبقرية اليونانية بظلالها على مفهوم المركزية الثقافية على اعتبار أنها منبع صدور الفلسفة والفكر العقلاني والوعي الخلاق بالمشكلات الإنسانية الوجودية والمعرفية والمعيارية، التي أنتجها العقل اليوناني القديم وأبدع في دراستها وتحليلها، لتعود للظهور بعد حقبة الباباوات إبان القرون الوسطى، ليستطيع بعد ذلك الفكر التنويري الفرنسي بالخصوص أن يبدأ مسيرة التحديث والحداثة، هذا ما دفع بفلاسفة المركزية الغربية مثل "هيجل" إلى تمجيد العرق الأبيض وإعلاء شأن هذه الناحية من العالم (الغرب) في مقابل عالم الشرق، مصدر الشعاع الأول. هذه المقولات أدت إلى صياغة مفهوم الحدود الثقافية، وهو مفهوم أتى مع التعليم الكلاسيكي للنخب الأوروبية وتقديرها للتراث الإغريقي اللاتيني؛ وتقسيم العالم إلى شرق وغرب هو جزء من الإرث الكلاسيكي الغربي"[7]، وأصبح الحديث عن الآخر غير الغربي يكشف بوضوح، تمركز الأنا الغربية حول جملة من الثوابت أو الطبائع المتناقضة، فيما يختزل الآخر سعة الثقافة الغربية الحديثة في كثير من معطياتها إلى الإعلاء من شأن الذات لمّا انصرفت لرسم صورة الآخر[8].

إن معاني التمركز الثقافي تتعارض مع معاني التنوع الثقافي والحضاري الموجود في العالم، وتتجاوز بذلك فكرة الثقافة الموازية أو المساوية لها في القوة والشدة، بل إنها تمثل مركز الثقل والشدة ومبدأ القوة والفعل، ومصدر الإلهام والطاقة الفكرية التي تنتشر على نطاق واسع ويصل مداها إلى أبعد نقطة في العالم. وعلى هذا الأساس فإن الثقافة المركزية تشكل إمبراطورية فكرية ونموذج إمبريالي اقصائي تمييزي لشتى صنوف الثقافات في بقية العالم. فتُمثل المركزية الثقافية نسقًا ثقافيًا ما، مُحملاً بمعاني ثقافية، دينية، فكرية، وعرقية؛ تكونت تحت شروط تاريخية معينة، تعتبر تلك المضامين المعرفية أنها الأفضل على الاطلاق، بالاستناد إلى معنى محدد للهوية قوامه الاستمرارية وإنتاج ذات وهوية اجتماعية وثقافية متجانسة في مقابل الثقافات الأخرى أو الهامشية، فتقوم هوية الثقافة المتمركزة بطمس كل المعالم التي تتعارض مع مفهوم الهوية كما أنتجتها تلك الثقافة واستبعادها بحيث تجعل الهوية أسيرة شبكة من المفاهيم الخاصة بها، فتعمل على حمايتها من المتغيرات التاريخية. ما يدفع إلى تشكيل خطاب الكراهية بين شعوبها.

وبدلاً من أن يضع الإنسان الغربي الجنس البشري في مركز الكون، وضع الجنس الأبيض في هذا المركز، ووضع بقية البشر مع الطبيعة/المادة في الهامش؛ وبدلاً من أن يكون الهدف من الوجود في الكون هو تحقيق مصلحة الإنسان، أصبح الهدف هو تحقيق مصلحة الإنسان الأبيض فقط، وبدلاً من الإيمان بأسبقية الإنسان على الطبيعة أصبحت المسألة هي أسبقية الإنسان الأبيض على الطبيعة وبقية البشر

وبدلاً من أن يضع الإنسان الغربي الجنس البشري في مركز الكون، وضع الجنس الأبيض في هذا المركز، ووضع بقية البشر مع الطبيعة/المادة في الهامش؛ وبدلاً من أن يكون الهدف من الوجود في الكون هو تحقيق مصلحة الإنسان، أصبح الهدف هو تحقيق مصلحة الإنسان الأبيض فقط، وبدلاً من الإيمان بأسبقية الإنسان على الطبيعة أصبحت المسألة هي أسبقية الإنسان الأبيض على الطبيعة وبقية البشر.

ولذا، كانت عملية الغزو الاستعماري هي عملية غزو للطبيعة المادية والبشرية على السواء، أي بقية شعوب العالم. وقد دعَّم الإنسان الغربي، كما يقول "عبدالوهاب المسيري"، المركزية لنفسه بمجموعة من النظريات الخاصة بعالم الأخلاق والهوية والحضارة، تدور في إطار المرجعية المادية الكامنة وتؤكد تفوقه، وهذه النظريات هي ما يطلق عليها اليوم "النظرية العنصرية" التي شكَّلت إطاراً شاملاً لرؤية الذات والحضارة والسلوك.

3-3 المركزية العرقية والتمييز بين الأعراق:

يعتبر الفيلسوف الألماني هيجل (1770 - 1831) Hegel أحد أقطاب نظرية مركزية العرق الغربي، أسس لهذا التصور في كتابه "العقل في التاريخ"؛ يحاول فيه هيجل تقصي مواطن القوة والضعف لدى مختلف الأعراق البشرية المتنوعة قديمًا وحديثًا، شمالاً وجنوبًا وفي شرق العالم، حتى يستجلي نمط العرق المتعالي في نظره، أي المتفوق والذكي والرفيع والسامي، في مقابل نمط العرق الدوني والمنحط والوضيع والذي لا معنى لحياته، أو ذلك الهامشي الموجود خارج إطار التاريخ والزمان.

تتأسس رؤية هيجل العرقية على مقولتين أساسيتين هما: الزمان؛ أين يتجلى الروح المطلق ويصل العقل إلى كماله، والمكان أين يستقر هذا الروح في مكان ما من جغرافيا العالم، يقول هيجل في هذا السياق: "في تاريخ العالم تظهر فكرة الروح في تجسدها الفعلي على أنها سلسلة من الصور الخارجية، تنكشف كل منها بوصفها شعبًا موجودًا بالفعل، هذا الوجود يندرج تحت مقولة الزمان، كما يندرج تحت مقولة المكان، على طريقة وجود الأشياء الطبيعية"[9]، كما أن الجغرافيا عنده تعد عاملاً أساسيًا في تكوين الحضارة ودرجاتها، إذ تتراوح درجات تقدم الأعراق البشرية، بين مدى اختلاف طبيعة الأرض والعوامل الفيزيقية التي تميزها، أي المحيط الذي تنشأ فيه تلك الأقوام وتترعرع تلك الأعراق؛ لهذا يقسم هيجل العالم إلى منطقتين

فإن مبررات الهيمنة الغربية بداعي عرقي، أومن خلال تسويغ فكرة أحقية عرق ما من الأعراق أن يحتل مكان المجموعات الاثنية الأخرى وبذلك يقضي على وجودها الطبيعي، كانت ولاتزال محل انتقاد واسع، لأن هذه النزعة (المركزية العرقية) هي الوجه الآخر لحركات الاستعمارية في العالم، فتبحث عن مبرر لانتهاكاتها واقصاءاتها لباقي المجموعات العرقية، وتصادر حقها المشروع في صنع حضاراتها ونشر ثقافتها وممارسة حقها في الاستقلالية والتميز

أو جزأين رئيسيين: الأول على أساس زمني؛ عالم قديم وآخر جديد، والآخر على أساس جغرافي: الشمال والجنوب، وحدد معالم وتضاريس ومناخ كل جزء، كما اعتبر هذه المؤثرات الطبيعية عامل أساسي في تجلي بوادر الفكر والعمل والتحرر، هكذا تجد الروح نفسها ضمن الجغرافيا المعتدلة والملائمة للانطلاق والسمو والتعالي، ويَعتبر هيجل أن "مسرح التاريخ الحقيقي هو المنطقة المعتدلة أو بالأحرى النصف الشمالي منها، لأن الأرض فيه تمثل شكلاً قاريًا ولها صدر واسع كما يقول اليونانيون"[10]، ألا وهي أوروبا، التي تمتد روحها وتنتشر إلى غاية العالم الجديد (أمريكا واستراليا)، الذي يتشكل من عرقين مختلفين: السكان الأصليين والسكان المستوطنين القادمين من أوروبا، وحسب هيجل، فإذا كان العالم الجديد يمثل عالم الأحلام وأرض المستقبل -كما قال- فالعالم القديم كان مسرح تاريخ العالم في الحاضر-في زمن هيجل طبعًا- قام على ضفاف المتوسط، أو قلب العالم القديم كما يسميه، وفيه كانت "بداية التاريخ ونهايته وظهوره وانهياره"[11]، فلا نجادل إذن، في أن القرن التاسع عشر آمن بتفوق العرق الأبيض الذي أخذ على عاتقه مهمة تمدين العالم من وجهة نظره واعتبر إمبراطورية العالم جائزته، وفي ثنايا هذا الاقصاء تنمو مشاعر الكراهية في نفوس شعوب المستعمرات القديمة.

في هذا السياق يُحمّل "أمارتيا سين" الغرب مسؤوليّة تقسيم العالم إلى قطبين: شرقي/غربي، ومتقدّم/متخلف، ما انجرّ عنه تبرير الحركات الاستعماريّة وما خلّفته اليوم من مشاعر الدونيّة والاضطهاد، دفعت بالبعض إلى استثمارها لتأجيج الصراعات الهويويّة بين الحضارات خدمة لأجندات غير دينيّة وغير حضاريّة. كتب يقول: "إنَّ إنسانيتنا المشتركة تتعرّض لتحدّيات وحشيّة عندما توحّد التقسيمات المتنوّعة في العالم في نظام تصنيف واحد مهيمن مزعوم، يعتمد على الدين أو الجالية أو الثقافة أو الأمّة أو الحضارة"[12].

هكذا فإن مبررات الهيمنة الغربية بداعي عرقي، أومن خلال تسويغ فكرة أحقية عرق ما من الأعراق أن يحتل مكان المجموعات الاثنية الأخرى وبذلك يقضي على وجودها الطبيعي، كانت ولاتزال محل انتقاد واسع، لأن هذه النزعة (المركزية العرقية) هي الوجه الآخر لحركات الاستعمارية في العالم، فتبحث عن مبرر لانتهاكاتها واقصاءاتها لباقي المجموعات العرقية، وتصادر حقها المشروع في صنع حضاراتها ونشر ثقافتها وممارسة حقها في الاستقلالية والتميز، بعيدًا عن تلك الأنماط والتصنيفات الجامدة التي وضعها فيها العرق الأبيض، ومن حقها تطوير مهاراتها وذكائها وصفاتها، فتلك الخصال المتدنية التي وُسمت بها، ليست حتمية طبيعية كما يُعتقد ويُروج له من طرف واحد، مثلما فعل الاستعمار الاستيطاني التقليدي، لما اعتبر بأن الشعوب المستعمَرة، شعوب بدائية وهمجية، جاء الرجل الأبيض ليُمدِنها، ولهذا واجهت رفضًا صريحًا لأنها عبرّت عن ممارسات استعمارية وحشية مدفوعة بهاجس التفوق العرقي، هذا الرفض الصارخ لكل أشكال التمييز العرقي والتعصب الشديد لجنس من الأجناس على حساب آخر، أخذ مساحة واسعة من كتابات أصحاب التيارات اليسارية والماركسية المدافعون عن حقوق السكان الأصليين المستعمرة بلدانهم في العالم الحديث، عندما أخذت النزعات الكولونيالية تنتشر شرقًا وغربًا، وتبرر ممارساتها القمعية بتصنيفات عرقية وعنصرية مشينة، ومن تلك الانتقادات، نذكر ما كتبه الطبيب النفسي والثائر، فرانتز فانون Frantz Fanon في مصنفه "معذبو الأرض" سنة 1961، حينما برّر تلك الصورة النمطية عن المجموعات الاثنية الأخرى، التي تشكلت بمخيال الرجل الأبيض والتي تنطوي على مغالطة مصدرها تحايل بيولوجي للذات، كما يقول "فانون": "كم من مرة رأينا، في باريس أو في أي مكان، في مدينة الجزائر أو في الأرض الواطئة، أناسًا مستعمَرين يحتجون احتجاجًا شديدًا على الادعاء بأن الزنجي أو الجزائري أو الفيتنامي إنسان كسول. ونحن لا ندّعي على حال أن الفلاح الذي يتحمس في العمل والزنجي الذي يرفض أن يستريح في ظل النظام الاستعماري، إنما هما شخصان شاذّان

مريضان. ولكننا نقول إن كسل المستعمَر إنما هو تخريب مقصود للآلة الاستعمارية. إنه على المستوى البيولوجي، نوع واضح من حماية الذات، وهو على كل حال تأخير أكيد لسيطرة المحتل على البلاد بكاملها"[13].

الخاتمة:

مما سبق لا يتوان دعاة المركزيّة الغربيّة عن تصنيف شعوب العالم اعتمادًا على نظرة عنصريّة ودونيّة، تعتبر الحضارة الغربيّة والرجل الأبيض تحديدًا، أرقى ما توصّلت البشريّة إلى إبداعه، وأنَّه على بقيّة العالم أو "الشعوب الهامشية" -بتعبير (سمير أمين) -، الاقتداء بحضارة "الغالب" وتقليد منوالها إذا رامت الالتحاق بركب "التقدّم"، بل بلغ الأمر بفرنسيس فوكاياما (اقتداءً بهيجل) الادعاء بأنَّ حضارة الرجل الغربي الأبيض هي آخر محطّات التاريخ البشري، وبعد ذلك سيبدأ عصر الانحطاط والزوال.

بفعل عناصر السيطرة الغربية بدءًا من القرن التاسع عشر ظل أضحى الغرب يمثل قوى رمزية، أكثر منها واقعية، فبالرغم من أن سيطرته أصبحت معنوية إلا أنها كانت أكثر ضررًا على الهويات الثقافية للأمم، فامتلاك الغرب مقومات التمركز سوغت له مختلف صنوف الاستغلال والإقصاء باسم رفعة الجنس ومقدرته الفائقة على التفكير والإبداع، وبالتالي امتلاك أحقية قيادة العالم، والسيطرة على الأجناس الدنيا. هذا ساهم في تكريس النزعة الفوقية الاقصائية الغربية للحركة الاستعمارية الواسعة التي قادها الرجل الأبيض، ما أدى إلى نشوء مشاعر الكراهية والبغض لدى شعوب المستعمرات الغربية.

إن خطاب الكراهية اليوم يظل من أسوأ الأسس الممكنة لإقامة العلاقات بين الشعوب عمومًا وبين الأمم على وجه الخصوص. والرأي الذي يجب النضال والمكافحة من أجله هو أن الكراهية تجرد كل البشر من صفاتهم الإنسانية وتجعل حل كافة المشكلات أشد صعوبة. خطاب الكراهية لا يكون أبدًا طريقًا بسيطًا أحادي الاتجاه. إنها علاقة تفاعل، إذ أنها تؤثر في كيفية تشكل الأحكام المنطقية المتعلقة بماهية التصرفات والأفعال المناسبة، والمسوغة والمسموح بها من قبل الطرفين اللّذين يباعد بينهما جدار الشك والارتياب وانعدام الثقة المتبادلة. ويمكن أن تصبح حلقة مفرغة مستدامة من ردّات الفعل الدفاعية، نبوءة تشبع ذاتها وتؤكد نفسها باستمرار[14]. واليوم نشهد في جميع أنحاء العالم تصاعدًا مقلقًا لكره الأجانب والعنصرية والتعصب، بما في ذلك تزايد معاداة السامية والإسلام واضطهاد المسيحيين. أين يتم استغلال وسائل التواصل الاجتماعي وغيرها من أشكال الاتصالات كمنصات لبثّ التعصب الأعمى. واستخدام الخطاب العام كسلاح لتحقيق مكاسب سياسية عبر اعتماد خطابات تحريضية تثير الفتنة تصم بالعار الأقليات والمهاجرين واللاجئين والنساء وكلّ من يُعتَبَر من "الآخرين"، وتجردهم من إنسانيتهم. وهذه ليست بظاهرة معزولة أو مجرّد أصوات عالية لحفنة من الناس على هامش المجتمع. فالكراهية في طريقها إلى أن تصبح جزءًا من الديمقراطيات الليبرالية تمامًا كما الأنظمة الاستبدادية، وهي تلقي بظلالها على إنسانيتنا المشتركة. كما أنّها تقوض التماسك الاجتماعي والقيم المشتركة، وترسي الأسس للعنف وتعيق عملية السلام وتهدّد الاستقرار والتنمية المستدامة والكرامة الإنسانية[15].

الهوامش:

1 - ضياء الدين سردار وميريل وين ديفيز، لماذا يكره العالم أمريكا، تر معين الأمام، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2005، ص 117.

2 - الإعلان العالمي لحقوق الانسان، موقع الأمم المتحدة https://www.un.org/ar

3 - خطاب الكراهية
https://www.ohchr.org/ar/get-involved/campaign/fight-racism/hate-speech

4 - بروس مازليش: الحضارة ومضامينها، ترجمة عبد النور خراقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2014، ص ص 20-21.

5 - المرجع نفسه، ص 22.

6 - المرجع نفسه، ص ص 115-116.

7 - جان نيفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، ترجمة خالد كسروى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 174.

8 - عبدالله إبراهيم: مرجع سابق، ص 241

9 - هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ (العقل في التاريخ)، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ط3، ص 157.

10 - هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ (العقل في التاريخ)، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2007، ص 158.

11 - المرجع نفسه، ص 168.

12 - أماريتا سين: الهويّة والعنف (وهم المصير الحتمي)، ترجمة سحر توفيق، سلسلة عالم المعرفة (المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، 2008، ص 18.

13 - فرانتز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، ط 2، 2015، ص ص 236-237

14 - ضياء الدين سردار وميريل وين ديفيز، لماذا يكره العالم أمريكا، تر معين الأمام، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2005، ص ص23،24.

15 - خطاب الكراهية
https://www.ohchr.org/ar/get-involved/campaign/fight-racism/hate-speech

قائمة المصادر والمراجع:

1 - أماريتا سين: الهويّة والعنف (وهم المصير الحتمي)، ترجمة سحر توفيق، سلسلة عالم المعرفة (المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، 2008

2 - بروس مازليش: الحضارة ومضامينها، ترجمة عبد النور خراقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2014

3 - جان نيفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، ترجمة خالد كسروى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015

4 - سيرج لاتوش: تغريب العالم، ترجمة خليل كلفت، دار العالم الثالث، القاهرة، ط1، 1992

5 - صامويل هنتنغتون: صدام الحضارات (إعادة صنع النظام العالمي)، ترجمة طلعت الشايب، مكتبة سطور، ط2، 1999

6 - ضياء الدين سردار وميريل وين ديفيز، لماذا يكره العالم أمريكا، تر معين الأمام، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2005

7 - عبدالله إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997

8 - فرانتز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، ط 2، 2015

9 - هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ (العقل في التاريخ)، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2008

المواقع الالكترونية:

10 - الإعلان العالمي لحقوق الانسان، موقع الأمم المتحدة https://www.un.org/ar

11 - خطاب الكراهية
https://www.ohchr.org/ar/get-involved/campaign/fight-racism/hate-speech

العدل: الميزة الخامسة والأخيرة لتقدم الغرب

أ.د. مهند الفلوجي

لندن

ذكَرَ عَمرُو بن العاص (رَضيَ اللهُ عنه) خَصلةً خامسةً لتقدم الغرب؛ وهي أحسَنُ الخصال وأجْمَلُها، وهي أنَّهم: أمنَعُ النَّاسِ مِن ظُلمِ الملوك أي مُلوكِهم لا يظلمونهم، أي: أنَّهم يَمنَعون الملوكَ مِن الظُّلمِ ولا يسمحون لملوكهم أن يستبدوا ويطغوا، بل يواجهونهم ويمنعونهم من ظلم شعوبهم، أو أنَّهم يَحمُون النَّاسَ مِن ظُلمِ الملوكِ.

وهذه الخصلة استحسنها عمرو (رَضيَ اللهُ عنه) ووصفها بأنها حسنة جميلة! وكأن هذه الصفة هى أعظم ما لديهم وأجملها، وهي التي تأتي بالخصال الأخريات وتحفظها، فالعدل أساس الملك. وهي واضحة عندهم بشكل أوضح من غيرهم؛ حيث إن قوانينهم لا تسمح بتعسف الملوك وطغيانهم في حقهم. حيث لا يظلم الحاكم رعيته، ويعتبر نفسه خادمًا لهم. وثقافة العدل والانضباط القانوني

بل والقوانين ومشتقاتها من الأمانة والصدق والإنصاف موجودة عندهم. وقد استوحت العدل وقوانينه من الشرق الإسلامي.

العدل الإسلامي المطلق

سجل تاريخ 20 رمضان للعام 8 للهجرة، يوم الفتح الأعظم لمكة المكرمة، إذ دخلت فيه قوات المسلمين قوامها 10 آلاف صحابي؛ مكة من جهاتها الأربع في آن واحد، وتم فتح مكة دون قتال. وفي مثل هذا اليوم، عفا ﷺ عن أهل مكة، فقال: ماذا تظنون أني فاعل بكم؟ فقالوا: أخ كريم وأبن أخ كريم، فقال ﷺ: (أذهبوا فأنتم الطلقاء).

أي عدل عظيم ومرحمة في التاريخ الإنساني حيث أعطي الأمان وعصمت الدماء وحرمت الأنفس وأعلن فيه قانون العدل للطوارئ: (إن من دخل داره فهو آمن، ومن دخل دار أبي سفيان فهو آمن، ومن دخل المسجد الحرام فهو آمن). وهو يوم المساواة العادلة، فلا فرق بين أسود وأبيض، يوم

ارتقى بلال الحبشي سطح الكعبة مكبرًا ومؤذنًا.

والتقى النبي ﷺ بوحشي قاتل عمه حمزة، حين جاء مسلمًا، وذلك بعد إسلام أهل الطائف، قال وحشي: فخرجت معهم حتى قدمت على رسول الله ﷺ فلما رآني قال: أنت وحشي؟ قلت: نعم، قال: أنت قتلت حمزة؟ قلت: قد كان من الأمر ما بلغك، قال: فهل تستطيع أن تغيب وجهك عني، قال: فخرجت، فلما قبض رسول الله ﷺ فخرج مسيلمة الكذاب قلت: لأخرجن على مسيلمة لعلي أقتله فأكافيء به حمزة، قال: فخرجت مع الناس فكان من أمره ما كان، قال: فإذا رجل قائم في ثلمة جدار كأنه جمل أورق ثائر الرأس، قال: فرميته بحربتي فأضعها بين ثدييه حتى خرجت من بين كتفيه، قال: ووثب إليه رجل من الأنصار فضربه بالسيف على هامته. (رواه البخاري). قال الحافظ في الفتح: وعند يونس بن بكير في المغازي وعند ابن إسحاق قال: فقيل لرسول الله هذا وحشي فقال: "دعوه فلإسلام رجل واحد أحبّ إلى من قتل ألف كافر".

واتبع الخليفة الثاني عمر الفاروق (رضي الله عنه) أسوة النبي ﷺ، إذ قابل وهو خليفة قاتل أخيه زيد بن الخطاب (رضي الله عنه) (بحروب الردة) بعد أن أسلم، أبو مريم السلولي.

فقال له: أأنت قاتل زيد بن الخطاب؟

فقال أبو مريم: نعم، يا أمير المؤمنين.

فقال عمر: والله لا أحبك أبدًا، حتى تحبُّ الأرضُ الدمَ المسفوح.

فقال أبو مريم: أو تمنعني بذلك حقًا لي!؟

فقال عمر: لا.

فقال أبو مريم: إذًا، لا ضير يا أمير المؤمنين، إنما يأسى على الحب النساء!!!

وهذا الخليفة عمر الفاروق يأتيه رسول الروم يبحث عن قصره ومقر قيادته، فلا يجده، فيرشده الناس إلى شجرة يستظل بظلالها أمير المؤمنين "عمر" وهو نائم هناك، بل حرس ولا استخبارات فالعدل هو أعظم حارس، فيعجب الرسول ويقول قولته الشهيرة عن عمر: (لقد حكمت، فعدلت، فأمنت، فنمت)

فيا لعدالة الإسلام التي لولاها لما عرف التاريخ الإنساني معنى العدالة بهذا المفهوم الراقي الصافي. يقول عز من قائل:

﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ لِلَّهِ شُهَدَآءَ بِٱلْقِسْطِ ۖ وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَـَٔانُ قَوْمٍ عَلَىٰٓ أَلَّا تَعْدِلُواْ ۚ ٱعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ ۖ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ خَبِيرٌۢ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾ المائدة:8.

قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ لِلَّهِ شُهَدَآءَ بِٱلْقِسْطِ ۖ﴾، أي: كونوا له قَائِمِينَ بِالْعَدْلِ قَوَّالِينَ بِالصِّدْقِ، أَمَرَهُمْ بِالْعَدْلِ وَالصِّدْقِ فِي أَفْعَالِهِمْ وَأَقْوَالِهِمْ، ﴿وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَـَٔانُ قَوْمٍ عَلَىٰٓ أَلَّا تَعْدِلُواْ ۚ﴾، أي لا يحملنَّكم بغضكم لقوم على ترك العدل معهم بسبب عدواتهم، وقوله:

﴿ٱعْدِلُواْ﴾، في الأولياء والأعداء، قوله: ﴿هُوَ﴾، أَيْ: العدل، قوله: ﴿أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ ۖ﴾، أَيْ: للفلاح واتِّقاء النّار، ﴿وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ خَبِيرٌۢ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾.

ولبيانُ خُطورةِ القضاءِ بين النَّاسِ بغَيرِ علْمٍ، وأنَّ مَصيرَ ذلك إلى النَّارِ، جاء في الحديث النَّبوي:

(القُضاةُ ثلاثةٌ، اثنانِ في النَّارِ، وواحدٌ في الجنَّة، رجلٌ علِمَ الحقَّ فقضَى بهِ فَهوَ في الجنَّةِ، ورجلٌ قضَى للنَّاسِ علَى جَهْلٍ فَهوَ في النَّارِ، ورجلٌ جارَ في الحُكْمِ فَهوَ في النَّارِ) [صحيح ابن ماجه للألباني]

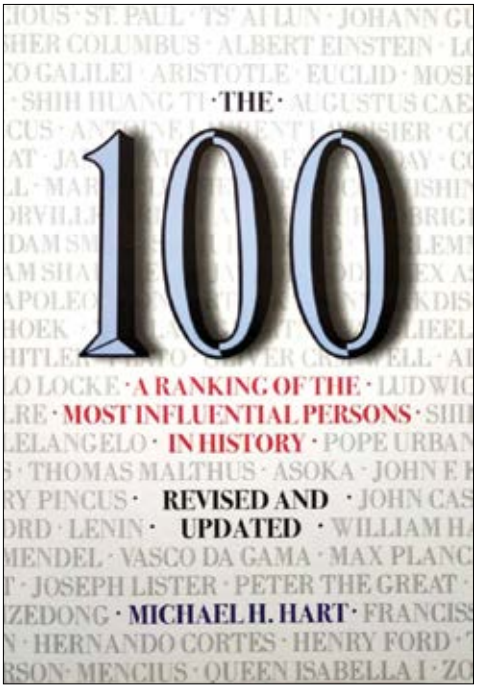
فلا يَتولَّى القضاءَ إلَّا العُلماءُ العارفونَ بأحكامِه وضَوابطِه، وقد حذَّرَ النَّبيُّ ﷺ من القضاءِ بغَيرِ علْمٍ، أو بالهوى، كما بيَّنَ فضلَ القضاءِ بالعدْلِ عن علْمٍ. "القُضاةُ ثَلاثةٌ"، أي: حُكْمُ القُضاةِ في الآخِرةِ أنَّهم ثلاثةُ أنواعٍ، "اثنانِ في النَّارِ"، أي: مَحكومٌ لهما بها، "وواحدٌ في الجنَّةِ: رجُلٌ علِمَ الحقَّ، فقَضى به؛ فهو في الجنَّةِ"، أي: إنَّه لم يعمَلْ بهواهُ، بل أنفَذَ حُكمَ اللهِ واتَّبعَ الحقَّ،

"ورجُلٌ قَضى للنَّاسِ على جهلٍ؛ فهو في النَّارِ"، أي: لا عِلْمَ عنده بأحكامِ القضاءِ.

(ورجُلٌ جارَ في الحُكْمِ؛ فهو في النَّارِ)، وهو الَّذي يعلَمُ الحقَّ وخالَفَه واتَّبعَ هواهُ.

وحين يطالب رئيس الدولة وأمير المؤمنين علي بن أبي طالب بدرعه من يهودي ادعى أنه درعه، يختصمان إلى شريح القاضي. ولعدم اكتفاء الأدلة (البينة) يحكم القاضي بالدرع لليهودي! فيسلم اليهودي ويشهد الشهادتين، ويقر أنه درع علي بن أبي طالب، فيهب أمير المؤمنين درعه لليهودي بعد اسلامه!!!

وللخليفة الثالث "عثمان بن عفان" (رضي الله عنه) مقولة: (إن الله يزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن)، فلا بد من الشرطة لتنفيذ قوة القوانين الرادعة. ولا بد من العقوبات، فـ(مَن أمن العقوبة أساء الأدب)، كما يقال.



عام 1978، المؤلف الأمريكي مايكل هارت جعل النبي محمد ﷺ أكثر الناس تأثيرًا في تاريخ البشرية، في كتابه الشهير: "المائة The 100".

وفي الحديث: (يا أبا هريرة، عدل ساعة أفضل من عبادة ستين سنة؛ قيام ليلها، وصيام نهارها. ويا أبا هريرة، جور ساعة في حكم أشد وأعظم عند الله عز وجل من معاصي ستين سنة)، ضعفه الشيخ الألباني في ضعيف الترغيب والترهيب .

وأورده السخاوي في المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة ح 858 بلفظ : (لعمل العادل في رعيته يومًا خير من عبادة ستين سنة ..).

تنسب إلى الإمام ابن قيم الجوزية مقولة رائعة تدل على خلاصة التعمق في أمور الحكم والسلطة:

"إذا خيرت بين إمام كافر عادل، وإمام مسلم ظالم، فإنني أختار الإمام العادل الكافر، لأن عدله لي وكفره عليه، أما الآخر فإسلامه له وظلمه علي". وابن القيم هو تلميذ شيخ الإسلام ابن تيمية الذي قال: "حاكم كافر عادل خير عند الله من حاكم مسلم ظالم"

قال: وأمور الناس إنما تستقيم في الدنيا مع العدل الذي قد يكون فيه الاشتراك في بعض أنواع الإثم، أكثر مما تستقيم مع الظلم في الحقوق، وإن لم تشترك في إثم.

ولهذا قيل: (اللّه ينصر الدولة العادلة وإن كانت كافرة، ولا ينصر الدولة الظالمة ولو كانت مؤمنة).

وليس في قول الإمامين شطط، فالظلم من أشد الكبائر عند الله تعالى، وجاء في الحديث

القدسي فيما روى رسول الله ﷺ:

(يا عبادي إني حرمت الظلم على نفسي فلا تظالموا).

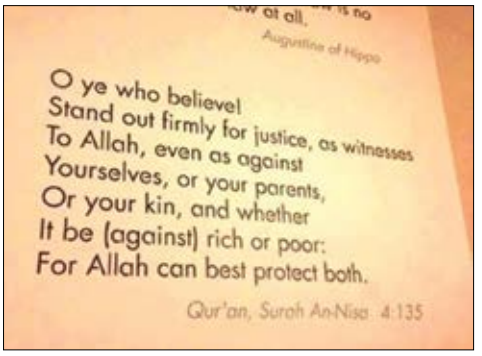
فالأصل هو الإيمان مع العدل (سواء بسواء)، فإن لم يكن، فالدنيا تصلح بالكفر والعدل، ولا تصلح بالإيمان والظلم.

ومن آيات القرآن ﴿شُهَدَآءَ بِٱلْقِسْطِۖ﴾ ﴿وَزِنُواْ بِٱلْقِسْطَاسِ ٱلْمُسْتَقِيمِ﴾ أي بالعدل، اقترض الغرب مفردة القرآن العربية قسط أي Just، وقسطاس أي Justice للغة الإنجليزية. ومن هذا المعين الإسلامي العادل، نهل الغرب سقياه واغترف مفردات مشاربه.

وضعت إحدى أعرق معاهد التعليم العالي في العالم جامعة هارفارد الأمريكية الشهيرة، وضعت آية قرآنية عند مدخل كلية القانون (الحقوق) التابعة لها Harvard Law School، توصف الآية بأنها واحدة من أعظم التعبيرات عن العدالة في التاريخ. إذ تم تعليق الآية 135 من سورة النساء على جدار يواجه المدخل الرئيس للكلية، مُكرّسًا لأفضل ما قيل في وصف العدالة:

﴿۞ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ بِٱلْقِسْطِ شُهَدَآءَ لِلَّهِ وَلَوْ عَلَىٰٓ أَنفُسِكُمْ أَوِ ٱلْوَٰلِدَيْنِ وَٱلْأَقْرَبِينَۚ إِن يَكُنْ غَنِيًّا أَوْ فَقِيرًا فَٱللَّهُ أَوْلَىٰ بِهِمَاۖ فَلَا تَتَّبِعُواْ ٱلْهَوَىٰٓ أَن تَعْدِلُواْۚ وَإِن تَلْوُۥٓاْ أَوْ تُعْرِضُواْ فَإِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا﴾ النساء، الآية: 135.

"O you who have believed, be persistently standing firm in justice, witnesses for Allah, even if it be against yourselves or parents and relatives. Whether one is rich or poor, Allah is more worthy of both. So follow not [personal] inclination, lest you not be just. And if you distort [your testimony] or refuse [to give it], then indeed Allah is ever, with what you do, Acquainted." Surat An-Nisa 4: 135



الآية القرآنية عند مدخل كلية القانون لجامعة هارفارد Harvard Law School.

تأسست جامعة هارفارد عام 1636، كأقدم مؤسسة للتعليم العالي في الولايات المتحدة، تأسست في كامبريدج، ماساتشوستس Cambridge, Massachusetts. وفي عام 2019، احتلت كلية الحقوق بجامعة هارفارد المرتبة الأولى عالميًا، وفقًا لموقع التصنيف العالمي Top University. وأشارت عميدة كلية القانون (الحقوق) "مارثا مينو Martha Minow"، إلى أن "الكلمات على هذه الجدران تؤكد قوة فكرة العدالة وعدم كبتها. إنها تشهد على تشوق البشرية للعدالة والكرامة من خلال القانون". تستكشف الآية القرآنية عالمية العدالة وقوة الحقيقة. إذ يتناول القرآن أهمية "الصدق في الشهادة". ونزلت سورة النساء في المدينة المنورة بعد هجرة النبي من مكة عام 622م، حيث الحاجة لمعاملات الدولة الإسلامية.

وهنا أقول: قل ما شئت عن استعلاء الرجل الغربي الأبيض على سائر الأعراق الأخرى والبلدان بعقليته الاستعمارية (colonial mentality) وعن عنصريته المقيتة، وعن التاريخ الطويل في ظلم واستعباد الشعوب الأخرى وامتصاص ثرواتها، وبث الفتن والصراعات ليُبقى تفوق الرجل الغربي على سكان العالم الآخرين، مبررين تعاملهم الشاذ: (ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ). نعم، هذا سلوك الغرب مع الأجانب، أما سلوك الغرب مع شعوبهم، ففي قمة الأخلاق والتحضر والتمدن والتكافل الاجتماعي والاقتصادي وحقوق الإنسان (معيار مزدوج). وسلوك الغرب مع شعوبهم هو (بيت القصيد) الذي يعنينا. والصواب يؤخذ به وإن جاء من عدوٍ بغيض (ولا يجرمنّكم شنآن قومٍ على ألا تعدلوا) المائدة:8. فالقانون في الغرب العلماني واللاديني يهدف لخدمة جميع مواطني الغرب (خدمة البلاد والعباد). وجميع المواطنين في الغرب سواسية (حكّامًا ومحكومين) أمام قوة القانون Power of Law، لكن تعاملهم مع باقي سكان العالم يختلف، إذ القانون المستخدم هو شرع القوة وقانون الغاب (Jungle Law) أي أن دول الغرب تحكم بمكيالين: بقوة القانون مع شعوبهم، وقانون القوة مع الشعوب الأخرى.

وللمظلومين جميعًا أفرادًا وشعوبًا، خلق الله اليوم الآخر للمحكمة الإلهية، وشرّع فيها الجزاء: الجنة أو النار، حيث النار عاقبة الظالمين جميعًا، إذ يقفوا ويُحاسَبوا أمام الله الحاكم العادل خالق الكون ومالك يوم الدين. فالحياة الدنيا فانية والآخرة هي الباقية. وفي الحديث النبوي: (ثلاثٌ لا تُرَدُّ دعوتُهُم: الصَّائمُ حتَّى يُفطرَ، والإمامُ العادلُ، ودعْوةُ المظلومِ تُحمَلُ علَى الغَمامِ وتُفتَحُ لها أبوابُ السَّماءِ ويقولُ اللهُ تباركَ وتعالى وعزَّتي وجلالي لأنصرَنَّكَ ولَو بعدَ حينٍ).

وفي رواية: (ودَعوةُ المَظلومُ يَرفَعُها فوقَ الغَمامِ يومَ القِيامةِ)، أي: فوقَ السَّحاب، (وتُفْتَحُ لها أبوابُ السَّماء) ويقولُ، أي: الرَّبُّ عزَّ وجلَّ: (وعِزَّتي لأنْصُرنَّكِ ولو بعدَ حينٍ)، أي: لو بعدَ مُدَّةٍ وزَمنٍ، وهذا تَحذيرٌ شَديدٌ، وإنذارٌ ووَعيدٌ للظَّالمينَ؛ ولعَظَمةِ أمْرِها تُفْتَحُ أبوابُ السَّماءِ لها نفْسِها، أو للمَلَكِ الَّذي يرفَعُها. وهو سُبحانَه لعلَّه يُؤَجِّلُ العُقوبةَ؛ لأنَّه حَليمٌ؛ لعلَّ الظَّالمَ يرجِعُ عن الظُّلمِ والذُّنوبِ إلى إرضاءِ الخُصومِ والتَّوبةِ. وفي الحديثِ: (أنَّ اللهَ سُبحانَه يُمْهِلُ الظَّالمَ، ولا يُهْمِلُه).

في دراسة مستفيضة (في 37 صفحة) أجراها أكاديميان أمريكيان بارزان من جامعة جورج واشنطن عنوانها:

How Islamic are Islamic Countries (كيف هي إسلامية الدول الإسلامية؟) نشرت بمجلة الاقتصاد العالمي

Global Economy Journal Vol. 10, No. 2, (2010) by S S. Rehman and H Askari. [1]

للعلاقة بين الدين والاقتصاد والمالية والسياسة والقانون والسلوك الاجتماعي تداخل معقد صار موضع اهتمام بعد 11 سبتمبر 2001. تتبنى الدراسة تطبيق التصور القرآني، وممارسات وأقوال النبي محمد ﷺ ووضع 12 مؤشرًا لقياس "إسلامية" الدول والشعوب الإسلامية وغير الإسلامية، ويقيس التزام 208 دولة بمبادئ الإسلام ومفاهيمه وقيمه باستخدام أربعة مؤشرات فرعية تتعلق بالاقتصاد والقانون والحكم وحقوق الإنسان والسياسة والعلاقات الدولية. وجوهر المجتمع الإسلامي أنه نظام قائم على القواعد، تتمحور حول مفهوم العدل. حيث التدابير واسعة لمعالجة ندرة الموارد وتحقيق التوزيع العادل للثروة والموارد تندرج تحت عنوان العدالة وتشمل:

أ) تعزيز الأخلاق والقيم الأخلاقية مثل العدل والمساواة والصدق وما إلى ذلك؛

ب) الأدوات الاقتصادية وأدوات مثل الزكاة والصدقة وقوانين الميراث والملكية.

جـ) تنمية القدرات المؤسساتية والإرادة السياسية لضمان ذلك.

وفي جوهر العدالة يقع مبدأ الإنصاف، والحصافة المالية، واحترام الملكية والحقوق.

"تصدرت أيرلندا العالم في القيم الإسلامية مع تأخر الدول الإسلامية" حيث تمثل أيرلندا أفضل تجسيد للقيم الإسلامية المتمثلة في الفرص والعدالة،

وإن تعاليم القرآن يتم تمثيلها بشكل أفضل في المجتمعات الغربية منها في الدول الإسلامية، التي فشلت في تبني قيم إيمانها في السياسة والأعمال والقانون والمجتمع.

أعلى الدول "بمنظور مؤشرات الاقتصاد الإسلامي والقيم الاجتماعية التي تعكس سياسات هذه الدول وإنجازاتها - هي أيرلندا والدنمارك ولوكسمبورغ والسويد والمملكة المتحدة ونيوزيلندا وسنغافورة وفنلندا والنرويج وبلجيكا وهم العشرة الأوائل". وماليزيا أول دولة ذات غالبية مسلمة تحتل المرتبة 33، بينما الدولة الأخرى الوحيدة في أفضل 50 دولة هي الكويت في المرتبة 48. واحتلت السعودية 91 ومصر 128.

وحسب قول المؤلف (الأستاذ بالشؤون الدولية بجامعة جورج واشنطن): "فإن الدول الإسلامية تستخدم الدين كأداة لسيطرة الدولة". وقال: "يجب التأكيد على أن العديد من الدول التي تدين بالإسلام وتسمى إسلامية هي دول جائرة وفاسدة ومتخلفة وهي في الحقيقة ليست" إسلامية "بالمنظور الإسلامي الأصيل". وقال (إن القوة والعدوان كأدوات لحل النزاع مقابل الحوار والمصالحة، وقبل ذلك، انتشار الظلم من أي نوع، هو دليل ظاهري على أنه ليس مجتمعًا إسلاميًا).

وبالعدل، صارت بريطانيا ودول الغرب أفضل مكان للتقاعد في العالم، حيث التكافل الاجتماعي والضمان الصحي وحيث يعطى الأجير أجره بالكامل كباقي السكان البيض على قدم المساواة والقانون، وأي عمل إضافي يكافأ بالمال كما تعاقب المخالفات بالعقوبات المالية لا الجسدية.

أقول: إن كان الإسلام عبادات ومعاملات، فجوهر الدين هو المعاملات تحديدًا، ولهذا تقدم الغرب علينا بسبب معاملاتهم المبنية على قيمنا ومفاهيمنا الإسلامية (تبناها الغرب وافتقدناها نحن). قارنها اليوم بأمة العرب والإسلام التي أنزل عليها القرآن، والتي تقرأه صباح مساء حكامًا ومحكومين، لكنها اليوم لا تزال تعيش في ظلم وبغي عصرًا بعد عصر، بل وتنتقل من حقبة ظلم لآخر، ومن بغي سابق لبغي لاحق.

حين كان الأمير "شارلس" وأمه الملكة "إليزابيث" يناقشون أن سكان المملكة المتحدة صار فيه ملايين المسلمين مع ملايين السود والهندوس وملحدين وطوائف أخرى تداخلت جميعها في نسيج السكان البريطاني، مما جعل أحد ألقاب الملكة/الملك (حامي الدين المسيحي Protector of Christian Faith) باهتًا ومتحيزًا ولا يعكس حقيقة مكونات الشعب، فوافقوا لحذف هذا اللقب غير العادل وتحويله إلى (حامي الأديان Protector of Faiths). هذا، وفي نفس الوقت والتاريخ كان نوري المالكي رئيس وزراء العراق بكل بطوائفه وموزائيكه المتنوع يتحيز علنًا ويقول: "أنا شيعي قبل أن أكون عراقي"!!!

يا لدورة الزمان!!! كان أستاذ كلية طب بغداد وجراح القلب المشهور "يوسف النعمان" دومًا يقول في سبعينيات القرن الماضي: (سافرت لأمريكا وكنت حمارًا، فرجعت من أمريكا بعد أن صرت آدميًا)!!!

إن قوله تعالى: ﴿أَنَّ ٱلْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ ٱلصَّٰلِحُونَ﴾ الأنبياء :105 إنما هو هنا صلاحٌ في إدارة الأرض، وكأن الأرض في الدنيا يرثها من يُحسن إدارتها. من هنا جاءت مقولة الإمام محمد عبده: "رأيت في أوروبا إسلامًا دون مسلمين، وفي بلادي مسلمين دون إسلام".

رغم أننا كثيرًا ما نسبّ الغرب وندعو عليهم بالويل والثبور على المنابر، لكن سعادة كثير من المسلمين كانت في الغرب!!! فكل ما في حياتنا من إنتاجهم، ولولاهم لفتكت بنا الأمراض، وعدنا إلى مرحلة ما قبل الزراعة، بل ربما هلكنا جوعًا. وما زال الناس يهرعون إلى بلادهم سراعًا، طمعًا في حياة كريمة، وتعليم جيد، وقبل هذا وذاك، طمعًا بجو الحرية والديموقراطية الذي يحفظ كرامة الإنسان هناك.

ومن إفرازات العدالة (ولو صوريًا) موضع للتنفيس السياسي في الغرب، فمثلا في لندن هناك ركن المتحدثين Speakers' Corner إذ يقع في الركن الشمالي الشرقي من هايد بارك Hyde Park near Marble Arch tube station قرب محطة مترو ماربل آرك. إنها أقدم منصة حية لحرية التعبير في العالم. كما أنه مكان تقليدي للتجمعات والاحتجاجات. يجتمع تجمع فريد في هايد بارك كل يوم أحد من منتصف النهار تقريبًا حتى بعد حلول الظلام. الجميع مدعوون للانضمام للمناقشات والمناظرات. يسمح بالتحدث في أي وقت خلال ساعات عمل الحديقة، أيام الأحد فقط.

هناك مفارقة بين الغرب الأمريكي والغرب الأوروبي؛ ففي أمريكا يرخص حمل السلاح خلافًا للغرب الأوروبي. في أمريكا (بلد اللحم والجريمة) يُعدّ القتلُ السبب الرئيس للوفاة في الولايات المتحدة؛ وفقًا لمكتب التحقيقات الفيدرالي، هناك 21,156 حالة قتل وقتل غير متعمد للعام 2022 بمعدل 6.3 جريمة قتل لكل 100000أمريكي.

وفّر العدلُ في الغرب الأوروبي الأمن والأمان للناس جميعًا، حيث حرمة حمل السلاح، لدرجة أن رؤساء الدول والمسؤولين يسيرون بالشوارع من دون حماية أحيانًا. تذكر مقولة رسول الروم عن عمر الفاروق: (حكمت، فعدلت، فأمنت، فنمتَ).

فاليوم، صار قادة الغرب هم أهل العدل والإنصاف. أدناه: منظومة القيم الغربية مع شعوب الغرب، مستخلصة (بتصرّف) من قيم بريطانيا وأمريكا الأساس وبطيفها المتنوع للحياة الكريمة، حيث العدل والإنصاف يتداخل مباشرة وبصورة غير مباشرة في القيم جميعاً:

1. الفردية individualism والاعتقاد بأن كل شخص فريد وخاص وأهمية الخصوصية privacy

2. العدل وتكافؤ الفرص justice and equal opportunities.

رب صورة أغنت عن ألف كلمة. (اليمين) الرئيس الأمريكي أوباما Obama يتجول في "واشنطن مول" بلا حراس ولا فخفخة. (الوسط) رئيس جمهورية التشيك Czech Republic President ذاهب للعمل في باص عمومي. (اليسار) رئيسة إستونيا كرستي كالجولايد Kersti Kaljulaid في جولة على الدراجة.

(اليمين) رئيس الوزراء الهولندي يركب الدراجة ليصل إلى مكتبه. (اليسار) أمضى رئيس وزراء النرويج Norway جنس ستولتينبرج Jens Stoltenberg يومه متخفيًا كسائق تاكسي ليتسمع آراء الناخبين العاديين.

3. الراحة المادية للجميع material comfort for all

4. الديمقراطية (بأدواتها ومشاريعها) مع الحرية (مثلاً حرية التعبير والتملك) democracy and freedom.

وتندرج تحتها التسامح الديني tolerance واحترام المعتقدات المختلفة.

5. العلوم والتكنولوجيا science and technology

6. التقدم والتغيير progress and change (ثقافة التغيير للأحسن Culture of Change for the better).

7. المنافسة competition الشريفة المحمية بسلطان القانون.

8. إمكانية التنقل mobility (العمودي (اجتماعي /اقتصادي) وكذلك التنقل المادي).

9. التطوع volunteerism والإيمان بمساعدة الآخرين والإحسان philanthropy والعمل الخيري والجمعيات.

10. العمل والكفاءة والإنجاز action and achievement وقياس النتائج التركيز على الوظيفة والبراغماتية (العملي الواقعي).

والغرب هنا عملاق في ثقافة الإعلانات Business Advertisement is a Culture وعولمة التسويق Marketization and Globalization وكأن الغرب قارون العصر الحديث، ولعل ميزانية شركة واحدة بالغرب تعدل ميزانية دول مثلاً شركة إينرون Enron بلغت ميزانيتها 67.503$ billion بينما بلغت ميزانية أفغانستان بعد الغزو الأمريكي ما يعادل 11$ million دولار (بقدر ثمن طائرة هيلوكبتر واحدة).

في دولة الإسلام تاريخيًا، كانت وحدة الجنس البشري في أبهى صورها، فلا أفضلية لعرق دون آخر، كما في خطبة الوداع: أفضلكم عند الله أتقاكم، وكما في الحديث النبوي (أن الله لا ينظر إلى صوركم ولا إلى أموالكم، ولكن ينظر إلى قلوبكم وإلى أعمالكم). ولكن اليوم، أصبح الغرب كعبة القاصدين والمهاجرين من شتى بقاع العالم، إذ صار يضاهي الشرق الإسلامي الذي تعلم منه (والتلميذ يبزّ أستاذه أحيانًا) وأمسى الغرب بوتقة انصهار الأعراق كلها Cosmopolitan والكل مساهم في بناء الوطن والقانون حسيبهم ورقيبهم؛ وإن كانوا يحسنون الظن بمواطنيهم (فالكل برئ حتى تثبت إدانته، كما في الإسلام الحقيقي لا المعاصر).

وصارت قصص المُخبر البريطاني شرلوك هولمز شائعة لإحقاق العدل عن طريق علاقته بشرطة سكوتلاند يارد. وفي أمريكا شاعت قصص المحقق الأمريكي الذكي كولومبو مكتشف الجريمة والإقتصاص العادل من المجرمين.

وفي مسلسل كولمبو Columbo: a case of immunity 1975 يقتل القائم بأعمال سفارة عربية (دون ذكر اسمها) يقتل أحد أفراد السفارة لمآربه الخاصة، فيقوم كولمبو باكتشافه، وحين يُفتضح أمره أمام الملك (عند زيارته لسفارته بأمريكا)، يطلب المجرم القائم بالأعمال (والذي كان يتبجح بالحصانة الدبلوماسية) يطلب من كولومبو أن يُحاكم في أمريكا، لأنهم أكثر عدلاً وإنسانية من بلده!!؟؟

ولعل من صور العدل الغربي رغم خطاياه، التسوية التاريخية بقيمة 75 مليون دولار (53 مليون جنيه إسترليني) مُنحت لشقيقين أسودين من ولاية كارولينا الشمالية مسجونين لأكثر من ثلاثة عقود بسبب جريمة لم يرتكباها، إذ لفتت الأنظار للإدانات الخاطئة. أدين هنري ماكولوم وأخوه غير الشقيق ليون براون Henry McCollum and his half-brother Leon Brown مرتين باغتصاب وقتل فتاة عمرها 11 عامًا عام 1983. وفي عام 2014، أدى ظهور أدلة الحامض النووي الجديدة new DNA evidence إلى تبرئتهم والعفو الكامل. وحُكم أن يتلقى كل منهما 31 مليون دولار كتعويض - 1 مليون دولار عن كل سنة في السجن - و13 مليون دولار كتعويضات عقابية punitive damages. ويمثل المبلغ أكبر تسوية مشتركة في قضية إدانة خاطئة في تاريخ الولايات المتحدة!!!

والعدل يدخل في إرساء دعائم "القاعدة الاقتصادية"، وذلك بالحد من عدم المساواة باستهداف التكافل الاجتماعي وإعانات البطالة، كما يدخل العدل في تنويع الاستثمارات. وفي تصريح جميل لصاحب السمو الأمير "محمد بن سلمان"، قدم فيه رؤى شاملة طموحة تحولية للتنافس نحو الأفضل وبدون تقاعس لفتح الآفاق الجديدة والوصول لهدف الرؤية بسرعة وبقوة السلطة التنفيذية في القوانين والإعلام وقطاعات الدولة. استحث فيها الأمير "محمد بن سلمان" على ضرورة إنشاء صندوق الاستثمارات العامة ليكون مرشدًا للإنفاق المالي والنمو بالقطاعات الخاصة، وضرورة تنويع المصادر للدخل المادي، إذ أن الطلب على النفط بدأ بالانخفاض مقارنة بالماضي، ومع الزمن صار النفط (بالكاد) يغطي حاجات السكان المتزايد، مما يشكل خللاً اقتصاديًا، ولا تعدّ الدول النفطية غنية بالنفط وحسب، بل يجب أن يُقاس غناها بكمية وتنوع مواردها نسبة للسكان، فلا بد من تنويع الاقتصاد بتنويع الموارد المالية الأخرى (عدا النفط) من التعليم والتعدين والخدمات والاستثمار والسياحة والتي قد تكوّن 90% من الفرص المهدورة. ولا بد من صناعات تحويلية للنفط ولا بد من الاعتماد على النفس في تصنيع الأنابيب والسفن مما يوفر فرص استثمارات كثيرة. ولهذا كانت تسهيلات المملكة العربية السعودية لذوي المهن، فكانت شركة "المراعي" للألبان وشركة "عصرة" لزيت الزيتون، وغيرها من شركات تضاهي أرقى الشركات العالمية.

وهذا يتفق مع رؤية الغرب فيما يسمى بالحوكمة الجيدة Good Governance وهيكلة الاقتصاد مع الحسبة Audit ووضع الإستراتيجيات والميزانيات budgets وترجمتها عمليًا (لخدمة البلاد والعباد) في الإسكان، فلكل بيت ماء وغاز وكهرباء مع الإعالة بشقق حكومية مجانية council houses؛ وتقليل البطالة بالسكن والمال إنما هو مؤشر عدل لتقدم الغرب. ومن المقولات الإنجليزية أن يكون الإنسان: Thrifty, Nifty and Crafty أي مقتصد، ذكي، وداهية!

وتحت مظلة العدل، الكل مطالب بتقديم مجهود للبناء للإفاقة بعد المصيبة. وبالعدل تبذل المساهمات الخيرية لرحمة الناس والحد من عدم المساواة بينهم. وبوجود 5% قواسم مشتركة لأجل المصلحة العامة يصبح الود بينهم 95% (عكسنا نحن العرب المسلمون فرغم وجود 95% قواسم مشتركة يكاد ينعدم الود بيننا).

مدينة دريسدن، الألمانية في حالة خراب بعد حملة القصف عام 1945، منظر من مبنى البلدية.

وهناك قصة نجاح أمة: استسلمت (ألمانيا) للحلفاء بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية عام (1945م) وكانت حطام دولة. الشعب في حالة احباط وانهيار تام، منازل بل مدن كاملة سويّت بالأرض بما فيها المدارس والمكتبات والمستشفيات.

وحملت قوات الحلفاء معهم المصانع والآلات ودمروا ما تبقى من البنية التحتية بشكل كامل.

كان الشعب عبارة عن نساء وأطفال وشيوخ. انتشرت فكرة الانتحار حينها، ثم تلاها فكرة النهوض من الصفر بقيادة النساء في غياب تام للحكومة. وسميت النساء: نساء المباني المحطمة.

بدأت النساء والشيوخ بهذه الظروف بجمع الأنقاض لإعادة بناء البيوت وجمع الكتب والأوراق من تحت الأنقاض لفتح المدارس، كتبوا على بقايا الجدران المحطمة شعارات تبث الأمل وتحث على العمل:

- لا تنتظر حقك.

- أفعل ما تستطيع.

- أزرع الأمل قبل القمح.

وكانت الفترة بين عاميّ (1945-1955م) مرحلة إعادة الإعمار وبالأمل والإيمان يصنع النجاح.

- ألغيت العطل الرسمية.

وأضيفت ساعة عمل إضافية سميّت: (ساعة من أجل ألمانيا).

وفي العام (1954م) فازت (ألمانيا) بكأس العالم لكرة القدم، وكانت أصابع أقدام اللاعبين تخرج من أحذيتهم المهترئة.

تشير التقديرات إلى أن الحرب أنتجت أكثر من 400 مليون متر مكعب من الأنقاض التي كان لابد من إزالتها قبل الشروع في أي خطة لإعادة الإعمار. وقعت هذه المهمة الجبارة على عاتق النساء الألمانيات، لأن نسبة كبيرة من الرجال كانوا قد ماتوا أو كانوا أسرى الحرب

والفترة (1955-1965م) كانت مرحلة بناء المصانع. تم استقدام عمال (أتراك) لإعادة الإعمار، وكتبوا شعارًا للعمل:

- جديّة + أمل.

والفترة (1965-1975م) ظهرت رؤوس الأموال ورجال الأعمال، تكفّل كل رجل أعمال بخمسين شابًا وشابة يعلمهم ويدربهم على بناء الوطن والنهوض به. كانت مهمة الجميع هي بث الأمل والإصرار على التطوّر والتقدم والحضور بين الأمم المتقدمة ...

هل يمكننا أن نعمل كما فعلت (ألمانيا) إذ انبعثت من تحت الرماد، لِنصبح أمة محترمة بين الأمم؟

أم نبقى من دول من العالم الثالث المستهلكة؟!

إن مفتاح التقدم هو بأيدينا متى آمنا أن بالإمكان الوصول لدرجة أرقى. فبالاستقراء الأولي، نرى أن فرنسا بَنَت واستقت تقدّمها في ظل إيديولوجيات مختلفة: من نظام إقطاعي مرورًا بالثورية ورجوعًا إلى ديكتاتورية نابوليون وانتقالاً إلى الديموقراطية. وألمانيا مرت بذات المراحل تقريبًا، وكذلك انجلترا، وحتى أمريكا بَنَت تقدّمها في ظل حرب ضروس بين الشمال والجنوب؛ وكذلك روسيا بَنَت تقدّمها في ظل القيصرية مرورًا بالشيوعية ووصولاً إلى الليبرالية؛ والصين تخلصت من تخلفها في ظل الشيوعية وتقدمت بالانفتاح الاقتصادي واقتصاد السوق. ليس التقدم رهينًا بإيديولوجيا معينة بقدرما هو رهين بالقدرة على بناء المجتمع، وإنشاء توافقات أساسية على مشروع مجتمع ومؤسسات تنظر للمستقبل، وتستلهم من إيجابيات الماضي المشرق (لا سلبياته كما في المقولة الإنجليزية: Don't recycle negative past أي لا تقم بتدوير الماضي السلبي)، فالذي يريد ترميم حياته، بدون رؤية مستقبلية إنما يعمل على تعقيدها أكثر. فالفشل يكمن في ضبابية الأفق، والتخبط العشوائي والفشل في التغيير، التقدم هو امتلاك فكر إيجابي مؤمن بأن الإنسان قادر بنفسه على الفعل، وعلى التأثير في المستقبل ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡۗ﴾ الرعد، الآية:11. وكما في الحديث (الحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أحق الناس بها) ولا يهمه من أي وعاء خرجت!

1- Global Economy Journal Vol. 10, No. 2, (2010) by S S. Rehman and H Askari.

https://islamicity-index.org/wp/wp-content/uploads/201511//how-islamic-are-islamic-countries.pdf

ضرورة إصلاح التعليم العالي والبحث العلمي في العراق

أ.د. يعرب قحطان الدُّوري

جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة

يعتبر التعليم العالي والبحث العلمي جزءًا أساسيًا في بناء الأوطان والأمم، إلى جانب الصحة والإسكان، بل يتعداه ليكون سببًا في بناء الأجيال المتعاقبة. لكن عندما يكون في معضلة ووضع كارثي، فلا بد من إرادة وطنية تبدأ من صناع القرار (القرار السياسي) مع حنكة المستشارين أولي الخبرة، والرؤية الثاقبة لوضع النقاط على الحروف. لقد أصبح جليًا وجود انعكاسات سلبية عديدة لها تأثير بالغ الضرر، ومنها هذا المجال الحيوي في العراق على وجه التحديد. بل امتدت انعكاساته على مجال البحث العلمي ومخرجاته. وعلى سبيل المثال جاء العراق بالمرتبة الأخيرة عربيًا والـ 172 عالميًا من أصل 180 دولة في قائمة الدول الأكثر نظافة، حيث بلغت عدد نقاطه 30.4 من أصل 100 نقطة حسب تقرير مؤشر الأداء البيئي الأممي الصادر في أغسطس/آب 2024. لكن التعليم العالي والبحث العلمي مرتبط بمفهوم الرقي والنمو ومعيار للتقدم والتطور، وبهذا يعتبر هدفًا مهمًا لدى الدولة المتقدمة، فنجد كبرى الجامعات مثل لندن وأوكسفورد وكامبردج في بريطانيا وهارفارد وماساشوستس في أمريكا ومراكز البحث العلمي مثل ماكس بلانك في ألمانيا والمركز القومي للبحث العلمي في فرنسا ونظيراتها في بقية دول العالم، قبلة أنظار صناع القرار لبلدانهم، كونها مصنعًا لخريجي الحكمة والعلم والتكنولوجيا، بل تعتبر نقطة التطور المركزية لأوطانهم. ومن المعلوم وجود الكثير من المؤتمرات والندوات والورش العلمية لإرساء مقومات التعليم العالي والبحث العلمي، حيث ظلت الطريقة المثلى لتبادل المعرفة بوسائل شتى بين دول العالم. وأجزم أن البحث العلمي متمثلا بالبحوث العلمية والتكنولوجية كثمرة للتعليم العالي هو منقذ البشرية من مشاكلها وآهاتها، بل اللبنة الأساسية للاقتصاد الوطني المتين المبني على التنمية المستدامة. لذا نلاحظ العرى الوثقى بين الانفاق على التعليم العالي والبحث العلمي وربطهما بالقطاعين العام والخاص من جهة وتقدم الدول من جهة أخرى، كما مطبق فعليا في دول العالم المتقدم خصوصا، وكذلك دول العالم الانتقالي مثل ماليزيا.

لقد كثرت الدراسات والمقالات للنهوض بالتعليم العالي والبحث العلمي في مختلف أنحاء العالم، لكن سنركز نقاشنا على العراق للحصول على مخرجات إيجابية تنتقد الإخفاقات وتبرّز النجاحات لضمان مستقبل أفضل للأجيال القادمة والحفاظ على الوطن. وآخرها التي كتبها أ.د. محمد الربيعي، الخبير في شؤون التعليم العالي لدى اليونسكو في العراق عن "لماذا أدعو إلى إصلاح التعليم العالي؟ (إصلاح التعليم العالي الطريق السليم لإصلاح الدولة)"، المنشورة في صحيفة المدى بتاريخ 2024/7/28، حيث تناول بمهنية موضوع الإصلاح معتقدًا إن إصلاح التعليم يمكن أن يأخذ الأولوية على الإصلاح السياسي في العراق، ومستندًا الى حجج علمية تبعها تحديد العناصر الأساسية لهذا الإصلاح.

وهنا ننظر بجد وحزم إلى الوقت الحالي الملائم للخروج من مرحلة التشخيص الى العلاج الفوري. فما تحتويه المكتبات والجامعات ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي من مخططات ودراسات وأبحاث واستشارات ومقترحات، تؤدي دورها الإيجابي (إن اجتمعت) وأُخذت على محمل الجد إلى إرشاد صناع القرار إلى ما يجب العمل عليه لإصلاح فعلي عملي شامل. لقد أصبح لزامًا مراجعة الآلية التي تتم من خلالها تلك الاصلاحات، ويستوجب على وزارة التعليم العالي والبحث العلمي مراجعة الإستراتيجيات والمخططات، وطرح السؤال المنطقي: لماذا نفشل؟ ففيما يخص إصلاح التعليم العالي، فلا شك أن مخرجاته مرتبطة بنسبة الجودة في التربية والتعليم، وما يشهده الأساتذة الجامعيون من انتكاسة طلبتهم من حيث التواصل سواء بالتخصصات العلمية أو الإنسانية لشيء محزن حقًا. وبلا أدنى شك فالحالة المادية لعوائل الطلبة الجامعيين تلعب دورًا هامًا في تحديد توجيههم ورسم الطريق لهم نظرًا لوجود التعليم الحكومي والتعليم الخاص، ومكرسًا مفهوم الطبقية. ومن الملاحظ أن

طريقة التسجيل في الجامعات المتبعة المعتمدة على الانتقائية المبنية على معايير في تخصصات عديدة تعد نقطة تحتاج إلى مراجعة حقيقية، إذ تقضي على أحلام الكثير من الطلبة. ونشير إلى ضرورة الاشتراك في خطة التنمية المستدامة والتي حددتها الأمم المتحدة في عام 2015 لتحقيق أهداف التنمية الاستراتيجية السبعة عشر (SDGs) الرامية إلى تحقيق الرخاء الاجتماعي والاقتصادي للناس وللأجيال القادمة. أحدها هو الهدف الرابع المتمثل بالمساواة في التعليم كما هو موضح في: "التعليم الجيد الشامل والمنصف وتعزيز فرص التعلم مدى الحياة للجميع". ومن جانب آخر، تصنف العلوم الى أربع طبقات: رابعها، العلوم الدقيقة (العلوم والهندسة والطب)، وثالثها فلسفة العلوم، وثانيها العلوم الإنسانية، واولها العلم اللدني. فلا بد من إعادة الاعتبار للمسالك المتعلقة بالعلوم الانسانية. فقد أثبتت التجارب والتاريخ أن البلدان التي وصلت إلى مستويات متقدمة من الرقي والازدهار هي تلك التي كانت تعير اهتمامًا بالغًا بالعلوم الانسانية بما في ذلك الأدب والشعر والفلسفة والمسرح وباقي الفنون، كالحضارة اليونانية والإسلامية وغيرها حيث سما فيها مستوى الفكر والإبداع وكان العلم يعج بحلقات النقاش والمناظرات، وكان للبحث العلمي فيها حظًا وافرًا، فأنتجت فكرا برؤية ثاقبة وغزارة ملحوظة وصل إلى الصين شرقًا والأندلس غربًا. وفي عصرنا الحديث نجد الجامعات الأمريكية مثلا تلتزم باعتماد المواد التكميلية أو الاختيارية (Elective courses) بالإضافة إلى المواد الرئيسية، وهذا ما اتبعته جامعة آل البيت بالأردن في تسعينيات القرن العشرين ما جعلها قبلة النخبة من الأساتذة الجامعيين في الوطن العربي. ونحن من جهتنا نتمنى أن تنهج جامعاتنا العراقية نفس المنحى لأننا نريد طبيبًا ومهندسًا وعالمًا متقنًا لتخصصه، وفي نفس الوقت ملما بالفن والأدب بشكل أفضل. ولا ننسى إعادة هيكلة المؤسسات التعليمية والجامعات ضمن ضوابط علمية بحتة، وتحديث وتطوير المناهج الدراسية، وفضائها الجامعي بما ويتوافق مع العصر الحديث. وخلق كراسي علمية في جميع التخصصات. ومن الضروري بمكان العناية القصوى بالموارد البشرية وهما الأستاذ والطالب وتطويرهما، وهما المعنيان الأساسيين بالتفاصيل التعليمية. مع التأكيد على تطبيق جميع معايير الجودة الشاملة بعيدًا عن أي مزايدات إيديولوجية أو سياسية أو حزبية أو محسوبية تفضيلاً مصلحة الوطن والأمة عليها. ويتبعها إرساء تعاون جاد وحقيقي مع كبريات المؤسسات التعليمية في العالم المتقدم، يرافقها ابتعاث حقيقي للطلبة الاكفاء حصرًا بلا محسوبية أو ولاءات إلى الدول المنتجة علميًا وفي كافة التخصصات بجدول زمني يتوافق مع خطط التقاعد الالزامي للجامعيين الحاليين الحاصلين على الشهادات العليا والترقيات العلمية بعد 2003 والتي رافقها شوائب أثرت على مستوى التعليم العالي. كذلك وضع خطة وزارية مركزية مؤقتة لبضع سنين لإدارة الجامعات العراقية، يتبعها استقلالية أكاديمية ومنهجية وعلمية للجامعات العراقية بغية النهوض الشامل. ويجب إعادة النظر في حجم الجامعات الأهلية مقارنة بنظيرتها الحكومية، وبرامج الدراسات العليا وربطها بحاجة السوق المحلية، وضوابط التعيينات في الجامعات ومراكز البحث العلمي والترقيات العلمية. ويتوج كل ذلك بتأسيس مجلس تعليمي أعلى للتعليم العالي والبحث العلمي يراقب عن كثب مسيرة الإصلاح ويتعقب الهفوات والخطاء لمعالجتها وتلافيها وضمان استدامة الإصلاح ونهضة التعليم العالي.

وفيما يخص إصلاح البحث العلمي والذي يعتبر ركيزة أساسية في مشروع الإصلاح الشامل، فإن البحث العلمي غاية الإنتاج الفكري ومحط أنظار مؤسسات التعليم العالي كقاطرة للتنمية الاقتصادية والصناعية والاجتماعية والثقافية للمجتمع الانساني. والمؤكد أن البحث العلمي له دور كبير في رفع المستوى المعرفي والفكري للمجتمعات. وقد حان الوقت لمراجعة كل ما يتعلق بالبحث العلم من سياسات وخطط، والوقوف على مواطن الخلل بغية وضع الأهداف ورسم خارطة طريق واضحة المعالم. لأن الحاجة ملحة للبحث عن مصادر تمويل وفي مقدمتها الدعم الحكومي، ووضع مشاركات فعالة مثل ابرام اتفاقيات بين الجامعات والمؤسسات الصناعية وتحفيز القطاع الخاص، والتعاون العلمي الدولي، واستقبال علماء العالم والتعاون وتبادل الخبرات معهم. كما تبقى الحوافز مهمة جدا للباحثين والمبدعين لحفظ حقوقهم وخصوصياتهم الفكرية، فلا يأتي تطور وإبداع من فقر وإقلال.

وأتفق مع أ.د. فهر حياتي، عميد كلية الهندسة سابقًا في جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا بالإمارات بتعليقه على مقالة الربيعي الآنفة الذكر: "واضح من المقالة لماذا أنك تدعو لإصلاح التعليم العالي أو التعليم بكل مراحله وما يؤدي إليه هذا الإصلاح. ونجحت في إرسال هذه الرسالة ولكن يبقى السؤال: أين نبدأ ومن يتولى إدارة هذا الملف ومن يديره ويتمكن من تنفيذه؟ برأيي المتواضع أقول إن للفرد المتعلم المتمكن الواعي القدرة على أحداث تغيير في حدود عمله ولكن ماذا لو كان هذا الفرد وحده وحوله عشرة يعارضونه ويحاربونه وفي أقل تقدير لا يساندونه لأن ذلك يكلفهم راحتهم أو يؤثر على مصالحهم وهم غير مستعدين للتضحية؟ ولو افترضنا أن هذا الفرد هو رئيس مؤسسة أو جامعة وهو في العراق ويؤمن بما كتبته فلماذا لا يصلح التعليم؟ وكيف يصلحه إذا كان حوله وبموقعه آخرون يرون مصالحهم الشخصية أهم من السير بهذا الطريق ومستعدون أن يتخلوا عنه وعن دعمه؟ ولهذا فالحل ليس فردي والحل الفردي يكون بتأثير ضعيف جدًا ومحلي ولا يؤثر في المجموع. فلهذا مثل هذا الحل لا يأتي إلا من سلطة واعية تعرف وتفهم وتعي وهي صاحبة قرار وصاحبة نفوذ وقوة وهيمنة".

وهنا أشير بصراحة وصدق لا يقبل الشك إلى ضرورة تفضيل الحل السياسي عبر صناع القرار لتنفيذ سياسات إصلاح التعليم العالي والبحث العلمي في العراق. وهنا أمثلة حية خلال القرن المنصرم. اتخذت المملكة العراقية في عشرينيات القرن العشرين قرارًا سياديًا بالبعثات العلمية للطلبة العراقيين إلى أمريكا وانكلترا فأنتجت لنا عمالقة التدريس الجامعي والفكر والبحث العلمي مثل الكبار أحمد سوسة وعبدالعزيز الدوري وصالح أحمد العلي وعبدا لعزيز البسام وجميل الملائكة ونازك الملائكة وزوجها عبدالهادي محبوبة ونجيب خروفة وآخرون أسسوا للتعليم العالي مكانته العالمية ومستدلٌ على أن خريجي كلية الطب بجامعة بغداد منذ ستينيات القرن العشرين لم يحتاجوا إلى معادلة شهاداتهم الجامعية في المملكة المتحدة لدليل على رصانة التعليم العالي آنذاك. كذلك حقق اليابانيون والألمان نهضة بلدانهم بعد خرابهما في الحرب العالمية الثانية بقرار سياسي من أجل رفعة بلدانهم وتقدمها، فأصبحت جامعاتهم ومراكزهم البحثية محط أنظار كل دول العالم أثمرت على العشرات من جوائز نوبل والجوائز العالمية في مختلف التخصصات. كما يجدر بنا الذكر القرار السياسي في قانون الكفاءات العراقي في 1974 ذا الأثر الكبير في جذب حملة الشهادات العليا العراقيين من الخارج ومنحهم امتيازات مالية وتشجيعية ما صنع ثورة علمية حقيقية حيث كانت ابحاثهم تسبق ماليزيا بعقود وتنافس أمريكا في حينها. وأتذكر ندوة التعليم العالي في 1991 والتي عالجت الإخفاقات وأسست لنهضة غير مسبوقة بالرغم من الحصار المفروض على العراق وقتذاك، ونتج عنه ابتكارات عديدة مثل لقاحات وأدوية طبية مبتكرة، ودراسات تكنولوجية لطائرة درون وغيرها. وانقل تجربة الأمين العام الأسبق لجامعة الدول العربية السيد الشاذلي القليبي والتي نقلها على شاشة MBC في تسعينات القرن العشرين، والذي أشار إلى أول قرار اتخذته السوق الأوربية المشتركة في خمسينيات القرن العشرين كان توحيد سعر الطماطم بين دول السوق ليس لأهمية المنتج فحسب، بل لضرورة واهمية القرار السياسي على بساطته.

وختامًا، أؤكد على ضرورة الإصلاح السياسي وأولويته على إصلاح التعليم العالي والبحث العلمي وكذلك بقية مجالات الحياة على السواء.

"محمد الفاتح" و"مارتن ميستري" التباين الحضاري في الرسوم المتحركة

محمد الحارثي

السعودية - جدة

كان عالم الرسوم المتحركة أو ما يعرف بأفلام الكارتون باعتباره صناعة غربية صرفة منطقة مجهولة وعالم مبهمًا بالنسبة للعالم العربي والإسلامي كما هو حاله مع كثير من منتجات الحضارة الغربية وثقافتها لأسباب كثيرة ليس المقام يتسع لذكرها، إلا أنه بالإضافة إلى ذلك فقد تعمق انصراف العالم العربي والإسلامي عن الالتفات إلى عالم الكرتون وذلك لأنها في نظر البعض مواد مرئية لا تشكل قيمة مادية أو معنوية، فهي ليست سوى تسالي الأطفال بما بها من تصاوير مفعمة بالألوان، كما هو حال الدمى والألعاب وصور الكاريكاتير.

غير أن هذا التَّصور قد يكون مستساغًا بعض الشيء خصوصًا في بداية صناعة الكرتون؛ إذ أن صناعة الكرتون في بداية أمرها كانت تقدم نفسها بوصفها موادًا ترفيهيةً للأطفال لا أكثر، وبالتالي فقد تلقَّفتها الاستهلاكية العربية كما تلقَّفت غيرها من صادرات الثقافة الغربية دون أن تتم الرقابة الفعَّالة على تلك المواد فضلاً عن دراسة محتواها دراسة علمية دقيقة، غير أنه بعدما تطورت صناعة الكارتون وبلوغها مرحلة معينة، تبيَّن بما لا يدع مجالاً للشك أن تلك المواد الكرتونية ليست كما كان يعتقد حيالها من أنها منتج ترفيهي أو مادةً مسليّة فحسب، بل إنها كانت بالإضافة إلى ذلك أوعية لرسائل ومضامين حضارية وثقافية.

حتمية التحيز:

قد يقال ما الضير في أن تكون أفلام الكرتون حاملة لمضامين حضارية تخصُّ النموذج الحضاري الذي صدرت عنه كما هو عمل الفن في الجملة من حيث هو وسيلة من وسائل التعبير عن الذات، وأحد أشكال العرض الإبداعي لسردية نماذج الحضارات وثقافاتها، وهذا الرأي الوديع منقود من وجهين أولهما: أن المحتوى المتضمن لتلك المواد الكرتونية يحمل في طياته تحيُّزات حادة للنموذج الحضاري الغربي، والتي يتم تسريبها للمتلقي بطريقة غير مباشرة، الأمر الذي يخلق لديه مع مرور الوقت شعورًا بالانتماء لتلك التحيزات، وعن مفهوم التحيز يقول عبدالوهاب المسيري "إن خلف كل نموذج معاييره الداخلية، التي تتكون من معتقدات وفروض ومسلمات وإجابات عن أسئلة كلية ونهائية تشكل جذوره الكامنة وأساسه العميق، وتزوّده بالبعد الغائي وهي جوهر النموذج، والقيمة الحاكمة التي تحدد النموذج وضوابط السلوك وحلال النموذج وحرامه .. وباختصار فهي المرجعية النهائية للنموذج، التي تجيب على الأسئلة الكلية والنهائية (ما الهدف والغاية من الوجود في الكون، هل الإنسان مادة وحسب، او مادة وروح، أين يوجد مركز الكون كامنً فيه أم مفارقًا له؟)[العالم من منظور غربي، عبدالوهاب المسيري ص17]

و الوجه الثاني: أن تلك التحيزات التي تتضمنها أفلام الكارتون للنموذج الغربي تتَّصف بالعدائية العميقة للتصور الصحيح للإنسان عن الوجود والمرجعية النهائية والنظرة الشمولية للكون والحياة، وذلك من خلال تمظهرات عدة أهما اعتبار الوجود مادة وحسب،

وأن القيم ليست سوى القيم النفعية، وأن استحقاق البقاء يكون للأقوى، وأن مفاعلات الحياة ومحركاتها لا تخرج عن المحرك الاقتصادي والمحرك الجسماني، وأن معايير الجمال والذوق هي المعايير الشهوانية ذات الأصل الغريزي، وأن الغاية تبرر الوسيلة، وأن الأخلاق هي الأخلاق المصلحية باعتبارها القيمة العليا في النموذج، وأن الطبيعة إله والعلم التجريبي رسولها.

الحضارات.. سلم أم صراع؟:

لقد تعددت الآراء حول طبيعة العلاقة بين الحضارات، وانحسرت تقريبًا في أربعة اتجاه رئيسة أولها: أن العلاقة بين الحضارات منتهية بصدام لا مفر منه، وثانيها: أن الصراع الثقافي قد بدأ في داخل الحضارة الغربية نفسها وأنها بصدد التقوض من الداخل، وثالثها: أن الحضارة الغربية المتمثلة في صيغتها الأمريكية هي نقطة نهاية التاريخ وآخر محطات التدافع الإنساني، ورابعها: أن السلم بين الحضارات احتمال ممكن إذا سلك الناس مسلك الديموقراطية العلمانية [انظر: صراع الحضارات بين عولمة غربية وبين بعث إسلامي، جعفر شيخ إدريس. 25]

وبغض النظر عن الترجيح بين هذه الاتجاهات ، إلا أنه على افتراض أن ثمة مساحة للسلم والتخادم بين الحضارات وبعضها البعض، إلا أن طبيعة العلاقة بين الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية مع وجود بعض التفاهمات بين الحضارتين حيال جوانب معينة، إلاَّ أنها علاقة تعارض وتناقض لا يمكن أن تنتهي إلا بصدام واسع النطاق؛ وسبب ذلك لا لأن الحضارة الغربية حضارة ذات مرجعية مادية متوحدة منكرة للمطلقات ومنكرة للمعايير المتجاوزة فقط، وإنما لكونها حضارة إبادية اقتلاعية تنزع نحو الصراع واجتثاث الآخر من سياقه الحضاري والثقافي خصوصًا إذا كان هذا الآخر يشكِّل حالة تهديد وجودي لمصالحها (غير المشروعة) غالبًا، كما أنها تقوم بتدويل نموذجها على العالم بغية أن يكون العالم كله تحت هيمنتها وسلطانها، مستخدمةً في ذلك حشدًا من الوسائل والأدوات المؤثرة مثل التبشير بالفردوس الأرضي، والقضاء على كافة المشكلات وتنمية قطاع اللذة. وما الإمبريالية بشقَّيها الاستعماري والاستشراقي، والعولمة بشقيها الثقافي والاقتصادي، والتسرطن الرأسمالي في حياة الفرد، وبناء أسطورة الرجل الأبيض أوضح أدلة على ذلك "مشكلتنا أن الحضارة الغربية ليست راضية حتى بالقليل الذي تبقى لنا من الحضارة الإسلامية، بل تريد لنا ولغيرنا ألا نكون عقبة في طريق مصالحها القيمية أو المادية، بل أن كون تابعين لها في كل ذلك.... فقادة الحضارة الغربية يخشون على حضارتهم من كل بادرة إحياء لتلك الحضارة التي كانت سائدة، ومما يزيد خوفهم قول المختصين منهم في التاريخ الإسلامي، إن للإسلام مقدرة عجيبة على العودة كلما هزم "[صراع الحضارات بين عولمة غربية وبين بعث إسلامي، جعفر شيخ إدريس ص 46]

النموذج والنموذج المضاد:

لقد تمكَّن النموذج الغربي بفضل أدواته من اختراق الثقافة العامة للمنظومة العربية والإسلامية، قاصدًا بذلك تطبيق رؤيته التي تهدف إلى تطويع المنظومة وإخضاعها وتوظيفها لخدمة مصالحه الخاصة به، وقد كان تصدير المحتوى الثقافي عبر القنوات الثقافية أهم تلك الأدوات التي تم استخدامها في عملية الاختراق، وقد حققت نجاحًا بنسب متفاوتة على بعض المستويات يصعب إنكاره، إلا أنه في المقابل تكونت جيوب مقاومةٍ رفضت عملية التصدير التي يمارسها النموذج الغربي لمنتجاته الثقافية باعتبارها سلبًا لذاكرة الحضارة الإسلامية وهويتها وأداة للهيمنة عليها وعلى مقدراتها، ولم يكن دور تلك الجيوب مقتصرًا على الحد أو التخفيف من تلك الاختراقات والحفاظ على ما تبقى من مكونات الهوية العربية والإسلامية فقط، وإنما تقديم بدائل صحية خالية من التحيزات التي يتضمنها المنتج الغربي، وغنية بالتحيزات للنموذج العربي والإسلامي بكل مكوناته الحضارية، فنجمت عن ذلك حالة من التَّضاد والاشتباك ظهرت على أسطح فضاءات متعددة من ضمنها فضاءات الإبداع والفنون في زاويتها المتمثلة في صناعة أفلام الكارتون والرسوم متحركة.

ولدراسة هذه المفاصلة الحضارية بين النموذجين الغربي والإسلامي في فضاء الرسوم المتحركة، فقد استحضرت شخصية محمد الفاتح بطل فيلم "فتح القسطنطينية" وشخصية مارتن ميستري بطل مسلسل "مغامرات مارتن". وسبب اختيار هاتين الشخصيتين هو أن كلا الشخصيتين قد عبرتا عن النموذج الحضاري الكامن فيهما وفيما تضمنته قصتهما بكفاءة عالية، مع التَّنويه إلى أن التفرقة بين شخصية محمد الفاتح بوصفها شخصية حقيقية وشخصية مارتن بوصفها متخيلة تفرقة غير مؤثرة على نتيجة الدراسة، بالإضافة كذلك إلى انعدام جدوى التفرقة بين "فتح القسطنطينية" باعتباره فيلمًا، ومسلسل "مغامرات مارتن باعتباره مسلسلاً؛ لأن هذا الأخير وإن كان مسلسلاً من عدة حلقات إلا أن كل حلقة تقريبًا وحدة مستقلة ومتماثلة مع غيرها من الحلقات من حيث العناصر والأدوار

الحضارة الغربية حضارة ذات مرجعية مادية متوحدة منكرة للمطلقات ومنكرة للمعايير المتجاوزة فقط، وإنما لكونها حضارة إبادية اقتلاعية تنزع نحو الصراع واجتثاث الآخر من سياقه الحضاري والثقافي خصوصًا إذا كان هذا الآخر يشكِّل حالة تهديد وجودي لمصالحها

والحبكة الدرامية، والاختلاف يكون في قصة كل حلقة فقط.

أ) مارتن ميستري:

بطل مسلسل "مغامرات مارتن" الصادر عن شركة "مغامرات مارتن" هو مسلسل كرتوني مستند إلى القصص المصورة الإيطالية "مارتن ميستري" التي أنشأها ألفريدو كاستيللي. أنتج المسلسل بواسطة Marathon Media و Image Entertainment Corporation، وعُرض لأول مرة في عام 2003. تدور أحداثه حول مارتن ميستري، مراهق يعمل مع أخته غير الشقيقة ديانا وصديقهم رجل الكهف جافا في التحقيق في الظواهر الخارقة وحل الألغاز الغامضة ومصارعة القوى الشريرة لصالح منظمة سرية تدعى "المركز".

بداية فمن حيث ملامح الشخصية نجدها شخصية شاب أبيض ذكي جدًا وظيفته استخدام عقله كأداة مركزية في التغلب على الوحوش الشريرة دون أن تكون لديه خصائص ذاتية خارقة عن العادة كأن يكون لديه مقدره على الطيران أو التخفي مثلاً، ولكنه مع ذلك ينتصر على القوى الشريرة انتصارات خارقة، تفتقر إلى نسقية منطقية معقولة بحيث، وهذه الجزئية من الشخصية تعبر عن حالة الغرور في النموذج الغربي المتمثلة في ادعائه السيطرة على الطبيعة ، كما تعتبر عن مركزية الرجل الأبيض وفوقيته من زاوية احتكاره للعقل والتفكير في إطار من العنصرية الصارمة، الأمر الذي تجليه شخصية مساعد "مارتن"(رجل الكهف) وهو رجل ملون كثير

شعر الجسم، يتسم بالغباء وعدم البيان ويظهر في بعض لحظات الغضب وهو يضرب بقبضتيه على صدره كما تفعل الغوريلا.

ومن سمات شخصية مارتن أنه فتى وسيم جدًا (وفق معايير النموذج الغربي) وعصري في مظهره وهندامه، مرتديًا بنطال جينز وقميصًا جذابًا، ومتقلدًا قلادة حول عنقه، وشعره مسرَّح على طريقة المراهقين الأمريكيين، وكل ذلك يقبع تحته التأكيد على محورية الموضة الغربية، ووجوب الاستمساك بها كأسلوب أوحد للملبس والمظهر الأنيق، ناهيك عن توظيف العري والمشاهد الخارجة باعتبارها شكلاً من أشكال التفوير الغريزي، الذي هو بدوره أحد أذرع تنمية قطاع اللذة إحدى الركائز الأساسية في النموذج الغربي.

كما تظهر شخصية "مارتن" متناقضة في تضاريسها وسماتها العامة، فهي شخصية محوريَّة يفترض أن تكون ذات سمت وانضباط أخلاقي وسلوكي، وفي المقابل تحظى بتقدير واحترام من قبل الوسط الاجتماعي المحيط، لكن العكس صحيح فهي شخصية مغرقة في الرقاعة والتهتك، ودائمًا ما يتملق الفتيات اللواتي يقابلنه بالتزرية والإهانة، وهو في المقابل يتلقى ذلك بالقبول والرضا. هذه الفوضوية في رسم الشخصية الرئيسية يقف خلفها مفهوم السيولة الشاملة التي عبر عنها المسيري وجيزموت باومن في أن ما بعد الحداثة قد أتت على المفاهيم والثنائيات الصلبة وقامت بتذويبها وخلطها مع بعضها البعض، فارتفع مفهوم التناقض، وانعدم المعنى في التفرقة بين الأضداد كالتفرقة بين الخير الشر، والمروءة والسفالة، وليس ظهور هذه السيولة محصورًا في هندسة الشخصية المحورية للبطل، وإنما تتجلى كذلك في أسلوب كتابة القصص الذي هو عبارة عن خليط غير متجانس من الكوميديا والرعب والإثارة والفنتازيا.

ويلاحظ أن الدين أو المقدس لا وجود له في المضمون القصصي لحلقات المسلسل، وإن كان ثمة ظهور للدين فيظهر كجزء من أسطورة قديمة، أو يظهر كوسيلة تستخدم للتعاطي مع قوى شريرة سواء من شخصية تحمل ذات الوصف، أو من شخصية تتسم بالسذاجة والسطحية، علاوة على أن خلط الدين بالسحر والشعوذة من العلامات الفارقة في المضمون القصصي للمسلسل. هذه الجزئية يختبئ تحتها موقف النموذج الغربي من الدين الذي كان يقف منه في بداية المتتالية العلمانية موقفًا محايدًا على أساس أن الدين ممارسة ذاتية فردية خاصة نوعًا ما، ثم تحول الموقف في مرحلة متأخرة من المتتالية إلى معاداة الدين وتفريغه من محتواه المتجاوز، وخلع الصورة الأسطورية عليه، ونزع القداسة منه ومنحها للعقل التجريبي التجريدي المادي، كما أن الإسقاط على الإسلام بالذات واضح في بعض الحلقات، كتصوير مجموعة من الناس في معبد وهم في وضع السجود لكاهن يتوسطهم وهو يتلو تعاويذ غير مفهومة على أساس أنه يخاطب القوى الخارقة. [انظر: العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة، عبدالوهاب المسيري ج2ص-121 122].

ب) محمد الفاتح:

هو بطل فيلم "فتح القسطنطينية" فيلم كارتوني عربي، تم إنتاجه 1995 بواسطة شركة "آلاء" للإنتاج الفني والتوزيع، والمملوكة للسعودي "أسامة أحمد خليفة" تدور الأحداث حول القصة التاريخية الشهيرة لفتح القسطنطينية على يد القائد المسلم السلطان محمد الفاتح، ويستعرض الفيلم نشأة محمد الفاتح وعوامل التأثير في حياته والمكوِّنات التي كوَّنت شخصيته، وحادثة توليه مقاليد الحكم، وتصميمه بعد ذلك على فتح القسطنطينية ورفع الظلم عن أهلها ودعوتهم إلى الإسلام، الأمر الذي ينجم عنه حصاره للقسطنطينية وقتال البزنطيين وانتصاره عليهم واقتحام المدينة.

بداية ينبغي التنويه على أن زاوية تناول شخصية محمد الفاتح وقصة فتح القسطنطينية ليست زاوية توثيقية للقصة من خلال عرضها على المصادر التاريخية، وإنما غاية الدراسة هي تحليل المادة المرئية للكشف عن التحيزات الحضارية الكامنة فيها.

ملامح الشخصية: يظهر محمد الفاتح كشخصية معتدلة القامة ممشوقة الهامة بأنف حاد ولحية مشذبة معبأة بالسواد، وعنق طويل ونظرات ثاقبة، كما يظهر مهيبًا متفجرًا ثقة وأنفة من غير غرور أو كبر، وقد جاء التعليق الصوتي للشخصية متساوقًا مع الصورة إلى حد لا بأس به.

ويمكن القول أن مادة الفيلم مادة إسلامية خالصة، ليس لأنها استعارت حدثًا تاريخيًا من التراث الإسلامي، أو تضمنت عرض الممارسات والشعائر الإسلامية فقط، وإنما لأنها كانت تنطلق من قيم إسلامية أصيلة، وتعبر عن تحيزات حضارية للنموذج الإسلامي، بالإضافة إلى مناقشة مسائل جدلية في المجال التداولي الفكري كمسألة انتشار الإسلام بالسيف.

تقوم القصة على جوهر بالغ التجذُّر في المخيال الإسلامي، هو أن الإنسان ليس مادة وحسب كما تعرِّفه العلمانية الغربية، وإنما له تكوين ثنائي من مادة وروح، فالمادة هي الجسده الذي ينتمي إلى الطبيعة وتماهى معها ومع نواميسها، ويتم التفاعل بينه وبينها وفق مسطرة قانونية في إطار من التكامل والتنافع لا التَّضاد والتغالب، والروح هي ذلك السر الخفي الذي لا ينتمي إلى الطبيعة المادية إلا من جهة ارتباطه بالجسد الإنساني، وإنما ينتمي إلى فوقيةٍ متجاوزة متعالية عن الطبيعة ومنزهة عنها تضم المُثُل والأخلاق والجمال، ومن ثم يكون الإيمان بالله عز وجل امتدادًا حتميًا لهذه الكينونة الثنائية للإنسان، ومادة الفيلم مشرَّبة بهذا المعنى ابتداء من قضيتها الكبرى إلى أدق التفاصيل فيها. [انظر: الإسلام بين الشرق والغرب، على عزت بيغوفيتش ص132]

تضمَّن الفيلم حزمة من القيم الأخلاقية المطلقة المتجاوزة التي يأتي العدل على طليعتها بوصفه المحرك الأساس لديناميكيات القصة، حيث يتم عرض حال أهل القسطنطينية وهم يرزحون تحت وطأة الظلم والعسف والفساد الإداري والأخلاقي، ويشيع فيهم الجهل والتخلف، الأمر الذي خلق حالة أسى لدى الفاتح على حال القسطنطينية وأهلها كما تخلَّقت هذه الحالة لدى أسلافه من قبل، فيصمم على فتح القسطنطينية واستنقاذ أهلهما مما هم فيه وتبليغ الرسالة الإسلامية لهم من غير إكراههم على اعتناقها، أو احتلال أراضيهم وسلب مقدراتهم، يظهر ذلك في حوار رسول الفاتح إلى قسطنطين إمبراطور البيزنطيين حيث يقول: "إنها تعاليم ديننا الحنيف نقاتل من أجل كلمة التوحيد ولا نطمع أبدًا في ملك ولا حبًا في القتل، وكونوا على يقين بأنه لن يصيب أهل القسطنطينية مقدار ذرة من ضرر، وأن السلطان محمد مستعد للتفاوض لتقديم كل الضمانات التي تلزم لذلك، ولا نفكر في رفضكم فإن القسطنطينية لا تستحق ذلك" ومثال آخر ما جاء في خطبة الفاتح في جنده قبل بدأ المعركة حيث يقول: "إني آمركم

بتقوى الله فإنها أفضل العدة على العدو وأقوى المكيدة على الحرب، آمركم بصيام يوم غد قبل الهجوم لتطهير أنفسكم وتزكيتها من أدرانها... إذا تم لنا فتح القسطنطينية يكن قد تحقق فينا حديث رسول الله "لتفتحنَّ القسطنطينية فلنعم الأمير أميرها ونعم الجيش ذلك الجيش"، لا ترهبوا الضعفاء واجتنبوا الكنائس فلا تؤذوها، الأسر الأسر ... واسألوا الله العون على أنفسكم. كما تسألونه النصر على أعداكم أسأل الله ذلك لي ولكم قاتلوا لتعلو راية لا إله إلا الله محمد رسول الله. كما أن الأناشيد والخلفيات الصوتية للأحداث جاءت منسابة مع هذا المنحى مثل: «لم نفتح هذه الأوطان** إلا لنزيل الطغيان».

هذا التصوُّر للفتح والغاية النهائية له تستند على مسوغات إقامة العدل (القيمة القطب في الإسلام كما يسميهما المسيري) ورفع الظلم بشتى صوره وأشكاله عن الناس كافة، دون أن يكون هذا التصور مشوبًا بنية الهيمنة أو التسلط أو الاعتداء، يقول محمد أسد "إن الإسلام (استعماري) إذا لم يكن بدٌّ من استخدام هذا التعبير، ولكن هذا النوع من الاستعمار لم يحثُّ فيه على حب السيطرة، وليس فيه شيء من الأنانية الاقتصادية أو القومية، ولا شيء آخر في أن تزيد أسباب رفاهيتنا على حساب شعب آخر، ولم يقصد منه في يوم من الأيام إكراه غير المؤمنين على الدخول في الإسلام . لقد قصد به دائمًا ما يقصد به اليوم من بناء إطار عالمي لأحسن ما يمكن من التطور الروحي للإنسان" [الإسلام على مفترق طرق، محمد أسد ص 34] وللاستزادة حول هذا المعنى انظر: محمد رسول السلام وسط صراع الإمبراطوريات، خوان كول.

والعدل يأتي بالتلازم مع التوحيد الخالص لله سبحانه وتعالى، لأنه لا يمكن تحقيق العدل بدون تحقيق التوحيد بأي حال من الأحوال، وهذا التقرير يفتح لنا مدخلاً للسؤال عن طبيعة علاقة الأخلاق بالدين؟ إذ يؤكد كثير من المفكرين والفلاسفة أن العلاقة بين الدين والأخلاق علاقة ارتباطية وثيقة، فلا يمكن أن تؤسّس الأخلاق إلا على وجود الدين، ولا يمكن أن يكون الدين فعَّالاً من غير أخلاق، فهما من بعضهما بمنزلة البناء للقاعدة يقول علي عزت بيغوفيتش "إن الأخلاق كظاهرة واقعية في الحياة الإنسانية لا يمكن تفسيرها تفسيرًا عقليًا، ولعل في هذا الحجة الأولى والعملية للدين، فالسلوك الأخلاقي إما أنه لا معنى له، وإما أن له معنى في وجود الله، وليس هناك اختيار ثالث، فإما أن نسقط الأخلاق باعتبارها كومةً من التعصبات، أو أن ندخل في المعادلة قيمة يمكن أن نسميها الخلود، فإذا توفر شرط الحياة الخالدة، وأن هناك عالماً آخر غير هذا العالم، وأن الله موجود بذلك يكون سلوك الإنسان الأخلاقي له معنى وله مبرر" [الإسلام بين الشرق والغرب، علي عزت بيغوفيتش ص 178، وللاستزادة انظر: سؤال الأخلاق، طه عبدالرحمن] . فإذا تقررَّ هذا الارتباط الوجودي بين الدين والأخلاق فإن ذلك ينقلنا إلى سؤال آخر، وهو أي دين يصلح لأن تصدر عنه الأخلاق وتبنى عليه؟ وجواب ذلك يتجلَّى في النظر إلى طبيعة الأخلاق بوصفها وحدة مطلقة مجردة غير متعددة الأوجه، فلا يوجد عدلان أو مساواتان أو أمانتان، فالعدل والمساواة والأمانة كل واحد منها مفهوم مجرد واحد، وبالتالي ينبغي أن تصدر عن ديانة ذات تصوُّر توحيدي عن الإله، والقول بغير ذلك فساد في المفهوم والتطبيق؛ لأنه قد تقرر سلفًا امتناع ازدواجية الأخلاق وتعددها، وبالتالي فإن واحدًا من الآلة له صلاحية المعايرة الأخلاقية دون البقية، الأمر الذي يلزم منه سقوط غيره من الآلهة في مواجهته ولله المثل الأعلى يقول إسماعيل فاروقي: "والمنطق الضروري المترتب على افتراض وجود إلهين أو أكثر هو سعي كل منهم للانفراد بما خلق، أو بالتابعين له وتطلُّع كلٌّ منهم الى العلو على الأخر. ويبين القرآن الكريم مغبَّة تلك الاستحالة بقوله تعالى: ﴿مَا ٱتَّخَذَ ٱللَّهُ مِن وَلَدٍ وَمَا كَانَ مَعَهُۥ مِنْ إِلَٰهٍۚ إِذًا لَّذَهَبَ كُلُّ إِلَٰهٍۭ بِمَا خَلَقَ وَلَعَلَا بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍۚ سُبْحَٰنَ ٱللَّهِ عَمَّا يَصِفُونَ﴾ [المؤمنون91]

فلن يكون لمُثل تلك الآلهة أي جدوى بالنسبة للإنسان ما لم يُجهز أحدهم على بقيتهم أو يخضعهم لإرادته؛ لأنه لن يتحقق المطلوب الرئيس لتعريف الإله، وهو توفر صفة الأعلى فيه. فلا يمثِّل الخير الأسمى والسلطة العليا والمبدأ الأخير غير مصدر مطلق، منه البداية وإليه المنتهى. أما سلطة إله خاضع لغيره أو إله معه آلهة أخرى فهي موضع شك على الدوام ولنتدبر قول الله تعالى: ﴿لَوْ كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَاۚ فَسُبْحَٰنَ ٱللَّهِ رَبِّ ٱلْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ﴾ [الأنبياء: 22]

وليس بمقدور الكون أن يطيع سيدِّين ولا أن يعمل بانتظام سنني ويكون على هذا التناغم الذي هو عليه، لو كان في الوجود أكثر من مصدر نهائي واحد تتلقى الموجودات المخلوقة منه أمرها. وخلاصة ما سبق أنه لا إسلام إلا بالتوحيد. ومن المؤكد أنه في غيبة التوحيد لا تصير السنة النبوية محلاً للشك وتهتز صفتها الآمرة فحسب، بل تنهار مؤسسة النبوة من أساسها، وينسحب الشك في الآلهة المتعددين المزعومين على رسالاتهم.

ومن هنا فان الاعتصام ببذل التوحيد هو حجر الأساس لكل ما يتعلق بالتقوى والتدين والفضيلة" [التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة، اسماعيل فاروقي 65]

وبعد استعراض قيمة العدل كَسِمةٍ بارزةٍ في دور شخصية السلطان محمد الفاتح وما تتضمنه القصة بشكل عام، فإنا نأتي إلى استعراض جملة من القيم الأخلاقية التي كان لها حضورًا واضحًا في مادة الفيلم، ومنها قيمة المساواة بين الناس باعتبار أنهم جميعًا بشر، وأن ما بينهم من فروقات طبقية أو وظيفية لا يجعل وصف البشرية حكرًا على بعضهم دون غيرهم، وتتجلى قيمة المساواة في صورة بديعة من الفيلم عندما يظهر الفاتح وهو يقوم بمشاركة العمال في بناء الحصن استعدادًا للمعركة، مع احتفاظه بكامل هيبته ومكانته الاجتماعية العالية، الأمر الذي يلفت نظر رسل البيزنطيين حينما شاهدوا هذه الحالة الإنسانية الفريدة. كما أن قيمة التسامح الديني والانفتاح على الآخر والاستفادة منه دون الانصهار فيه حاضرة من خلال حوار الفاتح مع العالم البيزنطي (بسكانيدس) حيث يقول الفاتح: "إنَّ عدالتنا تنطلق من عقيدتنا، وأوكد لك أن أبواب دولة الإسلام مفتوحة دائمًا للفكر والعلم والباحثين عن الأمان والسلام".

ومن جانب آخر نجد أن مادة الفيلم مشبعة بالظواهر الإسلامية الخالصة التي تجلَّت في العديد من الجوانب مثل، التأكيد على تقوى الله في السر والعلن، والحث على التوبة ومجانبة الذنوب، وإظهار الشعائر الإسلامية كرفع الأذان وإقامة الصلاة، ودعاء الله عز وجل والابتهال إليه، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والحثُّ على طلب العلم وتقريب أهله وإكرامهم، كما أن تفعيل المنظومة الفقهية الإسلامية بما تضمنته من أحكام واضح بشكل ملحوظ، مثل التركيز على طاعة وليُّ أمر المسلمين طالما كان ذلك في غير سخط الله، والالتزام بصف المسلمين، يظهر ذلك من خلال موقف والد محمد الفاتح مراد الثاني (وقد كان قد تنحَّى عن الحكم لصالح محمد الفاتح) حينما أمره ابنه بقيادة الجيش، فما كان من مراد الثاني إلا الامتثال لأمر الخليفة بغض النظر عن علاقة البنوة التي بينهما. بالإضافة إلى تفعيل دور الشورى فيما يتعلق بأمر المسلمين ومصالحهم، وإنذار أهل الحرب ثلاثة أيام بعد عرض الإسلام عليهم أو الجزية، وغيرها من الأحكام الفقهية. هذا الانتشار الواسع للمضامين الإسلامية على مادة الفيلم ما هو إلا انعكاس لمفهوم أصيل في التصور الإسلامي وهو أن الإسلام ليس جزءً من الحياة، وإنما هو الحياة كلها، كما أنه ليس عقيدةً في أخلاد معتنقيها فقط، وإنما هو عقيدة وشريعة، وفلسفة وتصور، ورؤية حضارية ونمط ثقافي، وقانون وأخلاق، وآداب وسلوك.

السيكولوجيا التاريخية: سايكوباثية رينيه دي شاتيون

د. مريم ملهي النويران

الأردن

تعتبر السيكوباثية (Psychopathy) اعتلال نفسي يتمثل بالاضطراب الواضح في الشخصية ويعرف الشخص السايكوباثي بأنه شخص يعاني من قصور كبير في التوافـق الاجتماعي، يلازمه طـوال حياته، وهي حالة مرضية تبدو في سلوك انـدفاعي مستمر يستهجنه المجتمع، ويعاقب عليه [1]، تشمل نوعيات الشخصية غير المتوافقة مع المقومات الاجتماعية، والخلقية اجتماعيًا ومهنيًا، وتعاني هذه الشخصية من اضطرابات خطيرة وتتصف بأنها انفعالية أي ليس لديها قدرة على التحكم بانفعالاتها[2]، كما تعاني من اضطراب في الشخصية يمنعها من التكامل، ويشوه علاقة الفرد بالعالم الخارجي، ويصدر هذا الاضطراب عن قصور نمو الأنا، والانا الأعلى[3].

ولأن مصطلح السيكوباثية هو مصطلح علمي حديث، قلما تم إسقاطه على نفسية شخصيات تاريخية بارزة ، كما أن كتب المصادر التاريخية لم تهتم بدراسة النواحي النفسية للشخصيات التاريخية البارزة ، وما مدى تأثير التركيبة النفسية للشخصية على مجريات الأحداث وصناعة التاريخ ، فأغلب الشخصيات الجدلية التي تركت أثرها الواضح في التاريخ دُرست من منحى سياسي أو عسكري أو اقتصادي أو اجتماعي ولم يتم الإضاءة على الجوانب النفسية لهذه الشخصيات، لذلك نجد أن التاريخ يزخر بأعلام تركوا أثرهم السلبي دون التوغل في تحليل نفسية هذه الشخصيات، لذلك وجب ومن منطلق مبدأ تفسير التاريخ التركيز على الشخصيات الجدلية ومحاولة فهم الوازع الذي قادهم لمثل هذه التصرفات.

والسؤال هنا: لو كانت مثل هذه الشخصيات لديها توازن نفسي، هل كانت ستقوم بما قامت به؟ وهل سيبقى تأثيرها التاريخي بنفس الحدة أم سيحدث تغيير في مجريات أبرز الأحداث في التاريخ البشري؟.

ومن أكثر الشخصيات التاريخية إثارة للجدل لدى المؤرخين الفرنسي رينيه دي شاتيون Renaud of Chatillon 1125 -1187، أو ما يعرف بالمصادر العربية باسم أرناط [4] الذي كان لديه بشكل واضح

اضطراب الشخصية النرجسية، وقبل الخوض في تحليل شخصية دي شاتيون يجب تناول البيئة المحيطة بهذه الشخصية في تلك الفترة، إذ عاصر دي شاتيون الاحتلال الفرنجي للشرق العربي وقدم مع الحملة الفرنجية الثانية 1148 م إلى المشرق في أوج ازدهار مملكة بيت المقدس اللاتينية the Latin Kingdom of Jerusalem1099 -1187، هذه المملكة التي قامت في الشرق إثر الصراعات الإسلامية - الإسلامية بين الفاطميين والسلاجقة في بلاد الشام، الأمر الذي شجع ملوك أوروبا على إرسال حملة الأمراء المكوّنة من خليط من الجيوش الألمانيّة، والانجليزيّة، والفرنسيّة بهدف إقامة إمبراطورية مسيحية مقدسة في الشرق عاصمتها القدس[5].

وبالفعل استطاع الفرنجة الوصول إلى الشرق في نهايات القرن الحادي عشر الميلادي وأقاموا ثلاث إمارات هي: إمارة الرها، وإمارة أنطاكيا، وإمارة طرابلس وتوجت هذه الإمارات بتأسيس مملكة بيت المقدس اللاتينية[6] التي استمرت ثمانية وثمانين عامًا، وتناوب على حكمها ثمانية ملوك وهو متوسط جيد لتثبيت حكمهم في الشرق، ولكن في عام 1144 حدثت صدمة عسكرية مفاجأة هددت الوجود الفرنجي في الشرق تمثلت بظهور القائد عماد الدين زنكي الذي استطاع الاستيلاء على إمارة الرها[7]؛ وهي الأمارة الشمالية الواصلة بين الإمارات الفرنجية في المشرق والدولة البيزنطية ثم القارة الأوروبية لذلك اعتبر الفرنجة ذلك تهديداً واضحًا لكياناتهم الحديثة، وتم على إثر ذلك مخاطبة بالعالم المسيحي بإعداد حملة فرنجية جديدة عرفت تاريخيًا باسم الحملة الفرنجية الثانية (1145-1149) التي وصلت إلى الشرق لمحاولة تدارك الأمر، وكان من ضمن هذه الحملة جندي عادي يدعى رينيه دي شاتيون الذي آثر البقاء في الشرق وشهد بأم عينيه انهيار جيش مملكة بيت المقدس اللاتينية على يد صلاح الدين الأيوبي في معركة حطين عام 1187، قبيل أن يبادر صلاح الدين لقتله في نفس اليوم الذي أُعلن فيه هزيمة الفرنجة[8].

ولد رينيه دي شاتيون في فرنسا عام 1125 م، وخدم كجندي عادي في الحملة الفرنجية الثانية، لكن بدأت بوادر الانتهازية ومحاولة فرض الذات بوضع قدم له في البلاط الملكي عندما استطاع الوصول إلى القدس عام 1147، وأعلن ولائه للملك بالدوين الثالث Baldwin III 1143- 1162، لكن سرعان ما غير ولاءه وهو ما يعرف بعلم النفس بالإنكار " Denial" عندما استغل خبر مقتل الأمير ريموند الثاني Raymond de Poitiers 1136- 1149 أمير أنطاكية وزوج الأميرة كونستانس Constance of Antioch 1136 -1163 أميرة انطاكية عام 1149 م، ومن منطلق الذات العليا " The higher self" لديه تقرب منها واستطاع الزواج بها عام 1153م، وكان يطمع في أن يصبح أميرًا لأنطاكية كونه زوج الأميرة كونستانس واستطاع أن ينجب منها ابنته آغنيس Agnes of Antioch وبذلك تم المناداة به أميرًا على أنطاكية، ولكن دخل في هذه الفترة في صراع شديد مع القوة الزنكية بقيادة نور الدين زنكي فكان هذا الرجل العنيف المتهور يدخل في صراعات عسكرية غير مأمونة الجانب فبدأ يظهر لديه السلوك المعادي للمجتمع لذلك قرر مهاجمة عدة مناطق في آسيا الصغرى مثل مملكة أرمينيا الصغرى وقبرص مما عزز لديه سيكولوجية الجشع "Psychology of greed"، ولأنه لم يواجه أي قوة عسكرية تذكر من قبل البيزنطيين، أخذه الغرور لمهاجمة أطراف حلب وأعالي نهر الفرات ونهب قطعان ماشية تعود ملكيتها للدولة الزنكية[9]، ولكن الزنكيين أوقعوه في كمين ثم أرسلوه إلى حلب ليقضي ستة عشر عامًا في السجن بين عامي 1160 - 1176م[10] الأمر الذي حال دون تنفيذ خطته التوسعية في آسيا الصغرى، وهنا يجب تأمل شهادة أحد المؤرّخين الفرنجة عنه إذ وصفه معاصره وليم الصوري William of Tyre (ت 1185) بأنّه شخص سيّء السّمعة، فقد ذكره أكثر من مرّة بعبارات التّحقير، فيصفه بالـ"أحمق" عندما كان في أنطاكية وجاء ذلك تعليقًا على واقعة مفادها أن دي شاتيون كان يصدق كل ما يسمع فقد جمع عدداً من عساكره لمهاجمة منطقة بين الرّها وانطاكية لمجرد سماعه أنّ المنطقة فيها قطعان كثيرة من الماشية[11]، كما أطلق عليه وصف "الطاغية" وجاء هذا الوصف عندما كان دي شاتيون في أنطاكية فاعتدى جسديًا على بطريرك أنطاكية، ثم يورد مجموعة من الأوصاف عنه تعليقاً على هذا العمل فوصفه بالـ"وقح والطاغية والحقود"، كما قال عنه لم تتحرّك الرّحمة فيه، وكان مسلكه الشائن[12] ومن وصف الصوري السابق يتضح أن دي شاتيون كان لديه نزعة لليكسيثيميا "Alexithymia" أو متلازمة فقد التعاطف.

ولكن بعد أن خرج دي شاتيون من السجن وجد أن زوجته كونستانس قد توفيت وتحول الحكم إلى ابنها من زوجها الأول الأمير بيهموند الثالث (Bohemond III)، وهنا شعر أنه فقد جميع مكاسبه في أنطاكية إلا أنه لم يتخلى عن حلم الإمارة وبالرغم من شعور الخذلان الداخلي إلا أنه استشرس في البحث عن هدف جديد لتحقيق مأربه، فتوجه إلى القدس ليعلن ولائه للملك بالدوين الرابع Baldwin IV 1174- 1185 وبذلك عاد بوجه مهزوم معلناً ندمه لكنه كان يخفي مكره وذلك لكي يتجاوز الملك بالدوين الرابع عن خيانته السابقة للملك بالدوين الثالث، وعاد لينتهز أيضًا وجود أرملة أخرى هي الأمير ستيفاني (Stephanie of Milly) أرملة اللورد مايلز بلانسي (Miles of Plancy) أمير إقطاعية الكرك في شرق الأردن لذلك عاود رينيه دي شاتيون الكّرة بزواجه من هذه الأميرة طامعًا في أن يصبح سيدًا لشرق الأردن، وبالفعل

رينيه دي شاتيون، جزء من تمثال صلاح الدين الأيوبي لعبدالله السيد، دمشق.

إعدام رينالد في معركة حطين (من مخطوطة من القرن الخامس عشر لكتاب تاريخ ويليام)

ما إن تم زواجه بها حتى نودي به أميراً على إقطاعية شرق الأردن، ويصف معاصره الرحالة ابن جبير (ت 1217م) مراسه العسكري الصارم من خلال تحصين قلعة الكرك فقال في ذلك: كان حصن الكرك من أعتى حصون الفرنجة عندما حصاره صلاح الدين[13]، وهذا يعني التزمت العسكري الكبير الذي كان يمارسه دي شاتيون على إقطاعية شرق الأردن.

هنا بدأت تظهر عليه بشكل واضح البارانويا "Paranoia" أو جنون الارتياب: وهو اضطراب نفسي عصبي يشعر من خلاله الشخص بأنه معرض للاضطهاد أو التهديد أو العداوة مما يولد لديه شكوك غير عقلانية كالوهم والأفكار الخاطئة ومشاعر العظمة ولكن رغم هذه الأعراض تظهر الشخصية بأنها متماسكة ومنتظمة نسبيًا وعلى اتصال بالواقع، ويبدو تبرير المريض مقنعًا باستناده إلى مقدمات باطلة وفروض متوهمة ومعتقدات خاطئة[14]، من أعراض البارانويا توهم العظمة أو ما يعرف بـ"جنون العظمة" حيث يعتقد المريض أنه شخص عظيم أو عبقري أو زعيم .. إلخ، ويؤمن بأهميته وتفوقه وامتيازه وعظمته وخطورته ورفعته، ويصبح لديه نزعة للتباهي والتعالي والمفاخرة بالأخطاء وبذلك يبني أهداف غير عملية مستحيل تحقيقها[15]، وهذا ما بدأ ينطبق فعليًا على شخصية دي شاتيون.

وكان جنون العظمة لديه متمثلاً بمحاولة تحقق شهوته الطغيانية والذي يعرف باضطراب الاستحواذ أو الدكتاتورية "Dictatorship"، وهنا بدأ بافتعال الأزمات مع الدولة الأيوبية، كان أولها عندما خرق الهدنة التي كانت بين الملك بالدوين الرابع وصلاح الدين والتي بدأت عام 1180م، وكان من شروطها حرية التجارة للمسلمين والمسيحيين في الحد الفاصل بين مملكة بيت المقدس اللاتينية والدولة الأيوبية والمتمثل بالأطراف الشرقية لنهر الأردن في كل من الشوبك والكرك وصولاً إلى العقبة إلا أن دي شاتيون ضرب بعرض الحائط تعليمات الملك بالدوين الرابع، عندما قام في صيف عام 1181م بالخروج بقوة عسكرية كبيرة متجهًا إلى مدينة تيماء شمال الجزيرة العربية لقطع الطريق التجاري الواصل بين دمشق والحجاز، ومهاجمة إحدى القوافل العربية واستولى على جميع ممتلكاتها وهي محاولة استفزازية لصلاح الدين، ويظهر الكره الواضح له من قبل معاصره المؤرخ ابن منقذ (ت 1188م)، بقوله: كسره الله[16].

لكن سرعان ما تدارك الملك بالدوين الرابع غضب صلاح الدين فأرسل مطالبًا دي شاتيون بإعادة ما تم سلبه وتعويض الأيوبيين عن خسائرهم؛ إلا أنه رفض ذلك متمسكًا بنرجسيته الفضّة، مما قاد الأيوبيين إلى خرق الهدنة من جهتهم وأسر ألفين وخمسمائة حاج من الفرنجة كانوا متجهين بسفنهم من مصر إلى بيت المقدس واقتادهم صلاح الدين إلى السجون ثم فاوض الملك بالدوين الرابع على اطلاقهم سراحهم مقابل اطلاق سراح أسرى القافلة المسلمة، لكن رينيه رفض ذلك مرة أخرى وهو ما يعرف بالأنا الهشة أي عدم الاعتراف بالخطأ، مما أدى إلى اندلاع سلسلة من المواجهات المستمرة بين الأيوبيين والفرنجة في مطلع عام 1183م، وزاد الأمر جنونًا عندما حاول السيطرة على مكة المكرمة والمدينة المنورة ونبش قبر الرسول صلى الله عليه وسلم الأمر الذي اضطر صلاح الدين لإرسال جيش لمنعه من ذلك[17]، وهذا الفعل المتعصب يعرف بعلم النفس بالشوفينية وهو التعصب المفرط للعرق أو الديانة[18]، ويستهجن السخاوي (ت 1497م) عبارة ارناط "قولوا لمحمد أن يخلصكم" كما يبدي اعجابه برد صلاح الدين عندما استباح دمه[19]، كما وصفه ابن تغري بردي (ت 1470م) بالغدر والاستخفاف برسول الله صلى الله عليه وسلم قائلاً: فغدر بهم وقتلهم، فناشدوه الصلح الذي بينه وبين السلطان فقال ما يتضمّن الاستخفاف بالنبي صلى الله عليه وسلم[20].

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فقد قام هو وجيشه بقطع شجر غابات الكرك وحملها إلى قلعة الكرك وطلب من الرهبان صناعة مراكب لمهاجمة قلعة أيلة ومحاولة الوصول إلى مضيق باب المندب وهنا قام رينيه بإحراق مراكب للمسلمين وبضائع ومؤن للحجاج في ميناء عذاب، ويظهر الغضب واضحًا لدى معاصره المؤرخ ابن الأثير (ت 1223م) تجاهه بالقول: أن البرنس أرناط صاحب الكرك، كان من شياطين الفرنج ومردتهم وأشدّهم عداوة للمسلمين[21]، وهذا يوضح وجود هوس السيطرة في شخصية دي شاتيون.

كل هذه الممارسات غير المسؤولة جعلت صلاح الدين يحاول إنهاء المضايقات المتكررة من الكرك تجاه الدولة الأيوبية خاصة بعد أن أمن الملك بالدوين الرابع الحماية لقلعه الكرك من حصارين قام بهما صلاح الدين عام 1183م و 1184م، لكن وفاة الملك بالدوين الرابع عام 1185م قلبت الموازين بعد أن تحالف دي شاتيون مع الملك جي دي لوزنيان Guy de Lusignan 1185 - 1187[22]، حيث زادت غطرسته

عندما قام بمهاجمة قافلة للحج عام 1186 م، وكان من ضمن القافلة شقيقة صلاح الدين[23]، وبذلك يكون دي شاتيون خرق الهدنة بين صلاح الدين والفرنجة مرة أخرى وهنا يظهر لديه اضطراب الكذب المرضي لأنه قد تعهد للملك بالدوين الرابع بعدم مهاجمة القوافل مجددًا، وتعليقًا على واقعة مهاجمة قافلة الحج القادمة من الحجاز عام 1186م، قال أبو شامة المقدسي (ت 1267م) عن دي شاتيون: أغدر الفرنجيّة وأخبثها وأفحصها عن الرّدى والرّداءة وأبحثها وأنقضها للمواثيق المحكمة والأيمان المبرمة وأنكثها وأحنثها[24]، كما وصفه سبط بن الجوزي (ت 1256م) بعدة صفات كالغدر والخبث كما وصف جيشه بالشرذمة وذلك بقوله: غدر برنس الكرك، واسمه أرناط، وكان أخبث الفرنج وأشرهم، فقطع الطَّريق على قافلة جاءت من مصر إلى الشام، وفيها خلق عظيم ومال كثير فاستولى على الجميع قتلاً وأَسرًا ونهبًا، فأرسل إليه السلطان يوبخه على ما فعل ويقول: أين العهود والمواثيق؟ رد ما أخذت، فلم يلتفت وشن الغارات على المسلمين، وفتك فيهم، وكان معه شرذمة، وهي من شر أُمة[25].

وعلى ذلك أقسم صلاح الدين على نفسه أن يقتل دي شاتيون[26]، وبالفعل قام بقتله بعد أن انتهت معركة حطين عام 1187م مباشرة، إذ كان أحد الأسرى الذين تم اقتيادهم لخيمة صلاح الدين، ولكن صلاح الدين عفا عن الجميع ما عدا دي شاتيون الذي فضل أن يقطع رأسه بيده لنقضه المتكرر بالمعاهدات[27]، وتعليقًا على ذلك يبدي المقريزي (ت 1441م) سروره بمقتل دي شاتيون ونصر الأيوبيين في معركة حطين بقوله: وأيدهم الله بنصره[28].

ومما سبق يظهر أن هذه الشخصية من أعقد الشخصيات التاريخية التي تستحق الدراسة بشكل أعمق وبيان مدى الأثر الذي يخلفه وصول هكذا شخصيات مضطربة نفسيًا إلى سدة الحكم على تغيير مجريات تاريخية نحو الأسواء، لأن الكثير من المؤرخين يرون أن رينيه دي شاتيون هو من تسبب في انهيار مملكة بيت المقدس اللاتينية، على النقيض من الإمارات الفرنجية الأخرى التي استمرت لوقت أطول.

الهوامش

(1) الطويل، عزت عبد العظيم، معالم علم النفس المعاصر، ط3، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1999م، ص 306.

(2) الداهري، صالح حسن، أساسيات التوافق النفسي، والاضطرابات السلوكية والانفعالية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م، ص 131.

(3) الشاذلي، محمد عبدالحميد، الصحة النفسية وسيكولوجية الشخصية، ط2، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2001م، ص 166.

(4) الذهبي، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد (ت 748 هـ/ 1347)، تاريخ الاسلام ووفيات المشاهير والأعلام، تحقيق عمر التدمري، ط2، 52 ج، دار الكتاب العربي، بيروت، 1993 م، ج 41، ص 19.

(5) ديورانت، ويل وايرل، قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، د: ت، ج 15، ص 65.

(6) الجنزوري، علية عبدالسميع، إمارة الرها الصليبية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م، ص71، 72.

(7) ابن واصل، محمد بن سالم بن نصرالله (ت 697هـ / 1298 م)، مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، تحقيق جمال الدّين الشّيال وحسنين محمد ربيع، ط1، 5 ج، المطابع الأميرية، القاهرة، 1957م، ج1، ص 94.

(8) الاصفهاني، عماد الدين محمد (ت 597 هـ / 1201م)، البستان الجامع لجميع تواريخ أهل الزمان، تحقيق عمر تدمري ط1، 1ج، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2002 م، ص 432.

(9) سبط بن الجوزي، شمس الدين أبو المظفر يوسف، (ت 654 هـ / 1256م)، مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، تحقيق مجموعة من المحققين، ط1، 23 ج، دار الرسالة، دمشق، 2013 م، ج21، ص248.

(10) الدواداري، أبو بكر بن عبد الله بن أيبك، (ت القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي)، كنز الدرر وجامع الغرر، مجموعة من المحققين، ط1، 9ج، القاهرة، 1961م، ج 6، ص 569.

(11) الصوري، وليم (ت 1185م)، الحروب الصليبية، ترجمة حسن الحبشي، ط 1، 4ج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994 م، ج3، ص439.

(12) المصدر السابق، ج3، ص380.

(13) ابن جبير، محمد بن أحمد بن جبير الكناني الأندلسي، (ت 614 هـ / 1217 م)، رحلة ابن جبير، ط1، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د: ت ص 234.

(14) زهران، حامد، الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، القاهرة، 1997م، ص19.

(15) يني، مدحت وليم، خصائص رسوم المضطربين بالبارانويا لدى عينة من الجنسين في مرحلة المراهقة، جمعية أمسيا المصرية للشؤون الاجتماعية، الجيزة، مصر 2019 م، ص123.

(16) ابن منقذ، أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين أسامة الشيزري (ت 584هـ/ 1188م)، الاعتبار، تحقيق فيليب حتي، الثقافة الدينية، مصر، د: ت، ص 41.

(17) رانسيمان، ستيفن، تاريخ الحملات الصليبية (مملكة القدس 1100م / 1187م)، ترجمة نور الدين خليل، 3ج، ط1، مطبعة الاهرام، القاهرة، 2000م ج 2، ص 488 – 490.

(18) إمام، عبدالفتاح، الفلسفة وقضايا العصر، المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، مجلس النشر العلميّ، جامعة الكويت، ع 124،2013م، ص14.

(19) السخاوي، شمس الدين محمد (ت902هـ/1497م)، الأجوبة المرضية فيما سئل السخاوي عنه من الأحاديث النبوية، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، 1418هـ، ج2، ص372.

(20) ابن تغري بردي، جمال الدين يوسف بن عبد الله (ت 874هـ / 1470 م)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، القاهرة، د: ت، ج6، ص 33.

(21) ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم الجزري (ت 630 هـ / 1233م)، الكامل في التاريخ، تحقيق عبدالسلام التدمري ط1 ،10 ج، دار الكتاب العربي، بيروت 1997م، ج9، ص452.

(22) العمري، أحمد بن يحيى بن فضل الله القرشي (ت 749هـ / 1392 م)، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ط1، 27 ج، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1423هـ، ج 27، ص 235.

(23) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج10، ص 17

(24) أبو شامة المقدسي، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل (ت 665 هـ / 1267م)، الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، ط1، 5 ج، تحقيق إبراهيم الزيبق، مؤسسة الرسالة، بيروت 1997م، ج3، ص274.

(25) سبط بن الجوزي، شمس الدين أبو المظفر يوسف (ت 654 هـ / 1256م)، مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، تحقيق مجموعة من المحققين، ط1، 23 ج، دار الرسالة، دمشق، 2013 م، ج21، ص 313.

(26) ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج6، ص 33.

(27) شيخو، لويس، مجاني الأدب في حدائق العرب، ط1، 6 ج، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1913م، ج1، ص 218.

(28) المقريزي، أبو العباس أحمد بن علي، (ت 845 هـ/ 1441م)، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق محمد عطا، ط1، 8ج، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، ج 1، ص 165.

إيجاز اللفظ وإشباع المعنى الأمثال السَّائرة بيضة منطق العرب

د. عبدالكريم الفرحي

ناقد وأكاديمي، فاس - المغرب

تقديم:

الأمثال في الثقافة العربية من أَنْبَلِ الكلامِ وأَفْضَلِه، وأَجَلِّ الخطابِ وأَجْمَلِه، بالنظر إلى مُحْكَمِ مَلْفوظِها وحِكْمَةِ مضمونِها. وقد فطن العرب إلى أنها قابلة للنفاذ إلى أكثر تصاريف الكلام، لذا حرصوا على إخراجها في أرشق صيغة ليخف استعمالُها، ويسهل تداولُها، وتعم فوائدُها. ولا يكاد يخلو كلامُ خطيبٍ مصقع أو شاعرٍ مفلق أو أديبٍ أريب من استدماجها في أثناء المخاطبات أو الأشعار أو المسامرات، توكيدًا للحُجَّة، أو بيانًا للمَحَجَّة، أو اعتبارًا لفَائقية عوائدِها الاستدلالية، أو استدراجًا لنَبَاهَةِ المتلقيين إلى جمالياتِ المقايساتِ التشبيهيةِ القائمةِ على بنية التمثيل، أو استنهاضًا لهمة المخاطبين وفطنتهم لعلهم يظفرون باستنباط الكامن من دقيق بدائعها، فيُسَرُّونَ باستجلاء المخبوء من الدرر في بحر معانيها.

1. في الحاجة إلى الشاهد والمثل:

يقول العسكري في مقدمة كتابه "جمهرة الأمثال" تعظيمًا لبلاغة القول السائر: "ثم إني ما رأيت حاجة الشريف إلى شيء من أدب اللسان بعد سلامته من اللحن، كحاجته إلى الشاهد والمثل والشذرة والكلمة السائرة، فإن ذلك يزيد المنطق تفخيمًا، ويكسبه قبولاً، ويجعل له قدرًا في النفوس، وحلاوة في الصدور، ويدعو القلوب إلى وعيه، ويبعثها على حفظه(...) وإنما هو في الكلام كالتفصيل في العقد، والتنوير في الروض، والتسهيم في البرد"[1]. بشرط ألا يُسْتكثر منه، فيَظْهَر تَكَلُّفُ صاحبِه وتَصَنُّعُه. بل تكفي منه لُـمَعٌ تُسْتَظْرَفُ في موضع دون موضع، ولُـمَعٌ تُسْتَطْرَفُ في سياق دون آخر.

2. الأمثال في صنعة الإعجاز:

ويكفي بلاغةَ الأمثال جلالةَ قدرٍ وفخامةَ فخرٍ -وفق ما ذكر الميداني صاحب "مجمع الأمثال"- "أن كتاب الله عز وجل -وهو أشرف الكتب التي أنزلت على العجم والعرب- لم يَعْرَ من وشاحها المفصل ترائبُ طوالِه ومُقَصَّرِه، ولا من تاجها المرصع مفارقُ مجملِه ومُفَصَّلِه، وأن كلام نبيه (صلى الله عليه وسلم) -وهو أفصح العرب لسانًا، وأكملهم بيانًا، وأرجحهم في إيضاح القول ميزانًا- لم يَخْلُ في إيراده وإصداره، وتبشيره وإنذاره، من مثَلٍ يحوز قصب السبق في حلبة الإيجاز، ويستولي على أمد الحسن في صنعة الإعجاز"[2].

وحفظًا لهذا الأمثال من الضياع، وحرصًا على ما به يكون الانتفاع، فقد نَسَّقَ المصنفون القدامى دُرَرَهَا في نظام مخصوص، وأَلَّفُوا فيها التآليف، وصنفوا التصانيف، لِضَمِّ نَشْرِهَا، ونَظْمِ شَذْرِهَا، وشَدِّ أَزْرِهَا، وتقييد شواردها، وتخليد فوائدها، والإنباه إلى بدائعها وغرائبها... ويكفي أن نذكر من تلك الذخائر: "أمثال العرب" للمفضل الضبي، و"الأمثال" للأصمعي، و"الفاخر" للمفضل بن سلمة، و"النوادر"

لعلي بن حازم اللحياني، و"الأمثال السائرة" لأبي عبيد القاسم بن سلام، و"المنمق" لمحمد بن حبيب البصري، و"الوسيط" للواحدي، و"مجمع الأمثال" للميداني، و"الدرة الفاخرة" للأصبهاني، و"جمهرة الأمثال" للعسكري، و"المستقصى" للزمخشري...

3. من الجمال إلى الاستدلال:

أما عن المزايا الجمالية والاستدلالية للتمثيل، فنكتفي بإيراد ما ذكره عبدالقاهر الجرجاني في "أسرار البلاغة"، إذ قال: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصيلة إلى صورته، كساها أُبَّهَةً، وكسبها مَنْقَبةً، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار من أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبةً وشغفا"[3]. وإنما كان لها كل ذلك بالنظر إلى استثارها بجُمْلةٍ خِلَالٍ، لعل أهمها: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه.

والأمثال -على جهة الإجمال- كلماتٌ سارت على مر الدهر، لذا فقد اشترطوا فيها أن تُحْكَى على المنوال الذي نسجت عليه، فنقول في سياق التمثيل للتفريط في الحاجة وهي ممكنةٌ ثم تُطْلَبُ بعد فوات أوانها، مُحِيلِينَ إلى حكاية دختنوس وعمرو بن عمر بن عدس: "الصَّيْفَ ضَيَّعْتِ اللَّبَنَ". ولا يجوز لمقتبسها أن يتصرف في صيغتها مُغَيِّرًا بحسب أحوال المخاطبين (إفرادًا أو تثنية أو جمعًا، أو تذكيرًا أو تأنيثًا). وفي هذا ذكر العسكري: "الأمثال تُحْكَى؛ يَعْنُونَ بذلك أنها تُضْرب على ما جاءت عن العرب، ولا تُغَيَّرُ صيغتُها"[4]. ووافقه الزمخشري، فقال: "والأمثال يُتكلَّم بها كما هي"[5]. فليس لك أن تَطْرَحَ شيئًا من علامات التأنيث في قولهم "رَمَتْنِي بِدَائِهَا وانْسَلَّتْ" (وهو مثل يضرب في سياق تَعْيِيرِ الرجلِ صاحبَه بعيْبٍ هو فيه) وإن كان المضروب له مذكرًا. ولا أَنْ تَسْتَبْدِلَ اسمَ المخاطَبِ بعمرو في قولهم "هَذِهِ بِتِلْك، فَهَلْ جَزَيْتُكَ يا عَمْرو" (وهو مثل يضرب للمساواة في المكافأة).

4. بين التحقيق والتخييل:

وتقوم الأمثال -من وجهة بلاغية- على قاعدةِ رَدِّ شيءٍ إلى شيءٍ من طريق المماثلة، بِضَرْبٍ من التلطُّف والتأويل... لذا فإن منها ما يقربُ مأخذُه، ويسهلُ طريقُ الوصول إليه، ومنها ما يدقُّ ويغمضُ حتى يحتاج إلى طولِ تأَمُّلٍ وفَضْلِ رويةٍ ونباهةِ فكر. ومنها ما يَسْتَضْمِرُ من الطرائف واللطائف ما يجعل منه سرديةً خاصة جديرة بأن تروى، بالرغم من أنه يصعب أحيانًا الفصلُ بين حدود التحقيق وآفاق التخييل في رواياتِ أخبارِها واستقصاءِ مصادرِها وجِهَاتِ نسبتِها.

ومن ذلك -على جهة التمثيل لا الحصر- ما يُروى عن مَثَلِ "أَنْ تَسْمَعَ بِالْـمُعَيْدِيّ خَيْرٌ مِنْ أَنْ تَرَاه"؛ فقد ذكرتْ بعضُ المصادر -ومنها "فصل المقال في شرح كتاب الأمثال"[6] لأبي عبيد البكري- أن هذا المثل إنما ضربوه للصَّقْعَبِ بن عمرو النهدي، قاله فيه النعمانُ بنُ المنذر، والصقعب هذا (ويعني الطويل) هو الذي يُضْرَبُ به مثلٌ آخر، فيقال: "أقتلُ من صيحة الصقعب". زاعمين أنه "صاح في بطن أمه صيحةً سُمِعَتْ، وأنه صاح بقوم فهلكوا عن آخرهم...". وليس يَخْفَى ما في هذه الرواية من جموح في التخييل. بيد أن ثمة روايةً أخرى في "جمهرة الأمثال"[7] تقول: إن النعمان بن المنذر قاله لرجل من تميم، يقال له ضمرة. وكان ضمرةُ هذا يُغِير على ثغور النعمان، حتى إذا عِيلَ صبرُ الملك كتبَ إليه أن ادْخُلْ في طاعتي، ولك مائة من الإبل، فقبلها وأتاه. فلما نظر إليه اقتحمتْه عينُه وازدراه، فقال: "أَنْ تَسْمَعَ بِالْـمُعَيْدِيّ خَيْرٌ مِنْ أَنْ تَرَاه". فقال ضمرة (المستصغر بالمعيدي، نسبة إلى معدّ): أيها الملك، إن الرجال لا تُكَالُ بالقُفْزَان (القفيز من المكاييل)، ولا تُوزَنُ بالميزان، وليست بمُسُوك يُسْتَقَى بها الماء، وإنما المرْءُ بأَصْغَرَيْهِ قَلْبِهِ ولِسَانه، وإن قَالَ قَالَ ببيان، إن صَالَ صَالَ بجنان... فأُعْجِبَ المنذرُ بما سمع منه وقال: صدقت لله درك! فهل لك علمٌ بالأمور ووُلُوجٌ فيها؟ فقال ضمرة: والله إني لأُبْرِمُ منها المحْكُول، وأَنْقُضُ منها المفْتُول، وأُجِيلُهَا حتى تَجُول، ثم أَنْظُرُ إلى ما تَؤُول. وليس للأمور بصاحبٍ من لم ينظر في العواقب. قال النعمان: صدقت. فأخبرني ما العجزُ الظاهر، والفقرُ الحاضر، والداء العَيَاء، والسَّوْأَةُ السَّوْآء؟ قال ضمرة: أما العجز الظاهر فهو الشاب القليل الحيلة، اللَّزُوم للْحَلِيلَة، الذي يَحُومُ حولها، ويسمع قولها؛ إن غضبت ترضَّاها، وإن رضيت تفدَّاها. وأما الفقرُ الحاضرُ فالمرءُ لا تشبع نفسُه، وإن كان ذهب خِلْسُه. وأما الدّاءُ العَيَاء فجارُ السوء، إن كان فوقك قَهَرَك، وإن كان دونكَ هَمَزَك، وإن أعطيتَه كَفَرَك، وإن منعته شَتَمَك؛ فإن كان ذلك جارَك فأَخْلِ له دارَك، وعَجِّلْ منه فرارَك، وإلا فأَقِمْ بِذُلٍّ وصَغَار، وكن ككَلْبٍ هَرَّار. وأما السَّوْأَة السَّوْآء فالحَلِيلَةُ الصَّخَّابَة، الخفيفة الوَثَّابَة، السَّليطة السَّبَّابَة، التي تعجب من غير عجب، وتغضب من غير غضب، الظاهر عيبُها، المخوف غيبُها، فزوجها لا تصلح له حال، ولا ينعم له بال، إن كان غنيًا لم ينفعه غناه، وإن كان فقيرًا أَبْدَتْ له قِلَاه، فأراحَ اللهُ منها بعْلَها، ولا متَّع بها أهلَها. فأعجب النعمانَ حسنُ كلامه وحضورُ جوابه، فأحسن جائزتَه، وقال: أنت ضمرةُ بنُ ضمرة. فسماه باسم أبيه تعظيمًا له. وكأنه يقول: أَنْتَ أَنْتَ... بتعبيرٍ يُسْتَشَفُّ منه الإقرارُ له بالتفرد توكيدًا وتخصيصًا ومبالغةً في المدح، وعدولاً عن الزراية والتحقير والاستهانة والتصغير... أُخمن أنه لو لم يَسْبِقْ قولُ النعمان بن المنذر: "أَنْ تَسْمَعَ بِالْـمُعَيْدِيّ خَيْرٌ مِنْ أَنْ تَرَاه"، (كما "سَبَقَ السَّيْفُ العَذَل" في حكاية ثأر ضبة لابنه سُعَيْد المذكور في قوله "أَسَعْدٌ أَمْ سُعَيْد")، لَعَدَلَ النعمان بعد التَّرَوِّي إلى القول: "أَنْ تَسْمَعَ بِالْـمُعَيْدِيّ... وأَنْ تَرَاه"، كي نَسْتَنْطِقَ من لسانه أَحْكَمَ الكلامِ وأَفْضَلَهُ وأَعْدَلَهُ وأَلْمَحَهُ وأَوْجَزَهُ وأَفْصَحه...

خاتمة:

وإنما سُقْنا حكاية "المعيدي" أنموذجًا للدلالة على أن أمثال العرب لم تكتسب صفة "السائرة" و"الشاردة" إلا من جهة كونها -على وفق ما ذكره الزمخشري في "المستقصى"[8]- قُصارى فصاحة العرب العرباء، وجوامع كَلِمِهَا، ونوادر حِكَمِهَا، وبيضة منطقِها، وزبدة حوارها، وبلاغتها التي أعربت بها عن القرائح السليمة؛ حيث أَوْجَزَت اللفظَ فأَشْبَعَت المعنى، وقَصَّرَت العبارة فأطالت المغزى، ولَوَّحَتْ فأغرقتْ في التصريح، وكَنَّتْ باللمح واللمع فأغنتْ عن الإفصاح والتطويل...

الهوامش:

(1) - جمهرة أمثال العرب، لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبدالمجيد قطامش، دار الجيل بيروت، ط2، 1988، ج1، ص4.

(2) - مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، ج1، ص1.

(3) - أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص115.

(4) - جمهرة الأمثال، ج1، ص7.

(5) - المستقصى في أمثال العرب، لأبي القاسم الزمخشري، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، ط1، 1962، ج1، ص. هـ من المقدمة.

(6) - فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، لأبي عبدالبكري، تحقيق إحسان عباس، وعبدالمجيد عابدين، دار الأمانة، بيروت، ص135.

(7) - ينظر جمهرة أمثال العرب للعسكري، ج1، 266 و267.

(8) - المستقصى في أمثال العرب، للزمخشري، ج1، صفحة: ب، من المقدمة.

ليفي ستراوس: شيخ البنيوية الأنثروبولوجية الذي دافع عن التعددية الحضارية

يعتبر كلود ليفي ستراوس، بدون منازع، شيخَ البنيوية الأنثروبولوجية، فقد ترك بصمة قوية في الفكر الحديث، حتى لقبه البعض بأكبر مهندسي الفكر في العصر الحديث وذلك لآثاره العظيمة في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس والتربية والفلسفة.

د. سعيد سهمي

المغرب

لقد عمل ليفي ستراوس على تطويع البنيوية، كما تجسدت عند فردناند دو سوسير (F. De Saussure)، لخدمة العلوم الإنسانية وعلم الأعراق (Ethonology) بشكل خاص؛ في سياق ثقافي كانت فيه البنيوية بمثابة إبدال جديد (new paradigm) جسدت الفكر الحداثي الغربي للقرن العشرين وطفت على الدراسات الفكرية والأدبية والفلسفية وغطت قرابة قرن من الزمان، ولا يزال تأثيرها اليوم حاضرا في الدرس الأكاديمي الأدبي والفلسفي وفي مجال العلوم الإنسانية.

ليفي ستراوس: من البنيوية إلى البنيوية الأنثروبولوجية

تُعرَّف البنيوية على أنها المنهج الذي يدرس العلاقات القائمة بين العناصر الأساسية المشكِّلة لبنية معينة؛ لغوية أو اجتماعية أو ثقافية، وذلك انطلاقًا من اعتبار هذه البنية نسقًا من العلاقات

الخفية المدركة وفقًا لتحكم الكل في الأجزاء، هذا النسق الذي يتشكل اعتمادًا على الوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يُفضي فيه أيُّ تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه (بشكل قريب من مفهوم الجشطلت (Gestalt) في السياق الألماني والذي يماثل مفهوم البنيوية)، كما أن هذا النسق أو النظام (system) دال بالضرورة على معنى.

ينتج عن هذا، أنَّ تَشكُّل البنية خاضع للاوعي واللاشعور كما ينتج عنه اعتبار الذات (البنية) ونفي كل ما هو خارجي عنه، ومن هنا فالبنيوية تنفي الاعتبارات التاريخية والاجتماعية المتحكمة في الإبداع البشري عبر الاحتكام إلى الشروط الداخلية لإنتاج نص من النصوص أو عمل إبداعي ما أو خطاب من الخطابات أو أي مكون ثقافي.

وإذا كان دو سوسير قد مهد لنشأة البنيوية من خلال محاضراته التي ألقاها على طلبته في جنيف بين عامي 1907 و1911 والتي جمعها طلبته بعد وفاته في كتاب "دروس في اللسانيات العامة" (Cours de Linguistiques Générales) حيث مهّد الكتاب لنشأة اللسانيات الحديثة كما مهّد لظهور البنيوية ولعدد من النظريات الفلسفية والنقدية من بعده، على اعتبار أن البنيوية تشتغل أساسًا على اللغة أو على علم اللغة (Linguistics) على اعتبار أن اللغة أداة الدرس البنيوي، فإن كلود ليفي ستراوس يعتبر، بحق، رائد البنيوية باعتباره أول بنيوي استثمر دروس دو سوسير اللسانية في الاشتغال على الأبنية اللاواعية في الفكر انطلاقًا من وعي انثروبولوجي يسعى إلى الكشف عن أشكال السلوك الإنساني وعن جينيالوجيا الهويات الإنسانية اعتمادًا على اللغة والثقافة، حيث كان ينظر إلى البنيوية باعتبارها "محاولة علمية من أجل القيام بحفريات جيولوجية في عمق أعماق التربة الحضارية" [1].

ولد كلود ليفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss) في 28 نونبر 1908 ببروكسيل وكرس ما يزيد على سبعين عامًا من حياته في خدمة الدرس الأنثروبولوجي قبل وفاته في 30 أكتوبر 2009، ابتدأ عمله أواخر الأربعينيات بمحاولة لتفسير التحولات التي تحدث في الثقافة وفي الإدراك الفردي للواقع الاجتماعي، فضلاً عن الكشف عن معاني الأساطير القبلية في أمريكا الجنوبية من خلال دراسة التعارضات اللغوية والتحولات في اللغة المنطوقة، فكانت هذه البداية منطلقًا نحو الغوص في دراسة السلوك البشري وفي الأنثروبولوجيا حيث قاده فضوله المعرفي وتجاربه العلمية للسفر إلى أدغال أمريكا الجنوبية ومعايشة الناس هناك، بعد أن تم اختياره في عام 1935م ضمن مجموعة من الأساتذة الجامعيين الفرنسيين لتأسيس جامعة سان باولو في البرازيل، حيث سيُتاح له هناك تدريس علم الاجتماع والقيام بأعمال حقلية إثنوغرافية بين هنود البرازيل، وهناك ستتشكل لديه قناعة أن إنشاء الحضارة الإنسانية أمر ممكن لدى جميع الشعوب إذا توفرت لديهم الإمكانيات معارضا في ذلك الفكر الكولونيالي الغربي والعولمة التي تسعى إلى محو الحضارات المخالفة للنموذج الغربي، حيث يقول ستراوس: "سنبدأ بالإشارة إلى أن هذا الانخراط في نمط الحياة الغربي لا يتم بالعفوية التي يعتقدها الغربيون. بل ينتج عن غياب الاختيار أكثر مما ينتج عن قرار حر. فقد أقامت الحضارة الغربية جنودها، ووكالاتها التجارية ومزارعها ومبشريها في العالم بأسره. وتدخلت بصورة مباشرة أو غير مباشرة في حياة الشعوب الملونة وقلب رأسًا على عقب أسلوب حياة هذه الشعوب التقليدي"[2] ولعل هذا يؤكد مهاجمة ستراوس للعنصرية والكولونيالية باسم العولمة.

المدارات الحزينة: بحث في ثقافات شعوب أمريكا الجنوبية

مهّد كتاب ليفي ستراوس المدارات الحزينة (Tristes Topiques)، أو مداريات حزينة كما في ترجمة محمد صبح الصادر سنة 1955 لثورة حقيقية في الفكر الغربي، فهذا الكتاب يمثل عصارة بحث ميداني في الإثنولوجيا والذي وقف فيه على دراسة ثقافة هنود أمازون البرازيل، وسجل فيه تأملاته الفلسفية حول الحضارة البشرية، كما سجل فيه أيضًا مغامراته التي نقلته من بلده ومن جامعته الفرنسية إلى البرازيل حيث كان محاضرًا في جامعة ساو باولو البرازيلية.

ولعل أهم ما يلفت انتباه القارئ في هذا الكتاب الذي يتقصى ثقافة شعوب أمريكا الجنوبية مثل قبائل الكينغانغ والبوروورو والباريسي والنامبيكوارا هو جمع هذا الكاتب العبقري بين براعة الأسلوب السردي ورصانة البحث العلمي الإثنوغرافي في توصيف عادات الشعوب وتقاليدها فضلاً عن دقة الوصف التي تذكرنا بكتب الرحلات العربية، وهو وصف نابع من التجربة الواقعية التي خاضها ليفي ستراوس في البرازيل متنقلاً بين مختلف القبائل، كما يجسد ذلك هذا المقطع في وصف شعب النامبيكوارا:

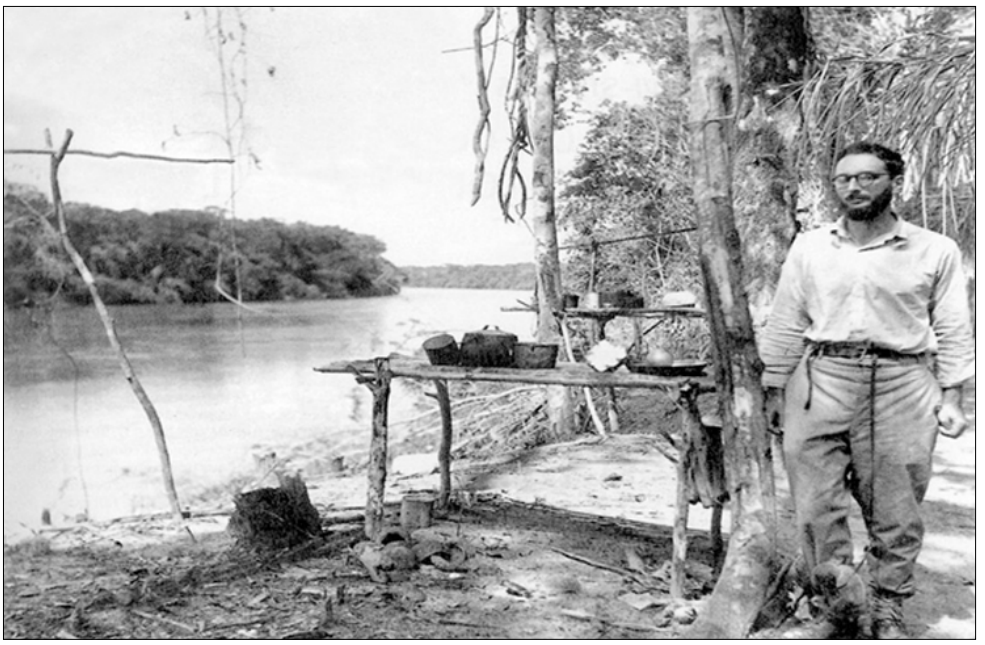
"يستيقظ النامبيكوارا عند طلوع النهار، فيذكون النار ويستدفئون قدر استطاعتهم من برودة الليل، ثم يقتاتون بالقليل المتبقي من البارحة. ويمضي بعد ذلك الرجال جماعات أو فرادى لرحلة قنص. بينما تبقى النساء في المخيم ينصرفن إلى أشغال المطبخ، ويأخذن حمامهن الأول، عندما تبدأ الشمس بالارتفاع. إذ يستحم النساء والأطفال معًا، على سبيل المرح غالبًا، ويشعلن النار أحيانًا، ليجلسن أمامها القرفصاء، ويتنشطن عند الخروج من الماء. وهن يبالغن بظرف في الارتعاش الطبيعي، ويتكرر الاستحمام مرات أخرى أثناء النهار. ولا تتنوع المشاغل اليومية إلا قليلاً، إذ يستغرق تحضير الطعام أكثر الوقت والاهتمام" [3].

تتلخص قراءته لدو سوسير في تحويل علم اللغة البنيوي من دراسة الظواهر اللغوية الواعية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية وجعله يتعامل مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة، والتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها، وذلك اعتمادًا على مفهوم النسق (system) على اعتبار أن الفونيمات (phonems) أجزاء من هذا النسق وفي الوقت ذاته هي أنساق صوتية مشكلة للبنية

الأنثروبولجيا البنيوية: طريق الألسنية السوسيرية

بظهور كتابه الأنثروبولويجيا البنيوية (Anthropologie structurale) سنة 1958 مهّد ليفي ستراوس الطريق لتقبُّل البنيوية بوصفها محاولةً ممنهجةً للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الكبرى، والفلسفة والأدب والرياضيات والأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك السلوك الإنساني.

وتتلخص قراءته لدو سوسير في تحويل علم اللغة البنيوي من دراسة الظواهر اللغوية الواعية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية وجعله يتعامل مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة، والتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها، وذلك اعتمادًا على مفهوم النسق (system) على اعتبار أن الفونيمات (phonems) أجزاء من هذا النسق وفي الوقت ذاته هي أنساق صوتية مشكلة للبنية، وعليها اعتمد في تحليل أنساق القرابة (الكلمات والمصطلحات) بوصفها مجموعة من العلاقات الرمزية، فاكتشف أن هناك توازنا بين التحول من الطبيعة إلى الثقافة وبين التحول في العادات كالطبيعة واللباس معلنًا أن هدفه الأساس



كلود ليفي ستراوس بأمازون البرازيل عام 2008، الصورة مأخوذو من موقع: https://www.franceculture.fr، بتاريخ: 04 نونبر 2020)

هو التمييز بين الطبيعة والثقافة.

إفادته من علم النفس ومن التحليل النفسي

استفاد ليفي ستراوس، أيضًا، من دروس فرويد (Sigmund Freud) وبشكل خاص قراءته في أوديب (Œdipe)، حيث استلهم منه أدوات التحليل النفسي كآليات الدفاع والكبت (repression) والتشكل المضاد والاستبدال (substitution) والإعاقة؛ ليقوم بتفسير الأبنية من المنطقي إلى اللاعقلي ومن الفكر الواعي إلى اللاواعي.

كما استفاد ليفي ستراوس من أفكار جاك لاكان (Jacques Lacan) المحلل النفسي الفرويدي لأنه اهتم أيضًا بالأبنية اللاواعية واعتمد في تحليلاته النفسية على اللغة بوصفها مرآة اللاوعي، واستلهم منه أيضًا مقولاته البنيوية حول الدوال (جمع دال)، ومن ذلك تأكيده (لاكان): "يمثل الدال ذاتا لدال آخر"

موقفه من الماركسية

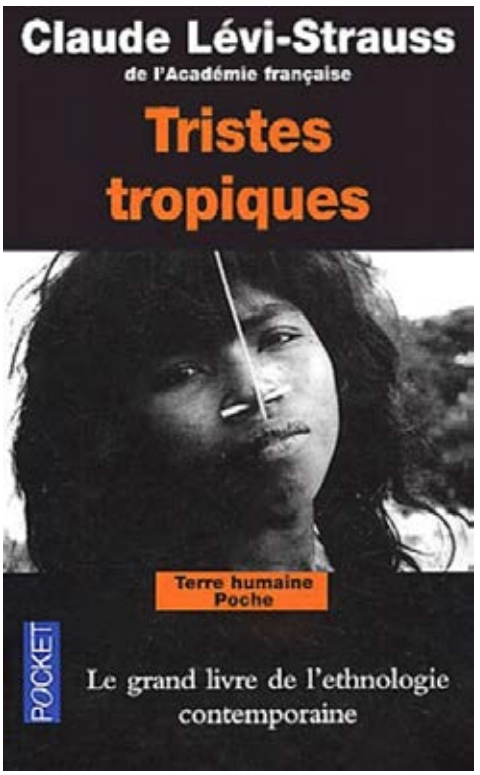
رغم أن ليفي ستراوس تأثر بماركس باعتباره أول من اعتمد النماذج في العلوم الاجتماعية، إلا أنه ظل ينتقد الماركسية والدراسات التاريخية والفلسفة الظاهراتية والوجودية لأنه ينظر إلى المجتمعات من بؤر لا تاريخية (سنكرونية)، وذلك جوهر البنيوية التي تدرس النصوص في إطارها الداخلي المغلق؛ فالتاريخ عنده يعاد تأسيسه كلما تم استرجاعه أو كلما تمت إعادة حكاية الأسطورة، فهو يحضر من خلال تفاعل الأبنية العقلية، والذي يقع في لحظة بعينها.

أما الفردُ عند ليفي ستراوس فهو يرتبط ارتباطًا تلقائيًا مباشرًا بمجتمعه، بكل ما في هذا المجتمع من وحدة شاملة تنتظم العواطف والمعتقدات، ومن ثمة، ففي قراءته لدوركهايم (Emile Durkheim) ألَحَّ ليفي ستراوس على التضامن الآلي للمجتمعات القبلية.

استنتاج تركيبي

هكذا يمكن اعتبار بنيوية ليفي ستراوس الأنثروبولوجية عملية لغوية تجعل الظواهر خاضعة لتصوراتنا اللاواعية، فتفكيك البنية اللغوية لقبيلة ما ودراسة عاداتها وتقاليدها للكشف عن ميكانيزماتها الثقافية وبُناها الاجتماعية هي مغامرة قد لا تؤدي إلى نتيجة محسومة، ومن ثمة يمكن القول إن الدرس البنيوي الأنثروبولوجي، على الأقل كما تجسد مع ليفي ستراوس، ليس سوى جزء ضئيل من علم الاجتماع العام الذي يدرس الظواهر الاجتماعية في تطورها وتحولها اعتمادًا على آليات علمية ملموسة وبناء على منهج لا يقبل الشك، يسترفد من علوم أخرى كالبيولوجيا والرياضيات وعلم الآثار.

هذه الحقائق لا تنفي البتة دور ليفي ستراوس كمثقَّف عظيم استطاع أن يغوص في أعماق علم الأعراق وأن يخلق نوعًا من المواءمة بين علم الاجتماع والبنيوية، وكباحث انثروبولوجي استطاع استثمار اللغة والخطاب والتواصل الإنساني والثقافة الإنسانية للكشف عن التحولات الحضارية في



(كتاب مدارات حزينة) في نسخته الفرنسية الأصلية

العالم من خلال الانطلاق من المجتمعات المسماة بدائية وتشخيص بنيتها الثقافية والمشترك بين القبائل التي درسها في علاقة ذلك بتطور الحضارة الإنسانية المعاصرة ومن ثمة استطاع التوصل إلى حقيقة أساسية تتمثل في كون الإنسان، بشكل عام، يمكنه صناعة حضارته الخاصة إذا توفرت الشروط لذلك كما أنه استطاع بشكل يقربنا من عمل ميشيل فوكو أن يميط اللثام عن أكذوبة التفوق الحضاري لدى الغرب عبر تشريح مكونات الحضارة الإنسانية والتي تتشابه بين جميع الشعوب من حيث الجوهر ولا تختلف إلا من حيث المظاهر والوسائل المادية.

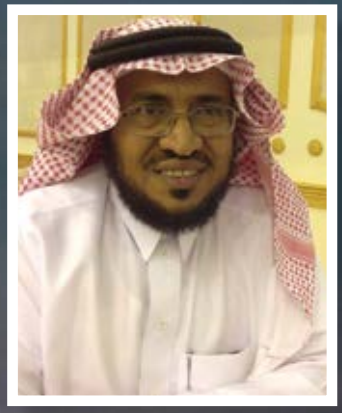
المراجع:

1 - علي محمد اليوسف: "مفهوم البنية بين شتراوس وألتوسير" في: www.couua.com، بتاريخ: 9 نونبر 2020.

2 - كلود ليفي ستراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص. 492.

3 - كلود ليفي ستراوس: مداريات حزينة، ترجمة محمد صبح، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، الطبعة الأولى، 2003، ص. 360.

للشوقِ آلامٌ وللصمتِ آذانُ



شعر: إبراهيم عمر صعابي

جازان

ذكرتكَ فانهالتْ على القلبِ أحزانُ ... وعادَ الأسى أدهى وفي النّفسِ أشجانُ

ذكرتكَ يا أغلى مُحبٍّ ألفتُهُ ... فنبضُكَ أفضالٌ وكلّكَ إحسانُ

وأنقى خليلٍ في المودّةِ صادقٍ ... ففعلُكَ محمودٌ وقولُكَ تِبيانُ

عرفتكَ تُغري الرّيحَ إنْ عَصَفَتْ بنا ... لتخبرَها أنّ الذي مرّ إنسانُ

عرفتكَ روحًا بالصّحابِ رفيقةً ... وقوفُكَ إكرامٌ وخطوُكَ ميزانُ

فقدْ كنتَ أَدْنَى من وريدي منزلًا ... لنفسي وأغلى مَنْ صَفَا لكَ وجدانُ

فبي من حنيني ما أنوءُ بحملِهِ ... وبي يا أَصَيْحَابي من الشّوقِ طوفانُ

ملكتَ قلوبَ الأصدقاءِ بحبّهمْ ... تُعلّمُ كيفَ العفوُ يتلوهُ إحسانُ

فتكظِمُ غيظًا تستطيعُ نفاذَهُ ... ففي دمكَ الزّاكي صفاءٌ وإيمانُ

عطاؤكَ في دنياك وصلٌ وطاعةٌ ... وحظُّكَ في أخراكَ عفوٌ وغفرانُ

فياربّ أكرمْ مَنْ أُحبّ بجنةٍ ... بها يزدهي نخلٌ وظلٌّ ورمّانُ

بها الحورُ في أبهى جمالٍ وزينةٍ ... بها يعبقُ الرّيحانُ والنّهرُ ريّانُ

يطيبُ بها صوتُ الخلودِ مغرّدًا ... يطيبُ بها صفحٌ جميلٌ ورضوانُ

تفطَّرَ قلبي حينَ طافَ بخاطري ... حديثُكَ عن صحبٍ مدى العمرِ ما خانوا

وكنتَ بهم أَوْفَى تعودُ مريضَهُمْ ... وتُسْعِدُ مهمومًا تناساهُ أخدانُ

فطبْتَ مقامًا عندَ ربّ أطعتَهُ ... فأنتَ لكلّ النّاسِ في الخيرِ مِعْوانُ

عليكَ من الرّحمنِ رحمةُ راحمٍ ... فأنتَ بطيبِ النّفسِ للبرّ عنوانُ

ستذكركَ الأيّامُ في خيرِ موطنٍ ... وفي السّعي بالإصلاح أهلٌ وجيرانُ

ويذكركَ الأحبابُ كلّ هنيهةٍ ... فللشّوقِ آلامٌ وللصّمتِ آذانُ

التواصل: منظور متعدد الوسائط لصنع المعنى

نحن نعيش في عصر الوسائط المتعددة حيث أصبحت الصور والفيديوهات والرسومات والمقاطع الصوتية جزءًا لا يتجزأ من عملية التواصل. وقد منحنا هذا التنوع في الوسائط طرقًا جديدة لبناء المعنى ومشاركة الأفكار والعواطف. لقد أصبحت رسائلنا أكثر ثراءً وتعبيراً، مما سمح لنا بتوصيل المفاهيم المعقدة بطرق أكثر فعالية. لكن هذه الوسائط المتعددة تتطلب أيضًا مهارات جديدة في التفسير والتحليل. نحن بحاجة إلى أن نكون قادرين على قراءة الرسائل متعددة الوسائط بشكل نقدي وفهم كيفية تفاعل العناصر المختلفة مع بعضها لبناء المعنى. وهذا يتطلب مستوى أعلى من الوعي الثقافي والإدراك البصري. إن التواصل عبر الوسائط المتعددة ليس مجرد تقنية جديدة، بل هو طريقة جديدة للتفكير والتعبير عن أنفسنا. ويمكن أن يؤدي تسخير إمكاناته الكاملة إلى فهم أفضل للعالم ولعلاقاتنا مع الآخرين.

د. عادل الثامري

العراق

تركزت الدراسات اللسانية تقليديًا على مهارتي التحدث والكتابة فحسب، إلا أن بعض اللسانيين تجاوزوا ذلك واستقصوا الروابط مع أساليب أخرى لصناعة المعنى. في المقابل، حددت تخصصات علمية أخرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع والسيميائيات والأنثروبولوجيا أهدافها البحثية بصورة أكثر شمولية حول مفهوم "إنتاج المعنى". وفي حقل اللسانيات، شأنها شأن التخصصات الأخرى التي تسهم في مجال تعدد الوسائط، توجد اختلافات جوهرية في المواقف النظرية والمنهجيات المتبعة. فعلى سبيل المثال، تتناول كل من دراسات تحليل الخطاب وتحليل المحادثة واللسانيات الوظيفية النظامية واللسانيات الإدراكية موضوع تعدد الوسائط. وهناك أيضًا اختلافات مهمة في المنهجيات المعتمدة: فبعض الدراسات تحلل حالات فردية بالتفصيل، مثل المقاطع النصية أو التفاعلية، بينما تركز دراسات أخرى على مجموعات كبيرة بهدف اختبار الفرضيات. وتستخدم العديد من الدراسات عناصر مختارة من مناهج مختلفة وتجمعها مع مفاهيم وأساليب من تخصصات علمية أخرى. ومن الأمثلة على ذلك استخدام تتبع حركة العين لاختبار بعض المفاهيم المطروحة في السيميائية الاجتماعية. وحاولت دراسات أخرى الجمع بين مفاهيم من السيميائية الاجتماعية والإثنوغرافيا.

وتكمن خطورة "التفرع" في اللسانيات في أن المجالات الجديدة تُعرّف من حيث النظام الأصلي. والواقع أن هذا نقد شائع للمنظورات اللسانية المتعلقة بتعدد الوسائط. فعند توسيع النطاق التقليدي لتخصص ما، من المهم أن مراقبة ما هي الموارد والأنماط السيميائية المعترف بها عادة، وكذلك المبادئ الأكثر عمومية لصنع المعنى، لضمان عدم فرض التصنيفات اللغوية على الأنماط الأخرى. وفي كل مرة يتم فيها توسيع الإطار، ينبغي إعادة النظر في المصطلحات

والتصنيفات القديمة وإعادة تقييمها في ضوء الأمثلة التجريبية الأوسع نطاقًا. وهكذا، عندما يتساءل المرء "ما هو معادل الفعل في المخيلة"، يواجه على الفور بإجابة تقول "ربما لا يوجد شيء اسمه الفعل في المخيلة. ربما يكون لها فئات مختلفة عن أي لغة أخرى".

يتحدى المنهج متعدد الوسائط الفكرة - التي لا تزال سائدة في اللسانيات وما بعدها - بأن "اللغة" هي أقوى طريقة اتصال فردية. النقطة المهمة هي أن المجتمعات وسياقات الاستخدام تشكل الأنماط المستخدمة، مما يجعل من الصعب تقديم ادعاءات عامة حول ما يفعله "الأشخاص" باللغة.

في الواقع، تشير الدراسات متعددة الوسائط إلى أن بعض المبادئ والسمات التي تُنسب تقليديًا إلى اللغة يمكن العثور عليها أيضًا في أنماط أخرى. على سبيل المثال، في دراستهم للصورة، أظهر كريس وليوين (2006) أن الصور لا تحتوي فقط على ما يسميه اللسانيون المستوى المعجمي، ولكن لديها أيضًا "قواعد": تمامًا كما تصف قواعد اللغة النحوية كيف تتحد الكلمات في عبارات وجمل ونصوص، فإن "قواعد اللغة البصرية" لدينا ستصف كيف تتماسك العناصر المصورة - الأشخاص والأماكن والأشياء - في "بيانات بصرية" أكثر أو أقل تعقيدًا.

ونتيجةً لهذا المنهج متعدد الوسائط، أصبح يساء استخدام الأسماء التقليدية للتخصصات. فعلى سبيل المثال، لم يعد مصطلحًا "تحليل المحادثة" و"اللسانيات الوظيفية النظامية" يتوافقان مع نطاق التخصصات التي يصفانها. وقد اقترحت مصطلحات جديدة لتمييز هذه المجالات التخصصية المتغيرة (مثل "تحليل الخطاب متعدد الوسائط" و"تحليل المحادثة متعدد الوسائط")، لكن لم تعتمد على نطاق واسع ومن غير المرجح أن تصبح "راسخة". لكل من هذه التقاليد (اللسانية) التي تتعامل مع تعدد الوسائط مصطلحات مفضلة مختلفة مرتبطة بتصورات مختلفة لما وصفناه حتى الآن بـ"مصادر صنع المعنى". وتستخدم بعض التقاليد، مثل السيميائية الاجتماعية، مصطلحي "النمط" و"المورد السيميائي" وتقترح تعريفات تميز بين الاثنين. وتستخدم تقاليد أخرى، مثل تحليل المحادثة، مصطلح "الموارد السيميائية" لكنها لا تستخدم مصطلح "الأنماط" أو نادرًا ما تستخدمه. ومع ذلك، لا يُستخدم أي من هذه التعريفات (حتى الآن) على نطاق واسع ومتسق.

تختلف كيفية تصور وتعريف الأنماط والموارد السيميائية بشكل كبير. يبدو أن الإيماءات والنظرات والصورة والنص مرشحة لأن تكون مقبولة، ولكن ماذا عن اللون والتخطيط؟ هل تعتبر الصورة نمطًا مختلفًا؟ ماذا عن تعابير الوجه أو وضعية الجسم؟ هل تعتبر الحركة والسلوك من الأنماط؟ تختلف الإجابات على هذه الأسئلة ليس فقط بين المنشورات البحثية المختلفة، ولكن أيضًا داخل المنشورات البحثية. ولتجنب الارتباك المحتمل، من المهم إصدار أحكام دقيقة حول الفئات والمصطلحات التي يجب استخدامها عند إجراء البحوث متعددة الوسائط. قد يكون من المفيد وضع بعض التعاريف الاجرائية. ومن غير المرجح أن يكون التعريف الاجرائي مرضيًا تمامًا، ولكن من المهم بذل الجهود لتحقيق أقصى قدر من الوضوح المفاهيمي والاتساق المنطقي.

ويقوم باحثون بتحليل المصنوعات مثل الكتب المدرسية بشكل مستقل عن تفاعلها في مواقف محددة. ومن خلال تحليل متعدد الوسائط لنصوص مختارة، بحثوا في كيفية استخدام منتجي الكتب المدرسية للنص والصورة والتخطيط لبناء المعنى. يشير هذا الاختلاف إلى وجهات نظر متباينة إلى حد كبير حول ما إذا كان بإمكان الباحثين "الوصول" إلى المعاني المقصودة المشفرة في المصنوعات متعددة الوسائط، أو ما إذا كان المعنى يظهر فقط من خلال الطرق التي يتم بها تناول هذه المصنوعات في التفاعل. وهذا خلاف معرفي له آثار كبيرة على المنهجية والنظرية في البحوث متعددة الوسائط. تركز معظم الأبحاث الأكاديمية حول التواصل على المجتمع السمعي، وهو مجتمع متخصص للغاية في صنع المعنى. لو نظرنا إلى مجتمع لغة الإشارة، يمكننا أن نرى أن الإيماءات تلعب دورًا محوريًا مثل الكلام في هذا المجتمع ويمكنها تلبية جميع الاحتياجات الاجتماعية والتواصلية. وتظهر صورة مختلفة تمامًا عندما يتم تفسير أهمية اللغة من خلال ملاحظة تواصل الأطفال الصغار أو مقدمي الرعاية أو المكفوفين أو أولئك الذين لا يشاركون لغة ما. وبالمضي قدمًا، يمكننا أيضًا ملاحظة استخدام اللغة من قبل الأشخاص المصابين بالحبسة الكلامية والتوحد. في كلتا الحالتين تلعب اللغة دورًا متخصصًا بشكل واضح. وبالطبع، حتى لو أخذنا بعين الاعتبار غالبية الأشخاص الصم، فهناك العديد من الاختلافات. فأولئك الذين يقضون معظم وقتهم في أنشطة مختلفة مثل التصوير الفوتوغرافي أو التأليف أو الرقص أو الرسم أو صناعة الفخار يمكنهم التعبير عن أنفسهم بطرق أخرى غير اللغة. ببساطة، اللغة لها مكانة مختلفة حسب المجتمع وذخيرة الفرد.

وتكتسب اللغة أيضًا مكانة مختلفة وفقًا للسياق الذي تُستخدم فيه. يحدث الكثير من التواصل، إن لم يكن معظمه، دون استخدام اللغة المنطوقة (أو المكتوبة). نرى في الأماكن العامة أن كمًّا من التواصل يحصل دون استخدام الكلمات المنطوقة أو المكتوبة. وبالطبع، هناك لافتات في كل مكان (بالمعنى اليومي للكلمة)، وغالبًا ما تكون بدون أي كتابة. عند عبور الطريق، يمكننا التواصل للحظة مع السائق الذي يقترب منا. قد يستخدم السائق تعابير الوجه أو الإيماءات للإشارة إلى فسح المجال لعبور الطريق. ولكن قبل ذلك، يمكنك توقع ما سيفعله السائق بعد ذلك من خلال التعرف على التغيرات في سرعة واتجاه السيارة والسائق وتفسيرها. في مثل هذه المواقف، تفي الإيماءات وتعبيرات الوجه وغيرها من الأنماط الأخرى بجميع الاحتياجات الاجتماعية اللازمة للموقف.

النقطة المهمة هي أن اللغة، مثل أي نمط آخر، تُستخدم بشكل مختلف في الأنشطة والمصنوعات المختلفة. بالطبع، إذا انجذبت إلى تلك الأنشطة حيث يبدو أن الكلام و/أو الكتابة يلعبان دورًا مركزيًا، فمن المحتمل أن تغادر مع الاعتقاد بأن اللغة، بشكل عام، هي النمط المهيمن في حياة الجميع، دائمًا وفي كل مكان. أما إذا كنت مهتمًا بالممارسات الاجتماعية واستخدمت اللغة «كمصدر» لتلك الممارسات مثل علماء الإثنوغرافيا اللسانية، فعليك أن تكون على دراية بما قد يتعذر الوصول إليه. إن الادعاء بأن اللغة هي الطريقة الأكثر استخدامًا وأهمية هو، على الأقل، سابق لأوانه. هناك تاريخ طويل نسبيًا من دراسة اللغة، وقد أحرزَ تقدم كبير في تطوير وسائل مفصلة للغاية لوصفها. وطالما أن مثل هذه الأدوات المتقدمة غير موجودة لتحديد أنماط مثل الإيماءات أو اللون أو الملابس أو الرائحة، فإننا نفتقر إلى طريقة لإثبات قدرة هذه الأنماط. كما أن من السابق لأوانه استنتاج أن اللغة عمومًا لها إمكانات معنى أكبر من الأنماط الأخرى.

لا يقتصر التواصل في عالم الوسائط المتعددة على استخدام اللغة المكتوبة والمنطوقة فقط. فالصور ومقاطع الفيديو والرسومات والأصوات تساهم في عملية التواصل وتشكل الأساس لخلق المعنى. هذا التنوع في الوسائط يتطلب منا إعادة التفكير في كيفية تحليل اللغة وتفسيرها. لم تعد الدراسات اللغوية تقتصر على البنى والقواعد النحوية فحسب، بل نحتاج أيضًا إلى فهم كيفية تفاعل اللغة مع العناصر البصرية والسمعية لإنتاج المعنى. نحن بحاجة إلى أن نكون قادرين على التقاط التفاعلات الدقيقة بين الكلمات والصور والأصوات وتحليلها تحليلاً نقديًا للكشف عن الرسائل الضمنية والسياقات الثقافية. لا يعد التواصل متعدد الوسائط تقنية حديثة فحسب، بل يمثل أيضًا تحولًا جوهريًا في الطريقة التي نفكر بها في اللغة ونحللها. ومن خلال دمج المنظورات اللغوية والبصرية والسمعية، يمكن تحقيق فهم أعمق وأشمل لعمليات صنع المعنى في عصر تعدد الوسائط المعاصرة.

الإبداع في الفن ..!
(بين الحرية والمسؤولية)

منير مزليني

كاتب من الجزائر

الفن والمجتمع

ارتباط الفن بالمجتمع ظاهرة قديمة تحدثت بشأنها نظريات عديدة وقدمت تحاليل وأراء جدّ هامة وجدّ مقنعة تؤكد هذه العلاقة التلازمية المترابطة والمتطورة عبر مختلف العصور ومختلف الحضارات البشرية المتعاقبة، ابتداء من العصر الحجري الأول وصولا إلى عصرنا الحديث، إذ لم تقتصر هذه المعرفة أو النظريات على حضارة أو ثقافة دون أخرى، بل نجدها في كل الثقافات المتعاقبة ـ مع مراعات الفوارق العلمية والمنهجية التي يستلزمها السياق التاريخي والزمني ـ حيث تطرق إليها بداية الفكر اليوناني القديم من خلال نظرية المحاكاة ومحاكاة المحاكاة في معالجة هذه المسالة، مرورا بالثقافة العربية التي ترى في الفن مرآة عاكسة لمجتمع ولسان حله، وصولا إلى النظريات الحديثة والمعاصرة التي عالجت المسألة من عدة أوجه ابتداء من نظرية الالتزام ودور المثقف إزاء مجتمعه مع الفيلسوف الوجودي الفرنسي (جون بول سارتر)،ثم مع المثقف العضوي للفيلسوف اليساري الإيطالي (أنطونيو غرامشي) وغيرهما.. ولأن الفن التشكيلي أو الرسم التصويري هو أقدم الفنون التي عرفتها البشرية والحضارات البدائية القديمة، فقد اعتمدت كل الدراسات والبحوث المهتمة بدراسة تاريخ الحضارات والمجتمعات القديمة على فن الرسم لمعرفة طبيعة تلك الحضارة وحياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وما إليها.. وذلك من خلال تتبع المنقوشات والرسومات التي كانت مرسومة داخل الكهوف والمغارات التي كانت تعتبر أول المساكن التي لجأ إليها الانسان البدائي للاحتماء من قساوة الطبيعة ومن افتراس

الحيوانات المتوحشة، مشتركا في ذلك مع بقية الكائنات الحية الأخرى التي كانت تحتمي بالطبيعة ومن الطبيعة نفسها، إلا أن الانسان كان يتميز عن تلك الحيوانات والكائنات الحية بغريزة التفكير ونعمة العقل والتي وهبته ملكة التعبير عن أفكاره وأحاسيسه ومخاوفه بطرق متطورة ومختلفة عن تلك التي تعبر بها الحيوانات والكائنات الحية الأخرى ، مثل الأصوات أو الحركات أو اظهار ألوان معينة وغيرها، فالإنسان تفوق عن تلك الكائنات بإمكانات أخرى، فإضافة إلى التعبير الصوتي والحركي تميز بالتعبير الفني، فكان الرسم على جدران الكهوف أول تلك التعابير الفنية أو السحرية التي اكتشفها الانسان في بداية مشواره الفني دون أن يعي معنى الفن نفسه. إذ أخذت تلك التعابير والرسومات معاني متعددة ومختلفة راحت تتطور مع كل مرحلة حضارية معينة. فالرسومات التي كانت منقوشة في أغوار الكهوف البعيدة لم تكن للزينة أو للعرض الفني، بل كانت تعكس الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية (المعتقدات) لتلك الفترة. وبحسب الدراسات المتخصصة في هذا الميدان فإن الانسان في العصر الحجري الأول مثلا، حينما كان يرسم تلك الحيوان وهو يطاردها ويرميها برمحه ليطعنا فالاعتقاد الراسخ لديه حينها أنه يصطادها بالفعل، وأنه حينما يرسمها على جدران الكهوف كمن يخفيها عن أعين الأخرين ويجمعها كقطيع في زريبته الخاصة. وهذا الاعتقاد السحري كان راسخا في ذهنه على أساس أنه حينما نقشها على الحجارة فقد حجزها لنفسه وأصبحت ملكه. أو كما يقول الباحث والمؤرخ الفني الكبير (أرنولد هاوزر) في كتابه " الفن والمجتمع عبر التاريخ" الجزء الأول ص 18 : " ولقد كانت الصورة جزءا من الجهاز التكنيكي لهذا السحر، إذ كانت هي " المصيدة" التي ينبغي أن تنتهي إليها اللعبة، أو كانت على الأصح المصيدة ومعها الحيوان الذي تم اقتناصه بالفعل ـ إذ أن الصورة كانت هي التصوير والشيء المصور في آن واحد ـ وكانت هي الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه ـ ولقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشيء ذاته في الثورة، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع.. فالتمثيل التصويري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقا للنتيجة المطلوبة".. وعلّ أبلغ صورة عن هذا الاعتقاد السحري أو الظاهرة ما قدمه عالم الاجتماع الفرنسي (لوسيان ليفي برول) المختص في دراسة العقليات البدائية في كتابه " الوظائف الذهنية للمجتمعات الدنيا" 1910 ص 43، عن أحد رجال الهنود الحمر المنتمين إلى إقليم (سيوـ Sioux) عندما رأى أحد الباحثين البيض يقوم بإعداد رسومات، فقال: " إنني أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيرا من ثيراننا البرية في كتابه. لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران. "!

لقد كان الفن دوما مرتبط بمجتمعه ومحيطه ارتباطا عضويا وتفاعليا بحيث لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض أو فهم أحدهما دون النظر في وجه الآخر. فالفن كان دوما مرآة عاكسة لمجتمعه بشكل أو بآخر، كما كان المجتمع يعكس فنه ويتطور معه وبه جنبا إلى جنب. لذلك حينما انتقل الانسان إلى مرحلة العصر الحجري الثاني، وبعد أن عرف نوعا من الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي، بالتحول من رجل الصيد المطارد للفريسة والمعيشة إلى مزارع ومربي للقطعان، فهذا الاستقرار جعل تعبيره الفني يتغير ويتطور من مجرد النقل الحسي والمادي للواقع إلى تصور أكثر تجريد وتطور، حيث أن الاستقرار جعله يتأمل في ما حوله ويتفكر في الكون وراح يطرح تلك الأسئلة الوجودية الأبدية والتي ظلّ يطرحها بعد ذلك إلى يومنا هذا، والمتمثلة في التساؤل عن أصل هذا الكون وكيفية خلقه ووجوده، وقبلها وجوده هو وخلقه. وهنا بدأ التفكير الديني، وظهر نوع من التفكير التجريدي والتصور الميتافيزيقي، فظهرت الثنائية الطبيعية أو كما يسميها المختصون (الحيوية الطبيعية ـ animisme) أي ثنائية الوجود، الخير والشر، الليل والنهار، الموت والحياة ...الخ. وراح الفن من خلال ذلك يبدع أشكالا وصورا تعبيرية أكثر تجريدا، وأصبح يميل إلى التعبيرية (expressionism) بعد أن كان يميل إلى الانطباعية (impressionism).

وقد أجازف بالقول إذا ما ذهبت في الرأي إلى أننا مازلنا إلى يومنا هذا بشكل أو بآخر نتأرجح بين انطباعية الفكر الحجري الأول وتعبيرية العصر الحجري الثاني ولكن بأشكال متطورة ومختلفة، ولكنها في الجوهر والأصل هي ذاتها. وإن هذا الارتباط المباشر واللامباشر للفن بالواقع والمجتمع يولد لدينا الشعور بالمسؤولية تجاه هذا المجتمع وهذا الواقع الذي نحن ملتزمون به بقدر ارتباطنا. وقد يظهر ذلك جليا حينما نكشف عن الارتباطات الخفية أو الخلفيات والمرجعيات الفكرية والفلسفية للفن. من خلال طرح سؤال: ما علاقة الفن بالأيديولوجيا؟

الفن والأيديولوجيا

لا أحب الخوض كثيرًا في النظريات والكلام المدرسي لأن هذا ليس مقامه وسياقه، ولكن قد يحدث ولا نجد لأنفسنا مهربا من بعض التعريفات الضرورية التي يستوجبها السياق ويفرضها المنطق حتى ينسجم الكلام وتتسق الأفكار، وقد لا نجد بدا من تعريف الفن ولو بشكل مبسط وموجز، وفي الاتجاهين الحضاريين، العربي والغربي حتى تكتمل الرؤية. إذ تتفق المعاجم العربية القديمة والحديثة منها على أن الفن يعني التزيين والتحسين، مثل قولنا فنّ الشيء أي زينه، وتفنن في الحديث أي حَسُن أسلوبه في الكلام. وهي مهارة يمتلكها المرء ويطورها بالدراسة والدربة والتجربة.

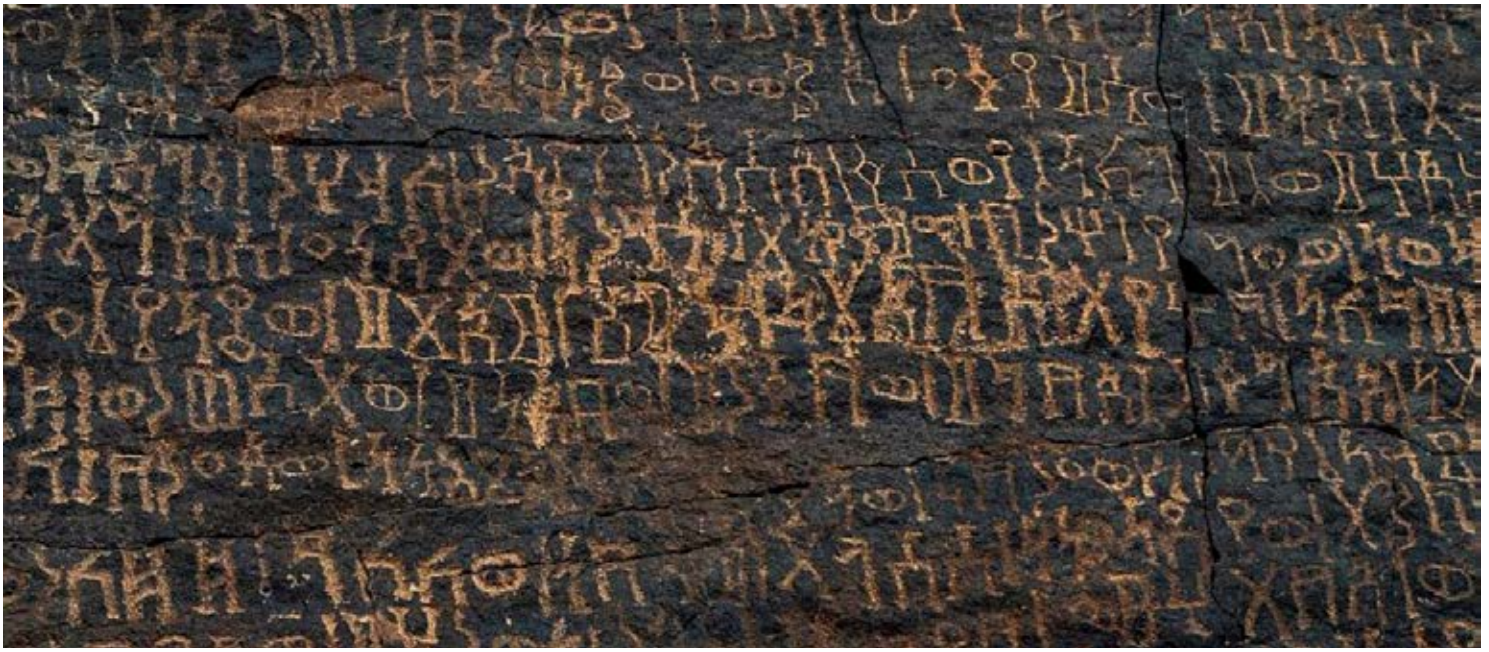
أما في المعاجم الغربية مثل معجم إسكفورد، أو معجم و(يبستر)الإنجليزي (Webster). فالفن (هو تعبير الفرد عن مهارة الإبداع في صورة مرئية، مثلا النحت والرسم.. يمكن تنميتها بالممارسة والدراسة..) وجاء في معجم ويبستر (هو استخدام المهارة والخيال بشكل واع لإنتاج أمور جمالية.. وأنه عبارة عن صنعة ومهارة إبداعية).. في الأخير نستخلص أن الفن عند كلا الفريقين أو الثقافتين هو تحسين الشيء وتزيينه أو ادخال مهارات إبداعية عليه حتى يظهر بمظهر جميل، وهذه المهارات يمتلكها المرء وينميها ويطورها بالدراسة والدربة والتجربة.

فيما الأيديولوجيا، وكما لخصها أول من وضع هذا المصطلح المفكر التنويري الفرنسي (دي تراسي) في كتابه (عناصر الأيديولوجية) في أنه علم الأفكار الذي يعنى بدراسة مدى صحة وخطأ الأفكار التي يحملها الناس.. لكن التعريف الذي أراه قريبا لمقامنا هذا، هو ذلك الذي ذهب في القول (أنها كل مذهب سياسي وطائفي أو قومي يستخدم العلم والفن والدين في استقطاب الجمهور..)

من خلال المفهوم الذي توصلنا إليه للفن على أنه مهارة ندخلها على الشيء لنحسنه ونظهره بمظهر جميل أو هو تجميل الشيء أو التعبير عنه بشكل جميل، نفهم لماذا تستغل الأيديولوجيا الفن، وكيف تنجح في استقطاب الناس وتوجيههم.

لكن السؤال الملحق والمنطقي الذي يفرض نفسه في هذا السياق، هل يمكن فصل الفن عن الأيديولوجيا؟

أو هل يمكن فصل الأيديولوجيا عن الفن؟



تعد النقوش والرسوم الصخرية شاهدًا تاريخيًا على محاولات الإنسان لكتابة الأبجدية التي عرفت بخط المسند الجنوب في موقع حمى الأثري جنوبي غربي السعودية.

إذا كانت الأيديولوجيا هي مجموعة من المعتقدات والأفكار التي تولد لدينا الأحاسيس والمشاعر التي تؤثر على نظرتنا للعالم، فكيف يمكن فصلها عن الفن إذا كان الفن في حدّ ذاته هو تعبير عن تلك المعتقدات والأفكار والأحاسيس والمشاعر بمهارة فنية وجمالية؟! إذا الأمر ليس بالسهولة التي نعتقدها، والفصل بين الطرفين يقارب المستحيل من الأمر. ولكن أرى من الضرورة هنا التفريق بين الأيديولوجيا الذاتية والتي تتشكل من الأفكار والمعتقدات والمشاعر الخاص بكل فرد، والأيديولوجيا الموضوعية أو الوضعية التي يفرضها الأخر الخارج عنها، كالمجتمع أو السلطة أو النظام العالمي المهيمن، تمام مثلما رأينا مع الأنظمة الاشتراكية والشيوعية والأنظمة الليبيرالية الرأسمالية أو الأنظمة القومية العربية أو الجمهوريات الإسلامية وغيرها. فكلها أيديولوجيات ومعتقدات سياسية منبثقة من فلسفات معينة فرضتها السلطات الحاكمة أو المتحكمة على المجتمع وبالتالي على الفرد. والكل يتذكر ذلك الصراع الأيديولوجي الذي كان سائدا في منتصف القرن المنصرم بين القطبين العملاقين الشيوعي بزعامة الاتحاد السوفياتي سابقا والولايات المتحدة الأمريكية، وكيف انقسم العالم إلى قوتين متصارعتين في حرب باردة ضروس، كان فيها السباق نحو التسلح عنوانا وصراع الأفكار والمعتقدات معركة ميدانية فاعلة. وقد كان للفن فيها النصيب الكبير من هذا الصراع بعد أن ترجمة تلك الأفكار الأيديولوجية إلى مختلف الألوان الفنية فبرزت في الروايات والأشعار والرسومات والموسيقى والغناء وفي كل الألوان الفنية تحت عنوانين كبيرتين رسما كل تلك الخلفيات الأيديولوجية ممثلة في مذهب (الفن للفن) مترجما للفكر أو الأيديولوجيا الرأسمالية الليبيرالية، ومذهب (الفن الملتزم) مترجما للفكر والأيديولوجيا الشيوعية والاشتراكية. وقد انقسمت الفنون على إثرها إلى تيارين كبيرتين هما: دعاة الرأسمالية والليبيرالية تحت مظلة (الحرية) ودعاة الشيوعية والاشتراكية تحت مظلة (الالتزام). وقد انبثق عنهما الكثير من الأعمال الفنية المختلفة وبرزت العديد من المدارس الفنية والمناهج النقية، بخلفيات تلك الفلسفيتين المنشئتين للتلك الأيديولوجيتين المتصارعتين. وقد خدمت تلك المدارس الفنية هذين الاتجاهين الذين استغلا الفن لخدمة أهدافه السياسة والأيديولوجية على حساب الحرية الفنية الحقة والالتزام الفني الصادق. إذ المشكلة لم تكن في المصطلحين أو المفهومين (الحرية) و(الالتزام) في حدّ ذاتهما، بل في القوى المستغلة لهما والتي استغلتهما أبشع استغلال، حيث جهلتهما يتصارعان ويتقاتلان في حين أنهما متكاملان ومترابطان في الأصل، إذ لا حرية بدون التزام أو مسؤولية، كما لا مسؤولية أو التزام دون حرية. فكما أن العبد المرغم ليس مسؤولا عن أفعاله، فكذلك الاستهتار والتسيب ليس حرية. وقد رأينا كيف تحول الفن باسم الحرية إلى اعتداء على المعتقدات والأفكار بل اعتداء على الفن نفسه، مثلما رأيناه مع دعاة (اللافن) أو جماعة (ضد الفن)! أين بلغت الاستهتار والفوضى في الفن إلى درجات متدنية من الأخلاق والقبح والاستخفاف بعقول الناس مثلما رأين مع ذلك (الفنان) التشكيلي الذي وضع قذارته في علب وكتب عليها اسمه وباعها في المعارض بالمزاد العلني! كل ذلك تحت شعار الحرية. علما أن الحرية والالتزام أخلاق وكرامة قبل كل شيء والفن جمال ومعرفة.

لكن المسألة لا تتوقف عند هذا الحدّ، بل على العكس من ذلك تماما فقد تفتح المجال لجملة من الأسئلة المنطقية، والتي بالتأكيد تريد أجوبة عملية تتحرك على أرض الواقع، ومن جملة هذه الأسئلة مثل قولها: كيف يكون الملتزم حرا؟ وكيف يكون الحرّ ملتزما؟ وهذا الأمر يستوجب دراسة لوحده، ولكننا في هذا المقال لا يسعنا المرور عليه دون الوقوف عند إشارات سريعة حول المسألة، أين نلخصه في قولنا، أنه يجب التفريق هنا ـ من جهة نظرية الالتزام ـ بين (الالتزام) و(الالزام)، فالأول داخلي يكون بإرادة الملتزم وقبوله وبالتالي حريته، أما الالزام فهو خارجي أي خارج عن وإرادته الفنان وقناعته.

وفي الجهة المقابلة ـ نظرية الفن للفن ـ المنادية بالحرية، فإنه يجب التفريق بين الحرية المسؤولة والملتزمة والحرية الفوضوية المتسيبة. ولا أتصور أن التسيب والفوضى يمكن أن يصلح منهجا للبناء، لكنه يمكن أن يكون منهج تهديم وتحطيم، وهذا ما نادت وتنادي به بعض التيارات الفنية المنبثقة من فلسفات راديكالية هدامة وإيديولوجيات عنصرية فاشية. فالإبداع لا يكون إلى في ظل الحرية والشعور بها ولا يتطور ويكون بناء إلا إذا تحلا بالالتزام والمسؤولية.

القطار

محمد عباس علي داود
الإسكندرية - مصر

رأيته جالسًا وحده

مواجهًا للداخل، السيجارة بين يديه دخانها يصنع ستارًا ضبابيًا بيني وبينه، من خلف الضباب رأيت عينيه تبرقان، نجمتان يخترق نورهما ضبابية اللحظة لكنهما شاردتان، تائهتان في فضاء لانهائي، يرمحان عبر براحه، لا يهدآن.

لحظتها فهمت معنى أن يفقد الإنسان عزيزًا. أطلق بعض الدخان من فمه، ازدادت ضبابية اللحظة بيننا، من خلفها واصلت النظر ناحيته. كان ينتظر مني الخبر، ينتظر أن أنطق به، أهز ركود الصمت الذي يحتوي كلينا، لكني لم أستطع النطق به. رأيتني أعود إليها، أتصورها تصرخ ذاهلة، ترفع يديها أمامها، تحاول رد القدر، يطلق القطار صفيره، أفزع، تعاودني الرعدة، أنفجر في وجه الضباب والدخان: دهسها القطار.

قاصدًا أختي.. قال ببطءٍ: أعرف

ونفخ مزيدًا من الدخان.. تفجرت الدموع من عيني.. القطار حديد يتحرك، والحديد لا قلب له، مهما ارتفعت حرارته لا يحس، لا يلين، قلت:

- أبى، لا أحب القطار

-من خلف السحابة المضببة بلونها الرمادي قال:

- لم يكن لها أن تقف أمامه

الردهة ممتلئة بالسواد، دنوت من أمي، عيناها حمراوان، قسماتها ذابلة يعلوها اصفرار. تمنيت أن أعتذر لها لأنني تأخرت. لو أسرعت قليلاً وقلت لها الخبر الذي لديّ كانت ستفرح لبعض الوقت قبل أن يدهمها الحزن.

مددت لها يدي، اعتمدت عليها، همست وهي تنظر في حبتي عيني: لن ترى أختك ثانية.

- انشرخ صدري من الحزن، عاد القطار يرسل صفيره المشئوم، يصرخ منذرًا، مهددًا، مطلقًا طيوره السوداء تحلق أمام عيني، تحجب ضوء الشمس، وأختي هناك، تستدير، ترتعد، تتصلب في مكانها، وتمد يدها ظنًا منها أنها تملك القدرة على صده والنجاة منه، يدوّي الصفير في الآفاق، يزداد شعوري بالذنب، اليوم بالذات كنت سعيدًا، باسمًا طول الطريق بعد أن رأيت نتيجة الامتحان، كنت الأول، شيء لم يحدث من قبل، كنت محلقًا كعصفور نبت له جناحان منذ قليل، يضرب بهما الهواء ويمضى. اقتربت من البيت، من أول الشارع أخذت أسابق اللحظات وحين اقتربت ارتجف بدني، دخلت الشقة، بياض الجدران غطاه سواد الثياب. زفة الأنوار حجبتها ظلمة الدموع.. حكت لي إحداهن عن القطار.. قالت إنه كان يركض، لا يتوقف، قلبه الحديدي لا يدق، وعيناه لا تبصران.. أطلقه القدر ليراه الناس.. يحكون عنه ويخشون منه.. لا أعرف لحظتها لماذا رفرف العصفور الصغير بجناحيه الرقيقين عاجزًا عن حمل نفسه وهوى أرضًا.. شعرت أنى بحاجة لوجود أبي.. ابتعدت صامتًا ابحث عنه وحين وجدته كانت سحابة ضبابية تفصل بيني وبينه.. كان لدّي الخبر الذي أعرف أنه يتوق لسماعه.. لكنني لم أجد له معنى الآن، بكيت!

* * *

خرج أبى من حجرته، وجهه قسماته جامدة، عيناه نظراتهما حادة، والسيجارة في يده متأججة النيران. فتح باب الحجرة ومضى عبر الممر الواصل إلى الردهة وهناك توقف.. رفع صوته الجهوري آمرًا النسوة بالصمت.. رفعت أمي عينيها نحوه محتجة.. العينان حمراوان، يركض عبر ساحتهما الأنين، تدور الدموع، غير أنها لم تنبس بحرف.. شبكت ذراعيها أعلى صدرها وأحنت رأسها ومضت تدور في متاهة أفكارها في صمت.. قال أبي موضحًا:

- لا تؤذوها في مرقدها

وعاد إلى حجرته. شدني وجه أمي.. نظراتها نظرات حمامة بلا جناح.. تجلس ساكنة تنتظر شيئًا ما لا تدري كنهه.. فكرت أن أهبها لحظة فسحة من الحزن.. أخبرها فيها بالخبر الذي لديّ.. أشعر أني منحت الحمامة جناحين جديدين.. فتحت فمي.. لم أر جدوى للكلمات.. لن تشفى جرحًا.. لن تعيد روحًا إلى جسد بلى.. والحمامة حين ينكسر جناحاها لا تفيدها عبارات تعزية مهما كان صدقها.

انتبهت لأبي قادمًا عبر الردهة، متسع العينين كأنه في حالة دهشة دائمة وكان محني الظهر.. تقدمت نحوه.. استند بيده على كتفي ومضينا نحو الباب.. في الطريق وأنا أمضي إلى جواره مهدئًا من خطوتي لأسايره قلت هامسًا أني نجحت وأن ترتيبي الأول هذا العام.. شدّ على كتفي في صمت.. داهمني فيض من مشاعر.. رأيت القطار من جديد يطلق صفارته قادمًا كقدرٍ لا فكاك منه، والطيور السوداء والتي كانت من المؤكد أنها حلقت في مكان الحادث، وأختي وهي تمد يديها وتقف مكانها، والقطار يتقدم وصفيره يعلو.. يعلو.. يصم أذني.. صرخت.. عادت اليد تشد على كتفي وسمعته يهمس كأنما ينتزع الكلمات من جب: لا تنسى أنك رجل.

الصفر كائن بلا قوام

د. نور الدين شيخ عبيد

أستاذ سابق في المعهد العالي للعلوم التطبيقية والتكنولوجيا-دمشق

بالرغم من حضوره في الحياة اليومية منذ عدة قرون بأشكال مختلفة، إلا أن اختراعه لم يكن بالسهولة التي نتعامل فيها معه اليوم، فهناك ثقافات لم تعرفه أصلاً، وهناك ثقافات قاومت دخوله إليها في واعتبرته أمرًا بالغ التعقيد كما كان الأمر في أوروبا القرن الثالث عشر، وهو يشغل مكانة في صدارة الحضارة السائدة اليوم.

وهو كائن غريب، ذلك أنه يعني في إحدى صوره أنه لا شيء، ولكن مجرد الحديث عنه يعني أنه شيء. فعند قولنا إن ما نملك الآن من النقود هو الصفر فهذا يعني أن جيوبنا فارغة وأننا أنفقنا ما كان فيها من نقود ولم يبق منها شيء. نشير إليه أحيانًا ببسط اليد للدلالة على اليد الخاوية. ونجمعه بالقول "أصفارًا"، وهذا ليس بالجمع الرياضي، ذلك أنه دون الأرقام والأعداد كلها، فجمع الكثير منه يساويه نفسه، وجمعه مع غيره لا يزيد ولا ينقص في الأمر شيئًا على غير باقي الأرقام والأعداد إلى غير ذلك من خواص سنأتي على ذكرها لاحقًا.

ونقول ساعة الصفر، ونتحدث عن درجة حرارة الصفر، الصفر المئوي والصفر المطلق. وهو دلالة الخيبة والفشل كمن عاد صِفر اليدين، أو نال درجة الصفر في اختبار أو امتحان. وهو على غير عادة الأرقام، لا نلفظ اسمه عند قراءته كما في حالة العدد 309، فالثلاثة والتسعة تُلفظان أما هو فلا بالرغم من أهميته، فهو الذي يعطي للثلاثة دلالتها ومن غيره، في مثالنا، فستصبح بعِشر قيمتها. وعند وضعه إلى يسار عدد فلا يغير فيه شيئًا، وعند وضعه إلى يمين العدد فيضاعفه بعشر مرات.

والصفر في الواقع هو أنواع، ربما ثلاثة أنواع، تشترك في الرمز نفسه وتتباين في المعنى والدلالة. وهي لم تستخدم الاستخدام نفسه منذ أول مرة ظهر فيها هذا الكائن الغريب. وهو بحسب أستاذ الرياضيات الأمريكي توبياس دانتسيغ (1884-1956)، إذ يقول في كتابه "العدد: لغة العلم": "إن اكتشاف الصفر في تاريخ الثقافات يتميز دائمًا بانه إحدى أعظم إنجازات الجنس البشري". وهو كلام محق جدًا، فلولاه لعانينا من صعوبات كبيرة في مسيرة التقدم.

وبالرغم من أن العدّ بدأ منذ العصر الحجري الوسيط كما تشير إلى ذلك بعض العِظام التي عُثر عليها هنا وهناك، إلا أن العدّ كما نعرفه لم يظهر إلا مع حضارات ما بين النهرين والحضارة الفرعونية ثم الصينية، كما ظهر في حضارات أمريكا اللاتينية. ولكن الصفر لم يستعمل على نحو مؤكد، فيما نعرف حتى الآن، إلا مع نهاية القرن الرابع قبل الميلاد. أما ظهوره فيعود على الأغلب على القرن السابع قبل الميلاد لدى البابليين. وصفر البابليين هو غير الصفر الذي نتحدث عنه باعتباره قيمة، وإنما كان للإشارة إلى الخانة الفارغة كما في مثالنا السابق 309. وهو لم يكتب بهذا الشكل، ولا الأرقام الأخرى.

ولكن لماذا لم يظهر لدى المصريين الفراعنة أو الصينيين أيضًا أو غيرهم؟ الأمر يعود في الحقيقة إلى تباين أنظمة العدّ، فنظام العدّ البابلي يختلف عن

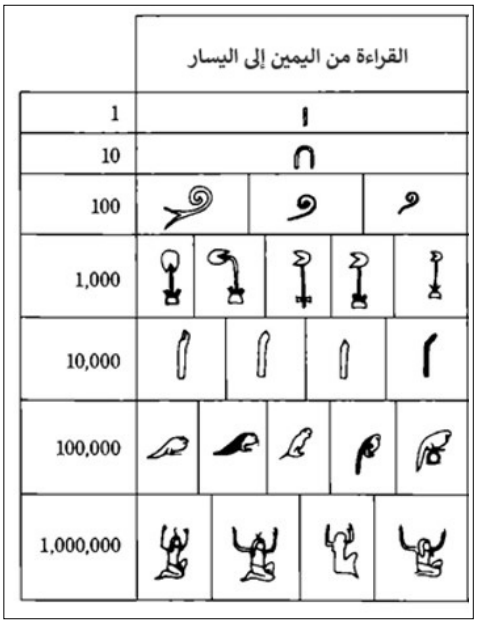
نظام العدّ المصري وعن الصيني. سنتعرّف بعجالة على نظامي العدّ البابلي والمصري دون أنظمة العدّ الأخرى لمشابهتها الواحد أو الآخر بطريقة ما.

نظاما العدّ المصري والبابلي

نظام العدّ المصري

يلخص الشكل (1) فحوى نظام العد المصري الأول، كما أظهرته بعض أوراق البردي، وهي ليست كثيرة[1]، التي استقيت منها معرفتنا بنظام العدّ المصري القديم.

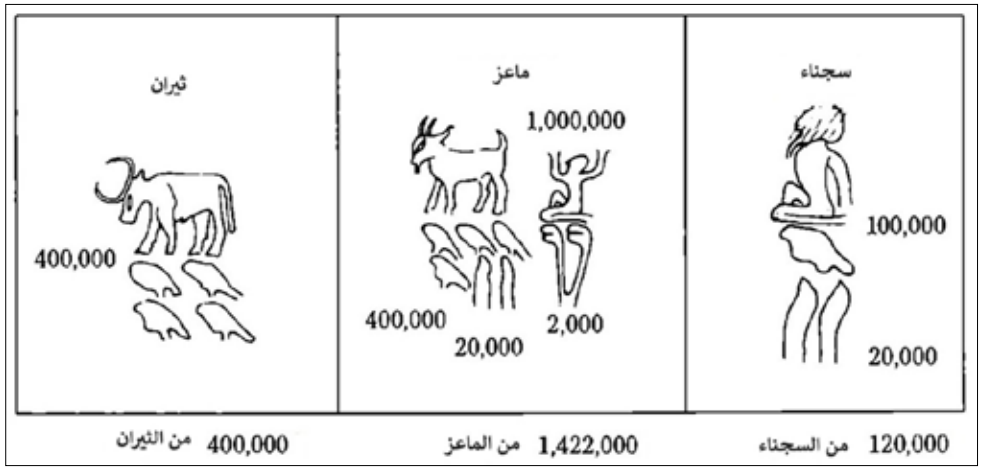
نرى في هذا الشكل الرقم واحد مشارًا إليه بخط شاقولي صغير، ولا يوجد اثنان أو ثلاثة، وإنما رصف هذه الخطوط بجنب بعضها يسمح بتشكيل الأرقام حتى التسعة. أما العشرة فلها شكل القنطرة، وكتابة العدد 11 تكون بخط شاقولي وقنطرة، ويمكن كتابة أي عدد حتى 99 باستخدام هذه الرمزين، فالعدد 95 مثلاً يكتب برصف تسع قناطر وخمسة خطوط. ليس للترتيب هنا أية قيمة، وإنما من المستحسن جعل القناطر مع بعضها والخطوط كذلك كي يسهل التعرف إلى العدد المطلوب. بعد ذلك يكون رمز المائة الذي



الشكل (1)

يشبه حرف الواو في العربية، ثم الألف والعشرة آلاف والمائة ألف ثم المليون.

في الشكل (2) نرى في يساره الرمز الخاص بمائة ألف مكرر أربع مرات، وهذا يعني أننا أمام العدد 400000، والمعدود هو الثيران، وفي الرسم الأوسط من هذا الشكل نرى رمز المليون ورمز المائة ألف مكرر أربع مرات ورمز العشرة آلاف مكرر مرتان ورمز الألف مكرر مرة واحدة، والمحصلة إذًا هي 1422000، والمعدود هو الماعز. أما في الرسم اليميني فنرى رمز



الشكل (2)

المائة ألف غير مكرر في حين أن رمز العشر آلاف مكرر مرتان، أي أن المحصلة هي 120000، والمعدود هو رجل مكتوف اليدين، أي سجين. وهذا الشكل مأخوذ في الواقع من لوحة تعود للفرعون مينا وإلى العام 3150 قبل الميلاد، تُظهر نتائج معركة فاز بها وسجل ما ظفر به.

ولكن كتابتهم للأرقام والأعداد تطورت مع الزمن. فبعد أن عرفوا الكتابة باستخدام الحبر وأوراق البردي جعلوا لكل رقم من واحد إلى تسعة رمزًا خاصًا به، وكذلك للعشرات، من عشرة إلى تسعين، ثم المئات، من مائة إلى تسع مائة، ثم الألف والألفان إلى تسعة آلاف. وكان في هذا تبسيط كبير للكتابة الأعداد. ولكن هذا كان يتطلب معرفة برموز الأرقام والأعداد، معرفة كتابتها وقراءتها.

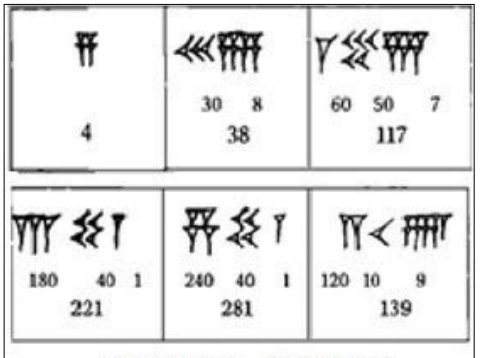
وكما نلاحظ هنا فليس لهذا النظام حاجة إلى صفر الخانة، فهو ليس بنظام خانات وإنما هو نظام عدّ جمعي، وعلى قارئ العدد أن يجمع رموزه ذهنيًا ليعرف مقداره. فالعدد 309 سيكتب برمز الواحد مكررًا تسع مرات مع رمز المائة مكرراً ثلاث مرات، وبذلك فلا داع للصفر.

نظام العدّ البابلي والصفر الأول

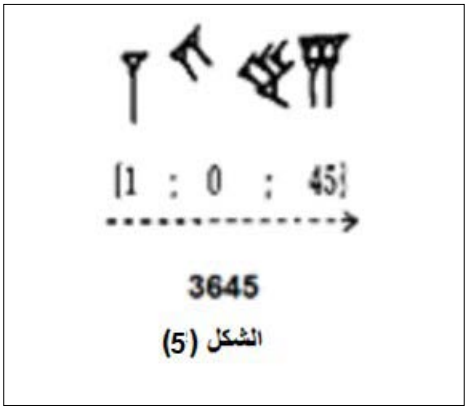
استخدم البابليون، رمزين في العدّ، الأول شبيه بالمسمار (ومنه جاءت تسمية كتابتهم بالكتابة المسمارية) للإشارة إلى الواحد. ويشار إلى الاثنين بمسمارين، والثلاثة بثلاثة مسامير، وهكذا. الرمز الثاني هو الذي يشير إلى العشرة، وهو على شكل زاوية حادة رأسها إلى اليسار. فكتابة أحد عشرة كانت برسم الواحد وإلى يساره العشرة، والعدد 34 مثلاً كان برسم أربعة مسامير وثلاثة زوايا إلى يسارها. يُظهر الشكل (3) كيفية كتابة الأعداد من الواحد إلى 59.

قبل أن نمضي قدمًا، لنتذكر أننا في نظامنا العشري (القائم على العشرة، أو الذي أساسه عشرة) نكتب الأعداد على أساس أن أولها في اليمين هو الآحاد، وإلى يساره تكون العشرات وإلى يسارها تكون المئات ثم الآلاف وهكذا. سنستعمل هذه التسميات فيما يلي ولكن على أن نعرف أن "الآحاد" في النظام البابلي ستكون من 1 إلى 59، ثم "العشرات" فتكون من 60 إلى 3599، ثم "المئات" فتبدأ من 3600 إلى... لنعود الآن إلى نظام العد البابلي بمعالجة أمثلة أخرى. لنأخذ العدد 117 مثلاً، فهو 60 مضافًا إليها 57، لذا برسم واحد (مسمار) في اليسار ثم خمس عشرات إلى يمينه ثم سبعة مسامير إلى يمينها ليكون الإجمالي 117 كما يظهر في الشكل (4). كمثال آخر لنأخذ العدد 221 هو 180 (ثلاثة أضعاف الستين) و41. وهذا يعني رسم ثلاثة مسامير في اليسار ثم أربع عشرات إلى يمينها ثم مسمار واحد ليتشكّل العدد المطلوب. العدد 41 يقابل الآحاد في نظامنا العشري الذي نستخدمه حاليًا، أما الثلاثة مسامير التي تشير إلى العدد 180 فتقابل العشرات في نظامنا العشري، وهو هنا جداء ثلاثة في ستين. وما يقابل المئات فهو يقابل الستون مضروبة بنفسها، على شاكلة مرتبة المئات في نظامنا التي هي جداء العشرة بنفسها. لذا فإن كتابة عدد مثل 3645 تكون على ما يبينه الشكل (5). ذلك أن العدد 3645 هو 60x60 و45، أي علينا أن نضع مسمارًا في عمود "المئات"، ولا شيء في عمود "العشرات"، وأن نضع 45 في عمود "الآحاد". وهنا تظهر مشكلة عمود "العشرات" الخاوي من حيث المبدأ، فكيف سيُرمز إلى ذلك؟ لجأ البابليون لفترة إلى ترك فراغ في هذا العمود، ولكن مثل الفراغ كان له أن يثير التباسات أحيانًا، خاصة أن تحديد مقدار اتساع هذا الفراغ كان متروكًا لمزاج الكاتب، فإن كان صغيرًا ظن القارئ أن لا فراغ، وكان لهذا أن يخلق مشكلة كبيرة. ولمعالجة الأمر اخترع البابليون رمزًا خاصًا

الشكل 3: الأرقام البابلية من 1 إلى 59



الشكل 4: أمثلة من نظام العدّ البابلي



الشكل (5)

على شكل مسمارين متوازيين مائلين إلى اليسار يوضعان في العمود غير الموجود كما يُظهر الشكل (5) ذلك بخصوص تمثيل العدد 3645، الذي يجب أن يُقرأ على أنه: 3645=45+0x60+60x60.

وكان ذلك أول رمز يشير إلى الصفر. يجب الانتباه هنا إلى هذا الصفر هو ليس صفر قيمة، أي أنه ليس رقمًا أو عددًا وإنما هو فقط للإشارة إلى خلو العمود من القيمة. لنذكر أن البابليين كان يستخدمون "صفرهم" هذا في الأعمدة الداخلية للعد، ولكن إن كان الصفر في أقصى اليمين فلا يشيرون إليه وإنما على القارئ أن يعرف إن كان هناك صفر أو لا وذلك من خلال السياق. فوضع مسمار واحد عند الحديث عن مجموعة من الجنود يعني أن المقصود هو 60، والحديث عن جيش برسم مسمار واحد لا يعني أن الجيش مؤلف من جندي واحد وإنما هو 3600 جندي، أي أن مرتبة الآحاد خاوية وكذلك مرتبة العشرات. طبعاً قد يكون الأمر أكثر من ذلك، أي أن تكون مرتبة المئات أيضًا خاوية، وإنما المقصود هو مرتبة الآلاف، أي أن الجيش مؤلف من 60 مضروبة بنفسها ثلاث مرات لنحصل على العدد 216000 وهذا غير معقول في تلك الأيام، إلا إذا كان المقصود حربًا هائلة شاركت فيها جيوش عدة.

إذًا، احتاج نظام العدّ البابلي الصفر ولذلك اخترعه، أما نظام العد المصري فلم يكن بحاجة له. ومع هذا فكان المصريون يشيرون إلى المستوى الصفري عند البنا، بناء الأهرامات مثلاً، للإشارة إلى الخط الفاصل بين ما فوق الأرض وما تحتها ولكن دون أن يأخذ ذلك معنى رياضياً وإنما كلمة اصطلاح.

يبقى سؤال المهم: لماذا لم تكتشف الحضارة الإغريقية صفر الخانة أو الصفر الحسابي بالرغم من تقدمها الكبير في الرياضيات؟ فكتاب إقليدس في الرياضيات "العناصر" لا يزال حتى اليوم العماد الرئيس في تعليم الرياضيات في المرحلة الثانوية. الجواب في شقين. الأول لأن نظام عدهم اعتمد على الحروف الأبجدية، بعد أن أضافوا لها ثلاثة رموز خاصة، ذلك أن أبجديتهم تتألف من 24 حرفًا، الشكل (6). وكان لكل حرف قيمة ومرتبة على طريقة نظام العدّ المصري، وكانوا يشكلون الأعداد برصف الحروف بجنب بعضها مع وضع شحطة فوقها للدلالة على أن المقصود هو عدد وليس كلمة. وبالتالي فلا حاجة لهم بصفر الخانة. الثاني أنهم اهتموا بالهندسة أكثر من الجبر، وحتى الحسابات كانوا ينجزوها هندسيًا. فإقليدس هو من برهن المتطابقات الشهيرة، وكان برهانه هندسيًا.

الصفر الحسابي، الصفر الثاني

ظهر الصفر الحسابي في الهند. وأول نص يشير إليه يعود إلى عام 628 ميلادية في قصيدة في كتاب يمكن ترجمة عنوانه بـ"فتح الكون" وضعه الفلكي وعالم الرياضيات الهندي براهماغوبتا، وأعطى الصفر كلمة "سونيا" التي تعني الخلاء. ووضعه في قصيدة إنما كان لتسهيل تداوله عن ظهر قلب، وهو ما كانت عليه الكثير من الحضارات التي تتناقل معارفها شفهيًا. فالكتابة كانت للمدرسين أو للتوثيق. تشير بعض الوثائق إلى أن هذا الصفر كان معروفًا منذ القرن الرابع في الهند ولكن دون الإشارة إلى تعريفه أو مصدره أو خصائصه.

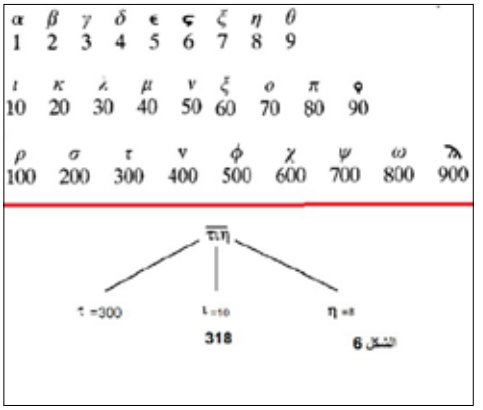
ذكر براهماغوبتا في قصيدته خصائص صفره، وعرّفه بأنه باقي قسمة عدد بآخر بدون باق، وأنه في حالة الشكل الرباعي الأضلاع يقابل اختفاء أحد هذه الأضلاع ليتحول الشكل الرباعي إلى مثلث. أو ما يكافئ بطرح عدد من نفسه ومن ثم فلن يكون من باق. وفي كل هذه الحالات يكون هذا هو السونيا. ويمكن وصفه بأنه ما يبقى في الجيب بعد إنفاق ما فيها. أما الشراء بأكثر مما في الجيب فيعني الاستدانة أو العدد السالب. وتحدث براهماغوبتا عنه وعن إشارة قسمته بعدد موجب أو عدد سالب. وعدد خصائص الصفر. وقال إن من خصائصه أنه عند جمعه مع نفسه يبقى الناتج هو الصفر نفسه على غير الأعداد الأخرى، وأن إضافته إلى أي عدد لن تكون نتيجة الإضافة سوى العدد نفسه، وتابع القول بأن جداء الصفر بأي عدد سيكون الصفر نفسه على خلاف جداء أي عدد بعدد آخر. وقال أيضًا بأن قسمة الصفر على أي عدد هي الصفر، وأن قسمة أي عدد على الصفر هي الصفر نفسه، وهذه الأخيرة خطأ لا يغتفر في الرياضيات. فكل ما قاله براهماغوبتا كان صحيحًا إلا الجملة الأخيرة. وفي كل الأحول فقد أعطي لهذا الكائن الجديد اسماً وأصبح مرادفًا لقيمة معدومة.

ومن المرجح أن براهماغوبتا لم يكن الأول باستعمال هذا الكائن، ولكنه الأول من كتب عنه وعدد خصائصه. فقد استعمل الهنود الصفر للخانة قبل براهماغوبتا، وعالجوا مسائل حسابية كثيرة كانت بحاجة للصفر، ولكن ليس لدينا وثائق كافية للتأريخ للصفر القيمة قبل كتاب "فتح الكون".

ومن بين ما وضعه الهنود هو الأرقام المعروفة اليوم. التي تعطي رمزًا خاصًا، وليس حروفًا أبجدية، والأعداد تكتب بحسب النظام العشري الذي نعرفه ولم يتغير من أول معرفتنا بها. وقد ذكرها أول مرة في بلاد الرافدين المطران النسطوري ساويرا سابوخت (575-667) عقب عودته من الهند عام 662 مشيدًا بنظامهم في العد والمؤلف من تسعة أرقام (وليس عشرة أرقام بما يعني أن الصفر لم يكن قد استخدم في كتابة الأعداد وقتها). تُسمى، عالميًا، هذه الأرقام خطأ بالأرقام العربية، وهي في الواقع أرقام هندية نقلها العرب إلى العالم الذي عرفها عن طريقهم فسُميّت باسمهم.

استعمله العرب في الحساب والجبر وكان في نظام عدهم. فقد ظهر في كتاب السجستاني عام 969 مع مجموعة الأرقام الأخرى، أي أصبحت الأرقام عشرة أرقام. ربما ظهر قبل ذلك، ذلك أن الأعداد غالبًا ما كانت تذكر كتابة وليس برموزها الخاصة. ولكن هذا الصفر هو صفر المرتبة وليس الصفر الحسابي.

يقول القفطي في كتابه تاريخ العلماء بأم الأرقام



الشكل 6

الهندية وصلت إلى الدولة العباسية أيام الخليفة المنصور حملها إليه هندي في كتاب، يعتقد أنه كتاب براهماغوبتا، يتحدث فيه عن كيفية حساب زوايا النجوم، فأمر الخليفة بترجمة الكتاب للاستفادة منه، وهناك روايات أخرى تقول بوصولها على نحو طبيعي نتيجة الاحتكاك مع الهند التي كانت قريبة من الإمبراطورية العباسية وبسبب التجارة أيضًا. وأيا ما كان، فقد وضع الخوارزمي كتابه "الجمع والتفريق في حساب الهند" عام 825 تقديرًا، وهو كتاب مفقود في العربية، تُرجم إلى اللاتينية في عام 1123 بعنوان Algoritmi de numero Indorum[2]، وتوجد نسخة منه في مكتبة فينّا. يشرح فيه الخوارزمي كيفية إجراء الحساب باستخدام نظام العد العشري.

انتشار الصفر

والواقع أن الصفر لم ينتشر بمفرده كمفهوم عام بالمعنى الذي ذكره براهماغوبتا وإنما انتشر أولاً بمعنى خلوّ الخانة، أي مع الأرقام العربية التي وصلت أوروبا مرتين، المرة الأولى كانت عن طريق إسبانيا، والثانية عن طريق الجزائر. وفي الثانية انتقل الصفر بالمفهومين، صفر الخانة والصفر الحسابي. وفي المرة الأولى كان الأمر مجرد تعرف بقي في نطاق ضيق، وكان وراء ذلك الراهب جيربير دو أورياك الذي أصبح بابا روما باسم سيلفستر الثاني بين عامي 999 و 1003، وكان راهبًا عالمًا، تعرّف إلى جداول حساب مواقع النجوم على يد علماء عرب عند إقامته في الأندلس، وتعرف إلى نظام العدّ العربي (الهندي) وتعامل معه، لكن مهامه الدينية حالت دون نشره فعلياً لنظام العد العربي واندثرت تلك المحاولة معه.

أما المرة الثانية فكانت على يد الإيطالي ليوناردو بيزانو المعروف باسم الشهرة ليوناردو فيبوناتشي، الذي كان يرافق أباه التاجر إلى ميناء ومدينة بجاية الجزائرية، وهناك تعلم نظام العدّ العربي والعمليات الحسابية. ومن المرجّح أنه زار العديد من المناطق على سواحل المتوسط العربية، وتعرّف أكثر إلى ما كُتب في العربية عن الحساب والجبر. وعند عودته إلى إيطاليا وضع كتاب الحساب (Libre abaci) عام 1202، قدّم فيه نظام العد العربي والصفر ودوره في نظام العد ومعناه الحسابي.

كان الأوربيون حتى ذلك الوقت يستخدمون نظام العد الروماني، وهو نظام عدّ يستخدم بعض الحروف اللاتينية ليلحق بها أرقامًا أو أعدادًا، مثل الحرف I للإشارة إلى الواحد، والحرف V للإشارة إلى الخمسة، والحرف X للإشارة إلى العشرة، وهكذا ليشكل منها مختلف الأعداد، وهو نظام لا يزال قائمًا ويستخدم في الإشارة إلى ترقيم الفصول في الكتب الغربية أو في ترقيم صفحات تقديم كتاب، وإلى الساعة في ساعات الطرق والمحطات. ولكن هذا النظام لم يكن عملياً في إجراء الحسابات.

رحّب التجار بكتاب فيبوناتشي وبنظام العدّ العربي والحساب فيه، ولكن الأمر لم يكن كذلك في كل مكان، فقد رفضته الكنيسة وحاربته، وقالت بأن أرقام هذا النظام يمكن التلاعب بها وهي ليست بثبات الحروف اللاتينية، التي هي لغة الكنيسة الرومانية. كما أن فكرة الصفر واجهت صعوبة في قبولها لدى الكثيرين، وأصبحت هذه الكلمة مرادفة لمعنى صعوبة الفهم. ومن كلمة صفر العربية وضعت كلمة chiffre الفرنسية وكلمة cypher الإنكليزية، وهما كلمتان لا تزالا قيد الاستخدام. فكلمة déchiffrer الفرنسية تشير إلى معنى فك الغموض أو إيجاد المعنى، وهو المعنى نفسه لكلمة deciphring الإنكليزية. ولم يدخل الصفر العالم الغربي وقبوله تمامًا وفعليًا إلا مع نهاية القرن الخامس عشر.

أما عن شكل الصفر، فهل هو النقطة أو الدائرة المستطالة عموديًا؟ في الواقع هناك دلائل كثيرة اختلطت فيها النقطة بالدائرة، فمرات نرى النقطة ثم الدائرة ثم النقطة إلى أن استقر الأمر على الدائرة، إلا في الأرقام العربية الشرق أوسطية إذ يُكتب نقطة، وكذلك في الأبجديات المماثلة للعربية.

هناك من يقول بأن أول من كتب الصفر على شكل دائرة كان بطليموس في كتابه المجسطي الذي حدد فيه مواقع بعض النجوم ومتى وكيف رصدها، واستعمل الحرف الإغريقي أوميكرون O للإشارة إلى أن بعض مكونات الزاوية عند رصده النجوم، من درجات أو دقائق أو ثوان، كانت بلا قيمة. ولكن كتاب المجسطي اختفت نسخه ولم يعد موجودًا إلا في قلة قليلة من الكنائس البيزنطية، وعاد للحياة مع ترجمته إلى العربية في القرن التاسع الميلادي، ولم يعمل به أحد بين سقوط الإمبراطورية البطلسية وقيام الدولة العربية.

عُثر على حجر منحوت في أحد المعابد الكمبودية كتب عليه الرقم 605 مع استعمال نقطة كبيرة للإشارة إلى الصفر، ويعود هذا الحجر للعام 683 ميلادية. كما عثر على كتابة منحوتة على الحجر تعود لعام 876 دوّن عليها الرقم 270 بالشكل المكتوب هذا، أي أن الصفر له الشكل المتداول حاليًا أو قريب منه. كما جاء في أحد مقاطع كتاب للسجزي يعود لعام 969 وآخر للبيروني يعود لعام 1082 كتبا فيهما الصفر على شكل دائرة.

الصفر الثالث

الصفر الثالث هو مزيج من الصفرين الآخرين، وهو الصفر المستخدم في الحاسوب. فالحواسيب تستخدم نظام عدّ يقوم على الخانات، ولكن برقمين فقط، هما الصفر والواحد، ونسميه "نظام العدّ الاثناني". فالعدد 10 في هذا النظام يقابل العدد 2 في النظام العشري، والعدد 11 في نظام العد الاثناني يقابل العدد 3 في نظام العد العشري، والعدد 10000 في نظام العد الاثناني يقابل العدد 16 في نظام العدّ العشري، وهكذا. وسبب اعتماد نظام العد الاثناني في الحواسيب هو إمكانية تمثيلهما فيزيائيًا. فمرور التيار الكهربائي يقابله 1 وانقطاعه أو عدم وجوده يقابله 0. وفي هذا النظام يمكن إجراء كل العمليات الحسابية والمنطقية بالاعتماد فقط على الصفر والواحد دون الحاجة لأي شيء آخر.

وفي الخلاصة، فلولا الصفر الأول لواجهنا صعوبات جمّة في العدّ، ولولا الصفر الحسابي لما عرفنا كل التقدم الذي وصلنا إليه في الرياضيات، ولولا الصفر الثالث لما كانت هناك الحواسيب والهواتف الذكيّة التي نعرفها. كل هذا لا يعني أننا لم نكن لنتطور كما نحن عليه الآن، ربما كان لنا أن نتطور بأكثر أو بأقل، لا أحد يعرف، فالعبقرية الإنسانية كانت حاضرة دائمًا لتتفتق بالحلول الجديدة للمسائل الشائكة.

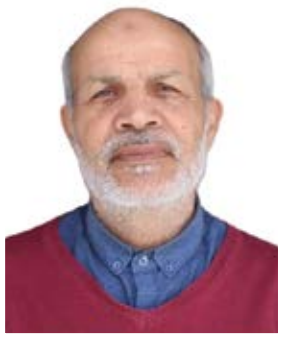
الهوامش:

1 - سبب عدم العثور على الكثير من أوراق البردي يعود بالدرجة الأولى إلى أن هذه الأوراق يصيبها التلف بفعل العوامل الجوية، إضافة إلى أن أعمال التنقيب كانت موجهة بالدرجة الأولى إلى القبور والمباني دون الاهتمام كثيرًا بالحياة اليومية.

2 - ومن هذا العنوان جاءت تسمية "الخوارزمية" المستخدمة في المعلوميات، والتي تعني خطوات متتالية منتهية لحل مسألة.

I-TOBIAS DANZIG (1884- 1956), Number: The Language of Science

قراءة في فكر محمد أركون في نقد العلمانيَّة المناضلة بحثًا عن توازن مفقود



د. رمضان بن رمضان

باحث في الحضارة العربية الإسلامية
تونس

1 - توطئة تاريخيَّة

إنّ الأطروحة التي تضادّ الإسلام بالمسيحيَّة، وتقول إنّ المسيحيَّة قد فصلت بين الذروتين الدينيَّة والدنيويَّة في حين أنّ الإسلام خلط بينهما منذ البداية هي أطروحة متسرّعة وسطحيَّة وغير مقبولة لأنّها لا تأخذ بعين الاعتبار الشروط التاريخيَّة لكلا الدينيْن.

فالمسيحيَّة قد نشأت في ظلّ الحكم الروماني لفلسطين وحاكمها كان يمثّل السلطة السياسيَّة والشرعيَّة والقانونيَّة للإمبراطوريَّة الرومانيَّة. وفي مثل هذا السياق وتلك الظروف فإنّ الوسيلة الوحيدة التي يتمكّن بواسطتها رجل الدين من ممارسة سلطة ما هي أن يظلّ في مجاله الروحي والديني، ولا يحشر أنفه في السياسة. فعبارة المسيح "ما لقيصر لقيصر وما لله لله" تهدف إلى استملاك السلطة الروحيَّة التي تنتمي للأنبياء أو للسلطة الكهنوتيَّة اليهوديَّة. فالمسيح إذ فعل ذلك قد حقّق عمليتين حاسمتين بضربة واحدة. فهو لم يهاجم السلطة السياسيَّة الرومانيَّة بشكل مباشر ولكنّه طرح، بشكل ضمنيّ، مسألة شرعيتها لأنّها ليست مرتكزة على السيادة العليا الروحيَّة لهذا الإله الموحي في شخص المسيح، ولكنّ التوتّر والصراع راحا يتعاظمان بين الحاخامات والسلطة الرومانيَّة في آنٍ معًا إلى أن أصبحت الكنيسة في فترة لاحقة تطالب بممارسة السيطرة على السلطة السياسيَّة متذرّعة بذروة السيادة الروحيَّة العليا الموروثة عن المسيح. ونتج عن ذلك صراعات متزايدة. إنّ الكنيسة في نسخها المتعدّدة: الكنيسة البيزنطيَّة ثم الكنيسة الكاثوليكيَّة الرومانيَّة وانتهاء باحتجاج "لوثر الكبير" في القرن السادس عشر قد مارست السيطرة على السلطة الرومانيَّة أو الملكيَّة في الوقت

التي حافظت فيه على صلاحياتها بصفتها ذروة السيادة العليا الروحيَّة التي تخلع المشروعيَّة على الحكم.

وبذلك، تنتفي مقولة الفصل بين الدينيّ والدنيوي في المسيحيَّة كما يثبت التاريخ، إلا أن هذا الوضع لم يتغيّر إلاّ عندما بدأت البرجوازيَّة التجاريَّة، ثم الرأسماليَّة تقتنص شيئًا فشيئًا استقلاليَّة الدائرة الاقتصاديَّة وتناضل من أجل اكتساب استقلاليَّة الدائرة القانونيَّة. وكان ذلك يعني تحرير الدولة من أسر الدائرة الدينيَّة التي أصبح طابعها الأيديولوجي غير محتمل وغير مقبول في معارضة الأيديولوجيا المنافسة التي شكلتها البرجوازيَّة. لقد بلغ التوتر أشده بين الإيديولوجيين حين نشبت الثورة الإنكليزيَّة وانتهت بإعدام الملك شارل الأول عام 1649 ثم نشوب الثورة الفرنسيَّة وإعدام الملك لويس السادس عشر عام 1793. ثمّ أدّت إلى الفصل القانوني بين الكنيسة والدولة، ويعتبر المثال الفرنسي الأكثر جذريَّة في كل بلدان أوروبّا[1].

هذا بالنسبة إلى المسيحيَّة، أمّا في الإسلام لقد كانت الحالة السياسيَّة والدينيَّة في الجزيرة العربيَّة تختلف عما كان عليه الحال في فلسطين زمن المسيح. إنّ العصبيات القبليَّة في الجزيرة العربيَّة كانت تولد باستمرار سلطات متقطعة ومتبعثرة ومتنافسة ومرتبطة بالعقائد والتقاليد والآلهة المتنوعة التي تقسم المجتمع وتنهكه. فمحمّد (صلى الله عليه وسلم)، إذن، لم يكن بمواجهة سلطة مركزيَّة قويَّة عندما ظهر كما هو عليه الحال بالنسبة للمسيح إزاء الإمبراطوريَّة الرومانيَّة، وإنّما كان عليه أن يخلق نظامًا سياسيًا جديدًا مرتكزًا على رمزانيَّة دينيَّة جديدة. فالعمل التاريخي للنبيّ محمد (صلى الله عليه وسلم) كأعمال أنبياء التوراة الذين سبقوه وكعمل يسوع المسيح نفسه قد تمثّل في تأسيس نظام سياسي جديد بالنسبة للجزيرة العربيَّة، وذلك على قاعدة رمزانيَّة دينيَّة جديدة بالنسبة إلى العرب آنذاك، هي رمزانيَّة الميثاق أو التحالف والذي يسمى في اللغات الأوروبية. (l'alliance) النبي يبلور الفضاء السياسي في الوقت الذي يبلور فيه الفضاء الديني، عندما ينقل القبلة من القدس إلى مكة وعندما يفرض يوم الجمعة يوم احتفال جماعي كنوع من المنافسة لرمزانيَّة يومي الأحد والسبت لدى المسيحيين واليهود، وعندما يقيم مسجدًا في المدينة وعندما يعود إلى مكّة ويدمج في الرمزانيَّة الإسلاميَّة الجديدة كل الطقوس والدعائم الماديَّة لشعيرة الحجّ الوثني السائد سابقا في الجزيرة العربيَّة، وعندما يعدل ويرمّم قواعد الإرث وطرق الزواج السائدة في الوسط القبلي إلخ.

عندما يقوم بكل ذلك فإنه يؤسّس تدريجيًا نظامًا سيميائيًا يبطل النظام السيميائي الذي ساد في "الجاهليَّة" أي في المجتمع العربي السابق ويتفوق على الأنظمة المنافسة من يهوديَّة ومسيحيَّة وصابئة ومانويَّة ويجعل أمر إقامة دولة تطبق النظام السياسي الجديد ممكنًا. وسيكون هذا النظام قابلاً للاستمرار بفضل قدرة النص القرآني على بلورة رمزانيَّة دينيَّة جديدة في لغة مجازيَّة تتيح توليد الدلالات الملائمة للحالات التاريخيَّة الأكثر تغيرًا واختلافًا.

إنّ الإخضاع الذي تعرض له العامل الديني من قبل العامل السياسي من خلال تجربة الأمويين لا يجعلنا نسلم بحتميَّة ذلك الخلط المنسوب للإسلام ما بين الروحي والزمني، لأنّه مع مجيء عهد الدولة الإمبراطوريَّة فإن تأسيس الممارسة السياسيَّة على قاعدة الإبداعيَّة الرمزيَّة قد انتهى نهائيًا. فمحمّد صلى الله عليه وسلم، كان يرسخ يومًا بعد يوم ولأول مرة نظامًا سياسيًا محددًا، ثم يركّز قواعده بشكل ناجح ومطابق لمجريات عمليَّة الترميز. فكل قرار قضائي سياسي يتّخذ من قبل النبي كان يلقى مباشرة تسويغه الديني الرمزي من خلال العلاقة المعيشة مع الله، الله الذي كان فاعلاً حيًّا من خلال التصرفات الشعائريَّة والحكايات النموذجيَّة المضروبة للعبرة والموعظة أي القصص القرآني الذي كان يقصّ على الوعي الأسطوري الحلقات الكبرى لتاريخ النجاة في الدار الآخرة. لكن مع الأمويين، حصلت عمليَّة معاكسة لتجربة النبوة. فقد أصبحوا يستخدمون الرأسمال الرمزي المتضمن في الخطاب القرآني من أجل تشكيل إسلام أرثوذكسي وفرضه. إنّه نتاج الخيار السياسي التي اتخذته الدولة أو النظام الحاكم والذي راح يصفي معارضيه جسديا بحجّة تبنيهم لتأويل مخالف للخيار السياسي للدولة الحاكمة.

2 - الذات الإنسانيَّة والمنزع العلماني:

إنّ التوترات التي تشتد أحيانا بين المنزع الديني والمنزع الدنيوي، وتخفت أحيانًا أخرى، ليست إلا صدى للنفس الإنسانيَّة في مختلف اعتمالاتها.

وقد عمل محمّد أركون على تعميق مسألة العلمنة بالبحث عن جذورها في الذات البشريَّة وتشخيص تجلياتها تحت مجهر علم النفس الذي أضاء نقاطًا معتمة في الإنسان. وقد نجح أركون في الإفادة من مكتسبات هذا العلم حتى يدافع عن أطروحته وهي تأصيل المنزع العلماني في الفرد. في الواقع نجد في الإنسان حاجات ودوافع متزامنة تتجه عمومًا في اتجاهين أساسيين مترابطين أولاً مرتبة الرغبة L'instance du désir مع كل القوى الملحقة

فإيديولوجيات التبرير والتسويغ سواء في المجال الإسلامي أو المسيحي والتي كانت ترمي إلى اقتناص السلطة والاستحواذ عليها تشهد على ذلك. لقد حدثت عمليات تحريف في الماضي، تحريف للواقع وتزوير له إلى حد أن الإنسان اضطر للنضال والكفاح من أجل اكتساب حقه في المعرفة والفهم.

بها[2]. هذه القوى الفرديَّة والتاريخيَّة هي أيضًا مظلمة وعصيَّة على الوصف. لكن التحليل النفسي وحده يستطيع أن يقبض على جوانب منها ويحللها. هذه الرغبة تتأرجح ما بين الرغبة في الله مع كل القوى التي أثارتها على مر التاريخ وصولاً إلى الرغبة البسيطة المتمثلة في الإنجاب أو الغنى أو الهيمنة. إننا نختزل كثيرًا هذا البعد البشري، بعد الرغبة إذ نضعه ضمن الدائرة الدينيَّة فحسب كما كان قد فعل باحتكار وحيلة رجال الدين .حين أخضعوا كل الرغائب إلى أحكام فقهيَّة صارمة (المكروه/المندوب/الحرام/الحلال...) وهي نسغ الحياة وتوهجها. إن الرغائب هي المحركات الأوليَّة التي تتجسّد فيها نوازع الفرد وميولاته. وحتى لا يصبح الفرد عبدا لرغباته وأسيرا لها لا بد أن يتعلّم استبدال ميولاته اللاوعيَّة بتحكيم العقل الذي يرشد الإنسان من خلال التجربة إلى أن كل رغبة ينبغي أن تضبط. وأن يستبدل مبدأ اللذة بمبدأ الواقع حتى يحصل التوازن المنشود. ولبلوغ هذا المأرب نصل إلى الاتجاه الثاني وهو إلحاح الفهم والتعقل l'exigence de l'intelligibilité . هذا الإلحاح هو حاجة كامنة في أعمق أعماق الإنسان. هكذا كان الأمر دائما على مر العصور. لكن حدث تاريخيا أن إلحاح الفهم هذا كان قد تعرض للمقاومة وحرف عن دربه الصحيح[3].

فإيديولوجيات التبرير والتسويغ سواء في المجال الإسلامي أو المسيحي والتي كانت ترمي إلى اقتناص السلطة والاستحواذ عليها تشهد على ذلك. لقد حدثت عمليات تحريف في الماضي، تحريف للواقع وتزوير له إلى حد أن الإنسان اضطر للنضال والكفاح من أجل اكتساب حقه في المعرفة والفهم. ضمن هذا الخط النضالي من أجل الفهم والتعقل يندرج تاريخ العلمنة. لكن إلحاح الفهم والتعقل يصطدم بكل تجليات الرغبة وعليه أن يشق طريقه ويؤكد نفسه. في هذه البوتقة ينبغي موضعة ذلك التوتر الداخلي الذي يمتاز به الإنسان أيا كان الوسط الثقافي الذي ينتمي إليه. هذا التوتر يمكن

أن يعاش بدرجات ووسائل ثقافيَّة مختلفة. إن الأطروحة التي يدافع عنها أركون هي أن العلمنة يمكن أن يعاش بدرجات ووسائل ثقافيَّة مختلفة وهي بالتالي لا يمكن أن تكون غائبة تمامًا عن التجربة التاريخيَّة لأيَّة جماعيَّة بشريَّة حتى ولو تجلت أحيانًا في صور ضعيفة وغير مؤكدة، لكن يمكن لقوى الرغبة أن تتوصل في لحظة ما من لحظات التاريخ وفي وسط ثقافي معين إلى أن تخنق نهائيا إلحاح الفهم والتعقل عند الإنسان فلا يعود قادرًا على التعبير عن نفسه لكن هذه الحالة يمكن أن تتغير. ذلك أنه ليس هناك من اختناق أبدي. كما يمكن في الآن نفسه أن ينقلب إلحاح الفهم والتعقل إلى عقيدة، أي أن تتحول العلمنة إلى إيديولوجيا تضبط الأمور وتحد من حريَّة التفكير كما فعلت الأديان سابقًا. إن العلمنة ينبغي أن تتركز فقط في الإلحاح على الحاجة إلى الفهم والنقد داخل توتر عام في الإنسان ولا ينبغي أن تصبح سلطة عليا تحدد لنا ما ينبغي التفكير فيه وما لا ينبغي التفكير فيه.

3 - نحو آفاق أرحب:

لقد أدرك العديد من المفكرين، ولا سيما علماء الإناسة، المأزق الذي آل إليه مسار العلمنة المناضلة la laïcité militante التي عرفت أوجها في القرن التاسع عشر والتي تصدّت لغطرسة الكنيسة وهيمنتها والتي نجحت في افتكاك مجالات متعددة من الحياة من براثن اللاهوت مثل مجال السياسة والثقافة والاقتصاد[4].

إن رصد أركون للتطورات والمتغيرات التي تحصل في المجتمعات الأوروبيَّة قد مكّنه من اكتشاف تقارب بدأ يحدث بين الكنيسة والدولة في البلدان الغربيَّة المعلمنة. يرمي هذا التقارب إلى البحث عن صيغة جديدة ومشتركة من أجل علمنة جديدة تتيح إمكانيَّة وجود روحانيَّة جديدة

وكان ذلك يعد مكاسب ثمينة للإنسان، لأنها استطاعت أن تشرع له حقه في استعمال عقله بكل حريَّة في فهم كل ما يحيط بحياته وتعقله دون وصاية من أحد ولكن بمرور الوقت، انقلبت العلمنة المناضلة إلى عقيدة إيديولوجيَّة تضبط الأمور وتحد من حريَّة التفكير، مما يجعل هذا الصنف من العلمنة المتشنجة في مرمى سهام النقد بالرغم من أن البعض يفهم دوافعها وأسباب تطرّفها ففرنسا، مثلاً، عاشت كثيرًا من حروب الأديان بين الكاثوليك والبروتستانت، ثم من تعصب الكاثوليك وارتباطهم بالنظام الملكي المستبد. وآن الأوان لممارسة تفكير جديد، ذي نظرة متطورة إزاء العامل الديني ولا بد من تجاوز العلمنة المناضلة إلى علمنة منفتحة .

إن رصد أركون للتطورات والمتغيرات التي تحصل في المجتمعات الأوروبيَّة قد مكّنه من اكتشاف تقارب بدأ يحدث بين الكنيسة والدولة في البلدان الغربيَّة المعلمنة. يرمي هذا التقارب إلى البحث عن صيغة جديدة ومشتركة من أجل علمنة جديدة تتيح إمكانيَّة وجود روحانيَّة جديدة. ويعبر عن هذا في فرنسا باحث في علم اجتماع الأديان هو إميل بولا في كتابه عن العلمنة:

Emile Poulat, Liberté, Laïcité la guerre de deux France et le principe de la modernité, cerf, (paris 1987)

إن هذا التوجيه الجديد يتماشى مع القناعة التي روج لها الأنتربولوجيون والتي مفادها أن الإنسان لا يعيش بالماديات فقط وإنما هو بحاجة إلى إشباع روحي أيضًا مما جعل العلمانيَّة المناضلة تتهم اليوم بالسطحيَّة وذلك لأنها همشت الرمز والدلالة والمعنى. فالبحوث الأنتربولوجيَّة الحديثة كشفت عن أهميَّة المعنى في حياة الشعوب، وهو ما أهّل أصحاب تلك البحوث إلى الدعوة إلى ضرورة انفتاح الإنسيَّة العلمانيَّة على الإنسيَّة الدينيَّة، بحثًا على أرضيَّة مشتركة تتكفل بإرجاع التوازن المفقود للذات الإنسانيَّة، التي ظلّت لقرون طويلة عرجاء بسبب استبداد أحد قطبي التوازن بمصير البشريَّة، وإقصائه للطرف الآخر.

لتجربة العلمنة في أوروبا رصيدها الذي بتراكمه أصبح يقتضي مراجعة نقديَّة ملحّة. ولكن ماذا عن العرب والمسلمين الذين لم يصوغوا إلى الآن تجربتهم الخاصة مع العلمنة من ناحيَّة، ومع المقدّس من ناحيَّة أخرى؟

لعل تلك مسألة أخرى تحتاج إلى بحث آخر[5]

الهوامش:

1 - محمد أركون، الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، دار الساقي (لندن 1990 –ص 58).

2 - أركون، تاريخيَّة الفكر العربي والإسلامي، (بيروت -1986ن م, ص293-3 ص292)

3 - محمد أركون، العلمنة والدين: الإسلام –المسيحيَّة-الغرب، دار الساقي(لندن 1990-4

4– Voir aussi : Peter Berger, la religion dans la conscience moderne, (Paris 1971) P174

5 -أنظر الى محاولتي كل من عبد المجيد الشرفي العلمنة في المجتمعات العربيَّة الإسلامية ضمن كتابه لبنات (تونس 1994) ص 53 – فتحي القاسمي، العلمانيَّة وانتشارها غربًا وشرقًا نشر ضمن سلسلة موافقات (تونس 1994) ولاسيما الفصل الثاني المعنون: بإرهاصات العلمنة في المجتمعات العربيَّة و الإسلاميَّة قديمًا وحديثًا صص 171-265).

لماذا نكتب ولمن نكتب؟

د. محمد صابة

الجزائر

جموع كثيرة من المثقفين وأصحاب الأقلام تتعب وتكتب، وباتت الكتب بمختلف أنواعها تملأ الساحة الثقافية بالغث والسمين، الجميل والسقيم. ولكن ثمة سؤال يستوقفني دائمًا: لماذا نكتب ولمن نكتب؟ فهل يبقى التأليف والكتابة مجرد ترف فكري يُشبع رغبة الكاتب من دون تأصيل للأفكار ولا تحديد للمقاصد؟ يقول نجيب محفوظ: "أنا لا أستطيع أن أعيش بدون كتابة؛ لأنني في الكتابة أشبع رغبة بداخلي في أن أكتب"، أم يبقى هذا النشاط الفكري في ذاته هدفًا وجوهرًا؟

تتجلى أهمية أي كتاب أو مقال؛ فيما يضيفه للرصيد المعرفي، ومدى تأثير هذا النشاط الفكري في المجتمع، من تربية للنفوس، وتوسيع للمدارك، وشحذ للهمم، فلا ينتهي القارئ أو المتلقي إلا وقد اشتدّت عزائمه، ولا يتحقق هذا التأثير الإيجابي والمثمر؛ إلا إذا استوفى الكتاب أو المقال شروط التأثير، ومن ذلك أن يستولي طيف الفكرة على عقل القارئ، ويُقض مضجع نومه، وتستغرق الفكرة جل وقته، وأن يخط الكاتب ما يخط وهو مؤمن به، وهذا ما عبر عنه الروائي المغربي الطاهر بن جلون؛ بقوله: "الكتابة بالنسبة لي ممارسة يومية ولا أعتبرها عملًا شاقًا، بل أعتبرها واجبًا قوميًا...المهم أن يكون ما نكتبه معبرًا عن الشيء الذي نعرفه". وتضيف الروائية والكاتبة السورية حميدة نعنع أن الكاتب قد يكتب: "في البداية لترضية غرور الأنا المستفحل، ومع مرور الزمن تتكون لديه عبر الكتابة عادة استشراف المستقبل، وتغذية الخيال، خياله أولاً، وخيال من حوله ثانيًا؛ فيحرضهم، ويمنحهم الأمل، كما يرحل بهم إلى عوالم قد لا يستطيعون أن يرحلوا إليها من دونه، وهذا الذي يمنحه الإحساس بالسعادة والرضى". هنا تؤتي الفكرة ثمارها، بعد أن يسقيها صاحبها بصدقه، ويرويها بجهده. أمّا وقد نكتب لمجرد الكتابة والتأليف، فلن تبلغ فكرة ما نكتب مستوى العين التي تقرأ، والأذن التي تسمع.

أحيانًا يتهرب بعض متقني التأليف والكتابة من مهمة الخط والكتابة خوفًا أن تفصح كتابته عن سريرتِه، لأن القلم يدوس على مكبس خياله، فيدفعه إلى الاعتراف، فيفضح خطُه فكرَه. فالكتابة في أحيان كثيرة استسلامًا لمشاعر الباطن، فيبوح الكاتب بما لا يريد، وأحيانًا يكتب البعض مراوغًا لتحوير الفكر، أو للخداع، فلا يحمل من هموم المجتمع إلا ما يخدم غروره وأنانية، وقد ينقاد وراءه السذّج والمنسلخين عن أفكارهم وأخلاقهم، فقد لا يطول الأمر أمدًا بعيدًا فيفضح سره.

إن القلم مسؤولية ثقيلة، فلتحذر لما تكتب، لأن الكتابة في الأصل بوح لما في الصدر من الموج، ولكن وجب أن نوظفها لما يخدم الغايات، والشريف من القصد. فالقلم المسؤول له أثر وثمرة من الفضيلة والتغيير، فالكتابة تتباين من حيث البنية والتركيب، فكتابة الأكاديمي تختلف عن كتابة الهاوي، وهذا يؤدي إلى تباين المستويات في الكتابة. فالأكاديمي كاتب متخصص يلتزم بشروط وقواعد وأسس البحث العلمي، ويعلن الغايات والأهداف من خلال الخط والسرد، وإن الكاتب الحق ليتهيّب الكلمة، التي تمثل لسان حال صاحبها، وهي ثقيلة ناءت عن حملها السموات والأرض، فالكلمة هي أصل الكتاب، وهي من وحي الذاكرة والعقل والنفس والأفكار، ولكل كلمة أصل. والكاتب يعلم أنه تحت سيوف النقد، فالله وكيله، حيث يقول: ﴿كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ﴾ (سورة الكهف: الآية 5). والقارئ يراقبه، والمجتمع يحاسبه، وهو مع هذا وذاك يعلم أنه قائد رأي، فلا يركن للكلمة في غير هداها، فيتدرّج إلى القعر، أما الهاوي فهو حر القلم، يجره كيف ما يشاء، حسب هواه دون رصيد أو رصد.

وأهداف الكتابة ثلاث؛ ربح أو منفعة أو صيت، والأصل في الكتابة عند بعض المنتفعين أنها عرض لبضاعة الأفكار، لا يهمه شأن الأخلاق والأوطان، أما عند أصحاب الأهداف والقصد، فهي أسمى من مجرد العرض، فهي طرح للأفكار والبدائل، وأسلوب لتقريب المسافات، والحد من الخلاف والخصومات. فإن وقع الوفاق كانت هذه الأفكار أساسًا وأصلاً لبناء أرضية مشتركة للحل والعقد. والمحرر الصادق يعرض بنات أفكاره على القارئ؛ فيشركه خبرته ويدفعه إلى التفكير والنقد.

إن مهارة الكتابة والحذق تتجاوز البعد اللفظي، ولكن هي قدرة على الإبداع، وسعة في الأفق. إن غاية الكتابة هي توثيق النطق بالنص، وتحقيق التقارب بين الناس.

والكتابة المعبرة حقًا؛ هي التي يعرض صاحبها أفكاره بأسلوب الإقناع والحجاج وقوة الرد، فيقنع المتلقي أو القارئ بخبرته وأفكاره، أو على الأقل يثنيه عن بعض رواسب قناعته إلى ما هو أحسن وأجمل، وهو يستعمل في ذلك كل أساليب الإقناع من منطق، وحكمة، ونقل، وعقل. وهناك كذلك من يكتب للصيت؛ حتى يُقال كتب فلان، وتبقى ذكراه، فكله حظ للذات والنفس.

وفي المقابل هناك صنف كتابتهم من أجل الغير، مندوحته تحقيق الإصلاح والتغيير، وهذا الصنف من الكتاب يكابد المعارضة والشجب، فإن حبست عليه كلماته فأثاره باقية رغم الرمس. وهؤلاء ظلت أسماءهم أعلام ومنابر للذكر، ذلك أنهم سقوا كتاباتهم بالعرق والدم، والإخلاص والجهد، وهؤلاء كالشجرة المثمرة، التي تقذف بالحجارة، أو كما يقول الحق سبحانه وتعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ﴾ (سورة إبراهيم: الآية 24).

والكتابة في الأصل؛ التواصل مع الناس في صمت، وهي وسيلة لنقل الأفكار والمعاني والحقائق والخبرات والدروس. فإن قالوا "تكلم لأراك"، قلنا "أكتب لنسمعك". فالكتابة الجادة من حيث الهدف والقصد من الكاتب للقارئ نصيحة صادقة دون تأثير مسبق ولا تلقين. وإن المرء ليتوقف فترات ويتريث مُدداً لا يكتب، لأنه لا يعلم لمن يكتب! ولأنه أحياناً لا يدرك كيف يكتب؟

الترجمة بين الهيمنة والمثاقفة

د. المصطفى رياني

أستاذ باحث في الترجمة بالمعهد الجامعي للدراسات - جامعة محمد الخامس بالرباط

تقديم

عرفت الترجمة تطورًا كميًا ونوعيًا من المرحلة الكولونيالية إلى المرحلة ما بعد الكولونيالية. وقد انعكس الفكر الأوربي الأحادي على الترجمة في الفترة الكولونيالية، ليعبر عن المركزية الأوروبية المهيمنة والمتعالية بهدف بسط رؤيتها وسيطرتها اقتصاديًا وسياسيًا وثقافيًا وفكريًا على الدول المستعمرة. وعمل الاستعمار على فرض قيمه الثقافية على الآخر، معتمدًا على تنميط الثقافات الأخرى، وفق تصور متعال وسلطوي مهيمن. كما شكل الخطاب الكولونيالي المهيمن أداة إيديولوجية لبسط هيمنته لاستغلال الدول المستعمرة وثرواتها الطبيعية والبشرية ونهب خيراتها. وقد استعمل المستعمر الفرنسي والإنجليزي الترجمة ووظفها لخدمة سرديته في مختلف المجالات الاقتصادية والقانونية والإدارية والثقافية والفكرية والأدبية والفنية. وعرفت الدول المستعمرة (بفتح الميم) ازدواجية لغوية، على إثرها أصبحت اللغة الفرنسية أو الإنجليزية تنافس باقي اللغات والثقافات الوطنية. وتحتكر حيزًا مهما في الفضاء العمومي لتمرير السردية الثقافية الكولونيالية. وبذلك، شكلت الترجمة أداة للتواصل والهيمنة الثقافية. لكنها في السياق ما بعد

كولونيالي ستصبح الترجمة مطالبة ببناء سرديتها الثقافية والفكرية والأدبية من موقع مستقل وأداة للمثاقفة، كشكل للتفاعل والتلاقح بين الثقافات وممارسة النقد والتفكيك، لتجاوز الهيمنة الثقافية وبناء المعرفة في فضاء عمومي منفتح على تدبير الوحدة والتعددية اللغوية والثقافية.

1 - الترجمة في سياق الهيمنة الكولونيالية

اعتمدت الكولونيالية الفرنسية والإنجليزية على فرض لغتها والازدواجية اللغوية لمنافسة ومحاربة اللغات المحلية. وجعل المجتمعات المستعمرة تتكلم لغته كمدخل لتحقيق توغله الثقافي وقيمه الغربية في جميع مجالات الحياة وفق تصور كولونيالي متعال اتجاه الآخر. ويروج صورة نمطية تنقص من قيمة الشرق وقيمه الثقافية والحضارية. كما عكست الترجمة في هذه الفترة طبيعة الخطاب الكولونيالي للتواصل والحوار من موقع بيروقراطي وسلطوي، وخاصة في فرض ترسانته القانونية والإدارية بترجمة القوانين والقرارات الإدارية والأحكام القضائية ومحاربة القوانين والأعراف المحلية.

في هذا السياق، تحكمت الخلفية اللغوية والثقافية الكولونيالية في ترجمة النصوص الفكرية والأدبية والقانونية، لخدمة مصالح الاستعمار في جميع المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. أدت إلى فرض واقع استعماري يستغل المجتمع المحلي وينتقص من قيمه الثقافية. الشيء الذي سيؤدي إلى ظهور فكر نقيض للكولونيالية يفكك بالتحليل والدراسة تناقضاتها وأزمتها البنيوية، كشكل من أشكال تطور الرأسمالية، لتصدير أزمتها نحو التوسع على حساب باقي المجتمعات الإفريقية والأمريكية والأسيوية.

بالمقابل، سيظهر فكر وطني يترافع ويقاوم الاستعمار من أجل الاستقلال الوطني في مختلف الدول المستعمرة ومنها المغرب. بحيث شكلت كتابات عبدالله العروي وعبدالكبير الخطيبي التي عملت على نقد وتفكيك التصور الكولونيالي وخلفياته من أجل الهيمنة والسيطرة. وقد اعتمد عبدالله العروي على كتابة التاريخ المغربي من منظور مختلف عن السردية الغربية التي سعت دومًا على تنميط الهوية التاريخية والثقافية للآخر. كما سيعمل عبدالكبير الخطيبي على مقاربة الذات والآخر باعتماد النقد المزدوج، محللاً ومفككًا الهوية الثقافية التقليدية للمجتمع المغربي والعربي من جهة، ومن جهة أخرى، انتقد بالتحليل المركزية الأوروبية المهيمنة بالسلطوية والبيروقراطية. في نفس السياق، تناول المفكر الفلسطيني إدوار سعيد إشكالية الهيمنة الغربية في كتابه "الاستشراق"، مبينًا بالتحليل أعطاب النزعة الكولونيالية في تنميط الآخر والنظر إليه باحتقار وتشويه هويته الإنسانية والثقافية كمجتمعات متخلفة، لتبرير واقع السيطرة والهيمنة واستغلال الثروات.

أصبحت الترجمة في سياق ما بعد الكولونيالية مطالبة بتأويل الذات والآخر في الفكر والعلم والأدب والإجابة عن إشكالية الحداثة في مختلف المجالات، للتخلص من السردية الكولونيالية مع الانفتاح على العالم، وما يعرفه من تحولات ومتغيرات سريعة.

2 - الترجمة في سياق ما بعد الكولونيالية

أصبحت الترجمة في سياق ما بعد الكولونيالية مطالبة بتأويل الذات والآخر في الفكر والعلم والأدب والإجابة عن إشكالية الحداثة في مختلف المجالات، للتخلص من السردية الكولونيالية مع الانفتاح على العالم، وما يعرفه من تحولات ومتغيرات سريعة. كما تساهم الترجمة في تملك المعرفة وبنائها من موقع الإبداع والابتكار والحضور الفعلي في التفاعل مع المستجدات العلمية والفكرية، وليس من موقع المتفرج والمستهلك السلبي. وهذا يبين أن الترجمة أصبحت رافعة أساسية في معادلة التفكير العلمي والفكري، لاستدراك الفجوة العلمية والفكرية والتكنولوجية، وتحفيز العقل المغربي والعربي على تجاوز الجمود الفكري وطرح الأسئلة المناسبة من أجل التجديد والتطور والإبداع، في تفاعل جدلي مع الواقع.

في هذا السياق، تساهم الترجمة باستمرار في الإجابة عن الإشكاليات المعاصرة للحداثة ومواكبة العصر وتجاوز التعثر. وذلك بتفكيك التصورات والتمثلات الثقافية الزائفة والدعائية للعولمة، ومقاومة الهيمنة والدفاع عن التعددية اللغوية والثقافية وحماية الهوية الثقافية للمجتمع وحقه في التنمية والتقدم والعيش المشترك، اعتمادًا على إمكانياته الذاتية، لبناء حداثته والتفاعل مع الآخر بشكل متكافئ، بعيدًا عن السيطرة والهيمنة.

أيضًا، تعد الترجمة فاعلاً أساسيًا في المثاقفة والتواصل الثقافي، بحيث تعتبر أداة فعالة لمد جسور الحوار بين اللغات والثقافات من أجل التقارب والتفاهم والتعاون، في عالم يتميز بالاختلاف والتنافس والصراع والهيمنة بين المجتمعات والدول.

كما تساعد على الانفتاح على الآخر وعالمه المختلف، بقيمه الثقافية والفكرية والعلمية وفهم رؤيته للعالم. تجعل المترجم يقرأ الآخر قراءة تأويلية ونقدية لإعادة التعبير عن لغة وثقافة الآخر وفق سردية الذات بأنساقها اللغوية الثقافية ورهاناتها المختلفة.

3 - الترجمة أفقا للمثاقفة والانفتاح على الآخر

تفترض عملية الترجمة من المترجم التحلي بالأمانة والنزاهة الفكرية حتى تكون ترجمته موضوعية ومقبولة من طرف المتلقي، في إطار من التكافؤ اللغوي والثقافي. تقرب الآخر البعيد والغريب، لتبديد الغموض وفهم مكامن الاختلاف والتفاهم الممكن، وتجاوز تمركز الأنا والآخر وتقريب الرؤى واستكشاف العوالم الغامضة في لغته وثقافته. وأثناء الترجمة، يجد المترجم نفسه أمام جدلية الأنا ورؤية الآخر وانعكاس ذلك في الوعي الثقافي الذي يحدد الرؤية إلى النص وإلى شكل التعامل مع الترجمة كسيرورة مركبة. يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والتاريخي بالثقافي. وتجعل المترجم بين خيارين، إما إعطاء الأسبقية للنص الأصلي ورؤيته للعالم بما يحمل من معنى، شكلًا ومضمونًا، وإما إعطاء الأسبقية للنص الهدف وما يواكبه من فهم وتفسير وتأويل وانفتاح على لغة وثقافة المتلقي، لملائمة النص مع المحيط السوسيوثقافي الجديد ورؤية العالم التي تميزه.

في هذا السياق، تمكن الترجمة من الانفتاح على الآخر والاستفادة منه عبر تحويل المعرفة الوافدة بشكل يتلائم والثقافة المستقبلة بهدف استدراك الفجوة المعرفية والفكرية والعلمية، بشكل عقلاني وموضوعي. وتتيح الترجمة في معادلة المثاقفة فرصة لتطوير الهوية الثقافية بشكل مستمر قصد تجاوز الإرث الكولونيالي بالتفاعل المتكافئ بين اللغات والثقافات ومعالجة جراح الماضي الذي عرفته على مدى عقود من الهيمنة. وهذا يتطلب تطوير استراتيجية ترجمية في مختلف المجالات المعرفية تساهم في إعادة بناء سردية الذات بأنساقها اللغوية والثقافية ورهاناتها المختلفة. تسمح باعتماد الإبداع والابتكار لتطوير المجتمع وتقدمه الفكري والعلمي، والتفاعل مع الآخر بشكل متكافئ. بهذا الشكل، يكون للترجمة دورًا مهما في خلق التواصل اللغوي والثقافي البناء مع باقي الثقافات في العالم. كما تساهم في بناء العيش المشترك والتعاون بين الدول والمجتمعات.

بالمقابل، تتطلب الترجمة في العالم العربي مجهودات

متواصلة في المجالات الفكرية والعلمية والأدبية، لإعادة بناء الذات على أسس معرفية سليمة. تتيح للعقل العربي القدرة على التفكير بطريقة جدلية وحداثية مع واقعه. والاشتغال بدينامية مستمرة لمواكبة العصر والتفاعل معه، دفاعًا عن الذات واستقلاليتها وانفتاحها على تجارب الشعوب في الفكر والعلم والتكنولوجيا والأدب والفن.

إن رهان الترجمة هو ربح التطور المعرفي والعلمي والنهوض بالوضع الثقافي، لجعل الذات قادرة على مسايرة العصر في مختلف المجالات من خلال تملك الآليات المعرفية والتقنية، قصد معالجة الازدواجية بين التقليد والحداثة. وجعل المجتمع العربي في قلب السيرورة التاريخية المعاصرة، لتجاوز أعطاب حداثتنا المتعثرة وصناعة المستقبل. هذا الطموح الفكري والترجمي يظل ممكنا لتطوير سردياتنا للماضي بالتفكير والنقد والترجمة والمصالحة مع الذات. تجعل هويتنا الثقافية دائمة التطور والتقدم ومتفاعلة مع الثقافات الأخرى بكل ثقة، اعتمادًا

تتطلب الترجمة في العالم العربي مجهودات متواصلة في المجالات الفكرية والعلمية والأدبية، لإعادة بناء الذات على أسس معرفية سليمة. تتيح للعقل العربي القدرة على التفكير بطريقة جدلية وحداثية مع واقعه. والاشتغال بدينامية مستمرة لمواكبة العصر والتفاعل معه، دفاعًا عن الذات واستقلاليتها وانفتاحها على تجارب الشعوب في الفكر والعلم والتكنولوجيا والأدب والفن.

على الإبداع والابتكار والإنتاج، وليس فقط من موقع الاستهلاك والانبهار بالآخر.

خاتمة

تساهم الترجمة في تطوير التواصل والتفاهم بين اللغات والثقافات، بالرغم من الاختلاف اللغوي والثقافي. كما تساعد على التخلص من الهيمنة الثقافية للآخر، حين تساهم في تطوير اللغة والثقافة وانفتاحهما على اللغات والثقافات العالمية وفق تصور ورؤية متكافئة. وذلك من خلال السيرورة الترجمية التي يقوم بها المترجم من فهم وتفسير وتأويل، بهدف ترجمة الآخر المختلف. أي ترجمة الأفكار والمضامين المعرفية من خلال مقارنة ومجابهة لغة وثقافة المصدر مع لغة وثقافة النص الهدف، من معجم وتركيب ومعنى وسياق ورؤية العالم، للوصول إلى التكافؤ اللغوي والثقافي. كما يبقى الحوار والتواصل بين اللغات والثقافات عملية ممكنة لتقريب الآخر، بعيدًا عن التنميط والسيطرة بالرغم من الاختلاف اللغوي والثقافي. إن الترجمة تسائل قدرة الذات والآخر على التفاعل وإيجاد قواسم مشتركة للتفاهم والتعاون والتكامل الإنساني، بعيدًا عن نزعة الهيمنة والسيطرة وتجاوز التمركز الذاتي، لتصحيح العلاقات بين مختلف الثقافات الإنسانية التي تطمح إلى التطور والتعاون المشترك والمتكافئ في عالم متعدد اللغات والثقافات، باعتماد الحوار والتواصل المتكافئ.

رَسِيس الانتظار

شعر: عبدالله بن سُلَيم الرُّشَيد

الرياض

أغْوي سواي، أنا أختارُ معصيتي ... كما أشاء، وأُغوي من سيُغويني
خاطرتُ قبلكِ كُهّانًا شرعتُ لهم ... كهفَ الجنون، فتاهوا في دواويني
وكنت قبل اقترافِ الشعر محترفًا ... قولَ المواعظِ في (نادي الشياطينِ)
فكيف تُغْوِين من دانتْ له لغةٌ ... من الجنون؟ ولا يبدو كمجنونِ!

***

ما زلتُ أُطعِمُ ذئبَ الشوقِ شهوتَه ... فهل تظنّين أن الشعرَ يعصيني؟
الحرفُ عندي بئرُ الضوءِ أطرقُها ... وقد توهّجَ في أرجائها طيني
وقد أُباغتُ (ليلاه) فأحملُها ... على بساطٍ من الأحلامِ موضونِ
حتى أُذيبَ لها من روح قافيتي ... (قيسًا) فتسقيَه عشقًا وتسقيني
فلستُ أرضى قصيدًا لم يصِرْ شفقًا ... دمُ النهارِ على كفّيه يُغريني
أو لم يبِتْ طائشَ الميقاتِ مكتنِزًا ... من الطقوس، جريئًا كالفراعينِ
كشهقةٍ من شموسٍ، كاشتهاءِ فمٍ ... فمًا، كطعمِ دمٍ في ثغرِ سكّينِ؟

***

آهٍ، لقد أسلفتْني النارُ جوهرَها ... حينًا، وها هي قد عادتْ لتُطفيني!
وها أنا الآن قد خرّقتُ أشرعتي ... حتى يطولَ بلُجّ الصمتِ مكنوني
فحيثما نظرت عيني فلا أُفُقٌ ... وحيثما صِحْتُ لم أسمع سوى (نوني)
فهل سأرجع مقرورَ السؤالِ؟ وفي ... كهفي أيَخضعُ سجّاني لمسجوني؟

***

سئمتُ ميراثيَ الطافي على رئتي ... يمتصُّ نبضيَ بين الحين والحينِ
وعِفْتُ وجهًا قديمًا كان يُلحِفُني ... صمتًا وهيّأتُ وجهًا من تلاحينِ
لعلّني - ورمادُ العمر يكتمُني- ... أستلُّ قبل انطفاء الجمر تكويني

تراجيديا التاريخ.. في "الأمير الثائر"

محمد عطية محمود

كاتب وناقد مصري

تبدو العلاقة بين الرواية والتاريخ، علاقة مرجعية وثيقة، بحيث تصل درجات التشبع بالتاريخ إلى الحد الذي تتماهى فيه الرواية التاريخية[1] مع الواقع التاريخي بحذافيره وتواريخه المثبتة، وتفاصيله؛ لتمثل صفحة موثوقة وموثقة من صحف التاريخ وطرائق حفظه والدفاع عن كينونته، بشكل إبداعي، تدرجًا إلى الرواية التي تعتمد على التاريخ من خلال التناص معه لضرورات فنية، أو بجعله خلفية ثقافية لهذا العمل، أو بالاستئثار بحوادث تاريخية معينة لتضمينها داخل النص الروائي/ الحكاية المسرودة داخل إطار الرواية؛ لتصبح جدلية التعامل مع التاريخ دائمًا على محك التساؤلات الملحة؛ فالرواية التاريخية تعني بعبارة موجزة: "نقل الأخبار والأحداث والوقائع التاريخية والإخبار عنها بصور النقل المختلفة، مثل النقل الشفهي، ونقل الوثائق، ونقل الكتب والمؤلفات"، وفي بداياتها تعد نقلاً يعتمد على الحفظ والذاكرة، ثم جاء التدوين ليضيف إلى ذلك النقل، رواية الوثائق والرسائل المدونة، بحيث تطرق سبيل العلم والمعرفة، ومن ثم تفاصيل التاريخ.

وفي الرواية/النص التاريخي الذي بين أيدينا للدكتور "سلطان محمد القاسمي" "الأمير الثائر"[2] ، نجد أنها تدور بأحداثها الحقيقية (خلال القرن الثامن عشر الميلادي) في منطقة الخليج العربي، انطلاقًا من إمارة عربية هي "بندر الرق"، والتي تمثل منابت الصراع في المنطقة، وتتسلسل الأحداث فيها تسلسلًا زمنيًا خطيًا، لا تعترضه التقنيات المعتادة لفن الرواية، بل تعتمد على مرور الزمن والتواريخ التي توثق لهذه الأحداث التاريخية بدايةً بموقعها الاستراتيجي؛ مؤكدةً أهميتها في إدارة الصراع الدائر للسيطرة على المنطقة بأسرها:

"حكم الأمير حمد، "بندر الرق" في بداية القرن الثامن عشر، وبوفاته دخلت الإمارة في صراع على السلطة بين خلفائه، الأمر الذي منع الكثيرين

من التجار: عربًا كانوا أم أجانب من الوصول إلى بندر الرق، إلى أن وصل إلى السلطة رجل حكيم يُدعى الأمير ناصر، استطاع بحزمه أن يسيطر على رجال قبيلته، وبلطفه وكرمه للتجار الأجانب كوَّن مركزًا تجاريًا مرموقًا، يستقبل السفن التجارية القادمة من الهند وشرق آسيا، والأخرى القادمة من البصرة محمَّلة بالتمر والفواكه لموانئ الخليج الأخرى"

حيث تمثل الشخصية التاريخية ملمحًا مهمًا لهذه الحقبة، والتي يعتمد عليها السرد التاريخي في تجسيد أهمية المنطقة التي بدأت حركة تجارية واقتصادية ولوجيستية عميقة الأثر في زمانها، وهي السمة التي دفعت بتلك الشخصية كي تخوض غمار حرب الهيمنة والسيطرة بدخولها في منازعات قبلية وإقليمية واتفاقيات وانحيازات مع عناصر الضغط بالمنطقة، متمثلة في "الشركة الشرقية الهولندية" التي كانت تبغي السيطرة على المنطقة، من خلال محاربة مصدر "البصرة" الهام، لحيازة السيطرة والمال والنفوذ.

"كانت هناك مبالغ متأخرة للشركة الشرقية الهولندية على حاكم البصرة التي رفض دفعها لـ "كنبهوزن" إغلاقه الوكالة الهولندية هناك دون مبرر، فطلب "كنبهوزن" من الأمير ناصر أن يساعده بمراكبه لمحاصرة مدخل شط العرب لإجبار حاكم البصرة على دفع تلك المبالغ. وافق الأمير ناصر على ذلك، وكلَّف ابنه الأمير حسين بأن يقوم بتجهيز تلك المراكب لهذا الغرض"

الأمير ثائرًا

يبدأ نوع من المقاومة على أعتاب هذا التصرف الذي يؤدي إلى ظهور متجدد وفاعل للأمير الثائر "مهنا"، برفضه القاطع والمعارض لهذا التحالف السياسي الاقتصادي لأبيه مع الغرباء، في نزعة قومية، لينشأ الصراع الذي يتسارع دراميًا بمقتل الأمير ناصر، وتآلف الهولنديين مع الأمير حسين، الأخ غير الشقيق، وانقلاب الأمور، وتنصيبه أميرًا خلفًا لأبيه المقتول؛ لتتجلى أسباب الثورة التي ربما انتسبت إلى مهنا، وربما حركها على أنقاض فقده وخساراته وضياع الهيبة والمكانة:

"لم يهدأ الأمير مهنا بعد تلك الهزيمة وإنما أخذ يدعو الناس للاستقلال بالمنطقة وإثارة نخوة العروبة فيهم ونبذ حكم الأجانب من ترك أو فرس، ومحاربة التسلط على تجارة المنطقة من قبل الإنجليز أو الهولنديين فاستطاع خلال ستة أشهر أن يجمع حوله ثلاثمائة مقاتل، وفي ليلة

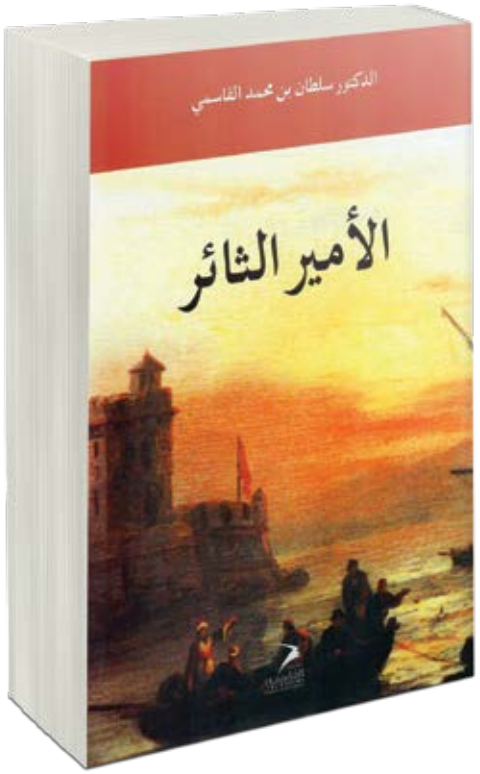
د. سلطان محمد القاسمي

الحادي عشر من ديسمبر 1754م قام بالهجوم على بندر الرق، فاقتحم بيت أخيه الأمير حسين حيث كانت مجموعة من الرجال في بيت الأمير تدافع عنه، قُتل منهم ثلاثون فردًا، وجُرح الأمير حسين حيث وقع أسيرًا في يد أخيه فأودعه السجن"

ليشتعل الصراع أكثر، من خلال التواجد الأجنبي المتزايد بدخول عنصر آخر إلى ساحة الصراع، وهو الشركة الإنجليزية للسيطرة على التجارة، وهو ما أعطى الفرصة للعب على الشقاق بين الأشقاء، كما عمد إلى إثارة القلاقل وإشعال نار الحرب بين كل الأطراف بالسلاح وبالتفرقة بينهم، وباستخدام كل الصلاحيات والإمكانيات الهجومية ضد الأمير الثائر دائمًا بعد تآلبهم مع شقيقه منذ أن أصبح حرًا طليقًا:

"اشتاط الإنجليز غيظًا لما حدث لمقر شركتهم في "بندر الرق" فأرسلوا حملة مكونة من السفينتين الحربيتين "سوالو" و"دريك" لتأديب الأمير مهنا، وصلت الحملة إلى بندر الرق في منتصف شهر أكتوبر 1756 بقيادة "فرنسيس وود" الذي وجد سفنه لا تستطيع الاقتراب من الشاطئ لضحالة البحر هناك، وهو إذا أنزل قواته من السفينتين في مجموعها بين 65 و70 جنديًا فإنها ستواجه قوة الأمير مهنا المكونة من 500 محارب جيد يجيدون القتال من بيت إلى بيت"

ليشهد التاريخ على قوة ومهابة "الأمير الثائر"، وما تحمله الإمارة بسببه من سمات الجسارة والقوة والمنعة التي تجعل منها ملمحًا مضيئًا من ملامح تلك الحقبة، وهو ما يعمق من صورة البطل القومي في الواقع التاريخي، ويمتعه بهذه السمات الجسورة التي ربما كانت عاملًا من عوامل الإثارة والتشويق في الرواية بإشعال الذهن بنتائج تلك التقلبات ما بين النصر والخذلان وبين الحرية والأسر..



الأمير أسيرًا

"في نهاية 1756 كانت رياح العروبة قد هبَّت على ذلك الساحل الممتد من شط العرب حتى بوشهر، وكان الشيخ كايد ابن حيدر حاكم بلدة جناوة والمعلم الأول لابن أخته الأمير مهنا، هو الآخر قد تمرد على الحكومة الفارسية؛ فقررت تأديبه لعدم انصياعه للأوامر الصادرة من الحكومة الفارسية"

يرصد التاريخ بالتوازي مع السرد الروائي، تكالب كل القوى الأجنبية المسيطرة على ربوع المنطقة، ليشتعل الصراع وتشكل أطرافه: الهولنديين والإنجليز والأتراك و(الفرس من قبل ومن بعدهم) في توالٍ مربك لكل الحسابات، حتى يقع الأمير أسيرًا للفرس في توالٍ درامي للأحداث التي بدت بين كر وفر وإقدام وانسحاب، حسب مقتضيات القوة التي لم تصمد كثيرًا في وجه الغرباء، وهي التيمة التي تلعب عليها الرواية التاريخية بوصفها بالأساس استنساخا لأحداث مماثلة.

"قضى الأمير مهنا مدة سنة في سجن شيراز، وكان خلال تلك الفترة يحاول التقرب إلى كريم خان زند ملك فارس بالهدايا والأموال التي كان يجلبها أتباعه، فأفرج عن الأمير مهنا وأخلى سبيله، لكنه بعدما خرج من السجن التفت حوله مجموعة من أتباعه فكان يمشي في أسواق شيراز يتبختر تحفه مجموعة من شباب مزود بالأسلحة. رفع ذلك الخبر إلى كريم خان زند فأراد أن يعاقب

الأمير مهنا بطريقة خاصة حيث لأمره بتعيينه حاكمًا لبندر عباس وترافقه مجموعة من الحراس والمستخدمين، وقد مُنع من اصطحاب أي واحد من أتباعه"

حيث تنقل الرواية هنا أحداث الواقع التاريخي إلى منطقة أخرى من مناطق الإمارات المتنازع عليها، والتي تقع تحت سيطرة الفرس (عرب فارس) وهو ما يثير القلاقل وتبدو من خلاله أمارات الصعود والهبوط لهذا الأمير الذي ينهض ليقع في عثرة، ثم ينهض أكثر قوة، ثم يعود أكثر ضعفًا في متوالية عجيبة يتأرجح فيها كل شيء، ومنها استعادته لإمارته القديمة ثم تعثره مرة أخرى، حتى يباغته الحاكم الفارسي مرة أخرى بعدائه ومحاربته للتخلص منه، إلا أن الأمير مهنا ينتصر على الفرس بعد ملحمة كبيرة.

"وفي فبراير 1763م هجمت القوة الفارسية على بندر الرق، فتصدت لها قوات الأمير مهنا، التي كانت منتشرة حول بندر الرق، وما هي إلا ساعات وإذا بالقوة الفارسية تهرب من أمام رجال الأمير مهنا، بسط الأمير مهنا على كل المنطقة المجاورة له.. سيطر الأمير على أكبر منطقة تجارية وزراعية فجلبت له المال الوفير، فلم يعد في حاجة للسلب والنهب فأرسل للهولنديين مندوبين لتسوية الخلافات التي كانت بينه وبينهم"

نهايات تراجيدية

وهكذا سارت الأمور فيما بين جذب وشد وانتصار واندحار حتى استعظم الأمر، وتوجب التخلص من تلك الشخصية الجدلية التي أبت أن تستجيب لكل محاولات التخلص منها بل وتمادت في طموحها، إلى أن جاءت هذه النهاية التراجيدية من بعد مساومات ومهادنات واتفاقيات وعهود وكمائن، وحروب لا ينقطع أثرها عن تاريخ تلك المنطقة وحولها:

"في الثالث من فبراير 1769م وهو اليوم الذي كان المفروض أن يصل فيه الأمير مهنا إلى الزبير، علم حاكم البصرة بذلك؛ فأرسل إلى الزبير أربعين خيَّالاً من الأتراك للبحث عنه، فانطلقوا بعد فجر اليوم الرابع من فبراير على ضفاف خور عبدالله فعثروا عليه مع عبيده على جمال وخيول متجهًا نحوهم"

وهكذا وقع الأمير ومن معه في أسر جديد؛ كنهاية لكل هذه السلسلة من الحروب والجهاد، ليجد نفسه في أحضان أعدائه، ولم تجد كل سبل المساومة التي طرقها الإنجليز كي يقايضوا عليه ويتسلموه ليعود حاكمًا في محاولة/ مقايضة أخيرة لمعاودة الطموح من جديد:

"كانت خطة "مور" أن يقوم بالهجوم على جزيرة خرك ويحتلها ويستولي على الأموال هناك بعد أن يخرج الأمير مهنا من سجن البصرة وينصبه حاكمًا على جزيرة خرك، ويؤسس معه قاعدة تجارية مستقلة عن فارس"

كل هذه الأحلام المعطلة التي ظلت تناوش وعي القائدين الإنجليزي والعربي، ضاعت أدراج الرياح، بعدما سقط الأمير الثائر؛ ربما كحبكة درامية طالت أبعادها وتفاصيلها لتشكل تاريخًا ممتدًا من الجهاد وما ظاهره من مظاهر الخيانة وحفظ العهد والتحالفات وعقود المصالح المشتركة على شرف الزعامة المشتهاة، لتكون النهاية هي اقتسام رأس هذا الأمير الثائر لترضية الجميع كسُنة من سُنن التاريخ الذي لا يرحم في شأن الأبطال التراجيديين، ولتكون النهاية بالفعل، لينتصر التاريخ على الرواية الحالمة:

"في صباح اليوم الرابع والعشرين من مارس 1769م صحا "مور" على ضجيج في شوارع البصرة، فلما خرج إلى الشارع وجد جثة بدون رأس تنهشها الكلاب وتسحبها في شوارع المدينة، فسأل الناس المتجمهرين هناك عن صاحب الجثة، فقيل له: إنها جثة الأمير مهنا، فقد صدر في الليلة السابقة أمر من قبل الباشا التركي في بغداد بشنق الأمير مهنا وإرسال رأسه إلى بغداد ومنها إلى كريم خان زند لتحسين العلاقة بين الحكومة الفارسية وتركيا".

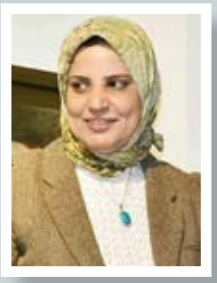
لتشتعل المفارقة من جديد مع التاريخ الذي يصنع بواقعه غرائب، لا يستطيع الفن الروائي التعديل عليها أو استبدالها، وإنما يكون الرضوخ لسنن التاريخ وقوانينه هي الحاكمة في مثل هذه الحكايات التراجيدية/ القدرية.

الهوامش

1 - منهج نقد الروايات التاريخية، محمد بن صامل السلمي، ص10-11

2 - الأمير الثائر، رواية، د. سلطان محمد القاسمي، منشورات القاسمي، 1998، طبعة مكتبة الأسرة المصرية 1999

القفاز الأزرق



عزة دياب

مصر

1 - ياقة المعطف

يرفع ياقة المعطف، يضمه على عنقه وصدره بيديه المتدثرة بالقفاز الصوفي، يخشى على جسده من البرد أم يخشى على العالم من برده الذي يربت على تلاله بين الفينة والأخرى ويحكم إغلاق سحاب سترته عليه أن اندلع برده خارجه سيجمد العالم!!

2 - غرفة مظلمة

محاطًا بالثلوج في غرفة مغلقة، طلبوا منه الانتظار هنا، دلف إليها أغلق الباب الزجاج المغبش بندف الثلج، أدخل فريزر؟!

الثلج يحاصره، يفكر بصوت عال (أريد جاروفا أزيح به الثلج وما الذي يبقيني هنا) يشمر عن ساعدين متوترين، يزيح الثلج بعيدًا عنه، يتصاعد بخار يلفح وجنتيه بياض الثلج ودخانه يحرق عينيه، يجمد أصابع يديه، يشعر بانسداد فتحتي أنفه والصداع تزداد وتيرته فوق حاجبيه، يحاول فتح الباب، يصرخ ألا أحد يسأل عني!!

يطرق باب الغرفة عدة طرقات، يدق ثلج الباب الزجاج المتجمد بعنف، بدا مهووسًا. يسمع جرس إنذار وخطوات تجري، يسمع من يقول هناك حريق، ومن يقول هناك أعطال أماكن تتجمد وأماكن تحترق، يطرق أكثر (كيف أسمعكم ولا تسمعونني) يشعر بالثلج في فمه.

تزيد عصبيته عندما يشعر بأنه مقيد أو مجمد ويكاد يختنق، يرتجف، يصرخ، يراها تتلألأ تحت ضوء القمر الفضي المنعكس على ندف الثلج.

3 - الكابوس

يهتز الفراش على إثر حركته المباغتة، يحتضن لحافه، صدر منامته مبتلاً بالعرق تزحف يده فوق الكومودينو المجاور للفراش بحثًا عن كوب الماء، يستريح لفكرة أن الثلوج ذابت ومضت مع الحلم، الكابوس.

يتفقد غرفته بعينيه العائدتين من بياض الثلج، النافذة القريبة تنضح بنور الصبح وزقزقة عصافير تزيد وتبتعد، يذهب خياله لصباحات الحب القريبة ويده تبحث عن يدها المترددة الوجلة لكنها دافئة، ينظر بتحد ليده التي اختبأت في قفاز صوفي يتحسسها كأنه مازال في الكابوس يتذكره كان له هدية من أمه قفاز أزرق كمٌ أنفقت في نسجه من ساعات خلال ليالي الشتاء بإبرة الكروشيه، هو بدوره منحه لابنته حين كانت تذهب للمدرسة الثانوية في صباحات شتوية، مهمته الآن تتبع القفاز.

يتذكر دفئًا آخر منح ليده وهي تشد على ظهر حبيبته وهو يحتضنها وتطوف شفتاه بوجهها وعنقها وحرارة أنفاسها وهي تخفي وجهها في صدره، أخرجه رنين الهاتف من ذكرياته.

روكرت والأدب العربي

إبراهيم مشارة

كاتب جزائري

يعرف المثقفون والأدباء والقراء العرب جوته كشاعر ألماني عاشق للآداب الشرقية، خاصة في مؤلفه المشهور "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" ولعل شهرة جوته (المحب للشهرة والأضواء) في الشرق قد كسفت شمس مواطنه الشاعر الألماني والمترجم فريدريش روكرت (1866/1788)، والذي كان لا يحب الشهرة والأضواء فقد كان كما وصفته المستعربة الألمانية آنا ماري شيمل قنطرة بين الشرق والغرب والوسيط الذي لا يكل ولا يمل، وقد كتبت عنه بمناسبة نيلها جائزته عام 1965 (قد حاولت منذ فترة صباي مرة بعد مرة أخرى أن أعرف ليس في الغرب وإنما في العالم الإسلامي أيضًا بهذا الوسيط الذي لا يكل بين الشرق والغرب).

بدأ اهتمام الألمان بالشرق عقب الحملات الصليبية وكان في الأساس يتوجه إلى بيت المقدس ورحلة الحج إلى موطن ميلاد السيد المسيح لزيارة الدروب التي مشى بها والأماكن التي وعظ فيها، والتي شهدت كذلك عذاباته وآلامه وللاعتقاد كذلك أن رحلة الحج هذه مطهرة للذنوب مسببة لغفران الخطايا، وهكذا تهافت كثير من الحجاج الألمان على زيارة فلسطين حيث بدأت تتشكل المعارف الأولى عن بلدان الشرق كشعوب وجغرافيا وأديان وعادات وتقاليد، ولكن بنظرة تعال وازدراء لديانتهم بتأثير الحروب الصليبية والانحياز للمسيحية، ولكن بعد الحركة الإصلاحية التي دشنها مارتن لوثر بدأ الألمان يتخلون شيئا فشيئا عن الطابع الديني في ملاحظاتهم ودراساتهم لصالح الحقيقة والموضوعية ولو بشكل نسبي لا يسلم من التحامل.

يؤكد ذلك ما أعلنه إدوارد سعيد في المؤتمر العالمي لدراسات الشرق الأوسط عام 2002 من أن الاستشراق الألماني أكثر موضوعية وجدية وعمقًا بمنهجيه اللذين استحدثهما، المنهج الفيلولوجي والمنهج التاريخي في دراسة تراث الشرق ، وهو نفس الموقف الذي يدعمه صلاح الدين المنجد بالتأكيد على موضوعية الاستشراق الألماني وجديته وعمق فهم المستشرقين الألمان للتراث العربي الإسلامي

والسبب يعود إلى أن ألمانيا لم تحتل بلدًا من بلدان المشرق بعكس الفرنسيين والإنجليز الذين كونوا جيوشا من المستشرقين والمخبرين والجواسيس وكان كثير منهم في خدمة الاستعمار والكولونيالية بتوفير المادة المعرفية اللازمة لإحكام القبضة على تلك الشعوب بمعية الآلة الحربية.

في هذا الجو في القرن التاسع عشر عاش روكرت عاشق الشرق وآدابه، حيث صرف حياته في دراسة الآداب الشرقية من عربية وفارسية وهندية وصينية ويقال بأنه كان يعرف أكثر من أربعين لغة.

درس روكرت الحقوق والآداب ودخل سلك التعليم الجامعي عام 1811 كما عمل محررًا في جريدة المثقفين الصباحية في شتوتغارت ورحل إلى إيطاليا عام 1817 وعاش فيها عامًا، لكنه أثناء رحلة إلى فيينا التقى بالمستشرق الشهير فون هامر برجشتال الذي علمه اللغة العربية والفارسية والتركية وأطلعه على آداب هذه اللغات، وحين عاد إلى ألمانيا اشتغل محررا في مجلة "كتاب جيب المرأة" 1825/1822 ليعود إلى التدريس الجامعي للغات والآداب الشرقية وليشغل كذلك منصب أستاذ بجامعة برلين وإليه يعزى الفضل في فصل دراسات الشرق، لغةً وأدبًا وحضارةً عن كلية اللاهوت .

اعتزل بعدها العمل الرسمي متفرغًا في مزرعته إلى الدراسة والترجمة فأخرج كثيرًا من الترجمات للتراث العربي الإسلامي واضعًا بين يدي بني قومه مفتاحًا للتعرف على الآخر من خلال الفكر والثقافة بلا خلفيات استعمارية أو تبشيرية وبالرغم من تحمسه لآداب الشرق ظل غريبًا عن الاستشراق الرومانسي الذي تبناه كثير من الرسامين خاصة والذين فتنهم الشرق بشمسه ورماله، خيامه وبيوته العربية، حارته وحريمه وعادات الشرقيين، فلم يكن ينظر إلى الشرق من هذه الزاوية، لقد كان واعيًا أنه ولد وترعرع في ألمانيا البروتستانتية ولذا ظل يحتفظ بمسافة في مقاربته للثقافة العربية الإسلامية وفيما يختاره للترجمة إلى اللغة الألمانية.

من ترجماته الهامة من الأدب العربي مقامات الحريري والتي ترجمها في مجلدين بعنوان "أطوار أبي زيد" كما ترجم جزءًا من المها بهاراتا وجزءًا من شاهنامه الفردوسي ومنتخبات من قصائد حافظ بعنوان" ورود مشرقية" ونقل شيئًا من تراث الصين عبر لغة وسيطة هي اللاتينية.

اجتمعت في روكرت سمات جعلت من ترجماته إبداعًا ثانيًا جمعت بين الوفاء لروح النص والجماليات الشعرية فقد كان هو شاعرًا نشر أشعاره باسم مستعار فرايموند راينمر "قصائد ألمانية" وديوانا في الحب الإيرورسي.

لقد كان شاعرًا غزير الإنتاج نظم القصيدة والأنشودة والأغنية والسونيت والملحمة والمسرحية الشرقية وكان مقلدًا للكلاسيكيين والرومانسيين في المضامين أكثر منه مبدعًا، ويعود إليه الفضل في إدخال قصية الغزل في الشعر الألماني، كما أن تجديده تركز على صعيد الأوزان فقد كان مجددًا خاصة وهو يعرف خصوصية الإيقاع في الشعر العربي والتجديد الذي أحدثته الموشحات الأندلسية.

كان روكرت يهوى التثاقف والحوار الثقافي بين الشعوب وكتب مرة "إن شعر العالم هو تسالم العالم"، وعن تعلم اللغات كتب (مع كل لغة تتعلمها فإنك تحرر عبر ذلك روحًا مسجونة بداخلك، روحًا ستعمل وفق فكرها الخاص لتفتح أمامك شعورا بالعالم لم تكن تعرفه).

تتميز ترجماته من العربية بنقل المضامين بدقة مع الإبداع اللافت فقد كان ينجز ترجماته في صياغة شعرية جميلة ومتينة تكاد تضاهي الأصل قال فوك (فإن ترجمة روكرت لكتاب الحماسة، جمع أبي تمام، وكذلك ترجماته لمقامات الحريري فقد صنع منهما تحفتين أدبيتين باللغة الألمانية(.

وهكذا في ترجمته لمقامات الحريري جاءت الترجمة على قالب الأصل من حيث السجع والتلاعب اللفظي والمحسنات البديعية بمختلف أنواعها والألغاز اللغوية ،وهو عمل جبار لا يطيقه إلا كل من أوتي قوة في التصرف في اللغة الألمانية ومعرفة عميقة باللغة العربية وأسرارها ونفس الشيء فعله في ترجمته للمنتخبات من "مجمع الأمثال" للميداني الذي نشره تحت عنوان "ما يشرح القلب ويبهج العين من الشرق"، ولم يكن القرآن الكريم بعيدًا عن اهتمامات روكرت، فقد نص على أن الشعرية المثيرة للوحي الإسلامي لا تكمن في الصورة والحركة ولكن خصوصًا في التقفية التي تملك تأثيرًا كبيرًا على الأذن العربية، وتتسم الترجمة للقرآن الكريم بسمتين، سمة الترجمة العلمية الحرفية كما فعل رودي بارت وهذه الترجمة لا تؤدي الغرض المطلوب، والترجمة الشعرية مثلما فعل روكرت في اختياره سورًا من القرآن الكريم وترجمتها إلى اللغة الألمانية، وعلى الرغم من وجود حوالي ثمانية وثلاثين ترجمة للقرآن الكريم إلى اللغة الألمانية، فقد ظهرت أول ترجمة عام 1616لسالومون شفايجر إلى آخر ترجمة لهارتموت بوبسين عام 2010 وقد استغرقت عشر سنوات، إلا أن ترجمة روكرت الشعرية مع محافظته على التقفية وروح السورة ومضمون الآيات تجعل من تلك الترجمة عملاً قريبًا من الإعجاز، ولا يتأتى هذا إلا لمن امتلك الذوق ورهافة الحس والتمكن من اللغة المترجم عنها واللغة المترجم إليها مع التبحر في ثقافة اللغتين.

لقد أثبت روكرت منذ القرن التاسع عشر، وهو القرن الذي شهد ميلاد القوميات وتنامي الثورة الصناعية وبدء عصر الإمبرياليات والاستعمار، وهو كذلك العهد الذي بدأ فيه الاستشراق الموجه والمسيس عمله أن حوار الحضارات يمر حتما بالاطلاع على ثقافات ولغات الشعوب الأخرى، وإن في كل لغة وفي كل أدب جماليات ومضامين ورؤى وآفاق حضارية وفكرية تغني الروح وتغذي الفكر حتى يتحرر الإنسان من مشاعر الكراهية والازدراء والأحكام المسبقة والتعصب، وقديمًا قيل (من جهل شيئًا عاداه).

وبأعمال روكرت يسجل هذا الأخير نقطة إضافية لصالح الاستشراق الألماني الذي عرف بالجدية والرصانة وعمق الفهم والتحرر من أهداف التبشير أو الاستعمار وبمنهجيه الفيلولوجي والتاريخي حقق من الكتب العربية التراثية الهامة وصنف في تاريخ الأدب والمذاهب الفكرية والتاريخ السياسي والفكري للعالمين العربي والإسلامي.

وشهادة إدوارد سعيد نفسه الذي أنحى باللائمة على المستشرقين خاصة الفرنسيين والإنجليز الذين كانوا طلائع الاستعمار والإمبريالية استثنى الاستشراق الألماني من هذه التهمة دون أن يعني هذا عدم وجو د ثغرات أو سوء فهم أو حكم مسبق مغرض عند هذا المستشرق أو ذاك ولكنه الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها.

دور هام لعبه روكرت في التقارب بين ألمانيا والمشرق عبر نبض الكلمة ووهج الحرف وإشعاع الفكر وحوار حضاري مارسه بمفرده وبجهوده الخاصة عبر الدرس والتنقيب والترجمة بعيدًا عن الأهواء والتعصب وتعشق الشهرة والمديح، ولا شك أن الشهرة التي كسبها جوته قد ظلمت روكرت وكان أحق بأكبر قدر مما ناله من التقدير والاحتفاء والدرس، وإنشاء جائزة باسمه هي اعترف بجهود هذا الوسيط الذي لا يكل ولا يمل بين الشرق والغرب.

نجيب محفوظ واللص والكلاب

رقية نبيل عبيد
الرياض

غالبًا ما تظهر أفكارنا مختلفة حين نحاول ترجمتها إلى كلمات على الورق، غالبًا ما تكون قصص الحياة ذات طابع مغاير لماهيتها إذما ترجمتها موهبة أدبية لرواية ببضع مائة من الصفحات، وإن كُتب للرواية أن تقع بين يدي السينما وأهلها وصناعها فلابد لها أن تخلع ثوبها مجددًا لتُصب في قوالب جديدة بها نكهات درامية وألوان موسيقية ومنعطفات قصصية أخرى!

من يدٍ إلى يد، وكل يد تعالجها بما ترتئيه.

هكذا حينما سمع الأديب العبقري نجيب محفوظ بالقصة الحزينة القصيرة للص والقاتل (محمود سليمان أمين) انبثقت الخيالات تتفجر في خلايا الإلهام منه، وأهرق القلم فورًا مئات الصور والأماكن والشخصيات التي ما كانت لكن أوجدتها اليراعة الأدبية لضرورة الحبكة والدراما الروائية، وهكذا خُلقت نور، الغانية الجميلة الضائعة والغارقة حتى أذنيها في حب البطل الخارج عن العدالة، وهكذا كان رؤوف الشاب الجامعي اللامع الذي ملأ رأس اللص الفتي بحكايا عن البطولة والشجاعة وظلم المجتمع والإخلاص لقضايا الفقراء ومقت الأثرياء

الذين ما انفكوا ينهبون جيوب "الغلابة" فقط ليجده البطل قد صار واحدًا منهم ، ثريًا بكرش عظيم وغانيات كثر ومساعدين أكثر ومكاتب مكيفة فاخرة وضمير منعدم زلق .

اللص والكلاب رائعة نجيب محفوظ الخالدة، الرواية التي يذكرها الناس دائمًا بعد الثلاثية، وعلى عكس روايات محفوظ فهذه الرواية تتناول قصة واحدة وحياة واحدة ومأساة واحدة لا يشارك البطل فيها أحد ، "سعيد مهران" لص محترف يتسلق الجدران كقط ماهر درج في الشوارع والأزقة، ويبصر المسروقات حتى في ظلام الليل الدامس، سعيد يقع في غرام نبوية، ويعرض عن نور التي لطالما قابلته في مقهى المعلم ولطالما سعت إلى حبه دون جدوى، نبوية كانت عفيفة وحالمة وذات قدّ جميل ووجه أرق، نبوية هي من تزوجته وهي من أنجبت له حبة قلبه سناء، ونبوية هي من باعته لأجل تابعه وصبيه عليش!

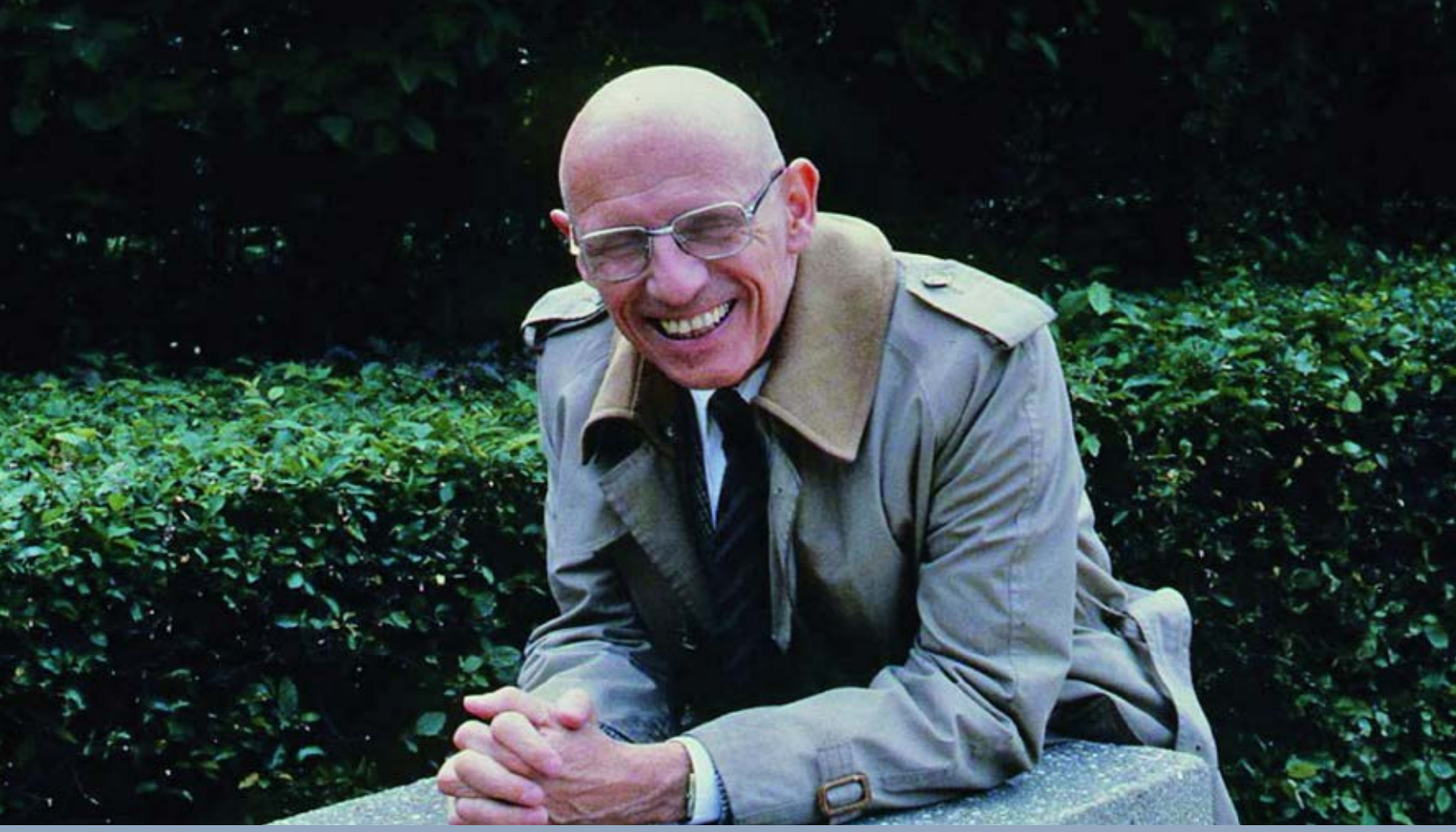
"قال لها سأبلغ عنه الشرطة ونخلص من شره، فسكت اللسان ولم يجب، سكت اللسان الذي لطالما قال أحبك وتعهد بكل آيات الإخلاص والعرفان"، هكذا تخيل سعيد مهران المشهد بينهما قبل أن يسلموه لقبضة السجن، مئات من المرات يذكر وجهيهما ويفور صدره برغبة الانتقام، حينما تُفتح له أبواب الحرية أخيرًا يتجه رأسًا لمنزل عليش الذي تحول من تابع تافه لسيد يسكن منزلًا بطابقين بفضل مسروقاته التي استحوذ عليها، أراد أن يملأ عينيه بمنظر الخائنيْن، وأراد قبل كل شيء أن يحتضن ولو لدقيقة طفلته الصغيرة، لكن الطفلة تنفر ويتمزق قلبه، ويحضّر عليش جمعًا لمقابلته برفقتهم ويدرك سعيد كم أنه خائف من غضبة انتقامه. وتضيق به الأرض إلا من بيت شيخه القديم الذي طالما كان مفتوحًا لمريديه، وتتدافع الأحلام والذكريات تتسابق في ذهنه المكدود فيما يسترخي تحت أفياء النخيل، يحاول سعيد محاولة واهية لإيجاد رزق بالحلال، لكن النظرات المحملقة والازدراء الظاهر سرعان ما يردانه لمهنته الأولى، سارق بيوت!

ويذهب للقهوة "إياها" ليبتاع سلاحًا جديدًا وليقابل نور، وحينما يذهب في ظلمة الليل لمنزل عليش ويطلق الرصاص على الرجل بداخله دونما تمييز يختبئ في شقة نور ليدرك أن ضحيته لم يكن عليش وأنه ونبوية لا يزالا في أمان، وتمتد الأيام أمامه كئيبة متشابهة، لا يستطيع حتى تبديد الظلمة بشمعة طالما نور غائبة حتى لا يفطن أحد إلى تغيير في الشقة، وهنا يرسم محفوظ شخصية سعيد مهران، حينما يطل على "القرافة" ويتأمل الموتى في قبورهم وسكونهم ويتأمل قوة الحياة التي تدفع الأحبة لمواصلة يوم جديد بعد أن غيبوا قطعًا من قلوبهم تحت الثرى، يتأمل ذكرياته، تلك الحادثات الصغار التي منها يتشكل سعيد مهران وبسبب من تآلفها كان هو ذلك الإنسان التعس، ويعول سعيد كثيرًا على دفاع البسطاء عنه، فقد قرأوا عن الخيانة التي طعنته وانبرى كثيرًا منهم يتخذ جانبه، ويصف محفوظ كم أن هذا أنعشه، وكم أن الجرائد أو واحدة بالأخص وهي التي يملكها صديقه القديم رؤوف ظلمته واندفعت تصفه بكل ألفاظ الوحوش في حين ما كان إلا ضحية لظروف عديدة، يحاول سعيد قتل رؤوف لكن رصاصه من جديد يخطئ ويقتل بوابًا بريئًا سيء الحظ، هكذا تغيب نور ذات ليلة ولما يبقن أنها لن تعود إليه يسلم نفسه للشرطة.

لما قرأت عن اللص الحقيقي محمود أمين، وجدت آراء عدة تتحدث عن سعادته وقتها بدفاع الناس عنه وكيف أنه عد نفسه بطلًا مظلومًا وضحية أوقع بها بسبب مِن شر مَن حولها، وفهمت لماذا اختار محفوظ أن يقولب شخصية بطله هكذا، وهذا أكثر ما نفرني من الرواية، لا أحد يعلم لماذا يخطئ البشر، لكن حينما يفعلوا ينفتح دونهم طريقين، إما الإنابة وإما التردي، وحينا يؤلف الخطأ لا يرى الإنسان نفسه بذات العين التي تراه بها النفس البريئة، وما أخاله إلا عالمًا بذنب ما اقترفت يداه لكن طريق العودة مقفل ولا يملك إلا خيار المواصلة، بماذا أحس يا ترى والشرطة تقلب كل حجر بحثًا عنه، في حين تنكر هو ونجح في الإفلات لعدة مرات، ونفذ مخطط انتقامه وقتل من أراد قتلهم، واستطاع الفرار مرة ومرتين وأكثر، وحينما عثروا عليه كان ذلك في غياهب مغارة وحتى هنا لم يستسلم وقتل برصاصه عددًا منهم قبل أن يجهزوا عليه، حينها لم أتمالك نفسي من ملاحظة البيْن الشاسع بين هذا الكائن من لحم ودم وبين شخص سعيد مهران، لقد كانت محاولة بناء ذكريات منه وطفولة وحب جذلٍ أول كل هؤلاء مخلوطة مع طفولة محفوظ نفسه، أو بمشاهداته الكثيرة في الحارة المصرية القديمة، وما كانت نور إلا لإضفاء نكهة الحب اللاذع والسحر المحرم في الرواية وما كان رؤوف إلا لأن البلدان

لطالما حوَتْ مئات من رؤوف، لكنهم كلهم أبعد ما يكونوا عن محمود الحقيقي، قد لا يكون أحس بسعادة لدفاع أحد عنه، قد لا يكون أحس بالذنب يأكله وإلا ما استطاع رصاصه أن يحصد مزيدًا من الأنفس البريئة، لا أدري لكن انتابني إحساس عميق بأن سعيد مهران ما هو إلا شخصية روائية قامت بسبب من مئات المقالات والآراء والانتقادات التي كتبت في محمود في حين ما كان محمود إلا إنسانًا ، لكن إنسانيته شاهت فيما يتردى .

الفيلم الذي كان من بعد الرواية أنتج عام 1962، وسعيد كان شكري سرحان، في حين أدت شادية دورًا ساحرًا وهي تمثل هيام نور به، ويعج الفيلم بالموسيقى التصويرية وتتداخل فيه المشاهد المَزيدة عن الرواية، وهو ما حملني على التفكير في المعالجات التي تتم على النصوص، مذ كانت فكرة وليدة أو قصة جرت على أرض هذا الواقع وحتى ترى النور كلمات فصورًا حية، وكيف تنسلخ الشخصيات عن حقيقتها شيئًا فشيئًا، والحادثان تزيد أو تنقص قليلًا، وكل يد تعالجها وتحقنها بما عاينتْ وخبرتْ هي من رؤى وذكريات وتجارب وحذاقة، ودائمًا دائمًا ما تكون القصة الأولى، البذرة التي كانت، الحقيقة الواقعة أعجب وأجمل وأصدق من أي تزييف أُلحق بها،أو وزِيد عليها.



إشكالية السلطة عند ميشيل فوكو

الملخص:

يعد هذا المقال مدخلاً لقراءة مساهمة أحد المنظرين المعاصرين في الفلسفة والعلوم الإنسانية والاجتماعية. ويتعلق الأمر بالفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو (1929ـ 1984). إذ يهدف هذا المقال إلى التعرف على بعض جوانب فلسفته، خصوصًا المتعلقة منها بالسلطة. ولِمَ لا، وهذه الأخيرة هي عصب فكر فوكو، وقطب رحى مختلف بحوثه الفلسفية والعلمية. كما تتوخى هذه الدراسة إبراز الانتقادات التي وجهها هذا الفيلسوف إلى النظرية التقليدية للسلطة. وأخيرًا، يبتغي هذا المقال كشف منظوره الجديد للسلطة، بوصفه بديلاً عن المنظور القانوني.

الكلمات المفاتيح: سلطة، معرفة، نظرية السيادة، نظرية الهيمنة

الهادي علوي

باحث مغربي

مدخل:

ظل فوكو مهووسًا بسؤال السلطة، إذ يؤكد أن تفكيره في هذه القضية "بدأ في سنة 1955 بناءً على الميراث الأسود للقرن العشرين، ألا وهو الفاشية والستالينية، معتبرًا أن النقص في تحليل الظاهرة الفاشية يعتبر من بين الأحداث أو الوقائع السياسية في الثلاثين سنة الأخيرة." (فوكو،2003/1976. ص: 8) فإذا كان الفقر ظاهرة القرن التاسع عشر، فإن السلطة هي ظاهرة القرن العشرين. هذا ما يفسر الاهتمام الكبير الذي حظيت به هذه القضية عند فوكو، لذلك راح يقلب جوانب هذا الموضوع في كثير من مؤلفاته. ويذهب كثير من الدارسين إلى التأكيد على أنه قدم تصورًا جديدًا لمفهوم السلطة. فحسب جيل دولوز مثلاً، يرى "أن فوكو أول من ابتكر ذلك المفهوم الجديد للسلطة والذي كان ضالة الجميع. الكل في بحث عنه دونما اهتداء إليه أو معرفة بالسبيل المؤدي إلى اكتشافه أو حتى التعبير عنه." (دولوز، 1987/1986.ص: 30).

وتجدر الإشارة إلى أن فيلسوفنا لم يقدم نظرية متكاملة ومحددة المعالم بخصوص قضية السلطة، وإنما كان يعيد في كل مرة بناء تصوره لها. ولم يهتم بالبحث في ماهية السلطة، لأن هذا السؤال

سيظل نظريًا كما يرى. لذلك فضل تحليل آلياتها، وطرق اشتغالها، وكشف علاقاتها بالمعرفة والاقتصاد. ولتسليط الضوء على هذا التصور، ننطلق من صياغة الإشكال التالي: ما دلالة السلطة عند فوكو؟ وإلى أي حد تمثل نظرية الهيمنة بديلاً عن المنظور التقليدي للسلطة كما يتجلى في نظرية السيادة؟

في معالجتنا لهذه الإشكالية، ننطلق من كشف علاقة السلطة بالمعرفة. بعد ذلك ننتقل إلى إبراز الانتقادات التي وجهها فوكو إلى النظرية التقليدية للسلطة. وفي مرحلة لاحقة، نبرز المنظور الجديد الذي اعتبره بديلاً عن المنظور القانوني للسلطة.

المحور الأول: السلطة والمعرفة: أية علاقة؟

يعتقد عامة الناس أن مجال المعرفة مستقل عن مجال السلطة، وبالتالي، فإن الحدود بينهما واضحة ومتميزة. على عكس هذا التصور، ينفي فوكو فكرة حياد المعرفة، ويعري العلاقة الخفية التي تربط بينها وبين السلطة. ومن هنا نقده للفلسفات الكلاسيكية التي نظرت إلى المعرفة باعتبارها إنتاجًا عقليًا خالصًا، ورأت أن الحقيقة هدف في حد ذاته، وليس وراء البحث عنها أية مصلحة أو منفعة. على خلاف هذه الفلسفات، أكد فوكو أن "السلطة تنتج المعرفة (...)، وأن السلطة والمعرفة تقتضي إحداهما الأخرى، وأنه لا توجد علاقة سلطة بدون تأسيس مباشر لحقل المعرفة، وأنه لا توجد معرفة لا تفترض، ولا تقيم بذات الوقت علاقات سلطة." (فوكو، 1975/1990.ص: 65)

هكذا يظهر الترابط الوثيق بين السلطة والمعرفة، وكيف تقتضي إحداهما الأخرى. ولذلك بدل الحديث عن وجود تعارض، يمكن التأكيد على التداخل الموجود بينهما. ويمثل هذا الموقف نقدًا لمجموعة من النزعات الفلسفية، خاصة التصورات الوضعية والاتجاهات الماركسية التي دافعت عن العلم في مناهضتها لما كانت تسميه بأيديولوجيا النزعة المثالية. فحتى العلم يمثل في حد ذاته سلطة، لأن الخطاب العلمي يلزم صاحبه بضرورة اتباع خطوات وقواعد دقيقة ومحددة، وإلا فقد معناه. ومن جهة أخرى، فإن إنتاج العلم أصبح يتم في إطار مؤسسات (الجامعات، المختبرات... إلخ)، وهذه الأخيرة تمثل السلطة، أو على الأقل، خاضعة لإشرافها، بالرغم مما يبدو من استقلالها الإداري. فالسلطة السياسية هي التي تدعم هذه المؤسسات ماليًا، وهي التي تعين المسؤولين عن إدارتها.

ولا نهدف من تأكيدنا السابق على التداخل الموجود بين المعرفة والسلطة إلى محو الفوارق بينهما، لأن طبيعة الأولى مختلفة عن طبيعة الثانية. ولكن "هذا الاختلاف الماهوي بين السلطة والمعرفة، لا يقف مع ذلك عائقًا يحول دون أي تداخل وارتباط بينهما. فعلوم الإنسان لا تنفصل عن علاقات السلطة التي تسمح بإمكانها، والتي تولد معارف تكون قادرة، إلى حد ما، على اجتياز عتبة ابستمولوجية أو على إقامة معرفة (...)" (دولوز، 1986/ 1987.ص:82) ومن هنا فإذا كانت السلطة تمثل الخارج (ما هو مرئي)، فإن المعرفة تمثل الجانب الداخلي (غير المرئي).

وتكمن أهمية الثورة الجديدة التي دشنها فوكو، في هذا المضمار، في التأكيد على أن "الخطاب الذي يعلن رغبة أو يخفيها، أنه موضوع الرغبة. والخطاب، كما يعلمنا التاريخ، ليس هو الذي يفصح عن معارك أو أنظمة من السيطرة، بل هو الأداة التي بها ومن أجلها يقع الصراع، إنه السلطة التي نسعى للاستحواذ عليها". (فوكو، 1971/ 2007.ص: 10) ويستند هذا الطرح الذي يتبناه فوكو على فرضية مفادها: أن إنتاج الخطاب في أي مجتمع مراقب ومنتقى ومنظم، ويتم تنظيمه وإعادة توزيعه وفق آليات وأدوات تهدف إلى الحد من سلطاته ومخاطره، وذلك باعتماد مجموعة من الإجراءات تتلخص فيما يلي:

أولاً: المنع، ويعد هذا الإجراء أكثر طرق الإقصاء وضوحًا. ويسود مجالات الجنس والسياسة أكثر من غيرها. ورغم أن فوكو يتحدث عن هذه الإجراءات في المجتمعات الغربية، فيمكن تعميمها على بقية المجتمعات. ففي كل مجتمع هناك مجموعة من الخطوط الحمراء التي لا يحق التحدث فيها. وكثيرة تلك الخطوط في الدول المستبدة أكثر من الدول الديمقراطية.

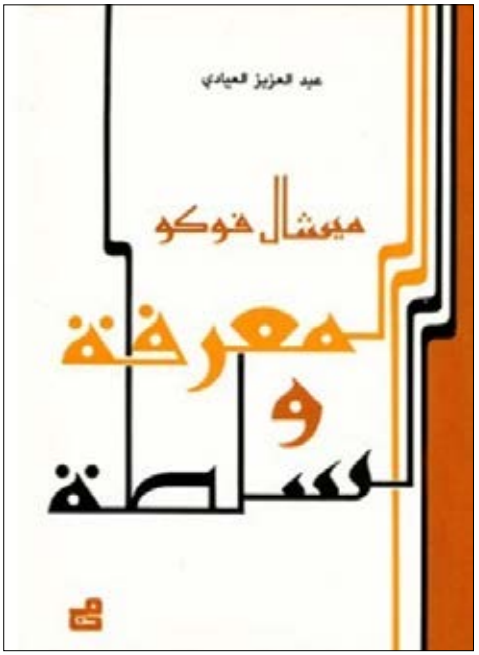
ثانيًا: القسمة بين العقل والجنون. فمع نهاية العصور الوسطى، لم تعد هناك إمكانية للحوار بين العقل والجنون. فخطاب المجنون لا معنى له. ورغم محاولة ممارسة التحليل النفسي إعطاء معنى لهذا الخطاب، فإنها انتهت إلى تكريس هذه القسمة بين العقل والجنون.

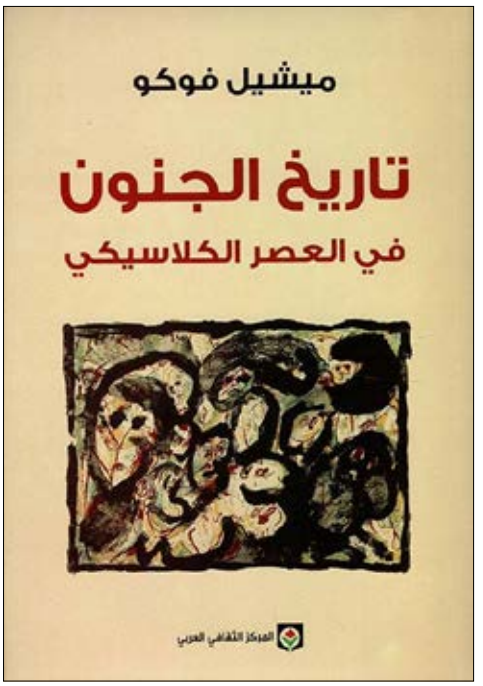
ثالثًا: التعارض بين الحقيقة والخطأ. ويعد هذا الإجراء أكثر طرق الإقصاء خفاء. ويعتبر فوكو أنه منذ اللحظة الأفلاطونية، تأسس هذا التعارض بين الحقيقة والخطأ. ومنذ هذه اللحظة، ارتبطت إرادة الحقيقة بعلاقة السلطة.

وفضلاً عن منظومات الإقصاء السابقة، تحدث فوكو عن إجراءات رقابة داخلية للخطاب تتخذ شكل مبادئ التصنيف والتنظيم والتوزيع. ورغم اختلاف إجراءات المراقبة الداخلية عن إجراءات المراقبة الخارجية، فالغاية واحدة، وهي مراقبة الخطاب. من هنا لم يعد هذا الأخير "كنزًا مليئًا بالدلالات" كما تصور الموقف التفسيري، وإنما أصبح ثروة متناهية ومحدودة ومرغوبة، لها قوانينها، وشروط امتلاكها وتوظيفها. مما يعني ارتباطه بالسلطة، وبعلاقات القوى السائدة في المجتمع. (فوكو، 1969/ 1987. ص: 156)

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن عملية إنتاج المعرفة العلمية، نجد أن بناء هذه المعرفة يخضع لمجموعة من العمليات (التسجيل، التوثيق، التراكم...). ويمر استقاء المعلومات، واستخلاص النتائج بمجموعة من المراحل: القياس، التحقيق، الفحص. وتمثل هذه الأدوات أشكالاً أخرى لممارسة الرقابة على المعرفة العلمية ووسائل لممارسة السلطة: "فالقياس

يعتقد عامة الناس أن مجال المعرفة مستقل عن مجال السلطة، وبالتالي، فإن الحدود بينهما واضحة ومتميزة. على عكس هذا التصور، ينفي فوكو فكرة حياد المعرفة، ويعري العلاقة الخفية التي تربط بينها وبين السلطة. ومن هنا نقده للفلسفات الكلاسيكية التي نظرت إلى المعرفة باعتبارها إنتاجًا عقليًا خالصًا، ورأت أن الحقيقة هدف في حد ذاته، وليس وراء البحث عنها أية مصلحة أو منفعة





وسيلة لإقامة النظام وإعادته، أي النظام السوي المستقيم في مجال صراع العناصر أو البشر (..) وكذلك التحقيق، فهو وسيلة لملاحظة واستعادة الأشياء والوقائع والأحداث والحقوق والممتلكات (..) أما الفحص، فهو وسيلة لإثبات أو إرساء المعايير والقواعد والتمييزات والإقصاء (..)" (السيد ولد باه، 1994. ص: 169) وبهذا المعنى، يبدو أن طرق بناء المعرفة العلمية تعتمد آليات في الفحص والرقابة والتحقيق لا تقل صرامة عن القواعد القانونية التي تعتمدها السلطة السياسية لفرض النظام العام داخل المجتمع. وليس من قبيل المصادفة أن يرتبط تطور المعرفة العلمية بازدهار المجتمعات الحديثة، ويتزامن ميلاد العلوم الإنسانية مع تطور سلطة الدولة الحديثة التي سخرت هذه العلوم من أجل فرض هيمنتها على المجتمع وإخضاع الأفراد.

يكشف فوكو هذا التداخل الموجود بين السلطة والمعرفة في كثير من مؤلفاته. ففي مؤلفه "تاريخ الجنون" مثلاً، يؤكد أن مصحات الطب النفسي ليست بريئة كما نتصور، وليست "طبية" تمامًا، بل إنها متواطئة، بشكل أو بآخر، مع مؤسسات القمع الأخرى في المجتمع. وأنها مظهر من مظاهر هيمنة الطبقة البورجوازية على مفاصل المجتمع. هذه الطبقة التي فرضت معاييرها وقيمها الأخلاقية. وبالتالي، ميزت بين السلوك العادي والسلوك الشاذ. أو بعبارة أدق، ميزت بين سلوك الإنسان السوي وسلوك المجنون. وبهذا الشكل، وضعت القسمة بين العقل والجنون. مما يعني أن هيمنة البورجوازية لم تكن اقتصادية وسياسية فحسب، إنما كانت هيمنة ثقافية وأخلاقية أيضًا.

وقد سخرت تلك الطبقة المعرفة الطبية، خاصة الطب النفسي لمحاصرة الجنون وفهمه. ولكن هذا التحليل لظاهرة الجنون قام على أساس العقل. "فنظرة الثقافة الغربية للجنون ظلت في جوهرها معرفة عقلانية، حتى عندما يحمل التاريخ العقل على الاتساع وتصحيح ذاته أو تكذيبها. إنها دومًا خطاب العقل حول العالم، رؤية العقل للجنون (...) كما يقول بارت تكون دائمًا انطلاقًا من أحد حدّيها، فهذه المسافة ليست سوى حيلة العقل القصوى." (السيد ولد باه، 1994.ص: 160) وهكذا فمهما اتسع صدر المعرفة وتطورت أدواتها، فإن النظرة إلى الجنون تتخذ صيغة "الإقصاء". وبالتالي، فإن الموضوعية التي يتحدث عنها علماء النفس في مقاربتهم لهذه الظاهرة ليست سوى ادعاء زائف. إن نظرة العصر الوسيط إلى الجنون أكثر تسامحًا وانفتاحًا من نظرة العصر الحديث الذي أصبحت فيه "الموضعة" موضة منتشرة.

من هنا نجد فوكو ينتقد المعجم الوضعي للطب العقلي. ولا يهدف هذا النقد إلى كشف حدود نظرة هذا التخصص المعرفية وأدواته المنهجية. إن نقده أعمق من ذلك، فهو يرفض صرامة لغة العقل التي هي لغة النظام (السلطة). لذلك لا يهتم فوكو بما يقوله الأطباء النفسانيون عن المجانين، وإنما همّه الإنصات إلى ما يقوله المجانين عن أنفسهم. يقول في هذا السياق: "لم أرد أن أدرس تاريخ هذه اللغة (أي لغة الطب النفسي)، وإنما بالأحرى أركيولوجيا ذلك الصمت (الصمت المفروض على الجنون)." (فوكو،2006/1961.ص: 9) وهكذا فرغم النجاح الذي حققه فرويد في إزالة الهالة السحرية والأسطورية عن ظاهرة الجنون، فإنه لم يستطع النفاذ إلى عمق هذه الظاهرة والإنصات لخطاب المجنون. يقول فوكو: "لقد تناول فرويد الجنون من زاوية لغوية، وأعاد بناء أحد العناصر الأساسية لتجربة قمعها التيار الوضعي. فلم يضف إلى لائحة العلاجات السيكولوجية شيئًا مهمًا، بل استعاد داخل الفكر الطبي، إمكانية حوار مع اللاعقل." (فوكو،2006/1961.ص: 355) يعني ذلك أن فرويد لم يفهم صوت المجنون، لأن لغة الجنون مختلفة عن لغة العقل. ولذلك سعى فوكو إلى تحرير خطابه، وإخراج المجنون من سجن المؤسسات الطبية والمصحات النفسية التي كانت أداة لهيمنة السلطة على مجموعة من الأفراد الخارجين عن القوانين والعادات الاجتماعية. إن ممارسة الطب النفسي مثال واضح للعلاقة الوثيقة بين السلطة والمعرفة.

نستخلص من تحليلنا السابق وهم مقولة حياد المعرفة واستقلاليتها. فهل معنى ذلك أن كل النظريات هي مجرد أدوات لخدمة سلطة معينة؟ الجواب: لا. فهناك نظريات اجتماعية ونفسية مستقلة – نسبيًا – عن السلطة، وتتخذ الفهم والإدراك هدفها، والحقيقة غايتها. ولكن تأكيد فوكو على الترابط الموجود بين المعرفة والسلطة لا ينفي الفكرة السابقة، فهو لا ينكر إمكانية قيام معرفة خالصة تسعى إلى الفهم، وتنشد بلوغ الحقيقة. إن ما يسعى إليه فوكو هو تأكيد نسبية المعارف والحقائق، ونقد التيارات الدوغمائية التي آمنت بحقيقة مطلقة واحدة. ولا يقتصر نقده على الفلسفات المثالية الكلاسيكية، وإنما يطال النزعات الوضعية المعاصرة التي رفعت شعار العلم، فحتى هذا الأخير لا يسلم من الخضوع لعلاقات القوى، واستغلال السلطة.

المحور الثاني: نقد النظرية الكلاسيكية للسلطة

منذ تأليف ماركس كتاب "نقد القانون السياسي الهيجلي"، أصبح بالإمكان التمييز بين نظريتين متضادتين تسيطران على المسرح السياسي، وهما: النظرية اللبرالية (المثالية) والنظرية الماركسية (المادية). الأولى: تقارب السلطة استنادًا على مفاهيم: السيادة، والقانون، والدستور. أما الثانية (النظرية الماركسية): فتحلل قضية السلطة من خلال مفاهيم: الصراع الطبقي، والهيمنة، والاستغلال. وتعتبر الدولة أداة لخدمة مصالح الطبقة البورجوازية. وقد تعمق الانقسام بين النظريتين في القرن العشرين. وانتقل ذلك التمييز من المستوى النظري إلى المستوى العملي، بحيث تجلى ذلك في انقسام العالم بعد الحرب العالمية الثانية إلى معسكرين: المعسكر اللبرالي والمعسكر الاشتراكي. وهكذا أصبح الخلاف النظري واقعًا معاشًا.

ورغم البون الشاسع بين التصورين السابقين، يشير فوكو إلى أن هناك نقطة التقاء بين التصورين الليبرالي والماركسي للسلطة، يسميها بـ"الاقتصادية" في نظرية السلطة. ويتأسس تصور النظرية الكلاسيكية على اعتبار أن: "السلطة حق يمتلك أو ثروة. وبالنتيجة يمكن لنا تحويله أو التخلي عنه، بشكل كلي أو جزئي، وذلك بواسطة عقد قانوني (...)" (فوكو،2003/1976. ص: 41) ففي إطار التصور الكلاسيكي للسلطة، ينظر إلى هذه الأخيرة "كشيء" قابل للامتلاك. والشيء الذي يمكن امتلاكه، يمكن التنازل عنه، بهدف إقامة سلطة عامة ذات سيادة. من هنا يظهر الربط

الموجود بين السلطة والثروة. ويتجلى ذلك بشكل واضح في التصور الماركسي، بحيث تكمن الوظيفة الاقتصادية للسلطة في كونها وسيلة للمحافظة على علاقات الإنتاج، وضمان استمرار هيمنة الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج. هذا ما يؤكد ارتباط السلطة بالاقتصاد، إذ تجد السلطة مبرر وجودها التاريخي في الاقتصاد. وهذا ما يتبناه أصحاب النظرية الماركسية.

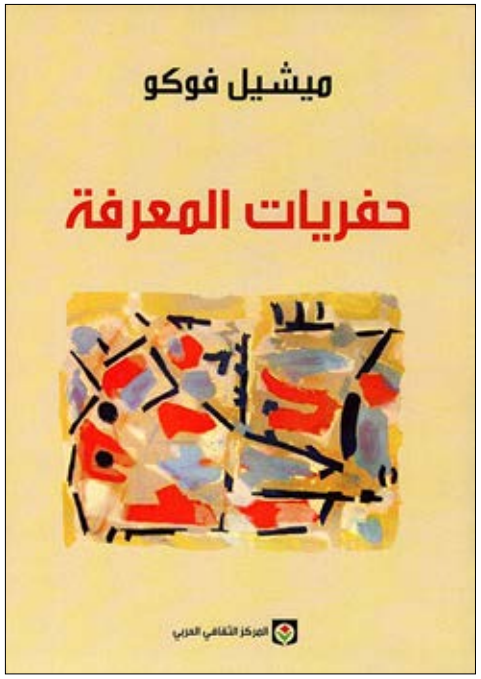
صحيح أن الماركسيين قد وجهوا انتقادات عنيفة للتصور اللبرالي للسلطة كما سبقت الإشارة. ورغم أهميته، فإن فوكو يعمل على تتميم هذا النقد الماركسي، بل إنه يتجاوزه. ففيلسوفنا ينتقد كلا التصورين الليبرالي والماركسي، ويعمل على خلخلة المسلمات التقليدية للسلطة. وفي هذا السياق، يرى دولوز أن طرح فوكو للسلطة "هو طرح موجه ضد الماركسية، وكذا ضد المفاهيم البورجوازية للسلطة (...)" (دولوز، 1986/ 1987.ص: 30) فرغم أهمية الانتقادات التي وجهتها الحركة اليسارية إلى الماركسية، فقد ظلت مشدودة إلى بعض الأفكار الماركسية. ويرجع الفضل إلى فوكو الذي قاد مع جماعة من اليساريين حركة "الإخبار عن السجون" (G.i.P) ما بين سنتي 1971 و1973، في تنبيه هذه الحركة من الوقوع في مجموعة من المزالق، من خلال الربط بين صراع السجون وباقي أشكال الصراع الأخرى. (دولوز، 1986/1987.ص: 31) وتكشف هذه الحقيقة -انخراط فوكو ضمن حركة الإخبار عن السجون- عن فكرة بسيطة وجوهرية، وهي أن مواجهته للسلطة كانت واقعية، قبل أن تتخذ شكلها الحقيقي على المستوى النظري. لقد عاين أوضاع السجناء وكتب تقارير في هذا الصدد، هدف من خلالها إلى كشف فشل أداء السجن لوظيفته المتمثلة في الإصلاح. وبالتالي، الدعوة إلى مراجعة قانون العقوبات.

في مؤلفه "المراقبة والعقاب"، يدعو فوكو إلى التخلي عن مجموعة من المسلمات التي طبعت الموقف اليساري، وأهمها:

◉ **مسلمة الملكية:** ومضمونها أن السلطة شيء قابل للامتلاك، وهي في يد طبقة ما. و"ملكيتها لها أساسها الغلبة." (دولوز، 1986/ 1987.ص:34) وعلى خلاف هذا التصور، يصرح فوكو "أن السلطة لا تعطى ولا تتم مبادلتها ولا تؤخذ، بل تمارس، وإنها لا توجد إلا في الفعل (...)" (فوكو، 1976/ 2003. ص: 42) فالسلطة ليست سلعة مادية قابلة للتصرف والتفويض. وبالتالي، فهي ليست نتاج العلاقات الاقتصادية، بل "إنها استراتيجية أكثر منها ملكية، ولا ترجع آثارها ومفاعيلها إلى تملّك ما، بل تعود إلى تدابير وحيل ووسائل وتقنيات وأعمال (...)."(دولوز، 1986/ 1987. ص: 31) ولا يعني ذلك التحديد إنكار حقيقة الصراع الطبقي. لكن هذه النظرة الجديدة للسلطة، باعتبارها استراتيجية، ترسم كما يقول دولوز لوحة مغايرة، بمناظر مختلفة وأشخاص ليسوا هم نفس الأشخاص، وطرق مختلفة عن الطرق المألوفة التي عودنا عليها التاريخ التقليدي.

◉ **مسلمة انحصار موقع السلطة وتميزه:** ومفادها أن السلطة تتركز في سلطة الدولة، باعتبارها مجموعة من الأجهزة المجسدة للسلطة. مما يعني أن تلك الأجهزة خاضعة لسيطرة الدولة، وليس لها أي استقلال ذاتي. على العكس من ذلك، يرى فوكو: "أن الدولة ذاتها، مفعول وأثر للمجموع، ونتيجة لكثير من الدواليب والبؤر التي تجد موضعها في مستوى مختلف أتم الاختلاف عن ذلك الذي توجد فيه السلطة، وتمثل من جهتها أساسًا لا مرئيا لها، أي ميكروفيزياء السلطة." (دولوز، 1986/ 1987. ص: 32) وهكذا فرغم ما يبدو من تبعية مجموعة من الأجهزة والمؤسسات للدولة (جهاز الشرطة، مؤسسة السجن مثلاً)، فإن لها استقلالاً ذاتيًا ووجودًا متميزًا عن وجود الدولة. ويتضح كذلك أن السلطة غير متمركزة في مؤسسات الدولة، بل إنها تخترق الجسد الاجتماعي برمته، إنها منتشرة وغير متموقعة في مكان بعينه إلى حد أن رصد آثارها يقتضي ارتداء المنظار الميكروفيزيائي.

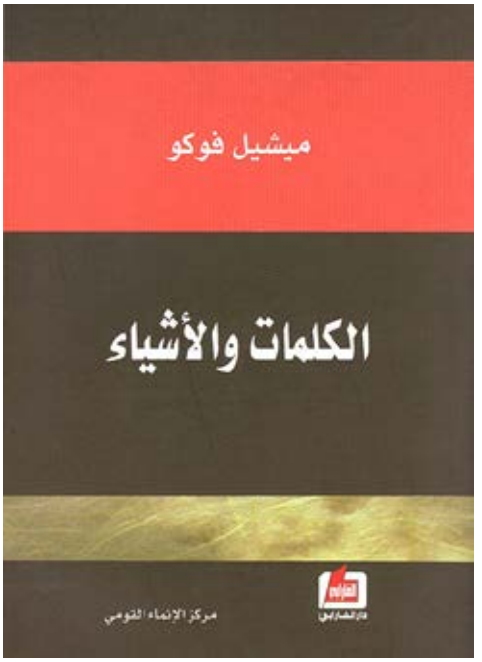
◉ **مسلمة التبعية:** تدل هذه المسلمة على أن السلطة التي تجسدها الدولة تابعة لنمط إنتاج معين. ومن هنا تبدو العلاقة وثيقة بين نمط الإنتاج السائد وآليات السلطة التي تمارس. هذا الربط، أو بالأحرى، هذه التبعية هي ما يؤكدها أصحاب التصور الماركسي الذي يرى أن الاقتصاد هو المحدد الأساس لكل شيء. غير أن الأمر بالنسبة لفوكو مختلف: "فليست علاقات السلطة في موقع براني بالنسبة لباقي العلاقات (...) ولا تحتل موقع بنية عليا. بل توجد حيثما تلعب مباشرة دورًا منتجًا." (دولوز، 1986/ 1987. ص: 32) ولذلك يتجاوز فوكو التصور الماركسي لعلاقة السلطة بالاقتصاد. في مقابل هذه الهرمية، يقترح تحليلاً وظيفيًا، لأن السلطة تتسم بنوع من المحايثة، حيث "تشكل السلطة والتقنيات التأديبية عددًا من القطاعات المترابطة فيما بينها التي يمر منها أفراد ما أو يقيمون بها بأجسادهم ونفوسهم (الأسرة، المدرسة، المصنع) (...) فمن سمات "السلطة" أنها ماثلة في



حقلها ومحايثة له، دون أن توحده توحيدًا متعاليًا." (دولوز، 1986/ 1987. ص: 33) كما تتسم بنوع من الاستمرارية والاتصال دون مركز، إضافة إلى ترابط قطاعاتها دون أن تكون مجتمعة.

◉ **مسلمة الجوهر والأعراض:** ومضمونها أن "للسلطة جوهر، كما أنها عرض يظهر على أولئك الذين يملكون زمامها (الغالبون) من خلال تميزهم عن أولئك الذين تمارس عليهم تلك السلطة (أي المغلوبون)." (دولوز، 1986/ 1987. ص: 33) على العكس من ذلك، يذهب فوكو إلى التأكيد بأنه ليس للسلطة جوهر، بل هي إجرائية. وليس لها عرض، بل إنها علاقة. وعلاقات السلطة هي علاقات القوى. ثم إنها لا تمارس على المغلوبين فقط، بل تخترق المجتمع برمته وتحاصر الجميع. فالسلطة لا تمارس من الأعلى نحو الأسفل، لأن التأثير متبادل. ويوضح فوكو كيف أن إصدار الملك لأوامر الحبس والاعتقال، يعني الاستجابة لطلبات الناس، وأحيانًا أبسط الناس. مما يعني أنه ليس متعاليًا على السلطة، بل إنه خاضع لتأثيرها.

◉ **مسلمة أنماط التأثير:** مضمونها أن "السلطة تتصرف بعنف أو تمارس نفسها كإيديولوجية، تارة تقمع، وأخرى تموه وتخدع وتوهم، تارة تتقمص زي الشرطة، وتارة تتخذ شكل دعاية." (دولوز، 1986/ 1987. ص: 34) بدل النظر إلى السلطة كآلية لممارسة القمع أو باعتبارها إيديولوجيا، يجب اعتبار هذين العنصرين (القمع والإيديولوجيا) مظهرين من مظاهر السلطة ونتاج لها. فالسلطة لا تتخذ دائمًا شكل القمع، ولا تمارس من خلال



العنف. بل يتم تصريفها في عمليات وطرق مختلفة: التنظيم، التوزيع، التصنيف. وفضلاً عن ذلك، فإنها تعمل على إبداع الواقع بقدر ما تمارس القمع، كما تنتج الحقيقة. ويشير دولوز إلى الجنس كمثال يقدمه فوكو في كتابه إرادة المعرفة، للتأكيد على وجود قمع جنسي يفعل فعله في اللغة. إن تحليل آليات القمع تجاه الفرد، والغريزة، والطبيعة...إلخ، أهم وأفضل طريقة لمعرفة كيف تمارس السلطة، وكيف تنتج الواقع.

إن هدف فوكو من زحزحة هذه المسلمة (والتي تعتبر القمع والايديولوجيا مظهران للسلطة)، هو التأكيد على أنهما نتاج لها وأثر من آثارها. وبالتالي، فلا يمكن تفسير السلطة من خلالهما.

◉ **مسلمة الشرعية:** مضمونها أن الدولة تمارس سلطتها عبر القانون، وأن هذا الأخير يطبق على القوى المتوحشة، وهو حامل حرب وانتصار طرف على آخر. وبهذا المعنى، يقابل القانون فكرة اللاشرعية. بدل ذلك، يتجاوز فوكو هذا التقابل، لأن "القانون دوما جمع وتركيب لنزوعات لا شرعية عن طريق التفريق بينها بتقنينها وتقعيدها." (دولوز، 1986/ 1987. ص: 36) إن قانون الشركات على سبيل المثال، يوضح أن القوانين لا تتعارض كليًا مع اللاشرعية. فبعض القوانين تجسد نزوعات لا شرعية وتنظمها حتى تتخذ "طابعًا شرعيًا". وهكذا تصير تلك الخروقات مقننة ومنظمة، كما يتجلى تهافت مقولة الشرعية في الفترات التي تعقب الثورات، ففيها تصدر قوانين قد تحرم ممارسات كانت تعتبر في السابق مشروعة. ويبقى هدف مختلف الأنظمة من توسيع نطاق القانون هو إضفاء طابع الشرعية على السلطة التي يمارسها النظام.

هكذا عمل فوكو على خلخلة المسلمات التقليدية التي ظلت تحكم نظرتنا إلى السلطة. ورغم أهمية النقد الذي وجهه الطرح الماركسي للسلطة، فقد ظل سجين ذلك التصور التقليدي. لذلك ثار هذا الفيلسوف على الجميع. فهو يتفق مع النقد الماركسي للسلطة. لكنه يتجاوزه، ويعمل على نقده. إن نقد فوكو للسلطة هو نقد للنقد: نقد النقد الماركسي للسلطة إن صحت العبارة. وبعد أن يقلب فوكو هذه النظرية التقليدية للسلطة، يبني نظرية جديدة.

المحور الثالث: نظرية الهيمنة بديلاً عن نظرية السيادة

إذا كانت السلطة حصيلة علاقات قوة وليست نتيجة تنازل أو عقد، ولا حصيلة علاقات اقتصادية. فكيف يمكن تحليلها: هل من خلال مفاهيم: السيادة والشرعية والقانون؟ أم من خلال مفاهيم المعركة والمواجهة والحرب؟

في جوابه عن هذا السؤال، يقدم فوكو أطروحة جديدة تتلخص في أن "السلطة هي الحرب، هي الحرب المستمرة بوسائل أخرى." وواضح أنه يقلب أطروحة كلوزفيتش القائلة بأن: "الحرب استمرار للسياسة بوسائل أخرى". فما معنى القول بأن السياسة هي امتداد للحرب؟

يعني ذلك أن العلاقة بين السلطة والقوة وثيقة. فالسياسة لا تضع حدًا للحرب، وإنما تبقيها في حالة كمون، وتحافظ على تغليب موازين القوة، وتأكيد التفاوت بين الناس. وبالتالي، فداخل ما يسمى "بالسلم المدني"، تستمر دائرة الصراع حول السلطة وخارجها. ويعني ذلك أيضًا، أن القرار النهائي يأتي دائمًا من الحرب، "حيث السلاح هو الحكم (أو حيث يحتكم إليه)." (فوكو، 1976/ 2003.ص:44)

من جهة ثانية، يميز فوكو بين فرضيتين اثنتين: الأولى: يسميها، مجازًا، بفرضية رايش التي تقوم على فكرة أن السلطة أداة للقمع. والثانية: هي فرضية نيتشه، وترى أن جوهر علاقات السلطة هي: "المواجهة الشرسة للقوى". ورغم الاختلاف الموجود بين الفرضيتين، فإن فوكو يربط بينهما، حيث أن الحرب تؤدي إلى الاضطهاد والقمع.

يقود التحليل السابق إلى التمييز بين منظورين للسلطة: المنظور التقليدي الذي نجده لدى فلاسفة القرن الثامن عشر الذين اعتبروا السلطة "حقًا أصليًا" يمكن التنازل عنه في إطار ما يسمى بالعقد من أجل تأسيس سلطة ذات سيادة. وفي إطار هذا التصور، يعتبر العقد حدًا على السلطة، ويمثل الطغيان والقمع تجاوزًا لذلك الحد. ويسمى هذا التصور بالمنظور القانوني. أما التصور الثاني، فينبني على مقولتي الحرب والقمع. وفي إطاره، لا يمكن إقامة تقابل بين الشرعي وغير الشرعي، وإنما التقابل يكون بين الصراع والنضال، كما يعتبر القمع أثرًا لممارسة السلطة، واستمرارًا لعلاقات الهيمنة المميزة لها. وهذا الطرح هو الذي يتبناه فوكو.

إن المنظور الفوكوي للسلطة هو نقد للنظرية القانونية والسياسية للسيادة، والتي ظهرت في العصر الوسيط مع حركة بعث القوانين الرومانية، وتمحورت حول مشكلة الملكية، وتطورت خلال العصر الحديث مع فلاسفة العقد الاجتماعي. فالسؤال الذي أرّق هوبز -أحد أعلام هذه النظرية-هو: كيف تشكّل جسد وحيد تحركه روح واحدة، هي السيادة؟

ومن هنا اتجه إلى البحث في أصل السلطة داخل الدولة التي يجسدها الأمير الممثل للسيادة. يقول فوكو في نقده لهوبز: «(...) بدلاً من طرح مشكلة الروح المركزية هذه، أعتقد أنه يجب أن نحاول (...) دراسة الأجساد الطرفية المتعددة، هذه الأجساد المكونة بواسطة السلطة، بوصفها ذواتا». (فوكو، 1976/ 2003. ص: 54) ولذلك يدعو إلى تجاوز المنظور القانوني للسيادة، والعمل على تحليل السلطة من خلال آليات ممارستها والعوامل المادية وأشكال السيطرة وجاهزيات المعرفة. «وإجمالاً، يجب التخلص من نموذج اللفيتان ومن نموذج الإنسان الاصطناعي الذي هو في الوقت نفسه آلي مصنوع وأحادي ويجمع كل الأفراد الواقعين، حيث يشكل المواطنون (الجسد)، وتكون السيادة هي الروح». (فوكو، 1976/ 2003. ص:58) يجب دراسة السلطة بعيدًا عن هذا التصور، وهذا ما حاول فوكو القيام به في تشريحه لسلطة الطب النفسي، وجنسانية الأطفال، والنظام العقابي.

إن المنظور القانوني القائم على فكرة السيادة عاجز عن تقديم تحليل دقيق للسلطة، لأن هذا المنظور يتتبع ظاهرة السلطة من المستويات العليا إلى المستويات السفلى، بشكل تنازلي، ومن المركز إلى الأطراف. في حين أن تحليل السلطة يقتضي تتبع الآليات الدقيقة والضئيلة. وبهذا الشكل، يمكن الوصول إلى المستويات العليا. ويعتبر نقد فوكو لظاهرة الجنون مثالاً لنقد التحليل الاستنباطي للسلطة، فهو يرى أنه من السهل استنتاج أن استبعاد المجنون نتيجة لهيمنة البورجوازية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، بحيث تم التركيز

على الفرد الفاعل والمنتج. وبالمقابل، تم إقصاء المجنون، لأنه لا يتلاءم مع هذه المنظومة الاقتصادية الجديدة. بدل هذا التحليل الاستنباطي، يذهب فوكو إلى التأكيد على أنه يجب الوقوف عند آليات الرقابة التي لعبت دورًا في استبعاد المجنون في المستويات الدنيا داخل الأسرة والمحيط القريب والوسط الاجتماعي، أي أنه من الأفضل الانطلاق من الأطراف. ومن خلال ذلك التحليل، يتبين أن مصلحة البورجوازية لا تكمن في استبعاد المجانين أو قمع جنسانية الأطفال، إنما مصلحتها تتجلى في آليات الإبعاد والمراقبة التي شكلتها لخدمة مصلحتها. «فهذه الآليات من الممكن أن تؤدي إلى نوع من الربح الاقتصادي وإلى نوع من الفائدة السياسية. ومن الطبيعي أن تكون مساندة بآليات عامة وبنظام الدولة في كليته». (فوكو، 1976/ 2003. ص:57) من هنا يتضح أن مصلحة البورجوازية ليست هي الإبعاد كما سبقت الإشارة، فما يهم هي آليات الإبعاد.

ومما يؤكد عجز المنظور القانوني عن تحليل ظاهرة السلطة هو التطور الذي عرفته ممارستها في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ويتمثل ذلك التطور في ظهور نمط جديد من السلطة يعتمد تقنيات جديدة، وأدوات جديدة مغايرة للآليات التي تعتمدها سلطة السيادة. وحسب توصيف فوكو لهذه الآلية الجديدة للسلطة، فما يميزها هو كونها: "تطبق أولاً على الأجساد أكثر من كونها تطبق على الأرض وما تنتجه. وتقوم على أشكال أكثر قهرًا ومراقبة مغايرة للوجود المادي للسيادة، كما تعتمد على اقتصاد جديدة للسلطة مبني على آليات فعالة للمراقبة والهيمنة. وإذا كان موضوع سلطة السيادة هو الأرض، فموضوع هذه السلطة الجديدة هو الجسد". (فوكو، 1976/ 2003.ص:60) ويسمي فوكو هذا النمط من التدبير بالسلطة الانضباطية: disciplinaire Pouvoir. لكن إذا كانت نظرية السيادة عاجزة عن فهم التحولات الجديدة، فبماذا نفسر استمرارها؟

يجيب فوكو بأن استمرار سلطة السيادة يرجع إلى كونها أداة نقدية ضد الملكية، وأساس تطور المجتمع الانضباطي. ومن جهة ثانية، لأنها "كانت هي المنظمة للقانون التشريعي الذي يسمح بتركيب آليات الانضباط من خلال نظام من القوانين يقنع ويغطي الإجراءات التي تخفي ما يمكن أن يكون هيمنة وتقنيات الهيمنة. وتضمن لكل الذين يمارسونها حقوقهم من خلال سيادة الدولة." (فوكو، 1976/ 2003.ص: 61) وبهذا المعنى، فقد كانت سلطة السيادة هي الغطاء الذي يضفي الشرعية القانونية على آليات الانضباط وأدوات الإكراه التي كانت تمارس بطرق خفية.

وإلى جانب القوانين، ساهمت العلوم الإنسانية في إنتاج خطاب جديد للإكراه والانضباط، بحيث شكلت المعرفة التي أنتجتها القاعدة التي استندت عليها السلطة الانضباطية. وبفضل تكامل آليات الانضباط مع مبادئ القانون، تم إنتاج ما سماه فوكو بـ"مجتمع التطبيع". وفي هذا المجتمع صار الانضباط والسيادة "قطعتان مشكلتان للآليات العامة للسلطة." (فوكو، 1976/ 2003.ص: 63)

لا يكتفي فوكو بالقول بعجز النموذج القانوني للسيادة، وإنما يعمل على تفكيك مقومات هذه النظرية ليكشف حدودها. وتتلخص هذه المقومات في ثلاثة عناصر، وهي: الذات الخاضعة، والسلطة المؤسسة الممثلة للشرعية، ثم القانون. وبدل الاعتماد على هذا النموذج، يقترح فوكو نموذجًا جديدًا"(ينطلق) من استخراج تاريخي وتجريبي لعلاقات السلطة ولعلاقات الهيمنة. إنها نظرية الهيمنة، أو أشكال الهيمنة." (فوكو، 1976/ 2003.ص: 66) يعني ذلك أنه بدل الانطلاق من الذات كموضوع للإخضاع، يجب الانطلاق من علاقات الإخضاع التي تصنع تلك الذات الخاضعة. كما يقتضي تجاوز النظر إلى السلطة كآلية لممارسة السيادة، من أجل الانكباب على عوامل وتقنيات الهيمنة المترابطة والمتحدة، أي تجاوز التحليل الماكرو-فيزيائي للسلطة، واستبداله بتحليل ميكرو-فيزيائي. فما دلالة هذا التحليل الجديد للسلطة؟

يتأسس هذا التحليل على تجاوز النظر إلى السلطة بوصفها قوة متمركزة. وفي المقابل، ينبغي اعتماد التحليل المجهري الدقيق لها، اعتمادًا على مفاهيم الاستراتيجية والتكتيك والحرب. وفي هذا السياق يقول: "ولكن دراسة هذه الميكروفزياء تفترض أن السلطة التي تمارس فيها يجب أن لا تؤخذ كملكية، بل كاستراتيجيات، وأن مفاعيلها التسلطية لا تعزى إلى تملك، بل إلى استعدادات وإلى مناورات، وإلى تكتيكات، وإلى سير عمل (...) وأن ينظر إليها على أن نموذجها هو الصراع المستمر(...)."(فوكو، 1990/1975.ص: 64) ذلك أن السلطة ليست وحدة مجسدة لسيادة الدولة، وإنما هي شبكة منتشرة ومخترقة للجسم الاجتماعي برمته. لذلك فإن معاينة آثار هذه السلطة الذرية تفترض تحليلاً ميكرو-فيزيائيًا. وبهذا المعنى، يقصد بميكروفزياء السلطة: نظرية السلطات الدقيقة والمنتشرة والمصغرة، أو كما يقول جيل دولوز بلغة شعرية: "التحليل هنا تحليل ميكروفزيائي أكثر فأكثر، واللوحات فيزيائية أكثر فأكثر، توضح آثار التحليل لا بالمعنى العلمي والسببي، بل بالمعنى البصري الضوئي للون." (دولوز، 1986/ 1987. ص: 30) وبفضل هذا النموذج تمكن فوكو من تتبع آثار السلطة في السجون والمصحات العقلية والمدارس.

هكذا أرسى فيلسوفنا نموذجًا جديدًا يتخذ من تحليل علاقات الهيمنة مفتاحًا لفهم ظاهرة السلطة. وفي ظل هذا النموذج، لا يهدف القانون إلى تكريس الشرعية، إنما يعمل هو الآخر على فرض الطاعة والخضوع. وهذا ما أخفقت نظرية السيادة في فهمه حينما اعتبرت القانون حدًّا على السلطة، ورأت في الهيمنة والإخضاع انقلابًا على الشرعية. لقد أصبحت طرق الإخضاع تمارس استنادًا على "أدوات مشروعة".

وتتضح أهمية هذا الطرح الذي قدمه فوكو في قدرته على استيعاب النظريات السابقة لتحليل السلطة وتجاوزها في آن واحد: ففيلسوفنا ينتقد التصور الليبرالي للسلطة، تمامًا مثلما ينتقد التصور الماركسي. ويؤكد أن قضية الهيمنة والاستبداد لا تخص الأنظمة الشمولية كما اعتقد بعض الفلاسفة (أرندت مثلاً)، وإنما تسود المجتمعات الديمقراطية أيضًا.

المراجع:

- فوكو، مشيل. (1969/1987). حفريات المعرفة. (ترجمة سالم يفوت). الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي.
- فوكو، مشيل. .(1990/1966) الكلمات والأشياء. مجموعة مترجمين: مطاع صفدي، سالم يفوت، بدر الدين عروكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان.(بيروت: مركز الإنماء القومي.
- فوكو، مشيل. (2003/1976) يجب الدفاع عن المجتمع. (ترجمة: الزواوي بغورة). بيروت: دار الطليعة.
- فوكو، مشيل. (1961/2006). تاريخ الجنون. (ترجمة: سعيد بنكراد). الدار البيضاء –بيروت: المركز الثقافي العربي.
- دولوز، جيل. (1986/1987). المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو. (ترجمة: سالم يفوت). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- ولد أباه، السيد. (1994). جنيالوجيا التاريخ والحقيقة. بيروت: دار المنتخب العربي.
- موسى، حسين. (2009). الفرد والمجتمع عند مشيل فوكو. بيروت: دار التنوير.

الترجمة مسؤولية ثقافية وأخلاقية

في نقد ترجمة كتاب "التخييل الذاتي" لإيزابيل غريل إلى اللغة العربية

د. حسن العاصي

الدنمارك

اقتنيت كتاب إيزابيل غريل من باريس إبان صدوره عام 2014 لحاجتي إليه في أطروحة الدكتوراه، ولم تتح لي فرصة الاطلاع على الترجمة العربية للكتاب إلا مؤخرًا في معرض الكتاب بالقاهرة. سبق لي أن سمعت تعليقات ساخرة عن الترجمة، لكنني لم أعرها أهمية. وبعد الاطلاع عليها قررت كتابة هذا المقال لعله ينقل إلى القارئ العربي مشاكل الترجمة خاصة عندما يقدم عليها أناس تعوزهم اللغتان معًا (لغة الانطلاق واللغة الهدف).

تقديم:

الترجمة فعل ثقافي وحضاري يسعف على تقارب الشعوب وتفاهمها، ويُمكِّنُ بعضها من الاستفادة من بعضها الآخر لتدارك تأخرها وتخلفها. وهي أمانة على عنق كل مترجم لنقل المعاني من اللغة الأصلية إلى اللغة المترجم لها بدقة وأمانة. وفي هذا الصدد بين عبدالله العروي أن من بين الأسباب التي حفزته على إعادة ترجمة كتاب "الإيديولوجية العربية المعاصرة" هو كثرة الأخطاء التي تخللت الترجمة الأولى [1]، وهو ما يحول دون فهم العقل الغربي على حقيقته. أليس من أسباب تعثر مسيرتنا الثقافية هو سوء الترجمة التي غالبًا ما يقوم بها أشخاص لا يتقنون إلا لغتهم القومية. "لأني أرى اليوم أنها (الترجمة) أم المسائل فيما يتعلق بموضوع كتابي هذا، أي تحديث العقل العربي. لقد تكلمنا منذ عقود، ولا نزال نتكلم، على تعثر مسيرتنا الثقافية. نكثر من التحليلات والافتراضات، ناسين أو متناسين أم كل ثقافة تتحدد أساسًا بمادتها. ما هي المادة التي تغذي أذهان كتابنا ومفكرينا؟ ما هو حظها من الفكر الحديث كما تعرفه الشعوب المتحضرة

المحيطة بنا؟ لا نعني هنا ما يقرأه المثقف العربي في لغاته الأصلية، بل ما يقرأه معربا ذلك المثقف الذي لا يحسن إلا لغته القومية"[2].

تستدعي الترجمة- علاوة على نقل المعنى بأمانة- تمكُّن المترجم من نظاميْ اللغتين المترجم منها وإليها، وتعرُّفه أسرار اللغة وبنياتها الداخلية، وقدرته على إيجاد ما يماثل صيغها التعبيرية في اللغة الهدف دون السقوط في الترجمة الحرفية أو التسانن (transcodage)، وتفوقه في ترك التأثير نفسه لدى القارئ على المستوى الدلالي والأسلوبي والتركيبي والعاطفي. يقول أمبرتو إيكو في هذا الصدد: "الترجمة تعني فهم نظام اللغة وبنية نص معين في تلك اللغة وإنشاء نسخة مكررة من النظام النصي والتي يمكن- تحت تأثير وصف معين- أن تنتج تأثيرات مماثلة لدى القارئ، على المستوى الدلالي و النحوي والأسلوبي والإيقاعي والصوتي والرمزي أو بالنظر التأثيرات العاطفية التي استهدفها النص المصدر"[3].

ليست الترجمة من لغة إلى أخرى بالأمر الهين لتعذر المقايسة بينهما بحكم خصوصية كل لغة على حدة. وهو ما يقتضي من المترجم- علاوة على ما سبق ذكره- أن يقوم بعملية التفاوض[4] بحثًا عن المكافئات المناسبة دون الإخلال بالمعنى الأصلي؛ وهو ما يتطلب منه دراية وحنكة لتعذر أحيانًا الاهتداء إلى ما يقابل كلمة مؤطرة في سياق ثقافي معين.

وهذا ما يبين أن الترجمة ليست نقل لغة إلى لغة أخرى، بل هي نقل نسق ثقافي إلى آخر؛ ما يستحث المترجم على التوثيق بالتحري في الكتاب المترجم من الجوانب جميعها حتى يكون على دراية بسياقاته الثقافية ورهاناته المعرفية وعدته الاصطلاحية.

سياق المقدمة أعلاه علي اطلاعي على الكتاب المترجم (التخييل الذاتي لإيزابيل كريل)[5] الذي يتعذر قراءته لإبهامه وركاكته، على عكس النسخة الفرنسية[6]. والتي جاءت سلسلة وواضحة، وهو ما حفزني- بالنظر لأهمية الموضوع- على قراءة هذه الترجمة قراءة نقدية للتأكد ما إن كانت سليمة وأمينة أو مخيبة للآمال المعلقة عليها.

تنطلق هذه المقالة من سؤال يهم مدى احترام المترجميْن لمعاني الكتاب الأصلي لإيزابيل كريل، وانضباطهما لقواعد الترجمة المتعارف عليها، كما يسائل المراجعة لمعرفة ما أن كان لها دور في الرقي بالترجمة إلى المستوى المنشود أو إسهام في تحريف المعاني الأصلية والارتداد بالترجمة إلى الدرك الأسفل.

لا يقتصر الأمر على عدم تمكن المترجميْن من اللغة الفرنسية، بل يتعداه إلى ركاكة تعبيرهما باللغة العربية لعدم قدرتهما على تبيئ الترجمة باحترام ضوابط اللغة العربية، والحرص على عدم معاكسة المعنى الأصلي أو الإخلال بالسياقات الأصلية. فعلاوة على حرفية الترجمة وانزلاقاتها، أعاين أيضًا وضع الكلام بين المضاف والمضاف إليه، والعطف بالإضافة، وربط النعت بغير المنعوت المقصود، واستعمال كلمات في غير موضعها، وعدم الدراية بمواقع الجمل الاعتراضية، وعدم الإلمام بقواعد همزة التسوية وغيرها من الحالات النحوية واللغوية.

ونظرًا لكثرة الملاحظات، أكتفي بالصفحات الأولى لإعطاء نظرة إجمالية عن سوء الترجمة في الكتاب باعتماد النقاط الآتية:

1 - يتضح أن المترجمين تصرفا في النص الأصلي بمجانبة المكافئات المناسبة لسوء تقديراتهما من جهة، وعدم تحكمهما في ناصية اللغة الفرنسية وفهم أسرارها من جهة ثانية. وهو ما جعلهما يجانبان الصواب، ويعاكسان المعنى الأصلي. قد أجد العذر للمترجميْن ربما لقلة تجربتهما ولطابعها الغر، لكن اللوم على المراجع الذي كان عليه إن يتفطن لسوء الترجمة، ويعمل على تقييم أدائها، والرقي بها إلى المستوى المنشود.

2 - نورد النصين الأصلي والمترجم فيما يلي:

« Le nouveau roman du je, bâtard engendré au xx°siècle par la fiction (du latin Fingere :façonner) et le réel) « le réel impossible » est officiellement baptisé en 1977 « autofiction » par Segre Doubrovsky sur la fameuse quatrième de couverture de son roman Fils ».P7

"فقد أصبحت رواية ضمير المتكلم الجديدة باعتبارها الشكل الهجين الذي نشأ خلال القرن العشرين بفعل التداخل بين التخييل (عن اللاتينية والذي يعني شكل أو كيف) والوقع (الواقع غير الممكن عند لاكان- تدعي ولأول مرة تخييلاً ذاتيًا وبصفة رسمية سنة 1977 من طرف سيرج دوبروفسكي الذي وضعها (التسمية) على ظهر غلاف روايته الشهيرة "الابن". ص.23.

أكد منظرو التخييل الذاتي على فكرة الخلقة الغريبة للتخيل الذاتي لأنها الابن غير الشرعي لأبوين مختلفين في هويتهيْما (التخييل والواقع). فهو- بهذه الصيغة- جنس مستولد ولقيط (Bâltard). أما التهجين - غير الوارد في السياق- فيُقصد به طريقة غريبة في تشابك الواقع والخيال للرد على دعاة الجنس الخالص أو الاختلاط (لا يمكن الجلوس على كرسيين دفعة واحدة، كما ردد فليب

لوجون أكثر من مرة). يعود النعت " الشهير" على الصفحة الرابعة من الغلاف التي اكتسبت شهرتها من ابتداع جنس جديد، ومن الارتكاز عليه للتنظير لتوجه جديد في الكتابة عن الذات. يعنى باللفظ اللاتيني Fingere اصطنع وتصنع (Feindre-façonner) وليس "شكل أو كيف"؛ أي قدرة التخييل على تصنع الواقع واختلاقه.

3 - إن عنوان رواية سيرج دبروفسكي جناسيٌّ في طبعه ومقصده. فهو يفيد الابن (Fils) بالنظر إلى علاقة السارد بأمه، ويفيد الخيوط (Fils) السردية المتشابكة كما ورد في المقدمة. في السياق نفسه لم يتجشم المترجمان الرجوع الى رواية "الابن/ الخيوط" للتأكد من المقصود بخيوط الكلمات (fils des mots) عوض الترجمة الحرفية التي اعتمدها المترجمان بقيادة المُراجع (سلاسل الكلمات). وفي النص الذي سأستدل به عن " الأوراق" يتضح ان المترجمين ترجما حرفيا عبارة (Etre soi) دون التحري في معناها ومكافئها في اللغة العربية.

4 - علاوة على الصياغة الركيكة للمترجمين، عمدا إلى ترجمة الكلمات حرفيًا. لا تقصد إزابيل كريل بلفظ (Avalanche) المعنى القريري المباشر (انهيار الجليد) بل المعنى المجازي (كمية كبيرة من الأشياء، حدث جسيم ومزلزل).

« Il était aussi l'auteur de livres fondamentaux sur les auteurs canoniques (Corneille et Proust) et d'un écrit sur la nouvelle critique »p.8

"كان أيضًا صاحب الأعمال الأساسية حول المؤلفين " الكنائسيين" (كورناي وبروست) وصاحب كتاب حول النقد الجديد".ص25.

لم تقصد إزابيل غريل "المؤلفين الكنائسيين" بل "المؤلفين المكرسين" الذين يتمتعون بالقدرة على وضع قوانين وسننن أدبية جديدة (Canons littéraires) وتكريسها. ولا يقصد سيرج دوبروفسكي بعبارة (au soir de leur vie,p8) "في مساء حياتهم ص.25" (لم يتساءل المترجمان على من يعود الضمير "هم"؟ أيعقل أن يعود على غير العاقل؟) بل يعني خريف عمرهم أو بلوغهم من الكبر عتيا، ولا يقصد سيرج دوبروفسكي بعبارة (c'est un privilège réservé aux importants de ce monde,p8) "إنها امتياز لما هو أهم في هذا العالم ص26" بل يقصد ما يلي: إنها امتياز مقصور على المرموقين أو المشاهير في هذا العالم. و لا يقصد بعبارة (J'écris recta ça tombe pile ,p9) " أكتب بانضباط سقوط إلى الوراء ص28" بل يعني ما يلي: أكتب بدقة وفي أحسن الأحوال. أكتفي بهذا القدر لكثرة العبارات والألفاظ المشوهة من هذا القبيل.

5 - يترجم المترجمان النص حرفيًا دون فهمه في سياقاته المختلفة. وهذا ما جعلهما يضعان مقابلاً مكيانكيا لحرف الفاء باللغة الفرنسية (f°) دون أن يدفعهما الفضول إلى البحث عن المقصود به. سبق لسيرج دبروفسكي أن تحدث أنه سيخصص مذكرة لهذياناته، ثم أشار في أكثر من موقع وخاصة في الصفحة 9 عندما صرح بـ"أن التخييل (الخلق/ الأسلوب) والواقع (الشيء) يوجد في الأوراق (Feuillets) التي تُنسخُ فيها أحلامُ الذات عينِها"، ص.9. ولهذا كان عليهما أن يثبتا حرف (و) الذي يحيل إلى الورقة.

6 - تعمد سيرج دوبروفسكي عدم إثبات علامات الترقيم في هذياناته، لكن المترجمين- في غفلة من المراجع- تطاولا على اختصاص المؤلف بوضع علامات الترقيم في غير محلها وموضعها، ودون استيعاب الخلفية التي تتحكم في مقصد المؤلف بتأكيد الترابط العضوي بين مرضه النفسي وحصص العلاج النفسي، وبين حالته الوجودية وطريقته الخاصة في الكتابة؛ وهو ما أفضى به إلى استحداث جنس أدبي جديد يراهن على تخييل أحداث شخصية محض واقعية.

7 - تُرجمتْ عبارة "Autofiction intrusive ou auctoriale"بالتخييل الذاتي المقحم والنظمي في حين المقصود هو التخييل الذاتي الذي يتدخل فيه الكاتب (Auteur) أكان كائنًا ملموسًا أم خياليًا، وتُرجم عنوانُ كتاب فانصون كولونا بـ"التخييل الذاتي واضطرابات أدبية أخرى" في حين المقصود هو "التخييل الذاتي والهوس بأكاذيب أخرى"، وتُرجمتْ عبارةُ (introspection classique) بـ"الاسترجاع الكلاسيكي" في حين المقصود هو "الاستبطان الكلاسيكي". لا تقصد إزابيل غريل" بعبارة " J'écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN Reflets,p9 " ما ترجمه المترجمان "أكتب نصًّا معكوسًا، كتابًا تحت الضوء" ص28، بل تقصد نصًّا في شكل مرآة كتابًا في شكل انعكاسات" ...الخ. علاوة على ذلك وردت أخطاء كثيرة في إثبات أسماء الأعلام والتواريخ والهوامش وعناوين الكتب.

8 - بما أن المترجمين لا يفهمان النص الأصلي، فقد عمدا على نقله حرفيًا بطريقة ركيكة. أعطي أمثلة مع العلم أن الكتاب كله مكتوب بهذا الشكل. "منذ فرويد، والأنا تفر من نفسها. تجمع الذاكرة الواقع والتخييل، فيصبح المتكلم مفككًا. لقد اعتبر التخييل الذاتي منذ البدء سيرة ذاتية أعيد النظر فيها من قبل التحليل النفسي" ص30. " التمييز والتقسيم وسحق الذات في عالم خارج الأعراف التقليدية، حيث يمكن أن يخضع كل شيء فيه للمساءلة والتشكيك، تلقي الإنسان في عصر الشك، ومن هذه الخسائر تتكون نواة التخييل الذاتي.... وتفضل بدلاً من ذلك التزام ضمير المتكلم الذي يعكس المجتمع الحالي بواسطة التعبير" ص. 31. "أن مصطلح التخييل الذاتي كان قد أحدث من طرف المؤلف قبل سنه 1975 ثم نسي"، "ف- 1635 (....) أكتب نصًّا معكوسًا، كتابًا تحت الضوء بالفعل أنا أكتب المشهد الذي رأيت، والذي أرى، هنا، يبدو الأمر قاسيًا. جالس هنا على الإطلاق، هذا صحيح أطلاقًا، سيتم النسخ مباشرة، أكتب بانضباط سقوط إلى الوراء. ص28.

9 - تحتاج الترجمة إلى التحري في الموضوع واستقصائه قبل الإقدام على ترجمته (ما يُصطلح عليه في مجال الترجمة بالتوثيق). يتضح من خلال الأخطاء الفادحة المشار إليها سابقًا، أن المترجمين يلقيان الكلام على عواهنه، ويترجمان بلا تفكير ولا روية، ويستخفان بالقارئ إن لم نقل يستغفلانه مقدمين له بضاعة بائرة وفاسدة ومُدلِّسة. كان على دار النشر (رؤية)- والحال هكذا- أن تعرض الكتاب على لجنة القراءة للتأكد ما إن احترم المترجمين لضوابط الترجمة. كما كان على دار النشر (أرمان كولان) أن لا تأذن بترجمة الكتاب إلا بعد التأكد من توافر المترجمين المزعومين على القدرات والكفايات المنشودة.

استفحلت في العقود الأخيرة ظاهرة المترجمين المزيفين الذين يشكلون خطرًا على المثاقفة بتشويه ثقافة الأخر، وإفساد الذائقة اللغوية، ومعاكسة المعاني الأصلية، واللهث وراء النشر والمال على حساب الجودة والنزاهة الفكرية.

خاتمة:

في ختام هذه المقالة يتضح لي أن الترجمة مسؤولية ثقافية وأخلاقية جسيمة تستدعي شروطًا علمية كثيرة لعل أهمها هي الأمانة العلمية، حتى يتحقق التواصل الفعال بين الشعوب، وتُروَّجُ المعارفُ كما هي دون تصرف أو تحريف. وهي تتطلب من المترجم أن تتوافر فيه جملة من المواصفات لنقل المعرفة من سياق ثقافي إلى آخر باعتماد الوسيط اللغوي المناسب، والتفاوض بحثا عن المكافئ الملائم.

إن الفشل في تحقيق هذا الشرط يؤدي لا محالة إلى سوء الفهم والتقدير بين الشعوب، وتشويه المعنى ونقل المحتويات بشكل خاطئ، وقد يفضي أحيانًا إلى نتائج كارثية في بعض المجالات. لذا، يجب أن يكون المترجمون والمراجعون والمدققون اللغويون والمحررون على درجة عالية من الكفاءة والوعي بوظيفة الترجمة المثلى، وبتحمل المسؤولية حفاظًا على سمعتهم العلمية وسمعة المؤسسات الأكاديمية التي يمثلونها. وهو ما يتطلب المزيد من الاستثمار في المجال المعرفي حرصًا على تطوير مهارات الترجمة لتؤدي مهمتها في تقارب الشعوب وتوصلها وتفاهمها.

الهوامش:

1 - عبدالله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، ط1، 1970.

2 - عبدالله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، (صياغة جديدة)، المركز الثقافي العربي،ط 1،1995.

3 -Umberto Eco, Dire presque la même chose expérience de traduction, Grasset, p.2003.

4 - فيما يخص مفهوم التفاوض، ينظر إلى المصدر نفسه، ص. 18.

5 - إزابيل كريل، التخييل الذاتي، ترجمة حنان أقجيج وفاطمة عبيد، مراجعة وتقديم سعيد جبار، منشورات رؤية عام 2017.

6 -Isabelle Grell, l'autofiction, Armand Colin,2014.

صَيْرُورَة

شعر: حسن ملواني

المغرب

حين ترتاب

ويأخذك الأرق إلى حيث بحيرة الغروب

ترثي الطيور غصنك اليابس

وتمطر السماء حزنك بلون النار والرماد

بلون الغراب

ينسدل الظلام على جثتك الواقفة تبحث

عن الحق عن الصواب

يملؤك بحر يخنق موج ضحكتك

تتأبط أحلامك المرهقة بالتمني

تطرق كل باب

على قلب الجرح ملح يصد حلاوة أنسام المساء

يعرض أمامك صور الفقر الدامع

يخجل دفاتر التاريخ

يضفي مسحة الخوف القادم

على وجنات القباب

يتجول ظمؤك الظامئ يحلم بماء

يأتي ليجعل من أرصفتك العباب

هذه الحقول

وهذه الغصون والألحان

ترتل على مسمعك صهيلاً مبحوحًا

يبحث عن مساحة فسحة

تغلق أفواه الجروح

تنسيك الأتعاب

أراك شاردًا...

أراك تائهًا تمضي

لترسم انتحاراتك

وأنت تطارد أمنية وراء السحاب

وبين الذهاب والإياب

تجابه الفجاجة في كل خطوة نحو مدن الصواب

تكبو

تنهض

تهوي

تجابه

تنزع من صدرك سكاكين القهر

تظللك الغيمة أخيرًا

تنهمر مياها للحياة

تعود حدائقك غناء .. وداعًا للجدب ..للسراب

أنت الآن ورْد، كريم، مهاب.

مزالق الترجمة 2

تشارلز ديكنز بأربع لغات عربية: تجارب متفاوتة في ترجمة قصة مدينتين

د. محمد سارح العسيري

جامعة الملك سعود بن عبدالعزيز للعلوم الصحية - الرياض

في قاعة الجامعة الفسيحة، تجمعت حشود من عمداء الجامعة وضيوف الشرف والمثقفين ووجهاء المدينة، محتشدين بترقب للاحتفاء بمرور 165 سنة على صدور رواية "قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز. نظمت جمعية الترجمة العربية هذا الحفل الكبير، وفي أجواء مفعمة بالتوقعات، طُلب من أحد الطلاب المستجدين في كلية الترجمة قراءة المقدمة الأسطورية للرواية باللغة العربية، تلك التي يحتفي بها النقاد كأفضل مقدمة في تاريخ الأدب. وقف الطالب أمام الحضور، وفي القاعة ساد الصمت العميق. كان الجميع يترقب سماع ذلك الأسلوب الأدبي البليغ والتناقضات العميقة. بدأ الطالب بالقراءة: "كان حي 'سان أنطوان' من أفقر أحياء باريس. يطالعك على وجوه أطفاله. في أصواتهم الحزينة. وذلك البول الذي هو طابع الكهول من الرجال". عمّ الذهول القاعة، وتساءل بعض الحضور بصمت مرتبك: هل هذه هي المقدمة الخالدة؟ أين البلاغة في وصف البول في حي سان أنطوان؟ وفي محاولة لإنقاذ الموقف، قفز طالب آخر إلى المنصة ممسكًا بترجمة أخرى للرواية، وبدأ بقراءة المقدمة قائلاً: في أواخر شهر فبراير وفي ليلة من ليالي الجمعة، كانت خيل مركبة البريد تشق طريق دوفر متخبطة متعثرة، ذيولها مرتجفة ورؤوسها مطأطئة". صاح أحد الحضور بحدة، "يا أحمق، أحداث الرواية تبدأ في شهر نوفمبر، فكيف أصبحت فبراير؟" اجتاحت موجة من الاستياء القاعة، وبدأ الضيوف بمغادرة الحفل في احتجاج واضح على هذه المهزلة التي أساءت لهذا العمل الأدبي الخالد. وبعد تحقيق دقيق في هذه الواقعة المؤسفة، تبين أن سبب المهزلة هو استخدام الطلاب لترجمات رديئة للرواية أفقدت الرواية جوهرها ورونقها.

من المهم التوضيح للقارئ الكريم أن العرض المسرحي المذكور هو سيناريو تخيلي، صُمم ليظهر

كيف يمكن للترجمات الرديئة أن تشوه الأعمال الأدبية الكلاسيكية وتفقدها قيمتها وتحرم القارئ العربي من تجربة الأدب العالمي بأمانة وعمق. كانت الصدفة هي الدافع وراء كتابتي لهذا المقال، فقد كنت أتجول في إحدى المكتبات الشهيرة بالرياض وانتبهت لصدور ترجمات حديثة لرواية "قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز وقتلني الفضول لقراءة تلك المقدمة الباذخة للرواية بأيدي مترجمين آخرين للمقارنة ولكنني صعقت بما قرأته والذي سأذكر تفاصيله لاحقًا. لقد كنت مترددًا بشأن كتابة مقال يتناول هذا الموضوع، ولكن بسبب كثرة صدور هذه الترجمات الرديئة -والتي يقوم بها مترجمون غير أكفاء ودور نشر جشعة تبحث عن الربح المادي دون الاهتمام بالجودة- قررت الإقدام على الكتابة، ليس فقط لتبيين أهمية وقيمة الجهود التي يبذلها المترجمون العرب الأكفاء في مواجهة الترجمات الحديثة الرديئة، ولكن أيضًا كجرس انذار للقارئ العربي الذي يعاني دومًا لمعرفة أفضل الترجمات العربية للنصوص الكلاسيكية العالمية.

في الجزء الثاني من مقالة "مزالق الترجمة" والتي خصصنا الجزء الأول منها للترجمة السينمائية، أختتم حديثي في هذا الجزء عن الترجمة الأدبية. بعد أن استعرضنا كيف يمكن لترجمة المصطلحات ذات الحساسية القومية أن تغير فهم المشاهد وتفاعله مع الفيلم السينمائي، نتجه الآن إلى عالم الأدب، حيث إن ترجمة الكلمات والنصوص الأدبية لا تقل أهمية وتعقيدًا عن النص السينمائي. في هذه المقالة، سنبحر في أعماق الترجمات الأدبية، متناولين تحدياتها وتأثيرها على فهم وتقدير الأعمال الأدبية، خاصةً من خلال تحليلنا لأربع ترجمات عربية مختلفة لرواية "قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز.

تُرجمت رائعة تشارلز ديكنز قصة مدينتين إلى اللغة العربية أكثر من مرة ولكن لا توجد معلومات موثوقة عن تاريخ صدور أول ترجمة عربية لها، ولكن المتعارف عليه ثقافيًا أن ترجمة الأستاذ منير البعلبكي رحمه الله هي الأشهر لجودتها والتزامها بالنص الأصلي. ونتيجة لتوالي الترجمات العربية لنفس الرواية، أصبحت كل ترجمة تحمل بصمة المترجم ومنهجيته. وفي هذا المقال، نقارن بين أربع ترجمات عربية لهذه الرواية من حيث الجودة والالتزام بالنص الأصلي.

الترجمة الأولى هي ترجمة شيخ المترجمين الأستاذ منير البعلبكي رحمه الله والتي صدرت في ثمانينيات القرن العشرين وأعيد طباعتها من دار العلم للملايين عام 2013. والترجمة الثانية ترجمة د. الحسين الحسيني الصادرة من مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع عام 2013. أما الترجمة الثالثة فهي ترجمة صوفي عبدالله الصادة عن أقلام عربية للنشر والتوزيع عام 2019. والترجمة الرابعة هي ترجمة صادرة عن الحرف العربي للنشر والتوزيع دون ذكر لاسم المترجم عام 2016.

تعتبر رواية قصة مدينتين واحدة من أشهر الروايات في الأدب الإنجليزي وتتميز بمقدمتها الشهيرة التي تبدأ بالجملة "كان أفضل الأزمان، كان أسوأ الأزمان...". وهذه المقدمة مشهورة لعدة أسباب منها تركيزها على التناقضات حيث تبدأ المقدمة بسلسلة من التناقضات التي تعكس التباين في الحالة الاجتماعية والسياسية بين فرنسا وإنجلترا خلال فترة الثورة الفرنسية. هذه التناقضات تعبر عن الأمل واليأس، الثروة والفقر، النزاهة والفساد في ذلك الوقت. إضافة إلى ذلك تتميز المقدمة بالرمزية لإبراز التغيرات الكبرى التي كانت تحدث في ذلك العصر، مثل الثورة الصناعية والثورة الفرنسية والتي حفزت ديكينز لاستخدام لغة تجعل من النص لوحة فنية تعكس الظروف الزمنية للرواية. وبما أن النص الأصلي يبدأ بهذه المقدمة الخالدة، فمن البديهي أن تبدأ أي ترجمة عربية لهذه الرواية بنفس هذه المقدمة. لذلك، سنستهل المقارنة بين الترجمات بعرض المقدمة الأصلية كما خطها ديكنز، تليها مقدمات الترجمات الأربع العربية التي تم ذكرها سابقًا. بعد ذلك، سنترك الفرصة للقارئ العزيز ليقيم بنفسه مدى دقة وجودة كل ترجمة.

النص الأصلي كما كتبه ديكينز:

“ It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way—in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only”

تبدأ ترجمة منير البعلبكي رحمه الله كالتالي: «كان أحسن الأزمان، وكان أسوء الأزمان، كان عصر الحكمة، وكان عصر الحماقة، كان عهد الإيمان وكان عهد الجحود. وكان زمن النور، وكان زمن الظلمة. كان

ربيع الأمل، وكان شتاء القنوط. كان أمامنا كل شيء ولم يكن أمامنا شيء، كنّا جميعًا ماضين إلى الجنة مباشرة، وكنّا جميعًا ماضينا إلى جهنم مباشرة. وعلى الجملة، فقد كانت تلك الفترة أشبه ما تكون بعصرنا هذا، حتى لو أصر بعض مؤرخيها الأكثر صخبًا على وصفها، سواء في الصلاح أو الطلاح، بصيغ التفضيل المانعة ليس غير».

في حين تبدأ ترجمة د. الحسين الحسيني بالتالي: «كان حي "سان أنطوان" من أفقر أحياء باريس. يطالعك على وجوه أطفاله. في أصواتهم الحزينة. وذلك البول الذي هو طابع الكهول من الرجال. وقد ارتسم الجوع على وجه كل رجل وامرأة من ساكنيه. وخلت حوانيته إلا من أردأ بقايا اللحوم. وأخشن أرغفة الخبز. بحيث لم يكن في الشارع شيء بهيج سوى حوانيت بيع الأسلحة التي كانت أحوى أحد السكاكين ذات النصال اللامعة وأفتك البنادق. وكأنما كانت هذه الأسلحة البراقة قابعة اليوم الذي تنطلق فيه من مكانها لتؤدي مهمتها الرهيبة. وفي اليوم الذي تبدأ فيه قصتنا كان برميل كبير من النبيذ قد سقط من إحدى العربات في شارع أنطوان فانكسر وتدفق منه النبيذ الأحمر فوق أرض الشارع الحجرية وانساب بين شقوق الحجارة الخشنة وتكونت منه بحيرات صغيرة في جحورها المنخفضة».

أما ترجمة صوفي عبدالله فتبدأ بالتالي: «في أواخر

شهر فبراير وفي ليلة من ليالي الجمعة، كانت خيل مركبة البريد تشق طريق دوفر متخبطة متعثرة، ذيولها مرتجفة ورأوها مطأطئة. تكاد مفاصلها تنخلع من شدة الإرهاق. وبجانب مركبة البريد التي ترتقي التل بتثاقل، كان شخص قد كساه الوحل من قمة رأسه الى أخمص قدميه، يشق الضباب في إعياء شديد، متلمسًا بعض الراحة دون جدوى: فقد كانت طيات الضباب تغطي بعضها بعضا، حتى إنها حجبت مصابيح المركبة إلا من ومضات تشع ثم تختفي خلف الضباب. ولم يكن هذا المسافر بمفرده، بل كان هناك مسافران آخران يتابعان المركبة، ملثمي الوجه، وفي أرجلهم أحذية ضخمة تصل إلى الركبة، ولم يكن أحدًا من الثلاثة، يستطيع أن يعرف الآخر، لشدة تخفيهم تحت أقنعة ثقيلة، فقد كان المسافرون في هذه الأيام يحجمون عن التعاون، خوفًا من لصوص الطريق المنتشرين في هذه البقاع بشكل يبعث الرهبة والذعر في النفوس».

وأخيرًا تبدأ الرواية الصادرة عن دار الحرف العربي بالتالي: «كان ذلك العهد أشبه ما يكون بعهدنا هذا، كان أمامنا كل شيء، ولم يكن شيء أمامنا. نبدأ مع أحداث هذه القصة، وكان ذلك في العام الخامس والسبعين وسبعمائة بعد الألف الأولى لميلاد السيد المسيح. في ذلك العهد كانت أوروبا تخطو الخطوة الأخيرة على طريق الانعتاق من عصر الانحطاط، لتضع قدمها بأولى خطواتها على طريق الدخول إلى عصر النهضة، لهذا السبب، كانت تمر بفترة انتقالية، والتي، ككل الفترات الانتقالية، تتميز بالتباينات الاجتماعية الهائلة، والتي تقسو في أثنائها غلظة الظلم الاجتماعي. كانت هذه هي حال كل من فرنسا وانكلترة. فقد تربع على عرشيها ملكان، ذوا فكين عريضين، ورأسين كبيرين، خاليين من هموم شعبيهما، منصرفين إلى ملذاتهما، وتاركين لأتباعهما، من رجال حاشيتيهما، الذين اعتبروا من الطبقة العليا ذات الدم الأزرق النبيل، الحاملين لألقاب الشرف، والممنوحين الاقطاعات والمقاطعات الواسعة، تصريف شؤون الدولة، والتحكم بمقدرات الشعبين».

بمقارنة سريعة للمقدمة في الترجمات الأربعة، نلاحظ أن ترجمة الأستاذ منير البعلبكي رحمه الله تتميز بدقتها العالية والتزامها بالنص الأصلي حيث يُظهر البعلبكي احترامًا كبيرًا للعمل الأصلي، محافظًا على نبرة ديكنز وأسلوبه السردي المعقد. وهنا يجب التنويه والإشادة بهذه الترجمة لأنها قدمت لنا المقدمة الشهيرة بكل جمال وبكل أناقة تظهر لنا بلاغة ديكنز. وتجدر الإشارة بأن هذا التميز ليس بمستغرب على شيخ المترجمين العرب والذي ساهم بشكل كبير في نقل الأدب العالمي إلى العربية والذي تعتبر ترجماته، بما في ذلك رواية "قصة مدينتين"، مصادر تاريخية مهمة في تاريخ الترجمة العربية.

بالمقابل، نجد أن الترجمتين اللتين قام بهما الدكتور الحسين الحسيني وصوفي عبدالله خالفتا النص الأصلي بشكل فج يصعب تصديقه ويصعب التغاضي عنه من خلال حذف المقدمة الشهيرة للرواية وإعادة ترتيب فصولها. يجب التوضيح أن الجزء الأول من الرواية يسمى عودة الميت كما ترجمها بدقة منير البعلبكي وهذا الجزء ينقسم إلى 6 فصول وهي: العصر، مركبة البريد، ظلال الليل، الاستعداد، الحانة، صانع الأحذية بالتوالي. لكننا نتفاجأ بقيام المترجم د. الحسيني بإعادة ترتيب الفصول على هذا النحو: حانة مسيو ديفاج، صانع الأحذية، المحاكمة، سيدني كارلتون، الدكتور مانيت في لندن، حادث في باريس. فلم يكتف د. الحسيني بحذف المقدمة فقط ولكن أعطى لنفسه الحق في تعديل وإعادة ترتيب فصول الرواية دون مبرر ودون وجه حق ضاربًا بأخلاقيات مهنة الترجمة عرض الحائط. نفس النهج نجده عند صوفي عبدالله والتي أيضًا حذفت المقدمة الشهيرة و حذفت وأضافت فصولاً للجزء الأول من الكتاب ليصبح عنوانيه بهذا الترتيب المفتعل: عربة البريد، تحت جنح الليل، أهبة، في الحانة، الاسكاف، كيف هذا؟؟

وأخيرًا نجد أن الترجمة الرابعة الصادرة عن دار الحرف العربي للنشر والتوزيع تقدم نسخة مختصرة للمقدمة الشهيرة، مما يُفقد القارئ العربي الفرصة لتجربة العمق الأدبي الذي وضعه ديكنز في بداية روايته. هذا العبث وهذه التعديلات تُعتبر تغييرات جوهرية تخل بجوهر العمل الأصلي، وتشوه الرواية بشكل كبير. المقدمة الشهيرة التي تبدأ بعبارات "أفضل الأوقات، أسوأ الأوقات..." تعد واحدة من أعظم المقدمات في تاريخ الأدب العالمي، ليس فقط بسبب جمالها الأدبي، بل أيضًا لأنها تضع القارئ مباشرةً في قلب الأحداث التاريخية والإنسانية التي تحيط بالرواية. بتغيير هذه المقدمة، يُفقد القارئ العربي جوهر الرواية والتجربة الفكرية والعاطفية التي كان ديكنز ينوي تقديمها. قد يكون القارئ قد توقع العظمة والتأثير الذي أشاد به النقاد حول العالم لهذه المقدمة، لكنه بدلاً من ذلك يجد نفسه أمام نص مغاير تمامًا لتوقعاته. عندما يُقدم للقارئ العربي وصف حي "سان أنطوان" ورائحة البول فيه كأفضل مقدمة في الأدب العالمي، بدلاً من المقدمة الأصلية الشهيرة، يصاب القارئ العربي بالإحباط والصدمة الأدبية. هذا النوع من الترجمة يشوه صورة الأدب العالمي عند القارئ العربي إضافة إلى أنه يحرمه من التعرف على القيمة الأدبية الحقيقية لعمل كلاسيكي مرموق. إضافةً إلى ذلك، تؤدي مثل هذه الترجمة إلى إضعاف الثقة في الأدب المترجم، مما قد يؤدي إلى تجنب القراء للأعمال المترجمة بشكل عام لشعور القارئ العربي بخيبة أمل كبيرة عند اكتشاف أن ما قرأه ليس النص الأصلي المحتفى به.

ومن نافلة القول إنه عندما يقدم مترجم على إعادة ترجمة عمل قام به آخر، فإنه بذلك يضع نفسه في مواجهة مباشرة مع المترجم السابق. لهذا كان من المتوقع أن يدرك المترجمان الدكتور الحسيني الحسني وصوفي عبدالله أهمية المهمة الملقاة على عاتقهما، خصوصًا وأنهما ينافسان مترجم بارع مثل منير البعلبكي الذي يعد واحدًا من أمهر المترجمين في العالم العربي وصاحب قاموس المورد. فبالتالي كان حري بهما الالتزام بقدر كبير جدًا من الحرفية والإخلاص للنص الأصلي. وكان يجدر بهما إدراك أن مهارات الترجمة تتجاوز بكثير مجرد القدرة على التحدث بلغة النص المصدر فالمترجم يجب أن يكون ملمًا بالسياق الثقافي والاجتماعي للنص الأصلي واللغة التي يُعبر بها، مع الالتزام بالوفاء لجوهر النص وتقديمه بشكل دقيق وكامل في اللغة الأخرى.

تُظهر الترجمات الرديئة، مثل تلك التي ناقشناها لرواية "قصة مدينتين"، كيف يمكن أن يتحول هذا التعدد في الترجمات للنص الواحد إلى عبء بدلاً من أن يكون ميزة. فبدلاً من توجيه الجهود نحو إنتاج ترجمات رصينة تخدم الثقافة العربية وتثريها، ينتهي الأمر بوجود ترجمات متعددة تضلل القارئ وتقدم له صورة صادمة عن العمل الأصلي. لهذا ينبغي التركيز على توفير ترجمات عالية الجودة تحترم النص الأصلي وتعكس جمالياته ورسالته. وبهذا، يمكن تحويل تعدد الترجمات من كونه ترفًا وإهدارًا للجهد إلى وسيلة لإثراء الثقافة العربية وتعزيز فهمها للأدب العالمي.

وهذا يأخذنا إلى ظاهرة أخرى منتشرة في الوطن العربي وهي ظاهرة تعدد الترجمات العربية للنص الأدبي الواحد والتي انقسم النقاد حولها بين مؤيد ومعارض. فالمؤيدون يرون أن وجود هذه الظاهرة مفيد لتجديد ترجمة قديمة أو تحسين ترجمة ضعيفة وهو ما يراه الدكتور عبدالحميد زاهيد والذي ترجم رواية "الشيخ والبحر" وهي رواية حظيت بأكثر من 20 ترجمة عربية. والمصادفة الجميلة هنا هي أن أول ترجمة عربية " للشيخ والبحر" كانت لمنير البعلبكي رحمه الله عام 1961.

يرى أستاذ النقد الحديث في جامعة الملك سعود بن عبدالعزيز للعلوم الصحية الدكتور بدر المقبل أن حصر الترجمة على الأعمال التي لم يسبق لها الترجمة والاكتفاء بترجمة واحدة للعمل الأدبي حتى ولو كانت هذه الترجمة مميزة وتمت على يد مترجم تشهد له أعماله ومسيرته بالبراعة مثل منير البعلبكي. والسبب في ذلك هو أن ترجمة الأعمال الإبداعية تختلف عن ترجمة الأعمال العلمية؛ لذا نجد – في الغالب – ترجمة واحدة للكتاب العلمي، بينما نجد عددًا من الترجمات للعمل الأدبي الواحد؛ لأن تعددية المعنى في الأعمال العلمية شبه محدودة حيث يتعامل المترجم مع حقائق ومعلومات، أما تعددية المعنى في الأعمال الإبداعية فمفتوحة ومتعددة بتعدد القراءات والرؤى التي يحملها كل مترجم في تصوراته الذهنية وثقافته الخاصة. من هذا المنطلق شاعت في الأوساط الأدبية مقولة أن أي ترجمة هي خيانة للنص الأصلي، فالكلمة الإبداعية في سياقها الأصلي تحمل العديد من المعاني وتشير إلى سياق ثقافي ومدلولات تاريخيّة ربما لا يكون لها وجود في السياق العربي الذي نقلت إليه، وهذا ما يجعل المعنى في النص العربي المترجم (غير مكتمل) وهو ما يدفع أحيانًا المترجمون الجدد إلى إعادة الترجمة لإضافة هذه المعاني غير المكتملة في كل مرة يقوم أحدهم بإعادة ترجمة نص ما. أمر آخر تجدر الإشارة إليه، وهو أن إعادة الترجمة في بعض الأحيان تخضع لظروف تاريخيّة أو ترتبط بأحداث معينة، ومن أشهر الأمثلة على ذلك هو إعادة ترجمة الرواية الشهيرة (أحدب نوتردام) بعد حادثة احتراق (كنيسة نوتردام)، وإعادة ترجمة رواية (الطاعون) بعد انتشار جائحة كورنا 19. وجود مثل هذه الأحداث ومعايشتها عن قرب تدفع أحيانا المترجم الذي عايش هذه الأحداث إلى استحضار شعور ومعان ودلالات يصعب استحضارها لو ترجم هذه النصوص ذاتها وهو بمعزل عن معايشة هذه الأحداث؛ لذا يجب أن نستحضر دائمًا أن الترجمة الأدبية صعبة ومعقدة للغاية لأنها مفتوحة الدلالات والمعاني وحصرها بترجمة واحدة أشبه بقتل لتعددية وجمالية النص.

ومن زاوية أخرى يشير الدكتور سعد البازعي إلى أن هناك العديد من الأعمال الأدبية تمت ترجمتها مرارًا وتكرارًا وقد كان الباعث لترجمتها ينبع من موقف نقدي تجاه الترجمة الأولى. فعلى سبيل المثال، في الأدب العالمي، تُعد رواية "دون كيشوت" لميغيل دي سرفانتس واحدة من الروايات التي تمت ترجمتها مرات عدة بمختلف اللغات، بما في ذلك العربية،

للمترجمين دور حاسم ومهم في المحافظة على سمعتهم الأدبية من خلال تقديم ترجمات رصينة بعيدة كل البعد عن التلاعب في النص والعبث في الترجمة. إن صدور ترجمة دقيقة ومتقنة لنص معروف تعكس مهارة المترجم واحترامه للنص الأصلي، مما يعزز مكانته بين أقرانه ويبني الثقة بينه وبين القراء ودور النشر.

حيث يسعى كل مترجم لتقديم رؤية مختلفة للنص. إن الاكتفاء بترجمة واحدة للنص الأدبي يمكن تبريره بأن وجود الترجمات المتعددة يسبب التباسًا لدى القراء، كما حصل هنا في الترجمات الحديثة لقصة مدينتين. وإضافة إلى ذلك أن انتشار الترجمات المتعددة للنص الواحد تؤدي إلى إهدار الجهود والموارد التي يمكن توجيهها لترجمة أعمال لم تُترجم بعد. وإذا تم فتح الباب على مصراعيه لإصدار ترجمات متعددة لرواية "قصة مدينتين"، فإن ذلك قد يؤدي إلى تشتيت القراء الذين قد يجدون صعوبة في تحديد أي ترجمة يثقون بها خاصة إذا كانت الجودة متفاوتة بين الترجمات المختلفة. كما يمكن أن يؤدي إلى التشكيك في مصداقية الترجمات السابقة وتقويض الثقة في الأعمال المترجمة.

هذا يقودنا إلى محور آخر أساسي وهو تحديد الجهة المسؤولة عن معالجة هذه المشكلة. هل يتحمل المترجم اللوم، أم دار النشر، أو صاحب حقوق الطبع والنشر، أو الوزارات الحكومية ذات العلاقة، أو القارئ؟ في الواقع، ليس هدفنا اليوم توجيه اللوم بقدر التركيز على الحل الذي نعتقد أنه يكمن في التعاون المشترك بين جميع هذه الأطراف. فدور النشر عليها مسؤولية كبيرة في الحفاظ على سمعتها الأدبية من خلال اختيارها للأعمال التي تنشرها ومراقبة جودة الترجمات التي تقدمها للقراء لأن نشر ترجمات رصينة وذات جودة عالية يسهم في بناء سمعة إيجابية للدار وهذا يساعد على جذب القراء والنقاد، ويعزز ثقتهم في الأعمال التي تقدمها الدار، مما يسهم في تعزيز مكانتها في العالم الأدبي.

أيضًا للمترجمين دور حاسم ومهم في المحافظة على سمعتهم الأدبية من خلال تقديم ترجمات رصينة بعيدة كل البعد عن التلاعب في النص والعبث في الترجمة. إن صدور ترجمة دقيقة ومتقنة لنص معروف تعكس مهارة المترجم واحترامه للنص الأصلي، مما يعزز مكانته بين أقرانه ويبني الثقة بينه وبين القراء ودور النشر.

أيضًا هناك دور يجب أن تلعبه الجهات الحكومية والتي تتمتع بنفوذ وموارد فعالة لمحاربة انتشار وتوزيع هذه الترجمات الرديئة. لنأخذ مثلاً وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية ومن خلال هيئة الأدب والنشر والترجمة والتي تأسست عام 2020. تعد هذه الهيئة الجهة المعنية بتنظيم قطاع الأدب والنشر والترجمة في المملكة العربية السعودية وبالتالي فإن دورها قد يشمل الإشراف والرقابة على جودة الأعمال الأدبية والترجمات في إطار الاستراتيجية الوطنية للثقافة لتحقيق مستهدفات رؤية 2030.

يصعب توجيه اللوم على القارئ العربي لأنه يقدم على شراء هذه الترجمات التي يعتقد أنها جيدة اعتقادًا منه بأن جميع الترجمات الصادرة عن دور النشر قد خضعت لمراجعة وتنقيح من قِبل المترجمين والمدققين اللغويين العاملين في الدار. هذا الاعتقاد ينشأ من تصور القارئ الكريم أن دور النشر والمترجمين والجهات الرقابية قامت بواجباتها لضمان جودة ودقة الترجمات الموجودة في المكتبات.

في ظل غياب خطة لتقنين الترجمات العربية للعمل الواحد، يصبح لزامًا على المترجمين تنظيم وتنسيق جهودهم والتركيز على الترجمات التي تضيف قيمة فعلية للقراء والمجتمع العربي، بدلاً من تكرار الجهد بدون فائدة ملموسة، كما يجب التفكير في إمكانية إنشاء قاعدة بيانات للترجمات المتوفرة للنصوص العالمية وأفضلها ليستفيد منها القراء العرب.

إن الحاجة ماسة إلى مراجعة دقيقة ومعايير صارمة في عملية الترجمة الأدبية، لضمان أن تظل الأعمال الأدبية الكلاسيكية مصدر إلهام ومعرفة للقراء العرب، بدلاً من أن تصبح مصدر خيبة أمل وإحباط. ومن الضروري جدًا أن تكون عملية الترجمة الأدبية محكومة بمعايير صارمة تضمن الحفاظ على جوهر وروح النص الأصلي، لضمان تجربة أدبية غنية وأصيلة للقارئ العربي.

للاستفادة:

https://awej-tls.org/evaluating-quality-and-readability-contrastive-analysis-of-four-arabic-translations-of-dickenss-a-tale-of-two-cities/

روح الشر الشعرية

ترجمة: أ. د. تحسين رزاق عزيز
أستاذ في جامعة بغداد

قسطنطين باوستوفسكي [1]

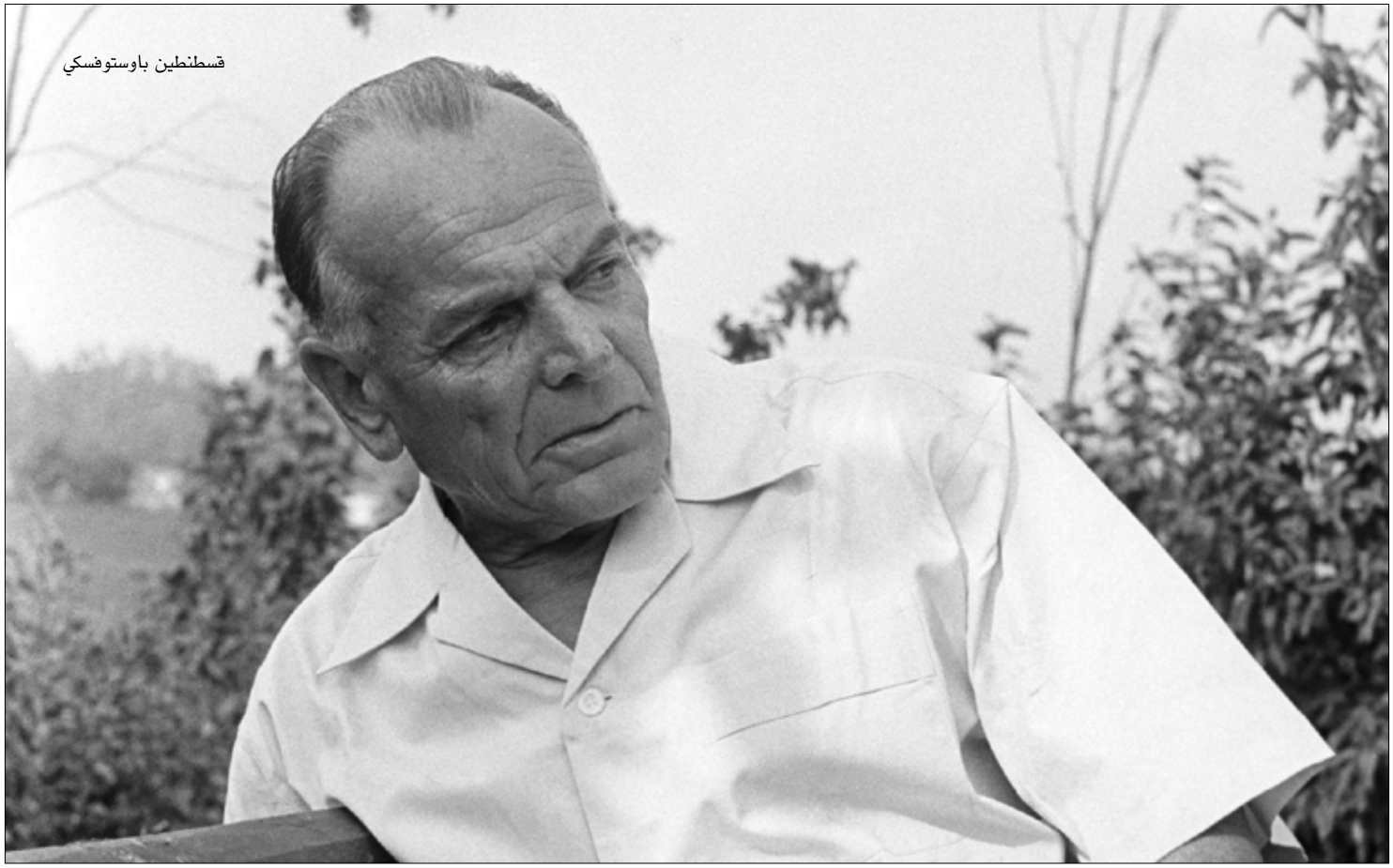
ليس لدينا أيَّ كُتُب تقريبًا عن عمل الكُتّاب. فهذا المجال المذهل والرائع من النشاط البشري لم يدرسه أحدٌ دراسةً حقيقية.

الكُتّاب أنفسهم يترددون في الحديث عن عملهم. ليس فحسب لأنَّ التفكير التخيلي المتأصل في الكاتب لا يتوافق جيدًا مع الحسابات النظرية، ولأنَّ من الصعب «التحقق من الانسجام الجبري»، ولكن أيضًا لأنَّ الكُتّاب، ربما، يخشون الوقوع في موقع الحريشة (أم أربع وأربعين) في الحكاية القديمة. فقد فكرت الحريشة ذات مرة في التسلسل الذي يجب أن تحرك وفقه كلَّ واحدة من الأرجل الأربعين، ولم تتوصَّل إلى أيِّ شيء، بل ونسيت كيفية الجري.

يمكن للكاتب نفسه أن يفكك عملية إبداعه إلى أجزاء، ويحللها، ولكن، بالطبع، ليس أثناء العملية الإبداعية، وليس أثناء العمل.

تشبه العملية الإبداعية التبلور، عندما يتشكل من محلول مشبَّع (يمكن مقارنة هذا المحلول بمخزون الملاحظات والأفكار التي تتراكم لدى الكاتب) كرستال صلب، مثل الفولاذ، وشفاف ويتلألأ بجميع ألوان الطيف (في هذه الحالة، فإن البلور هو العمل الفني المكتمل، سواء كان نثرًا أو شعرًا أو عملًا مسرحيًا). العملية الإبداعية مستمرة ومتنوعة. فبمقدار عدد الكتاب، توجد طرق لرؤية وسماع واختيار العمل، وبالتالي توجد أساليب بمقدار ذلك العدد.

ولكن لا تزال هناك بعض سمات وخصائص العمل الأدبي المشتركة بين جميع الكُتّاب. إنها القدرة على إيجاد النموذج، والميزة، والقدرة على التعميم، وجعل حركات الروح البشرية الأكثر تعقيدًا شفافة. إنَّها القدرة على رؤية الحياة دائمًا كما لو كانت تُرى من جديد، كما لو كانت تُرى لأول مرة، في نضارة غير عادية وأهمية لكل ظاهرة، مهما بدت صغيرة. وهي - حدة الرؤية، التي تدرك جميع


قسطنطين باوستوفسكي

الألوان، والقدرة على الرسم بالكلمات من أجل خلق أشياء مرئية، من أجل عدم وصف الواقع، بل لإظهار الواقع، وأفعال الناس وحالاتهم. وهي - معرفة الإمكانيات الهائلة للكلمة، والقدرة على الكشف عن الثروات اللغوية التي لم يمسها أحد. هذه هي القدرة على الشعور ونقل الشعر المنتشر بسخاء مِن حولنا.

يجب على الكاتب أن يدرس كل شخص عن كثب، لكن، بالطبع، لا أنْ يحب كلَّ من هبَّ ودب.

ما قيل في أعلاه ليس على الإطلاق «القائمة» الكاملة بالصفات والخصائص المرتبطة بالمهنة، أو بالأحرى، بمهنة الكاتب.

منذ زمن بعيد، وحتى قبل الحرب، بدأتُ العمل على كتاب عن كيفية تأليف الكتب. فأوقفَت الحرب العمل في منتصف الطريق تقريبًا.

بدأتُ تأليف هذا الكتاب ليس فحسب على أساس خبرتي، بل بشكل رئيس على أساس خبرة العديد من الكُتّاب. فقد نظرتُ عن كثب في عمل رفاقي، وبحثت عن تصريحات الكتّاب والشعراء بمختلف اتجاهاتهم، وقرأت رسائلهم ومذكراتهم ويومياتهم. وهكذا تراكمت لديَّ بعض المواد.

بالطبع، سيكون من الممكن إدخال هذه المواد بترتيب نسبي ونشرها بهذا الشكل. لكنّي لو فعلتُ ذلك لخرَجَت دراسة جافة إلى حد ما، وحتى لكان يمكن الادّعاء بأنها علمية إلى حد ما.

غير أنَّ هذا ليس ما كنت أصبو إليه. لم أبغِ أن أشرح ذلك فحسب. فعمل الكُتّاب يستحق أكثر بكثير من مجرد تفسير بسيط. إنه يستحق أن يُعثر عليه ويُكشَف عن الروح الشعرية العظيمة لحرفة الكتابة التي يصعب أحيانًا نقلها - أيْ فكرتها الخفية، وتَوقُها وقوتها، وأصالتها، وأخيرًا خصوصيتها المدهشة، التي تكمن في حقيقة أنَّ فعل الكتابة عندما يثري الآخرين، فإنه، ربما، قبل كل شيء يثري الكاتب نفسه، الحِرَفي نفسه.

لا يوجد عمل في العالم أكثر إثارة وصعوبة وجمالاً من الكتابة! وربما، لهذا السبب لا نعرف تقريبًا أمثلة على ترك هذه المهنة أو الفرار منها. أولئك الذين ساروا على هذا الطريق يكادون لا يحيدون عنه أبدًا.

في كتابي الذي لم يكتمل بعدُ، أردت قبل كل شيء أن أنقل هذه الخصائص الاستثنائية لمهنة الكتابة، التي تكشف عن جميع جوانب الروح الإنسانية والنشاط البشري.

حاولتُ أن أكشف بأكبر قدر ممكن من الوضوح والإقناع عن أنَّ عمل فنّان الكلمة لا يُقَيَّم كعمل جيد لنتيجته النهائية فحسب، بل وكذلك لحقيقة أنَّ عمل الكاتب ذاته، من خلال التغلغل في العالم الروحي للإنسان ومن خلال اللغة والحبكة والصورة، يفتح له ولمن حوله الثراء الكبير، الكامن في اللغة نفسها وفي الصورة نفسها؛ وأنَّ هذا العمل يجب أنْ يصيب الناس بالتعطش للمعرفة والفهم والحب العميق للإنسان وللحياة. وبعبارة أخرى، ليس الأدب فقط، بل حرفة الكتابة نفسها تُعَدّ أحد العوامل القوية التي تخلق السعادة البشرية.

والآن، بعد أن عشت حياة طويلة وصعبة، فإنيّ، مثل الجميع، أشعر بامتنان عميق لجميع الكُتّاب الحقيقيين في الاتحاد السوفياتي وروسيا والعالم بأسره، وللكتّاب من مختلف الأزمنة ومن مختلف الشعوب. وكلّي امتنان لحقيقة أنهم بقوة عقولهم وموهبتهم أظهروا لنا الحياة بكل تنوعها، وجعلوا كل واحد منا يدرك ما قدرة الروح البشرية، وما العدالة، وما السعادة والحرية والجمال والحب؛ إنهم أتاحوا لنا أنْ نسمع كيف يضحك الأطفال وكيف تضجّ أمواج البحر بانتظام، ووهبونا إمكانية أنْ نعرف بهاء الليالي فوق الغابات وتألُّق الفكرة التي تفضي إلى الحقيقة، وسمحوا لنا أنْ نشعر

بدفء الشمس على راحة أيدينا ونتنسّم عبق أزهار الجاودار.

لا يمكن لشخص واحد أن يظهِر كل تنوع الكتابة وقوة تأثيرها على الناس. وينبغي على المرء من أجل ذلك أن يُشرك في هذا الأمر كل من يعمل في مجال الأدب. بهذه الطريقة فقط يمكن إنشاء موسوعة شاملة إلى حد ما عن العمل في مجال الكتابة.

بدأتُ تأليف كتابي حول كيفية كتابة الكتب كسلسلة من القصص حول الحبكة والتركيب واللغة والمناظر الطبيعية والحوار والاستعارات والإيقاع الداخلي للنثر وتحرير المخطوطات (إنه عمل رائع، حين يصافح الكاتب المُنضِّد)، وحول دفاتر الملاحظات، وحول مجالات الفن المجاورة للنثر - الشعر والرسم والموسيقى والمسرح والعمارة؛ وحول تأثير هذه المجالات الفنية على جودة النثر، وأخيرًا، حول طريقة عمل بعض الكُتّاب - الكلاسيكيين والمعاصرين لنا: تشيخوف، وتورغينيف، وليسكوف، وليرمونتوف، وبوشكين، وموباسان، وليف تولستوي، وبلوك، وغوركي، وأليكسي تولستوي، وبريشفين وآخرين.

في الكِتاب العديد من الأشخاص، والحوادث، والخلافات، والمواجهات، والكثير من «الصبغة المحلية» التي تميز هذا الكاتب أو ذاك. هذه الصبغة تحددها الطبقة الشعبية الأقرب للكاتب، ويحددها كذلك الحيّز من البلاد الذي يُعَدّ موطناً روحياً له.

هذا الكتاب غير المكتمل يحمل عنوان «وردة من الذهب». منشأ العنوان يحدد أحد الموضوعات الرئيسة للعمل بأكمله.

عندما كنت طفلاً، سمعتُ قصة عن رجل عجوز زبّال. كان ينظف كل يوم جميع وِرَش الحرفيين في أحد أحياء باريس. هذا الزبال لم يأخذ نقودًا من أحد مقابل هذا العمل، ولذلك عَدَّ كُلُّ سكان الحي، بمن فيهم أصحاب الورش الذين استفادوا من عمله المجاني، هذا الرجلَ مجنونًا.

لم يشك أحد في أنَّ الزبال، عندما يلقي الكُناسَة كلها والخردة التي جمعها خلال النهار، كان يبقي لنفسه غبار كناسة ورش الصاغة. وكان يحرق هذا الغبار في بوتقة. ونظرًا لاحتوائها على الكثير من غبار الذهب الناتج عن صقل وتشطيب الحُلي الذهبية الثمينة، يصهر هذا الزبال كل شهر تقريبًا سبيكة صغيرة من الذهب من هذا الغبار. وقد صبَّ من السبيكة الأولى وردة.

كل عمل يخلف وراءه نفايات. وحتى عمل الكاتب يترك خلفه من هذه النفايات. عادة ما تتضمن الرواية أو القصة جزءً فحسب من المواد التي جمعها المؤلف من أجلهما. أما الجزء الأكبر من المواد فيبقى خارج متن الكتاب المكتمل.

إنه غبار الذهب في ورش الصاغة.

وأعتقد أنَّ ثمة قانون يعيّن على الكاتب أن يعرف عما يكتب (خاصة عن الناس) أكثر بكثير مما يقوله في الكتاب.

النثر المضغوط، هو النثر الأكثر فعالية والأكثر روعة؛ إذ يُستَبعَد منه كل ما لا لزوم له، وكل ما يمكن ألا يُقال، ولا يبقى فيه سوى ما يلزم قوله للغاية.

ولكن لكي تكتب بإيجاز، فأنت بحاجة إلى معرفة ما تكتب عنه معرفة كاملة ودقيقة بحيث يمكنك بسهولة اختيار الأكثر إثارة للاهتمام والأكثر أهمية، من دون تخفيف السرد بماء التفاصيل غير الضرورية. الإيجاز يسْهَل من خلال المعرفة الشاملة.

هذا مهم بشكل خاص للكاتب عندما يتحدث عن الناس. ويجب أن يعرف الكاتب كل شيء حتى عن أبسط الشخصيات الثانوية. عندها فقط سيكون قادرًا على التقاط العديد من الميزات الأكثر دقة، وبهذا يستطيع على الفور إضفاء الحيوية على الشخصية.

يبدو لي أنَّ في هذا يكمن سر القدرة على إعطاء صورة حية وملموسة تمامًا لشخصية بلمسة واحدة أو لمستين، كما فعل تشيخوف بشكل مثير للدهشة.

في بعض الأحيان، لم يتبقَّ من الشخصية سوى الاسم وحده - «عامل تلغراف مُتَحَذلِق يدعى ياث». لكن هذا الاسم وحده كافٍ حتى يتمكن القارئ من رؤية عامل التلغراف بوضوح تام في سترة البيكي[2]، «اعذروني على التعبير».

عندما قُدِّرَ لي لأول مرة أنْ أتعرَّفَ عن كثبٍ على عمل الممثلين، لم أفهم لماذا يُثير لديَّ الممثل الذي يؤدّي دور شخصية ثانوية (يُكَلَّف في المسرحية بنطق عبارتين أو ثلاث عبارات) أسئلةً حول البيئة التي جاء منها هذا البطل، وماذا كان يعمل والداه، وما طبيعته الشخصية، وما عاداته، وما ذوقه، ولماذا صوته أجش.

وسرعان ما أدركت أنَّ من أجل أنْ يقول الممثل هاتين العبارتين أو الثلاث العبارات، التي شُحَّ على البطل بها، كان عليه أن يعرف عن البطل كل شيء قدر الإمكان.

كان الممثل على حق. لقد سار في طريق المقاومة الأعظم، التي يجب أنْ يسير فيها الكاتب.

في هذا المقال، للأسف، لا توجد إمكانية لبدء وإنهاء الكلام الطويل عن حرفة الكتابة. إذ يمكن للمرء أنْ يتحدّث عن هذا أيّاماً وأسابيع. هذا الموضوع حقاً لا ينضب. يمكنك أن تبدأ هذا الكلام فحسب، وهو ما أحاول فِعلَه.

احتياطي الكاتب من الذهب - هو احتياطي أفكاره وملاحظاته على الحياة. بعبارة أخرى، هو سيرته الذاتية.

لابد للكاتب من أن يكون لديه سيرة ذاتية خارجية أو داخلية ذات مغزى.

إنَّ مجرد الاشتغال بحرفة الكتابة يجعل الإنسان يعيش حياة متنوعة ومتوتِّرَة، ويتدخل في مجالات مختلفة من واقعنا، ويلتقي بالعديد من الناس ويتغلغل في جميع زوايا البلد - من موسكو إلى تشوكوتكا و«من الصخور الباردة الفنلندية إلى كولخيس الملتهبة»[3].

لا يمكن أن نتخيل كاتبًا سوفيتيًا، معاصرًا لنا، لا يعرف بلده ومشاريعها الإنشائية، ولم يزُرها ولم يشارك مشاركة مباشرة في حياة شعبه.

وليس من العبث أنْ يوجد تعبير «سيرة الكاتب». يحتاج الكتاب إلى إنشاء سيرة ذاتية.

عندما أفكر في هذا الأمر، أتذكر كلمات مدرس اللغة الروسية في المدرسة الثانوية. قال، لكي تصبح كاتبًا جيداً، يجب أن تكون أولاً وقبل كل شيء إنسانًا مألوفًا ومثيرًا للاهتمام، وإلا فلن تفلح في هذا المجال. وقال، أنْ تكون إنسانًا مألوفًا ومثيرًا للاهتمام – فهذا أمر في أيدينا وبمقدورنا تمامًا.

وتتأكد صحة هذه الفكرة من خلال السير الذاتية لكل من بوشكين، وغيرتسين، وغوركي، وسيرفانتس، وستيندال، وهوغو، وبايرون، وديكنز، وهاينه، وتشيخوف.

تشيخوف وهاينه! هذان الكاتبان، على الرغم من اختلافها، أظهرا بوضوح من خلال إبداعهما كله أنَّ النثر الأصيل تتخلله روح الشعر، مثلما يتخلل العصيرُ التفاحةَ.

النثر - نسيج، والشعر – لُحمَة (خيوط النسيج المعترضة). الحياة، المصوَّرة في النثر، الخالية من أي مبدأ شعري، هي طبيعة غليظة بائسة، لا تدعونا إلى أي مكان ولا تقودنا.

قال الشاعر فاديف ذات مرة، أنَّ النثر يجب أن يكون سامياً. يجب ألا ننسى هذا.

إنَّ مجرد الاشتغال بحرفة الكتابة يجعل الإنسان يعيش حياة متنوعة ومتوتِّرَة، ويتدخل في مجالات مختلفة من واقعنا، ويلتقي بالعديد من الناس ويتغلغل في جميع زوايا البلد - من موسكو إلى تشوكوتكا و«من الصخور الباردة الفنلندية إلى كولخيس الملتهبة»

طالما أنَّ الحديث تحول إلى الشعر، إذًا، ربما، من الضروري هنا أن نتحدَّث عن مدى الأهمية الكبرى، التي يمثلها الشعر والرسم وكل ما يسمى بمجالات الفن المجاورة، بالنسبة لكُتّاب النثر ولكمال النثر.

يجب على كل كاتب نثر حقيقي أن يعرف الشعر والرسم جيدًا. وخاصة الشعر. فمن المعروف منذ قديم الزمان أنَّ الاستخدام المتكرر للكلمات يفقدها نضارتها وقوتها والصور التي يجب أن تحملها في حد ذاتها.

الكلمات تُمحى. ولا يبقى منها سوى الصوت وحده، القشرة الصوتية وحدها، ويختفي تأثيرها على وعينا وخيالنا.

لا شيء يجدد الكلمات مثل الشعر. في الشعر، تكتسب الكلمة نضارتها الأصلية وقوتها وطابعها الموسيقي. من لمسة الشعر تمتلئ الكلمات بمحتواها الحقيقي.

هناك الكثير من الأمثلة على هذا. لنأخذ أبسط مثال، ترد فيه الكلمات الاعتيادية «غابة»، «صقيع»، «حقل»، الموضوعة في التركيبة الشعرية الوحيدة الممكنة للتعبير عن الموضوع، تُذهلِنا، وتكشف عن روعة اللغة الروسية كلها، وتنشد وترن، مثلما يرن مرعى الماشية المغطّى بالصقيع، وهو يطقطق تحت القدم.

الغابة تسقط حلَّتها القرمزية،
ويفضِّض الصقيعُ الحقلَ الذابل[4]. ..

الكلمات «يُفضّض الصقيعُ» يكمن فيها أدقّ جناس استهلالي من خلال تكرار الحروف المتجاورة، وأدقّ محاكاة للأصوات.

شعرنا غني بالجناس الاستهلالي. إنه ينقل كل الأصوات والإيقاعات.

هكذا قعقعة الحصان الراكض وردت في شعر ليرمونتوف:

أعرف بمَ سُلِّيتُ،
على قارعة الطريق الرنّان
بالأمس ركضتُ مثل شابٍّ
تتريّ مجنون.

أو جناس بلوك المتأنِّق إلى حد ما والصادق، الذي ينقل حفيف القماش الحريري:

راحَ الحرير يهمس بقلق...

هذا كله ينبغي على كاتب النثر أنْ يعرفه. فالجناس الاستهلالي الذي يُطرح في محله ومن حين لآخر، ليس في الشعر فقط بل وفي النثر أيضًا، يثير لدى القارئ الانطباع الدقيق والقوي، وهو ما يحتاجه المؤلف.

الرسم، وعمل الفنانين، يمكن أن يعلِّم الكاتب أن يرى بدقة ويتذكر، وليس أنْ يشاهد فحسب.

يهمل بعض الكتاب الألوان والضوء. لذلك، فإنّ أعمالهم تترك انطباعًا بالتجهم، والبهاتة، وبالتالي تترك انطباعًا مشوبًا بالعقم. فالفنانون يعلموننا أن نرى الواقع في تنوّع كامل من الألوان والضوء.

ألقِ، على الأقل، نظرة على لوحات ليفيتان، وسترى مدى تنوع الإضاءة بشكل غير عادي، الذي يبدو رتيبًا عندما ننظر إليه نظرة عابرة.

الضوء في النهار الغائم قبل هطول الأمطار يختلف تمامًا عن الضوء في اليوم نفسه بعد هطول المطر. فأوراق الشجر الرطبة تمنحه شفافية ولمعان.

وضوء الشمس المنعكس على طرف غابة الصنوبر يختلف تمامًا عن الضوء البعيد عن الطرف. إنه أكثر دفئًا. إنه مليء بالانعكاس البرونزي لجذوع الأشجار.

في كل منظر طبيعي، لاسيما ذلك الذي يكشف عن مسافات واسعة، هناك العديد من مواضع الضوء. الجمع بين هذه المواضع يمنح ذلك الشعور بالطمأنينة والعظمة، التي تمتاز بها المناظر الطبيعية في المناطق الوسطى من روسيا. لنستذكر لوحة ليفيتان «فوق المثوى الأبدي».

ولكن، بالطبع، ليس في هذا فقط تكمن أهمية الرسم في تحسين النثر.

يمكنك أن تتعلم من الفنانين الاستيعاب المباشر للبيئة – وهي صفة مميزة لدى الأطفال. فالطفل كل يوم يكتشف عالَماً مغر، شعرَ الكبار بالملل منه منذ مدة طويلة.

أنْ ترى كل شيء كما لو كان للمرة الأولى، من دون عبء الاعتياد الثقيل، وأنْ ترى الشيء دائمًا كما لو أنك تراه للتو - هذه الميزة المتأصلة في الأطفال والفنانين، ضرورية أيضًا للكُتّاب. حينئذ كل إنسان، وكل فعل وإيماءة وكلمة منه، وكل شيء (سواء كان قوس قزح أو كسرة من الفحم) يكتسب قوة الطرافة، ويكتسب قوة الاكتشاف.

من المعروف أنَّ الضواحي القريبة من موسكو قد وصِفَت مئات المرات، وهي مألوفة لسكان موسكو بل وحتى تُشعِرهم بالملل. إننا لا نلاحظ فيها أي شيء مميز. ولكن الكاتب بريشفين، الذي احتفظ بعفوية مثمرة حتى سِنِيّ شيخوخته، جاء إلى نهر دوبنا في ضواحي موسكو واكتشف فيه هذا الفيض الشعري، وكشف الكثير من الأشياء المثيرة للاهتمام المتعلقة بهذا النهر المغمور، إلى درجة صار بالنسبة لنا، كما لو أنَّ بريشفين اكتشفه لأول مرة ووضعه على الخريطة.

يبدو لي أنَّ الكاتب الذي يتمتع بمثل هذه العفوية والاهتمام العاطفي يجب أن يدخل في أيّ موضوع. وينبغي أن يكون كل كِتاب من كتبه اللاحقة، بالنسبة له، كما لو كان رحلة استكشافية إلى بلد مجهول مثير للاهتمام إلى حد الدهشة، الذي تنتظره فيه أثمن الرواسب من المواد التي لم يكتشفها أحد بعدُ.

لا ينبغي للكاتب أن يكون مستهينًا بأي مادة أو غير مبالٍ بها، حتى بما يسمى «صغائر الحياة». ويجب ألا تكون ثمة صغائر بالنسبة له. المقصد كله في أنْ يعثر على الجوهر المميز الذي يكمن في كل شيء صغير.

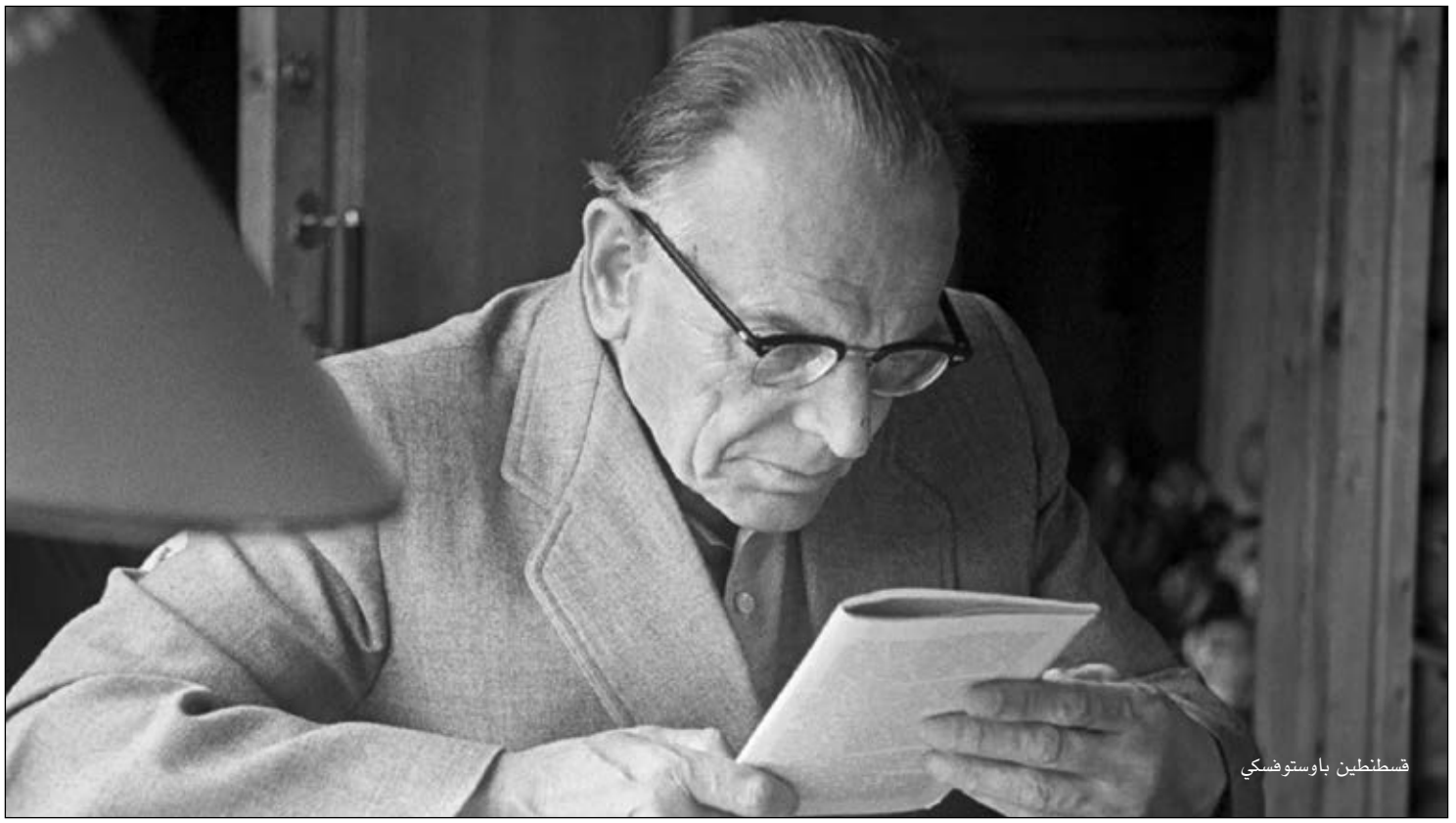
الكاتب السوفييتي الأصيل - هو شخص نشط دائمًا ومحب للاستطلاع ومحروم تمامًا من التبجيل والوجاهة والوعي بدوره باعتباره «معلمًا للحياة» لا جدال عليه، والذي كان يُعَدّ في الأيام الخوالي تبعية لا غنى عنها للناس «العارفين» في الأدب.

ذلك النوع من الكُتّاب، الذين قال عنهم تشيخوف ساخرًا إنهم من حيث الأهمية يشبهون كبار الكهنة، أصبحوا، من حسن الحظ، شيئًا من الماضي. فالحياة بالنسبة للكاتب السوفيتي تعني المشاركة عن كثب، مع الشعب السوفيتي بأكمله، في بناء البلاد، وعدم الانخراط في أساليب تعليمية ثقيلة ومُعَمَّمة.

بما أنه كان عليَّ أن أتطرق إلى معنى التفاصيل في النثر، فيجب أن نتوقف عند هذا.

يحدث لي أنْ أقرأ الكثير من مخطوطات المؤلفين المبتدئين. يعاني جميعهم تقريبًا من عيب واحد مشترك: من أجل التعميمات اللفظية، فقدوا القدرة على تقديم التفاصيل الدقيقة التي تعرّف كل شيء. خذ، على سبيل المثال، البخل البشري. يمكن للمرء أن يصفه طويلاً وبتجرّد، لكن هذا لا يُقارن بإظهار البخل من خلال التفاصيل المختارة ببراعة، كما فعل غوغول في شخصية بلوشكين (في الأنفس الميتة).

يمكنك أن تقتصر على تفصيل واحد. فالقضية كلها تكمن في الإتقان والدقة. أتذكَّر امرأة بسيطة كانت تعتمر منديلها بالمقلوب (على القفا) طوال حياتها حتى لا يبهت لونه من الشمس. لذلك لم يتسنَّ لها أنْ تعتمره على الوجه بكل زهوه قبل أنْ يبهت لونه. لا تُظهر هذه التفاصيل البخلَ فحسب، بل تُظهر أيضاً شيئاً أكثر تعقيدًا - مأساة الإنسان المُعدَم الذي يحلم بقليل من الفرح، والذي هو


قسطنطين باوستوفسكي

بخيل، بالذات، بسبب حلمه الوحيد هذا.

التفاصيل الجيدة تقف على قدم المساواة مع الصورة الجيدة. فالصورة مثل النعت يجب أن تكون دقيقة غَضّة وشحيحة. عادةً ما يخطئ الكتاب المبتدئون بوفرة الصور والنعوت. وهذا ما يُضفي على نثرهم أبهة ميّتة أو وحُسنًا مُزَوَّقًا أو طنّانًا.

يحدث أنْ تُلحَق عدة نعوت باسم واحد. النعت يجب أن يُستَذكَر. ولهذا يجب أن يكون الوحيد. فمن بين ثلاثة نعوت مرتبطة بالاسم، يكون دائمًا واحدٌ منها الأكثر دقة، والنعتان الآخران يُسَلِّمان له بالتأكيد. لذلك، من الواضح أنَّ هذا النعت الوحيد يجب أنْ يُحتفَظ به، والنعتان الباقيان ينبغي حذفهما بلا رحمة. وإنَّ ما يسمى في لغة الكُتّاب بـ «المِقرَن»، أي وجود نعتين اثنين متعادلَين وضروريَّين لكلمة واحدة - هو أمر نادر للغاية.

غالبًا ما يقتني الكُتّاب نعوتًا «للتأجير»، وبعبارة أخرى، فإنهم يمشون على المسار الأقل مقاومة ويكررون ببساطة تلك النعوت التي تبدو كأنها ملتصقة إلى الأبد بكلمات معينة.

يتطلب الأمر شجاعة لتقديم النعت الجديد، الذي يكشف عن الشيء أو الظاهرة بصفته الجديدة التي لاحظها الكاتب. مثل هذه النعوت تعيش مدة طويلة.

يكفي أن نقرأ مرة واحدة: «يذوي الشباب» (عند ليسكوف)، «نور القمر الثاقب» (عند غونتشاروف)، «صمَت شعاع الشمس» (عند دانتي)، حتى تظل هذه النعوت في ذاكرتنا طول العمر.

عندما نتحدث عن النعت، وعن الصورة، فإننا ندخل إلى مختبر الكاتب، الذي تهيمن فيه الكلمة.

حول الكلمة، وحول اللغة ينبغي أن نكتب ليس مقالات قصيرة، بل نكتب مناشدات حماسية للكُتّاب، ودراسات موسَّعَة، وأبحاثًا متناهية الدقة.

لقد وِهِبنا اللغة الروسية، التي هي حقًا أغنى اللغات وأكثرها دقة وصوابًا وسحرًا. فيا ترى، هل إننا نتعامل دائمًا مع هذه اللغة بالطريقة التي تستحقها؟ يمكن للمرء، من خلال موقف كل شخص من لغته، أن يحكم بدقة ليس على مستواه الثقافي فقط، بل وأيضًا على قيمه الوطنية.

إنَّ حب المرء الحقيقي لوطنه لا معنى له من دون حبه للغته الأم. فالإنسان الذي لا يبالي بلغته الأم إنسان متوحش. إنه مُضر جدًا في طبيعته، لأنَّ عدم اكتراثه باللغة يُفَسَّر بعدم مبالاته الكاملة بماضي شعبه وحاضره ومستقبله.

فلنتذكر نداء لينين حول العناية باللغة الروسية. لقد وِهِبنا لغة كُتّابنا الكلاسيكيين الباهرة والثرية على نحو لم يسبق له مثيل. ونحن نعرف الأصول الشعبية الجبارة للغة الروسية.

ينبغي أن نتحدث حول هذا كله، لأنَّ الآن تجري في اللغة الروسية عملية مزدوجة: إثراء مشروع وسريع للغة نتيجة لمظاهر الحياة الجديدة وللمفاهيم الجديدة، وإلى جانب ذلك، إملاق ملحوظ، أو بل بالأحرى تلويث للغة من خلال الاستخدام العشوائي للكلمات الأجنبية. فتُحرَمُ لغتنا الجميلة، الرنانة، المرنة من الألوان ومن القابلية على التصوير ومن الاستعارة، وتُقَرَّب من لغة المكاتب البيروقراطية أو، بالأحرى، من لغة المدعو يات، عامل التلغراف سيئ السمعة.

ما علامات إملاق اللغة؟ أولاً وقبل كل شيء – هيمنة المفردات الأجنبية. فيجب أن ننظف اللغة الروسية بشكل حاسم ونهائي من جميع الكلمات المُستعارة من اللغات الأجنبية التي لها بدائل روسية.

في الآونة الأخيرة، أسمع وأنا راكب في حافلة نقل الركاب عبارات غريبة من مفردات أجنبية دخيلة وعبارات المكاتب البيروقراطية. ما هذا اللغو المفتقر إلى القدرة على التعبير الصحيح! عندما أستمع إلى مثل هذا الكلام، أفكّر مع نفسي: هل لمثل هذا عاش بوشكين وليف تولستوي وغوركي وتشيخوف وكتبوا باللغة الروسية المذهلة. هل فعلوا ذلك حتى يفقد أحفادهم الإحساس باللغة ويسمحوا لأنفسهم بالتحدث بهذا المزيج المقزز والميت من المفردات الأجنبية العسيرة على الهضم ومن لغة البروتوكولات. لقد تُرِك لنا هذا كإرث مثير للاشمئزاز من البيروقراطية القيصرية العديمة المشاعر.

هذا لا يمكن أن يكون! ولا ينبغي أن يكون! ولابد من أنْ نناضل بلا هوادة ضد إفقار اللغة هذا وضد العبارات السوقية.

إننا نصطدم بهذا الخطاب المستفز ليس في المؤسسات الرسمية وعلى اليافطات فقط، والأمثلة على هذا كثيرة؛ وتجد العديد من الكلمات المشوهة والفاسدة طريقها إلى الصحف وحتى إلى الأدب الروائي والقصصي.

يجب أن يكون الكُتّاب في طليعة المناضلين من أجل التطور الطبيعي للغة وتنظيفها من كل أنواع القمامة. إنَّ ثراء مفردات معجم الكاتب، كما يُقال، «يأتي مع الخبرة والزمن». فاللغة نتعلمها ويجب أن نتعلمها باستمرار إلى آخِر أيام العمر. ينبغي أن نتعلمها في كل مكان، ولكن قبل كل شيء يجب أنْ نتعلمها من الشعب، ومن الناس ذوي الخبرة، ومن الكتاب المشهورين باتساع وروعة مفرداتهم (من غوركي، وليسكوف، وبريشفين، وأليكسي تولستوي وآخرين).

نحن ملزمون بالبحث عن عينات من الكلام الروسي وجمعها في كل مكان، مثلما يُجمَع الرمل الحامل للذهب، شيئًا فشيئًا، حبّة بعد حبّة: في القطارات، وفي المزارع الجماعية، ومن الناس من مختلف المهن، وفي الشعر، وفي التقارير العلمية، وفي الأساطير الشعبية، وفي خطب الشخصيات السياسية. نحن ملزمون بجمع هذه العينات وإدخالها في النثر وتحقيق أصعب شيء - نقاء الصورة وصوابها والبساطة الشديدة تقريباً في التعبير.

الكُتّاب الكبار جميعهم يعرفون مدى تعقيد هذا العمل، ومدى صعوبة الارتقاء نحو البساطة. لقد سار كل واحد منهم تقريبًا على هذا الطريق البطيء، من وفرة الكلمات والحيوية إلى قسوة وانقباض الجمال الحقيقي، لأنَّ «خدمة مصادر الإلهام وربّات الشعر لا تحتمل الضجة، يجب أن يكون الجمال مهيبًا».

ليس عبثًا أنَّ بنديكتوف ذا الأسلوب المنمّق قد طواه النسيان، في حين أنَّ بوشكين البسيط والواضح تمامًا سوف يبقى متألقًا دائمًا عبر العصور ويظل صديقًا عصريًا لجميع الأجيال القادمة.

الكاتب يكتب بدافع داخلي حر، يكتب لأنه يأبى إلا أنْ يكتب. وإذا كان يجب على الكاتب من حيث التعبير أن يكون بسيطًا (ولكن ليس ساذجًا)، ومُتحفّظًا وملتزمًا التزامًا صارمًا بالمعايير، فعند التعبير عن نفسه، يجب أن يكون سَخِيًّا وحرًا بشكل غير عادي، ويجب عليه دائمًا أنْ يتحدث بأعلى صوته، باذلاً قصارى جهده، من دون أن يخشى من هدر كل ما لديه من أجل قصة واحدة ولو صغيرة. في هذه الحالة، تُعَدّ الرأفة بالنفس وصيانتها جريمة. «نحن بحاجة إلى فتح كل الأبواب، وقول كل شيء».

ربما بعد ذلك سيأتي الإحساس «بالدمار». ولكنَّ هذا الإحساس طارئ ومضلِّل. فبعد وقت قصير، تَستَحضِر فكرة جديدة وموضوع جديد من الوعي والذاكرة تدفّقًا جديدًا من الأفكار والصور. لأن الخيال، مثل الحياة نفسها، لا ينضب.

غالبًا ما يصطدم الخيال الحر للكاتب بالخطط والتصميمات المُعدة مسبقًا. بالطبع، كل ناثر يضع خططًا لرواياته وقصصه. يُعِدّ البعض الخطط «حتى النقطة الأخيرة»، والبعض الآخر يرسمها بإيجاز، وحتى بشكل غامض. «مدى الرواية غير المُقَيَّدة لا يزال غير واضح بالنسبة لي من خلال البلورة السحرية».

عادةً ما تعيش الخطط الواسعة والدقيقة مدة قليلة - قبل أنْ يظهر على الصفحات أبطالُ الكِتاب الأوائل، البشر الأحياء الأوائل. ولكن بمجرد أن يأتي الشخص إلى الحياة من تحت قلم الكاتب، يبدأ في اللحظة نفسها بمقاومة الخطة المتعمدة وفي النهاية يكسرها.

يبدأ الشيء في العيش وفقًا لمنطقه الداخلي، «غير المتصوَّر» في أكثر الخطط مثالية. أثناء العمل، تظهر العديد من الأفكار الجديدة، والحلول، والاكتشافات، والانحرافات، وأحيانًا يظهر أشخاص جدد تمامًا. يبدؤون في قيادة السرد ودفع الشخصيات المُخَطَّط لها مسبقاً إلى الخلف.

الخطة ضرورية، لكن لا ينبغي أن تثقل كاهل العمل مثل الرسم الهندسي الذي لا يمكن تغييره. يجب ألا تقيد الخطة الخيال - هذه الخاصية الرائعة، السحرية حقًا، أساس الفن الحقيقي. يضيء الخيال مثل شمس ضخمة متلألئة فوق ضباب الفكرة الأصلية، ويفتح أمامنا فجأة عالمًا مدهِشًا وغير مرئي، مليء بالأفكار والحوادث والتألق والفرح والحزن والعمل والشخصيات البشرية والأصوات والألحان والروائح والحب والغضب وتغريد العصافير وتحليق السحاب.

نحن مدينون للخيال الإبداعي بأعمال الفن جميعها. والآن، بعد أنْ صارت هذه الثروات بحوزتنا، لا نقدر أنْ نتصوّر ما كان سيحدث لنا، وكيف كان يمكننا أنْ نعيش بشكل معقول على الأرض لو لم تكن كلها لدينا.

من حيث الجوهر، كل النثر الحقيقي المتكامل، الذي ننحني إجلالاً له، يتحدث عن شيء واحد - عن الإنسان. يعمل الكُتّاب من أجله. يجتهدون في أن ينقلوا إليه أفضل ما تراكم لديهم وتربّوا عليه في نفوسهم وقلوبهم. إنهم يسعون جاهدين إلى أنْ ينقلوا إليه كل شيء، ويعبّروا له عن كل شيء حتى النهاية، من دون أنْ يطلبوا جزاءً على ذلك أو أنْ ينتظروا ردَّ الجميل.

وهكذا طالما تولد الأفكار العظيمة دائماً في أعماق القلب، فسينال الكُتّاب جرّاء سخائهم الحُظْوَةَ في قلوب الناس إلى الأبد.

قسطنطين باوستوفسكي

1953

الهوامش:

1 - قسطنطين باوستوفسكي (1892 - 1968): كاتب روسي سوفيتي ألّفَ العشرات من الروايات والقصص القصيرة والحكايات وقصص الأطفال واليافعين رُشِّحَ أكثر من مرة لجائزة نوبل.

2 - البيكي: نسيج قطني مُضلَّع تُصنَع منه الملابس. (المترجم).

3 - هذا مقطع من قصيدة وطنية كتبها الشاعر ألكسندر بوشكين عام 1831. كولخيس: موقع تاريخي لمملكة قديمة قامت في غرب جورجيا. (المترجم).

4 - من قصيدة لألكسندر بوشكين كتبها عام 1825. (المترجم).

بيير بورديو: ماهية النيوليبرالية؟[1]

بيير بورديو

ترجمة: د. سعيد بوخليط
المغرب

ماهي النيوليبرالية؟ برنامج تحطيم بنيات جماعية بوسعها أن تشكل عائقًا أمام منطق كلي للسوق.

هل يعتبر حقًا العالَم الاقتصادي، مثلما يدعي الخطاب المهيمن، نظامًا صافيًا وخاليًا من العيوب، يعرض بشراسة منطق نتائجه المتوقعة، ثم يسرع كي يردع مختلف أنواع التقصير بالجزاءات التي يعاقب بها، سواء آليًّا، أو- أكثر استثناءً- بواسطة أذرعه المسلحة، أقصد صندوق النقد الدولي ومنظمة التعاون الاقتصادي والتنمية، عبر السياسات التي يفرضونها: التقليص من كلفة اليد العاملة، تخفيض النفقات العمومية وكذا مرونة العمل؟ رغم أن النيوليبرالية، ليست حقيقة سوى تفعيل لطوباوية، فقد تحولت إلى برنامج سياسي، لكنها طوباوية سيتأتى لها بمساعدة النظرية الاقتصادية التي تستند عليها، أن يتم التفكير فيها باعتبارها وصفًا علميا للواقع؟

هذه النظرية الوصية محض تخيل رياضي (من الرياضيات)، تقوم، منذ البدء، على تجريد مدهش: ترتكز باسم مفهوم ضيق بل صارم للعقلانية المماثلة للعقلانية الفردية، على أن تضع بين قوسين الشروط الاقتصادية والاجتماعية للتدابير العقلانية وكذا البنيات الاقتصادية والاجتماعية التي هي شرط ممارستها.

يكفي فقط، حتى نعطي قياسًا للإهمال، التفكير في نظام التعليم، لأنه لم يؤخذ أبدًا بعين الاعتبار مثلما هو، خلال وقت من الأوقات، حيث يلعب دورًا محوريًا في إنتاج ثروات وخدمات، ثم يخلق منتجين أيضًا .مثل هذا الخطأ الأصلي، الذي تضمنته أسطورة أوغست ولرس[2] عن "النظرية الخالصة"، أنتج مختلف نواقص وكذا انتهاكات النظام الاقتصادي، ثم الإصرار المميت الذي يتمسك وفقه بالمعارضة الاعتباطية التي أوجدها،ضمن تموقعها الوحيد، بين منطق محض اقتصادي، يقوم على المنافسة وينطوي على الفعالية، ثم المنطق

الاجتماعي، الخاضع لقاعدة الإنصاف.

مع ذلك، "فهذه النظرية" غير الاجتماعية واللاتاريخية أصلاً، تمتلك اليوم أكثر من أي وقت مضى، الوسائل كي تصبح حقيقية، وقابلة تجريبيًا للاختبار. بالفعل، يختلف الخطاب النيوليبرالي عن باقي الخطابات الأخرى. على طريقة خطاب الأمراض النفسية والعقلية داخل الملجأ، حسب إيرفينغ غوفمان[3]، إنه "خطاب قوي"، لكنه ليس قويًا جدًا وفي غاية الصعوبة حين مواجهته سوى لتوفره على مختلف إمكانيات عالم علاقات القوى التي يساهم في تكريسها مثلما هي، لا سيما بتوجيهه الاختيارات الاقتصادية وجهة من يسيطرون على العلاقات الاقتصادية ومضيفا قوته الخاصة، تحديدا الرمزية ،إلى علاقات القوة تلك. باسم هذا المخطط العلمي للمعرفة، وقد صار برنامجًا سياسيًا للممارسة، يتحقق عمل سياسي ضخم (رافض، مادام يعتبر مظهريًا، محض سلب) يتوخى خلق شروط تحقق "النظرية" وتفعيلها: برنامج ينهض على التحطيم المنهجي للجماعات.

تصبح الحركة ممكنة، بفضل سياسة التحرير المالي، نحو الطوباوية النيوليبرالية من أجل سوق خالص ومثالي، يتم عبر الفعل المحوِّل، المدمِّر لمختلف المعايير السياسية، وينبغي حقا قول ذلك (أقربها عهدًا، التوقيع على الاتفاق المتعدد الأطراف حول الاستثمار، الداعي إلى حماية، المقاولات الأجنبية واستثماراتها، ضد الدول الوطنية)، لأنها تتطلع نحو إعادة النظر في كل البنيات الجماعية القادرة على أن تقف سدًّا أمام منطق السوق الخالص:الأمة، بحيث يستمر هامش المناورة لديها في التراجع؛ جماعات العمل،إلى جانب مثلاً، شخصنة الأجور والوظائف على ضوء الخبرات الفردية وما يترتب عن ذلك من تفتيت لصفوف العمال؛ هيئات الدفاع عن حقوق العمال، النقابات، التعاونيات؛ بل الأسرة نفسها، والتي تفتقد جانبًا من مراقبتها للاستهلاك، جراء تشكيلها الأسواق حسب أصناف العمر.

يستمد البرنامج النيوليبرالي، قوته الاجتماعية من القوة السياسية/الاقتصادية لمن يمثل مصالحهم – مساهمين، مضاربين ماليين، صناعيين، سياسيين محافظين أو اشتراكيين ديمقراطيين ارتكنوا إلى استقالات اطمأنت لشعار اتركه يعمل، موظفين ماليين رفيعي المقام، أكثر ضراوة بالأحرى بخصوص فرض سياسة تبجِّل إفلاسهم الذاتي، وبخلاف أطر المقاولات، لا يجازفون بتاتا كي يدفعوا ثمن النتائج حين الاقتضاء – أقول في المجمل ينزع برنامجها صوب الدفع لتحقيق القطيعة بين الاقتصاد والحقائق المجتمعية، وتؤسس بذلك، ضمن سياق الواقع، نظامًا اقتصاديًا يتماثل مع الوصف النظري، أي نوعًا من الآلة المنطقية، والتي تبدو مثل سلسلة إكراهات تقود الفاعلين الاقتصاديين.

تضمن عولمة الأسواق المالية، ارتباطًا بتطور تقنيات الإعلام، تحركًا غير مسبوق للرساميل وتمنح المستثمرين، المنشغلين بمردودية استثماراتهم على المدى القصير، إمكانية المقارنة دائمًا بين نتاج أكبر المقاولات وتُعاقب بالتالي إخفاقاتها. المقاولات نفسها، الواقعة تحت رحمة تهديد دائم مثل هذا، يلزمها التوافق بكيفية سريعة أكثر فأكثر مع مقتضيات الأسواق؛ تحت طائلة، مثلما يقال، "خسارة ثقة الأسواق"، وفي نفس الآن، دعم المساهمين والذين جراء خوفهم من الحصول على مردودية قصيرة المدى، فإنهم قادرون أكثر فأكثر بخصوص فرض إرادتهم على المسيرين، ويلزمونهم بمعايير، عبر الإدارات المالية، وكذا توجيه سياستهم المتعلقة بالتشغيل، الوظيفة والأجرة.

هكذا يترسخ النفوذ المطلق لعملية التطويع، مع التوظيف المقيد بعقود محددة زمانيًا أو العمل المؤقت وكذا "الخطط الاجتماعية" المتكررة، ثم التنافس داخل المقاولة نفسها، بين فروع مستقلة، وفِرق مضطرة إلى تعدد المهارات، وأخيرًا بين الأفراد، عبر شَخْصنة علاقة الراتب : تثبيت أهداف فردية؛ إجراء مقابلات فردية لاستخلاص التقييمات؛ تقييم دائم؛ زيادات في الرواتب تتسم بطابع شخصي أو منح مكافآت على ضوء الكفاءة والاستحقاق الفرديين؛ نجاحات فردية؛ استراتجيات لـ "المساءلة" تنزع نحو ضمان التشغيل الذاتي لبعض الأطر، يعتبرون مجرد أجراء ضمن تبعية هرمية قوية، سيتحملون في نفس الوقت مسؤولية الإشراف على المبيعات، المنتوجات، وكذا الفروع، والمخازن، إلخ، على طريقة "مستقلين"؛ واقتضاء "الضبط الذاتي" الممتد إلى" إشراك" الأجراء، حسب تقنيات "الإدارة التشاركية"، مهام عديدة تبتعد فعليًا كثيرًا عن وظائف الأطر. جملة تقنيات للإخضاع العقلاني، بقدر ما تفرض الاستثمار أساسا في العمل، وليس فقط ما يتعلق بمراكز المسؤولية، ثم العمل وفق الطارئ، فإنها تتبارى بخصوص إضعاف أو إلغاء معالم الروابط المجتمعية.

التأسيس العملي لمنظومة داروينية (نسبة إلى داروين) حيث صراع الجميع ضد الجميع، على جميع مستويات الهرمية، وقد اكتشف دوافع الانتماء إلى المهمة وكذا المقاولة في إطار اللاأمان، والمعاناة والإرهاق، لا يمكنه بالتأكيد النجاح أيضًا تمامًا إذا لم يعثر على تواطؤ تدابير هشة بلورها سياق الوجود غير المطمئن، ضمن مختلف أسلاك الهرمية، بل وحتى عند المستويات الأكثر تساميًا، خاصة بين صفوف الأطر، ثم جيش احتياطي من اليد العاملة، أضحى منقادًا نتيجة وضعية الهشاشة وكذا تهديد البطالة المستمر.

يتموضع الأساس النهائي لكل هذا النظام الاقتصادي تحت يافطة الحرية، التي تعكس في الواقع، البنية العنيفة للبطالة، واللااستقرار والتهديد بالطرد من العمل الذي يضمره: شرط التشغيل "المتناغم" مع النموذج الميكرو- اقتصادي الفرداني، بمثابة ظاهرة جماهيرية، ثم وجود جيش احتياطي من العاطلين.

أيضًا يضغط هذا العنف البنيوي على ما نسميه عقد العمل (وقد عقلنته "نظرية العقود" بذكاء وألغت عنه سمة الواقعية). لم يتكلم قط خطاب المقاولة كثيرًا عن الثقة، التعاون، الوفاء ثم ثقافة هذه المقاولة سوى أثناء حقبة تمكننا من انخراط جل اللحظات بالعمل على إخفاء أيّ من الضمانات الزمانية (ثلاثة أرباع حالات التوظيف محددة زمانيًا، ويتسع باستمرار حيز الوظائف المؤقتة، ثم ينزع مبدأ تسريح الفرد تمامًا نحو عدم الامتثال لأي قيد). هكذا نلاحظ سعي الطوباوية النيوليبرالية إلى التبلور على أرض الواقع مثل آلة جهنمية، بحيث تفرض قيمها على المهيمنين أنفسهم. كما الشأن مع الماركسية إبان ظرفية أخرى، والتي تتلاقى معها حسب تلك العلاقة، عند نقاط مشتركة عديدة، تثير هذه الطوباوية اعتقادًا مدهشًا، مفاده الإيمان بالتبادل الحر، ليس فقط عند الذين يعيشون ذلك ماديًا، كما الوضع بالنسبة لرجال المال، مدراء المقاولات الكبرى، إلخ. بل أيضًا عند الذين يلهمهم بمسوغاتهم الوجودية، مثل كبار الموظفين والسياسيين، المؤمنين بقداسة سلطة الأسواق باسم الفعالية الاقتصادية، مما يقتضي ضرورة إزالة الحواجز الإدارية والسياسية التي بوسعها إزعاج الماسكين بالرساميل في إطار بحث محض شخصي على أقصى درجات الربح الفردي، المستند إلى نظام عقلاني، يريد بنوكًا مركزية مستقلة، وينصح بإذعان الدول الوطنية لضرورات الحرية الاقتصادية من أجل أساتذة الاقتصاد، مع إلغاء مختلف القوانين على تلك الأسواق، بدءًا بسوق العمل، منع العجز والتضخم،

الخوصصة العامة للخدمات العمومية، وتقليص النفقات العمومية والمجتمعية.

دون اقتسام بالضرورة للفوائد الاقتصادية والاجتماعية لمعتقدين حقيقيين، يمتلك الاقتصاديون ما يكفي من فوائد نوعية في حقل العلم الاقتصادي كي يقدموا مساهمة قطعية، مهما كانت أحوالهم الذهنية بخصوص التأثيرات الاقتصادية والاجتماعية للطوباوية التي يلبسونها برهانًا رياضيًا، لإنتاج وإعادة إنتاج مرة ثانية الإيمان بالطوباوية النيوليبرالية. وقد انفصلوا بكل وجودهم، عن العالم الاقتصادي والمجتمعي كما هو، لاسيما، نتيجة تكوينهم الفكري، التجريدي خالصًا في أغلب الأحيان، تنظيريًا ومقتصرًا على مضامين الكتب، واكتفوا خاصة بدائرة خلط أشياء المنطق مع منطق الأشياء.

واثقون في نماذج لم يعثروا قط عمليًا على فرصة إخضاعها لاختبار التحقق التجريبي، والتزموا فقط بالتأمل فوقيًا مكتسبات علوم التاريخ الأخرى، بحيث لا يكتشفون بين طياتها صفاء وكذا الشفافية البلورية لمفاتيحها الرياضية، ثم عجزهم في أغلب الأحيان عن استيعاب ضرورتها الحقيقية وكذا تعقيدها العميق، ثم يساهمون ويشاركون في تحول اقتصادي واجتماعي مدهش، بحيث وإن أثارت بعض نتائجه فزعهم (يمكنهم تسديد الاشتراك إلى الحزب الاشتراكي وتقديم نصائح حذرة لمثليهم داخل أجهزة السلطة)، فلا يمكنها أن تزعجهم مادامت، المجازفة ببعض الإخفاقات، مستندين خاصة إلى ما ينعتونه أحيانًا بـ"فقاعات تأملية"، يتطلعون خلف ذلك التحول صوب إعطاء حقيقية للطوباوية المنطقية للغاية (مثل بعض أشكال الجنون) التي كرسوا لها حياتهم.

مع ذلك فالعالَم هنا، مع التأثيرات الملاحظة فوريًا جراء اشتغال الطوباوية النيوليبرالية الكبرى: ليس فقط البؤس المتزايد أكثر فأكثر بين أوساط طرف من المجتمعات حتى الأكثر تقدمًا اقتصاديًا، ثم النمو غير العادي للفوارق بين الأرباح، والاختفاء التدريجي لعوالم مستقلة ضمن الإنتاج الثقافي، السينما، النشر، إلخ، من خلال فرض متطفل لقيم تجارية، لكن أساسًا وخاصة تحطيم مختلف السلط الجماعية القادرة على التصدي لمفعول الآلة الجهنمية، في مقدمتها الدولة، المُؤْتَمَنة على مختلف القيم العامة المرتبطة بفكرة الجمهور، ثم تعميمها في كل مكان، داخل أعلى دوائر الاقتصاد والدولة، والمقاولات، لهذا النوع من الداروينية الأخلاقية، والتي مع شعيرة عبادة المنتصِر، المُصاغة برياضيات دقيقة ثم القفز المطاطي، فقد صار تشكلها بمثابة معايير لمختلف ممارسات حرب الجميع ضد الجميع وكذا الاستخفاف.

هل يحق لنا الترقب من الكتلة الهائلة للمعاناة التي أفرزها نظام كهذا اقتصاديًا- سياسيًا أن تكون في يوم من الأيام مصدرًا لحركة قادرة على وضع حد للسباق نحو الهاوية؟ بالفعل، نجدنا حيال تناقض عجيب: بينما العوائق التي نصادفها في سبيل تحقيق النظام الجديد- المتعلق بفرد وحيد، لكنه حر- تتناول اليوم انطلاقًا من انتسابها إلى جمود منظومات قديمة، وبأن كل تدخل مباشر وواع، لاسيما حينما يصدر عن الدولة، كيفما جاءت الزاوية، لم يعد يحظى بالمصداقية، بالتالي يلزمها أن تنمحي لصالح آلية خالصة وغير معروفة، أي السوق (حيث ننسى أنه كذلك فضاء لممارسة المنافع)، أقول يمثل هذا في الحقيقة استمرار أو بقاء مؤسسات وفاعلين ينحدرون من النظام القديم في طريقهم إلى التفكك، ومجمل عمل شتى أصناف العمال المجتمعيين، وكذا جل أشكال التضامن الاجتماعي، العائلية أو غيرها، والتي تحول دون سقوط النظام الاجتماعي في الفوضى رغم الحجم المتنامي للساكنة الهشة.

يحدث الانتقال إلى "الليبرالية" بكيفية متبلِّدة الشعور، إذن غير ملموسة، مثل انجراف قاري، وقد أخفت تأثيراتها الأكثر رعبًا عن الأنظار، لمدة بعيدة الأمد. نتائج تجد نفسها كذلك مستترة، على نحو متناقض، جراء أشكال المقاومة التي أحدثها، منذئذ، المدافعون عن النظام القديم معتمدين بهذا الصدد على الموارد التي احتواها، من خلال الارتباطات التضامنية القديمة، وعبر احتياطات الرأسمال الاجتماعي اللذين يحميان جزءًا كاملاً من النظام الاجتماعي الحالي بعدم السقوط في الفوضى (رأسمال، إذا لم يجدد، ويبعث ثانية، يكون مآله الإنهاك،غير أن اضمحلاله لن يحدث بين عشية وضحاها).

بيد أن نفس هذه القوى المتكلفة بـ"الحفظ"، والتي يسهل كثيرًا تصنيفها باعتبارها قوى محافظة، تعتبر كذلك، حسب علاقة أخرى، قوى مقاومة لتثبيت النظام الجديد، بوسعها أن تصير قوى انقلابية. وإذا أمكننا أيضًا الإبقاء على بعض من الأمل الحصيف، فلا زالت موجودة دائمًا، داخل المؤسسات المرتبطة بالدولة وكذلك مع تدابير الفاعلين (لاسيما الأكثر ارتباطًا بهذه المؤسسات، مثل نبلاء الدولة الصغار)، قوى من هذا القبيل، والتي خلف مظاهر كونها تدافع ببساطة، مثلما يُؤَاخذ عليها فورًا، عن نظام منقرض وكذا "الامتيازات" المترتبة عن ذلك، يلزمها في الواقع، حتى تصمد أمام اختبار التجربة، العمل على إبداع وبناء نظام مجتمعي لن تحكمه فقط قاعدة البحث عن المصلحة الأنانية والشغف الفردي بالربح، بل أخلت مكانًا أمام تعاونيات تسعى نحو الاقتفاء العقلاني لغايات تهيأت وأقِرَّت بشكل جماعي.

فكيف لا تحظى الدولة بمكان خاص، وسط هذه التعاونيات، الجمعيات، النقابات، الأحزاب.الدولة الوطنية، أو بشكل أفضل، الأسمى منها، يعني أوروبية (مرحلة نحو دولة عالمية)، قادرة على أن تضبط وتفرض بفعالية المكاسب المتحققة في الأسواق المالية، لا سيما التصدي لفعل الأخيرة التدميري على سوق العمل، من خلال تنظيم، بمساعدة النقابات، الإعداد للدفاع عن المصلحة العمومية، والتي سواء أردنا أم رفضنا، لن تنزاح أبدًا، حتى مع بعض الأخطاء في الصياغة الرياضية، عن منظور المحاسب (في وقت آخر، كان بوسعنا نعته بـ"البقّال") حيث يقدمه الاعتقاد الجديد باعتباره الصياغة القصوى للإنجاز البشري.

مع ذلك فالعالَم هنا، مع التأثيرات الملاحظة فوريًا جراء اشتغال الطوباوية النيوليبرالية الكبرى: ليس فقط البؤس المتزايد أكثر فأكثر بين أوساط طرف من المجتمعات حتى الأكثر تقدمًا اقتصاديًا، ثم النمو غير العادي للفوارق بين الأرباح، والاختفاء التدريجي لعوالم مستقلة ضمن الإنتاج الثقافي، السينما، النشر، إلخ

الهوامش:

(1) مصدر النص: جريدة لوموند ديبلوماتيك، مارس 1998. بيير بورديو(1930 - 2002)،عالم اجتماع، وأستاذ بكوليج دو فرانس.

(2) أوغست ولرز (1800-1866)، اقتصادي فرنسي، وصاحب كتاب: طبيعة الثراء وأصل القيمة (1848)، أحد الأوائل الذين سعوا إلى تطبيق الرياضيات على الدراسة الاقتصادية.

(3) إيرفينغ غوفمان: ملاجئ، دراسات حول الوضع المجتمعي للأمراض العقلية، منشورات مينوي، باريس 1968.

أهمية الفلسفة في عصر الذكاء الاصطناعي

أنتوني جرايلينج، بريان بول

المحرر الثقافي

لقد كانت المفاهيم العلمية الجديدة والتقنيات الهندسية دائمًا مثيرة للإعجاب ومخيفة. ولا شك أنها ستستمر في ذلك.

أعلنت شركة OpenAI مؤخرًا أنها تتوقع "الذكاء الفائق" - الذكاء الاصطناعي الذي يتفوق على القدرات البشرية – في هذا العقد. وبناء على ذلك، فهي تبني فريقًا جديدًا، وتكرس 20٪ من مواردها الحاسوبية لضمان أن يكون سلوك أنظمة الذكاء الاصطناعي هذه متوافقًا مع القيم الإنسانية. يبدو أنهم لا يريدون أن تشن الذكاءات الاصطناعية الخارقة المارقة حربًا على البشرية، كما حدث في فيلم الخيال العلمي المثير "المدمر" لجيمس كاميرون عام 1984 (ومن المثير للانزعاج أن المدمر الذي لعب دوره أرنولد شوارزنيجر يتم إرساله إلى عام 2029). وتدعو شركة OpenAI كبار الباحثين والمهندسين في مجال التعلم الآلي إلى مساعدتها في معالجة المشكلة.

ولكن هل يمكن للفلاسفة أن يقدموا شيئًا ما؟ وبصورة عامة، ما الذي يمكن أن نتوقعه من هذا التخصص العريق في العصر التكنولوجي المتقدم الجديد الذي بدأ يظهر الآن؟

للبدء في الإجابة على هذا السؤال، يجدر التأكيد على أن الفلسفة كانت مفيدة للذكاء الاصطناعي منذ نشأته. كانت إحدى قصص نجاح الذكاء الاصطناعي الأولى برنامج كمبيوتر عام 1956، أطلق عليه اسم "Logic Theorist"، ابتكره ألين نيويل وهربرت سيمون. كانت مهمته إثبات النظريات باستخدام مقترحات من كتاب "مبادئ الرياضيات"، وهو عمل مكون من ثلاثة مجلدات صدر عام 1910 للفيلسوفين ألفريد نورث وايتهايد وبرتراند راسل، بهدف إعادة بناء كل الرياضيات على أساس منطقي واحد.

في الواقع، كان التركيز المبكر على المنطق في مجال الذكاء الاصطناعي مدينًا إلى حد كبير للمناقشات التأسيسية التي خاضها علماء الرياضيات والفلاسفة.

كانت إحدى الخطوات المهمة في تطوير المنطق الحديث على يد الفيلسوف الألماني جوتلوب فريج في أواخر القرن التاسع عشر. فقد أدخل فريج استخدام المتغيرات القابلة للقياس الكمي - بدلاً من الأشياء مثل الأشخاص - في المنطق، ومن بين المساهمين المهمين الآخرين في ثلاثينيات القرن العشرين عالم المنطق النمساوي المولد كورت جودل، الذي تدور نظرياته حول الكمال وعدم الكمال حول حدود ما يمكن إثباته، و"دليل عدم قابلية الحقيقة للتعريف" الذي قدمه عالم المنطق البولندي ألفريد تارسكي. وقد أظهر الأخير أن "الحقيقة" في أي نظام شكلي قياسي لا يمكن تعريفها داخل هذا النظام المعين، بحيث لا يمكن تعريف الحقيقة الحسابية، على سبيل المثال، داخل نظام الحساب.

وأخيرًا، استندت فكرة الآلة الحاسوبية المجردة التي طرحها الرائد البريطاني آلان تورينج في عام 1936 إلى هذا التطور، وكان لها تأثير كبير على الذكاء الاصطناعي المبكر.

ومع ذلك، قد يقال إنه حتى لو كانت الذكاء الاصطناعي الرمزي القديم الجيد مدينًا للفلسفة والمنطق رفيعي المستوى، فإن "الموجة الثانية" من الذكاء الاصطناعي، القائمة على التعلم العميق، تستمد أكثر من الإنجازات الهندسية الملموسة المرتبطة بمعالجة كميات هائلة من البيانات.

ولكن الفلسفة لعبت هنا أيضًا دورًا. خذ على سبيل المثال نماذج لغوية ضخمة، مثل تلك التي تعمل على تشغيل برنامج ChatGPT، الذي ينتج نصّ محادثة. إنها نماذج هائلة، تحتوي على مليارات أو حتى تريليونات من المعلمات، مدربة على مجموعات بيانات ضخمة (تمثل عادة جزءًا كبيرًا من الإنترنت). ولكن في جوهرها، تتعقب هذه النماذج الأنماط الإحصائية لاستخدام اللغة وتستغلها. وقد عبر الفيلسوف النمساوي لودفيج فيتجنشتاين عن فكرة مشابهة للغاية في منتصف القرن العشرين: "معنى الكلمة، كما قال، هو استخدامها في اللغة".

ولكن الفلسفة المعاصرة، وليس فقط تاريخها، لها أهمية كبيرة في مجال الذكاء الاصطناعي وتطوره. فهل يستطيع حامل شهادة الماجستير في القانون أن يفهم حقًا اللغة التي يعالجها الذكاء الاصطناعي؟ وهل قد يتمكن من تحقيق الوعي؟ هذه أسئلة فلسفية عميقة.

لم يتمكن العلم حتى الآن من تفسير كيفية نشوء الوعي من الخلايا الموجودة في الدماغ البشري بشكل كامل. ويعتقد بعض الفلاسفة أن هذه "مشكلة صعبة" تتجاوز نطاق العلم، وقد تتطلب مساعدة الفلسفة.

وعلى نحو مماثل، يمكننا أن نتساءل عما إذا كان الذكاء الاصطناعي القادر على توليد الصور قادرًا على أن يكون مبدعًا حقًا. وتزعم مارغريت بودن، وهي عالمة بريطانية في مجال الإدراك وفيلسوفة الذكاء الاصطناعي، أنه في حين سيكون الذكاء الاصطناعي قادرًا على إنتاج أفكار جديدة، فإنه سوف يجد صعوبة في تقييمها كما يفعل المبدعون.

وتتوقع أيضًا أن الهندسة المعمارية الهجينة (الرمزية العصبية) فقط - التي تستخدم كل من التقنيات المنطقية والتعلم العميق من البيانات - ستحقق الذكاء العام الاصطناعي.

القيم الإنسانية

وبالعودة إلى إعلان OpenAI، عندما طُلب منا طرح سؤالنا حول دور الفلسفة في عصر الذكاء الاصطناعي، اقترح علينا ChatGPT أن (من بين أمور أخرى) "يساعد في ضمان أن يكون تطوير واستخدام الذكاء الاصطناعي متوافقين مع القيم الإنسانية".

الواقع أن كثيرين يشعرون بالقلق إزاء القوة والنفوذ المتزايدين لشركات التكنولوجيا وتأثيرها على الديمقراطية. ويزعم البعض أننا في احتياج إلى طريقة جديدة تمامًا للتفكير في الذكاء الاصطناعي ــ مع الأخذ في الاعتبار الأنظمة الأساسية التي تدعم الصناعة. على سبيل المثال، زعم المحامي والمؤلف البريطاني جيمي سوسكيند أن الوقت قد حان لبناء "جمهورية رقمية" ــ وهي الجمهورية التي ترفض في نهاية المطاف النظام السياسي والاقتصادي ذاته الذي أعطى شركات التكنولوجيا هذا القدر الهائل من النفوذ.

وأخيرًا، دعونا نسأل بإيجاز: كيف سيؤثر الذكاء الاصطناعي على الفلسفة؟ في الواقع، يعود تاريخ المنطق الشكلي في الفلسفة إلى أعمال أرسطو في العصور القديمة. ففي القرن السابع عشر، اقترح الفيلسوف الألماني جوتفريد لايبنتز أننا قد نمتلك ذات يوم "آلة حسابية منطقية" آلة حاسبة من شأنها أن تساعدنا في استنباط إجابات للأسئلة الفلسفية والعلمية بطريقة شبه أوراكلية.

ولعلنا بدأنا الآن في إدراك هذه الرؤية، حيث يدعو بعض المؤلفين إلى "فلسفة حسابية" تشفر الافتراضات حرفيًا وتستخلص العواقب منها. وهذا يسمح في نهاية المطاف بتقييم النتائج على أساس الحقائق و/أو القيم.

من المؤكد أن التقدم في مجال الذكاء الاصطناعي قد أعطى الفلاسفة الكثير للتفكير فيه؛ بل ربما بدأ حتى في تقديم بعض الإجابات.

المصدر: the conversation

جورج لايكوف
الاستعارة تَبْني الفِكْر

ترجمة: د. أسماء كريم

باحثة في الترجمة ونظرية النص
وتحليل الخطاب - المغرب

سلَّط جورج لايكوف George Lakoff الضَّوء، من خلال التَّأكيد على دور الاستعارات، على كيفيَّة اكتساب الكلمات للمعنى من خلال التَّجارب الملموسة والمفاهيم المشتركة.

يعتبر جورج لايكوف رائدًا في علم اللغة المعرفي منذ الثمانينيات، وهو معروف بدوره كمُفكِّر يساري مُلتَزم بالـمُعسكَر الديمقراطي، مثل نعوم تشومسكي Noam Chomsky في اللسانيات التوليديَّة، وهو شخصيَّة إعلاميَّة في علم اللغة.

بدأ حياته المهنيَّة في تخصّص تشومسكي وعمل، مثله، في التحليل التركيبي للّغات. ولكن، منذ منصف الثمانينيات من القرن العشرين، وبالتّعاون مع جيمس ماكولي James McCawley وبول بوستال Paul Postal وجون روس John Ross، حرَّر لايكوف نفسه وحاول تطوير دلالةٍ توليديَّة شكَّلت بنيةً دلاليَّةً عميقة تخضع لها الخصائص النّحويَّة. كانتْ خيبة أمل "فرسان نهاية العالَم الأربعة"، كما أطلق عليهم أنصار النظريَّة المعياريَّة، كبيرةً، لأنَّ تشومسكي رفض الاهتمام بمقترحاتهم. ثم، انفصلت الدَّلالة التوليديَّة، ولكنّها اختفت خلال السبعينيات، بعد تهميشها في الجامعات. وسرعان ما تخلَّى لايكوف عن التوليديَّة والمنطق للتَّركيز على العلاقات بين المعرفة واللغة. وكانت الجامعة الصَّيفيَّة التي نظَّمها عام 1975 في معهد بيركلي اللغوي Berkeley Linguistic Institute de بمثابة استراحة. وهناك التقى بباحثين في العلوم المعرفيَّة،

وخاصَّة إليونور روش Eleonor Rosch الذي قدَّم نظريَّةً جديدةً لتصنيف الإنسان، والتي لم تعد تستند إلى الظروف الضروريَّة والكافيَّة كما أسَّسها أرسطو، ولكن إلى نظريَّة النَّمط النَّموذجي.

كان اللقاء مع مارك جونسون Mark Johnson عام 1979 حاسمًا: فقد أدَّى اهتمامهما المشترك إلى إصدار كتاب عام 1980 (Metaphor we live by/ الاستعارات التي نحيا بها). يوضّح لايكوف وجونسون أنَّ الاستعارات، بعيدًا عن كونها مجرّد صور بلاغيَّة، موجودة في كلّ مكانٍ؛ في طرائق تفكيرنا وتواصلنا. يتم تنظيم الاستعارات بطريقة منهجيَّة ومتَّسقة: وبالتالي فإنَّ تعبيرات من قبيل "الوقت هو المال"، و"الوقت مَوْرِدٌ"، و"الوقتُ سلعة ثمينة"، تشكِّل نظامًا واحدًا يشير إلى مفهوم القيمة. إنَّ التَّجارب الجسديَّة التي نمرُّ بها مع أجسادنا (على سبيل المثال: أعلى/ أسفل، داخل/ خارج، حار/بارد) تسمح لنا ببناء مفاهيم مجرَّدة والتواصل بشأنها من خلال الاستعارات. وهكذا، يمكننا القول بالفرنسيَّة أننا "في حالة مزاجيَّة سيّئة/ Le moral dans les chaussettes"، أو أننا "في السماء السَّابعة/ au septième ciel" لأنَّ الحُزن يرتبط بالاسترخاء (وبالتالي "أسفل")، والفرح بقوَّة الجسم (وبالتالي "في الأعلى"). هذا الرَّبط في التجربة الإدراكيَّة والجسديَّة، الذي أبرزه لايكوف وجونسون، يتعارض مع الذَّاتيَّة والواقعيَّة على حدٍّ سواء (الاعتقاد الذي بموجبه تتمتَّع المقترحات المُعبَّر عنها في لغة ما بقيمةٍ حقيقيَّة موضوعيَّة، مستقلَّة عن مَلَكَتنا المعرفيَّة).

يتناول الكتاب الرئيسي الآخر للايكوف النساء، النَّار وأشياء خطيرة (1987) Women, Fire and Dangerous Things جانبًا آخر من المعرفة داخل اللغة؛ وهو التَّصنيف بِوَصْفِه عمليَّةً لبناء المعنى. فبالنّسبة للايكوف "تصبح اللغة ذات دلالة لأنَّها مرتبطة بشكلٍ مباشر بالفكر الدَّالّ، وتعتمد على طبيعة الفكر". من هذا المنظور، يستخدم الفكر البشري نوعيْن من البنيات الرَّمزيَّة الدَّالة. تشمل البنيات الأولى، ذات الدَّلالة المباشرة، على مفاهيم المستوى الأساسي، والتي تتوافق مع المستوى الأساسي للتَّجربة الجسديَّة (ذلك الذي يسمح لنا بالتَّمييز بين النَّمر والفيل)، وأنماط الصّور البسيطة (على سبيل المثال تلك الخاصَّة بالطَّريق، المُوَضَّحَة في اللغة الانجليزيَّة من خلال حروف الجر "من/From" و"إلى/to"). أما الثَّانيَّة، فهي النتيجة التَّخييليَّة للعقل البشري، ولا تملك دلالةً إلا في شكلها غير المباشر: فهي عبارة عن إسقاطات استعاريَّة ومجازيَّة مبنيَّة على أنماط من الصُّور ومفاهيم من المستوى الأساسي. فمثلاً، يسمح مخطَّط المَسَار بوصف الانتقال من حالة نفسيَّة إلى أخرى، عن طريق الاستعارة، فلايكوف يفترض وجود نماذج معرفيَّة مثالية (MCI) تبني المفاهيم والدَّلالات. ويمكن أنْ تكون هذه بنية اقتراحيَّة (ومن أمثلة ذلك، أن تنصّ النماذج المعرفيَّة المثاليَّة للأسبوع على اسم الأيام في الأسبوع وعددها، بالإضافة إلى دور عطلة نهاية الأسبوع)، أو بنية نمطٍ للصُّورة أو للإسقاطات الاستعاريَّة والمجازيَّة. وغالبًا ما يتمّ الاستشهاد بالمثال: "الغضب هو حرارة سائل في وعاء"، وهو النماذج المعرفيَّة المثالية MCI التي تبني تصوُّر الغضب.

الإهمال التَّاريخي

حفَّز لايكوف بشكل كبير، من خلال تعميم فكرة أنَّ هذه النَّماذج الاستعاريَّة تسمح بالتَّعبير عن التَّفكير المجرَّد وبالتَّأكيد على الجوانب الجسديَّة والإدراكيَّة للمعرفة، البحثَ حول العلاقة بين المعرفة واللغة. وأصبح مؤلَّفه مع جونسون من الأعمال الكلاسيكيَّة التي أثَّرت، إلى جانب اللسانيات، على الفلسفة وعلم النَّفس. لقد صارت موضوعات التَّصنيف والعلاقة بين المعرفة واللغة، التي تمَّ إهمالها إلى حدٍّ الآن، ضروريَّةً، ويجب على كلّ لسانيّ أنْ يتَّخذ مَوْقفًا حيالها. أشاد لايكوف، مرارًا وتكرارًا، بالجانب الإبداعي للسانيات المعرفيَّة من خلال مقارنته مع اللسانيات الشَّكليَّة والمنطقية والعقلانيَّة والموضوعيَّة القديمة، والتي تشمل، حسب رأيه، تشومسكي وستيفن بينكر Steven Pinker. وهو بذلك ينسى أن يقول إنَّ الاستعارة لعبت بالفعل دورًا رئيسيًّا في التفكير في عيون الفلاسفة مثل فريتز ماوثنر Fritz Mauthner، أو جياماباتيستا فيكو Giambettista Vio، أو فريديريك نيتشه Friedrich Nietzsche.

شكَّلت أسسُ وفرضيّاتُ اللسانيات المعرفيَّة موضوعَ انتقادات كثيرة. لقد انْتُقِدَت بسبب طابعها العقلي؛ أي استيعاب المَدلولات اللسانيَّة في فئات عقليَّة، وفي مفاهيم. وهي تتضمَّن المعرفة التَّجريبيَّة التي تَبني الفئات، وِفقًا للمُدافعين الاجتماعيّين والثقافيّين المُتغيِّرين، ولكن في الواقع غالبًا ما يتمّ اختزالها إلى تصوّرات حسيَّة حركيَّة وحَركِيَّة التي تفرض نفسها بشكلٍ عالمي على كلّ إنسان.

وعلى النَّقيض من ذلك، يتمّ تجاهل دور اللغة والنَّشاط البشري في تطوّر المعرفة. تتَّخذ اللسانيات المعرفيَّة عند لايكوف دائماً الشعورَ اللغوي للمُتحدِّثين نقطةَ انطلاقٍ لها، وتُهمل باستمرار البعد التاريخي والذاتي المشترك للمعاني، والذي يُمكن أنْ يلعب دورًا هامًّا. هكذا، وبالعودة إلى مثال الغضب الذي طوَّره لايكوف عام 1987، تُظهر كارولين جيفيرت Caroline Gevaert أنَّ تصوُّر الغضب بِوَصْفه عاصفة "ساخنة" ليس هو السَّائد في جميع العصور في اللغة الانجليزيَّة، وأنَّه مرتبط بنظريَّة الأَمزِجَة الأربعة*.

حفَّز لايكوف بشكل كبير، من خلال تعميم فكرة أنَّ هذه النَّماذج الاستعاريَّة تسمح بالتَّعبير عن التَّفكير المجرَّد وبالتَّأكيد على الجوانب الجسديَّة والإدراكيَّة للمعرفة، البحثَ حول العلاقة بين المعرفة واللغة. وأصبح مؤلَّفه مع جونسون من الأعمال الكلاسيكيَّة التي أثَّرت، إلى جانب اللسانيات، على الفلسفة وعلم النَّفس

المصدر:

(مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية/ Sciences Humaines/ les essentiels, Hors-Série, Les Essentiels ، العدد 15، أكتوبر-نونبر 2023، ص: 113-114)

- ماثيو بيرينز Matthieu Pierens (دكتور في علوم اللغة، جامعة باريس ديدرو Paris Diderot)

الهوامش

*يُعدُّ أبقراط من أوائل من تحدَّث عن أنماط الشَّخصيَّة ونظريَّة الأمْزِجَة في كتابه "طبيعةالإنسان/ Nature of Man"، فهو يحاول ربط سلوك الإنسان وتصرّفاته (مزاجه) مع افرازات الجسم (مزاج دموي/ مزاج صفراوي/ مزاج بلغمي/ مزاج سوداوي). وهذه الأمزجَة مرتبطة بالطَّبائع الأربعة: الجفاف، والحرارة والرّطوبة والبرودة. [المترجمة]

إحياء التفكير في راهنية ميشيل فوكو

جوديث ريفيل Judith Revel

ترجمة: محمد نجيب فرطميسي

المغرب

ما الذي يحدث لفكر فيلسوف بعد ثلاثين سنة من وفاته؟ يمكّن، في الوقت نفسه، وفي أغلب الحالات، إنتاج متن متسرع، من وضع حدود له، وتحديد "مكانته" في المشهد الفكري لعصر ما، وتشكيل صورة موحدة عنه. هكذا تُفتح، في سياق تاريخ الفلسفة، لحظة ثانية: آنذاك تحتل الخلافات التأويلية، وأحيانًا نزاعات الميراث، مكانها. والحال أن لا شيء من كل هذا، في حالة فوكو، حدث. إن خصوصيته، من هذه الناحية، مزدوجة. إذ لم يترك فوكو متنًا بالمعنى الدقيق للكلمة: بينما أتيح للرعيل الأول - مساعديه وقراؤه المعاصرين له - الاطلاع مباشرة على فكره عبر كتبه، فإن الجيل الثاني تعرف عليه انطلاقًا من نصوص "متفرقة" نشرت في حياته وتم جمعها في جزئين تحت عنوان "أقوال وكتابات" (طبعة غاليمار 1992). كما أتاح، أخيرًا، نشر دروسه بكوليج فرنسا مكتملة، للباحثين الشباب إمكانية اللقاء بفكر فوكو والاطلاع عليه.

مفهوم المؤلف

ثلاثة مداخل، ثلاثة سجلات، وبالنسبة لفوكو ثلاثة أساليب - غير متكافئة - للاشتغال: ثلاثة "مستويات" للتعامل، تتمفصل فيما بينها، بكيفية مثيرة، لكنها لا تغطي بعضها البعض نهائيًا. إذا كان لا بد من التذكير بكل هذا، فذلك لأننا لسنا أمام متن مكتمل، بل بصدد "فحص" feuilletage غير مألوف. فحص بقدر ما هو معقد فهو غير مكتمل في الآن نفسه: يتعلق الأمر بكمية هائلة من الكتابات غير المنشورة، سلمها أخيرًا صديق عمره دانييل ديفير D. Defert للمكتبة الوطنية لفرنسا، وتلك المدرجة في رصيد مؤسسة ذاكرة المطبوعات المعاصرة بمدينة Caen، وما تملكه العائلة، ناهيك عن الوثائق المنتشرة في أنحاء العالم، توفر أي شيء، إلا وحدة متن مغلق، وهوية مؤلف ثابتة وراسخة على رقعة الفكر المعاصر: بدلا من فضاء متماسك، ومتنوع، لكنه مفتوح على صيغ إشكالية متعددة.

نعلم جيدًا نفور ميشيل فوكو من مفهوم المؤلف ومصطلح "الأثر- المؤلف" المرتبط به، والذي تعزّه أنظمتنا المدرسية والجامعية. لا يسعنا، والحالة هذه، إلا أن نبتهج لاستحالة تشكل فكر فوكو بوصفه أثرًا Une œuvre بالمعنى الدقيق للكلمة: لا نوقف فكرًا حيًا. حتى وإن خصته طبعة لابلياد الشهيرة بمجلد - يستعيد كتبه المنشورة في حياته - فسيبقى "عدم الإغلاق" الخاصية الأساسية المميزة لفكره. إشادة، على الأقل، بهذا "الشغف" القوي، والذي لازم فوكو طيلة حياته، برومان روسل R Roussel، والذي يبدو أنه ميز فعلاً، تمرده ونفورهLa rétivité من كل تحديد للهوية بعد المماة: "المتاهة هي التي خلقت المينوتورle Minotaure، لا العكس".

غياب الأرثودوكسية

يترتب عن هذا الوضع نتيجتان: تتمثل الأولى في غياب شبه مطلق لـ"ظاهرة المدرسة" واستحالة إضفاء الطابع الأرثودوكسي على فكر فوكو: أين نرسي القاعدة؟ كيف نحدد "حقيقة فوكو" إن كان الأثر يختفي كأثر، إن لم يكن فعلاً المؤلف واحدًا، إن كان ما خلفه ليس فقط مجموع ما قاله وما كتبه، لكن أيضًا حركة بحث، معنى إيماءة تغير مكانها باستمرار، أعيد استثمارها في عدة مجالات – عمومًا، إن كان فعل التعلم هو فعلاً كيفية للمساءلة أكثر مما هو نسق؟

ترتبط النتيجة الثانية بالأولى: إنه تشعب لا مثيل له لاستعمالات فكر فوكو. استعمالات لا تستثني في شيء مقاربة أخرى -عميقة، بقدر ما هي ضرورية - إنها القراءة الفيلولوجية للنصوص: لا بد من الإشادة هنا بكل من أصدروا، في السنوات الأخيرة، طبعات ووفروا أدوات نقدية، وأعادوا الاعتبار لكلام فوكو ومعقوليته الخاصة به. لولا ذلك لم يكن هناك شيء آخر ممكن. لكن الاستعمالات تفرض علاقة أخرى بفكر الفيلسوف. لقد فتحت ورشين: من جهة تحيين actualisation فكر فوكو وقفًا لزمان - زماننا نحن - ليس هو زمانه، من جهة أخرى، تطبيق تساؤلاته أو استعمال مفاهيمه في حقول، أو مواضيع، لم يضعها فوكو نفسه في الحسبان.

يستند في الواقع، في الحالة الأولى، هذا التحول في علاقته براهننا نحن، على فكرة مرتبطة أساسًا بفوكو: لا وجود لفكر إلا بوصفه نتاج لحظته التاريخية الخاصة به؛ لكن أيضًا، لا وجود لموضوع الفكر إلا باعتباره ثمرة مجموعة محددة من التمثلات والتحديدات، والتقسيمات الخاصة بحقبة معينة: التحليل بالنسبة لفوكو، تابع دائما لعملية التحقيب: لا وجود لـ"تاريخ الحمق" (1961) دون الإحالة على الحقبة الكلاسيكية، ولا لأركيولوجيا العلوم الإنسانية، في "الكلمات والأشياء" (1966)، دون القرن الثامن عشر، ولا لتحليل "النظم الانضباطية" في "المراقبة والعقاب" (1975) من دون الأخذ بعين الاعتبار "منعطف" القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر.

التاريخ "يتحرك"

ليس التاريخ ثابتًا بتاتًا، وليس له، كما يذكر بذلك دائما فوكو، خارج dehors: الكل تخترقه حتميات تاريخية، نسقنا الفكري، ممارساتنا، بل حتى العلاقة التي نقيمها مع ذواتنا ومع الآخرين. وعليه، فإن سؤال التحقيب يستدعي منا، إن أردنا استعادة بعض تساؤلات فوكو - حول الجزاء، الجنسانية، أو نُظم الحكم - بذل مجهود للارتقاء بالتفكير الى مستوى وضعيتنا التاريخية الحالية: وإذا كان الاعتراف بـ"حركية" التاريخ الذي لا مفر منه، يمكن أن يؤكد أحيانًا وصفًا مضى، فإنه قد يفرض أيضًا الاعتراف بالتحول أو عدم الاستمرارية الراديكالية radicale discontinuité.

الحديث عن الليبرالية الاقتصادية والسياسية بإرجاعها للنصف الأول من القرن التاسع عشر بفرنسا، شيء، والحديث عن الليبراليات المعاصرة - وهو ما قام به فوكو في دروسه التي كرسها في سنتي 1978 - 1979، للسياسة الحيوية - شيء آخر، كما تقتضي ضمنا أشكلة problématisation ما يعود في نفس الوقت للاستمرارية (ما يدوم) وما يرتبط عموما بالتحول (ما يعاد تحديده): سنة 1830 ليست هي نفسها سنوات 1950 و1960. لا معنى لأن نطبق مبدئيًا هوية سياسة حيوية مرتبطة، في القرن التاسع عشر، بصعود الإنتاج الصناعي ومتطلبات بعض منظمات الشغل، تلك التي استعادها، بعد قرن من الزمان، الفكر الأوردوليبرالي1 ordoliberale بألمانيا أو تلك التي تحضر، في سنوات 1960 و1970، عند منظري الليبرالية الجديدة لمدرسة شيكاغو. ثلاث لحظات، ثلاثة أمكنة، ثلاثة مباحث "تفاضلية" différentielle مختلفة، ثلاثة أصناف للسياسة الحيوية: ثلاثة بحوث تاريخا نية.

يتمثل بالتالي "استثمار" فوكو اليوم في مواصلة هذا البحث القائم على التفاضل: ما هي العناصر التي ما زالت دائمة ومستمرة؟ ما هي تلك التي تستلزم، في المقابل، استئناف التحليل أو إصلاحه؟ في الاقتصاد السياسي، في سوسيولوجيا السياسة، تساؤلات فوكو متعددة، لكن الباحثين إن أرادوا قراءة الراهنية من خلال هذا الفيلسوف عليهم البدء قبل كل شيء، من ضرورة تحديد معالم cartographier خصوصية الحاضر. إن لم يفعلوا ذلك، سيجردون فوكو من تاريخانيته - وهذا بالضبط، فيما يبدو لي، منتهى استعمال فكر ميشيل فوكو.

ضرورة منهجية

تحويل مفاهيم إجرائية وتاريخانية إلى مفاهيم لا تاريخية (لا تأخذ بعين الاعتبار وجهة النظر التاريخية)، هو بمثابة طواف، بمفهوم السياسة الحيوية، بجانب الفكر الأرسطي، ولاهوت القرون الوسطى، معامل القرن التاسع عشر، أو العولمة، دون طرح مشكل الاختلاف الجذري الذي تستدعيه هذه المرجعيات التاريخية، إنه بالضبط إنجاز ميتافيزيقا (سيئة). مثال السياسة الحيوية واضح وجلي، وقد ازدهرت استعمالاته في السنوات الأخيرة؛ لكن هذا يصدق أيضًا عندما يتعلق الامر بإقامة نص تأسيسي vulgate لفكر فوكو، حول أشكال العلاقة بالذات أو الجنسانية. ما ينبغي من دون شك البحث عنه عند فوكو ليس إذن ما يشكل مثالاً أو حقائق، بل تساؤلات أعيد تعديلها باستمرار بواسطة رصد عدم الاستمرارية التاريخية.

ماذا عن إمكانية الاستعمال الثانية: تطبيق مشكلات أو حقول لم يتصد لها فوكو. يبدو، هنا أيضًا، أن الموجه الوحيد ذي طابع منهجي، يرتكز

أيضًا على الحفاظ على وضعية تربط بكيفية وثيقة ممارسة الفلسفة بالتحليل التأريخي. خارج هذا المجال لا حدّ لذلك: كانت، في الواقع، الثلاثين سنة الأخيرة، غنية باستعمالات جديدة. نفكر على سبيل المثال في الدراسات الما بعد كولونيالية وما أضفته على الاختلاف في التاريخ، اختلاف حُسم في جغرافية العالم. وماذا، على سبيل المثال، عن السياسة الحيوية في الهند، أو في المستعمرات الفرنسية؟ وماذا عن التحكم في الأجساد عندما تعمل السلطة، كما كان عليه الأمر في عهد ديكتاتورية الأرجنتين، على تختفي؟ نفكر أيضًا في "دراسات النوع"، دراسات الشدود الجنسي أو التحول الجنسي - على العموم حيثما تستدعي وضعية الأقلية، التفكير في نفس الآن في علاقات السلطة وإمكانية مقاومة هذه السلط، وفي شخصنة "ممارسة حرية غير مقيدة". نفكر أيضًا في الممارسات الفنية في "الإنجازات" التي استلهمت بشكل كبير مفهوم "اكتشاف الذات" عند فوكو، والتي تتداول اليوم إلى جانب النقد وعلم الجمال، نفكر أخيرًا في تحليل أشكال الذاتية السياسية الجديدة، التي أدرك فوكو، فيما أعتقد، مكانتها المركزية في المستقبل وضرورة فهم اختلافها، لكن لا شيء يدفعه ليستشعر التعميم.

فهم بعد جهد وعناء

إننا الآن، كما قال فوكو قبل أربعين عامًا، في أحد دروسه بكولج فرنسا، في عصر "انشطار التُربة": كل شيء يتحرك تحت أقدامنا، الأمر موكول إلينا لإحياء متطلبات التفكير، أي ما يدعوه الفلاسفة «السؤال النقدي» والذي يمتل إرث الأنوار الأكثر أهمية. لم يكن فوكو، مالكًا في يوم ما، للحقيقة؛ غير أنه يسعفنا، رغم ذلك، في مساءلة مرتكزات فكرنا. هكذا يمكننا طبعًا، وبعد ثلاثين سنة من وفاته، إقامة لوحة جنائزية ونصب تذكاري من ورق. لكن يمكننا أيضًا القول إن عمله الخصب والمذهل فعلاً يتيح لنا، بعد جهد وعناء، فهم عالمنا الخاص عن طريق مفاضلة تاريخية لأشكال وصيغ التوزيع والتي يوفرها هذا العمل لفكرنا.

***

المينوتور في الميثولوجيا الإغريقية مخلوق نصفه رجل ونصفه الآخر ثور أبيض كالثلج. سرعان ما نمى المينوتور وأصبح مفترسًا، للتخلص منه تم بناء متاهة عملاقة لتكون مسكنًا له، يركض بين ممراتها، عاجزًا عن الخروج منها.

لم يكن فوكو، مالكًا في يوم ما، للحقيقة؛ غير أنه يسعفنا، رغم ذلك، في مساءلة مرتكزات فكرنا. هكذا يمكننا طبعًا، وبعد ثلاثين سنة من وفاته، إقامة لوحة جنائزية ونصب تذكاري من ورق.

أوردوليبرالية Ordolibéralisme

ظهر هذا الاتجاه الليبرالي في ألمانيا في الثلاثينيات القرن المنصرم. من أشهر ممثليه والتر أوكن W Euken. تتمثل مهمة الدولة، وفقًا لدعاة هذا التيار الفكري، في إقامة بيئة تتيح المنافسة الحرة، على أن يبقى البنك المركزي مستقلاً، وبمنأى عن التدخلات السياسية. ينبغي أيضًا، في نظرهم، أن تكون ميزانية الدولة متوازية. الأجور وشروط العمل لا تفرضها الدولة.

السياسة الحيوية biopolitique

يفيد هذا المصطلح عند فوكو كل فعل تتدخل بواسطته السياسة في مجال الكائن الحي (الصحة والنظافة والجنسانية ومعدل المواليد ...) أما السلطة الحيوية فتمارس على خصائص الحياة، تراقب وتتحكم في البشر بوصفهم أجسادًا وسكانًا، في حين أن مفاهيم السلطة القديمة كانت تمارس على النفوس.

المصدر:

Penser Foucault vivant
Judith Revel
In Le Point Hors-Série N: 16
Michel Foucault L'anti-système
Juin – Juillet 2014 p 73- 76

كانج يووي: المفكر الثوري وراء التحول في الصين الحديثة

دانييل هوتون فيريس

المحرر الأدبي

كان لكانغ يووي (1858-1927) تأثير عميق على الصين الحديثة. فقد تصور مجتمعًا مستقبليًا تنتهي فيه الحرب وتختفي فيه الدول القومية، لتحل محلها دولة عالمية اشتراكية وديمقراطية واحدة. وقد عمل عمله على نشر فكرة التقدم التاريخي في الصين، وألهم مؤسس جمهورية الصين الشعبية ماو تسي تونج، ولا يزال يؤثر على النخبة السياسية في الصين اليوم.

ولهذا السبب، وصفه السياسي والكاتب في العصر الجمهوري وأحد أكثر طلاب كانج تأثيرًا، ليانج تشي تشاو، بأنه يعادل مارتن لوثر في الصين. كان لوثر عالم اللاهوت ألمانيًا ساهمت كتاباته في نشر البروتستانتية في القرن السادس عشر، مما أشعل شرارة حركة ثورية غيرت فهم العديد من الأوروبيين لأنفسهم وعالمهم.

ولكن من المدهش أن أعمال كانج لا تحظى بشهرة واسعة خارج شرق آسيا. والواقع أن فلسفته الجذرية تستحق أن تحظى باهتمام أكبر من قِبَل أي شخص يسعى إلى فهم الصين وتاريخها والمستقبل المحتمل لإنسانيتنا.

وُلِد كانج في عالم مضطرب. ففي منتصف القرن التاسع عشر، كانت أسرة تشينغ (1644-1911) تتعرض لغزو وحرب أهلية أسفرت عن مقتل عشرات الملايين.

بعد أن تلقى تعليمه التقليدي في دراسة أعمال الفيلسوف الصيني الأكثر نفوذًا، كونفوشيوس، أمضى كانج بعض الوقت في كهف للتأمل. وهناك، أقنعته صحوة روحية بأنه مقدر له أن يخدم البشرية كنوع من الحكماء.

عندما كان في العشرينيات من عمره، انخرط كانج في الأنشطة السياسية. حيث أسس أول جمعية صينية لمكافحة ربط الأقدام، والتي شنت حملة ضد ممارسة كسر أقدام الفتيات الصغيرات ولفها بإحكام لضغطها في شكل يعتبر جذابًا من الناحية الجمالية والجنسية.

حتى أنه فاز بأذن الإمبراطور الذي سمح له بإطلاق برنامج إصلاحات طموح يهدف إلى تحديث الإمبراطورية وإضفاء الطابع الديمقراطي عليها. شعرت الإمبراطورة الأرملة تسي شي، التي كانت القوة الحقيقية وراء العرش، ووضعته الإمبراطور على الفور تحت الإقامة الجبرية، ومن ثم طاردته إلى المنفى وأعدمت زملاءه الإصلاحيين، بما في ذلك شقيقه الأصغر.

وعلى الرغم من هذا الحدث المؤلم، يبدو أن كانج استمتع بنفيه إلى حد كبير. وبحلول الوقت الذي أصبح فيه من الآمن العودة إلى الوطن، كان كانج قد جال حول العالم وكتب أحد أهم النصوص في الفلسفة الحديثة: كتاب الوحدة العظمى. في كتابه، وضع كانج رؤية صينية مثالية لعالم ينعم فيه الجميع وكل شيء بالسلام.

لقد زعم أن الحدود التي نبنيها لأنفسنا ــ الطبقة والعرق والجنس على سبيل المثال ــ هي السبب وراء أغلب معاناتنا. وفي رأيه، ينبغي للبشر أن يمدوا رعايتهم واهتمامهم بالآخرين بقدر أكبر من الحياد في مختلف أنحاء العالم.

ويدعو الكتاب أيضًا إلى إلغاء الصناعة الخاصة (واستبدالها بالاشتراكية) والأسر الخاصة (واستبدالها بالحب الحر وتربية الأطفال جماعيًا). وباستثناء تبني كانج المؤسف للعلوم الزائفة العنصرية في عصره، فإن رؤية الكتاب لمجتمع مستقبلي مثالي تبدو جذرية إلى حد كبير، حتى اليوم.

ثورة كانج

إن أعظم إسهامات كانج في الثقافة الصينية تتلخص في إعادة تصوره للزمن التاريخي. فقد كان المتعلمون الصينيون في وقت سابق يتصورون التغيير الاجتماعي والسياسي على أساس القياس على الدورات الطبيعية.

على سبيل المثال، عندما يصبح الطقس أكثر برودة ثم أكثر حرارة مع تغير الفصول، تصبح الحكومات الحكيمة فاسدة ببطء، مما يؤدي إلى ثورات تؤدي إلى تنصيب قادة جدد وأكثر جاذبية، والذين تبدأ فضيلتهم في الانحدار حتمًا.

لقد تصور آخرون التاريخ باعتباره عملية انحدار. على سبيل المثال، يصور أحد النصوص المؤثرة كونفوشيوس وهو ينوح على عصره الذي عاشه قبل نحو 2500 عام باعتباره عصرًا لم يشهد سوى "ازدهار معتدل". لقد كان يتوق إلى العصر الذهبي الضائع الذي شهد "الوحدة العظيمة" حيث "كان العالم مشتركًا بين الجميع".

كان كانج هو الشخص الذي قلب هذه القصة رأسًا على عقب. فقد تنبأ بثقة بالتقدم السريع خلال فترة من الرخاء المعتدل نحو عصر الوحدة العظيمة. وكان لهذا "الاختراع" لفكرة التقدم التاريخي تأثير عميق على الأجيال اللاحقة.

إن التاريخ الحديث للصين يبدأ في التحول إلى تاريخ مختلف بمجرد أن ندرك مكانة كانج في هذا التاريخ. وباختصار، فإن النخب الصينية صاغت تصرفاتها في إطار من الأسس التي ربما تدين بها إلى كانج يووي بقدر ما تدين بها إلى كارل ماركس.

لقد زعم ماو تسي تونج ذات يوم أن كانج "لم يتمكن من إيجاد طريقة لتحقيق الوحدة العظيمة" لأنه كان يفتقر إلى نظرية الثورة العمالية. وفي عام 2021، في الذكرى المئوية للحزب الشيوعي الصيني، أعلن الرئيس الصيني شي جين بينج أن الهدف الأساسي للحزب على مدار مائة عام كان بناء مجتمع "مزدهر باعتدال". وزعم أن هذا قد تحقق الآن بالقضاء على الفقر المدقع في الصين.

إن فهم فلسفة كانج سوف يصبح أكثر أهمية مع تقدم القرن الحادي والعشرين. فخلال العقد الماضي أو نحو ذلك، أصبح الناس العاديون في الصين أكثر اهتمامًا بالكونفوشيوسية وغيرها من جوانب الثقافة التقليدية.

إن تفسير كانج لكونفوشيوس باعتباره تقدميًا شيوعيًا يبدو أكثر جاذبية لعدد أكبر من الناس من أي وقت مضى. وربما أصبح هو المرجع الأكثر أهمية، بعد كونفوشيوس نفسه، في المناقشات بين المثقفين المهتمين بإحياء بعض جوانب الثقافة التقليدية. وربما يكون "قرننا الصيني" هو قرن كانج يووي.

إن أعمال كانج تستحق جمهورًا أوسع في الغرب لسبب آخر أيضًا: فهو واحد من أكثر الفلاسفة تطرفًا وإبداعًا على الإطلاق في الكتابة عن السلام العالمي والديمقراطية العابرة للحدود الوطنية. وفي عالمنا المعولم، لا تقتصر أعماله بأي حال من الأحوال على الاهتمام الإقليمي أو التاريخي البحت.

إن قراءة كانغ يووي يمكن أن تساعدنا على فهم كيف يمكن أن يبدو السلام العالمي وكيف يمكن أن يحدث.

المصدر: the conversation

غونصالو طافريش: قراءة كتب جيّدة تمكّننا من التدرّب على حيل اللغة

حاوره: فرناندو فرزاو

عن وكالة البرازيل: www.agenciabrasil.ebc.com.br

ترجمة: رفقة أومزدي

المغرب

حسن اختيار الكلمات يمكن أن يصنع قصة جيّدة، وأيضًا خطابًا يقنع أمة بأكملها، تبعًا للكاتب غونصالو طافريش؛ اللغة أداة جبّارة والقراءة هي التمرين اللازم من أجل التموقع في العالم، كما ليكون الشخص مثيرًا للاهتمام ويحارب كلّ محاولة استلاب.

"أعتقد أن القراءة نوع من التدريب على فنون قتال اللغة" يقول في مقابلة مع وكالة البرازيل.

ولد غونصالو طافريش في لواندا بأنغولا، وانتقل لاحقًا إلى البرتغال مع أكثر من 40 عنوانًا منشورًا، ويعتبر حاليًا من الكتاب الأوروبيين الأكثر ترجمة لهم في العالم، بمؤلفاته المنشورة في 70 بلد، تحصل طافريش على العديد من الجوائز الأدبية، من بينها "جائزة أفضل كتاب أجنبي لعام 2010" والتي تم منحها حتّى الآن لكتاب آخرين أمثال: روبر موزيل، فيليب روث، غابرييل غارسيا ماركيز وإلياس كانيتي، و "جائزة الأدب الأوروبي 2011".

- كيف تُعرّف الأدب وما هو دور الكتب في المجتمع؟

أود أن أقول إن من أحد أدوار الأدب تغذية بصيرة القارئ، وفي هذا المعنى؛ جعل القارئ يدرك الواقع بشكل أفضل، لا التاريخي وإنّما الواقع الآني

الذي يحياه في تلك اللحظة، أن يدرك الشر على نحو أفضل، تركيبات الخوف، العنف على سبيل المثال، أن يدرك على نحو أفضل العلاقة بين الأب والابن، إذن، أعتقد أنه لا يفترض بالأدب أن يظل حبيس الكتب، لكن أن يستعمل في الحياة.

- مسار الكتابة الذي تعتمده؟ وكيف تختار كلماتك؟

أكتب بطريقة جنونية في أغلب الحالات، عشوائية تقريبًا، دون التفكير كثيرًا، فقط الكتابة والكتابة والكتابة، ثم لاحقًا أعود لما كتبته وأعدّله، هي مرحلة أكثر تقنية لنقُل.

إن هناك مرحلتين أقول: واحدة لا أعرف حتّى كيف أقوم بها، طريقة جنونية تمامًا في الكتابة، وبعد ذلك أستغرق وقتًا كبيرًا في إزالة كلمة لا غير، فاصلة إلخ.

لكن حماسي الكبير في الكتابة مرتبط بالمرحلة الأولى، حيث أكتب لثلاث أو أربع ساعات متواصلة دون توقف.

- عند تناول موضوعات كالحرب العالمية الثانية، كيف تمر عملية البحث؟ هل تقوم بأي دراسة مسبقة؟

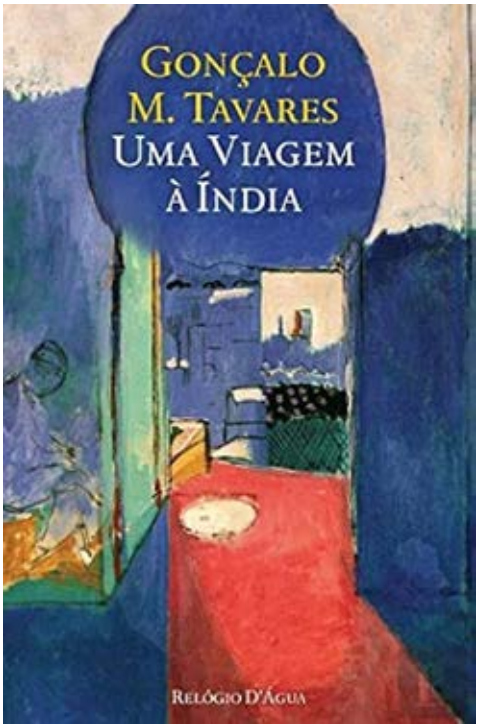
عادة لا أقوم ببحث كبير في الموضوع، أحب الكتابة دون أن أعرف ما سأكتبه، الكتابة نفسها بالنسبة لي هي لحظة تحرّي، وأنا لا أتحرّى المعطيات التاريخية أو الوقائع، وإنما أتحرّى الشخصيات قليلاً، كأنني أحاول أن أفهم ما تقوم به الشخصيات في مواقف معينة، كما لو كانوا موادًا كيماوية أقوم بمزجها كي أفهم تفاعل هذه المواد؛ هذه الشخصيات عندما تمتزج. لا أحاول الوصول إلى نقطة معيّنة، أحاول الاستمتاع أثناء الكتابة دون التفكير في النتيجة.

في "فتاة ضائعة في القرن العشرين تبحث عن أبيها" أتذكر أني رأيت صورة؛ صورة فوتوغرافية لرجل يمسك يد طفل، هذه الصورة وبطريقة ما بدأت تتحرك في رأسي، وبعد فترة تحولت إلى كتاب، أحيانًا يكفي هذا، تكفي صورة واحدة.

- في عالم يزداد رقمنة وتزداد فيه الصورة، ما هو المكان الذي يحتلّه الأدب فيه؟ وكيف نُكوّن قراء جددًا؟

ما أراه هو أن سحر الحكاية وجاذبيّتها، وغزارة الفكر، أشياء مازالت قائمة، أعتقد أن الصورة تجلب أشياء مهمة، لكن الأدب يسمح بتركيز، بعزلة لا يتيحها أي فن آخر.

أعتقد بوضوح أن الأدب هو فن المقاومة، في زمن: المجموعات، الضجيج، التشتت.. على الأنترنيت الرابط هو القفزة، والأدب على العكس من ذلك يَحيا على التوقف والتركيز على نقطة واحدة.



التركيز اشتقاقيًا يعني وجود مركز واحد، وبهذا المعنى فالأدب أيضًا اشتغال على التركيز، وكون القرن 21 هو قرن القفز والإنترنيت، أرى أن الأدب ليس فقط قويّ في ذاته، وإنّما هو أيضًا تمرين يتيح لنا القيام بأعمال تركيز أخرى، إذا أراد شخص ما التدرب على التركيز في أي فن آخر؛ فالقراءة تتيح له تدريب هذا الاستقرار الذهني.

- القراءة أيضًا هي تمرين لغوي!

وأنا أعتقد أن هذا أمر مهم جدًا، لأننا نرى في كل مرة أكثر كيف أن السياسة تعيش من الخطابة، من سيطرة اللغة ومن تلاعب اللغة.

قراءة كتب جيّدة تمكننا من التدرب على حيل اللغة، أن نفهم السخرية، الغموض، المعنى المزدوج... وهذا يجعل القارئ الجيّد مواطنًا مستنيرًا أيضًا على مستوى اللغة، أو حينما يتحدث إليه أي سياسي فهو لا يفهم فقط الكلمات التي يقولها السياسي ولكن الكلمات التي يَعني قولها حقًّا؛ يفهم غير المعلن.

من هذا المنطلق، أرى أن القراءة نوع من التدريب على فنون قتال اللغة، لأننا اليوم ملزمون بالدفاع عن أنفسنا من سارقي اللغة، في آحايين كثيرة ليس فقط السياسيون، ولكن الأديان ومؤسسات أخرى تريد خداعنا عن طريق اللغة. من يجيد اللغة سيدافع عن نفسه على نحو أحسن.

أحب الكتابة دون أن أعرف ما سأكتبه، الكتابة نفسها بالنسبة لي هي لحظة تحرّي، وأنا لا أتحرّى المعطيات التاريخية أو الوقائع، وإنما أتحرّى الشخصيات قليلاً، كأنني أحاول أن أفهم ما تقوم به الشخصيات في مواقف معينة

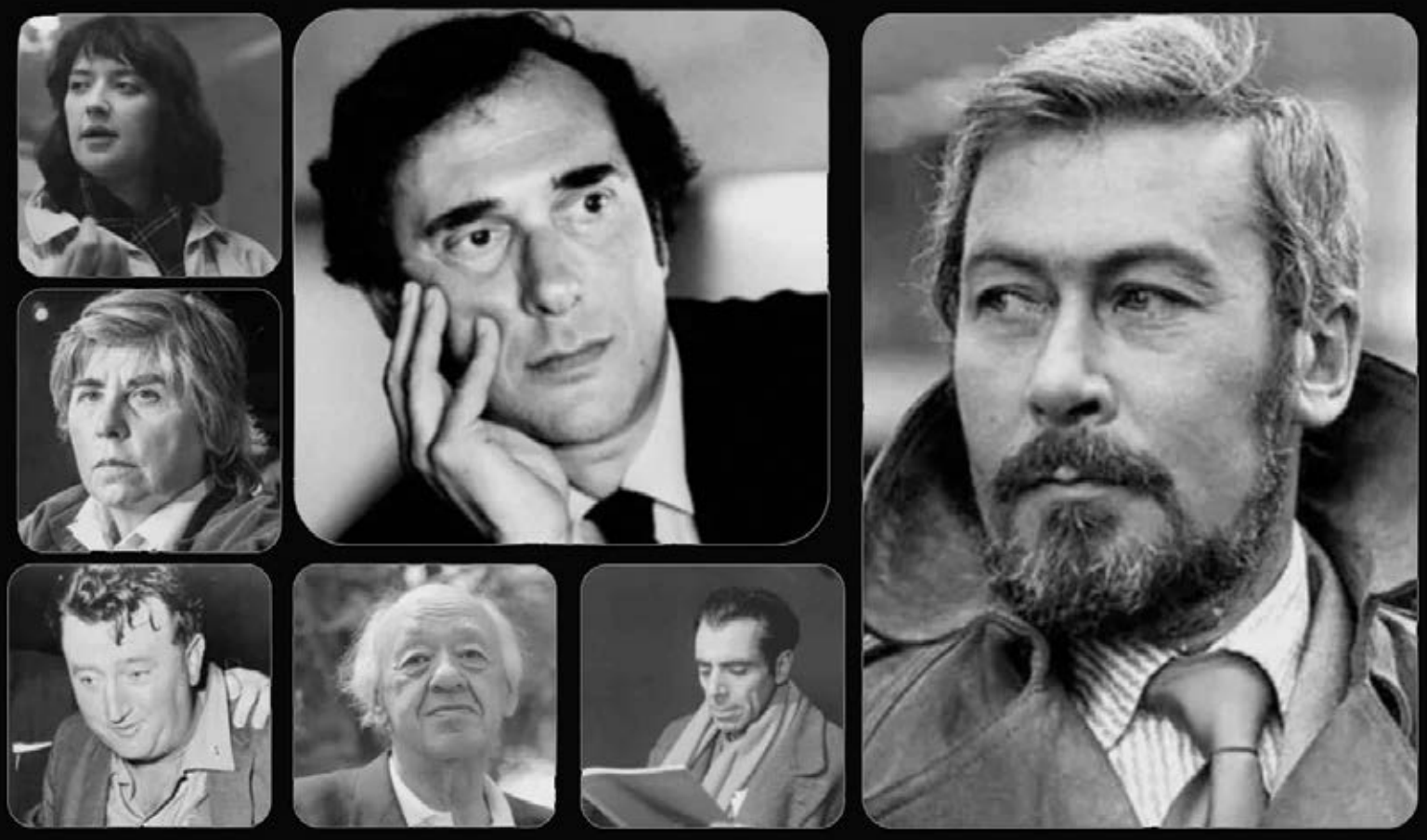
- أظهرت الأبحاث أننا أصبحنا مقلّين في قراءة الكتب، وفي نفس الوقت أصبح الناس يقرأون أكثر على شبكات التواصل الاجتماعي والتطبيقات.

يقرأون ويكتبون، الجميع كتّاب، لكن كتّاب لأمور تافهة.

- على الرغم من قوة اللغة هاته، يظل العنف جزءً من واقعنا، مؤلفاتك تنقل هذه العناصر من الواقع، مثل الحرب العالمية الثانية نفسها، بخصوص نزاع جد آني، كيف ترى الحرب بين إسرائيل وفلسطين؟

مع الأسف ليس هناك فقط هذه الحرب، لدينا الحرب في أوكرانيا والتي بالنسبة لأوروبا هي شيء مدمر.

المرعب في الأمر هو إدراك كمية الكراهية المنتشرة، هذا يخيف كثيرًا خاصة بالنسبة لشخص يعيش في بلد هادئ نسبيًّا مثل البرتغال، من العبث فهم كيف تنتشر الكراهية، كيف تنتقل من جيل إلى جيل، كيف تستمر.. على الرغم من تحديث التكنولوجيا؛ الكراهية مستمرة.



موجة الشباب الغاضب في المسرح البريطاني

أليكس البرتو

ترجمة: عبدالسلام إبراهيم
مصر

تجلت موضوعات استكشاف الظلم الاجتماعي والفجوة بين الأجيال في المسرح البريطاني، في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، في أعمال جون أوزبورن وغيره من الكتاب المسرحيين من حركة الشباب الغاضب. "أنظر وراءك في غضب" لجون أوزبورن، عكس المسرح، مثل الرواية، استياء وخيبة أمل الأجيال الشابة. لم يكن الشبان الغاضبون روائيين فحسب، بل كانوا أيضًا كتابًا مسرحيين. من المؤكد أن مسرحية "انظر وراءك في غضب" لجون أوزبورن كانت نقطة تحول في المسرح البريطاني، فالشخصية الرئيسية، جيمي بورتر، المثقف الذي اضطر للعمل في السوق لإعالة أسرته، كان يمثل ذلك النوع الجديد من الاستياء والغضب، فهو في الواقع كان منبوذًا من المجتمع وانقلب عليه بعد ذلك بغضب عشوائي. مثل جيمي بورتر في رواية كينجسلي أميس "لاكي جيم"، كان جيمي بورتر غير راضٍ عن وضعه ورد فعل ضده.

الظلم الاجتماعي هو أحد الموضوعات الرئيسية في أعمال جون أوزبورن. وقد صيغ مصطلح "الشباب الغاضب" في أعقاب مسرحيته "أنظر وراءك في غضب"، وقد هاجم أوزبورن التهاون الذي يعاني منه الإنجليز، وعبرت الشخصية الرئيسية جيمي بورتر عن المعاناة الإنسانية والنضال الاجتماعي. كان الشبان الغاضبون هم أولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الدنيا، ولكن أتيحت لهم الفرصة لاستغلال التعليم الرسمي الكامل؛ وهم المثقفون الجدد الذين ردوا على المعايير المحافظة القديمة

للتمييز الطبقي بقوة وازدراء.

من السمات الأخرى التي تميزت بها أعمال أوزبورن دراسة الفجوة بين الأجيال، والتي أبرزت الشرخ الكبير بين القيم المستقرة والعظمة الوطنية في الماضي، والاحتجاج الاجتماعي وتراجع أهمية بريطانيا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. إن حياة أوزبورن وأعماله عكست بنية مسرحياته؛ الإعدادات التقليدية والمعايير التقليدية للمسرح الإنجليزي في فترة ما بعد الحرب من خلال التخلص من الأساليب المسرحية الكلاسيكية.

اتبع اوزبورن البنية المسرحية الأساسية المكونة من ثلاثة فصول التي ابتكرها المسرحيان الفرنسيان يوجين سكريب (1791-1861) وفيكتوريان ساردو (1831-1908).كما تخلص من الفلاش باك وخلق تطورًا دائريًا في تطور حبكته. ففي مسرحية "انظر وراءك في غضب"، على سبيل المثال، يتطابق المكان في الفصل الأول مع الفصل الثالث، وهي حقيقة تؤكد على الطبيعة المتكررة للروتين اليومي. وبصرف النظر عن الإحساس الاجتماعي بالإحباط في مسرحيات أوزبورن، والذي كان يمثل قطيعة مع الموضوعات التقليدية للمسرحيات التي تنتمي إلى بريطانيا ما قبل الحرب، فإن اللغة المبتكرة كانت أيضًا مميزة بشكل فريد.

كانت اللغة، حتى ذلك الوقت، مصممة لرواد المسرح من الطبقة العليا، مصقولة ومتباهية إلى حد ما، وعلى النقيض من ذلك استخدمت شخصيات أوزبورن اللغة العامية البسيطة اليومية؛ لغة الطبقات الوسطى والدنيا. يجب أن نتذكر أن أوزبورن كان قد عمل في المسرح عندما كان شابًا كممثل، وكانت تلك التجربة هي التي ساعدت في خلق حسه المرهف بالمسرح. لطالما عكست أعماله تلك العناصر المسرحية الأساسية التي كشفت عن علاقة الإنسان بالمجتمع وبنفسه. كتاب مسرحيون آخرون غاضبون. ومن الكتاب المسرحيين الآخرين الذين عبروا عن غضبهم وسخريتهم من مجتمع ما بعد الحرب أرنولد ويسكر وجون أردن.

تناول ويسكر سخط الطبقات العاملة. كانت أعماله ذات دوافع سياسية، وقد أبرزت مشاكل جيمي بورتر الذي جسده أوزبورن في مسرحية "جيمي بورتر" باعتبارها مشكلات المجتمع وليست مشكلات فرد واحد فقط. كانت رواية "رقصة موسغريف" (1959) لأردن أفضل أعماله. وقد تناولت الحرب والسلام وتأثر فيها ببريخت. ومن الكتاب الآخرين الجديرين بالذكر؛ بريندان بيهان وشيلا ديلاني وآن جيليكو وبرنارد كوبس. أما عمالقة مسرح العبث صمويل بيكيت وهارولد بنتر، فقد احتجوا على المجتمع ووضع الإنسان ولكن بطريقة مختلفة.

طور كلا الكاتبين المسرحيين مسرحًا جديدًا تميز بسمات لا تتفق مع المعايير السائدة في ذلك الوقت.

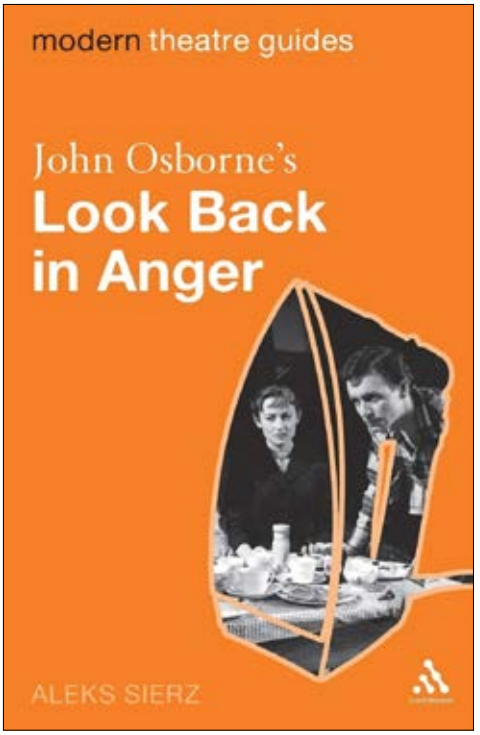
مسرحية "في انتظار جودو" لصمويل بيكيت. صدمت النقاد التقليديين الذين بحثوا بشدة عن الحبكة والشخصية والحوار المنسق أو مجرد قصة بسيطة ولم يجدوا شيئًا.

كان هذا المسرح الجديد المعروف باسم مسرح العبث، في الواقع تجسيدًا للوضع غير المحسوس الذي وجد الإنسان نفسه فيه خلال مجتمع ما بعد الحرب. غير المحسوس وغير قابل للتحديد، إلى درجة أن شخصيات مسرحية بيكيت كانت سريالية، وكذلك حوارها غير المترابط، والمكان نفسه. يفقد الزمن كل معنى ومعنى. خلال يومين، تتكشف حالة شبيهة بالحلم حيث تستعيد شجرة ميتة ذابلة ازدهارها الكامل. شخصيتان هما "بوزو" و"لاكي"، وهما شخصيتان طبيعيتان في اليوم الأول، وكلاهما معاقان في اليوم الثاني، "بوزو" أعمى و"لاكي" أبكم. الأمر الأكثر إثارة للدهشة هو أننا نعلم أنهما كانا أعمى وأخرس لفترة طويلة.

تتجلى هذه النوعية السريالية للمسرحية أيضًا في التطور الثابت للشخصيتين الرئيسيتين، فلاديمير وإستراجون. فهما يتحدثان مع بعضهما البعض، لكنهما لا يتواصلان. يتخذان قرارات لا يتبعانها أبدًا. ينتظران إلى ما لا نهاية جودو الذي لا يظهر أبدًا. العمل بأكمله أشبه ما يكون بالشعر المسرحي أو الموسيقى.

قارن هربرت بلاو، الذي أخرج المسرحية لـ 1400 مدان في سجن سان كوينتين عام 1957، المسرحية بمقطوعة موسيقية من موسيقى الجاز يمكن للمرء أن يبحث فيها عن أي تفسير للمشاعر أو الفهم. إن الإشارة إلى موسيقى الجاز، التي تتميز بالارتجال والإيقاع غير المتناغم تمامًا، تساعدنا على فهم وتعريف العبث الذي يعني في المصطلحات الموسيقية في الواقع "خارج التناغم". سبق لألبير كامو أن وصف هذا الانفصال بين الإنسان وبيئته في مقالته "أسطورة سيزيف" (1942). هكذا شخّص عدم الانسجام في عالمنا الغريب:

"إن العالم الذي يمكن تفسيره بالمنطق، مهما كان معيبًا، هو عالم مألوف. لكن في عالم محروم فجأة من الأوهام ومن النور، يشعر الإنسان بأنه غريب. إنه في منفى لا يمكن إصلاحه، لأنه محروم



من ذكريات الوطن المفقود بقدر ما هو محروم من الأمل بأرض موعودة آتية. هذا الطلاق بين الإنسان وحياته، بين الممثل ومحيطه، يشكل حقًا الشعور بالعبثية".

"العودة إلى الوطن" لهارولد بنتر

تنتمي مسرحيات هارولد بنتر أيضًا إلى مسرح العبث من حيث أنها تعبّر بصريًا عما يشعر به شعريًا. فشخصياته، مثل فلاديمير وإستراجون في مسرحية بيكيت، تتكلم في غير سياقها وتعجز عن تفسير أفعالها.

شخصيات بنتر غير منطقية أكثر عندما يتحدثون. فهم يتحدثون فقط من أجل الحديث. هذا الأسلوب البنتري في الحوار، كما بات يُعرف، هو في الحقيقة نموذج للتنافر الذي أراد بنتر تصويره. لقد رأى الإنسان ككائن موجود ببساطة. وقد ردد وصف بيكيت للإنسان بأنه "خردة من الحياة محاطة بالموت، شيء مطوق بالعدم." في مسرحية "العودة إلى الوطن" لبنتر، تهاجم إحدى الشخصيات عائلته بكلمات كان من الممكن أن يكون قد عبّر عنها بنتر نفسه فيما يتعلق بالإنسان. "لن تفهم أعمالي. لن يكون لديك أدنى فكرة عما كانت تدور حوله. الأمر لا علاقة له بمسألة الذكاء. إنها طريقة للنظر إلى العالم. إنها مسألة مدى قدرتك على العمل على الأشياء وليس في الأشياء. أنت مجرد أشياء. أنت فقط تتحرك حولك. يمكنني ملاحظة ذلك. أستطيع أن أرى ما تفعله. إنه نفس الشيء الذي

جون أوزبورن (يمينًا) وكينيث هايج خارج مسرح رويال كورت في عام 1956

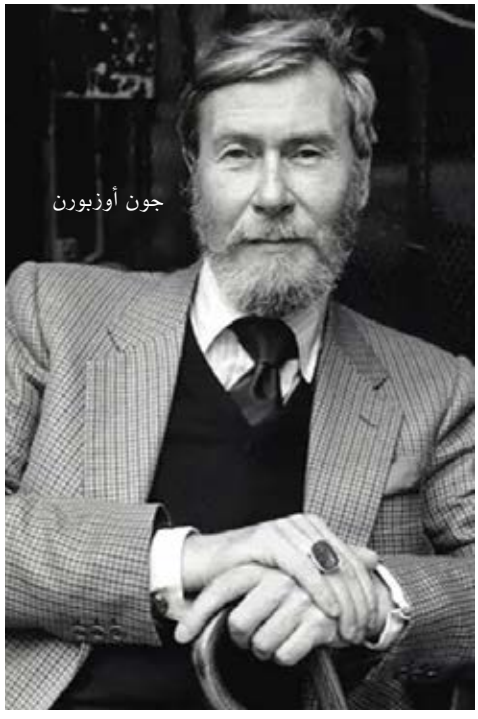
أفعله. لكنك تائه فيه".

من بين المسرحيين الآخرين لهذا المسرح الجديد الروسي، آرثر أداموف (1908-1970)، والفرنسي من أصل روماني، يوجين يونيسكو (1909-1994) الذي أصبح أحد أبرز المسرحيين في الطليعة الفرنسية.

المسرح البريطاني في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. تحوّل المسرح الذي تطوّر خلال الستينيات والسبعينيات من المسرح التجريبي إلى المسرح التقليدي.

هناك كاتبان مسرحيان جديران بالذكر هما توم ستوبارد (ولد عام 1937) وروبرت بولت (1924 - 1995). كتب الأول مسرحية "روزنكرانتز وجيلدنسترن ميتان" (1966) و"ترافستيز" (1974)، بينما التزم الثاني بالمسرح التقليدي من خلال مسرحيته "الكرز المزهر" (1957) التي تشبه مسرحية تشيخوف (1957)، و"رجل لكل الفصول" (1960) التي تحولت إلى نسخة سينمائية ناجحة، و"فيفات ريجينا" (1970)، وهي مسرحية تاريخية عن الملكة إليزابيث الأولى وماري ستيوارت.

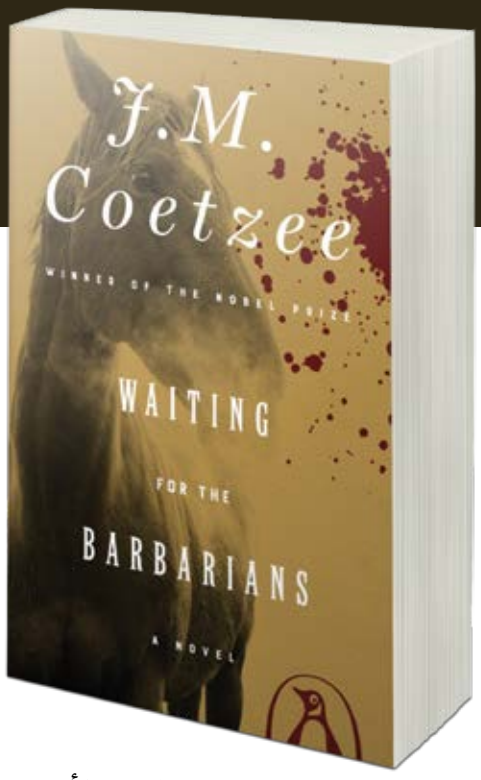
من الكتاب التقليديين الآخرين بيتر شيفر (1926-2016) الذي كتب مسرحية "الصيد الملكي للشمس" (1964)، وهي مسرحية عن غزو بيرو؛ ومسرحية "إيكوس" (1973)؛ ومسرحية "أماديوس" (1981) التي ركزت على اتهامات موتسارت المحتضر لمنافسه أنطونيو ساليري بتسميمه. خلال ثلاثينيات القرن العشرين تنبأ العديد من النقاد والمثقفين بهلاك المسرح، وتنبأوا باستيلاء السينما الجديدة والأكثر إغراءً على المسرح. حتى أن جورج برنارد شو، في صحيفة نيويورك هيرالد تريبيون (7 أغسطس 1930) قال: "لقد انتهى المسرح القديم المسكين. لن يكون هناك شيء سوى الأفلام الناطقة قريبًا!". وأكدت جين كول، وهي ممثلة مسرحية أمريكية، في كلمة ألقتها أمام أعضاء نادي الخريجات في جامعة كولومبيا عام 1929، قائلة: "نحن نتعرض للتحول من المسرح إلى "الأفلام الناطقة" والراديو، ومن قبل أشخاص يفضلون الراحة على الجمال". ولحسن الحظ، أثبتت حيوية المسرح ونشاطه بعد أربعينيات القرن العشرين خطأهم جميعًا.


جون أوزبورن

مصدر الترجمة: the Gordian magazine

https://un-aligned.org/culture/the-rise-of-the-angry-young-men-in-british-drama/

رواية تشرح كيف تتغذى المجتمعات على الأكاذيب



المحرر الأدبي
مجلة فكر الثقافية

كارولين دي غرويتر Caroline de Gruyter

بعض الروايات تتنبأ بأشياء قبل حدوثها. فهل ذلك مجرد صدفة، أم هو رؤية استشرافية وإعمال للخيال ومحاولة لسبر أغوار المجتمعات في فورة تفاعلاتها واضطراباتها؟

هذا ما حاولت كارولين دي غرويتر كاتبة العمود في مقالها بمجلة "فورين بوليسي" الأمريكية أن تجد له إجابة، مستلهمة رواية "في انتظار البرابرة" للأديب الجنوب أفريقي جيه إم كويتزي.

وقالت دي غرويتر، إن أعمال العنف التي يرتكبها أقصى اليمين في بريطانيا تُذكِرها بتلك الرواية التي نُشرت في ثمانينيات القرن الـ20 والتي ذاع صيتها بعد حصول مؤلفها على جائزة نوبل في الأدب عام 2003.

التغذي بالأكاذيب والتحيزات

وأضافت أن كويتزي يشرح في روايته الصغيرة الحجم أسباب وكيفية اندلاع هذا النمط من العنف، وهي أن المجتمعات ظلت تتغذى بالأكاذيب والتحيزات العنصرية ردحًا طويلاً من الزمن لتتشكل بعدها في الأذهان صورة للغرباء (وهم في هذه الرواية من القبائل البدوية البربرية) لم تعد لها صلة بالواقع.

واقتبس المؤلف اسم روايته، التي تُعد من بين أهم الأعمال الأدبية في القرن الـ20، من قصيدة شهيرة للشاعر اليوناني المولود في الإسكندرية قسطنطين كفافيس (1863 – 1933) الذي يقول في ختامها "وصل بعض جنود الحدود وقالوا إنه ما عاد للبرابرة وجود.. والآن ودون البرابرة ما الذي سيحل بنا.. هؤلاء البرابرة كانوا حلاً من الحلول".

والشخصية المركزية في رواية "في انتظار البرابرة" قاضٍ في منتصف العمر كان يدير لسنوات مستوطنة حدودية وادعة تابعة لإمبراطورية مجهولة الاسم. ولا تقع في القرية أحداث ذات شأن، فالكل فيها يعرف الكل.

وقد درج رعايا تلك الإمبراطورية والبرابرة الذين يعيشون على الجانب الآخر من الحدود التي يسهل اختراقها، على تجاهل القوانين تمامًا حتى يتمكنوا من ممارسة أعمالهم دون إزعاج الآخرين؛ فالبرابرة يأتون إلى القرية للحصول على الغذاء والدواء ثم يعودون أدراجهم بعد ذلك.

إنسانية تتسم بالكياسة

ورغم أن مهمة القاضي إنفاذ القانون، فإنه كان يحاول تطبيقه بطريقة إنسانية تتسم بالكياسة. فعندما تكون هناك إغارة لسرقة الماشية في بعض الأحيان، على سبيل المثال، فإنه يجري محادثات جادة مع من فعلوا ذلك. وهو قلما يسجن مرتكبي الحادث، وعندما يفعل ذلك، يتم إطعامهم والحفاظ على نظافتهم، وغالبًا ما يُطلق سراحهم مبكرًا. وفي ذلك يقول "لقد كنت أومِنُ طوال حياتي بالسلوك المتحضر".

ويرى أن الصراعات لا تفيد أحدًا ويجب تجنبها. ومن المؤكد أن لا شيء مثاليًا في هذه الحياة، لكن نظرته هذه تصون السلام، وتجعل المجتمعات تعيش قدرا من الهدوء والتعايش.

قدوم الجنرال

ثم في أحد الأيام، زار وفد من المخابرات الإمبراطورية (التي يسميها المؤلف المكتب الثالث)، بقيادة الجنرال جول، القرية. وجول بيروقراطي عنيد، وعلى قناعة بأن القبائل البدوية تستعد سرًا لشن هجوم على الإمبراطورية. ويعود إلى القرية بعد مهمة استكشافية بحثًا عن متمردين ومتطرفين، مصطحبًا معه العديد من المشتبه بهم وهم مكبلون بالأصفاد.

وتصف الرواية هؤلاء المشتبه بهم بأنهم مرعوبون. وفجأة يكتظ السجن بالنزلاء الذين يتعرضون للإذلال والتجويع والتعذيب. ويحاول القاضي إيقاف ذلك قائلاً "هؤلاء صيادون، وليسوا متمردين!"، لكن الجنرال جول لا يعير لحديثه بالاً، ويستمر في تعذيب البرابرة حتى "يعترف" الجميع بارتكاب الذنب.

وما إن يغادر الجنرال القرية، حتى يبدأ القاضي بإطعام السجناء ويفرج عن معظمهم. ومن ضمن هؤلاء فتاة بدوية يداوي جراحها، ويغسل قدميها. وفي النهاية، يعيدها إلى قبيلتها. وعندما يقفل راجعًا إلى منزله بعد رحلة طويلة، يجد أن جول قد عاد، ويتهم القاضي بالخيانة "لتواطئه مع العدو"، ويلقي به في نفس السجن الذي يقبع فيه البرابرة.

تطبيع البربرية

لكن لا أحد يهب لنجدة القاضي؛ فالعديد من القرويين باتوا في حالة هستيرية مثل الجنرال، أما الباقون فقد آثروا التواري عن الأنظار. وبدا لهم، الآن، أن كل بربري كأنه إرهابي، وكل سلوك كانوا يرونه طبيعيًا في السابق، أصبح مشبوهًا. وفي نهاية المطاف، تدمر القرية نفسها دون أن تتعرض لهجوم بربري واحد.

وأضحت القرية أطلالاً بعد أن هجرها معظم سكانها، حتى الجنرال ورجاله. وبقي فيها القاضي، الذي لم يجد ملاذًا يلجأ إليه. وما إن حلّ الشتاء القارس حتى بدأ يحس كم هو غبي "مثل رجل ضل طريقه منذ زمن ولكنه يواصل السير على طريق لا يدري إلى أين سيقوده".

وتعتقد كاتبة المقال دي غرويتر أن الرواية تكتسب أهمية كبيرة خاصة في عصرنا الحاضر رغم أنها نُشرت عام 1980. وفي روايته، التي تتحدث عن بلده جنوب أفريقيا إبان هيمنة النظام العنصري، يكشف كويتزي إلى أي مدى يسهل على قلة من المتعصبين قلب الأوضاع في المجتمعات التي طالما ظلت تعيش في سلام بعضها مع بعض. فكل ما عليهم فعله هو زرع شائعات كاذبة ومخيفة عن مجموعة معينة ودمجها في سردية أكبر حول تعرض السيادة والأمة والأمن للخطر، ثم الشروع في ضخ هذه القصة. فإذا كان المواطنون يرتعدون خوفًا، فإنهم سيكونون على استعداد لتصديق كل شيء، وفق كاتبة المقال.

روايات ما بعد الاستعمار وشتات جزر الهند الغربية "جزر الكاريبي"

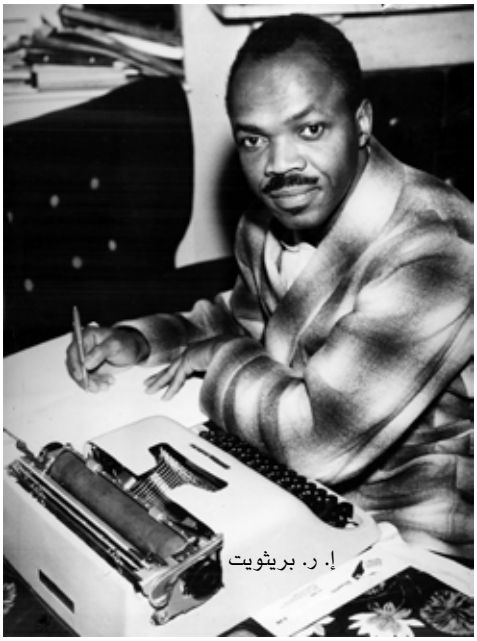
قال أحد الكتاب المهاجرين الذين ينتمون إلى منطقة الكاريبي متذكِّرًا: "تكبرَ وأنت تعرف أنك سترحل" (Philip 230)، ويبدو ذلك من المسلَّمات في حياة الكتَّاب الواعدين الذين ينتمون إلى حوض جزر الهند الغربية/ جزر الكاريبي، وشتاتُهم يشمل الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وبريطانيا العظمي.

ترجمة: د. أشرف زيدان

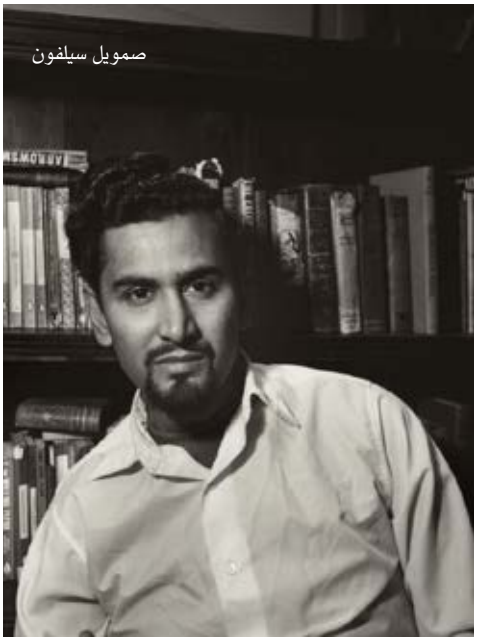
جامعة بور سعيد/كلية الآداب/مصر
مراجعة وهوامش: أ.د. جمال الجزيري

ولقد ظلت لندن في الواقع لزمن طويل العاصمة الثقافية الحقيقية للكاريبيين الناطقين بالإنجليزية. ومع ازدياد موجة الهجرة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، زاد عدد المهاجرين من جزر الهند الغربية إليها زيادة ملحوظة. بحلول عام 1961، كان تقدير الذين هاجروا منهم بالفعل إلى المملكة المتحدة نحو 72,000 مهاجرٍ. وبحلول عام 1981، كان نصف مليون شخص من السكان من جذور كاريبية يعيشون فيها. ويبدأ أدب الشتات تحت مسمّى أدب المهجر، ثم يصير بعد ذلك أدبا مهاجرًا يعيد باستمرار تشكيل رؤيته للمكان وللهوية. "الهجرة تولّد الرغبة في الوطن، وهي بدورها تنتج إعادة كتابة الوطن" (كونديه ولونزديل Conde and Lonsdale، 1999). ففي بداياته، يوجد أدب الشتات على هوامش الآداب القومية، سواء أكانت بريطانية أم أمريكية أم كندية؛ وبتطوره من جيل من الكتّاب إلى الجيل التالي، يعيد تعريف الأماكن القومية، ويتخيل أماكن أخرى عابرة للحدود القومية.

بدأ أدب شتات جزر الهند الغربية على يد س. ل. ر. جيمس (C. L. R. James) الذي انتقل إلى إنجلترا سنة 1931 ليكتب مؤلفاته وينشرها. وتعد روايته "زُقاق مِنْتِي" (1936) أول رواية كاريبية تصدر في إنجلترا، وهي رواية تسلط الضوء على القضايا الكاريبية، وتُدْرِج لهجات الكاريبية في نسيجها. وتصور الرواية مجموعة بيوت تطل على فناء في مدينة ميناء إسبانيا[1] من منظور هينز


إ. ر. بريثويت

جورج لامنج


صمويل سيلفون

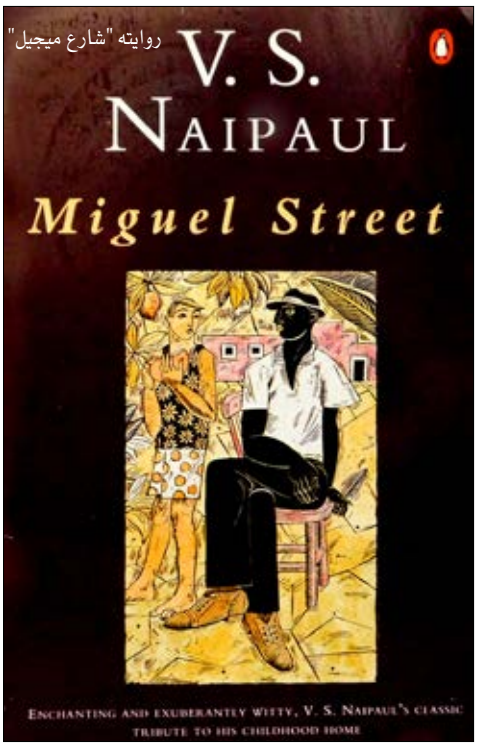
وهو شاب ينتمي للطبقة الوسطى، ويقيم في هذا المكان إقامة مؤقتة. وكانت معرفة بطل الرواية بالدنيا مستمدة من الكتب، وكان في البداية يَقْنَعُ بملاحظة جيرانه من غرفته، وبالتدريج يتزايد انخراطه في حياتهم، ويفقد براءته، ويدخل في معمعة مجتمع ترينيداد الواعي بالفروق الطبقية والعرقية والمليء بالأمور الجنسية. وقد تم اتهامه في نهاية القصة بارتكاب أعمال جنسية غير مشروعة. كان جيمس رائداً، وكذلك كان إ. ر. بريثويت (E. R. Braithwaite) الذي هاجر إلي إنجلترا في ثلاثينيات القرن العشرين والذي صارت روايته "إلى سيدي، مع كل الحب" (1959) وكذلك الفيلم المُسْتَلْهَم منها (1967) فيما بعد علامةً مهمةً، لأن أدب شتات جزر الهند الغربية في بريطانيا العظمى لم يدخل مرحلتَه الأولى التأسيسية إلا في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين ووصول المهاجرين على سفينة "ويندرش".

إن عبارة "جيل ويندرَش"– المستمدة من السفينة الحربية/ سفية الركّاب (SS Empire Windrush) التي بدأتْ في نقل المهاجرين من جزر الهند الغربية ومهاجرين آخرين إلى إنجلترا في يونيو 1948، وهو حدث صار يرمز لبدايات بريطانيا المعاصرة ذات العرقيات المتعددة ولإعادة تشكيل الهوية القومية – يدل على الهجرة بعد الحرب العالمية الثانية من منطقة الكاريبي ومستعمرات سابقة أخرى. في أواخر الأربعينيات وطوال الخمسينيات من القرن العشرين، هاجر إلي انجلترا جورج لامنج (George Lamming)، وصمويل سيلفون (Samuel Selvon)، وف. س. نايبول(V. S. Naipul)، وويلسون هاريس (Wilson Harris)، بالإضافة إلى كتّاب آخرين أقل شهرة مثل إدجر ميتلهولزر (Edgar Mittelholzer)، وأندرو سوكي (Andrew Salkey)، وروجر ميس (Roger Mais)، ورُوي هيث (Roy Heath)، ومايكل أنتوني (Michael Anthony) . وكانت التحديات التي تواجههم شاقة، خاصة وأن أدبهم الجديد ذلك لم يكن له ناشرون ولا قراء ولا حتى موضوع مطروق، ولكنهم وصلوا في وقت الترجمة الأدبية، وكان بالإمكان أن تقوم بعض المؤسسات بتشجيعهم ودعمهم مثل: هيئة الإذاعة البريطانية ودُور نشر مثل أندريه ديوتش (Andre Deutsch) وهاينمان (Heinemann) ولونجمان (Longman) وفيبر& فيبر(Faber & Faber). وكان البرنامج الإذاعي "أصوات كاريبية" يبث أقباسًا من هذه النار الأدبية الجديدة لجمهور بريطانيا والجماهير الأخرى فيما وراء البحار. وصار هذا البرنامج "أهم حافز أدبي للكتابة الإبداعية الكاريبية باللغة الإنجليزية" (Wambu 2000).

ومن كبار الكتاب الذين ساعدهم البرنامج على بدء مشوارهم الأدبي الكاتب جورج لامنج، ومن بين رواياته رواية "في قلعة جِلدي" (1953) ورواية "المهاجرون" (1954). تعود رواية "في قلعة جلدي" إلى الريف الذي عاش فيه المؤلف طفولته في باربادوس في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، وتروي نشأة ولد في قرية يكاد أهلها لا يعرفون شيئًا عن تاريخهم؛ وتسرد الرواية اكتساب الوعي لدى الفرد والمجتمع في مستعمرة تكاد تنتهي فيها العلاقات الإقطاعية بين السادة مُلَّاك الأراضي والعمّال السود. وتبدأ رواية "المهاجرون" من حيث انتهت رواية "في قلعة جلدي"، إذ تتبّع الرحلة البحرية التي يقوم بها الشاب الذي ترك جزيرته الأصلية ويسافر مع مجموعة أخرى من رفاقه الذين ينتمون لجزر الهند الغربية إلى إنجلترا. و"البداية الأفضل" التي يسعى كل منهم إلى تحقيقها تكتنفها الكثير من العقبات، ومن هذه العقبات: صعوبة الحصول على مسكن ووظيفة، وتضييق الشرطة عليهم، وجهلهم بطبيعة الحياة في بريطانيا.

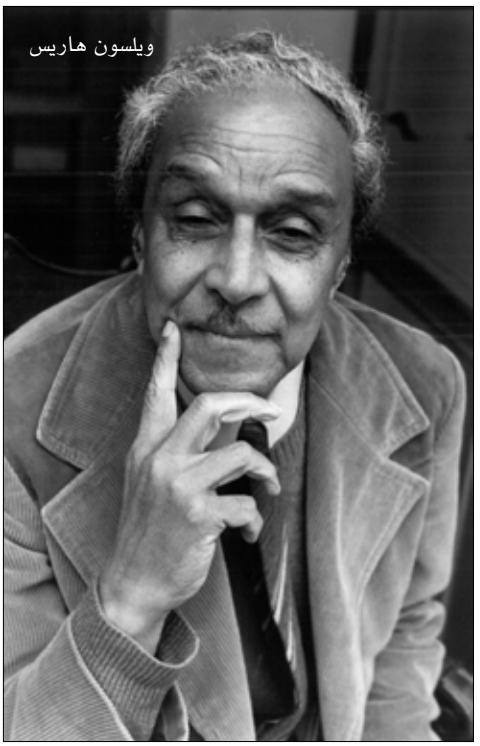
وقد سافر سام سيلفون إلى لندن على السفينة نفسها التي أقلَّتْ لامنج من جزر الهند الغربية إلى لندن. وكتب سيلفون جزءًا من روايته "شمس أكثر إشراقًا" أثناء هذه الرحلة البحرية العابرة للمحيط الأطلنطي. وأشهر رواياته "لندنيون يشعرون بالوحدة" (1956) تتخذ شكل سلسلة من الفصول الوصفية القصيرة التي يتم سردها من منظور ضمير الغائب لموسى ألويتا، وهو مهاجر من ترينيداد يعيش في لندن منذ عشر سنوات وصار معتادًا على مساعدة القادمين من جزر الهند الغربية وأفريقيا على الاستقرار في لندن. والجانب الكوميدي في الرواية يخفف من وطأة الواقع القاسي المتمثل في الفصل العرقي والعنصرية. وفي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، ظل سيلفون يلقى الضوء على تجارب المهاجرين، مُتَتَبِّعًا مصير و(سوء)حظوظ وجولات بطل رواياته في روايته "موسى صاعدًا" (1975) وروايته "موسى مهاجرًا" (1983).

إن ف. س. نايبول وويلسون هاريس أغزر الروائيين إنتاجًا من بين الجيل الأول من المهاجرين من جزر الهند الغربية/ جزر الكاريبي. وتجمع روايات



روايته "شارع ميجيل"

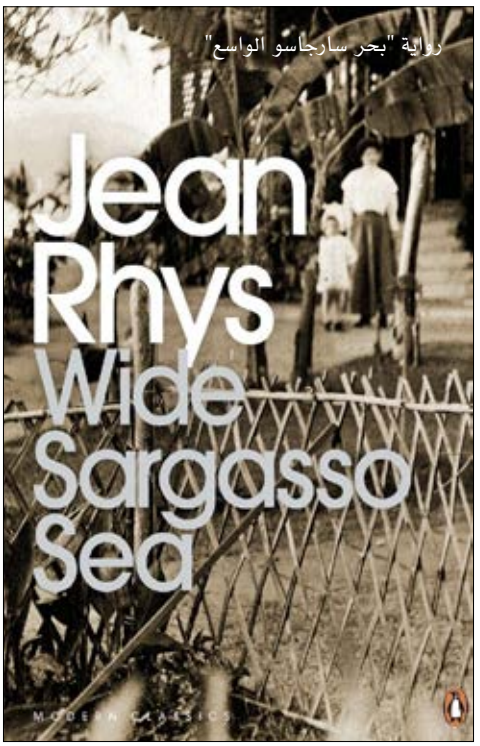
ف. س. نايبول


ويلسون هاريس

نايبول بطريقة تحويلية بين عناصر السيرة الذاتية والعناصر التاريخية، وتستجيب للمآزق والقضايا المعاصرة، ليس في منطقة الكاريبي وبريطانيا العظمى فحسب، بل وكذلك في الدول النامية. وروايته "شارع ميجيل" - وهي أول رواية كتبها وإن كانت الثالثة في النشر- تصور حيًّا داخل المدينة في مدينة ميناء إسبانيا من وجهة نظر فتى ينشأ ويترعرع في ذلك الحي، وتصوير الفتى لذلك الحي ينتقل لنا بطريقة غير مباشرة لأنه يمر من خلال عملية مفارقة وسخرية تتمثل في اكتشافات المراهق وتساؤلاته وتشكيكاته وانقشاع أوهامه وأخيرًا رحيله عن الجزيرة. أما روايته "المُدَلِّك الغامض" (1957) فتروي سيرة (متخيَّلة) بطريقة متعاطفة وساخرة في آن لمُعَالِج يُدعى جانش يصعد من أصوله القروية في قرية بجزر الهند الشرقية ليصبح مؤلفاً ومفكرًا وسياسيًا ورجل دولة ينال الكثير من الأوسمة. وتلقى رواية "حق الاقتراع في إلفيرا" (1958) الضوء على الأوضاع السياسة في ريف ترينيداد حيث تؤدي الولاءات العرقية الضيقة والأحقاد واللامبالاة بالفنون والآداب إلى تزوير عمليات التحوُّل إلى الديمقراطية. وتتناول روايته "منزل للسيد بِسْواز" (1961) أحوال ترينيداد في إبّان الحقبة الاستعمارية التي عاشها أجداد المؤلف وأبواه، وتصور انتقال المستعمرة من الحياة الريفية إلى المجتمع الحضري الحديث. ومع أن الكاتب رسم شخصية بطل الرواية على غرار شخصية والده، نجد أن شعور بسواز بعدم الانتماء يشبه شعور نايبول به. ويظهر المغتربون والمهاجرون والمنفيُّون في العديد من روايات نايبول اللاحقة. ففي رواية "الرجال المقلِّدون" (1967)، يكتب بطل الرواية رالف سينج، وهو رجل أعمال في منتصف العمر وسياسي كاريبي اختار المنفى طواعية، ذكرياته، ويعبر عن إحساسه المتزايد بالاغتراب عن كل من المجتمع الكاريبي ومجتمع لندن. وتروي روايته الفائزة بجائزة البوكر "في دولة حرة" (1971) رحلة إلى عالم الفوضى في دولة إفريقية، وكذلك الأمر في رواية مهمة أخرى له، ألا وهي روايته "منحنى في النهر" (1979)، فالراوي فيها- وهو مهاجر وصاحب محل من أصول هندية مسلمة- يصور أفريقيا في مرحلة ما بعد الاستعمار وما تقع فيه من دورات متعاقبة لتنمية منقوصة وتدهور وخراب. وتُقرأ رواية "لغز الوصول" (1987) على أنَّها محاولة للتوفيق بين ما ورثه المهاجر من المرحلة الاستعمارية والتغيرات الاجتماعية والثقافية التي حدثت في إنجلترا في عصر ما بعد الإمبريالية، وتعيد تفسير مفهوم الهوية البريطانية في العصر الحالي. ويمكن أيضا قراءتها على أنها تعبير عن هوية جديدة عابرة للقوميات، وهو الموضوع الذي توسّع نايبول في تناوله في روايته "طريق في العالَم" (1994).

ويلسون هاريس روائي ومفكِّر له رؤية تنبؤية، وتستلهم أعمالُه مصادرَ من الكاريبي وأمريكا الجنوبية (مثل أساطير الهنود الحمر) وتستلهم كذلك التراث الأدبي الغربي ككل. وكان لأعماله الروائية وكذلك غير الروائية مثل كتابه "رحمُ المكانِ: الخيال العابر للثقافات" (1983) تأثير ملحوظ على الجيل الثاني من الكاريبيين الناطقين بالإنجليزية. وتجمع رواياته في أسلوبها وجنسها السردي بين الأسطوري والواقعي الرائع، وتتلاعب بالمتقابلات- مثل القاهر والمقهور، العالم القديم والعالم الجديد، الأحياء والموتى - حيث يُظْهِرُ الترابطَ بين كل الثنائيات المتعارضة. وروايته "قصر الطاووس" (1960)، التي تعدُّ أحد أجزاء رباعيته "رباعية جويانا" (1960-1963)، عبارة عن مزيج من الأحلام والأحداث البسيطة الهادفة، وتعيد تخيُّلَ أسطورة إلدُورَادو[2] (El Dorado)، وفيها تجسِّدُ شخصيةُ البطلِ دَنْ والطاقم المرافق له الغزاةَ الإسبان الذين ينتمون لعصر قديم. وتروي رحلة المجموعة في داخل غابة ممطرة، وهي في ذلك تستدعي روايةَ جوزيف كونراد "قلب الظلام" (1902)، ولكنها لا تنتهي بانقشاع الوهم كما حدث في رواية كونراد، بل تنتهي باحتفال واستنارة، وهي في ذلك تشبه إلى حدّ بعيد "الكوميديا الإلهية" التي تأثر بها هاريس تأثرًا كبيرًا، فهاريس دائمًا ما يثري أعماله باستلهام التراث الأدبي من ثقافات مختلفة حول العالم وكذلك يستلهم عناصر من بلده الأم في جزر الكاريبي. وفي رواياته التالية مثل "عين خيال المآتة" (1965)، و"الصعود إلى أوماي" (1970)، و"رفاق النهار والليل" (1975)، و"شجرة الشمس" (1978)، و"ثلاثية المهرجان" (1993)، و"جونز تاون" (1996) يواصل هاريس إعادة تخيُّل

جين ريز



رواية "بحر سارجاسو الواسع"

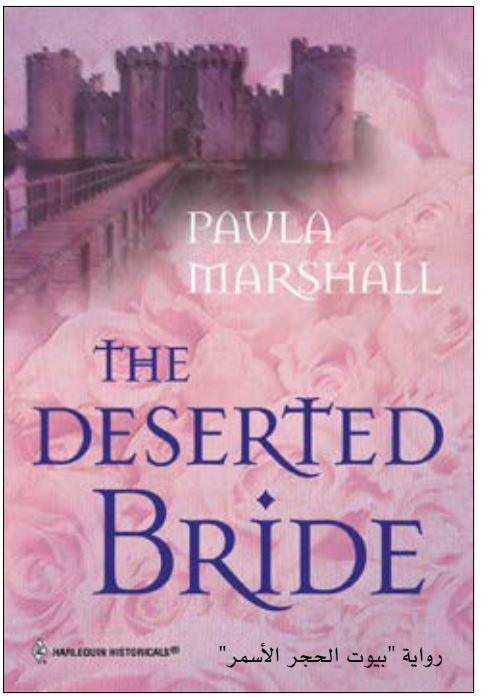
باولا مارشال

الهوية الإنسانية في أواخر القرن العشرين. ومن خلال استدعاء أشباح التاريخ المؤلم لثنائية العالم القديم/العالم الجديد، وتوظيف التراث الشعبي والأساطير باعتبارها مركبات عابرة للقوميات، تُعتبر روايات هاريس في المقام الأول فنَّ ممراتِ العبور بين الثقافات المختلفة، وفنَّ تحوُّلِ الوعي، وفنَّ البحثِ في التاريخ، وفنَّ الخلاصِ.

خلال النصف الأول من القرن العشرين، كانت الكاتبة المولودة في الدومينيكان جين ريز (Jean Rhys) هي الكاتبة الكاريبية الوحيدة التي اشتهرت عالميًا، بداية من مجموعتها القصصية "الضفة اليسرى وقصص أخرى" (1927) وخاصة روايتها "بحر سارجاسو الواسع" (1966) التي تروي قصة أنطوانيت كوزواى، وهي الزوجة الأولى لـ إدوارد روتشيستر في رواية "جين اير" (1847) للكاتبة البريطانية تشارلوت برونتي(Charlotte Bronte)، وتؤسس ريز في روايتها هذه نموذجًا لإعادة الكتابة الأدبية سيتبناه ويطوِّره الكتّاب الذين جاؤوا بعدها[3].

وبعد أن مهَّد لامنج وسيلفون ونايبول وهاريس وريز الطريقَ، ظهر جيل ثانٍ في المملكة المتحدة من الكتّاب الذين ترجع أصولهم إلى جزر الهند الغربية/ جزر الكاريبي، بداية من سبعينيات القرن العشرين حتى التسعينيات منه، ويمكن الحديث عن هؤلاء الكتاب من خلال ثلاث زوايا على الأقل، وهي: الكاتبات اللاتي يصورن تجارب النزوح ورؤيتهن الخاصة للموضوعات التي أدخلها الجيل الأول من الكتّاب الذكور؛ غلبة الكتّاب الذين تعود جذورهم إلى جوايانا؛ ومتابعة تطوير مشروع إعادة تصوُّرِ التاريخ الكاريبي واستكشاف الهوية المعاصرة، خاصة بالتأكيد على جوانب الهوية العابرة للثقافات والعابرة للقوميات. تطورت الروايات التي كتبتها مهاجرات من المنطقة الكاريبية في أمريكا الشمالية أسرع من تطورها في المملكة المتحدة، بعد نشر الكاتبة المولودة في بروكلين باولا مارشال (Paula Marshall) بنشر روايتها "بنت بُنِّيَّة، بيوت الحجر الأسمر" في عام 1959، وهي رواية ترصد حياة المهاجرين البارباردوس في نيويورك. وعلى الجانب الآخر، في المملكة المتحدة، كانت الروايات المكتوبة بأقلام نسائية غائبة عن الازدهار الأدبي الذي حدث في الخمسينيات من القرن العشرين، ولم يبدأ نشر روايات الكاتبات التي تتناول تجارب النساء إلا في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. تروي لنا رواية ميرل هودج (Merle Hodge) "نادِ ولبِّ أيها القرد"[4] (1970) قصة نشأة فتاة في ترينيداد، وانتقالها من القرية إلى المدينة، والصراعات الأخلاقية الناتجة عن ذلك الانتقال، ثم رحيلها في النهاية إلى إنجلترا. وفي هذه الرواية، توسّع ميرل هودج نطاق القصص التي كانت تروى عن الطفولة في جزر الهند الغربية، مما نجده مرويًا من منظور ذكوري كما في رواية لامنج "في قلعة جلدي"، ورواية نايبول "شارع ميجيل"، ورواية أنتوني "سنة في سان فرناندو" (1965)، على سبيل المثال. الكاتبة بيريل جيلروي(Beryl Gilroy) المولودة في جويانا هاجرت إلى إنجلترا في عام 1952، وتنتمي لجيل يسبق الجيل الذي تنتمي له ميرل هودج. وقد نشرت جيلروي سيرتها الذاتية بعنوان "المعلمة السوداء" (1976)، وتروي فيها تجربتها كمديرة مدرسة سوداء في مدينة صغيرة تابعة للندن. وبعد ذلك نشرت روايات مثل رواية "منزل فرانجيباني" (1986)، وتصوّر فيها حياة امرأة مسنة تعيش في دار كاريبية للمسنِّين، وهي بذلك تتناول بشكل غير مباشر جانبًا من جوانب الهجرة يظل في خلفية الصورة، ألا وهو: مصير من يتركهم المهاجر في موطنه من أهل وأصدقاء.

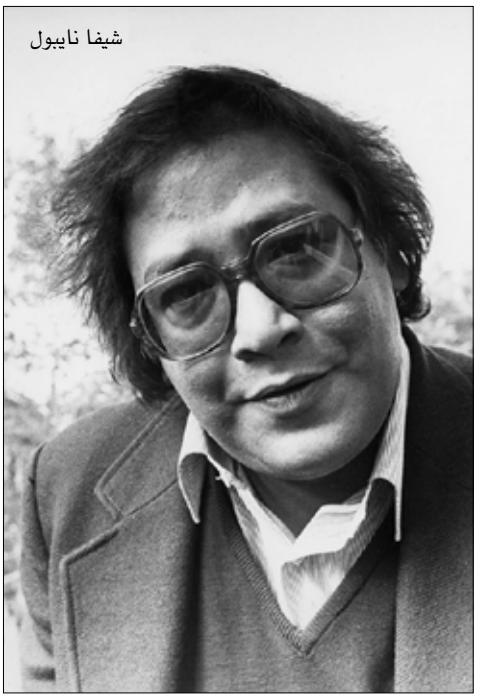
تتناول رواية "عدم الانتماء" (1985) للكاتبة جوان رايلي(Joan Riley) المولودة في جاميكا محنة الفتيات المهاجرات السوداوات في إنجلترا؛ وتروى قصة هياسينث، الفتاة ذات الحادية عشرة، التي تتعرض للتنمُّر في المدرسة، وتتعرَّض للضرب والاعتداء الجنسي في المنزل. وتُلقي المجموعةُ القصصية التي اشتركت رايلي في تحريرها مع برايز وود (Briar Wood) بعنوان "ارحل لتبقى: قصص المنفى والانتماء" (Riley & Wood 1996) نظرةً أوسع وأكثر تنوُّعًا على تجارب المهاجرين، وهو الأمر الذي يُبرز تنوُّعَ هذه التجارب وثراءها. وجريس نيكولز (Grace Nichols) وجانيس شاينبورن (Janice Shinebourne) وبولين ميلفيل (Pauline Melville) ثلاث كاتبات من جوايانا أيضا هاجرن إلى المملكة المتحدة أو أقمن فيها إقامة مؤقتة. رواية "سماء



رواية "بيوت الحجر الأسمر"

صباح كاملة" (1986) لنيكولز ورواية "ساعة" (1986) لشاينبورن تصطبغان بصبغة نسائية فيما ترويانه، فكُلٌّ منهما تتناول انتقال فتاة أو أسرة من القرية إلى المدينة في جويانا في أثناء الصراع من أجل الاستقلال في الستينيات من القرن العشرين. ونشرت الكاتبة والممثلة بولين ميلفيل مجموعتين قصصيتين وهما "محوِّل الشَّكلِ" (1990)، و"هجرة الأشباح" (1999)، كما نشرتْ رواية بعنوان "حكاية المتكلم من بطنه" (1997)؛ وتجمع هذه الأعمال بين أساطير الهنود الحمر واستكشاف الهوية والمكان بطريقة ما بعد استعمارية وواقعية سحرية. وتربط بين هذه الأعمال الثلاثة براعة الأسلوب وموضوع تحوُّل الشكل: بداية من محوِّل الشكل الذي يستحضر تجليات مختلفة ووصولا إلى المتكلم من بطنه والأشباح المهاجرة، مثل الرئيس الذي يعود إلى القرية التي يسخر سكانها الهنود الحمر من فيديو لجنازته. وتستمتع ميليفل بتحويل العيوب إلى مزايا وبالسخرية والهجاء؛ فهي بعيدة عن اللباقة وخفيفة الظل في آن.

وتصور أعمال الكاتب الترينيدادي شيفا نايبول (Shiva Naipaul) والكاتب الجواياني روي أ. ك. هيث (Roy A. K. Heath) مدى الإحباط والفشل الذي وصل إليه الفرد في المجتمعات الكاريبية. درس شيفا (الأخ الأصغر الراحل للكاتب ف. س. نايبول) أيضًا في جامعة اكسفورد، حيث درس اللغة الصينية. وهو معروف أيضًا ككاتب أدب رحلات؛ وتبدو رواياته أكثر سخرية وكآبة من روايات أخيه. وتدور أحداث رواية "اليراعات" (1970)، ورواية


شيفا نايبول

"صائدو الطيور" (1973) في ترينيداد. وتدور أحداث روايته "دولة حارة" (1983)؛ ونُشرت في الولايات المتحدة الأمريكية بعنوان "الحب والموت في دولة حارة" في مدينة متخيَّلَة اسمها جورج تاون في دولة جويانا، حيث يجد مليون شخص أنفسهم "محصورين في مكان مفرَّغ تضربه الشمس يفصل المحيط عن الأدغال" (ص: 5). بالمثل، تتميز روايات هيث باستخدام أسلوب المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية؛ وهاجر هيث إلى إنجلترا في عام 1951، وامتهن مهنة التدريس والمحاماة، ولم ينشر أول كتبه إلا في عام 1974. وتظل أشهر رواياته هي "ثلاثية أرمسترونج"، وهي تضم: رواية "منذ حرارة النهار" (1979) ورواية "جيل واحد" (1981)، ورواية "جِينِثَا" (1981). وبطل هذه الثلاثية رجل خشن الطباع وليس لديه قوة شخصية أو خبرة أو مستوى تعليم، ويجد نفسه دائما خارج السيطرة في المواقف التي لا يستطيع السيطرة عليها. وتروي رواياتُ هيث حياة جيلين من عائلة تنتمي لمدينة جورج تاون، وتؤرخ مدى التفاعل ما بين الطائفة والطبقة الاجتماعية والطباع والأخلاق والعواطف في جويانا في القرن العشرين.

في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، دشّن الجيلُ الأول من الكتّاب المهاجرين من جزر الهند الغربية الروايات والقصص والموضوعات ونحتوا لأنفسهم هويّات أدبية قام الجيل الثاني بتوسيعها لاحقًا. وبحلول الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، أصبحت ميزةً أن تكون كاتبًا ذا أصول مختلطة أو متعددة الثقافات مهاجرًا من المستعمرات السابقة. ونرى لدى الكتّاب الكاريبيين الذين برزوا على الساحة الأدبية في تلك الفترة تأثيرَ نايبول الذي سافر كثيرًا وكتب عن مجموعة من القضايا المعاصرة، ونرى كذلك تأثير هاريس الذي كان يقيم الجسور دائما بين القارات وبين التقاليد والذي كان دائما يستجوب الماضي. ومثل نايبول، كتب كاريل فيليبس(Caryl Phillips) كتب رحلات ومقالات وروايات، وكتب كذلك مسرحيات وسيناريوهات للإذاعة والتليفزيون والسينما. وتُظهر أعمال الشاعر والروائي والمسرحي فريد داجويار(Fred D'Aguiar) تأثره بهاريس، بما فيها من واقعية عجائبية واهتمامه على مستوى الموضوعات بالزمن والذاكرة والعلاقة بين الأحياء والأموات. يستكشف داجويار صدمات التاريخ التي ما زالت تطاردنا وتعقيدات النفس البشرية. تدور أحداث روايته "أطول ذاكرة" (1994) في أمريكا في بدايات القرن التاسع عشر، وتروي قصة عبد يتم القبض عليه بعد أن يشهِّر به أبوه بالتبنّي، ثم يُجْلَد حتى الموت. وتبدأ الرواية بالعبارة التالية: "إنّ المستقبل ما هو إلا مزيدًا من الماضي ينتظر الحدوث". وتواصِل رواية داجويار الثانية "عزيزي المستقبل" (1996) تقصِّي موضوع الزمن، وتستلهم مصادر متباينة، مثل هاريس وهـ. ج. ويلز (H. G. Wells). وتدمج روايتُه "إطعام الأشباح" (1997) التاريخَ بالعجائبي، وتعود في التاريخ إلى الطريق الوسطى[5] الشهيرة بالسوء وإلى حادثة مسجلة تاريخيًا في عامي 1832-1833 حيث قام قبطان سفينة بإلقاء 130 عبدًا من على متن السفينة وهي في طريقها إلى جزر الهند الغربية. في سرد داجويار المُتَخَيَّل للأحداث، تتمكن عبدة اسمها مِنْتَا تم إلقاؤها من على متن السفينة من التعلق بالسفينة والصعود عليها من جديد والاختباء على متنها. وتحصل على ورق وأقلام ريش من صندوق القبطان - وكانت على قدر من التعليم إذ درستْ في إحدى مدارس الرهبان الهولندية- وتكتب يومياتها، وتُستَخْدَم هذه المذكرات كدليل في محاكمة القبطان لاحقًا في بريطانيا. وتكتب منتا (وداجويار) لكي "يُطعِما الأشباح"، وهي مسؤولية أخلاقية للاعتراف بأنَّ الأموات جزء من الأحياء، وأنّ التاريخ لا يُحْكَى في العادة ويظل دائمًا غير مكتملٍ. ويكتب الأكاديمي والشاعر والروائي المولود في جويانا ديفيد دابيدين (David Dabydeen) روايات مصقولة فنيًّا عن هوية الشتات. ففي روايته "الاختفاء" (1993)، يذهب أحد المهندسين المهاجرين الذين ترجع أصولهم إلى جوايانا وأفريقيا إلى إنجلترا

ليعمل في مشروع ضخم لترميم ودعم جدار بحري في مدينة دانزمير. ويسكن هناك عند امرأة في منتصف العمر اسمها السيدة رذرفورد، وكانت هذه السيدة قد عاشت عدة سنوات مع زوجها في إفريقيا أثناء عصر الاستعمار. وتعرِّف المهندسَ المقيم عندها على إنجلترا التي كانت في الماضي. وتستحضر الرواية رواية نايبول "لغز الوصول" ورواية هاريس "السُّلَّم السري" (1963)، وإن كانت تختلف عنهما في الاتجاه وطريقة التناول، كما لو كانت الموضوعات ما بعد الاستعمارية لم يعد من الممكن تناولها بأسلوب كتّاب الجيل الأول. وتتلاعب روايته المروية ببراعة "مسيرة عاهرة" (1999) بمجموعة من اللوحات والنقوش المحفورة للرسّام ويليام هوجارث(William Hogarth) الذي ينتمي للقرن الثامن عشر، ويتخيَّلُ قصة حياة أحد العبيد من جزر الهند الغربية يظهر في لوحة الطبق رقم (2) لهوجارث[6]. وتنتقل الرواية، عن طريق الفلاش باك، من مسقط رأس مَنْجُو[7] في إفريقيا إلى الأمريكتين وإنجلترا، حيث يخدم العبدُ اللوردَ مونتيج اليهودي والعاهرة (أي، مول هاكاباوت، الشخصية الرئيسة في أعمال هوجارث) على التوالي. ويقوم منجو في شيخوخته بإملاء قصته على شخص يُدعَى السيد برينجل من لجنة إلغاء العبودية.

ربما استنفدتْ أغراضَها الرواياتُ والقصصُ ما بعد الاستعمارية الخاصة بشتات الكتّاب الذين ينتمون لجزر الهند الغربية/ جزر الكاريبي، وهي روايات وقصص لم تنتج عن التغير السياسي فحسب، وإنما نتجت أيضًا عن الهجرة بعد الحرب العالمية الثانية إلى المملكة المتحدة وأمريكا. إنّ المبالغات ولمسات المعارضة كشكل فني عند ميلفيل وداجويار ودابيدين توحي بقوة دفع متطورة نحو التغيير، كما توحي بالبحث عن اتجاهات جديدة. إن الموضوعات التي تناولَها الجيل الأول- ومنها الوصول إلى مرحلة الوعي في المستعمرات، والهجرة، والهوية الجديدة في الحواضر - تحوّلت إلى موضوعات أخرى تركز على الأحداث التاريخية المسكوت عنها وإعادة النظر في التاريخ، وعلى التعددية الثقافية، وعلى الظلم وعدم المساواة بين البشر، مع أنَّ هذه الموضوعات لا تقتصر على الشتات بالتأكيد. وسيواصل كتاب الجيل الثاني والجيل الثالث من المهاجرين من جزر الهند الغربية/ جزر الكاريبي الاندماجَ في النطاق الإجمالي للروايات والقصص المكتوبة باللغة الإنجليزية، كما أنهم سيقدّمون رؤى جديدة للنظر إلى المملكة المتحدة المتعددة ثقافيًا وإلى العالَم ككل حيث تتواصل مآسي التشريد، والاختلافات الثقافية، والانتماءات والهويّات العابرة للثقافات.

الهوامش:

1- Weiss, Timothy. "Postcolonial Fiction of the West Indian/ Caribbean Diaspora". The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction". Vol. 1: Twentieth-Century British and Irish Fiction. Ed. Brian W. Shaffer. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2011. Pp. 303- 308.

2 - مدينة ميناء إسبانيا (Port of Spain) هي عاصمة جهورية ترينيداد وتوباجو وهي أكبر مدينة في الدولة بعد مدينة سان فيرناندو (المراجع).

إلدورادو تعني مكان فيه خيرات وثروات كثيرة. وهي دولة أو مدينة كان الناس يعتقدون أنها توجد في أمريكا الجنوبية. وتعني العبارة في الإسبانية "الذهبي"، بالإشارة إلى شخص أو مكان أو مدينة أو دولة أو إمبراطورية، حسب تطور الأسطورة وتنوعاتها. وأصل الأسطورة أن زعيم قبيلة أسطورية في شعب المويسكا في كولومبيا، غطّى نفسه ببرادة الذهب في طقس من طقوس المبتدئين أو طقوس الدخول في طريقة أو درب أسطوري خاص وغطس في بركة جواتافيتا. وقام السير وولتر راليه البريطاني بحملتين للبحث عن بلاد الذهب في القرن السادس عشر. وانتقلت الأسطورة إلى الآداب والفنون وصارتْ رمزًا ثريا للحلم والثراء (المراجع).

3 - كانت بيرث مجنونة، ولذا ظلت حبيسة مهمشة في الرواية الأصلية، ولكن (ريز) تتيح لها فرصة الكلام، كما تتيح لـ (روشستر) فرصة الدفاع عن نفسه؛ وهذا مثل من أمثلة الاختلاف بين كتابات الغرب في أثناء الفترة الاستعمارية وكتابات الشرق في فترة ما بعد الاستعمار (المترجم).

4 - فضلتُ ترجمة عنوان الرواية هكذا وعنوانها بالإنجليزية (Crick Crack, Monkey)، لأن تعبير (Crick Crack) تعبير خاص بطريقة محددة في الحكي الشفاهي، إذ ينادي الراوي على الجمهور ويقول (crick) فيلبي الجمهور نداءه بقول (crack)، وهو نوع من الحكي الأدائي الذي يتطلب وجود راوٍ أو منشد أو حاكٍ ووجود حكاية شفاهية ووجود جمهور يستمع ويعلق ويتفاعل مع الراوي. وينتشر هذا الأسلوب في منطقة جزر الكاريبي وله جذور في الثقافة الحكائية الشفاهية الأفريقية. ويقوم فيها الجمهور بدور الجوقة والجمهور معًا. ويبدأ فيه الراوي بقول بعض الفوازير للجمهور، ويقوم الحاضرون بحل هذه الفوازير، وهي فوازير معروفة في وسط الجمهور. وبعد أن تنتهي جولة الفوازير، تبدأ القصة. ويوجد ناد في بريطانيا باسم (Crick Crack Club) تأسس في عام 1988، والهدف منه، كما يعلن مؤسسوه، تطوير الحكي باعتباره فنًّا من الفنون التي تقوم على الأداء، وتعريف الجمهور بالكم الهائل من الحكايات والقصص والأساطير والملاحم الشعبية. ويقوم النادي بإعادة حكي القصص التراثية شفاهة. ولا يعني ذلك أن أسلوبهم يعتمد على حكي شفاهي للقصة، مثلما كان يفعل رواة السير عندنا على سبيل المثال، أو الإنشاد أو الإلقاء أو القراءة، فإعادة الحكي عندهم هو أداء قصة من خلال الكلمة المنطوقة لجمهور معين في سياق معين، وبالتالي يتميز بالفورية والمباشرة (كما لو كان مذاعا على الهواء مباشرة أو في بث حيّ) في الأداء. كما أنه عمل جماعي، ومن آن لآخر يكرر الراوي نداءه ويكرر المستمعون/ الجوقة/ الجمهور تلبيتهم لندائه. ولا يشترط أن يكون النداء والتلبية ظاهرين بشكلهما، فقد يتحققان من خلال الإيماء والتلميح والملاحظات التي يبديها الراوي أو الجمهور مما يضمن تواصل اشتراك الجمهور مع الراوي في الأداء. ويستخدم الراوي لغة حكائية تجعل الجمهور قادرا على تخيُّل الأحداث كما لو كانت تُعرَض في رأسه (المراجع).

4 - الطريق الوسطى (Middle Passage) هي الطريق أو المعبر ما بين سواحل أفريقيا والعالم الجديد آنذاك (القارتين الأمريكتين) عبر المحيط الأطلنطي. وسُمِّيَتْ بالطريق الوسطى لأن تتوسط مسارين آخرين: الطريق الأولى هي نقل الأسرى أو المستعبَدين بالقوة من داخل أفريقيا إلى الموانئ الأفريقية على ساحل المحيط الأطلنطي. ثم شحنهم في السفن الواقفة في الميناء. وبعد تحرك السفن تبدأ الطريق الوسطى إلى أن تصل السفن إلى سواحل الأمريكتين. وبعد تفريغ شحنة "العبيد" تبدأ الطريق الثالثة والأخيرة: أي يتم نقل العبيد لبيعهم في المستعمرات أو المزارع. وكان التجار الأوروبيون أو الشركات الأوروبية تحمل البضائع من أوروبا وتنتقل لبيعها في الموانئ الأفريقية، ثم تشتري العبيد أو تأسر من تجدهم على السواحل وتستعبدهم. وعند الوصول إلى الأمريكتين تبيع العبيد وتشترى بضاعة من هناك لتعود بها إلى أوروبا. وكان 15 % تقريبا من الأفارقة المستعبَدِين يموتون على متن السفن على هذه الطريق الوسطى. وكانت نسبة من يموتون في أفريقيا أثناء عملية القبض عليهم أو أسرهم ونقلهم إلى السفن الراسية على سواحل أفريقيا أكبر من ذلك بكثير .(المراجع)

5 - وليام هوجارث (1697-1764) رسام وفنان إنجليزي، قام في عام 1731 برسم مجموعة من اللوحات (تم تدميرها لاحقًا) وفي عام 1732 مجموعة من النقوش المحفورة على أسطح وأطباق معدنية، بعنوان "تقدم عاهرة" أو "مسيرة عاهرة" (A Harlot's Progress). وتصور هذه اللوحات والنقوش قصة حياة امرأة شابة تُدعَى م. هاكاباوت، وهي امرأة تنتقل من الأرياف إلى لندن وتتحول إلى عاهرة. وتتخذ اللوحات والنقوش شكل السرد المتتابع أو المتتالية الفنية: ففي اللوحة الأولى، نرى امرأة عجوزًا تمتدح جمال المرأة الشابة وتقترح عليها الاشتغال بعمل مربح. وفي اللوحة الثانية، نراها مع عشيقين لها. وفي اللوحة الثالثة، تتحول إلى عاهرة بالفعل ويتم القبض عليها. وفي المشهد الرابع، نجدها تضرب نبات القنب في السجن لفصل مكوناته مثل الألياف وغيرها. وفي المشهد الخامس، تحتضر من جراء أحد الأمراض المنقولة جنسيًّا. وفي المشهد السادس، تموت بالفعل في عمر الثالثة والعشرين. أما بالنسبة للوحة/الطبق رقم 2 الذي تستلهمه الرواية هنا، فكما ذكرنا أعلاه، يتم تصويرها فيه على أنها عشيقة، أما بالنسبة للتفاصيل: فهي عشيقة تاجر يهودي ثري، ونستشف ذلك من الرسومات واللوحات المستلهمة من التوراة الموجودة في خلفية المشهد. وتتأنق في ملبسها ومقتنياتها، ويوجد لها خادم من جزر الهند الغربية، كما يوجد لديها قرد. ووجود الخادم والقرد يوحيان بأن ثروة التاجر اليهودي ناتجة من تجارته في المستعمرات. ويوجد في شقتها أدوات تجميل وقناع مما يتم ارتداؤه في الحفلات التنكرية، كما أن اللوحات التي تزين شقتها توحي بعلاقاتها الجنسية العابرة الكثيرة، وبغياب الوازع الأخلاقي لديها. وتظهر في اللوحة وهي تزحزح منضدة لتصرف انتباه التاجر اليهودي عن عشيق آخر يتسلل خارجًا (المراجع).

6 - منجو Mungo هو اسم العبد الذي ينتمي إلى جزر الهند الغربية الذي يظهر في لوحة هوجارث المذكور في الهامش السابق (المراجع).

غابة الجُرَيْس

The Bluebell Wood

توني بيك[1] (Tony Peake)

ترجمة: د. أحمد الجذع

أكاديمي ومترجم - اليمن

كانت الرحلة الاستكشافية قد انطلقت عند الساعة التاسعة صباحًا بالضبط، قالت مارثا بخفة "لا نريد أن نتأخر عن موعد الغداء، أليس كذلك عزيزتي سارة؟" لكن عندما قُرعت أجراس الكنيسة عند الساعة العاشرة، بالكاد وصلوا إلى سفح التل حيث كانت قمته المشجّرة هي وجهتهم.

كانت مارثا تتحسس بيأسٍ جيب تنورتها، حيث لم تستطع أختها سارة أن تلاحظ، باحثةً عن منديلٍ غير ملائم نظرًا لكمية العرق التي كان من المتوقع أن يمسحها، وقالت: "أعتقد يا أوين، إذا أخذت هذا الجانب، وحاول أن تتحرك يا ولدي، فالوقت لا يسعفنا، وأنا آخذ هذا الجانب، وأنتِ يا لوسي، إذا ذهبتِ إلى المقدمة ..." "وأعتقد،" قاطعت سارة بلطف، "لقد انهكتم أنفسكم. إن هذا التل شديد الانحدار، وإلى جانب ذلك، إن الهروب من جو المنزل له شيء جميل بحد ذاته، ولا أستطيع أن أتذكر متى حظيت بمثل هذه النزهة الرائعة، إذن لماذا لا نكتفي فقط ..."

كانت لوسي، التي انتقلت في هذه الاثناء إلى مقدمة كرسي سارة المتحرك، قد ربتت على ذراع خالتها.

وابتسمت لوسي وقالت: "يا خالتي القديسة، لا تقلقي، فنحن نتدبر أمورنا جيدًا. إن كل تلك الساعات التي يقضيها أوين في صالة الألعاب الرياضية اللعينة لا بد أن تؤتي ثمارها، ألا تعتقدين؟" فرد عليها شقيقها الذي كان عادة لا يتكلم إلا بكلمات قليلة: "ومع ذلك، إذا كانت الخالة سارة لا تمانع، ربما نستطيع فقط ..." لم يكمل جملته حتى حدقت مارثا في ابنها بنظرة حادة بشكل خاص وقالت بحدة: "هل يجب أن أذكرك يا أوين، أنه منذ أن انتقلنا إلى هنا، كنت دائمًا أعد خالتك بأننا سنأخذها يومًا ما إلى غابة الجُريس، حتى لو لم تُلح هي عليّ بشأن هذا الموضوع، وإذا لم نفعل ذلك اليوم ..." ثم قطعت حديثها فجأة ولكن ليس قبل أن تتابع سارة نصف جملة أُختها إلى نهايتها المحتومة، الربيع الأخير، سيكون هذا ربيع سارة الأخير.

"إذن لنبذل قصارى جهدنا، أليس كذلك؟" اختتمت مارثا وصوتها يرن في أُذن سارة مثل صوت الآنسة سبرينغر، مُعلّمة الرياضة السابقة، لدرجة أن سارة

لم تستطع منع نفسها من الارتعاش. لقد كرهت الآنسة سبرينغر، التي كانت تعتبر الحياة كلها سباقًا طويلاً ومضنيًا بالعرق، وكان أمثال سارة - لأن سارة لم تبذل جهدًا بالطريقة المطلوبة، في نظر الآنسة سبرينغر - لا قيمة لهم على الإطلاق. الآنسة سبرينغر ذات النفس الكريهة، والمُتبلدة الحس، وقليلة الصبر، تلك الآنسة سبرينغر التي يتربص ذكراها في صورة شقيقة سارة ذاتها، لأن مارثا كانت دائمًا تبذل قصارى جهدها وستظل كذلك دائمًا. على سبيل المثال، بينما كانت هي وطفليها يئنان ويكافحان من أجل تحريك كرسي سارة المتحرك صعودًا إلى أعلى تلةٍ في القرية، في أحسن الأيام، أو هكذا كانت مارثا تقول طوال الصباح، لرؤية أزهار الجُريس في أبهى صورها.

كانت سارة تدرك أنه ينبغي عليها أن تكون مُمتنة، لأنه وفي آخر فرصة متاحة لها في ربيعها الأخير، كانت أختها تبذل كل هذا الجهد من أجلها. كانت سارة متلهفة في أن ترى بأم عينيها، وفي اليوم الأمثل لذلك أيضًا، زهور الجُريس التي طاما تغنت بها مارثا.

في هذه الأثناء صرخت لوسي: "حذار، الخالة تبدو غير مرتاحة على الإطلاق، هل أنتِ بخير يا خالتي القديسة؟ لقد عبستِ بوجهك هكذا. نحن نحاول ألا نزعجك كثيرًا."

مُمتنة، نعم، حقًا يجب أن تكون ممتنة. فلماذا إذن هذا الشعور بالنفور المألوف تجاه مارثا؟ مثلما اعتادت أن تشعر به طوال تلك السنوات في المدرسة، عندما كانت مارثا تفوز في كل سباق، كانت هي المفضلة لدى الآنسة سبرينغر، والتي كانت تردد، لو أنكنّ أيتها الفتيات الأخريات كنتنّ مثل هذه المارثا! هل كان ذلك لأن مارثا تعتقد، أنه حتى الشيء السريع الزوال مثل غابة الجُريس، يمثل دورة أخرى في سباق الحياة؟ إنه سباق، كالعادة، لتكون هي الأفضل، وفي هذه الحالة، سباق ضد الزمن. إنه الزمن بأكثر من مظهر. أولاً، فرصة المشاهدة القصيرة لرؤية الغابة في أبهى حُلِلها. ثانيًا: حقيقة أن الوقت بشكل عام كان ينفد الآن بالنسبة لسارة، وينفد بسرعة.

وما أن استقلت سارة هذا القطار الفكري، حتى وجدت نفسها أسيرة في عرباته المندفعة، كأنها في سجن من صُنع خواطرها. كان دوي القطار، كلاكيتي كليك! كلاكيتي كليك! يتردد صداه، لربما كان ذلك بسبب تأثير أدويتها.

هل كان هذا فقط أو حتى العاطفة هي التي جعلت مارثا مصممة على أن تُظهر لسارة، بنت المدينة، المناظر الموسمية الهامة في الريف الإنجليزي؟ أم كانت هذه النزهة، وهنا دفعت أفكار سارة بها إلى نفق، مجرد نزهة أخرى في سلسلة طويلة من التذكيرات بأن مارثا هي الناجحة (زوج وطفلان، وفي نهاية المطاف، المنزل الجورجي[2] في البلدة، وغابة الجُريس على التل خلف قريتها)، في حين أن سارة المسكينة لم تنجح أبدًا في الهروب من ضاحية لندن الكئيبة حيث وُلدتا؟ أو الحفاظ على وظيفة ثابتة، أو حتى العثور على صديق لها. في هذا الصدد، بغض النظر عن أنها أُصيبت بمرض عُضال وهي في ريعان شبابها. مرض تحملته مارثا فقط وهو المرض المشار إليه بحرف السِّي الكبير[3](C).

وفيما يتعلق بالرواية التي طالما أخبرت سارة مارثا دائمًا أنها تكتبها، والتي كانت الذريعة الدائمة لتأجيلها لأي استقرار، حسنًا، لم تكن تلك الرواية التي أُثيرت حولها الضجة سوى مجموعة من الخربشات المبهمة المتناثرة...

خرج القطار من نفق أفكارها إلى يوم ربيعي مثالي، إلى غابة مشمسة جزئيًا وباردة، وبطبيعة الحال، مغطاة - كما كانت تعلم بأنها ستكون- بضباب أكثر قُربًا من البنفسجي منه إلى الأزرق، وأقل لونًا من حالة العاطفة، ومؤشر للأمل.

-"اللعنة!"

-"أوين، من فضلك!"

-"آسف!"

تسببت خصلة من العشب في تعثر أوين، واهتز كرسي سارة المتحرك، وعلى أثره فتحت سارة عينيها.

لقد اكتشفت سارة أنهم ليسوا حتى في منتصف الطريق صعودًا إلى التل، أو في مكان بالقرب من القمة. بعيدة عن وجهتها المقصودة، كما كانت دائمًا، عن أيّ من خطوط النهاية في الحياة، باستثناء واحد بالطبع، المركز الأخير.

كانت لوسي تبتسم ابتسامة خبيثة، وكأنها تشارك سارة في نكتتها الصامتة لنفسها.

-"لغة أوين، تُجنن ماما." أوضحت لوسي دون داعٍ.

- "إنه أوين نفسه،" صرخت مارثا، "الذي يُجنن ماما."

ومع ذلك، لم تُكلّف سارة نفسها عناء الرد، ولا حتى بابتسامتها المبتذلة المعتادة. بدلاً من ذلك، أغمضت عينيها مرة أخرى وأعادت ركوب القطار.

تُرى من منظور مارثا، هل كان أيّ من ذلك مهمًا بعد الآن؟ هل كان مهمًا على الإطلاق؟ إذن فماذا لو كانت حياتها، حياة لا تتكون إلاَّ من شقة مستأجرة، ونقص في العلاقات الاجتماعية، وخليط من الملاحظات غير المكتملة؟ هذه ليست القضية. لم تكن كذلك أبدًا. إذن ماذا لو لم تدوِّن أي شيء ذي أهمية على الورق؟ ومع ذلك فقد منحتها روايتها المزعومة حياة داخلية، حياة فكرية أكثر ثراءً وامتلاءً وتنوعًا من أي واقع آخر، وبالتأكيد، واقع شعرت أنها مؤهلة له. وبالمثل، ماذا لو لم تنجح عائلتها المتصببة عرقًا في الوصول إلى قمة التل؟ في خيالها كانت قد رأت بالفعل غابة الجُريس، وتعرفت بالفعل على ألوانها، وملمسها. حتى أنها إذا ركزت بما فيه الكفاية، لشمّت عطرها الفلفلي الخافت. والواقع، إن غابتها كانت رائعة للغاية، ونابضة بالحياة، وحسّاسة للغاية لدرجة أنه من المحتمل أن تُخيب أي غابة أخرى حقيقية أملها.

الحقيقة، كما هو الحال مع كل الحقائق، كانت بسيطة للغاية. إذا كنتِ تريدين غابة الجُريس، فما عليك سوى إغلاق عينيك. إنه بهذه السهولة. فقط أغلقي عينيك. وهناك تنتظركِ في خيالك، كما تعلمي دائمًا أنها ستكون: باردة، وجذابة، وفيما يبدو بلا نهاية.

وعن بُعدٍ وبهدوءٍ، كانت سارة تدرك دون وعي أن كرسيها قد توقف عن الحركة، من خلال صوت لوسي المرتفع والقلق، والذي أكده صوت أُختها الرنان، ثم صوت أوين الجهير الأجش. لكنها لم تعد تلتفت إلى موسيقاهم المتداخلة. لقد نزلت بالفعل من القطار، وبسرعة الهواء، دخلت غابتها ولدهشتها السارة، كانت تطفو بعيدًا تمامًا عن الأرض. وكأنها تعدَّت حدود الواقع وكانت قادرة، بالتالي، على الإعجاب بكل زهرة دون إلحاق الضرر بأي منها. لتذوق اللحظة كما ينبغي أن تذوقها، في انسجام تام. في سلام تام.

الهوامش:

1 - روائي وكاتب قصة قصيرة وكاتب سيرة ذاتية. ولد في جنوب أفريقيا، لكنه مقيم في بريطانيا منذ أوائل السبعينيات.

2 - العمارة الجورجية مسمى يطلق على الأنماط المعمارية التي وجدت بين عامي 1714 – 1830 نسبة إلى اسم أول أربعة ملوك بريطانيين حكموا في تعاقب مستمر في تلك الفترة.

3 - أشار الكاتب إلى الحرف (C) وهو أول حرف من كلمة مرض السرطان (Cancer).

أرتميسيا جينتيليسكي
دعونا لا نسـمح للعنـف أن يحدد
هويـة الفنان

بقلم: إليزا أبيرلي

تم تأطير مجموعة أعمال أرتميسيا جينتيليسكي من خلال تاريخها الشخصي. يجب أن تتحدث لوحاتها عن نفسها.

ترجمة: د. محمد عبدالحليم غنيم
مصر

وقعت أرتميسيا جينتيليسكي على أول لوحة معروفة لها في عام 1610، عندما كانت في السابعة عشرة من عمرها. وتُظهر اللوحة بطلة الكتاب المقدس سوزانا، عارية، متوردة وتتلوى من الانزعاج بينما يتطفل رجلان على حمامها. أعلن العمل عن الكثير من الخبرة في النمذجة والتلوين والإلحاح السردي الذي من شأنه أن يضمن مكانة جنتيليسكي كواحد من أشهر الفنانين في عصر الباروك - "تم تكريمها"، على حد تعبيرها لصديقها جاليليو جاليلي، "من قبل جميع الملوك والملوك". حكام أوروبا". مثل العديد من لوحاتها اللاحقة، ركزت سوزانا والحكماء أيضًا دراماها على نضال النساء.

كانت جينتيليسكي على دراية بالاعتداءات اليومية والشنيعة التي يمكن أن تقيد حياة المرأة. توفيت والدتها، بروديتيا مونتوني، عندما كانت في الثانية عشرة من عمرها، وتركتها كمدبرة منزل اسمية لوالدها الفنان أورازيو جينتيليشي، وثلاثة أشقاء أصغر سنًا. باعتبارها رسامة طموحة، لم يكن بإمكانها التعلم إلا في الأحياء الضيقة في الاستوديو الخاص بها، دون الوصول إلى الأكاديمية والتجول في المدينة دون مرافقة. وتذكرت أن "البقاء في المنزل كان ضارًا بالنسبة لي". وحاول والدها مرارًا وتكرارًا أن يرسلها إلى الدير، لكنه استسلم لطموحاتها التصويرية بحلول عام 1611، عندما استأجر زميله أغوستينو تاسي لتعليمها في مجال المنظور. وبدلاً من ذلك، اغتصبها تاسي.

ووفقًا للقواعد الأخلاقية والقانونية السائدة في ذلك الوقت، وعد التاسي "بإضفاء الشرعية" على الاعتداء بالزواج. واستمرت العلاقة الجنسية لعدة أشهر على هذا الفهم، قبل أن يتبين أن تاسي كان في الواقع متزوجًا بالفعل من امرأة أخرى، ورفع أورازيو القضية إلى المحكمة. تلا ذلك محاكمة استمرت سبعة أشهر، تعرضت خلالها أرتميسيا للعار والافتراء من قبل شركاء تاسي، وأخضعت لفحص أمراض النساء، وتعرضت للتعذيب لاختبار مدى صحة شهادتها. "هذا صحيح، هذا صحيح، هذا صحيح، هذا صحيح،" أجابت بينما تم تثبيت

البراغي وإحكام ربطها. أُدين تاسي، لكنه أُطلق سراحه في غضون عام – بفضل الحماية البابوية على الأرجح.

بعد المحاكمة، تزوجت جنتيليسكي بسرعة من رجل آخر وانتقلت إلى فلورنسا. شرعت هنا في رسم بعض اللوحات الأكثر إثارة للدهشة في حياتها المهنية، بما في ذلك الصورة الذاتية للقديسة كاترين الإسكندرية (1616-1617) وجوديث تقطع رأس هولوفرنيس (1614-1620). حصلت على رعاية محكمة ميديشي المشهورة، وهي الأولى في كتالوج السلطة للعملاء والرعاة، وأصبحت أول امرأة في التاريخ تلتحق بأكاديمية فنون الرسم.

لكن منذ أن خرجت جينتيليسكي من الغموض الفني التاريخي في أوائل القرن العشرين، لم تتجاوز أعمالها ظل تاسي أبدًا. أدت عمليات إعادة التقييم المبكرة إلى تأهيل قدراتها الفنية بالإشارة إلى أسلوبها "الفاسق" و"المبكر". استشهدت مؤرخة الفن الأمريكية ليندا نوشلين بحالة جنتيليسكي في مقالتها التاريخية «لماذا لم تكن هناك فنانات عظيمات؟» (1971) للدعوة إلى تاريخ فني «نزيه وغير شخصي وسوسيولوجي». مع ذلك، بعد ثلاث سنوات فقط، اعتبرت زميلتها الباحثة إليانور تافتس جينتيليسكي بمثابة رمز إيجابي للجنس - امرأة، على الرغم من صدمة "مقدمتها لطرق الحب والرغبة"، كانت لديها علاقات عديدة و"كانت، بشكل غير مفاجئ،" كاتبة رائعة لرسائل الحب.

يبدو أن مؤرخة الفن ماري جارارد، في سيرتها الذاتية التي نشرتها عام 1989، استجابت لنداء نوشلين عندما أكدت على الركيزة الفنية والتجارية والاجتماعية لنجاح جينتيليسكي. لكن هذا التحليل كان في كثير من الأحيان خاضعًا لتأكيد ملحوظ على نفسية الفنان. من خلال التركيز على عرض جينتيليسكي المبكر لمسرحية سوزانا والحكماء والرعب الدموي المتمثل في قطع رأس جوديث هولوفرنيس، رأت جارارد "مركبات للتعبير الشخصي إلى درجة غير عادية". وبحلول هذا القرن، قامت الطبعة المدققة لملفات أرتميسيا (2005)، التي حررها الناقد الثقافي الهولندي ميكي بال، بدراسة خطاب راسخ في قصة الحياة، والذي شوه دراسة عمل جينتيليسكي باستخدام "تصورات فاضحة ومثيرة".

في الوقت الحاضر، أدى التقاء الحركة النسوية المسلعة وحركة #MeToo إلى زيادة الاهتمام بجينتيليسكي وتفسير السيرة الذاتية لعملها. مع التركيز على صورها للنساء المنتقمات أو المنتهكات، أصبحت جينتيليسكي بطلة باروكية #MeToo التي حولت

العنف ضد الرجال: جوديث تقطع رأس هولوفرنيس، حوالي 1611-1612، اللوحة الأكثر مسرحية من بين لوحتين للفنانة أرتميسيا جينتيليسكي

أهوال حياتها إلى لوحة وحشية، وفقًا لصحيفة الجارديان. عندما عُرضت إحدى صور جينتيليسكي للوكريشيا - وهي امرأة نبيلة رومانية طعنت نفسها في قلبها بعد اغتصابها - في مزاد في باريس في عام 2019، اعتمدت الدعاية قبل البيع بشكل كبير على محتوى "السيرة الذاتية" الخاص بها. قال متخصص دار المزادات: "إن قصة أرتميسيا تشبه تلك القصة تمامًا، باستثناء أن أرتميسيا قررت نهاية أخرى لحياتها".

على العكس من ذلك، عندما حصل المعرض الوطني في لندن في عام 2018 على الصورة الذاتية للقديسة كاترين الإسكندرية، انتقدت صحيفة الجارديان كيف أن البيان الصحفي "تمايل على رؤوس الأصابع" حول السيرة الذاتية المؤلمة للرسامة. كتبت ريانون لوسي كوسليت: "إن عمل جينتيليسكي مرتبط بتجربتها بطرق لا يمكننا - ولا ينبغي لنا - أن نفصلها".

ارتباط/انفصال. لقد كان تاريخ الفن مشحونًا منذ فترة طويلة بالنزاعات الحدودية حول الخط الفاصل بين الفن والفنان، وبين العمل والحياة. في حالة جينتيليسكي، أصبحت هذه المناقشات التي عفا عليها الزمن أكثر وضوحًا، ليس فقط بسبب عامل الاهتمام الإنساني المتزايد، ولكن أيضًا بسبب الإلحاح الجسدي والتركيبي للعديد من لوحاتها - "شعور مذهل"، كما كتبت سيري هوستفيت عنها. جوديث تقطع رأس هولوفرنيس في عام 2016، "الآن الثابت والمتجمد والأبدي".

برعت جينتيليسكي في النمذجة التصويرية. تحتل مواضيعها، وخاصة النساء، اللوحة بأبعاد وتعبيرات مثيرة. إن أسلوبها الفخم، الذي تم تفصيله من

كارافاجيو، يجعل الإيماءات حية ومضيئة مقابل الظلال. الغالبية العظمى من لوحاتها مؤلفة أيضًا بشكل عمودي، متخليًا عن التسلسل السردي لصالح الحدث الملح والمباشر. ومن الواضح أن المنظور العميق الذي كان من المفترض أن يعلمها إياه تاسي نادرًا ما يكون واضحًا. بدلًا من ذلك، تقدم لنا جينتيليسكي جنونًا في المقدمة: الأكمام مرفوعة، والدماء تتقيأ، والثدي مكشوف، والسيف مرفوع، والثعبان يستعد للعض. كل هذا حقيقي للغاية، وعاجل للغاية، ويجعل القرب التفسيري من جسد جينتيليسكي أمرًا لا يقاوم تقريبًا.

علاوة على ذلك، فإن تفسير السيرة الذاتية يمنح جنتيليسكي – ومشاهديها – نوعًا من المعادلة الرمزية. مع جوديث التي تحمل سيفها في المقدمة، يصبح معرضها لمعاناة النساء ومقاومتهن وغضبهن، على حد تعبير جارارد، "معادلًا تصويريًا لعقاب أغوستينو تاسي". (شهدت جلسات الاستماع في قضية بلاسي فورد ضد كافانو في عام 2018، تداول ميمات لجوديث سلايرنز هولوفرنيس، تحت عنوان "مزاجي" و"مسهل".)

إن الرغبة في جعل جينتيليشي تعرض تجربتها في الرسم تتفاقم بسبب النصائح المعاصرة لأداء هوياتنا عبر الإنترنت. تصبح "المشاركة" شرطًا أساسيًا للذات، و"التحدث علنًا" هو أفضل طريقة لتقويض النظام الأبوي. وكما أشارت بيثاني سالتمان، ناشطة سابقة في مجال العنف الجنسي وعضوة في منظمة "Womyn of Antioch"، قائلة: "نحن مشبعون جدًا بالحكايات الشخصية، وموجهون جدًا نحو الأفراد وآلامهم ونشواتهم". حتى فنانة seicento من المتوقع أن تحكي قصتها.

لكن رفع مستوى السرد الشخصي من الممكن أن يؤدي إلى إسكات العنف البنيوي وتعزيزه. إن فهم فن جنتيليسكي كتعبير عن سيرتها الذاتية يعني أيضًا المخاطرة بانتهاكها مرة أخرى. إنه يُخضع جنتيليسكي إلى حد الغثيان إلى نظرة شيئية ومهينة تقيد تقديرنا لموهبتها بدلاً من توسيعها.

من خلال فهرسة أعمال جينتيليشي حول الاغتصاب والمحاكمة، فإننا نعيد تصنيف الرسام باعتباره أداة جنسية للمراهقين، وليس كفنان بالغ بارز يتمتع بمسيرة مهنية مدتها 40 عامًا في المدن الأوروبية الكبرى. وهذا يعني أيضًا أن العديد من لوحاتها قد تم نسبها بشكل خاطئ أو تم تجاهلها لأنها لا تتناسب مع مجازات النساء المنكوبات أو المنتقمات. لعقود من الزمن، كان كتاب "داود وجالوت" لجنتيليشي يُنسب إلى تلميذ أورازيو جنتيليسكي، جيوفاني فرانشيسكو جيريبري - وهو الخطأ الذي تم تصحيحه فقط هذا العام، عندما عثر أحد المرممين على توقيع جنتيليسكي على سيف داود.

في تكراراتها الأكثر إثارة للقلق، تعطي معادلة الفن/الحياة تاسي نوعًا من الدور التأسيسي في نجاح جنتيليسكي. كتبت الناشطة النسوية جيرمين جرير: «في وقت من الأوقات، أرادت أن تكون زوجة أحد الرسامين، لكنها نجت من هذا المصير رغمًا عن إرادتها. ولاحظ كوسليت أن إهمال سيرة جنتيليسكي يعني محو حياة، شخص يتنفس، "شخص تم اغتصابه ثم تعذيبه والذي خلق فنًا رائعًا نتيجة لتلك التجربة" إن سنوات الدراسة الدؤوبة التي أمضتها الفنانة، وشبكاتها الذكية بين الرعاة، ومفاوضاتها القوية بشأن الرسوم، وتطور أسلوبها - كل ذلك يقتصر على التفاصيل الهامشية، بدلاً من العمل الأساسي والهندسة المعمارية لإنجازاتها.

في كتابها "القانون التاريخي للفن: خطايا الإغفال" (1998)، بحثت نانيت سالومون في استخدام السيرة الذاتية في تقديس الفنانين الذكور والإناث. بالعودة إلى فاساري، أظهرت سالومون كيف يتم نشر السيرة الذاتية لإضفاء طابع فردي على الفنان الذكر وإضفاء طابع أسطوري عليه. ومع ذلك، بالنسبة للفنانة، يتم استخدام نفس الحركة للتأكيد على فكرة أنها استثناء خاطئ، ولاختزال فنها "إلى سجل مرئي لتكوينها الشخصي والنفسي". وبعبارة أخرى، فإن السيرة الذاتية بالنسبة للرجل تبني العبقرية غير الزمنية. بالنسبة للمرأة، تؤكد السيرة الذاتية على علم الأحياء المرتبط بالزمن.

بالنسبة لجنتيليسكي، هناك معيار مزدوج آخر يدخل في الصورة: الاستعداد للفصل بين الحياة والفن بالنسبة للمعتدي، مقابل الرغبة في الخلط بين الحياة والفن بالنسبة للضحية. إريك جيل؛ رومان بولانسكي؛ بابلو "في كل مرة أترك فيها امرأة، يجب أن أحرقها" بيكاسو. لقد مُنح الكثير من السمو للعمل الفني الذي من صنع الإنسان، ورُفع عاليًا فوق الإساءة، مهما كانت صارخة. عندما أقام متحف ديتشلينج للفنون والحرف اليدوية في شرق ساسكس في عام 2017 معرضًا يتناول الاعتداء الجنسي الذي ارتكبه جيل على بناته المراهقات، تساءلت الناقدة راشيل كوك في صحيفة The Observer عن سبب فرض هذه المعلومات على الزائرين. على النقيض من ذلك، غالبًا ما يتم "فرض" سيرة حياة جينتيليشي على عملها ومشاهديها - وهي عملية تسمح للذة السادية بالتنكر في شكل اهتمام تقدمي جنساني، وتجعل الفنانة موضوعة بدلاً من الاعتراف بقدرتها الهائلة.

أخيرًا، ولكن ليس أقل ضررًا، فإن الميل إلى السيرة الذاتية جعل من جينتيليسكي فريسة سهلة للخيال. لقد اكتسبت الروايات والمسرحيات والأوبرا والأفلام رخصة شعرية مع إرثها، حيث شوهت الحقائق واختارت عملها لأغراض سرد القصص المثيرة. ولعل الأكثر شهرة هو فيلم أرتيميسيا (1997) للمخرج أنييس ميرليت، والذي وزعته شركة ميراماكس تحت إشراف هارفي وينشتاين وروج لمؤامرة رومانسية بين تاسي وجينتيليسكي باعتبارها "قصة حقيقية" تمت إزالة هذا الادعاء لاحقًا بعد أن قامت جارارد والناشطة النسوية غلوريا ستاينم بتوزيع ورقة حقائق، لكن الملصقات استمرت في وصف بطلة الفيلم بأنها "مثيرة". غير هيابة جريئة. "استفزازية." قالت ميرليت، بشكل واضح، إن نيتها كانت مجرد "تجسيد" لشخصية أرتميسيا.

إن الدعوة إلى نوع مختلف من الخطاب حول جنتيليسكي لا يعني التخفيف من صدمته، ولا يعني اعتناق شكلية باردة تشير إلى أن الفن موجود خارج جسد الفنان أو المشاهد. وبدلاً من ذلك، فهو يحرر عملها من قبضة تاسي ويمنح جنتيليسكي النطاق الكامل والمساحة لإبداعها. إنه للاحتفال ودراسة تصويراتها غير العادية للنساء المنتهكات والعنيفات، ولكن أيضًا للتعرف على لوحاتها العديدة التي تكمن وراء تلك الاستعارات: صورها وصورها الذاتية، ورموزها وقديسيها، ولوحة مادونا والطفل ومريم المجدلية. "إن الأعمال"، كما كتب جينتيليسكي إلى أحد رعاة الأعمال عام 1649، "سوف تتحدث عن نفسها".

المؤلفة:

إليزا أبيرلي/ Eliza Apperly منتجة في Intelligence Squared وكاتبة مستقلة ومحررة ومترجمة. ظهرت أعمالها في صحيفة الغارديان، وذا أتلانتيك، وبي بي سي، ورويترز، وجريدة الفن. تعيش في برلين.

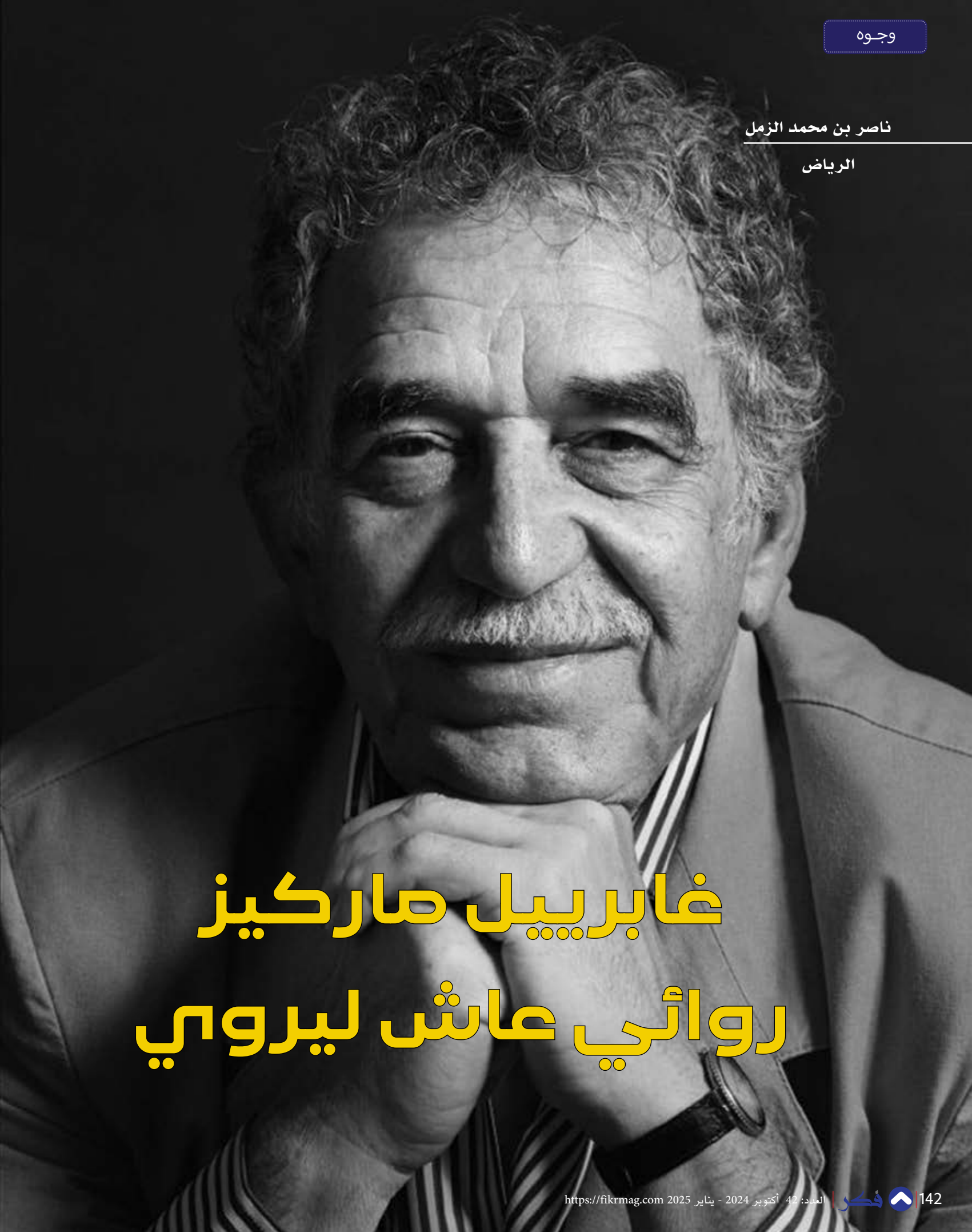
المصدر:

https://psyche.co/ideas/gentileschi-let-us-not-allow-sexual-violence-to-define-the-artist

مجلة الثقافة العربية

لاكتشاف عوالم مجلة فكر الثقافية

ناصر بن محمد الزمل
الرياض



غابرييل ماركيز روائي عاش ليروي

غابرييل غارسيا ماركيز Gabriel García Márquez روائي وصحفي كولومبي. يُعد أحد أهم مؤلفي القرن العشرين، ولا سيما في اللغة الإسبانية، ومن أشهر كتّاب الواقعية العجائبية، وتعد روايته «مئة عام من العزلة» One Hundred Years of Solitude 1967 من أشهر ما ألف هي الأكثر تمثيلاً لهذا النوع الأدبي، وبعد النجاح الكبير الذي لاقته الراوية، فإنه تم تعميم هذا المصطلح على الكتابات الأدبية بدءًا من سبعينيات القرن العشرين. وكذلك من أشهر رواياته «الحب في زمن الكوليرا» Love in the Time of Cholera 1985. نال شهرة واسعة في عالم الرواية، إذ حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1982.

الحياة المبكرة

ولد غابرييل غارسيا ماركيز في 6 مارس 1927 في قرية أراكاتاكا Aracataca في كولومبيا، لأبوين غابرييل إليجيو غارسيا ولويزا سانتياغا ماركيز إيغواران. ونشأ السنوات الثماني الأولى من حياته مع أجداده، الكولونيل نيكولاس ماركيز (من قدامى المحاربين في حرب الألف يوم [1899-1903]) وترانكويلينا إيغواران كوتس دي ماركيز في طفولة وصفها لاحقًا في مذكراته الأولى «عشت لأروي» بأنها سبب كل أعماله، ومنحه جده، الناشط السياسي الليبرالي وبطل حربين أهليتين، وعيًا سياسيًا منذ صغره، وهناك سمع ماركيز الكثير من القصص والحكايات، وبدأ أول خيوط السرد القصصي يُنسج في عقله، مكوّنًا نمطًا قويًا وممتعًا للحكاية، يُحاكي نمط الحكاية الذي يتبعه جدّه. يقول ماركيز: «ليست الذكرى الأكثر ديمومة وحيوية عندي هي ذكرى الناس، بل هي ذكرى البيت الحقيقي في أراكاتاكا الذي عشت فيه مع الجدين».

ويعد ماركيز هو أكبر أبناء لويزا سانتياغا ماركيز وغابرييل إليجيو غارسيا. كان والده، كاتب بريد وعامل تلغراف وصيدلاني متجول، بالكاد يستطيع إعالة زوجته وأطفاله الاثني عشر؛ وبعد وفاة جده نيكولاس، انتقلوا إلى بارانكويلا، وهو ميناء نهري. وعندما بلغ من العمر 13 عامًا، جاء إلى بوغوتا لدراسة المرحلة الثانوية. بدأ لاحقًا بدراسة القانون، لكنه تخلى عن هذه الدراسات ليعمل صحفي وكاتب. وخلال الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، عمل مراسلاً أجنبيًا في باريس ونيويورك وأماكن أخرى. في أواخر الستينيات، ترك الصحافة ليكرس نفسه لكتابته الإبداعية. في النهاية، استقر غارسيا ماركيز في مكسيكو سيتي، حيث عاش حتى وفاته.

أحب غارسيا الكتابة، وعشق سرد القصص الأسطورية والخرافية، تلك القصص التي تجعل القارئ تائهاً بين التصديق والتكذيب، ومن أجل الكتابة قرر في العام 1949 التخلي عن دراسة الحقوق بسبب رسوبه في الدراسة، لدرجة أغضبت والده الذي قال له ذات يوم: «سينتهي بك المطاف إلى أن تأكل الورق»، وعندما حاول أحد أصدقائه أن يدافع عنه، موضحًا أن ماركيز في طريقه ليصبح واحدًا من أفضل كتّاب القصّة القصيرة في كولومبيا والعالم، انفجر الأب صائحًا: «إنه قصّاص، حسنًا، طالما كان كذّابًا منذ طفولته».

في خضمِّ هذه الظروف القاسية، بالإضافة إلى إحباطات والده، ودور النشر التي نصحته في بداية مشواره الأدبي بالبحث عن مهنة أخرى غير الكتابة، شقّ ماركيز طريقه نحو الإبداع، متحدّيًا كل العقبات التي واجهته، ليصبح فيما بعد أحد أهم أعمدة الأدب اللاتيني، وأحد أفضل كُتّاب الواقعية السحرية على الإطلاق.

مهنة الكتابة

تلقى غارسيا ماركيز تعليمه في كلية يسوعية وفي عام 1946 بدأ بدراسة القانون في جامعة بوغوتا الوطنية. عندما كتب رئيس تحرير المجلة الليبرالية "El Espectador" مقال رأي يفيد بأن كولومبيا ليس لديها كتاب شباب موهوبون، أرسل له غارسيا ماركيز مجموعة من القصص القصيرة، والتي نشرها المحرر تحت عنوان: «عينا الكلب الأزرق» Eyes of a Blue Dog.

المنفى من كولومبيا

في عام 1954، نشر غارسيا ماركيز قصة إخبارية عن بحار نجا من حطام سفينة مدمرة تابعة للبحرية الكولومبية. على الرغم من أن الحطام كان منسوبًا إلى عاصفة، إلا أن البحار ذكر أن البضائع المهربة غير القانونية التي تم تخزينها بشكل سيئ من الولايات المتحدة قد انفجرت وأوقعت ثمانية من أفراد الطاقم في البحر. أدت الفضيحة الناتجة عن ذلك إلى نفي غارسيا ماركيز إلى أوروبا، حيث واصل كتابة القصص القصيرة والأخبار وتقارير المجلات.

الزواج والعائلة

تزوج غارسيا ماركيز من مرسيدس بارشا باردو في عام 1958، وعاش الزوجان في المكسيك لأكثر من نصف قرن، ورُزقا بطفلين: رودريجو، المولود عام 1959، وهو الآن مخرج تلفزيوني وأفلام في الولايات المتحدة، وغونزالو، المولود في مكسيكو سيتي عام 1962، وهو الآن مصمم جرافيك.

صورة تاريخية لتسليم جائزة نوبل إلى غابرييل غارسيا ماركيز في الأدب في 10 ديسمبر 1982

النشاط السياسي

كان غارسيا ماركيز منفيًا من كولومبيا في معظم حياته الراشدة، وكان اشتراكيًا طوال حياته، وصديقًا لفيدل كاسترو: كتب لـ La Prensa في هافانا، وحافظ دائمًا على علاقات شخصية مع الحزب الشيوعي في كولومبيا، على الرغم من أنه لم ينضم أبدًا كعضو. أرسلته إحدى الصحف الفنزويلية وراء الستار الحديدي إلى دول البلقان، واكتشف أنه بعيدًا عن الحياة الشيوعية المثالية، حيث يعيش سكان أوروبا الشرقية في رعب.

وقد حُرم مرارًا وتكرارًا من تأشيرات دخول سياحية إلى الولايات المتحدة بسبب ميوله اليسارية، وكانت زيارته الأولى للولايات المتحدة نتيجة دعوة وجهها الرئيس بيل كلينتون إلى مارثا فينيارد.

شارك غارسيا ماركيز، الذي لطالما أشار إلى نفسه على أنه «آخر متفائل في كولومبيا»، عن كثب في مفاوضات السلام. قدم باسترانا إلى صديقه القديم فيدل كاسترو، الذي كان بإمكانه تسهيل المحادثات مع رجال حرب العصابات، وساعد في استعادة العلاقات الجيدة بين واشنطن وبوغوتا. قال بيل ريتشاردسون، وزير الطاقة الأمريكي، مطلع هذا الصيف: «لن أقول إن غابو هو من جلب كل هذا، لكنه كان حافزًا». تمت دعوة غارسيا ماركيز من قبل عائلة كلينتون إلى البيت الأبيض عدة مرات، ويقول أصدقاؤه إنه سيساعد في تحقيق تحسن العلاقات بين الولايات المتحدة وكوبا.

جدل متزايد

امتُدح ماركيز لجودة وثراء لغته النثرية التي استخدمها للتعبير عن خياله الخصب. بينما رأى البعض أن أعماله بها مبالغة شديدة ويستخدم أسلوبًا خرافيًا للهرب من عدم استقرار بلاده.

وجاء أسلوب ماركيز الأدبي المتفرد نتيجة لمزيج من التخبط السياسي والترابط العائلي والالتزام الديني وتصديق الخرافات. وتُظهر أعماله، مثل «الجنرال في متاهته» The General in His Labyrinth و«خريف البطريرك» The Autumn of the Patriarch، حماسه السياسي المتزايد بعد متابعته للعنف المتزايد في كولومبيا.

واستمر ماركيز في تقديم أعمال ذات ميول يسارية، وأصبح صديقًا شخصيًا للرئيس الفرنسي الأسبق فرانسوا ميتران. كما جسد مصالح صديق آخر، وهو الزعيم الكوبي فيدل كاسترو، في «بوغوتا».

ورغم الجدل السياسي المتزايد، تأكدت موهبة ماركيز الأدبية المتفردة بنشر روايته «الحب في زمن الكوليرا» عام 1986. وتحكي قصة رجل يزداد ولعه بامرأة على مدار 50 عامًا حتى يصل إليها في النهاية.

وانخرط ماركيز في العديد من المناظرات السياسية، أبرزها مع الكاتبة سوزان سونتاغ، بخصوص دفاعه عما رآه النقاد القمع المتزايد

في كوبا، وتسبب ذلك في منعه من دخول الولايات المتحدة لبعض الوقت. ورُفع هذا المنع لاحقًا، وتلقى ماركيز العلاج من مرض سرطان الغدد الليمفاوية في كاليفورنيا.

وحصل ماركيز على جائزة نوبل في الأدب عام 1982، وأثنى مانحو الجائزة على حيوية أسلوبه النثري، وثراء اللغة التي عبر بها عن خياله الفياض.

التجربة الصحافية

«الصحافة أحلى مهنة في العالم»، تلك هي العبارة التي نقلها مدير صحيفة الإسبكتادور The Espectador الكولومبية فيديل كانو، عن زميله الذي اشتغل في الصحيفة نفسها عام 1954، اشتهر غابرييل غارسيا ماركيز في كولومبيا وبين أصدقائه بلقب غابيتو، فيما لقبه إدواردو ثالاميا بوردا، مساعد رئيس التحرير صحيفة الإسبكتادور، باسم غابو.

عمل ماركيز مراسلاً صحفياً منذ خمسينيات القرن الماضي في الصحف المحلية الصادرة في مسقط رأسه كولومبيا، قبل أن ينتقل إلى صحيفة الإسبكتادور الصادرة في العاصمة بوغوتا.

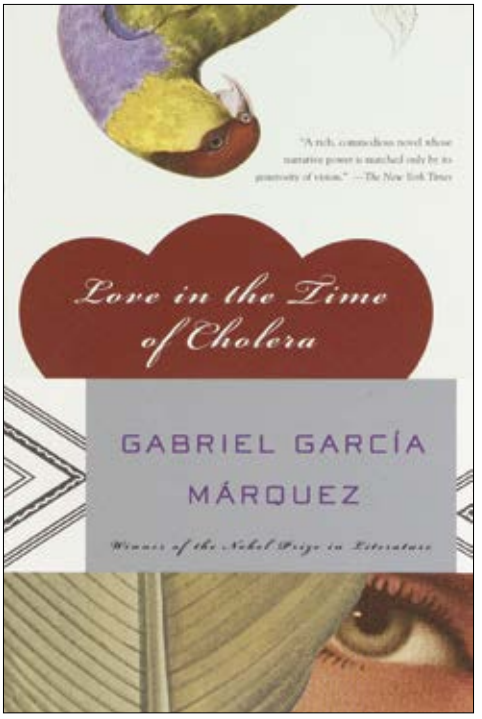
وبحسب الصحفي الأمريكي جون أندرسون، فإن «أهم شيء يكتسبه الصحفي من غابو هو طريقته في ملاحظة التفاصيل عندما لا يكون هناك شيء يحدث»، كما أنه اشتهر بطريقته الفريدة والخاصة في مقاربة الأحداث مع حس فكاهي يضاف إلى ملاحظاته الدقيقة.

ولوقت طويل تذكر العاملون في الإسبكتادور إنتاجه، ومن بينهم فيديل كانو الذي تحدث عن مقال صحفي حرره ماركيز وأصبح فيما بعد مادة أولية لرواية «أجمل غريق في العالم».

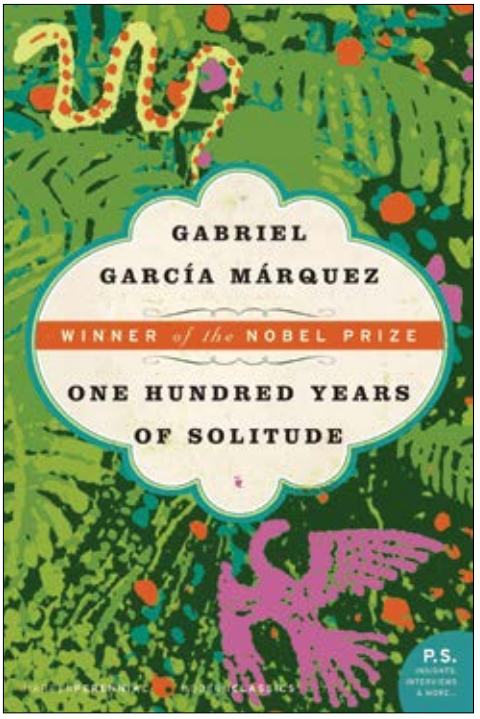
وبعد الإسبكتادور تولى ماركيز إدارة مجلة غرافيكا الصادرة في فنزويلا، ومع انطلاق الثورة الكوبية التي كان من المعجبين بها، التحق بوكالة برنسا لاتينا في هافانا، وبعدها انتقل إلى المكسيك حيث خاض تجارب إعلامية قبل أن ينكبَّ على كتابة روايته الأشهر «مئة عام من العزلة».

وكانت آخر مساهماته الصحفية عام 1999 خلال مفاوضات السلام التي جمعت الحكومة الكولومبية ومتمردي فارك الشيوعيين جنوبي البلاد.

كان اشتغال ماركيز بالصحافة أضافت إليه بُعدًا



غلاف رواية (الحب في زمن الكوليرا)



غلاف رواية (مئة عام من العزلة)

آخر في التعامل الجاد والمهني مع ما يكتبه وما سيكتبه لاحقًا، ومكّنته من امتلاك أدوات القصّ والحكي، وصقلت موهبته الإبداعية والفنية.

التجربة الروائية

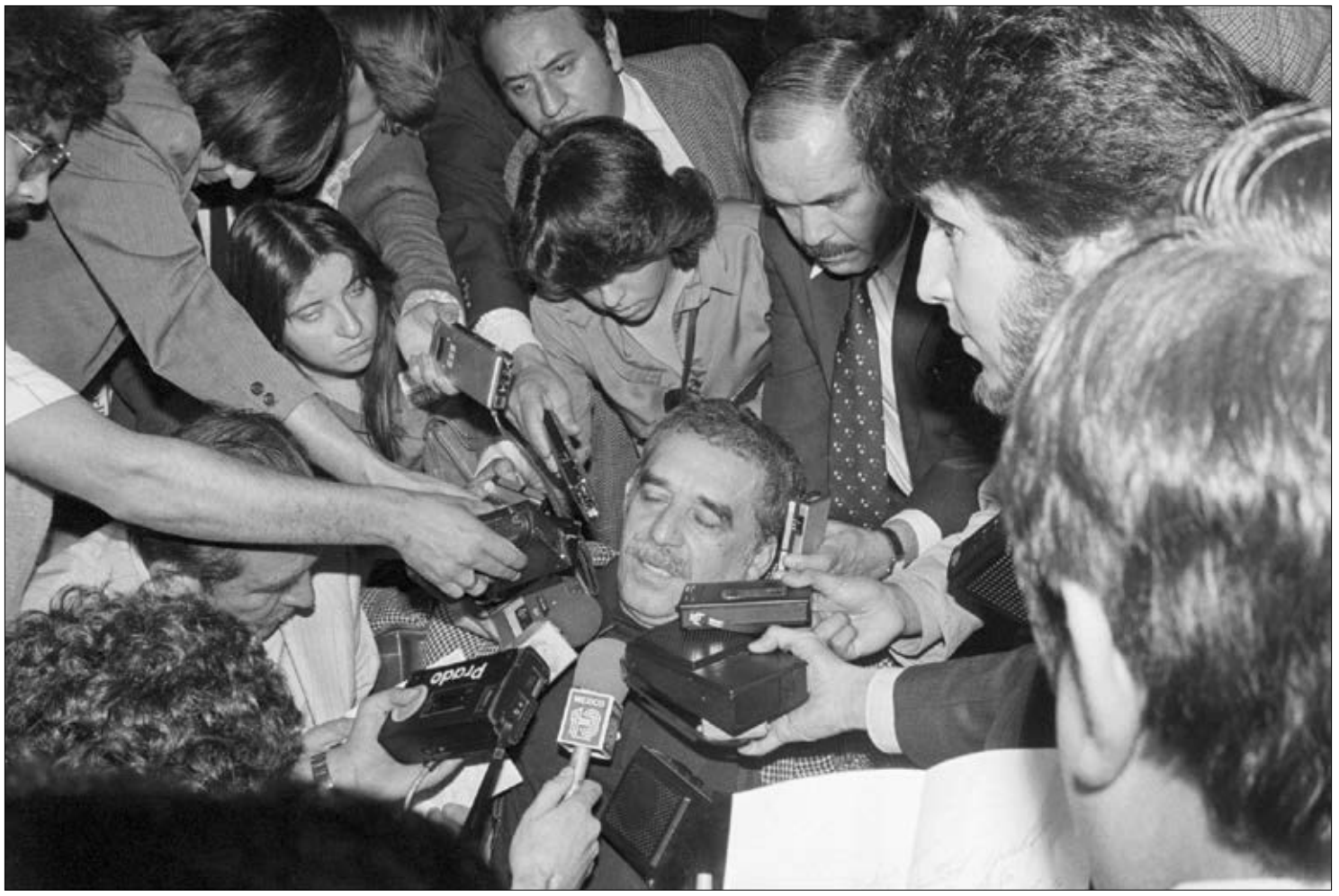
وبموازاة مع عمله الطويل في مجال الصحافة، تألق ماركيز وأبدع في الروايات التي ملأت الدنيا وشغلت الناس منذ بدأ بنشرها قبل عقود.

كتب ماركيز أولى رواياته في سن 23، متأثرًا فيها بأعمال ويليام فولكنر، لكنها قوبلت بالكثير من النقد.

وفي عام 1965، لاحت لماركيز فكرة كتابة أول فصول رواية «مائة عام من العزلة» أثناء قيادته في الطريق إلى مدينة «أكابولكو». فاستدار في الطريق وعاد إلى منزله وعزل نفسه في غرفته، مستهلكًا ست علب من السجائر في اليوم، وخرج من عزلته بعد 18 شهرًا، ليجد عائلته مدينة بـ 12 ألف دولار. ولحسن حظه، كان قد كتب روايته الرائعة المكونة من 1300 صفحة.

وفي مطلع شهر أغسطس/آب من عام 1966 ذهب غابرييل غارسيا ماركيز بصحبة زوجته «مرسيدس» إلى مكتب البريد ليرسلا مخطوطة كتابه الجديد «مئة عام من العزلة» إلى دار النشر في بيونس آيرس، كانا في حالة يرثى لها، ولم يستطيعا دفع تكلفة البريد. راقب ماركيز زوجته وهي تبحث في حقيبة يدها عن المال، كانت التكلفة اثنين وثمانين بيزوسا، ولم يكن لديهما سوى خمسين، لذلك لم يكن باستطاعتهما إرسال سوى نصف الكتاب، الأمر الذي جعل ماركيز يطلب من موظف البريد أن يقتطع صفحات من المخطوطة حتى بقي منها ما يمكن إرساله بخمسين بيزوسا. وعندما عادا إلى البيت، رهنا بعض الأدوات المنزلية، ثم عادا إلى مكتب البريد لإرسال ما تبقّى. لتتحول المخطوطة بعد ذلك إلى أحد أفضل الأعمال الروائية في أمريكا اللاتينية والعالم.

وباتت رواياته من أشهر ما كُتب في مجال الرواية خلال القرن الماضي، وبينها «مئة عام من العزلة» التي تُعد أحد أهم الأعمال الروائية التي كتبها ماركيز، وأثناء كتابتها اعترف لأصدقائه أن صياغة الحكاية أتعبته، وأرهقت تفكيره، واستهلكت منه ثمانية عشر شهراً، لدرجة قال فيها: «إن تأليف الكتب مهنة انتحارية». وقد نُشرت الرواية لأوّل مرة في عام 1967، وانتشرت الرواية بشكل واسع في جميع أنحاء العالم، بيعت النسخة الإسبانية الأولى في غضون أسبوع، وعلى مدار الثلاثين عامًا، بيعت أكثر من 25 مليون نسخة، حيث طُبع منها نحو 30 مليون نسخة حتى الآن، وتُرجمت

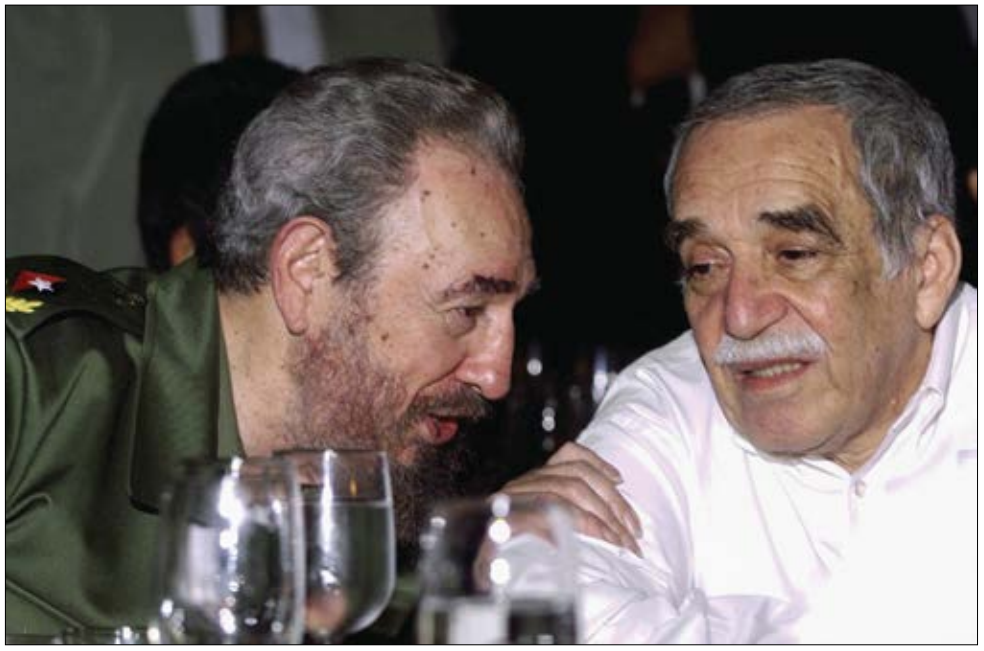


غادر غابرييل جارسيا ماركيز في مكسيكو سيتي، حيث حاصره صحفيون مكسيكيون في مطار المدينة الدولي. 26 مارس 1981

إلى 35 لغة مختلفة، من بينها العربية، وشكّلت الرواية سبباً مباشراً في حصوله على جائزة نوبل للآداب في عام 1982.

ويحكي ماركيز في الرواية قصة قرية «ماكوندو» الصغيرة المنعزلة، عن طريق سرد قصة حياة عدّة أجيال متعاقبة من عائلة «بوينديا» على امتداد عشرة عقود من الزمن. وتنتقل العائلة من حالة براءة الطفولة مروراً بكل مراحل الرجولة والأنوثة والانحطاط حتى تجرف ريح قوية في نهاية الرواية آخر فرد من أفراد العائلة بسبب خطيئة زواج غير مرغوب فيه. وعالج ماركيز القصة معالجة تهكمية ساخرة، مع وجود بعض التلميحات الهزلية التي تتراوح بين العطف والقسوة. ويقول النقّاد عن الرواية: «إن «ماكوندو» قرية وهمية أنتجتها مخيلة ماركيز، لكنها في الحقيقة ليست سوى تعبير عن أي بقعة من بقع كولومبيا، أو أمريكا اللاتينية، أو أي بقعة من بقاع العالم الثالث، ورمز لأي جماعة صغيرة واقعة تحت رحمة قوى تاريخية خارج نطاق سيطرتها وفهمها وإدراكها».

تعتبر هذه الرواية من أكثر الروايات زخمًا بالتفاصيل الواقعية، والأسطورية، والعجائبية، فهي موسوعة تضج بتاريخ كولومبيا الحقيقي، وتاريخ «ماكوندو» الوهمي المزيف، إنها تعج بالأغاني،



صورة تجمعه بالرئيس الكوبي فيديل كاسترو

والترانيم، والتعويذات، والسحر. هي رواية تنقل لنا الواقع اللاتيني بكل أحزانه وأفراحه، حيواناته وأعشابه، طرائفه ومآسيه، تنقله لنا بقصص حبه الوهمية، وحقائقه الصادمة، خطاياه، وحروبه الدموية. إنها رواية التفاصيل العميقة، والوصف الدقيق المكثف. ورغم أن بعض النقاد يعتقدون أن الإيغال في الوصف يفقد الرواية متعتها وينزع عنها صفة الإبداع، فإن ماركيز برهن على أن الحكاية وصف دقيق، والنّص تفاصيل منظمة.

ومن بين الروايات الشهيرة كذلك «ليس للكولونيل من يراسله» No One Writes to the Colonel التي صدرت عام 1961، و«قصة موت معلن» عام Chronicle of a Death Foretold 1981، و«الحب في زمن الكوليرا» Love in the Time of Cholera التي نُشرت في عام 1985، وهي أكثر روايات ماركيز رومانسية، و«خريف البطريرك» The 1975 Autumn of the Patriarch، ورواية «الجنرال في متاهته» The General in His Labyrinth 1989، ورواية «عن الحب وشياطين أخرى» Of Love 1994 and Other Demons، و«عشت لأروي» 2002 سيرة ذاتية Living to Tell the Tal، وصدرت آخر رواياته عام 2004 بعنوان «مذكرات غانياتي الحزينات» Memories of My Melancholy Whores.

عاش غارسيا ماركيز في المكسيك منذ عام 1961 مع إقامات متقطعة في كارتاخينا بكولومبيا وفي برشلونة بإسبانيا وفي هافانا الكوبية، ورغم عمله الصحفي لم يكن يدلي بأي تصريح للإعلام.

وآخر إطلالة علنية لماركيز تعود للسادس من مارس 2014 عندما قصد منزله الواقع في جنوب مكسيكو حيث يعيش منذ أكثر من ثلاثين عامًا، لاستقبال صحفيين أتوا لزيارته بمناسبة عيد ميلاده.

الجوائز والأوسمة

نال ماركيز جائزة نوبل للآداب سنة 1982، وقد أشادت الأكاديمية بأسلوب كتابته الذي «يمتزج فيه الخيال والواقع في إطار شعري يعكس نزاعات قارة والحياة اليومية فيها».

وأقر الكونغرس الكولومبي (البرلمان) في ديسمبر 2014 مشروع قانون يقضي بإصدار البنك المركزي أوراقا نقدية لتكريم غابرييل غارسيا ماركيز.

وجاءت الموافقة على مشروع القانون بطبع صورة ماركيز على أوراق نقدية يصدرها البنك المركزي، كما نص القانون أيضاً على تخصيص مواقع معينة في مسقط رأسه للسياحة.

الرحيل

في عام 1999، تم تشخيص إصابة غابرييل غارسيا ماركيز بسرطان الغدد الليمفاوية، لكنه استمر في الكتابة حتى عام 2004، وبسبب ثقل العمر والمرض، بات أداء ماركيز بطيئاً، وقد استغرق منه تأليف «مذكرات غانياتي الحزينات» نحو عشرة أعوام لتصدر عام 2004. ثم أعلن عام 2006 عدم قدرته على كتابة الروايات.

توفي غابرييل غارسيا ماركيز يوم 17 أبريل 2014 في مكسيكو سيتي ورثاه مشاهير العالم مباشرة بعد الإعلان عن وفاته، فاعتبر الرئيس الأمريكي باراك أوباما أن «العالم فقد أحد كبار الكتاب المتبصرين، وأحد كتّابي المفضلين في شبابي».

كما أشاد الرئيس الأمريكي السابق بيل كلينتون بموهبة ماركيز الذي ربطته به صداقة لأكثر من عشرين عامًا، وقال إنها موهبة «فريدة من نوعها في الخيال ووضوح الأفكار والنزاهة العاطفية».

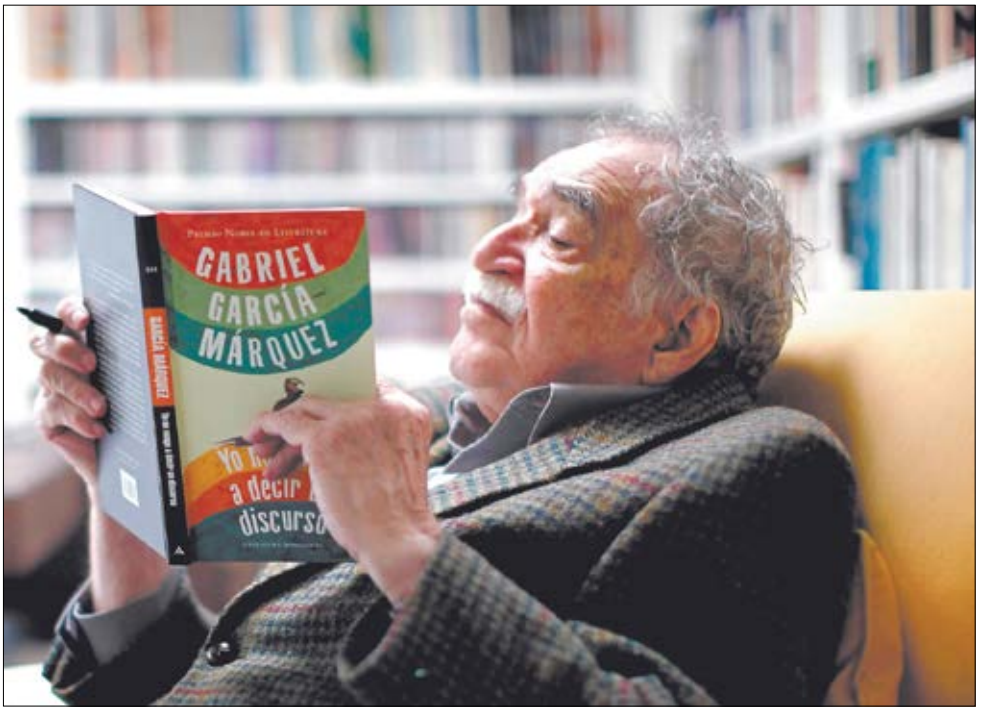
ونوّه الكاتب البرازيلي باولو كويلو بالروائي الذي «كسر الجدار بين الحقيقة والخيال، ممهدا الطريق لجيل برمته من الكتاب الأمريكيين اللاتينيين».

إرث

تعلم ماركيز من جدته الحكايات الشعبية والخرافية. وحدثته عن الأسلاف الموتى والأشباح والأرواح الراقصة بأسلوب تجريدي تبناه لاحقًا في أعظم رواياته.

إن نمط الحكاية الذي يتبعه ماركيز يشبه إلى حد كبير نمط قصّة ما قبل النوم، تلك القصص الخيالية التي تحكيها الجدّات بأسلوب قصصي يأخذ معه الأطفال للنوم، والفرق بين طريقة سرده وطريقة سرد الجدّات أن ماركيز لا يقودنا عن طريق الحكاية إلى النوم، وإنما يُقودنا نحو المتعة، حيث يسرد القصة بأسلوب شائق، وفي أتون النّص فإنه يأخذ بيد القارئ من يديه ماشيًا معه في طرقات السرد والحكي خطوة بخطوة، خوفًا عليه من الضياع ربما. وفي كلّ عقبة يواجهها القارئ بين السطور، يظهر ماركيز بخفّة ورشاقة، مزيلاً تلك العقبات بصورة مؤقتة، من أجل زيادة الإثارة، ورفع مستوى التشويق إلى أعلى درجاته.

بالإضافة إلى أعماله النثرية التي لا تُنسى، لفت غارسيا ماركيز انتباه العالم إلى المشهد الأدبي لأمريكا اللاتينية، وأنشأ مدرسة دولية للسينما بالقرب من هافانا، ومدرسة للصحافة على ساحل البحر الكاريبي.



د. هاني حجاج

كاتب ومترجم مصري

بول أوستر..
الكتابة طنين في الرأس

توفي في آخر أيام أبريل 2024، مؤلف ثلاثية نيويورك، الطاغوت وكتاب الأوهام و4 3 2 1 عن عمر يناهز 77 عامًا. كتب بول أوستر مؤلفاته كلها بيده. في الغالب باستخدام قلم حبر، ولكن في بعض الأحيان باستخدام قلم رصاص - خاصة للتصحيحات. "لو كان بإمكاني الكتابة مباشرة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر، لفعلت ذلك. لكن لوحات المفاتيح كانت تخيفني دائمًا!" لم يتمكن أبدًا من التفكير بوضوح بأصابعه في هذا الوضع. القلم هو أداة أكثر بدائية وأقرب للروح. تشعر أن الكلمات تخرج من جسدك ثم تقوم بحفر الكلمات في الصفحة. لقد كانت الكتابة دائمًا تتمتع بتلك الجودة الملموسة بالنسبة له. إنها تجربة جسدية. وكان يقول: "فقط الشخص الذي يشعر حقًا بأنه مجبر على الكتابة هو الذي سيغلق على نفسه في غرفة كل يوم... عندما أفكر في البدائل – كم يمكن أن تكون الحياة جميلة، كم هي مثيرة للاهتمام – أعتقد أنها طريقة مجنونة لتعيش حياتك.. أنا فقط أشعر بمزيد من الحياة في الكتابة".. وينصح أوستر تلميذه المؤلف الشاب: لن تتمكن أبدًا من تحقيق ما تأمل تحقيقه. يمكنك أن تقترب أحيانًا وقد يقدّر الآخرون عملك، لكن أنت أيها المؤلف، ستشعر دائمًا أنك فشلت. أنت تعلم أنك بذلت قصارى جهدك، لكن أفضل ما لديك ليس جيدًا بما فيه الكفاية. ربما لهذا السبب تستمر في الكتابة. لذلك يمكنك أن تفشل بشكل أفضل قليلاً في المرة القادمة.

بلد الأشياء الأخيرة

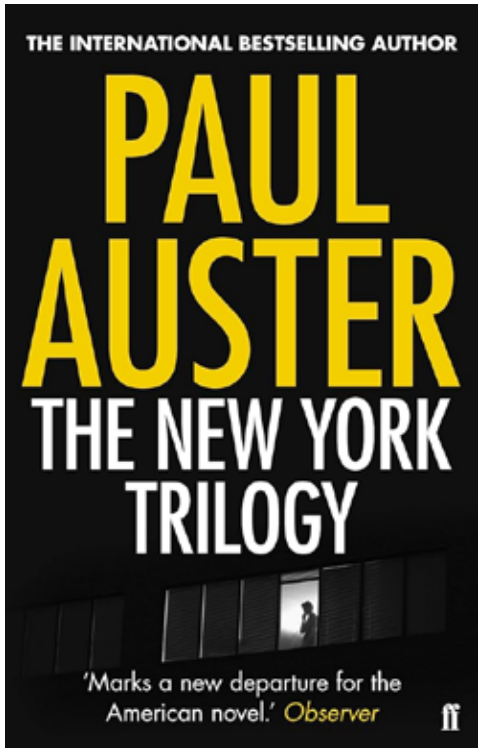
ولد بول أوستر في نيوارك، نيوجيرسي في الثالث من فبراير عام 1947. كان والده مالكًا للعقار، وكان يمتلك مباني مع إخوته في جيرسي سيتي. الأسرة من الطبقة المتوسطة ولم يكن زواج الوالدين سعيدًا. نشأ أوستر في ضواحي نيوارك في جنوب أورانج ومابلوود. قرأ الكتب بحماس وطور اهتمامًا بالكتابة بشكل لافت. ثم أنه التحق بالمدرسة الثانوية في مابلوود، على بعد حوالي عشرين ميلاً جنوب غرب مدينة نيويورك. بعد طلاق والديه، خلال سنته الأخيرة في المدرسة الثانوية، انتقلت والدته مع أخته وهو إلى شقة في قسم ويكواهيك في نيوارك. وبدلاً من حضور حفل تخرجه من المدرسة الثانوية، توجه أوستر إلى أوروبا. زار إيطاليا وإسبانيا وباريس وبطبيعة الحال دبلن جيمس جويس أثناء سفره عمل على رواية.

عاد إلى الولايات المتحدة في الوقت المناسب ليبدأ دراسته في جامعة كولومبيا في الخريف. في أوائل عام 1966 بدأ علاقته مع ليديا ديفيس. كاتبة أيضًا، تدرس في ذلك الوقت في كلية بارنارد وكان مناسبًا لذكاء أوستر. في عام 1967، غادر أوستر الولايات المتحدة مرة أخرى لحضور السنة الإعدادية لكولومبيا في الخارج في باريس. أصيب أوستر بخيبة أمل بسبب الوجود الممل داخل البرنامج العقيم وترك الكلية. لكنه أعيد إلى كولومبيا عندما عاد إلى نيويورك. تزامنت سنوات أوستر الجامعية في كولومبيا مع فترة من الاضطرابات الاجتماعية، لكنه لم يشارك بنشاط في السياسة الطلابية. لقد دعم نفسه بمجموعة متنوعة من الوظائف المستقلة وكتب مقالات لمجلات الجامعة. في يونيو من عام 1969 حصل أوستر على درجة البكالوريوس. في اللغة الإنجليزية والأدب المقارن. وفي العام التالي حصل على درجة الماجستير من كولومبيا، وتولى وظيفة في مكتب الإحصاء. خلال هذه الفترة بدأ أيضًا العمل على روايتي (في بلد الأشياء الأخيرة) و(قصر القمر)، والتي لم يكملها إلا بعد سنوات عديدة. في فبراير 1971 غادر أوستر مرة أخرى إلى باريس. لقد دعم نفسه هناك بمجموعة متنوعة من الوظائف الغريبة والمهام الأدبية البسيطة. كما عمل في العديد من المشاريع السينمائية، أحدها في المكسيك. في عام 1973 انتقل مع ديفيس إلى بروفانس حيث أصبحا القائمين على المزرعة. بعد عودته إلى الولايات المتحدة عام 1974، كتب أوستر قصائد ومقالات وروايات وسيناريوهات وترجمات. أخرج أول فيلم سينمائي له عام 1995. وهو يعيش في بروكلين، مدينة نيويورك مع زوجته وطفليه.

في (بلد الأشياء الأخيرة) تخيل مدينة أمريكية في المستقبل القريب، يسكنها بالكامل تقريبًا سكان الشوارع، ويضعون اليد في المباني المدمرة، ويجمعون القمامة بحثًا عن لقمة العيش. تقدم نوادي الانتحار طرقًا مثيرة للموت مقابل رسوم، لكن الأغنياء فروا بمجوهراتهم، وأولئك الذين بقوا يعيشون على ما ستمنحهم إياه مراكز التجارة النقدية القليلة من أجل محصول اليوم. تركز هذه الحكاية الآسرة الشبيهة بالحلم حول مجتمع مميز، يعيش الآن في خضم الإنتروبيا، على محنة امرأة شابة، آنا بلوم. لدى "آنا" ذكريات عن حياة ألطف، لكنها تأتي إلى المدينة في "سفينة خيرية" للبحث عن شقيقها المفقود. تجد في البداية مأوى مع رجل مجنون وزوجته، وبعد ذلك تعيش تجربة قصيرة مع الكاتب صموئيل فار. ويعيشان معًا في روعة المكتبة العامة الرخامية المتدهورة. يتم إحياء الوعد في النهاية عندما يفكر الناجون في السير على الطريق كسحرة - وهو عمل يشير إلى أن الفن والوهم يمكن أن يكونا بمثابة طوق نجاة. أوستر، المصمم البارع، يخلق نغمة تجمع ببراعة بين الغربة والغرابة. يعزز الرؤية المخيفة من خلال صوت الراوي الذي يتعلم كل شيء من يوميات آنا.

موسيقى القصة

بشكل عام، لم يكن يريد أن يفعل أشياء يفعلها الجميع. يشعر بالكسل وعدم التحفيز. يحدث ذلك

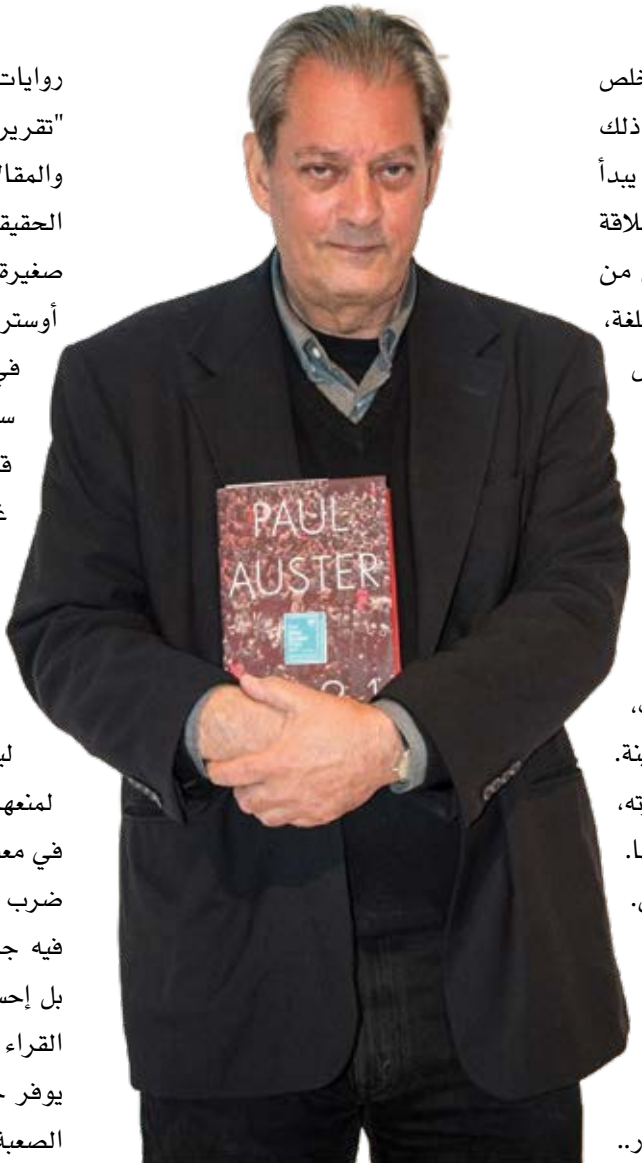


رواية (ثلاثية نيويورك)

فقط عندما تستحوذ عليه فكرة ولا يستطيع التخلص منها، عندما يحاول عدم التفكير فيها ومع ذلك فهي تنصب لي كمينًا طوال الوقت... هكذا يبدأ الأمر. الكتاب، في الوقت نفسه، له أيضًا علاقة بما أسماه طنينًا في الرأس. إنها نوع معين من الموسيقى التي بدأ يسمعها. إنها موسيقى اللغة، ولكنها أيضًا موسيقى القصة. "يجب أن أعيش مع تلك الموسيقى لبعض الوقت قبل أن أتمكَّن من وضع أي كلمات على الصفحة. أعتقد أن السبب في ذلك هو أنني يجب أن أجعل جسدي يعتاد على موسيقى كتابة هذا الكتاب بالذات. إنه حقا شعور غامض."

سألوه عن "ما بعد الحداثة" فرد: مصطلح لا أفهمه... هناك غطرسة في كل هذه التصنيفات، ثقة بالنفس أجدها مقيتة، إن لم تكن غير أمينة. كان يحاول أن يكون متواضعًا في مواجهة حيرته، ولا يريد أن يرفع شكوكه إلى مكانة لا يستحقها. حقًا متعثر. حقًا في الظلام. لا يعرف الطريق. وإذا كان هذا - ما يسميه الصدق - يرقى إلى ما بعد الحداثة، فلا بأس، ولكن ليس الأمر كما لو كان أرغب في تأليف كتاب يبدو مثل جون بارث أو روبرت كوفر. كانت تشغله مسألة الهوية.. ومن أين تأتي الأفكار.. كان يعتقد أنه تأتي في سن الخامسة أو السادسة تقريبًا لحظة تخطر ببالك فكرة وتصبح قادرًا على إخبار نفسك، في الوقت نفسه، أنك تفكر في تلك الفكرة. يحدث هذا الجدل عندما نبدأ في التفكير في تفكيرنا. بمجرد أن تتمكن من القيام بذلك، ستكون قادرًا على رواية قصة نفسك لنفسك. لدينا جميعًا رواية مستمرة وغير منقطعة داخل أنفسنا حول هويتنا، ونستمر في سردها في كل يوم من حياتنا.

ذلك الطنين مرة أخرى! بعض الناس قادرون على رواية قصة أكثر أو أقل صدقًا عن أنفسهم. والبعض الآخر متخيلون. إن إحساسهم بمن هم يتعارض تمامًا مع ما يشعر به بقية العالم تجاههم لدرجة أنهم يصبحون مثيرين للشفقة... ثم هناك الطرف المتطرف الآخر، الأشخاص الذين يقللون من شأن أنفسهم في عقولهم. غالبًا ما يكونون أشخاصًا أعظم بكثير مما يعتقدون،



الكاتب الأمريكي بول أوستر يحمل كتابه "4321" في قاعة المهرجانات الملكية في لندن في 16 أكتوبر 2017 بعد فوزه بجائزة البوكر مان.

وغالبًا ما يحظون بإعجاب كبير من قبل الآخرين. ومع ذلك، يقتلون أنفسهم في الداخل. بحكم التعريف تقريبًا، الأشخاص المثاليون هم أقسى البشر (على حد تعبير محفوظ في صدر روايته أفراح القبة) - والأشخاص الأقل جودة يعتقدون أنهم الأفضل. "البشر لا يمكن تقديرهم، ونادرًا ما يمكن التعبير عنهم بالكلمات. إذا فتحت نفسك على جميع الجوانب المختلفة لشخص ما، فعادة ما تكون في حالة من الحيرة."

في مدينة الزجاج لا نظام ولا راحة

في كتابه (المفكرة الحمراء: قصص حقيقية) تقطع القصص الجذابة في هذه المجموعة البسيطة التي كتبها أوستر شوطًا طويلاً نحو الإجابة على السؤال الدائم "لماذا نكتب؟" يحتوي الكتاب على أربع روايات قصيرة: "الدفتر الأحمر"، "لا يعني شيئًا"، "تقرير حادث"، و"لماذا أكتب؟" جميع الحكايات والمقالات القصيرة، التي تحوم في مكان ما بين الحقيقة والخيال، تتميز بمصادفات أو روابط صغيرة مذهلة. في فصل واحد مختصر، يخسر أوستر (كبطل الرواية) سنتًا واحدًا في مزراب في بروكلين فقط لينظر إلى الأسفل ويجد سنتًا في وقت لاحق من نفس اليوم. وفي قصة أخرى، يقوم بالدخول إلى غرفة فندق غامض في باريس ويجد رسالة مجعدة من المكتب إلى صديق مقرب - كان شاغل الغرفة السابق. ومع ذلك، فإن القصص الأكثر تأثيرًا تروي إحساسًا لا يوصف بالارتباط: يصل أوستر إلى أسفل الدرج ليمسك بابنته الصغيرة في الوقت المناسب لمنعها من الإبحار عبر النافذة؛ عندما كان صبيًا في معسكر صيفي، كان في نزهة جماعية عندما ضرب البرق الصبي المجاور له وقتله. ما تشترك فيه جميع القصص ليس نتيجة أو معنى ثابتًا، بل إحساسًا بالمعنى النمطي للحياة. سوف يلمح القراء هنا كيف أن فعل المشاهدة في حد ذاته يوفر خلاصة الأمر. وكما تعلم أوستر بالطريقة الصعبة عندما التقى ويلي ميس في أحد الأيام ولم يكن لديه قلم رصاص ليوقع له، فإن الشعور بالدهشة يزدهر من وقتها. لقد كان أوستر دائمًا مهووسًا بالنوع الأدبي، وهنا يضع للقراء لغزًا جديدًا. ومن المؤكد أن يكون هناك نقاش حول مدى "صحة" هذه القصص، الأمر الذي من شأنه أن يحفز الاهتمام بالمجموعة.

في روايته (مدينة من زجاج) لا نعرف الكثير عن دانييل كوين. نحن نعلم أنه يبلغ من العمر 35 عامًا، وأنه كان لديه زوجة وابن، وقد ماتوا الآن. يكتب ألغازًا تحت الاسم المستعار ويليام ويلسون، وعندما يطلب شخص غريب التحدث إلى بول أوستر، يقرر كوين الرد على هذا الاسم أيضًا. المتصل بيتر ستيلمان، وهو رجل ذو ماض غير عادي، ويخشى أن يقتل على يد والده، الذي تم إطلاق سراحه مؤخرًا من إحدى المؤسسات. يوافق كوين (في دور أوستر) على تعقب ستيلمان الأكبر، الذي يقضي أيامه متجولًا في شوارع

نيويورك. كيف ينجذب كوين تدريجيًا إلى حياة ستيلمان ونفسيته ثم يصبح مهووسًا بها في النهاية، مما يخلق قصة مثيرة للاهتمام ومتاهة. عمل مثير للإعجاب، إن لم يكن كبيراً، لمؤلف كتاب اختراع العزلة.

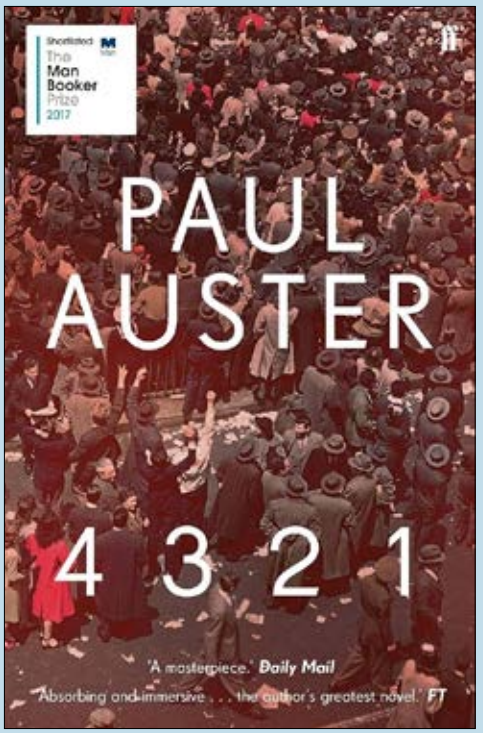
عن القرار والقدر قال: "أن تصبح كاتبًا ليس "قرارًا مهنيًا" مثل أن تصبح طبيبًا أو شرطيًا. أنت لا تختاره بقدر ما يختارك، وبمجرد قبول حقيقة أنك غير مناسب لأي شيء آخر، عليك أن تكون مستعدًا للسير في طريق طويل وصعب لبقية أيامك". عندما سُئل عن اللحظة التي قُتل فيها صبي كان يقف بجانبه في معسكر صيفي بسبب صاعقة. كانت تلك هي التجربة المؤثرة في حياته. في سن الرابعة عشرة، كل ما تمر به يكون عميقًا. "أنت في طور العمل. لكن كوني بجوار صبي قُتل بالبرق غيّر نظرتي للعالم بالكامل. لقد افترضت أن وسائل الراحة البرجوازية الصغيرة في حياتي في ضواحي نيوجيرسي ما بعد الحرب كانت تتمتع بنوع من النظام. ثم أدركت أنه لا يوجد شيء بهذا النوع من النظام. لقد عشت مع هذا الفكر منذ ذلك الحين. إنه أمر تقشعر له الأبدان، ولكنه يحرر أيضًا. يقول الأشخاص الذين لا يحبون عملي أن الروابط تبدو عشوائية للغاية. ولكن هكذا هي الحياة.

كان يفكر في الحب كنوع من الشجرة أو النبات... وأن تلك الأجزاء سوف تذبل وقد تضطر إلى قطع فرع للحفاظ على النمو الشامل للكائن الحي. إذا ركزت على إبقائها كما كانت تمامًا، فسوف تموت أمام عينيك يومًا ما. لكي يستمر الحب، يجب أن يكون عضويًا. عليك أن تستمر في التطور مع تقدم الأمر حتى يتشابك كل شيء، حتى الغرابة المطلقة في كل شيء. إنها فكرة قوية. هذا الارتباط الذي لدينا مع الآخرين ومدى أهميتهم في حياتنا. أهمية الحب. قد يكون من الصعب علينا أن نتحدث عنها بالطريقة التي تستحق أن نتحدث عنها. حب طويل الأمد ومستمر مدى الحياة وكل التقلبات والمنعطفات المحتملة التي سيستغرقها الأمر.

ماذا عن شعبه؟ "نحن الأمريكان متعجرفون جدًا. لدينا مثل هذه المشاعر من التفوق على بقية العالم. حتى أغبى الأشياء التي نقوم بها تعتبر جيدة لأنها أمريكية، وقد تم وضع خط تحتها ست مرات. يحاول الجناح اليميني تقديم الرئيس بايدن على أنه نوع من الرجل العجوز المراوغ وغير الكفء، وهذا بعيد عن الحقيقة... إنه قادر تمامًا ويعرف عن الحكومة أكثر من أي شخص في واشنطن. لقد ارتكب أخطاء فادحة، ونحن نعلم جميعًا ذلك، لكنه ليس خيارًا سيئًا في الوقت الحالي ولا يمكنني التفكير في أي شخص أفضل منه اليوم."

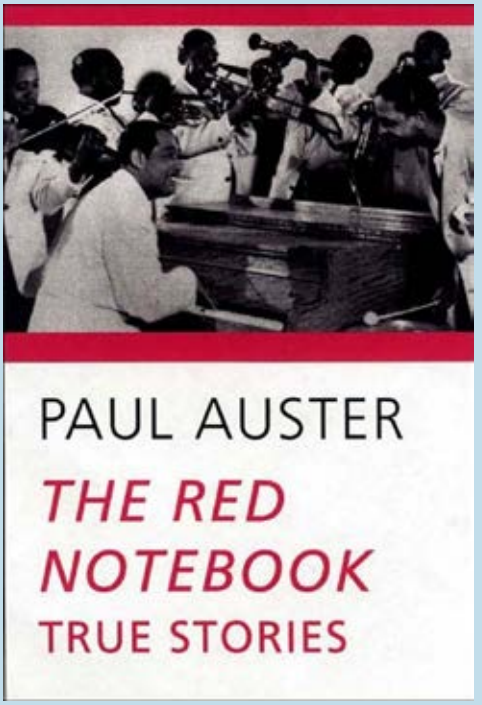
لم تكن زوجته سيري هوستفيت مجرد كاتبة جيدة ولكنها عبقرية من وجهة نظره. لكنها في الظل. ظله. لعنة تابيثا كينج (زوجة ستيفن كينج المؤلفة). "أعتقد أن سيري هي الشخص الأكثر ذكاءً الذي عرفته على الإطلاق. لديها موهبة لا تصدق في التفكير واستيعاب المعلومات الجديدة، وتناول مواضيع جديدة، وخوض متاهات واسعة من المعرفة، ولديها عقل آكل اللحوم. كم كان من المثير بالنسبة لي أن أشاهد ما كانت تفعله طوال هذه السنوات التي قضيناها معًا." لقد تعلَّم منها الكثير على مر السنين. إنها مناصرة نسوية متحمسة وكان يتفق معها في جميع مواقفها. "يعتقد الجميع أن الزواج من شخص يقوم بنفس العمل يمثل مشكلة، ولكن على العكس من ذلك، فهو مساعدة كبيرة. كل منا يفهم احتياجات الآخر. نقضي أيامنا في نفس المنزل الذي يفصل بين طابقين. إنها في الطابق العلوي، وأنا في الطابق السفلي من منزلنا المبني من الحجر البني في بروكلين. نحن لا نتحدث أثناء النهار... نجتمع معًا بعد ذلك في وقت متأخر من بعد الظهر أو في وقت مبكر من المساء ونبدأ في العيش كزوجين عاديين. خلال النهار، يسود الصمت في المنزل."

آخر شيء قاله: "هناك أشياء كثيرة في حياتي لا أفهمها. أفعالي على مر السنين. لماذا فعلت ذلك؟ لماذا هذا الدافع؟ يقضي الناس سنوات في التحليل محاولين معرفة الإجابات. لم أفعل ذلك من قبل، لذلك كنت بمفردي إلى حد ما، أحاول اكتشاف الأمور، ويجب أن أقول بصراحة أنني لا أعتقد أنني حققت الكثير من التقدم."



رواية (4321)

سألوه عن "ما بعد الحداثة" فرد: مصطلح لا أفهمه... هناك غطرسة في كل هذه التصنيفات، ثقة بالنفس أجدها مقيتة، إن لم تكن غير أمينة. كان يحاول أن يكون متواضعًا في مواجهة حيرته، ولا يريد أن يرفع شكوكه إلى مكانة لا يستحقها. حقًا متعثر. حقًا في الظلام. لا يعرف الطريق.



كتاب (المفكرة الحمراء: قصص حقيقية)

قصص الأطفال والسَّرد غير الطبيعيّ

أ.د. نادية هناوي

ناقدة من العراق - كلية التربية - قسم اللغة العربية - الجامعة المستنصرية

لسرديات الطفولة منزلة خاصة في النظرية السردية ما بعد الكلاسيكية، لا لأنها تتعلق بكينونة الصغار ممن ينبغي وضعهم في أولويات الاهتمام والتركيز بوصفهم لبنات لجيل جديد عليهم تبنى المجتمعات حسب، بل أيضًا باتجاه بناء منظور جديد للإنسان من خلال السرد وبمختلف أنواعه.

وإذا كان السرد هو الحياة، فإن طفولة الشعوب هي منطلق هذا السرد، وفيها مارس الإنسان قص الخرافات ثم صاغ الأساطير التي عليها قامت صروح حضارته طورًا بعد طور ومرحلة تلو مرحلة. وطفولة الشعوب ليست بدائيتها إنما هي الأعتاب التي عليها وضعت خطواتها الأولى في معرفة نفسها وما حولها. فكانت الأساطير الصورة الأكثر تعبيرًا عن تلك الطفولة التي فيها اكتشف الإنسان ذاته وحاول أن يعرف ما حوله ويرسم طرائق حكائية في التعامل مع غيره سلبًا وإيجابًا، متخذًا من الكتابة وسيلة لتدشين هذه الطرائق فصار بعضها مدوّنًا في شكل أنظمة ودساتير لا تخلو من حكايات وأخبار وأناشيد وتراتيل، شكلت الأساس الأول لكتابة التاريخ البشري كسردية كبرى في حياة الشعوب، وبقي بعضها الآخر شفاهيًا محفوظًا في الصدور يتناقله الناس جيلاً بعد جيل، ومن ضمنه قصص الأطفال التي تُسرد لأجل التسلية ولنقل الخبرات والتجارب أيضًا.

والطفولة نفسها هي سردية تعبر عن التوق إلى سماع الغرائب والخوارق أيًا كانت أخبارًا أو أشعارًا أو أناشيدَ أو أدعيةً. ولا تكمن وظيفة السرد الطفولي في بنيته الشكلية حسب وإنما هي في فاعليته التي بها يكتسب الطفل الخبرات متعرّفًا إلى الحياة ومتعلّماً كيف يستطيع مواجهة تحدياتها وتجريب جديدها والمغامرة في دروبها، ممتلكًا مجسات خاصة ومزودًا بمحفزات تدفعه نحو الاكتساب والتمرن إلى أبعد الحدود. وعلى الرغم من أن الإنسان لا يصدق في كبره ما كان يصدقه في صغره، فإنه لا ينكر أنه كان يتفاعل بكل جوارحه مع ما يُحكى، فلا يسأل عن صدقه أو كذبه بقدر ما كان يرغب في استكشاف هذا المحكي وتخيله.

وتتنوع الصور التي من خلالها تتجسد سرديات الطفولة متوزعة ما بين الأنشودة والترنيمة والحكاية والقصة والمسرحية المغناة والأغنية المسرحة والأخبار الطريفة وغيرها من السرديات التي بها تودع الخبرات والعادات والتجارب في ذهن الطفل.

بيد أن القصة تظل هي الأشهر والأكثر أهمية في سرديات الطفولة تحت مسمى قصص الأطفال أو أدب الأطفال أو أدب الصغار. وقسم كبير من قصص الأطفال يتأتى من الأدب الشعبي لأن مؤلفها هي الشعوب نفسها بالمجموع وعبرها تنتقل القصص كنهر جار لا انقطاع فيه ولا نهاية له.

والتخييل هو العنصر الأكثر أهمية في سرديات الطفولة وعليه تُلقى الحمولة السردية برمتها وإليه تتجه كل أطراف السرد ومتفرقاته تماما مثل الطفولة التي هي الأساس الأول الذي منه ينطلق الإنسان في بناء كيانه وتنمية مواهبه وتكوين شخصيته التي كيفما تكن في الطفولة، تتجلَ أبعادها في الشباب والكهولة.

والتخييل أيضا هو العصب الذي يمدُّ حياة السرد بالدوام ويتلون في الطاقات مديمًا نسغ الحياة ومتوجهًا نحو مجالات الواقع المتنوعة. والبغية من وراء التخييل هي الحقيقة التي عنها يبحث الإنسان طوال حياته، مقرِّبًا بالتخييل احتمالاتها، ظافرًا منها بما هو ممكن ومنطقي.

ولا يهم إن كان هذا الممكن والمنطقي واقعًا في الحاضر أو الماضي أو سيقع لاحقًا، بل المهم هو إمكانية توقعه كدليل على قرب التخييل من الحقيقة، قابضاً عليها افتراضًا أو عارفًا بعضًا من تجلياتها في شكل استباقاتٍ أو تنبوءاتٍ تستنهض فيه العزم نحو الغوص أكثر في مدارات التخييل واكتشاف المزيد منها.

إذن فالتخييل هو العصب مثلما أن الطفولة هي المنبت، ويظل العصب ذا طاقة خلاقة كي ينتج الجديد مثلما يظل المنبت ممدّاً بالحيوية متدفقاً بالجديد الذي له دقائقه وعومياته. ولهذا السبب لا ينسى الإنسان وهو يتقدم في مراحله العمرية حكايات سمعها قصصاً في طفولته فصدّقها بكل حواسه وتأثر بأبطالها بكل مدركاته. وما ذلك إلا لأن الطفل صفحةٌ بيضاء خيرة ومفطورة على النقاء والصدق فلا يتردد ولا يتذبذب ولا يشكك ولا يعاند وهو يسمع القصص ويتلقى فعل أبطالها. وبذلك تكون الطفولة مرحلة غضاضة وطراوة كأكثر المراحل العمرية التي فيها يمتلك الانسان طاقات كبيرة في الاكتساب والتمرن واستقبال المهارات.

والفطرة الخيرة تجعل الطفل مجبولاً على استحسان كل ما هو غريب وغير طبيعي، فلا يعتريه الامتعاض والنفور إن هو سمع قصصاً فيها أشياء أو كائنات لا توجد في الوسط الذي يعيش فيه أو قرأ ما يخالف الموجود في بيئته. فتتشكل من ثم خبراته التي فيها تكون تضادية الواقعي/التخييلي هي صورة محاكية لما في الحياة نفسها من تضادات في المعاشات والأحوال وتقلباتها الزمانية والمكانية والقيمية المعنوية.

وتظل العلاقة السايكولوجية بين الطفل والتخييل طردية، لكنها تغدو عكسية مع التقدم في العمر بمعنى أن الوازع لتقبل ما هو تخييلي يقلّ عند الفرد كلما تقدم به العمر.

وإذا حصل واستمرت تلك العلاقة في مراحل عمره اللاحقة فسيمكِّنه ذلك من أن يكون فنانًا صاحب موهبة ومبدعًا يمتهن التخييل مهنةً رسمًا أو نحتًا أو تمثيلاً أو موسيقى أو شعراً أو قصًا. والسرد كغيره من الفنون الإبداعية عملية سايكولوجية كبيرة فيها تعتمل الأحاسيس وتتفاعل المركبات فتتشكل هوية الإنسان وتبنى شخصيته وبالشكل الذي يعكس ما في الطبيعة البشرية من تعقيد وما في الطبيعة الكونية من نظام يحكمان الكيان البشري داخليًا من الناحية النفسية وخارجيًا من الناحية السلوكية.

وسيكولوجية الفرد طفلاً هي أكثر تعقيدًا منه شابًا وكهلاً، ولهذا تترك أثرها واضحًا على سيكولوجيته. والقدرة البشرية عادة ما تكون في مقتبلها نامية

وضاجّة بكل طاقتها، مهيأة لكل زرع وتلقين وغرس وتعليم. وتتفاوت هذه الطاقة تبعًا لما يتحلى به الفرد جينالوجيًا من مهارات وإمكانيات، وبعضها يأتي عن مواهب وملكات لها دور في توجيه حياة الطفل وتحديد طبيعة ما يغرس فيه وما يمكن العمل على نمائه.

وتلعب القصص أدواراً مهمة في الغرس والإنماء، وكلما كان للتخييل فيها أفعال كبيرة، غدا تأثيرها في تشكيل شخصية الطفل واضحًا. وقد يصل التأثير إلى درجة فيها يكون الطفل هو نفسه ساردًا لقصص بها تتضح موهبته الإبداعية وقد تنمو فتتجلى في شبابه واضحةً.

والسرُّ وراء نماء الموهبة يكمن في التخييل بالدرجة الأساس كموهبة فطرية واستعدادات نفسية وطاقة فنية تمكن صاحبها من أن يصبح مبدعًا. وهو ما تختصره مفردة (الخيالية) كمفهوم من مفاهيم السرد غير الطبيعي. ولا تعرف الخيالية سنًا أو عمرًا، وأكثر الأفراد امتلاكًا لها من كان ذا موهبة صقلها سماع القصص وهذّبتها القراءة.

والفرق في (الخيالية) بين السرد الطبيعي والسرد غير الطبيعي هو أنها تكون في السرد غير الطبيعي عامة لا تتحدد بما هو محتمل أو غير محتمل في حين تكون في السرد الطبيعي محتملة بالمحاكاة التي هي نقطة الانطلاق ومحطة الانتهاء مع تباين الطرق والمنعطفات. وهو ما يجعل هذا السرد الأكثر استعمالاً والأغنى عطاءً ومداومة ويتخذ أشكالاً قد تتغاير مع صورته الكلاسيكية أما باستعمال الأسطورة أو التغريب أو الإيهام أو التشوّ أو الفنتازيا أو العجيب وغيره. ولأن الخيالية في السرد غير الطبيعي محتملة وغير محتملة، يدخل فيها ما هو تحت واقعي أو فوق واقعي وبشكل غير محدد الوسائل ولا معقول الصور.

وإذا كانت الخيالية غير محتملة الحدوث هي عماد قصص الأطفال، فإن الخيالية المحتملة الحدوث هي عماد القصص الواقعي فلا تحلّق بعيدًا عن الواقع الموضوعي إلا بقدر ممنطق ومعقول. ويحضر الإمتاع أساسًا قويًا في قصص الأطفال، لكنه يتناقص في قصص الكبار بسبب ما فيها من رموز ودلالات تحتاج تأملاً وإنتاجًا ومشاركةً.

وقد عالج الكاتب الفرنسي "اكزوبري" هذا الاختلاف بين الخيالية في قصص الأطفال والخيالية في القصص الواقعية المكتوبة للكبار في روايته القصيرة/النوفيلا (الأمير الصغير The little prince 1943)، وأهداها الى كل شخص كبير(بوسعه أن يتفهم كل شيء بما فيه كتب الأطفال.. لأن كل الكبار كانوا ذات يوم أطفالاً.)[1].

وأولى تبعات الحكي الشعبي أن السارد غالبًا ما يكون امرأة (أم أو جدة) (هي مستودع لا ينضب من الحكايات.. وبعض حكاياتها تكون مفضلة لدى الاطفال فيطلبون منها متوسلين إعادتها وقد تستغرق الحكاية ليالي عدة تتخلل تلك الليالي طبعا بعض المأكولات كالزبيب والحمص والحب والجوز واللوز مع التمر أو أي فاكهة موجودة في ذلك الموسم شتاء أو صيفا كالبرتقال والرمان).

وتتضمن الرواية رسومًا ملونة موجهة للأطفال لكنها تتضمن أيضًا محمولات فكرية تخاطب الكبار. والسارد فيها ذاتي يردف الجمل البسيطة المصورة بجمل فيها نقد اجتماعي يحتاج تأملاً؛ فمثلاً حين سرد حكاية الثعبان الذي ابتلع وحشًا وجسده في رسم تبسيطي، فإنه اتبعه بالقول: (لمّا ابرزته لكبار الناس نصحوا إليّ بأن أدع جانبًا رسم الثعابين من الخارج والباطن، وقالوا: الأفضل لك أن تُعنى بدرس الجغرافية والتاريخ والحساب وقواعد اللغة.. إن هؤلاء الكبار لا يدركون شيئًا من تلقاء نفوسهم فلا بد للصغار من أن يشرحوا لهم ويطيلوا الشرح ويكرروا ولا يخفى ما في هذا من التعب والعناء)[2]. فالكاتب يسخر من الذين يقيسون السرد بمقاييس العلم وينسون أن التخييل هو لبُّ السرد. ولما كان السرد يقوم على المنطقية أياً كان المسرود حقيقيًا أم غير حقيقي، فلا فرق إذن بين قصص للأطفال أو قصص للكبار من هذه الناحية.

ولتأكيد هذه الحقيقة جعل السارد مسروده ولدًا صغيرًا بعمر ست سنوات وسماه الأمير الصغير، ومشكلته أنه أضاع موطنه الصغير فطاف الكواكب بحثًا عنه قبل أن يحط على الأرض.

وصادفه السارد فحدّق فيه بإنعام طالبًا منه أن يرسم خروفًا فرسم ثعبانًا، اعترض الولد وقال: (لا لا ما أردت فيلاً في ثعبان، فالثعبان شديد الخطر أما الفيل فيضيق به موطني. إن موطني صغير صغير جدًا أنا بحاجة إلى خروف، فارسم لي خروفًا فرسمت له خروفًا)[3] وما يسترعي انتباه السارد هو أن للأمير الصغير (رأي في الأمور الجدية تختلف كل الاختلاف عن رأي الكبار من الناس)[4].

وفي أثناء هذه المحاورة وغيرها من المحاورات يتعمد السارد توجيه اللوم إلى الكبار كونهم يثبطون عزيمته عن التصوير فلا يصدقون ما يرسمه وما يصفه ويضحكون ويشككون. ويتقصد السارد تكرار عبارات معينة مثل: (إن موطني على غاية من الصغر)[5] كما يُكثر من طرح الأسئلة حول النباتات والفراشات والنجوم. وفي هذا دليل قاطع على أن الخيالية هي الأساس الذي عليه تبنى حبكة هذه النوفيلا التي تنتمي إلى أدب الأطفال بوصفه نوعًا سرديًا.

ولا مراء في أن تزداد نسبة الخيالية في قصص الأطفال كلما قلّ عمر الطفل كما لا مراء في أن تزداد الخيالية في السرد غير الطبيعي طرديًا مع تزايد رغبة الطفل في التأمل والإدراك. ومرد هذه الطردية راجع إلى أن الطفل لا يقل عن الكبير في ما يمتلكه من خيالية هي عبارة عن طاقة ذهنية تجعله قادرًا على أن يصنع ويخترع ويؤلف ما ليست له فيه خبرة كافية وما ذلك إلا لأنه أكثر تلقفاً لكل ما هو مشوق ومثير ولا فرق عنده بين الواقعي الحقيقي والتخييلي الكاذب. وما يحتاجه القاص في إنتاج السرد غير الطبيعي للطفل هو أن يتلبس خيالية الطفل كي يكون أكثر تحررًا من تجاربه وخبراته الواقعية وكذلك أكثر بعدًا عن العقل ومواضعاته في التأمل والإدراك.

ومع صعود السرديات الصغرى وتفتت مركزية السرديات الكبرى انتعشت قصص الأطفال وصارت مركزية كغيرها من السرديات المهمشة. وصار السرد الواقعي يمتح من قصص الأطفال خياليته باتجاه إنتاج سرديات غير حقيقية لا تقل عما في سرديات الطفولة من الخيالية.

ومن أسباب هذا الامتياح أن السرديات اليوم لا تجد في محاكاة الواقع المتخيل بغيتها في الرصد والتشخيص والمعالجة لذلك تتعالى على النظام الذي به تدرك قوانين الواقع فتتغير في ما هو ممكن متجهة إلى ما هو لا نظامي وغير ممكن، مما نجده في قصص الخيال العلمي وقصص الفنتازيا والحكايات الشعبية الموروثة التي فيها تهيمن الخيالية مبتدأ ومنتهى.

وفي هذه السرديات غير الطبيعية تكون اللامحاكاة - على عكس ما يذهب إليه التصور المعتاد - هي أساس المحاكاة بالمفهوم الأرسطي. ولكن هل يعني هذا التأسيس على اللامحاكاة أن قصص الأطفال كقصص الكبار، موجهة إلى عموم القراء؟ ومن أين يتأتى للسرد غير الطبيعي أن يكون عامًا وهو غير محتمل الوقوع بالخيالية التي بها تتشكل لا معقوليته ولا طبيعيته؟ هل ينبغي أن تكون الخيالية واقعية بالقدر الذي ينبغي للواقعية أن تكون معقولة؟ وكيف تقنعنا الخيالية أن وراء اللا معقول ما هو معقول ومنطقي؟

إن الخيالية ليست نقيض الواقعية ولا هي خلاف

المنطقية؛ لا لكونها وسيلة رئيسة في السرد حسب، بل لأنها سبيل مهم من سبل بلوغ الواقعية والمنطقية أيضًا. وما من غوص في الواقع إلا بتغريبه كما لا كشف لمخبوءاته سوى بجعله إيهاميًا من ناحية ما هو موجود فيه أو غير موجود كما لا اصطياد للظواهر والدلالات إلا بالتحليق عاليًا بعيدًا عنه والنظر إليه بمنظار تلسكوبي يقرِّب الدقائق فتبدو كبيرة ويجمع الفوراق فتظهر واحدة برؤية بانورامية.

ولا صحة في القول بأنّ الخيال يشوه الواقع ويزيفه ولكن من الصحيح القول إن الواقع يصنع الخيال ويمده بأسباب التخليق والتخريف. وكلما كان الواقع شائكاً كان السارد أكثر قدرة على أن يكون صانعًا ماهرًا للخيال وبلا حدود. ومن هنا كانت المجتمعات الأكثر اضطهادًا واستغلالاً هي الأمهر في صنع المتخيلات وكان سرّادها محتدمين باللامحاكاة في تناول مسائل الذات والمجتمع.

هذه التلازمية في الانطلاق اللامحاكاتي للواقع هي التي عليها يراهن السرد غير الطبيعي ويسعى إلى بلوغ أدق تجلياتها والامتياح من كل ينابيعها. وقصص الأطفال واحدة من تلك الينابيع التي يمكن من خلالها الاغتراف من نهر الخيالية الجاري بكل ما هو طفولي واستحالي، والوقوف على نظام سردها وعناصره التي لا تختلف شكليا عن العناصر التي تحكم نظام سرد القصص الواقعية من ناحية وجود سارد ومسرود ومسرود له ولكنها تختلف موضوعيًا من ناحية الفواعل السردية غير الحية أو الجامدة التي يكون بمقدورها ممارسة ما لا تمارسه نظائرها في السرد الطبيعي مثل الجبل وهو يتحرك، والبحر وهو ينطق، والطير وهو يرتدي بدلة.

وسنخصص المبحث الآتي للوقوف على الخيالية وكيفيات تموضعها في قصص الأطفال مع التمثيل بعينات سردية مختارة.

الخيالية وعناصر البناء

عُرفت الخيالية في أقدم القصص الشعبية، ومنها قصة (إبليس والفلاح) وكيف يتفقان على زراعة الارض فيخدع أحدهما الآخر أو قصة (مؤتمر الأشجار) التي فيها تتكلم الأشجار وتشكو وتتساءل ثم تتفق على جمع قواها ضد الإنسان (لمَ ياأخواتي لا نذهب إلى أخواتنا الشجرات الكبيرة فردت الكبيرة نحن نعاني الجور نفسه فردت إحدى الشجرات المعمرات.. إن الانسان لا يستطيع أن ينال منا شيئًا لو لم تقع الخيانة فيما بيننا فقالت إحدى الشجرات: من الخائن بيننا؟ فقالت المعمرة الخيانة من كلا الجانبين. انظرن إلى المنشار أو الفأس تجدن مقبضه من الخشب، فمن أين جاء به لولا الخشب لما استطاع أن يعمل فينا تقطيعاً..)[6]

ولقصص الأطفال غايات سيكولوجية تتعلق بالنمو السليم للطفل واجتماعية التصرف والتحلي بالسلوك الحسن وأخلاقيات التربية الحميدة. ولكن قبل ذلك كله التسلية التي تستفرغ ما لدى الطفل من طاقة في الإنصات والاستماع واستثمارها في توصيل الخبرات وغرس القيم في نفوس الأطفال. وكلما بدا السارد عارفًا مبدئيات القص الشفاهي أو الكتابي، كان ناجحا في أن يؤثر في الطفل بشكل عفوي حتى أن الطفل قد ينام قبل إكمال القصة، مما يعني أن صدق الأحداث وكذبها وحقيقة الشخصية وزيفها لا يهمان الطفل الذي يستسلم بكل جوارحه للسارد واثقا بسرده الثقة كلها.

وأولى تبعات الحكي الشعبي أن السارد غالبًا ما يكون امرأة (أم أو جدة) (هي مستودع لا ينضب من الحكايات.. وبعض حكاياتها تكون مفضلة لدى الاطفال فيطلبون منها متوسلين إعادتها وقد تستغرق الحكاية ليالي عدة تتخلل تلك الليالي طبعًا بعض المأكولات كالزبيب والحمص والحب والجوز واللوز مع التمر أو أي فاكهة موجودة في ذلك الموسم شتاء أو صيفا كالبرتقال والرمان)[7].

وكلما استفزَّ السارد أسماع الصغار، كان سرده مشوقًا وتأثره قويًا ينتهي بالراحة والانشراح فتسكن نفس الطفل سايكولوجيًا وينام مستكمِلاً في الحلم ما كان قد استفزه واستنفر له طاقاته في اليقظة. وبذلك يكون التخييل فعلاً حاضرًا معه بعمق ومحبة، ولا فرق عنده بين اليقظة والمنام أو الحقيقة والخيال.

والقص بالنسبة إلى الطفل كلام، والقاص هو المتكلم الذي يوجه المسرودات حتى لا فرق بينه وبين السارد. وما دام القاص هو السارد والمسرود في نظر المتلقي/الطفل، فلا قلق أو عدم ارتياح من أن يكون في القصة ما هو غير طبيعي ولا حقيقي، فالمتكلم مؤتمن والطفل مصغ ببراءة ونقاء، وليس في ذهنه أية مرجعيات أو محددات أو خبرات، بل هو صفحة بيضاء متقدة، وهو ما يجعل الطفل منشدًا بقوة إلى ما يسمعه أو يقرأه من قصص تستفز ما عنده من طاقة فيتصاعد خياله مع تصاعد السرد وتحتبك نفسه مع احتباك الأفعال ثم تقل حدة الاحتدام تدريجيًا مع انفراج الحبكة، فتهدأ جوارحه المستنفرة بكل طاقتها.

من هنا نفهم سبب هيمنة الخيالية على سرديات الطفولة وندرك أهمية ما يترتب على هذه الهيمنة من غايات، تسعى هذه السرديات إلى تحقيقها كأن تكون الغاية سيكولوجية أو تربوية أو تعليمية أو أخلاقية أو دينية أو اجتماعية أو تاريخية. ولا مناص من القول إن التركيز على الخيالية كوسيلة من وسائل هذه السرديات لا ينفي الدور الجوهري الذي تؤديه عناصر السرد الأخرى لكنه يجعل العنصر المركَز عليه دون سواه خيالياً ذا وظيفة تتحدد بحسب درجة التركيز. ولعل أكثر العناصر السردية تركيزاً على الخيالية ما يأتي:

1) الأحداث

إن التركيز الخيالي على الأحداث في قصص الأطفال يجعل الغايات المراد تحقيقها في نفس المتلقي الطفل سيكولوجية بمحمولات عاطفية وأخلاقية لها صلة بتربية الذات وتنمية الشخصية وإكسابها عادات سلوكية حسنة وتصرفات اجتماعية لائقة.

وتستفز الأحداث، سواء كانت أفعالاً طبيعية

أو غير طبيعة، فكر الطفل محرّكة كل ما لديه من طاقات بريئة واندفاعات فطرية. وإذا كانت الأحداث بعيدة عن الواقع الموضوعي، فإن ذلك يعني أن السارد أكثر قدرة على تحريك هذه الطاقات والاندفاعات، موجها إياها توجيها يلائم براءة الطفولة ويماشي طبيعتها المجبولة على الخير. فتحتدم الحبكة السردية وتكون الرجاحة لكفة الخير ثم تنفرج وقد حققت القصة بغيتها في استفزاز مشاعر الطفل واستنفار طاقته وتهذيب نفسه باتجاه أخلاقي أو اجتماعي معين.

وهو ما نجده في أحداث قصة (القرية السعيدة) التي فيها النهر هو الفاعل السردي غير الطبيعي ويحمل اسم النهر الجميل ويجري وسط القرية بمائه العذب مرسلاً (أنغامًا شجية من مياهه الجارية تبعث الفرح والسعادة في النفوس وأغرب ما في هذا النهر أنه يتوقف عن الجريان ويصير ماؤه سمًّا قاتلاً إذا دخل القرية السعيدة أي غريب يحاول إيذاء أهلها السعداء)[8] وهنا تحتدم الحبكة بظهور قطاع طرق يدخلون القرية ويحرقون ويسلبون فيرحل الناس عن القرية (وعندما شاهد النهر الجميل ما حلَّ بالقرية توقف عن الجريان وصارت مياهه سمًّا قاتلاً) ثم يظهر فاعل سردي آخر غير طبيعي هو (الخيمة) و(في يوم من الأيام سأل الأطفال خيمة كانت ترقد حزينة بين الخيام متى سنعود إلى قريتنا يا خيمتنا الحزينة؟ فقالت الخيمة الحزينة ستعودون أيها الأولاد إلى القرية السعيدة عندما تنمو بدل أذرعكم هذه أذرع من حديد وبدل صدوركم هذه دروع من فولاذ لا يمزقها رصاص البنادق والرشاشات).

ولا ينفرج الاحتدام السردي إلا بالخيالية، فلقد نمت - بفعل العزم والتصميم- الأذرع الحديدية والدروع على صدور الأطفال فصار المستحيل ممكنًا وقد تمكن الطفل حسن من قتل اللص وكلّمه النهر الجميل قائلاً: (حقًا يا ولدي أنك شاب وذكي والآن قل ماذا تريد مني؟ فقال حسن أريد منك ان تعود إلى الجريان لأن أصحابي شباب القرية السعيدة بنوا قاربًا كبيرًا من أعواد الخيام وعاد النهر الجميل إلى الجريان وهاجموا العصابة المجرمة وعاد النهر يرسل أنغامه الشجية أثناء جريانه وعادت القرية سعيدة). أما الخيمة الحكيمة فتحولت إلى تمثال كبير يذكرهم بأن الإرادة هي الطريق إلى الحرية.

وكان السرد الطبيعي الكلاسيكي قد جافى هذا اللون من الحبكات لأن الطبيعة البشرية بالنسبة إليه ودعت البراءة، وهي غير مجبولة سوى على الشر، ومن ثم لا تنفرج الحبكة إلا وقد سقط البطل سقوطًا مريعًا وبطريقة تراجيدية مؤلمة، على أساس أن في السقوط استنهاضًا للخير. ومثل ذلك كانت السرديات الحداثية التي فيها النهايات مؤلمة لكنها فواتح لمزيد من المواصلة على طريق الكفاح والنضال والثورة. أما السرديات ما بعد الكلاسيكية ففيها ضاعت الطبيعة البشرية أصلاً واستنفدت طاقاتها الخيرة والإيجابية في الانتصار على الشر والزيف، وصار السرد تارة يحاكي الواقع عبر إلغاء دور الشخصية وتارة أخرى لا يحاكي بل ينقلب على السرد بالميتاسرد فتصبح اللعبة السردية مكشوفة حينًا وغامضة حينًا آخر.

وقد تبدأ القصة متوازنة ثم تفقد توازنها بالأحداث اللاعتيادية التي بها يصبح السرد مشوقًا وحيويًا، وهو ما نجده في قصة (مراكب السلطان) وتبدأ بأفعال طبيعية والحياة فيها متوازنة على وفق مسار سردي يتسم بالاعتياد (كان يا ما كان، كانت جالو ميناء في سالف الأزمان.. وكان كل امرئ في جالو يعيش مثل السلطان)[9] ثم يتم التركيز على أفعال بعينها لا تحاكي واقعًا حقيقيًا، وأول هذه الأفعال الحلم الذي رآه السلطان فاستحكم على أهل جالو.

فيتخلخل توازن السرد وتدخل الخيالية بقوة إلى الحلم فيكون خارقياً بالكلب الأسود الذي أدى دور الفاعل السردي (كان الكلب فظيعًا ومنتنًا ومفقوء العينين، وكان يتراءى للسلطان دائمًا فوق التلال الرملية القاحلة التي تمتد وراء أسوار جالو. ويرفع رأسه القبيح ويعوي بجنون حتى تغرق التلال في أنفاسه الكريهة ثم ينطلق في أعقاب السلطان فيما تتدلى عيناه المفقوءتان فوق خديه)[10]، وقد اقضّ هذا الكلب مضجع السلطان ومنعه من النوم ومعه لا تنام البلدة أيضًا.

وهنا يكون الطفل في حالة اندهاش وقد انبثّت في جوارحه مشاعر الخوف لكنها بالمقابل تزيد من استنفار مخيلته فيتشوق أكثر.

ومع خيالية الأفعال الدرامية (يرفع/يعوي/تغرق/ ينطلق/تتدلى) تتركز دينامية الحدث وينفرط وعي السلطان المصعوق بالحلم تدريجيًا فلا يميز صحوه من نومه، ويتماثل عنده الحلم واليقظة ويطلب المساعدة من رجلين غريبين نزلا بالبلدة هما العالم والفقي اللذان يسعيان الى إنقاذه مما هو فيه، كل بحسب طريقته.

وتحتدم الحبكة السردية بالرجل الأول الذي يقوم بكتابة حجابات وأدعية محاولا المساعدة عبر تأويل الحلم بالكلب الأسود اعتمادًا على ما قرأه في كتب السلف وسمعه من الأسياد وأصحاب السر الأعظم، متنبئًا بما ستؤول إليه أحوال البلدة جالو وهو خرابها مدة سبع سنوات (عندما يخترق الكلب الأسود داخل الأسوار ويصل إليك لكي يعضك في عقبك)[11] ومن بعدها تعمر جالو بالمراكب التي يصنعها أهلها.

ويقوم الفقي بمساعدة السلطان من خلال زراعة فسائل النخل حاملاً جراب النوى (يحفر الرمل بأظافره ويدس النوى في الحفر ويحمل لها الماء في كفيه من البئر)[12] وبسبب طبيعية هذا الفعل لم يكترث له أحد. وصدّق السلطان نبوءة العالم فنام ولم يعد يحلم بالكلب الأسود وتكريمًا له زوّجه ابنته وحين عاد السلطان يحلم بالكلب الأسود خرجت المراكب مسرعة لكن المفارقة صادمة؛ فلقد هبت عاصفة حامية جففت البحر وأقعت مراكب السلطان فوق الرمال. وبخطأ التنبؤ تنفرج الحبكة ويتضح أن العمل هو أساس الحياة وليست الفراسة أو الرجم بالغيب.

ولكي يستوعب الطفل الغاية من وراء القصة يعمد السارد إلى مساعدته بطريقتين تمكنانه من ادراك ما لا يستطيع وحده ادراكه، كونه ما زال غير مهيأ لربط الأسباب بالنتائج: الطريقة الأولى أنه يكرر الحدث بجملة ما أو مقطع معين مثل (هذا ما كان من أمر الغريب الذي دخل جالو من الباب الغربي راكبا بغلته البيضاء)[13] والطريقة الثانية، يكثر توظيفها في السرد غير الطبيعي، وفيها يقوم السارد بالتدخل مذكرًا السامعين الصغار - على طريقة الحكاء القديم - بأول القصة ورابطًا إياها بآخرها كقوله: (فليسمع الأطفال ليسمع الرجال الصغار الواقفون فوق كتلة رملية قاحلة لكي يشاهدوا مراكب السلطان)[14] أو يستدرك محفزا الصغار على التفكير وبالشكل الذي يجعلهم يقتنعون بأن ما هو غير معقول يمكن له أن يكون ممكن الوقوع كالقول: (ولكن السلطان لم يصدق لأن المراكب لا تبحر في الرمال ولأنك إذا أدرت ظهرك لجالو فإن جالو ستدير لك ظهرها)[15].

2) الشخصية

إن ما يجعل شخصية الجان موظفة بكثرة في قصص الأطفال، هو تركيزها على الخيالية التي تجعل الجني متصفًا بصفات آدمية خارقة، توظف بشكل شرير. وفي قصة (بائع الملح الطيب القلب) يؤدي التركيز على شخصية الجني الى تصعيد الحبك وتعقيده بأفعال خارقة، بسببها تنقلب حياة الزنجي وزوجته من القناعة والرضا إلى البؤس والتعاسة.

والقصة تبتدئ على طريقة المحكي التراثي بـ(كان يا ما كان، وكان في مدينة بنغازي زنجي عظيم طويل القامة يطوف الأزقة بأكياس الملح)[16] ولا غنى عن هذا الافتتاح في قصص الأطفال وبما يدلل على أن الأدب الشعبي مصدر مهم من مصادر الخيالية في أدب الأطفال عمومًا وقصة الطفل خصوصًا.

ويتصاعد التركيز على شخصية الزنجي، أولاً كفرد مسالم وطيب (كان يطلع لهم لسانه الشديد الحمرة ويصدر به صوتًا يشبه نقيق الضفدعة حتى يغرق الأطفال في الضحك.. متمايلاً مثل نخلة هائلة الارتفاع والرسوخ)[17] وثانيًا كفرد مضطهد من قبل زوجته التي تؤدي دور الشخصية المساندة لكن بسلبية، فهي دائمة التقريع له توبخه على بيعه الملح محاولة إجباره على أن يعمل مصارعًا عند السلطان ليجني ثروة كبيرة. ثم تظهر شخصية الجني فيركز عليها السارد أيضًا كي تؤدي الدور السلبي نفسه الذي أدته الزوجة ويباغت الجني الزنجي فجأة (بدأ يصر على أسنانه ويحدّث نفسه بصوت عال عندما رفع رأسه شاهد جنيًا مديد القامة مدبب القرون والأظافر يقف على كوم الملح)[18].

وبتركيز السارد على قول الجني (اللؤلؤ نعمة من الله) أو (أنت تكاد أن تقتلني بالضحك) تكون الخيالية قد صعدت وتيرة الحبك بسلبية. وبتكرار هذه الأقوال يساعد السارد الطفل على ربط الأحداث بعضها ببعض كي يتمكن من المتابعة. بمعنى أن مدارك الطفل الذهنية غير مؤهلة بعد للتحليل والاستقراء، ومن ثم هي بحاجة إلى التكرار والتذكير.

وتتأزم الحبكة وقد رفض الزنجي عرض الجني قائلاً: (ماذا أفعل باللؤلؤ أنا رجل يبيع الملح) فيعيد الجني القول محاولاً إغراء الزنجي بهذه الثروة العجيبة التي يملكها من اللؤلؤ: (أنا جئت لكي أتحداك للصراع ولكنك تكاد أن تقتلني بالضحك.. أيها الزنجي نعمة من الله اللؤلؤ النبيل الذي يشبه بلورات الملح نعمة من الله فهل تحب أن تصارعني مقابل حفنة من اللؤلؤ)[19].

وتنفرج الحبكة وقد وقع الزنجي في الشرك فيطمع باللؤلؤ ويقبل الرهان فاقدًا ثقته بما كان يقوله من أن الملح نعمة من الله. ولكي يوصل السارد إلى مستمعيه الأطفال إشارته الاستباقية لما سيحل بالزنجي من مأساة فإنه يلجأ إلى التركيز على شخصية جديدة محايدة وبريئة هي (النجمات الصغيرة الباهتة) التي تدس رؤوسها في السحب مذعورة وتذهب بعيدًا عن حقل الملح ويظل دورها مقتصرًا على المراقبة (وأخرجت رؤوسها من وراء السحب وطفقت تراقب حقل الملح مشدوهة)[20] وهي بتمثيلها هذا الدور المحايد تكون قد حققت المزيد من التشويق والربط بين ما كان من خير وما سيأتي من شر، يكون الزنجي ضحيته وهو يتصارع مع الجني مرة (كضبعين مجنونين) ومرة أخرى (مثل نخلتين سامقتين تتناطحان في قبضة العاصفة) ولأن بغية الجني هي صرف الزنجي عن أداء عمله، لذا تنقلب حياة الزنجي إلى نكد وشقاء وقد خسر طيبته ومعها يخسر تحصيل قوت يومه. أما زوجته فتبدو أكثر شرًا وتوبيخًا له.

وتستمر سلسلة التحولات اللامعقولة في حياة الزنجي وكل مرة يظهر الجني المدبب القرون والأظافر يعود مجددًا الصراع غير متكافئ بينه وبين الزنجي الذي ينتهي به الحال إلى الضحك على نفسه بدلاً من أن يضحك الجني عليه (أنا مجرد زنجي بليد مضحك)[21] وتنفرج الأحداث وقد قرر الزنجي قتل الجني (مثل صخرة في أعماق كهف جبلي.. بدأ الجني يغوص في اتجاه الأرض حتى ركع على ركبته وطفق ينحني إلى الوراء)[21].

وتكون المفارقة في خاتمة القصة صادمة فلقد غلب الجني الرجل الزنجي وساد الصمت بديلاً عن الضحك وانقلبت حياة الزوجة التي صارت تبيع الملح. وهنا يظهر صوت أحدهم وهو يحذر من مغبة الطمع (وسمع أحدًا ما يقول لقد كان صوتًا صادرًا من كوم الملح ولكنه كان صوتًا مألوفًا لديه وقد سمعه يقول له لا تدعه يمسك عنقك ادفعه إلى الوراء إن كوم الملح خلفه مباشرة)[23].

وليس هذا الصوت سوى صوت السارد الذي صار مثل الحكاء ينبه ويحذر.. موصلاً رسالته الأخلاقية بأن القوى الخفية مهما كانت مخيفة وعظيمة، فإنها لن تتمكن من التأثير على إيمان الإنسان بمبادئه، وأن الخير والطيب وحدهما يحققان السعادة التي بها يتحول غير المعقول إلى معقول (كانت امرأة الزنجي الغاضبة تجر وراءها الحمار وتصرخ بإعياء ملح ملح.. ولكن الناس الذين اشتروا أكياس الملح في ذلك اليوم انتقلوا جميعًا من الأحياء القديمة.. فماذا أقول لكم إن الطموح يستطيع أحيانًا أن يحيل الملح إلى لؤلؤ ولكن الإيمان وحد يستطيع أن يبيعه)[24] وبهذا التحصيل الأخير يكون السارد قد قدم خلاصة جاهزة تناسب مدارك الطفل ومستواه الذهني.

وهذا التركيز على الشخصية غير الآدمية يستعمل بكثرة في السرد غير الطبيعي وهو مألوف أيضًا في القص الشعبي الذي عادة ما تنفرج حبكاته بالمفارقات العجيبة والمستحيلة.

ومن أمثلة القصص التي فيها يكون التركيز على خيالية الشخصية الآدمية قصة (أحسن لص في المملكة) التي فيها تتبدل أحوال اللص حسن البصري بطريقة غير منطقية عن طريق شيء جامد هو الياقوتة التي تلعب دور الفاعل السردي. ويفتتح السارد قصته مركزًا على لا طبيعتها (من القصص غير المعقولة التي ترويها العجائز في بنغازي أنه لما مرض شيخ اللصوص وأحس بدنو الأجل جمع لصوص المملكة)[25] وخوف شيخ اللصوص من تفرق اللصوص كرعية بلا راع مثل غنم بلا كلب هو الذي يقود الى التركيز على خيالية شخصية اللص حسن البصري الذي يكسب رهان سرقة ياقوتة تاج السلطان، ولكنه لا يتربع على عرش اللصوصية ولا يكون ولي العهد.

والسبب الياقوتة التي تسحره كلما أخرجها من الكيس، فيأخذ بالضحك وهو يجد معها ورقة صغيرة بإمضائه (لما امسكها بين أصابعه ونظر إليها في ضوء القمر وشرع يضحك مرة أخرى)[26]. ومرة ثانية حين أعادها إلى الكيس فوجد بداخله ورقة صغيرة وقد كتب عليها وبإمضائه أيضًا (علمناه

الصلاة سبقنا على الجامع.. كان اللص الواسع الخبرة يتوقف لكي يضحك حتى يستلقي على قفاه كلما ظهرت بباله حكاية الزير)[27] ثم مرة ثالثة (كانت الياقوتة تلمع بين أصابعه في ضوء القمر المتسرب من فوهة في السقف.. بعد أن وضع بداخلها ورقة صغيرة تقول بالحرف الواحد: وهل يبرئ الله من ذي مكيدة أو صاحب علم إلا فوقه عالم صدق الشاعر بإمضاء الزناتي خليفة)[28] وتصل خيالية اللص الضاحك إلى ذروتها وعندها يخيب ظنه بالياقوتة التي بدلاً من أن توصله إلى الرئاسة انتهت به إلى التعاسة.

وقد يعمل استخدام الرسوم والصور في أثناء القص على تصاعد الحبكة وازدياد الخيالية كما في قصة (الرسوم الأولى) وساردها طفل في الصف الأول الابتدائي، وتبدأ القصة طبيعية وقد طلب المعلم من الطفل أن يرسم شيئًا (فسألته وأنا حيران ماذا أرسم يا أستاذ؟ قال: أرسم شجرة فخفت وأخذ رأسي يدور وحاولت أن أتذكر شكل الشجرة وأخيرًا رسمتها بهذا الشكل: (شكل شجرة) استغرب منه المعلم وقال هذه ليست نخلة ألا تعرف الفرق بين النخلة والشجرة؟).

ولا طبيعية هذا السؤال تتأتى من أن الطفل يرى ما يرسمه شيئًا حقيقيًا (الشجرة، العصفور، البيت، الرجل، المراة، الطفل) والمفارقة أنه يرى في نومه هذه الأشياء حقيقية أيضًا (والآن يجب أن أنام وفي أثناء نومي حلمت ببيت كبير جدًا تحيطه غابة من أشجار وعليها آلاف العصافير)[29]. وما يضمن للشخصية خياليتها هذا التكرار في جملة (وأخيرًا رسمتها بهذا الشكل) وقد أدت الغرض منها وهو تشويق الصغار وتنبيههم إلى القصة من جانب، وحملهم على متابعتها من جانب آخر.

3) الزمكانية

قد تنصبُّ الخيالية في قصص الأطفال على عنصري الزمان والمكان، مقدمة صورة مختلفة للعالم المادي وبتصورات استعادية ترجع للوراء أو استباقية تتقدم نحو المستقبل لا بقصد المتعة والإثارة عبر كسر الحاجز بين الماضي والحاضر حسب، بل أيضًا بقصد الإدهاش بصنع أمكنة عجيبة وغريبة في شكل مدن أشباح أو كهوف مليئة بالكنوز أو قصور تحتشد بالغرائب. وهو ما نجده في القص الشعبي الذي فيه تعمل الخوارق الزمكانية على تحويل الأحداث والشخصيات من الاعتياد إلى اللاعتياد. ولعل أقدم أشكال هذه الزمكانية نجدها في أدب بلاد وادي الرفدين (وعلى هذا فإن المرء يتوقع أن يجد بقايا ترانيم السرير وحكايات تسلت بها البشرية في عهد طفولتها)[30].

وفي قصص الأطفال تكون الأوصاف الزمكانية موغلة في الخيالية وبموضوعات ذات صلة بالطفولة، تساعد الصغار على توسيع مخيلتهم إزاء البيئة من حولهم. ولا خلاف في أن الوصف تكنيك مهم من تكنيكات القصة القصيرة لكنه في قصص الأطفال يمتح من الخيال العلمي والأدب الشعبي كثيرًا من الصور فيكون الحدث خارقًا المعتاد بالتخليق والتحوير ويكون البطل غريبًا مثل روبوت أو حيوان ناطق أو رجل مثل طرزان أو سوبرمان أو وطواط.

ومن ذلك قصة (عن النسر السحري الأبيض) التي من عنوانها يكون الوصف حاضرًا وهي تبدأ بتحديد زمكاني طبيعي (كان يا ما كان وكان ثمة ففي ذائع الصيت في جامع الحدادة)[31].

وفي قصص الأطفال تكون الأوصاف الزمكانية موغلة في الخيالية وبموضوعات ذات صلة بالطفولة، تساعد الصغار على توسيع مخيلتهم إزاء البيئة من حولهم. ولا خلاف في أن الوصف تكنيك مهم من تكنيكات القصة القصيرة لكنه في قصص الأطفال يمتح من الخيال العلمي والأدب الشعبي كثيرًا من الصور فيكون الحدث خارقًا المعتاد بالتخليق والتحوير ويكون البطل غريبًا مثل روبوت أو حيوان ناطق أو رجل مثل طرزان أو سوبرمان أو وطواط.

ومع تصاعد الحبكة تتضح الخيالية الزمكانية ممثلة بالكنز الذي فيه مرآة سحرية ويخاطبها السارد بجملة يكررها (أيتها المرآة المباركة يا بحيرة الخير والنعمة)[32] والغاية كما أسلفنا هي مساعدة الطفل على الربط ومتابعة الأحداث. ومع وجود المرآة السحرية يقوم الفقي بأفعال عجيبة بمجرد أن يغمض عينيه ويحلم، يجد نفسه مرة يطير ومرة أخرى يجد أميرة جنية.

ومثل ذلك قصة (العظم وراقد الريح) التي فيها يكون التركيز على المكان/الجحيم كمدينة يحرسها الشيطان وهو يضحك على الداخلين فيها. وينقل السارد الأحداث بزمانية تدلل على استمرارية الفعل الخيالي وبلا نهائية مكانية (كان يقف ذات يوم كعادته أمام بوابة الجحيم.. وكان يضحك ملء شدقيه ويهز ذيله القبيح العاري من الشعر..أنا القي شبكتي في دار الدنيا وأعود بها كل يوم مليئة بالخنازير.. كان ضحايا الشيطان يبكون من الندم)[33] باستثناء رجل قصير القامة يلبس طاقة حمراء أثار حفيظة الشيطان بتفرجه على هذا المكان المخيف من دون استغراب (فسأله بسخرية: قل أيها المواطن هل أعجبتك الجحيم؟.. قال لا ومد يده إلى طاقيته واخرج عقب سيجارة وقال لماذا تريدني ان ألعنك أنت لم تتسبب في ذهابي إلى الجحيم ان امرأتي وحدها هي التي فعلت ذلك)[34].

وتزداد الخيالية بالزمان/عيد الأضحى وبالمكان/ مدينة مضاءة وأوصاف شريرة (أنت مخلوق كريه الرائحة مغرور مضحك فجلس الشيطان من فرط الدهشة ثم شرع يهز رأسه.. طار الشيطان فوق مدينة بنغازي.. وضع يده على أنفه وقرر أن يهبط)[35] . وتكون أوصاف نساء المدينة أكثر شرًا فهن وضعن في الجحيم أكثر مما وضعه الشيطان.

وتتعقد الحبكة بهبوط الشيطان عند بيت الحمّال

مسعود بن تفاحة وامرأته تطلب منه أن يسرق نعجة (فقال الشيطان في نفسه هذا الحمّال لا يستطيع أن يسرق ذبابة.. كان الشيطان يجلس على حافة الجدار ويضحك بملء رئتيه.. مطت المرأة شفتيها ولوحت بيدها في الهواء ثم أطلقت صرخة عالية على حين غرة)[36]. وبعد أن أوقعت المرأة زوجها الحمّال في مغامرات (ألم أقل ذلك إنني أستطيع أن أخرجك منه أمام القاضي نفسه أيضًا يا زوجي العزيز من قال لك إن راقد الريح يلقي العظم في الكرشة).

وليس الحمّال سوى الرجل قصير القامة نفسه الذي وجده الشيطان عند بوابة الجحيم، وتنفرج الحبكة بخيالية زمكانية فيها: الأفعال مضارعة والأمكنة جحيمية وبينهما الشيطان (لم يضحك ملء شدقيه.. وظل يراقب الحمال الذي وقف صامتا في مقدمة الطابور ووضع يديه في جيوبه وشرع يتفرج على الجحيم)[37].

وهنا يتدخل السارد قائلاً: (لكن الشيطان كان مخطئًا كعادته في التنبؤ بسلوك الناس في ينغازي)[38] وبتكرار هذه الجملة بحذافيرها يذكر السارد الطفل بأحداث القصة. ولا يكون في التكرار ملل، لأن الطفل بحاجة إليه، كي يدرك ما ستؤول إليه الأحداث لاحقًا. وليس التكرار بالأمر الجديد في قصص الاطفال، بل عرفته الحكاية منذ أقدم العصور وخاصة في ملحمة جلجامش.

وفي قصة (غلطة جحا) تكون الخيالية الزمكانية هي السبب وراء تحول السرد من الواقعية إلى اللاواقعية وهي تبدأ على طريقة الحكي الشعبي بـ(قيل والله أعلم بما يقال إن جحا الشرق لما ضحك على ذقون أهل بغداد ونال منهم غاية المراد وباع لهم الطين بدل العسل وغشهم في العطر بماء البصل أدركه عفاكم الله الزهو والغرور وظن في نفسه الشطارة وان أحدًا لا يغلبه في الدهاء والمهارة)[39]. ويكون التحول في الحبكة بخداع جحا المغرب جحا المشرق من خلال مرأى ثلاثة جمال محملة بصناديق الذهب والحرير الهندي (سقط جحا من الحيرة.. فقد كان يعرف أنه لا يملك قافلة على الإطلاق)[40].

وفي قصة (قوت العيال) تظهر من داخل السيرة الهلالية شخصية متخيلة هي شخصية الزنجي المتخيل مديد القامة الذي مهمته معاقبة رواد المقهى الذين يعترضون على قارئ السيرة قائلين: (أنت مخطئ يا سيدي) وتحتدم الحبكة بزمكانية الحاضر/المقهى، وفيهما الزنجي يصرخ بكلمات نابية وحانقة مثل (أيها الرجل الدرويش/أيها المخلوق المنتن أنا برئ منك إلى الله إنني سأكسر رأسك)[41]. . ليس ذلك حسب بل أنه (خنق أحد قراء السيرة ذات مرة وكان يرتاد كل المقاهي التي تقرأ بها السيرة ويجلس صامتًا فاغرًا فمه عاقدا ذراعيه العظيمتين على صدره)[42].

وينفرج الاحتدام السردي حين يصف السارد رأس الزنجي وقد انطلق (مثل حزمة من الرماح السوداء وانغرس مرة واحدة في جسد الشحاذ المتكور في الركن)[43] وتساهم اللغة الحوارية والوصفية بالإيماءات والأسماء في منح الحدث خيالية زمكانية تعكس طبيعة الصراع المحتدم بين الشخصيات.

الخاتمة

إن لقصص الأطفال خصوصية كونها أحد المنابع التي منها يستمد السرد غير الطبيعي موضوعاته وتتجسد في عناصر القصة القصيرة (الأحداث والشخصية والزمكانية) وبشكل يتلاءم ومستوى الطفل الذهني. فإذا كان التركيز على الأحداث، فإن المحمولات ستكون سيكولوجية ولغايات أخلاقية. وإذا كان التركيز على الشخصية فإن المحمولات ستكون عاطفية لها صلة بتنمية الذات وتدريبها على مواجهة الحياة بخيرها وشرها. وإذا كان التركيز على الزمكانية، فإن المحمولات ستكون رمزية موجهة نحو تنمية القابليات اللغوية والإبداعية داخل الطفل.

ولا ضير في أن يجمع السارد أكثر من تركيز داخل القصة الواحدة ولكن المهم أن يراعي مدارك الطفل وقدراته في التركيز ومدى فاعليته في استيعاب المحمولات الموضوعية وفهمها. وقلما نجد قصة من قصص الأطفال لا تعطي لعنصر سردي بعينه تركيزًا ما داخل القصة كما أن من غير الوارد أن تكون لعنصر سردي الدرجة نفسها من التساوي مع سائر العناصر السردية الأخرى.

وتظل الخيالية هي الطابع العام والمشترك داخل قصص الأطفال، إذ بالخيالية يصطبغ السرد فيكون لا معقولاً، وتتلون الشخصية فتبدو غير واقعية، ويتغاير الزمان والمكان فيغدوان غير منطقيين، وتتنامى في اللغة الواصفة والدرامية والحوارية استعاراتها فتتجلى الاستحالة من خلال دلالاتها.

الهوامش:

1 - الأمير الصغير رواية، أنطوان دو سانت اكزوبري ترجمة يوسف غصوب، د. ت، ص1.
2 - الرواية، ص2
3 - الرواية، ص5
4 - الرواية، ص26
5 - الرواية، ص27 وتنتهي الرواية وقد اختفى الأمير الصغير فيناشد الكاتب القراء الكبار (فإذا أقبل عليكم ولد.. شعره بلون الذهب وأحجم عن الجواب كلما سألتموه عرفتم انه هو فارفقوا عندئذ بي ولا تتركوني وكأبتي بل بادروا بالكتابة إليّ واخباري بعودته) الرواية، ص51.
6 - الحكاية الشعبية العراقية دراسة ونصوص، كاظم سعد الدين، (بغداد: دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979)، ص133.
7 - المصدر السابق، ص8.
8 - القرية السعيدة قصة، ماجد أحمد العزي، مجلة مجلتي، العدد الخامس، إصدارات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1970.
9 - من قصص الأطفال، الصادق النيهوم، (بيروت: تالة للطباعة والنشر، ط1، 2002) ص11.
10 - القصة، ص11ـ12
11 - القصة، ص14
12 - القصة، ص16
13 - القصة، ص16
14 - القصة، ص19
15 - القصة، ص20
16 - القصة، ص21
17 - القصة، ص21
18 - القصة، ص23
19 - القصة، ص23
20 - القصة، ص29
21 - القصة، ص27
22 - القصة، ص28 ـ29
23 - القصة، ص29
24 - القصة، ص30
25 - القصة، ص31
26 - القصة، ص35
27 - القصة، ص35
28 - القصة، ص37
29 - الرسوم الأولى قصة، سهيل نادر، مجلة مجلتي، العدد الأول، اصدارات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1969.
30 - الحكاية الشعبية العراقية، ص87 والقول لليدي دواور في دراستها (الحكاية الشعبية في الفلكلور العراقي) ترجمة كاظم سعد الدين. ألقتها في محاضرة عام 1930 في الجمعية الآسيوية المركزية وترأس الجلسة برسي كوكس.
31 - من قصص الأطفال، الصادق النيهوم، ص41
32 - القصة، ص42 وص47
33 - القصة، ص49
34 - القصة، ص50
35 - القصة، ص51
36 - القصة، ص56
37 - القصة، ص58
38 - القصة، ص52 ويكررها ص55
39 - القصة، ص59
40 - القصة، ص64
41 - القصة، ص80
42 - القصة، ص75
43 - القصة، ص80

إشكالات قصيدة النثر في الرؤية والتجنيس

تُعرّف قصيدة النثر بأنها قصيدة تتميز بواحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، وتختلف عن شعر التفعيلة بأنها لا تتقيد بوزن شعري ولا تلتزم بالبحور الشعرية. لقصيدة النثر إيقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية، والتي تعتمد على الألفاظ وتتابعها، والصور وتكاملها، الحالة العامة للقصيدة.
وتختلف عن النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما يظهر في النثر، وهي غنية بالصور الفنية، تعتمد جمالية العبارة. كما أنها تقوم على الموسيقى الداخلية التي تنشى بين الكلمات في النص.

أسامة غانم
ناقد من العراق

يعتبر مصطلح قصيدة النثر محط خلاف كبير بين النقاد والباحثين حيث بات البعض لا يفرق بينه وبين مصطلح الشعر الحُرّ، بسب تسميتها الحاملة لسمات الشعر والنثر، الا أنّ البعض الآخر يرى بأن هذين المصطلحين مختلفان تمامًا، ومن أبرز الفوارق بين قصيدة النثر والشعر الحر هو:

1 - اكتفاء قصيدة النثر بمادتها وموضوعها وأصلها شفويًا، أما القصيدة الحرة فقد حلقت لتسجن فوق ورقة أي ليس لها وجود الا كتابيًا.

2 - افتقار قصيدة النثر للتقطيع، أمّا الشعر الحرّ فإنّه يلتزم بالنظم وضرورة وجود فراغات في أواخر الأبيات الشعريّة، بينما تستمد قصيدة النثر هيئتها من بنية جملها. ومثال ذلك قصائد أدونيس في ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل"، التي تبين أن كلْ قصائد الديوان تتشكل هيئتها من الجمل:

قبل أن يأتيَ النهارُ، أجيءُ
قبل أن يتساءَل عن شَمسِه، أُضيءُ
وتجيءُ الأشجارُ راكضةً خلفي، وتمْشي في ظلِّيَ الأكمامُ
ثم تبني في وجهيَ الأوهامُ
جُزُرًا وقِلاعًا من الصَّمْتِ يجهل أبوابها الكَلامُ
ويُضيءُ الليلُ الصّديقُ، وتنسى
نفسَها في فراشيَ الأيامُ
ثمّ، إذ تسقطُ الينابيعُ في صدري
وتُرْخي أزرارَها وتَنامُ
أُوقِظُ الماءَ والمرايا وأجلو
مثلَها صَفْحةَ الرؤى، وأنامُ[1]. "قصيدة شجرة

النهار والليل"

لقد قامت الناقدة الفرنسية سوزان برنار (19 نوفمبر 1932 - 17 يوليو 2007) لأول مرة في تاريخ الشعر بكتابة تاريخ لقصيدة النثر من حيث نشؤها في أواخر القرن التاسع عشر، ولاسيما عند بودلير، باعتبارها جنس شعري متميز، وذلك في كتابها الموسوم "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا" الصادر في باريس سنة 1959، وهو أطروحة لنيل شهادة الدكتوراة في الأدب في جامعة باريس سنة 1958، بلغ عدد صفحاتها عندما نشرت الأطروحة في فرنسا في كتاب، نحو 814 صفحة، موزعة على ثلاثة فصول مع مقدمة تاريخية عن قصيدة النثر ما قبل بودلير. والذي نشر عن طريق دار المأمون العراقية بترجمة الدكتور زهير مغامس سنة 1993، وتعرّف سوزان برنار قصيدة النثر: "قطعة نثر موجزة بما الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلور ... خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجًا عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية"[2].

بينما يأتي تعريف موسوعة "برنستون" لقصيدة النثر، مُحكم، محدد الأدوات، وواضح الغايات، وهو يمثل الرافد الأساسي الآخر لجماعة مجلة شعر أيضًا، بأنها: "هي قصيدة تتميز بإحدى، أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تُعرض على الصفحة على هيئة النثر، وأن كانت لا تعد كذلك.. وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري بأنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحر بانها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن قصيدة النثر بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح. فضلاً على أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة"[3].

إما في الأدب العربي المعاصر، فقد كانت أول دراسة عن قصيدة النثر متأثرة بأفكار الناقدة سوزان برنار، للشاعر أدونيس، في مقالة له بالعربية عنوانها "قصيدة النثر"، نشرت في مجلة شعر اللبنانية العدد 14 ربيع 1960، فكان أول من أطلق على هذا النتاج قصيدة النثر، ومنذ صدور مجلة شعر تبنت الاتجاهات الشعرية الحديثة، لذا تبنت ما سمّي، فيما بعد، بقصيدة النثر، هادف من وراء ذلك "قيام شعر طليعي تجريبي"[4]، وفي نفس المقالة يقوم أدونيس بإعطاء تعرّيف لقصيدة النثر استنادًا على ما جاء بكتاب سوزان برنار، باعتبارها قصيدة : "شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة ذات إطار. هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات، قادرة أن تهز كياننا في أعماقه. أنها عالم من العلائق"[5].

أما ماهي قصيدة النثر عند عبدالقادر الجنابي؟، يضع الجنابي اشتراطات محددة في كتابه "ديوان إلى الأبد: قصيدة النثر/الأنطولوجيا العالمية"، وذلك طبقًا لرؤيته لقصيدة النثر المنقولة عن مقال الشاعر الفرنسي لوك ديكون، فهي: "عمل فني، وكأي عمل فني آخر، فهي ذات قابلية لتوليد انفعال خاص، يختلف تمامًا عن الانفعال الحسي أو العاطفي، ولتحقيق هذه الغاية، على قصيدة النثر أن تكون قصيرة ومكثفة، خالية من الاستطرادات والتطويل والقص المفصل وتقديم البراهين والمواعظ، عليها أن تكون قائمة بذاتها، مستقلة بشكلها ومبناها، لا تستمد وجودها إلا من ذاتها، مبعدة ومنفصلة تمامًا عن المؤلف الذي كتبها"[6]، وهذا الطرح يقترب كثيرًا من مقولة ماكس جاكوب عندما يقول: "قصيدة النثر لا تسعى لخلق شيء سوى ذاتها هي"[7]، وهكذا يبدو عبدالقادر الجنابي هنا متوافقًا للطروحات التي نقلها شعراء "مجلة شعر" اللبنانية عن سوزان برنار في كتابها عن قصيدة النثر، ومن القصائد النثرية التي يستشهد بها الجنابي، قصيدة "شائعات سوق يحيى عام 334 هـ" للشاعر العراقي رعد عبدالقادر " 1953 – 2003":

في سوق يحيى كثرت الشائعات، يقال إن الإله سينزل

في ثلث الليل الأخير بأسلحته.

باعة الشموع استعدوا للحدث، باعة المرايا نصبوا مراياهم في الطرقات

العطارون فتحوا زجاجاتهم الفارغة ليقتنصوا عطره الشارد

قد يكون من الصعب التوقع، ستكون الخيبة أصعب

قد لا يظهر في مراياهم

قد لا تقتنصه زجاجاتهم

ولكن من أين كل هذا الجمال المشع؟ وما هذه الرائحة الذكية الغريبة؟

الكل صامتون راسخون، لا يبرحون أماكنهم، تماثيل، عيونهم ثابتة في محاجرها، تطلع الشمس عليها وتغرب دون أن تطرف ويسقط المطر كالدموع على حجر لحاهم وأقدامهم،

منتبهون لأقل حركة، مهما كانت، لغصن أو لطائر قد يحل بينهم ولكن ومهما أرهفوا أسماعهم ومهما حدقوا، لن يحسوا به، إلا وقد أصبح تمثالاً مثلهم، مثلهم تمامًا، يتوقع أن يحتل البويهيون السوق، ويتناقل مثلهم الشائعات. (2001).

وكثير من النقاد والشعراء العرب، رفضوا قصيدة النثر رفضًا قاطعًا لتبعدها عن أن تكون شعرًا بالنسبة

للشعر العمودي أو شعر التفعيلة، رغم أن البعض يثبت بان قصيدة النثر شعرًا، فمثلاً نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" اعتبرت نصوص محمد الماغوط وزملائه ليست إلا نثرًا اعتياديًا، وانتهت إلى رفضها رفضًا تامًا اسمًا وشكلاً[8]، كذلك الناقد العراقي محمد الجزائري يرفض التعامل نهائيًا مع هكذا شكل واعتباره قصيدة 9، وتبعهم في هذا الرأي الشاعر العراقي سامي مهدي الذي يرى أن قصيدة النثر "ستظل شكلاً تعبيرياً نثريًا، لا شعريًا، لأنها تفتقر إلى واحد من أهم عناصر الشعر الموسيقى .. الإيقاع والنظم"[10]، بينما الناقد والمترجم العراقي عبدالواحد لؤلؤة عدا قصيدة النثر أن لها جذورًا في اللغة، وأساسًا في التراث العربي الإسلامي يتمثل في لغة القرآن، ثم هناك كما يرى لغة المتصوفة، التي يمثلها أروع وأحسن تمثيل المتصوف عبدالجبار النفري في كتاب "المواقف والمخاطبات"، والحلاج في "الطواسين"، فيقول في ذلك "هذا الكلام منثور دونه أسمى أنواع الشعر الموزون المقفى، وهو كلام يدعوك النظر فيه، وتمعن في تفصيلاته ومحتوياته. من هنا كانت قصيدة النثر... نوعًا من الأشكال الكتابية، التي ترقى إلى مرتبة الشعر لغة، رغم أنها لا تقع تحت تأثير الشعر شكلاً"[11]، والبعض من النقاد وجد في هذا الشعر الجديد أصداء لما ألفت من الشعر الغربي، واعتبروها محاولات جريئة، فالناقد العراقي فاضل ثامر يرى أن قصيدة النثر "نمط من أنماط الكتابة الإبداعية

يوجد، ويجب أن يوجد، لا كنفي للشعر الموزون، بل كلون أدبي يقف إلى جانب الشعر والنثر، ويفيد منهما معًا"[12]. بل ويذهب الناقد فاضل ثامر أبعد من ذلك عندما يعتبر قصيدة النثر معلمًا مهمًا في الحداثة الشعرية "ربما مثلت تجربة قصيدة النثر في الشعر العربي الحديث معلمًا مهمًا من معالم هذا التحديث الشعري، حيث الطلاق التام مع البنية العروضية والموسيقية للشعر العمودي ولعروض الشعر الحر معًا. كما أن الانفلات من آسر البنية المتماسكة قاد أيضًا إلى ولوج فضاءات رؤيوية وصوفية جديدة. إضافة إلى استغوار جريء لمناطق اللاوعي والذاكرة والمخيلة"[13].

إن الفضل كل الفضل يعود للناقدة الفرنسية سوزان برنار في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، من حيث جعلت الكتّاب العرب يقومونا بالتنظير لقصيدة النثر ويؤسسوا مفاهيمه ويصوغوا أسسه، ولقد أكد أدونيس أنه "أوّل من كتب قصيدة النثر في العام 1958، وذلك لدي ترجمته بعض قصائد سان جون بيرس، مشيرًا إلى أن هذه الترجمة، كشفت له عن طاقات أساليب تعبيرية لا يتأتى للوزن أن يحققها، وبتأثير هذه الترجمة كتب أوّل تجاربه في قصيدة النثر"[14]، ويتجلى افتنان أدونيس بقصيدة النثر عندما يطلق عليها تسميات عدة: قصيدة التجريب – أو قصيدة الأسئلة – أو الكتابة الشعرية نثرًا. وخاصة إذا عرفنا أن خصائص قصيدة النثر الأساسية التي طرحتها سوزان برنار هي: الإيجاز/الاختصار – المجانية/كثافة التأثير – الوحدة العضوية/التوهج. وهذه الخصائص لقصيدة النثر تتحول عند أنسي الحاج (1937 - 2014) إلى شروط ثلاثة أو عناصر ثلاثة باعتبارها ليست قوانين سلبية بل "إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية وموقفه من العالم والإنسان"[15]، بل يذهب أنسي الحاج في المقدمة لـ"لن" الصادر عام 1960، بالإشارة فيها إلى كتاب سوزان برنار، وأورد التسمية والأفكار التي وردت في الكتاب ذاته، والتي أشار إليها من قبلُ أدونيس في مجلة شعر العدد [14] في "في قصيدة النثر"، ولكن بلهجة أعلى نبرةً وأكثر غرورًا، إلى حد التطرف، عندما يعتبر أنسي الحاج قصيدة النثر لا تعمل من "أجل تحرير الشعر وحده بل أولاً لتحرير الشاعر. الشاعر الحر هو النبي، العراف، والإله"[16]. أما أدونيس فكان أكثر رزانة وأكثر هدوء في طروحاته حول قصيدة النثر في مقالته. ورغم ذلك أثنى أدونيس على تنظيرات الحاج وابداعاته في مجال التأسيس لقصيدة النثر العربية. في رسالة بعثها إليه من باريس أوائل 1961م. [17].

لقد قام أنسي الحاج ببناء المقدمة من أجل الإجابة والتأكيد على السؤال الذي جاء في بداية المقدمة، "هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟"[18]، أجل، لقد قدمت الحضارات الإنسانية، منذ ملحمة جلجامش والواحها الطينية شعرًا عظيمًا في النثر. لذا يمكننا هنا "الإشارة إلى الجمع بين الشعر والنثر في تسمية هذه الظاهرة الشعرية لم تأت صدفة، لأن المصطلحات النقدية لا يمكن أن تأتي اعتباطًا كما هو الحال في معظم النظريات الألسنية في تفسيرها علاقة الاسم بالمسمى"[19]، ولكن يبقى السؤال معلقًا ومضافًا إليه عدة أسئلة مهمة وجوهرية تحتاج إلى الدراسة والبحث والاستقصاء لتحديد هوية هذه الكتابة الإبداعية ومرجعّيتها الأساسية:

1 - هل قصيدة النثر أو الكتابة الإبداعية التي نجدها اليوم وينخرط فيها شعراء الأمة العربية، شرقًا وغربًا، هي كتابة نجد لها أصولاً داخل تراثنا وتاريخنا الأدبي عامة؟

2 - أم هي مجرد الميل حيث يميل الإبداع الغربي؟

3 - وهل استطاع المنادون العرب بقصيدة النثر أن يقدموا لها خصوصية إبداعية تجعلنا نقول بوجود قصيدة نثرية عربية؟

4 - أم أن هذه الكتابة الإبداعية هي نتاج ضروري لتطوير "حضارة المركز" وقدرتها على ابتلاع الآخر لعجزه عن تطوير ثقافته ووقائعه؟[20].

وهذه التساؤلات التي طرحت في بداية الألفية الثالثة في العالم العربي، قد طرحت في العالم الغربي الإنكليزي، قبل نصف قرن من الآن، من أمثال الناقد كلايف سكوت، الذي تسأل في دراسته الموسومة "قصيدة النثر والشعر الحر" والمنشورة في كتاب "الحداثة" الصادر عام 1976م، أي بعد سبعة عشر سنة من صدور كتاب "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا" في باريس، بمعنى أن من الطبيعي أن تطرح هكذا اسئلة، ففي النفي اثبات واعتراف بها، وتكريس لها، وتعزيز لموقفها، فهو أساسًا قد أعلن عنها كجنس أدبي من خلال العنوان "قصيدة النثر والشعر الحر":

1 - هل قيدت قصيدة النثر نفسها تقييدًا كافيًا يجعلها جنسًا أدبيًا مميزًا؟

2 - هل إنها بدعة أدبية استعملها شعراء غريبو الأطوار؟

3 - أو هل من المستحسن النظر إليها على أنها شيء عابر وانتقالي وعلى أنها تحث الآخرين على الإتيان بأشكال جديدة – شعر حر على وجه التحديد؟[21] .

وباستطاعة الناقد أو الباحث العربي، أن يستخلص من مقالة أدونيس "قصيدة النثر"، ومقدمة أنسي الحاج، المعتمدتين على كتاب الناقدة الفرنسية "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، على محاولة الخوض في صياغة أسس نظرية حول قصيدة النثر والعمل على تكريسها كجنس شعري جديد، تتلخص فيما يلي:

1 - إن قصيدة النثر شكلت شكل شعري مختلف تمامًا عن بقية الأشكال الشعرية، حيث "هي، إذن، نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطًا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر"[22].

2 - وأن قصيدة النثر شكلت قطيعة جذرية بالشكل عن بقية الاشكال الشعرية، "إذا كانت قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث، فإن قصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، وهي، من هذه الناحية، تركيب جدلي رحب، وحوارٌ لانهائي بين هدم الأشكال وبنائها"[23].

3 - وأن قصيدة النثر تعتبر ممثلة للتمرد والرفض، الخاضع لمبدأ الهدم – القديم/البناء – الجديد "تتضمن قصيدة النثر مبدأً مزدوجًا: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضدّ القوانين القائمة، مجبرٌ، ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرًا يبقى، أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل."[24].

4 - وبما أن قصيدة النثر بصفتها إحدى نتائج الحداثة الشعرية، لأن الحداثة حركة عالمية على ونحو مميز، لكنها غير متجانسة، وهذا ما انعكس على قصيدة النثر التي هي ظاهرة غربية بإشكالات عربية جمة، يقول أدونيس: وجدت قصيدة النثر بصفتها حركة شعرية حديثة، وهي "قصيدة عربية بكامل الدلالة ببنية وطريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي"[25].

قصيدة أدونيس "اجلس قليلاً في حضن الفوضى"، خير من تمثل هذه النقاط الأربعة، ففيها نعثر على ما جاء بكل فقرة، فلقد طُابقّ أدونيس التنظير بالتطبيق، وهذه القصيدة تعتبر من القصائد المتأخرة التي كتبها أدونيس:

قلما تتلاقى النّهايةُ إلاّ في الموت، قبَيْل لحظة الهبوط إلى القبر، تلك التي تتم فيها الهجرةُ التي لا عودة منها.

ربمّا يتذكّر المُهاجرُ في هذه اللحظة السّؤال الذي كان يطرح دائمًا على الريح:

-أيّ الأمرين تفضلين أيّتها الرّيح:

أن يتحول الانسانُ إلى سيزيف، أو إلى دون كيشوت؟

وربما وشوشتْهُ الرّيح جوابًا عن سؤاله:

- ما رايُك، أيُها المُهاجرُ، أن تنقل مكان اقامتك من زبد شاطئٍ مُقيم، إلى ظلّ جناحٍ عابر؟[26].

تميزت قصيدة النثر بأنها لم تقدم نفسها على أنها بديلٌ من قصيدة الوزن، ولم تنف الشعر الموزون، أو بالأصح لم تلغى الآخر بل قامت بالاعتراف به، لكن كانت التجربة الداخلية الوجودية مغامرتها، لذا أراد أغلب الشعراء "المعنى" الكامن في التجربة، بل وتعدت ذلك إلى استلهام التجربة الصوفية، والنثر الصوفي بوصفه شعرًا يمكن القياس عليه، فقصيدة النثر هي الشعر التجريبي الذي يسعى إلى التجاوز والخرق والتمرد، لأنها كتابة ابداعية، وعليه غالبًا ما تبدو قصيدة النثر وكأنها وسيلة لاقتناص اللحظات التي تسبق الشعر، ولذا تعد قصيدة النثر تجربة واعية شاعت في ستينيات القرن الماضي، وهو مشروع تحديثي، ساعدت المجلات الأدبية على بثه وانتشاره مع العمل على التركيز في الترويج لمصطلح قصيدة النثر، لاسيما مجلتي الآداب وشعر اللبنانيتين، ومجلة الكلمة العراقية (1967 – 1975) في أكثر أعدادها الخمس والأربعين التي تمثلتها في مشروعها الحداثوي، فكانت التجارب المنشورة تحمل سمة الريادة والتجريب، عليه استقطبت الكثير من الكتّاب والادباء والشعراء من داخل العراق وخارجه.

ولكن بقى اسم مجلة شعر (1957 – 1970) مرتبطًا بقصيدة النثر، بسبب أن أغلب كتّاب المجلة هم من الشعراء الذين يكتبون هذا الشكل الجديد أمثال: يوسف الخال (1917 – 1987) مؤسسها ورئيس تحريرها، وأدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة وأسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ، فضلاً عن آخرين أمثال محمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا. ويعزو يوسف الخال إلى الأسباب التي كانت وراء تأسيس مجلة شعر، يقول: "كونت النواة الصالحة لحركة الشعر العربي الحديث، تلك الحركة التي تمكنت برغم كل أنواع القهر والظلم والقمع، من وضع الشعر العربي، بل الأدب العربي عمومًا، على طريق الحداثة ومعاصرة الآداب العالمية جميعًا"[27].

عليه تكون قصيدة النثر، عند أدونيس بوصفه مبدعًا ومنظرًا، الوسيلة الاسّهلْ في تثوير الثقافة العربية الراهنة وللموروث معًا، بل العمل على اخترقها من أجل تحديثها، لبناء رؤية تتأسس على عقلانية متفتحة وموضوعية علمية، متجاوزة الترسبات الظلامية، والانغلاق الفكري والإيديولوجي، لأن "المعرفة العربية السائدة تراكم تأويلي للنص الديني، أو شبه الديني"[28].

إما أدونيس، يتذكر أن قصيدة النثر إنما هي تجسيد حقيقي لتمثيل الحداثة الشعرية العربية، ويطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل قصيدة النثر:

"وقد تبنينا ما اصطلحا على تسميته بقصيدة النثر، انطلاقًا من ثلاثة مبادئ (مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية) أوجهها فيما يأتي:

* الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنيًا، وأن هذه اللغة تزخرُ بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حداً تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية.

* الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرّق والأشكال القائمة على الوزن وتؤاخيها، بما يغني اللغة الشعرية العربية، وينوّعها ويعدّدها، وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضا.

* الثالث هو الرغبة العميقة في جعل العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها، ابداعيًا، على خريطة الإبداع لكن في الوقت نفسه بانفتاحها ولا نهائيتها تفاعلاً ومقابسة وحوارًا"[29].

ومجمل القول إنه مهما اختلف النقاد والكتّاب حول واقع حضور قصيدة النثر في الذائقة الشعرية العربية فان وجودها أصبح واقعًا لا مفر منه وأصبح جزءًا لا يتجزأ من الاجناس الشعرية.

ولا يمكننا دراسة قصيدة النثر وما وصلت إليه من خرق وتجاوز، إلا ضمن رؤيا الحداثة، وما ذهبت إليه من رفض وثورة، فقصيدة النثر نموذج حي للحداثة من حيث الاختلاف في المصطلح والتجنيس على مستوى التنظير والإبداع.

الهوامش والاحالات:

1 - أدونيس – كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت/لبنان، 1988، ص 11.

2 - سوزان برنار – قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: د زهير مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد/العراق، 1993، ص 16.

3 - محمد ديب – قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الطريق، العدد 3، سبتمبر/1993.

4 - مجلة شعر – العدد 4 في 1/ 10 / 1957، ص 125.

5 - أدونيس – في قصيدة النثر، مجلة شعر، السنة الرابعة، العدد 14 في 1 / أبريل 1960.

6 - عبدالقادر الجنابي – ديوان إلى الأبد: قصيدة النثر/ لأنطولوجيا العالمية، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، بلا سنة طبع ولا ترقيم للصفحات.

7 - م. السابق.

8 - نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/لبنان، ط 5، 1978، ص 213- 227.

9 - محمد الجزائري – ويكون التجاوز: دراسات نقدية في الشعر العراقي الحديث، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد/العراق، 1974، ص 13، 73 - 177.

10 - سامي مهدي – أفق الحداثة وحداثة النمط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد/العراق، 1988، ص 128.

11 - مجموعة مؤلفين – الشعر ومتغيرات المرحلة: حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد/العراق، 1986، ص 124 – 125.

12 - فاضل ثامر – مجلة الكلمة العراقية، النجف، العدد: 1968/3، ص 44.

13 - فاضل ثامر – شعرية الحداثة: من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد/العراق، 2012، ص 3.

14 - حكيمة شداد – قصيدة النثر تنظيرًا وإبداعًا عند أدونيس، مجلة اشكالات، العدد: 1 / 2018، ص 229.

15 - أنسي الحاج – ديوان (لن)، دار الجديد، بيروت/لبنان، ط 3، 1994، المقدمة.

16 - المصدر السابق. المقدمة.

17 - أدونيس – زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، ط 6، بيروت /لبنان، 2005، ص 320.

18 - أنسي الحاج - المقدمة.

19 - حكيمة شداد – قصيدة النثر تنظيرًا وإبداعًا، ص 230.

20 - المصدر السابق. ص 229.

21 - تحرير: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن – الحداثة ج2، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد/العراق، 1990، ص 64.

22 - مجلة شعر – العدد 14 في 1 أبريل 1960، ص 81، وانظر أنسي الحاج: لن، ص 14.

23 - مجلة شعر – العدد 14 ص 75، وعدد 27، ص 117.

24 - مجلة شعر – العدد 14، ص 78.

25 - مجلة مواقف – عدد -41 42، صيف 1981، ص 10.

26 - albawaba .com / ar /1182286

أدونيس – "اجلس قليلاً في حضن الفوضى"، 6 أيلول 2018.

27 - كامل صالح – الشعر والدين فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت/لبنان، 2005، ص 236.

28 - أدونيس – كلام البدايات، دار الآداب، بيروت/لبنان، 1989، ص 191.

29 - مجلة الآداب – "حوارًا مع أدونيس حول مجلة شعر وقصيدة النثر"، العدد: 9-10، 2001، ص 47.

صراع المنفى والذاكرة في قصائد أحمد عبدالمعطي حجازي في الغربة

أ.د. أحمد الزعبي

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ـ جامعة الإمارات العربية المتحدة - أبوظبي

مقدمة:

أصبحت الهجرة إلى الغرب في العصر الحديث حلمًا يراود الكثيرين من أبناء المجتمعات التي لم تتهيأ لها ظروف التطور والتقدم والتحرر التي حظيت بها الدول المتقدمة ونقصد بها أوروبا وأمريكا. ودوافع هذه الهجرة كثيرة ليس المجال هنا لبحثها، لكن هذه الدوافع والظروف قد امتدت إلى طبقات المجتمع كافة، فطبقة العمال لها دوافعها وطبقة الأثرياء لها طموحاتها وطبقة المتعلمين لها أحلامها وكذلك طبقة الأدباء والمفكرين والفنانيين لها ظروفها وأسبابها المتعددة أيضًا.

والطبقة المثقفة ومنها الشعراء ومنها أيضًا شاعرنا أحمد عبدالمعطي حجازي هاجرت أو هجّرت لأسباب كثيرة أهمها:

أولاً: البحث عن مكان يتحمّل فكر هذه الطبقة وموقفها ورأيها في شتى مناحي الحياة بحرية واحترام متبادل.

ثانياً: محاولة اللحاق بركب الحضارة والتطور الذي قطعت فيه الدول المتقدمة أشواطًا كبيرة، وذلك من لحال الاقتراب والمعايشة الحقيقية لبؤر ومراكز هذه الحضارات.

وسواء كان هذا الرحيل هجرة أم تهجيرًا، أيْ كان اختيارًا من الأديب نفسه أو اجبارًا أو نفيًا أو هروبًا..... إلى غير ذلك، فإنه، أي الشاعر أو الأديب أو المفكر، يبدأ الرحلة مع المنفى والاغتراب والابتعاد عن الجذور، حيث تبدأ بعد ذلك الصراع النفسي بين الذاكرة والماضي ومشاعر الشوق والحنين إلى الوطن، من جهة، وبين الواقع الجديد والقيم الجديدة وأجواء الغربة التي قد لا ينجو منها أحد، من جهة أخرى.

وتتفأوت مشاعر الغربة أو الحنين أو الصدام بين الذاكرة والمنفى عند المهجرين الجدد تبعًا

لظروفهم الحياتية المختلفة (السياسية والاجتماعية والفكرية....) وتبعًا، كذلك، لظروفهم النفسية وبنياتهم العقلية وطموحاتهم وتكوينهم الشخصي – المادي والروحي – إلى غير ذلك من حالات دقيقة خاصة تكاد تجعل لكل مهاجر وضعًا خاصًا أو ظرفًا خاصة لغربته يختلف عن غيره من المهاجرين.

وأحمد عبد المعطي حجازي واحد من أفراد تلك الطبقة المثقفة المبدعة في مجال الشعر، وواحد من هؤلاء الذين انتهى بهم المطاف إلى المهجر الفرنسي وإلى باريس عاصمة الثقافة والحضارة والنور، كما يقال.

وهجرة حجازي من القاهرة إلى باريس كانت أقرب إلى الهروب من واقع بدأ يحاصره إلى حدّ الاختناق، فهو ابن المرحلة الناصرية بأبعادها القومية وطموحاتها الثورية وأناشيدها الوطنية، ولكنه يكتشف بعد رحيل عبدالناصر ورحيل القيم الثورية والقومية معه- إلى حد كبير- أن عليه أن يدير عقارب الزمن إلى الوراء- ما قبل ثورة 1952م- وأن يجلس مع عدوه في الخندق الذي كان يقاتله فيه قبل قليل وأن يسير مع الركب نحو الغرب أو اليمين، كما يقال، وهو الذي، لزمن طويل كان يغني أمجاد الأمة وثورات العرب في دمشق والجزائر (وأوراس) وبور سعيد..... عند ذلك بدأ الحصار يشتد عليه والاختناق يكتم أنفاسه، وكان يحس ذلك من اللحظة التي رحل فيها عبدالناصر إذ قال في مرثيته في قصيدة "الرحلة ابتدأت":

ومشت رياح الأرض، أوراق الجرائد فيك
بالنبأ الحزين
فإذن هو النبأ اليقين

ديوان حجازي ص495، ط2، دار العودة/ بيروت/1982م

واناصراه ! (ص 497 الديوان).

وأجهشت كل المدينة بالبكاء....
..... يا أيها الحزن مهلاً
واهبط قليلاً قليلا
أيامنا قادمات
وسوف نبكي طويلاً (الديوان 495).

وبالفعل هبط الحزن على الشاعر وعلى الأمة، وبالفعل جاءت الأيام السوداء المحزنة المبكية التي تنبأ بها حجازي لتغطي سماء هذه الأمة وتجعلها تتردى إلى هذه الأوضاع المحزنة التي نعايشها جميعًا.

ولجأ حجازي أخيرًا إلى باريس، وترك محبوبته (مصر) رغمًا عنه، وكان كعاشق ينتظر حبيبته الأسيرة، يظن في كل عام أنه سيعود اليها حين تتخلص من قيود الأسر، لكن السنين جرت السنين، وطال البعاد والهجران، واغترب سبعة عشر عامًا (من 1974-1990م) رافقه في هذه الهجرة الطويلة صراع مرير، هو صراع الذاكرة والمنفى، الذي جعلناه لهذه الدراسة.

نماذج الصراع بين الذاكرة والمنفى

سنناقش في هذه الدراسة نماذج من الصراع بين الذاكرة والمنفى ظهرت في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي في المهجر أو في المنفى أو في المرحلة الباريسية، كما يسميها جابر عصفور. وتقدم هذه النماذج صورًا متنوعة لطبيعة هذا الصراع الذي رافق حجازي طيلة سنوات الغربة تلك، وقد جاءت صور هذا الصراع على نوعين رئيسيين هما:

1 - صور الصراع المباشر.
2 - صور الصراع غير المباشر.

1 - صور الصراع المباشر:

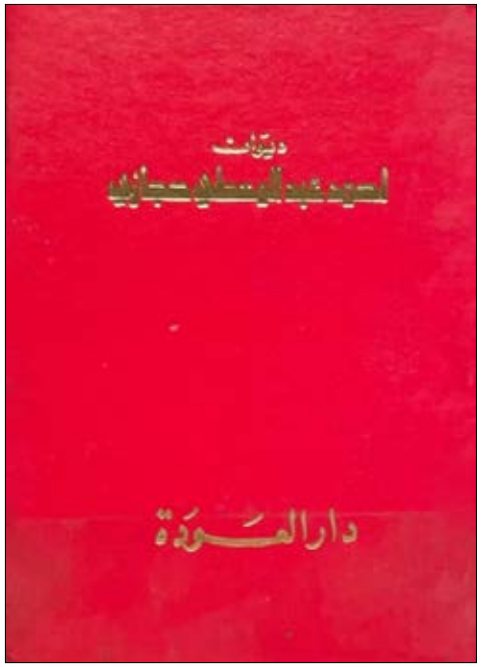
وقد ظهرت صور الصراع المباشر في أشعار حجازي بين الذاكرة والماضي (في مصر) وبين الواقع والمنفى (في باريس) في أغلب قصائده التي كتبت في المهجر، وإن كان حضورها يتفاوت من قصيدة لأخرى.

ومن الطبيعي أن يظهر هذا الصراع أو الصدام قويًا في البدايات، أو في المرحلة الأولى من اغتراب الشاعر عن وطنه، حيث تكون صدمة الواقع الجديد شديدة وحيث يكون حضور الذاكرة وأصداء العمر الماضي قريبًا ممتدًا متواصلاً في أعماقه وذهنه.

فهو يقرر منذ البداية وبشكل مباشر أنه سيدفع ثمنًا غاليًا لهذا المنفى، قد يكلفه حياته كلها في آخر الأمر، ولذلك يقول:

أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل في شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع في شمس أبريل
أن زمانًا مضى
وزمانًا يجيء
قلت للثورة العربية
لا بد أن ترجعي أنت
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدافيء
(الديوان ص275).

فمنذ البداية يعلن حجازي بوضوح ومباشرة



أنه ينفصل عن الثورة العربية وأحلامها التي بدأ اندثارها يلوح في الأفق. وأحس حجازي أنه ضائع لا محالة في المنفى، وأنه سيضيع معه حلم الثورة العربية القديم، فيفصل نفسه عن ثورته، ويطلب منها العودة إلى الوطن لعلّ آخرين يحملون شعلتها ثانية بعد أن بدأ خطواته في المنفى ولا يريد أن تُنفى معه أو تضيع معه، فهو يرى في أفق الغربة "أنه هالك"، أما الثورة فيجب أن لا تهلك معه ولا تتسكع معه على أرضية الطرقات في باريس بلا مأوى أو أمان أو استقرار.

وتتضح بذور الصراع بين الذاكرة والمنفى سنة بعد سنة، ويشتد ويحتد هذا الصراع في أعماقه كلما أوغل في غربته وداهمه الحنين وغلبه الشوق، يقول:

وأظل أهرب
ضائعًا بين القطارات التي مدت على جسدي الحديد
ومزّقني في الميدان
راحلاً في غير عمري
أراك تختلطين بالغيم المسافر راجعًا لبلاده..... (الديوان 128).

وقد كان حجازي يفرّ في الماضي ويهرب من الاختناق والتمزق والحصار وانعدام الحرية في وطنه.... لكنه يقع فيما هو أكثر اختناقًا وتمزيقًا واغترابًا في المنفى يتعلق بغيمة ترجع إلى وطنه ويظل هو بعيدًا غريبًا عن هذا الوطن وتلك الذاكرة.

إن حجازي يفصح عن مشاعره وعذاباته في

هذه الصور الشعرية المباشرة مضطرًا ومنسجمًا مع اللحظة الوجدانية والعاطفية التي تداهمه وتسيطر عليه. وقد لا يستطيع الشاعر دائمًا أن يخضع تعابيره الشعرية للبنية الرمزية والمجازية أو الشفافية الغامضة في كل حين، وإنما تفلت مثل هذه الصور البسيطة المعبرة عن حزن عميق قد لا يحتاج إلى أقنعة فنية ومراوغات أسلوبية، وإنما ينفجر هذا الحزن على سجيته وطبيعته بشكل مؤثر سريع مباشر، بعيدًا عن الصور المركبة أو المعقدة أو الرامزة التي سنراها في النماذج القادمة.

2 - صور الصراع غير المباشر:

وقد تنوعت الصور الشعرية عند حجازي التي ترصد مرارة الصدامة بين الذاكرة والمنفى، في بنياتها وتراكيبها وأساليبها وتشبيهاتها حتى غدت صورًا تعبيرية غير مباشرة، تشير إلى الصراع وتوحي به وتعمد إلى التلميح لا التصدع في حالات كثيرة، يقول:

فالحزن التي هطلت
عليّ أمطاره يومًا
فصرت إلى طير،
وسافرت من حزن الصبي إلى
حزن الرجال. فكل العمر أسفار.
(الديوان 380).

إذ تجسد هذه الصور الشعرية حالة صدام الذاكرة والمنفى، ولكنها تتقنع بقناع التعبيرية، حيث تعبر الصورة عن الضيق والألم والحزن الذي يسكن الشاعر، ويشير إلى هواجسه المحزنة التي تشكلت من زخات الحزن التي تهطل عليه ومن شروده وشتاته الدائمين كطير دائم الترحال لينتهي إلى حالة النفي والاغتراب والرحيل الدائم (فكل العمر أسفار) كما يقول.

ويتضح من الصور الشعرية السابقة تبرم الشاعر وسخطه وضيقه من هذا التيه والترحال لسنوات طويلة، مضنية، وتكشف ثانية هذه الصور اشتداد الصراع في ذهن الشاعر وتفاقمه بين الماضي والحاضر، إذ لم يخف هذا الحنين ولم يهدأ هذا الصوت الذي تزداد حدته في رأسه ليعيده إلى الذاكرة والماضي والأرض البعيدة، رغم كل هذا الصخب الباريسي والتحرر والتحضر والانعتاق من كل قيود الشرق التي أدمت يديه في الماضي.

وتتكرر صور التعبير غير المباشر التي تجسد أزمة حجازي في المنفى كثيرًا في أشعاره الممتدة الموزعة على سنوات الغربة، يقول في مقطوعة أخرى:

كنت أرى طائرًا
صالبًا نفسه في شبّاك التوهج
كنت أراقبه، فمتى يستفيق

ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول

ومع أن دلالة الطير واضحة في شعر المنفى بعامة حيث تزداد مناجاة الطائر المسافر أبدًا نحو الوطن البعيد- كما يرى الشعراء- وحيث يتشابه الطائر مع المنفيّ في ديمومة الارتحال والسفر، إلا أن حجازي يرى هذا الطائر – أو يرى نفسه – مصلوبًا نائمًا دون حراك بعيدًا عن وطنه، وأنه بانتظار صحوته أو استفاقته كي يعود إلى وطنه ويحقق حلم الوصول الذي طال انتظاره في المنفى البعيد.

والطائر يصلب نفسه، يرى حجازي، وكأنه يشير بشكل خفي إلى أنه شارك هو نفسه بصنع هذا المنفى، وأن عليه أن يخطو خطوة حاسمة ويتخذ قرار العودة الذي طال وطال. غير أن ألم الماضي وصدى الأوجاع التي دفعته إلى المنفى تقف حائلاً بينه وبين القرار الأخير لكيلا يندم ثانية ويهاجر ثانية رغمًا عنه. فهو لذلك في انتظار قرار راسخ ثابت لا رجعة عنه مهما كان الظرف أو الثمن أو الألم الذي سيواجهه، وهذا القرار لم يحن اتخاذه بعد، مثلما الطائر المصلوب لم يستفق بعد.

وكانت رحلة حجازي في باريس تبحر نحو المجهول، وشيئًا فشيئًا ينخرط في صخبها وأضوائها ومعالمها الحضارية ويحس وكأنه انتقل من كوخ صغير إلى قصر كبير، ولكن ظنين الذاكرة وأحلام الماضي وأصوات المبادئ تطارده أبدًا وتدوي في ذاكرته. فقد أشار حجازي إلى أن تجربته في باريس "تنبئ عن تطور جديد" ولكن هذا التطور لا يشكل "انقلابًا" كاملاً في شعره، لأن التقاليد المتشكلة في ذهنه الماضي، يقول "لا يستطيع منها فكاكًا إلا بمقدار".[1]

فالشاعر بدأ يتفاعل في البيئة الجديدة وبدأ شعره يتأثر بموجات حداثته في الفكر والأدب والفن، وبدأ يوازن أو يلائم بين جذور الماضي وثمار الحاضر، ويشتد إذن الصراع بين الذاكرة والمنفى أو الواقع الجديد. وظهر هذا الصراع في صور كثيرة تشكلت في قصائده في مرحلة الغربة، وربما كانت قصيدته "طردية" من أهم القصائد التي جسدت هذا الصراع الشرس في أعماقه بين الذاكرة والمنفى، يقول:

هو الربيع كان، واليوم أحد
وليس في المدينة التي خلت
وفاح عطرها سواي
قلت اصطاد القطا
كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد
يحط في حلمي ويشدو
فإذا قمت شرد
(الديوان 240).

وهذه الطردية على الصعيد الرمزي تلخص رحلة حجازي من وطنه إلى المنفى وترسم أبعاد صراع الذاكرة والغربة في عالمه النفسي والشعري. فإذا افترضنا أن القطا الذي اختاره بدقة من بين الطيور يرمز إلى حلم الشاعر أو حريته أو طموحه مثلاً فإنه التعبير المنسجم مع فكرة الأحلام التي تطارده ويطاردها دون وصول. بمعنى آخر، يهاجر الشاعر بحثًا عن أحلامه وحريته "يطارد القطا" مدفوعًا بخيالات الأحلام الكامنة فيه وتدفعه نحو تحقيقها كالقط تبعه من "بلد إلى بلد".

وثنائية الفعل للحلم أو القطا واضحة في هذه الصور المعبرة عن حالة صراع الذاكرة والمنفى عند حجازي، فهو يطارد القطا لاصطياده والقطا يطارد الشاعر أيضًا، مثل أحلام الشاعر تمامًا تدفعه وتلاحقه وتطارده ليلاحقها ويطاردها ويصطادها، فعلى الرغم من ثنائية الفعل الضدية فالدافع واحد والهدف واحد.

غير أن النتيجة فاشلة، يرى الشاعر، ولكني "لم أصد"، يقول:

وربما عدم تمكنه من الصيد راجع إلى موضوع المنفى والاغتراب حيث ابتعد عن الوطن أو الذاكرة، يقول:

ومذ خرجت من بلادي
لم أعد...

ففشله في الصيد مرتبط رمزيًا بفشله في تحقيق أحلامه التي في النهاية لا يمكن تحقيقها، كما يرى، خارج أرضه ووطنه.

كما يحاكم حجازي زمنه المتقلب، هذا الزمن الذي يساهم إسهامًا كبيرًا في إشعال الصراع الشرس الدائر ما بين الذاكرة والمنفى، فالماضي يطارده في الحاضر، ينغص عليه حياته ويشده إلى طفولته وأحلامه وعلاقاته الدافئة، والحاضر

يدفعه نحو صخب الحياة والتحرر من أسر الذات والذكريات والانطلاق نحو جنون العصر وسرعته وضجيجه في باريس التي لا تنام ولا تهدأ. فالزمن ما بين الطفولة والكهولة، يرى حجازي، "ينقر في رأسه" وينكأ جراحه، ويصلبه ويضر به ويدفعه نحو "السقطات الخبيثة"، لكي يكثف حمة الصراع في أعماقه ما بين الذاكرة والمنفى، يقول:

زمن واقف
.... كيف يحسب وقت الرحيل
بعيداً عن الشمس واللحظات الدفيئة.
زمن كالشتاء
وكان دجاج الطفولة ينقرني في الصباح الندى
.... زمن كالأفول
..... زمن كالخطيئة
وأنا لم أزل بعدُ طفلاً
وها أنا كهل تتعتعني الخمر
تنكأ في لحم روحي المذلات
والسقطات الخبيثة
(الديوان ص230).

فأزمنة الشتاء والأفوال والخطايا، أزمنة تتراكم وتتداخل وتتشابك في رأسه وتصيبه بالدوار، فالذكرى تشتبك مع اللحظة الحاضرة، واللحظة الحاضرة ترتد إلى الذاكرة وتتداخل هذه اللحظات أو الأزمنة لتحدث هذا الدويّ الصاخب في ذهنه وتزيد من هذا الصفير الممتد من الطفولة إلى الكهولة دونما استقرار أو هدوء أو أمان.

وألم المنفى عند حجازي عميق مستنفر لأن هواه أصلاً لم يكن "غريبًا" فجذوره وآرائه ومبادئه كانت "شرقية" ناصرية، إذ صح التعبير، وجاء منفاه القسري بعد رحيل عبدالناصر، وهذا يشكل ألمًا داخليًا عميقًا عند حجازي لأنه حزّن في أعماقه مشروع أحلامه الوطني والقومي والعربي إذا الذي شكل عالمه الشعري قبل الرحيل. وهذا يعني أنه لم ينغمس في المرحلة الباريسية أو مرحلة المنفى إلى الحد الذي ينقلب يفه على ذاكرته أو ماضيه أو موقفه القومي واليساري والوطني..... إلى غير ذلك.

وربما لهذا السبب اختلف عن كثيرين في المنفى أو المهجر الجديد ممن بهروا في الحضارة الجديدة وبدأت أواصر الاتصال والارتباط بوطنهم أو شرقيتهم تضعف وتتلاشى، فقلّ طبقًا لذلك، المهم وخفت معاناتهم، وتجاوز بعضم كل أحلام الماضي ونقرات الذاكرة التي استمرت قوية تنقر في رأس حجازي في منفاه.

ولم يكن حجازي محتفيًا بمرحلة المنفى، على الرغم من كل مغرياته وجمالياته وتحرراته كما يفرضها الواقع الحضاري في باريس، وعلى الرغم من انفتاح الآفاق الفنية والثقافية التي طورت تجربته الشعرية والفكرية، نقول لم يكن يحتفي بهذا الواقع أو الحاضر أو المنفى لأنه كان سكونًا بإصداء الذاكرة وبأعباء الماضي وبالحنين إلى الوطن وأحلام الثورة وخيالات المد القومي والوحدة العربية ومشاعر الانتماء التي تصاعدت بقوة وانتحار في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن.

ومأساة حجازي في المنفى تتركز في إحساسه بالتيه والضياع والتعفن في أصقاع الأرض، كما يشير جابر عصفر، إذ يقول:

"..... وتكشف القصيدة عن اغتراب ب\لها في المدن الأجنبية..... فدخول اللحد عودة مشابهة إلى الرحم الذي ينفي الضياع والتعفن في المدن الأجنبية.... فيدخل كمرآة صباه... ويستدعي الوطن/ الرحم..... ولذلك يتحد هذا الوطن بصورة الأم التي لا يفارق طيفها الابن في كل مكان يرتحل اليه في غربته"[2].

وقد جسّد حجازي حلم العودة النجاة من المنفى والاغتراب في غلب قصائده في المرحلة الباريسية كما يسميها المقالح أيضًا، حيث لم يستطيع في سنوات المنفى الطويلة (التي زادت على 17 سنة) أن يتغلب على حالة صراع الذاكرة والمنفى وسيطر عليه طوال تلك الفترة شعور العودة من السفر كالطير الذي لن يهدأ الا بالعودة إلى عشّه.

فهاجس الرحيل والسفر والاغتراب يسيطر على أعماق حجازي في أغلب قصائده في المنفى، ويصبغ صوره بعامة بهذه الصبغة التي تتسلل إلى القصائد مهما تعددت موضوعاتها أو بنياتها أو أفكارها. وكأن حالة الاغتراب والترحال أصبحت جزءًا مباشرًا أو غير مباشر من تكوين القصيدة أو جوها العام أو بنائها أو فضائها الفسيح، ويختصر حجازي هذا الهاجس أو هذه الأزمة بقوله:

ضائعًا في شوارعها
أتحسس لحمي الذي يتعفن فيها
وأدخل في الليل لحدي
(الديوان، ص265).

فحجازي يضيق بهذا العمر لذي تحول إلى ارتحال وهجران ومنفى فضيّع الاستقرار واغترب عن شمسه إلى ظل المنفى البعيد، وغدت حياته انتظارًا للعودة إلى شمسه وطفولته وأحلامه في أرضه ووطنه. ولا بد أخيرًا أن يعود من منفاه إلى حضن أمه وإلى شمسه الدافئة وهوائه البعيد حيث يقرر:

هذا النهار نهاري
وهذه الشمس شمسي
(الديوان، ص340).

وفعلاً يعود الشاعر بعد طول غياب ويضع حدًّا لمنفاه ويتصالح مع ذاكرته ويوقف صراع المنفى والذاكرة ولو إلى حين ليبدأ الشاعر بعد ذلك صراعًا جديدًا، صراع المنفى في داخل الوطن، ولكن لهذا حديثًا آخر ومرحلة أخرى.

الهوامش

1 - ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، بيروت، دار العودة، ط3، 1982م.
2 - مجلة إبداع 7 / 1991م، ص58/القاهرة، وكذلك "فصول" 1996/3م.
3 - مجلة فصول، مجلد 15، عد 3، خريف 1996 (القاهرة)، ص315-320.

قصيدة النثر والموقف من الذات والشعر والعالم مجموعة "أهب النهر مصباحي" أنموذجًا

أ. د. أحمد زياد مُحَبِّـك

أستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة حلب

هل تستطيع قصيدة النثر أن تقدم رؤية جديدة للعالم؟ هل تستطيع أن تؤكد حضور الذات حضورًا جديدًا يختلف عن حضورها الغنائي في أغلب الشعر العربي؟ هل تستطيع قصيدة النثر أن تقدِّم فهمًا جديدا للشعر في طبيعته وفي وظيفته؟ وبالأحرى هل تستطيع قصيدة النثر أن تملك مسوِّغات وجودها أمام التحديات الكبيرة التي تواجهها حتى الآن مِن كثير مِن المثقفين؟ على الرغم من أن قصيدة النثر قد استطاعت أن تشغل مساحة كبيرة في النتاج الشعري الجديد، وعلى الرغم من أنها قد حظيت بدراسات نقدية ليست بالقليلة.

ستحاول هذه القراءة النقدية أن تجيب عن بعض تلك الأسئلة، وأن تكشف عن موقف قصيدة النثر من الذات والشعر والعالم، وتم اختيار مجموعة شعرية عنوانها "أهب النهر مصباحي"[1] أنموذجًا، للشاعرة رولا عبدالحميد، والمجموعة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 2022، وتقع في 160 صفحة، وتضم اثنتين وخمسين قصيدة من قصائد النثر، وهي المجموعة الشعرية الحادية عشرة التي تصدر للشاعرة خلال خمسة عشر عامًا، مما يدلّ على شاعرة نذرت حياتها للشعر، وهو ما يجعل تجربتها الشعرية جديرة بالدراسة.

وبعد، فما رؤية الشاعرة إلى العالم؟ ما موقفها من الآخر؟ كيف تحس بذاتها؟ وكيف تفهم الشعر؟ هذه هي أبرز الموضوعات التي ستحاول هذه القراءة النقدية استبصارها في هذه المجموعة الشعرية، وهذه الموضوعات لا تعالجها الشاعرة، ولا تقصد إليها، إنما القراءة النقدية هي التي تتقصَّدها، وتحاول استكشافها من خلال بعض النصوص الشعرية، ولا بدَّ من الإشارة إلى أن هذه النصوص الشعرية تمثل تجربة شعرية بعيدة البعد كلَّه عن المباشرة والتقرير، وهي أبعد ما تكون أيضًا عن تقديم أفكار، أو تصريح بمواقف، هي تعبير عن تجربة شعرية تملك خصوصيتها وفرادتها.

*

في القصيدة الأولى من قصائد المجموعة، وعنوانها "في صناديقنا براعم خضر"، تثق الشاعرة بالكلمة، وتؤمن بأنها هي صانعة الحب والحياة، وأنها هي الخلاص من الموت والحرب والنار والحديد، لأنها تخبئ في صناديقها براعمَ خضرًا، فهي تستوحي من القمر كلماتها لا من الأرض والتراب والمال، ولا من الجسد أو الحرب:

حصان أشهب
يطل من القمر كل مساء
أَهَبُهُ حرفًا
يهبني لغة لؤلؤية الأردان

وبهذه اللغة تتطلع الشاعرة إلى مجتمع ترتجي الوصول إليه، فتقول:

يا أشجار القلب هناك
اعتلى صهوته
وجوبي الحقول
ففي الروابي البعيدة
كتابان لي
وثُلَّة أتراب
أودعتُ لديهم سراجي
أودعتُ لديهم دربًا للزيزفون.

فهي تتطلَّع إلى مجتمع فيه كتابان، وهما رمز الحضارة والمعرفة، وهو مجتمع يزرع الزيزفون، وليس مجتمعَ آلاتٍ ومصانع، وقد أودعتْ في ناس هذا المجتمع سراج النور والحب، وهذا هو مجتمع السلم والأمان والخير والحضارة، وهو بعيد كل البعد عن مجتمع الحديد والنار والمال والحرب، حيث تتشوه الوجوه ويعلوها القتام والظلال:

لا أسمع صليل مواكب الحديد
لا أرى وجوها شابتها ظلال.

هي تبني عالمًا يوحِّد الجهات، ويُلغي المسافات، تصنع عالمًا من الجمال قوامه الكلمة لصنع المحبة والسلام:

نحن هنا
في الفُلْكِ القصِيِّ
نرتق الجهاتِ الأربع
بمُخمل مِن كلمات
في صناديقنا أصوات النايات
وبراعم خضر
وماء زلال.

وتتميز صناديق الشاعرة بما فيها من أصوات النايات، وبراعم خضر، وماء زلال، أي في صناديقها الهواء والتراب والماء، وليس فيها النار، وليس فيها الحديد، وليس فيها المال، وإذن، وهي مع أترابها من الطيبين في فُلْكٍ مِنْ مثل فلك نوح، وهو فُلك بعيد عن الناس المشوهين، وكأنهم قد نجَوْا من الطوفان، طوفان الفساد، والماء من حولهم زلال.

والشاعرة تمضي في هذا الموكب من الجمال والخيال في طريقها لا تبالي بمشقَّات الطريق ولا بالحصى، لأنها متجهة إلى الأمهات اللواتي يلدن المستقبل ويصنعن الحياة:

سنمضي لن نلقي بالًا لحصى الطريق

ففي ناصيته
أمهاتُنا الحِسان
يبتهلن وفي أجيادهن العقيق يغنّي
وفي أيديهن أقلام
وفي سلالنا الأوراق.

والتزيُّن بقلادة من عقيق رمز الارتباط بالأرض، ورمز التراث الذي لا يموت، ورمز البراءة والعفوية، وكانت المرأة في الريف تزيِّن جيدها بحبات من العقيق، وهو حجارة شبه كريمة من حجارة الأرض، زهيدة الثمن، تورثها الأمهات للبنات والحفيدات، وما هن بالأمهات الأميات، إنما هن أمهات مثقفات بأيديهن أقلام وبأيدي الأحفاد أوراق، ولا شك في أنهن يُملين على الأحفاد الحكمة والمعرفة، ويكون بين الأجيال تواصل.

وهي تثق بالخلاص وتحقيق المجد للأرض والإنسان، فهي تكاد تسمع هديل الأمهات، وتكاد تسمع الخلاخيل، فالأرض ترقص طربًا:

أسمع هديلهن وأطرب
أسمع رنين خلاخيل الأرض.

وكيف لا تثق، وهي التي انطلقت في بدء القصيدة من الكلمة التي وهبها إياها الحصان الأشهب، وهي في الختام تسير مع ذلك الحصان، وهي في مسيرة العزة والثقة والتفاؤل بالوصول إلى مجتمع الخير والحب والعطاء، مجتمع تبنيه أمهات، ويسير إليه الأجيال، بِهَدْيٍ مِن كلمة جميلة، مستوحاة من القمر، رمز النور والمحبة والخير، رمز الشرق، وهكذا يكون الختام الذي يوحِّد القصيدة:

سنسير ومعنا الحصان الأشهب
وتشرع أمهاتنا الباب
ويصهل الحصان.

هذه هي قصيدة الافتتاح، وهي بصوت الشاعرة، ولكنها تنطلق من صوتها المفرد إلى صوت المجتمع، مجتمع النور والسلم والحب، وعنه تعبرِّ، وإليه تنتمي، متمسكة بالأمهات، اللواتي هن رمز التراث ورمز الأرض ورمز الخصب والخير والعطاء، وواثقة بما تملك من مخمل الكلمات، وبما في الصندوق من براعم خضر، وصوت نايات، وماء زلال، هو صندوق واعد بالخصب والخير والعطاء، واعد بما سوف يتفتح وينمو ويثمر.

الشعر هنا أمانة ومسؤولية، وليس مجرَّد كلمات ملونة مستوحاة من القمر، وليس لعبًا ولا تسلية، الشعر نور يضيء الدرب، يحقق ذات الإنسان، ويتطلع إلى مسيرة للبناء، وصنع مستقبل للوطن، هذه أمانة الكلمة وهذه هي مسؤوليتها، وجميل جدًّا أن تكون هذه القصيدة هي قصيدة الافتتاح مما يدلّ على وعي الشاعرة لما تكتب، وإدراكها لحقيقة الشعر، ولكن بلغة فنية عالية الأداء، مجنَّحة بأضواء القمر، لا للهرب من الواقع، ولكن للحلم بواقع أجمل.

يقول الشاعر هولدرلن في رسالة إلى صديقه[2]: "والشعر يتبدى للناس لعبًا، ولكنه ليس كذلك، إن اللعب يقرّب ما بين الناس، ولكن على نحو يجعل كلَّ واحد ينسى نفسه فيه، أما في الشعر، فالإنسان يركز ذاته على وجوده الإنساني، ويصل هنالك إلى الطمأنينة، لا إلى تلك الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة، وفراغ الفكر، بل إلى تلك الطمأنينة الضافية التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات".

وإذا كانت تلك المرأة التي اسمها باندورا[3] في الأساطير الإغريقية قد حملتْ صندوقًا فيه شرور البشرية من حقد وبغض وحسد وكراهية وأذى، فإن أتراب الشاعرة يحمِلْن صناديقَ فيها براعمُ خضر، تورق حبًّا وخيرًا وعطاء، وفيها ماء زلال، وأصوات نايات، هذا هو المجتمع الذي تحلم به الشاعرة، وتتطلع إلى الوصول إليه.

والخلاخيل وعقود العقيق والجدات والأوراق والجدات هي عناصر متماسكة متلاحمة تشكل في مجموعها بنية ترمز إلى الانتماء إلى الأرض والتراث والإنسان، وهي أشبه ما تكون بالمعادل الموضوعي، "The Objective Correlative" الذي قال عنه إليوت[4]: "إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى: إيجاد مجموعة أشياء، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان، بنوع خاص، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية، تحقق الوجدان المراد إثارته".

والصندوق هو خزانة الإنسان، ومَكْمَن أسراره، هو نفس الإنسان وقلبه، وكانت العروس تهتمّ أكثر ما تهتم قديمًا بصندوقها والمرآة، ولم يكن ثمة خزائن من الخشب الفاخر، أو ما يسمى "الموبيليا"، ولكن مع ذلك كانت تلك الصناديق تزخرف بالرسوم، وبعضها يكون من خشب الساج ومطعَّمًا بالعاج، وللمرأة في داخل الصندوق صندوقٌ آخر أصغر منه، تضع فيه حُلِيَّها وأساورَها وعقودَها، وكل ما لها من أمور خاصة، فالصندوق هو مكمن الأسرار وموضع الخصوصيات، وإذا كان ما تحتويه الصناديق هي براعم خضراء، فمما لا شك فيه أنها تتفتح عن كل ما هو جميل وستثمر الخير.

والصناديق مضافة إلى ضمير الجماعة، وما يوحي به هذا الضمير هو عودتُه على ناس طيبين، ولا سيما من أبناء الأرض، أي الريف النقي، بدليل أن القصيدة تشير في النهاية إلى أن هؤلاء يمضون في طريقهم غير مبالين بالعقبات، وهم يؤمنون بأن أمهاتهم في نهاية الطريق، ينتظرْن، وهن متزيِّنات بعقود من عقيق، وهي العقود المعروفة عند نساء الريف في العصور الخالية، مما يدل على عراقتهن وأصالتهن، والبراعم الخضر رمز للتفتح في المستقبل والإزهار والإثمار والعطاء.

وهكذا تعبر الشاعرة في مفتتح المجموعة عن ثقتها بالكلمة، وإيمانها بقدرة الكلمة على بناء مجتمع الخير والمحبة.

*

وقصيدة "أهب النهر مصباحي" (ص 150 – 151) هي القصيدة قبل الأخيرة في المجموعة بقصيدتين، وهي تلتقي في رؤيتها مع القصيدة الأولى في مفتتح المجموعة، وبذلك يلتقي تقريبًا منتهى المجموعة بمبتدئها، لتدلّا مَعًا على أن الشعر هو الخلاص الفردي والجماعي من بؤس العالم وقسوة الحياة، هو الخلاص الجميل من القبح الطاغي والمسيطر، ولكن هذا التلاقي لا يقوم على التشابه أو التكرار، إنما يقوم على اللقاء والتكامل، واحتفاظ كل قصيدة بخصوصيتها.

وفي القصيدة تصور الشاعرة ذاتها، وقد نهضتْ مع الفجر، لتسير بموازاة النهر مخلِّفةً وراءها الأرض اليباب، وتهب النهر مصباحها:

في الفجر
والناس نيام
والعصافير ما زالت في الوكنات

أسير على ضفة النهر
وبيدي مصباحي
أسير وجديلتان تغنِّيان للضوء
أهب النهر مصباحي.

وهي تنشر حيث تسير الورد والجمال مخلفة وراءها التصحر والبياس:

أسير وعلى موطئ أقدامي تتفتح زهرات
وأنسى أنيِّ تركت خلفي
أوراقًا صفراء
وأغصانًا يابسة.

فالشاعرة تهجر الواقع البائس، وتخلفه وراء ظهرها، وتسير مع النهر، مع الخصب والخير والعطاء، وتصنع الجمال، ناسية البياس والجدب، لأنها تحمل في داخلها النور:

أسير وألتحف العتمة
وفي شرياني يتنفس النور
خلف عباءتي اللؤلؤية
واريتُه
لن يراه أحد
لن يسلبَه أحد.

وهي تخبئ ضوءها، أي ذاتها، تصونها وتحميها، ثم تمنح هذا الضوء إلى النهر، وتحسُّ به يملأ العالم نورًا وجمالًا، وتحسّ بتحقيق الذات، فتُزْهَى بشعرها، وترى الكون كلَّه يردِّد أصداء شعرِها، فتسمع قيثارةً خلف المدى البعيد، تتغنّى بكلماتها، فتفخر قائلة:

أسير على الضفة
والمصباحُ يضيء اليمّ
وقيثارةٌ خلفَ المدى البعيد
تعزف كلماتي.

وتأخذها النشوة، ويمتلكها الطرب، فتريد مِنْ كاهنات المعبد أن يشاركنها لذَّتَها:

يا كاهنات المعبد
ألا تسمعن العزف
شراييني هناك
تراقص الضوء وتعزف.

وهكذا تنتصر ذات الشاعرة، على اليباس والجدب، وتحقق ذاتها، إذ تمنح ضوءَها إلى النهر، مؤكِّدة صفاء هذه الذات ونقاءها وطهرها إذ تشبهها بالمصباح.

وهي تطلب من كاهنات المعبد أن يُصغين إلى العزف على أنغام شعرها في المدى البعيد، حيث شراييُنها تراقص النغم والنور، وهي تريد أن يشاركنها فرحتها وأن يرقصن طربًا، وتعبر عن نزوع إنساني، فمن طبيعة الإنسان أنه يريد من الآخرين دائمًا مشاركته مشاعره وانفعالاته، حزنًا أو فرحًا، ولذلك استُعْمِلَتْ كلمة المأتم قديمًا لتدل على مجلس العزاء أو مجلس الفرح، خصصت في الاستعمال بمجلس العزاء.

واستنجاد الشاعرة بكاهنات المعبد كي يشاركنها فرحتَها بل نشوتَها في انتصار شعرها دليلٌ على أنها تحس بأنها حققت ذاتها بالشعر وبَنَتْ لنفسها معبدَها الخاص، فإذا كانت الكاهنات قد نذَرْنَ أنفسهنَّ للمعبد فهي قد نذرت نفسها للشعر، وأصبح الشعر لها معبدًا تحمي فيه نفسها وتصونها، مثلما يصون المعبد الكاهنات ويحميهن، ومثلما تحقق الكاهنات ذواتهن في المعبد، فكذلك تحقق الشاعرة ذاتها في معبد شعرها، فكاهنات المعبد ناسكات متعبدات في معبدهن، وهن منقطعات إلى الصلاة والطهر، وكذلك الشاعرة في معبد شعرها ناسكة متعبدة، في عالم الشعر، بما فيه من ضياء وطهر ونقاء.

وفي هذه القصيدة تهب الشاعرة ذاتها للنهر، أي تهب وجودها وكيانها وشعرها للصفاء والنقاء والطهر، تهب ذاتها للخلود والحياة النقية، تهب شعرَها للوجود المتجدِّد، وهي ذاتٌ مضيئة كالنور في الصفاء والنقاء والسمو.

وفي الحضارة البابلية وفي عهد حمورابي، واسمه يَعْني المتعالي، توفي 1750 ق.م، نصت شريعته على إلقاء الرجل المتَّهم في نهر الفرات، فإن غرق ثبَتَتْ عليه التهمة، وصارت أموالُه إلى مَنْ اتهمه، وإذا خرج من النهر فهذا يعني بطلان التهمة، ويقتل الرجل الذي اتهمه، وتصير أمواله للمتهم البريء[5]، ولم يكن النهر مجرد نهر، بل كان ربًّا، يهب الموت ويهب الحياة، وكل الناس على ضفافه يجيدون السباحة منذ نعومة أظفارهم، ولكنهم في حضرة الرب قد يغرقون خوفًا من الإثم، وقد ينجُون لا بمهارة السباحة، بل لأنهم أطهار غير آثمين، وكذلك يُفْعَلُ بالمرأة المتَّهمة بالزنا.

وها هي ذي الشاعرة لا تُلقي بنفسها بالنهر، لأنها غير متَّهمة، بل هي بريئة طهور، بل إنها لترسل مصباحها إلى النهر، فيرقص الكون كله طربًا، وتتلألأ الحياة وتتألق.

وفي الألف الثالثة قبل الميلاد في الحضارة السومرية في بلاد الرافدين كانت ثمة معابد للكاهنات، وكانت الكاهنات يتقنَّ الكتابة ويُجِدْنَ الحساب ويبرَعْنَ في العزف على الآلات الموسيقية، وكُنَّ مِن مختلف الطبقات، بعضُهن ينذرُهُنَّ آباؤهن للمعبد[6]، وبعضهن ينذرن أنفسهن، وبعضهن الآخر كنَّ مِنْ أبناء الملوك، ويذكر التاريخ الأميرة انخيدوانا Enheduanna ابنة الملك سرجون، وكانت شاعرة[7].

وفي العهد البابلي حرم على الكاهنات الزواج، وفرض عليهن المجتمع أن يعشن حياة العفة، وإذا خرجت راهبة المعبد إلى الخمارة فإنها تحرق[8]، وكان المعبد في العهد البابلي يحوي مدرسة وأجنحة للسكن ومقبرة، ويدار بإشراف كبار موظفي المعبد.

الشعر هنا أمانة ومسؤولية، وليس مجرَّد كلمات ملونة مستوحاة من القمر، وليس لعبًا ولا تسلية، الشعر نور يضيء الدرب، يحقق ذات الإنسان، ويتطلع إلى مسيرة للبناء، وصنع مستقبل للوطن، هذه أمانة الكلمة وهذه هي مسؤوليتها

ويمتلك عنوان القصيدة "أهب النهر مصباحي" إيحاءات واسعة الطيف، فالمصباح رمز الذات، وهو نور صاف متحوِّل عن نار، أي هو راقٍ ونقي، وليس نارًا، وفي هذا إشارة إلى موسى عليه السلام، إذ رأى نارًا، لأنه بشر، فلما أتاها، ناداه مولاه أن اخلع نعليك، لأنه في واد مقدس، وإذا النار هي في حقيقتها نور، وقد ضرب الله لنفسه مثلًا، وهو أعظم من المثل، بالنور، وجعل هذا النور في مصباح، ليؤكد معنى الصفاء والنقاء.

وفِعْلُ "أَهَبُ" يدلُّ على المَنْح، فالهبة عطاء مِن قَوِيٍّ عظيم يمنح، ويقدِر على المنح بسخاء وكرم، ويُعطي مبادرةً من غير ما سبب، فليست الهبة كالأجر، وليست كالثواب، وليست كالجزاء، هي عطاء حر، من غير سبب، ومن غير مقابل، فهي أجمل أشكال العطاء وأرقاها.

العطاء ليس حرمانًا، ولا تضحية، ولا ضعفًا، ولا نقصًا في القوة، بل هو دليل قوة وعاطفة وقدرة، بل هو دليل فيض في الحيوية والنشاط، ويرى إريك فروم أن الحب في حقيقته هو العطاء، وليس الأخذ ولا التلقي، ثم يتكلم على العطاء مطوَّلًا، ومن بعض ما يقوله[9]: "الحب نشاط، إن الحب هو العطاء أساسًا، وليس التلقي...إنني في الفعل ذاته للعطاء، أعيش قوتي ثروتي قدرتي، وهذه المعايشة للحيوية القصوى والإمكانية القصوى تملؤني بالفرح، إنني أعيش نفسي كشخص يفيض وينفق ويحيا، ثم أعيش نفسي كشخص فرح، العطاء أكثر ابتعاثًا للفرح من التلقي، لا لأنه حرمان، ولكن لأن في فعل العطاء يكمن التعبير عن اتّقادي بالحياة".

والنهر هو الحياة الأبدية المستمرة إلى غير ما نهاية، في دورة مِنَ التجدُّد، مِنَ الأزل إلى الأبد، فالنهر يصب في البحر، ومن ماء البحر يتشكل السحاب، ويهطل السحاب مطرًا، ليعود إلى النهر في روافد، وهكذا فالنهر هو الحياة المستمرة، مقابل الموت والفناء.

والنهر ماء، والماء طُهر وقداسة وصفاء، ولا يكون التطهر إلا بالماء، والقدس لفظ يدل على الماء نفسه،

والماء طهور بذاته، يقول المولى عز وجل: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِىٓ أَرۡسَلَ ٱلرِّيَٰحَ بُشۡرَۢا بَيۡنَ يَدَىۡ رَحۡمَتِهِۦۚ وَأَنزَلۡنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً طَهُورًا﴾(سورة الفرقان الآية: 48) وهو منزَّل من السماء، أي مِنَ العُلُوِّ، وهو منزَّلٌ بأمر من رب السموات والأرضين، فهو طُهْر وطَهور، وبه يكون التطهُّر.

والماء رمز الحياة، وبالماء تحيا الكائنات، ومن الماء خُلِقَتْ، يقول عز وجل: ﴿أَوَلَمۡ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ كَانَتَا رَتۡقٗا فَفَتَقۡنَٰهُمَاۖ وَجَعَلۡنَا مِنَ ٱلۡمَآءِ كُلَّ شَيۡءٍ حَيٍّۚ أَفَلَا يُؤۡمِنُونَ﴾ (سورة الأنبياء الآية: 30) وقال تعالى: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ مِنَ ٱلۡمَآءِ بَشَرٗا فَجَعَلَهُۥ نَسَبٗا وَصِهۡرٗاۗ وَكَانَ رَبُّكَ قَدِيرٗا﴾ (سورة الفرقان الآية: 54)، والشاعرة وَهَبَتْ ذاتَها وشِعْرَها وروحها للنهر، لكي تصنع الحياة، وتجعل الزهورَ تتفتَّح للناس جميعًا على ضفة النهر.

وإذا كان المصريون القدامى يختارون أجمل فتاة عندهم في الربيع، ثم يهبونها للنيل كي يمنح مصر كلها خيراته، ثم أخذوا يمنحون النهر دمية، جميلة، فالشاعرة تمنح شعرها أو مصباحها للنهر كي يمنح الحياة للناس جميعًا، ولكي يجري شِعْرُها مع النهر مع الحياة، إلى عالم الخلود[10].

والقصيدة تدل على ثقة الشاعرة بالشعر، وإيمانها بدوره في الحياة، فالشعر الذي هو ذاتها، هو المصباح، الذي يلد النور ويعطيه الأنام، كما يقول سعيد عقل، فالشاعرة تنجو بذاتها من القُبح واليباس والقحط، وتحتمي بالنور الذي في داخلها، ثم تمنحه هبة للنهر، لتصنع الحياة الجميلة، ولتؤكد ذاتها الجميلة.

ويمكن أن نقارن ذات الشاعرة في هذه القصيدة بشخصية أوفيليا في مسرحية هملت لوليم شكسبير، وكانت أوفيليا تحب هاملت، وهي تعيش مع أبيها في قصر الملك عم هاملت، كلُّ الأجواء في القصر قائمة على الفساد، وكان أبوها الوزير بولونيوس يتجسس عليها، وعلى هملت ويترصد خطواتهما، ويريد أن يفسد عليهما هذا الحب، وكان عم هملت قد اغتال بالسم والده، وتزوج أمه، وسلبه الملك، ثم تورط هملت عن غيرِ قَصْدٍ في قتل والدها، ثم اتَّفق عمُّه الملك مع أمه على نفيه إلى إنكلترة، وما كان لأوفيليا الفتاة النقية البريئة أن تعيش في القصر مع ملك غادر يقتل أخاه، ومع ملكة خائنة تقتل زوجها لتتزوج شقيقه، وما كان لها أن تعيش في ذلك القصر، ولا سيما بعد مقتل أبيها، ونفي حبيبها، فأقدمت على ارتداء ثياب الزفاف البيضاء، وانتقت أجمل زهور الربيع، وتزينت ببعضها، وعقدت بعضها أكاليل، ثم توجهت نحو النهر، واعتلت غصن شجرة صفصاف، فروعها مائلة تميس فوق النهر، ولم تلبث أن سقطت في الماء، ليحملها النهر إلى عالم الخلود .

والشاعرة تمنح النهر مصباحها لا ليغرق فيه، بل ليزداد النهر تدفُّقًا، ويزداد المصباح تألُّقًا، باجتماع الماء والنور، وكلاهما قدسيان، وكلاهما رمز الحياة والاستمرار والأبدية، والجامع بينهما ذات الشاعرة المانحة، لا الغارقة.

ومِنَ المُمكن أن يُشار أيضًا إلى ديوجين الحكيم الذي حمل مصباحه في وضح النهار، وأخذ يسير به، فسأله الناس عن حاجته إلى المصباح، وهو يسير به في وضح لنهار، والشاعرة مثله تحمل مصباحها مع الفجر، وتسير به في محاذاة النهر، وكان جواب ديوجين أنه يبحث عن الحقيقة[11]، والشاعرة ماضية بمصباحها نحو قرية لا حديد فيها ولا أشخاص تعلو وجههم الظلال، بل فيها أمهات طيبات نقيات، يملين على الأحفاد الحضارة.

ولنا أن نذهب إلى القول بأن الشاعرة استعملت النور بدلاً من النار، دلالة على التصعيد لطاقة الحب والسُّمُوِّ بها، مرة أخرى، ولنا أن نقول أيضًا إنها استعملت لفظ النور، وهو مذكَّر، لفظًا، ولم تستعمل لفظ النار، وهو مؤنَّث، لفظًا، لتدل على قوة المنح لديها، والقدرة على أن تهب، ولتدلّ على انتصار القوة لديها، بالشعر، على الضعف الأنثوي، ويؤكد ذلك أنها تهب النهر، والنهر لفظ مذكَّر أيضًا، ولم تقل الساقية، أو البحيرة، ولم تقل الحياة، وهي بذلك تؤكِّد لا شعوريًّا قوتَها، وانتصارها على المجتمع الذكوري، فهي التي تهبه، وهي القادرة على منح الهبات وصُنْعِ الجمال والحياة شعريًّا.

فالشاعرة تواجه العالم، أو الواقع، بما فيه من قبح وفساد وقهر ويباس، وتريد الاحتفاظ لنفسها بالبراءة والنقاء والطهر، لذلك تتمسك بالشعر، تجد فيه ذاتها، والشعر قوامه الكلمة، ولا تنغمس في التعبير عن شهوات الجسد ورغباته، ولا تسقط في النوح والبكاء والتشاؤم والندب، بل تسمو، وتحلم بالمجد الشعري، يقول يونغ[12]: "إن شيئًا فينا يريد أن يظلَّ طفلاً، هذا الشيء يريد أن ينبذ كلَّ ما هو غريب، أو على الأقل إخضاعه لإرادتنا، هذا الشيء يريد منا أن نفعل شيئًا، أو ننغمس في شهوتنا إلى اللذة أو السلطة"، وقد أرادت الشاعرة أن تختار، فاختارت الشعر سبيلاً إلى الخلاص، وهذا ما سيتضح في القصيدة التالية.

وتدل القصيدة على وعي الشاعرة لذاتها، ولدور الشعر، وقد تجلى هذا الوعي بأسلوب فني غير مباشر، بعيد عن التصريح، وبعيد عن الغموض.

ولنا أن نتحدث بعد ذلك كله حديثًا تقليديًّا عن أسلوب السرد، في القصيدة الثانية، وعن الصور المبتكرة في القصيدتين، وعن الخيال المجنّح، وعن النزوع نحو الطبيعة، ومناخ الريف الجميل، والنزعة الغنائية، وهذا كله ممّا لا يصعب الحديث عنه، ومما يتكرَّر القول فيه عند كل نص، وهو مما يسهل على المتلقي إدراكه والإحساس به وتذوقه، ولذلك نستغني عن الحديث عنه، ونتركه للقارئ يتلقاه بنفسه ويستمتع به.

*

ويتأكد حضور هذا الوعي فنيًّا في قصيدة عنوانها: "جلجاميش"، وهي من أكثر قصائد المجموعة نضجًا وتطورًا، وهي ذات خصوصية، لأنها تشفّ عن علاقة الذات مع الآخر وموقفها منه، ولا سيما ذات الشاعرة المرأة، في موقفها من الآخر، الذي هو الرجل، لذلك هي جديرة بالتوقف عندها.

وتتألف القصيدة من ثلاث وحدات شعرية، يتكرَّر فيها العنوان جلجاميش مع الترقيم ب 1 و2 و3، وفي قصيدة جلجاميش 1 (ص 13 – 16) توظف الشاعرة كلًّا من قصة جلجاميش وقصة بلقيس وبعض المأثورات الشعبية، لتؤكِّد أن الحبّ هو الخلاص، وكان جلجاميش قد غامر وارتحل وصارع ربَّ الشرّ، وخاض بحارًا وبحارًا، حتى عثر على زهرة الخلود، ولكن مسعاه خاب في النهاية، فقد التهمت الأفعى زهرة الخلود التي شَقِيَ في الحصول عليها، وها هي ذي الشاعرة تؤكد أن الخلاص والحياة والخلود لا يكون إلا في الحب، فالمرأة هي الخلاص، وجلجاميش لم يعرف الحب.

ولذلك تناديه الشاعرة مؤكدة انتظارَها حضوره، لتعلِّمه الأسماء، وكأنه آدم يولد ثانيةً، فهي المُنْقذ من الأفعى، وهي الخلاص:

طالت رحلتُك يا جلجاميش
وخلْفَ البحر نار
والأفعى تترقَّب ما في يديك من أزهار
ألقِها في اليمّ
وأقْبِلْ، عند بابي ستتفتَّحُ ألف زهرة
وستنبثق الينابيع العِذَاب.

وهي تَعِدُ الرجل بالمعرفة والحب والعطاء، وتَعِدُه بأن تعلِّمَه الحضارة، فهي ستعطيه الشعر والكلمة وتعلمه القراءة:

جلجاميش
هذه رُقُمِي خَطَطْتُ عليها شِعري
اقرأ، لا تقُلْ ما أنا بقارئ للأشعار
فقط انظُرْ إليها
وسينطِقُ الرقيم
وسينمو للقمر جناحان.

وهي تؤكد له أنها هي له الدواء والشفاء والراحة:

أقْبِلْ فأنا هنا منتظرة
تحت ظل الصنوبرة الشماء
أحوكُ لك دثارًا مِنْ أمنيات بيضاء

سأنادي عصافيري لتعطِّرَكَ من عطور بساتيني
وأنادي يمامتي كي تحطَّ على كتفيك
وترشف ما عليهما مِن حبات الأوجاع
وأضمِّد جراحك الدامية
وأداويها بعُشبة نَمَتْ على قلبي وأنتَ هناك.

وإذن، فالعشبة الحقّ ليست في قاع المحيطات، إنما هي العشبة التي نمتْ على قلب المرأة، وهي تؤكد له أنها بالحبِّ صانعة المعجزات:

جلجاميش، أَعْلَمُ أن الطريق كان شاقًّا
لكن هنا في قصري
الشمس والقمر يجتمعان
أقْبِلْ، فضفيرتي غدتْ شلال ضوء
وكلمتي تعشق أن تغدو نجمة على جبينك الوضّاء.

والشاعرة تؤكد في نهاية القصيدة تفاؤلها وثقتها بحضوره:

وأنا أتوقع حضورك هذا المساء.

فهل يدرك الرجل أن الحبّ هو الخلاص، وأن المرأة هي الخلاص؟ وهل يلبي حقيقة هذا النداء؟ من أسف أن الرجال يذهبون إلى الحرب لا إلى الحب.

والقصيدة هنا ليست تعبيرًا عن حرمان امرأة، ولا تصويرًا لأشواقها، وليست القصيدة تفجيرًا لرغبات مكبوتة، ولا تصريحًا عن حاجات جسدية، بخلاف ما قد يتوقَّع القارئ، هي نداء للرجل، ولكنه ليس نداء أنثى لذكر، هو نداء المرأة للرجل الحقّ، هو نداء الإنسان للإنسان، هو نداء يحمل عبق الأسطورة والدين والتاريخ منذ ألف عام أو يزيد، لذلك لم يكن اختيار جلجاميش ليكون الخطاب موجَّهًا إليه مجرَّد تقنية فنية، أو استحضارًا لأسطورة، إنما اختيار جلجاميش هو استحضار لمشكلة المرأة والرجل، لمشكلة الإنسان، واستحضار لمشكلة الرجل الذي لا يعرف حقيقة المرأة، فقد كان جلجاميش يقود الشباب إلى الحروب، ولا يترك عذراء لحبيبها، ولا ابنة البطل، ولا زوجة المحارب[13]، ولم يحبّ امرأة، ولم يعرف الحب، وحين عرضت عليه عشتار الزواج مقابل منحه الخلود رفض، وفي عهده كانت المرأة مجرَّد وسيلة للمتعة، أو لترويض الرجل ابن الطبيعة، وإدخاله في مجتمع المدينة، على نحو ما اتُّخِذَت البغيُّ وسيلة لترويض أنكيدو، فقد راودته عن نفسه، وأطعمته الخبز، وأسقته الخمرة، ثم أدخلته إلى المدينة، وهو الذي كان يعيش في الطبيعة، ويأنس بالحيوان، وبه أيضًا كانت الحيوانات تأنس[14]، وهكذا يبدو استحضار جلجاميش استحضارًا تاريخيًّا لمشكلة الرجل الذي لا يعرف الحبّ، ولا يعرف حقيقة المرأة الإنسان، والقصيدة تدعوه إلى أن يعرف المرأة حق المعرفة، وأن يدرك أنها هي زهرة الخلود.

وبذلك تغدو القصيدة تعبيرًا عن رؤية حضارية، وليست تعبيرًا عن أنثى تدعو إليها الذكر، يؤكد ذلك أنها أكّدتْ له أنها ستعلمه القراءة، في رُقُم الشعر، وأنها ستجلو عنه آثار التعب، وأنها ستعطّره بعطر من بساتينها، أي من ذاتها ومن روحها.

والمرأة هنا عزيزة مكرمة، مصونة محمية، هي أميرة تعيش في قصر، بل هي ملكة، شأنها كشأن بلقيس، بل كأنها هي، وعندها جُند، يحرسونها، وما هي بالمرأة المُبْتَذَلة، وما هي التي تذكر مفاتنها أو محاسنها، لتغري جلجاميش بالعودة، وقد تَعِدُه بشيء الملذات، ولكنها تَعِدُه في الوقت نفسه إن جاء أن تعلمه الأسماء، وأن تصنع له وشاحًا من كلمات بيضاء نقية:

وكنتُ، لابد سآمر جندي أن يفتحوا لك الباب
وأعلِّمُك كيف تمشِّط شَعري
وكيف تذوب في دمي كقطعة سكر
كنتُ سأعلمكَ الأسماء
وأطرّز لجيدك وشاحًا
من كلمات بيضاء.

ولكن، هل سيقرأ جلجاميش الرجل الإنسان، هذه القصيدة؟ هل سيلبي النداء، ويبحث عن الحب، عن المرأة، التي هي حقيقة زهرة الخلود؟

في القصيدة الثانية، أو الوحدة الثانية، وعنوانها جلجاميش 2، (ص 51 – 52) يبدو جلجاميش قد طال غيابه، وتأخر عن الحضور، وطال سفره والارتحال، فقد شغلته المغامرة، ولم يلبِّ نداء المرأة، تقول القصيدة:

وأنت يا جلجاميش
مكثت طويلاً هناك
وها أنت بعيد
تصارع أفعى مغرورة تحت المياه.

وقد عرفت المرأة حقيقة انشغاله بالأسفار، وعدم مبالاته بما أعدت له من لآلئ، ولذلك لن يقرأ رُقُمَها، ولن يدرك لغتها:

فقد عَرَفْتُ أنَ تحتَ مسامك
رجلًا يعشق التنزُّه على الأشواك
رجلًا لا تهمه لآلئي التي صنعْتُها له
رجلًا شغوفًا بالرَّحَلات والنار
عُدْ بسبعين صندوقًا مِنَ الماس
لكن ستظل وحدَك خلفَ الأسوار
تحاول قراءة رُقُمي التي خَطَطْتُها بالأزهار
وستصيرُ الحروفُ طلاسم
ومُحالٌ أنْ تَعِيَ سرَّ الأوراق الخُضْرِ على السُّطُور.

ولذلك تغضب الشاعرة وتثور، ولن تطلب من عصافيرها أن تصون أشرعته، ولن تتوسل إلى الأعاصير كي تهدأ، فكأنها ترجو بشكل غير مباشر تمزيق أشرعته، وثورة الإعصار:

فلتُبْحِرْ في اليمِّ
لن أقول لعصافيري صوني قلوع سفينته
لن أقول للإعصار نَمْ.

وهكذا فالشاعرة تصور انكسار حلمها، وخيبة أملها في نهوض وعي الرجل، وفي عودته إليها، ولكنها مع ذلك لا تستسلم، فهي تعلن ثورتها، ولن تهدأ ثورتها، مما يؤكد وعيها لدورها، وعزمها على الانتصار للمرأة.

وهذه القصيدة قصيرة، وهي تدل على وعي، ومعرفة بحقيقة الرجل، وهي أيضًا تضج بالغضب، ولكن لا يسيطر عليها اليأس، ولا ينال منها، وتدل أيضًا على تصاعد درامي.

*

وفي القصيدة الثالثة، أو الوحدة الثالثة، وعنوانها جلجاميش 3 (ص 81 – 83) تعود الشاعرة إلى مناداة جلجاميش وتؤكِّد له أن رحلته طالت، وأنها في قَصْرِها ما تزال تنتظر، وقد مرَّتْ دهورٌ ودهور:

طالت رحلتُك، يا جلجاميش
وهنا تحت سقف هذا القصر العظيم
مات أنكيدو وسبعون وزيرًا
وسقطتْ شجرة التوت
والعرش المرصَّع باليواقيت
صار بقايا قش مبثوث
وأنا هنا منتظرة.

وهي تظل تناديه، وتطلب منه أن يعود، لا لأجلها، لكن لأجل الناس جميعًا:

فإن عُدْتَ لا تأتِ بعشبة
بل عد بشجرة تحت ظلالها نهدهد حماماتِنا البيض
ونغزِل أوراقها للعراة الجائعين
ونطعم ثمارها للشاحبين.

وهكذا يرقى الحب، ويسمو، من حب فرد، الرجل، إلى حب الناس جميعًا، فهي لم تعد تنتظر جلجاميش لأجلها، بل أصبحت تنتظره لأجل الشعب كله، وترجوه أن يرجع حاملًا شجرة لا عشبة.

وتصور ما نالها من ضيم في بعده، وهي الأميرة في قصْرها، العزيزة، المكرمة، وكأنها بلقيس ملكة سبأ، في قصْرها المُمَرَّد، فتقول:

الحب غاب
وهوت أوراقي
وهذه أغصاني اليابسة
تلوذ بوشاحك اللؤلؤي
طالت رحلتك يا جلجاميش
وهنا تحت سقف القصر العظيم
مات أنكيدو وسبعون وزيرًا
وصدئ خاتمي
ونكَّلوا بعرشي

فصرت لا أعرفه.

وعلى الرغم من هذا البؤس، فإنها تظل تنادي جلجاميش، منتظرة عودته، مؤكدة أن الطريق ما تزال طويلة، وهي لن تسقط ولن تستسلم، وتنتهي القصيدة بقولها:

جلجاميش، عُدْ، فنحن ما زلنا في أول الطريق.

وهكذا ينتصر الأمل، ويعلو صوت المستقبل، فلا يأس مع الحب.

ولئن عاد جلجاميش، فسيكون كآدم، أول البشر، وستعلمه الأسماء، لأنه حقيقة سيكون الرجل الذي يولد من جديد، ليكون الإنسان، لا الذكر.

*

والقصائد الثلاث في حقيقتها قصيدة واحدة، من ثلاثة مقاطع، وهي قصيدة مطوَّلة، ولكنها مكثفة، وليست بالغة الطول، وهي تجمع الدرامية إلى الغنائية، وكان من التقليد أن تنشر في موضع واحد من المجموعة الشعرية، لتشكل قصيدة درامية واحدة، ولكن آثرت الشاعرة توزيعها في ثنايا المجموعة، ولعلها أرادت أن تشير إلى تحولات الحب عبر الزمن، فالمقاطع الثلاثة تمثل ثلاثة أزمنة، زمن الأمل، وزمن الخيبة، وزمن التحدي والأمل الجديد، والشاعرة تضيف إلى الأسطورة البعدين الديني والتاريخي، فهي تجمع بين أسطورة جلجاميش وقصة بلقيس، ملكة سبأ، وما أعظم بلقيس، تلك المرأة القوية، وقد ذكرها المولى عز وجل في محكم التنزيل على لسان الهدهد:

﴿إِنِّي وَجَدتُّ ٱمۡرَأَةٗ تَمۡلِكُهُمۡ وَأُوتِيَتۡ مِن كُلِّ شَيۡءٖ وَلَهَا عَرۡشٌ عَظِيمٞ﴾ (سورة النمل الآية: 23).

وبذلك تُبْنَى القصيدة على ثقافة شرقية، لتؤكد دور المرأة، ولتقول إن الحب ليس مجرد علاقة بين ذكر وأنثى، إنما الحب أكبر من ذلك، هو لقاء الرجل بالمرأة، ليصنعا معًا الإنسان، وأن هذا الحب لا يموت، وإذا كانت عواصف الزمن والبعد قد نالت منه، وغيَّرته، فإنه لا يموت، بل ينمو ويكبر ويتسع، ليكون حبًّا للمجتمع كله، وللناس جميعًا، ويظل ذلك النداء الأبدي من المرأة للرجل أن تعال، ولا ترتحل بعيدًا، لأنهما معًا يستطيعان تحدي الزمن، وبناء المجتمع.

ويؤكد فروم حقيقة اللقاء بين الرجل والمرأة على أنها أساس بناء المجتمع وتماسكه، وليست مجرد لقاء فرد بفرد، وبذلك يكون الحب قيمة اجتماعية، وليس قيمة فردية، وفي ذلك يقول فروم[15]: "هذه الرغبة للاندماج مع شخص آخر، هي أكبر توقان لدى الإنسان، إنها أشد عواطفه جوهرية، إنها القوة التي تبقي الجنس البشري متماسكا، وكذلك الأسرة والقبيلة والمجتمع".

إن المرأة هنا منذ البدء تنادي الرجل، لا لأنه الذكر وهي الأنثى، بل لأنه الرجل وهي المرأة، ليكونا معًا الإنسان، وبذلك كانت رغباتها منذ البدء راقية، ثم عانت من ألم البعد، والتأخر والغياب، لقد عانت المرأة من غياب جلجاميش، ومن تأخره، ومرت دهور، وهي تناديه، وتتألم، حتى صدئ خاتمها، وهوت أوراقها، وذوت أغصانها، وهذا التوق إلى لقاء الرجل هو تعبير عن طبيعة الإنسان، وحقيقته، رجلًا كان أو امرأة، والرجل على الأغلب هو الذي يصرح، ويدعو الخجل المرأة إلى عدم التصريح، ولذلك تلجأ إلى التلميح، يؤكد ذلك جورج سانتيانا في قوله[16]: "إن المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرجل، وإن الرجل هو أكثر الموضوعات إثارة لاهتمام المرأة، وإن كان ما في المرأة من حياء يمنعها من الاعتراف".

وإذا كان الجند قد نكَّروا لبلقيس عرشها، حتى حسبته لُجَّة من ماء، فإن الأميرة هنا قد نكَّلوا بقصرها، يقول المولى عزّ وجلّ في محكم التنزيل على لسان سليمان: ﴿قَالَ نَكِّرُواْ لَهَا عَرۡشَهَا نَنظُرۡ أَتَهۡتَدِيٓ أَمۡ تَكُونُ مِنَ ٱلَّذِينَ لَا يَهۡتَدُونَ﴾ (سورة النمل الآية: 41).

وهذا الألم الذي عاشته المرأة في القصيدة صعّد من عواطفها، فجعلها تتحول من حب الفرد الرجل الإنسان، إلى حب المجتمع كله، وهي تريد لهذا الرجل أن يعود لا إليها، بل إلى الناس جميعًا، ولا تريده أن يحمل عشبة، بل تريده أن يحمل شجرة، للجائعين والشاحبين، وهكذا يكون التصعيد.

إن الحب في هذه القصائد يجمح نحو الأعلى، ويسمو بالإنسان، وعن الحب يقول الدكتور زكريا إبراهيم[17]: "طبيعة الحب ثنائية: لأن الحب من ناحية حاجة وعوز وافتقار، ثم هو من ناحية أخرى نزوع نحو الخير والجمال والكمال، ومن الناحية الأولى ينتسب الحب إلى عالم الظلال في حين أنه من الناحية الثانية يندرج في معراج العالم المعقول أو الملأ الأعلى".

وعندما تريد الشاعرة من جلجاميش أن يأتي ومعه شجرة، لا عشبة، فهذا يعني أنها تريد الخير والحياة والخلود للناس جميعًا، للعالم كله، فالشجرة أكبر، وخيرها أعم وأشمل، وبذلك يكون الجمال عندها مرتبطًا بالخير، وهذا يدل على تصوُّرها وحدة القيم، الحق والخير والعدل والجمال، وعن وحدة القيم، وارتباط الجمال بالخير يقول غويو[18]:"إن الجمال والخير في ميدان العواطف وفي غير ذلك من الميادين يتّحدان، وما ينفصلان، وعندنا أن الجمال الروحي نقيض اللعب السطحي والنشاط الذي لا غاية له، ويمكن أن نقول إن العاطفة الجميلة والميل الجميل والعزم الجميل كل ذلك إنما يكون جميلا لأنه يفيد نمو الحياة في الفرد وفي النوع".

وكان كانط قد نفى ارتباط الجمال بأي مصلحة أو منفعة، ولكنه لم يَنْفِ ارتباط الجمال بالخير، بل جعل الجمال رمزًا للخير، ووسيلة للوصول إلى النُّبْل، فقال[19]: "إن الجميل هو رمز للخير أخلاقيًّا، وهو من هذه الناحية يُمْتِع، ويدَّعي حصولَ إجماع بشأنه، من كل شخص آخر، وفي هذا يَعِي العقلُ أنه حصل على درجة من النبالة، وارتفع فوق مجرد التقبل لِلَّذة المُسْتَحصَلة من الانطباعات الحسية... وهذا هو المعقول الذي يتطلع إليه الذوق".

وقد أكّد كانط غياب النفعية المباشرة عن الفن، ووضَّح ارتباط الخير بالمصلحة والنفع، ليميزه من الجمال، فقال : "يُمْتِعُ الجميل مباشرة، ولكن فقط في العِيان التأملي... إنه يُمْتِعُ مِن دون أية مصلحة، أما الخير أخلاقيًّا، فيرتبط بالطبع بالضرورة، بمصلحة ما".

ومثل المرأة هنا في القصيدة كمثل بلقيس، لقد كانت تريد أن تغزو سليمان، ولكنها جاءته مؤمنة، فحققت لشعبها الأمن والأمان والإيمان، يقول المولى عزَّ وجل في محكم التنزيل عن ملكة سبأ: ﴿ فَلَمَّا جَآءَتۡ قِيلَ أَهَٰكَذَا عَرۡشُكِۖ قَالَتۡ كَأَنَّهُۥ هُوَۚ وَأُوتِينَا ٱلۡعِلۡمَ مِن قَبۡلِهَا وَكُنَّا مُسۡلِمِينَ ٤٢ وَصَدَّهَا مَا كَانَت تَّعۡبُدُ مِن دُونِ ٱللَّهِۖ إِنَّهَا كَانَتۡ مِن قَوۡمٖ كَٰفِرِينَ ٤٣ قِيلَ لَهَا ٱدۡخُلِي ٱلصَّرۡحَۖ فَلَمَّا رَأَتۡهُ حَسِبَتۡهُ لُجَّةٗ وَكَشَفَتۡ عَن سَاقَيۡهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ صَرۡحٞ مُّمَرَّدٞ مِّن قَوَارِيرَۗ قَالَتۡ رَبِّ إِنِّي ظَلَمۡتُ نَفۡسِي وَأَسۡلَمۡتُ مَعَ سُلَيۡمَٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٤٤﴾ (سورة النمل الآية: 42 - 44).

وكذلك المرأة هنا تريد أن يعود جلجاميش، لا إليها وحدها، بل إلى الناس كافة، ليصنعا معًا السلام والأمان للعالم، وما أشبهها أيضا ببنيلوب، زوجة أوديسيوس، التي كانت تحوك نهارًا لوالد زوجها ثوبًا، ثم تنكثه ليلًا، لتشغل الضباط المنتظرين في قصرها اختيار أحدهم بدلًا من زوجها، والمرأة هنا تحوك لجلجاميش دثارًا من أمنيات بيضاء.

وثمة ألفاظ وعبارات ذات خصوصية من مثل "دثار"، و"لا تقل ما أنا بقارئ"، فهي تمتلك إيحاءات دينية تتصل بسيرة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وما كان من نزول الوحي عليه، وقوله له "اقرأ"، وقول محمد صلى الله عليه وسلم: "ما أنا بقارئ"، وما كان بعد ذلك من لجوئه إلى السيدة خديجة، وهو يطلب منها أن تدثره[21]، ومثل هذا التناص غير المباشر مع الدين والتاريخ والأسطورة يغني القصيدة ويمنحها إيحاءات تؤكد دور المرأة في المجتمع وتأثيرها في حياة الرجل.

وصورة الأميرة في قصرها المسحور، والجند يحرسونها، وهي العزيزة الممنَّعة المصونة، والفارس يأتي إليها على جواده الأبيض صورة راسخة في الذاكرة

الشعبية، تردّدها الأساطير والحكايات الشعبية، وتكررها القصص والأفلام حتى للأطفال، وأصبحت جزءًا من ثقافة الفتاة التي تنتظر الحبيب العاشق، ولاسيما في المجمعات الشرقية.

*

وهكذا تعبر قصيدة جلجاميش عن موقف الشاعرة من الرجل، وهو موقف إعلائي، تسمو به الشاعرة من المشاعر والعواطف الفردية، نحو الرجل، الإنسان، وترتقي إلى حب المجتمع كله والبشرية، ومثل هذا التصعيد كان نتيجة معاناة المرأة من بعد الرجل عنها، وانشغاله بالحروب والأسفار، وقد ظلت على حب للرجل، وصبرْ على بعده، ووفاء لها، مثلها مثل العظيمات في التاريخ، لتؤكد سُمُوَّ مشاعرها ورقيَّها، بأداء فني، درامي متميز.

*

لقد قامت هذه القراءة النقدية على تحليل ثلاث قصائد من قصائد النثر للشاعرة رولا عبدالحميد، فتبيَّن من خلالها أنها تعبرِّ عن موقف من الشعر، ترى فيه تحقيقًا للذات، واندماجًا في الآخر، وعطاء للعالم كله وللحياة، فالشعر مصباح تهبه الشاعرة إلى النهر، والشعر عندها غناء كغناء الجدات في قرية بعيدة، وهن جدات يعلمن الأحفاد الكتابة، فالشعر تعبير عن ارتباط بالأرض والإنسان والتاريخ، وتبيَّن من خلال هذه القصائد أن في الشعر خلاصَ العالمِ كله، وليس خلاصَ فردٍ، أو مجتمع واحد، فهو انفتاحٌ على العالم، وأخيرًا تبيَّن من خلال هذه القصائد الموقف الراقي من الرجل، فالقصائد تعبرِّ عن دعوة إلى لقاء المرأة بالرجل، وهي تناديه، ولكنها ليست دعوة إلى لقاء المذكر بالمؤنث، من أجل الجسد والجنس، بل هي دعوة إلى لقاء الرجل والمرأة معًا، لقاء الإنسان بالإنسان، لبناء الإنسان.

وتحقق في القصائد الاتحاد العضوي بين الشكل والمضمون، وكان التعبير الحسي يشف عن الروح، وبذلك يتحقق في الفن الإيحاء، وهو إيحاء شفيف بعيد عن الغموض، يقول والتر ستيس مؤكدًا أهمية أن تكون الفكرة والروح خفية تحت التصوير الحسي[22]: "إن القول بأن الجمال يجمع بين الإدراك الحسي والتصور العقلي لا يعني أننا إذا وضعنا التصور العقلي جنبًا إلى جنب مع الإدراك الحسي في تجاوُرٍ خارجي آلي فإن ذلك سيؤدي إلى الجمال، ونتيجة لذلك سوف نجد أن التصوُّر العقلي لا بد أن يذوب في الإدراك الحسي، بطريقة خاصة، وأنه لا بد أن يختفي فيه، ولكي يظهر الجمال لا بد أن تكون العلاقة بين هذين الجانبين علاقة عضوية".

وكان التعبير في المواقف كلها تعبيرًا فنيًّا راقيًا، ينصهر فيه الموقف بالصورة، بل يختفي الموقف في تضاعيف العمل الفني، فالقصائد ابعد ما تكون عن المباشرة والتقرير، هي قصائد حالة وانفعال وصورة، وليست قصائد فكر أو دعاوة أو أيديولوجية.

ولعل في ذلك كلِّه ما يؤكد حق قصيدة النثر في أن يكون لها حضورها الفني الراسخ في الساحة الأدبية، وإذا كانت قد ظهرت تجارب في قصيد النثر لا تحقق شيئًا من قيم الفن والجمال، فإن هذا لا ينفي وجود تجارب شعرية أخرى فيها قدر كبير من قيم الفن والجمال، وهي جديرة بالدرس والتقدير، ويجب ألَّا تترك التجارب الضعيفة في نفس المتلقِّي، ولاسيما الناقد، انطباعًا يعمِّمه على التجارب كلها، ومما لا شكَّ فيه أن في أشكال التجارب الشعرية كلِّها تجارب قوية وأخرى دون ذلك، ولا بدّ من التمحيص للوقوف على ما هو جدير بالدرس.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
-إبراهيم، زكريا، مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
-البخاري، الجامع الصحيح، تح. محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، 1400هـ.
- جاد الله، عزة علي أحمد، "الأميرة انخيدوانا ابنة الملك سردون"، مجلة: Bulletin of the center Papyrolrgycal studies BCPS، المجلد 34، العدد 1، 2017.
- جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، لاتا.
- حمورابي، شريعة حمورابي، تر. محمود الأمين، تقديم: الأب سهيل قاشا، دار الوراق، لندن، الفرات للنشر، بيروت، 2007.
- سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001.
- ستيس، والتر، معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 66.
- شكسبير، وليم، هملت، تر. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1972.
- عبدالحميد، رولا، أهب النهر مصباحي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2022.
- عكاشة، د. ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، بيروت، شركة لونجمان، القاهرة، 1990.
- فروم، إريك، فن الحب، تر. مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، 2000.
- كانط، إمانويل، نقد ملكة الحكم، ترجمة. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، 2009.
- متى، د. فائق، إليوت: سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1966.
- ملحمة جلجامش، تر. طه باقر، نسخة ورقية، طبعة غير موثقة.
- ملحمة جلجامش، تر. عبد الغفار مكاوي، مر. عوني عبدالرؤوف، مؤسسة هنداوي، لندن، 2019.
- هيدجر، مارتن، في الفلسفة والشعر، تر. د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة، 1963.
- يونغ، ك.غ، علم النفس التحليلي، تر. نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، 1985.

الحواشي

1 - عبدالحميد، رولا، أهب النهر مصباحي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2022.

2 - هيدجر، مارتن، في الفلسفة والشعر، ترجمة. د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة، 1963، ص 100

3 - ينظر: عكاشة، د. ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، بيروت، شركة لونجمان، القاهرة، 1990، ص 347.

4 - متى، د. فائق، إليوت: سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1966، ص 29

5 - حمورابي، شريعة حمورابي، تر. محمود الأمين، تقديم: الأب سهيل قاشا، دار الوراق، لندن، الفرات للنشر، بيروت، 2007، المادة 2، ص 13

6 - المصدر السابق، ص 53 المادة 181

7 - جاد الله، عزة علي أحمد، الأميرة انخيدوانا ابنة الملك سردون، Bulletin of the center Papyrolrgycal studies BCPS، المجلد 34، العدد 1، 2017، ص 282 وما بعدها.

8 - حمورابي، شريعة حمورابي، ص 35، المادة 110.

9 - فروم، إريك، فن الحب، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، 2000، ص 30.

10 - ينظر: شكسبير، وليم، هملت، ترجمة. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1972، ص 178 – 179

11 - عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص 118.

12 - يونغ، ك.غ، علم النفس التحليلي، ترجمة. نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، 1985، ص 141.

13 - ملحمة جلجاميش، ترجمة. عبدالغفار مكاوي، مر. عوني عبدالرؤوف، مؤسسة هنداوي، لندن، 2019، ص 50 السطر 12 و 13

وينظر: ملحمة جلجاميش، ترجمة. طه باقر، طبعة ورقية غير موثقة، ص 39

14 - ملحمة جلجاميش، ترجمة. د. عبدالغفار مكاوي، ص 65 وما بعدها، السطر 43 وما بعده.

وينظر: ملحمة جلجامش، تر. طه باقر، ص 42 – 43

15 - فروم، إريك، فن الحب، ص 26

16 - سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 106، 107.

17 - إبراهيم، زكريا، مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص 133

18 - جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، لاتا، ص 54.

19 - كانط، إمانويل، نقد ملكة الحكم، ترجمة. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، 2009، ص 288.

20 - المصدر السابق، ص 289.

21 - ينظر: البخاري، الجامع الصحيح، تح. محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، 1400هـ، ج1، ص 14، رقم الحديث 3.

22 - ستيس، والتر، معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، تر. إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 66.

إشكالية الموت واقعه وما وراءه في قصص دينو بوتزاتي

"ثمة شيئين لا يمكن أن يحدّق المرء فيهما: الشمس، والموت"
لاروشفوكو

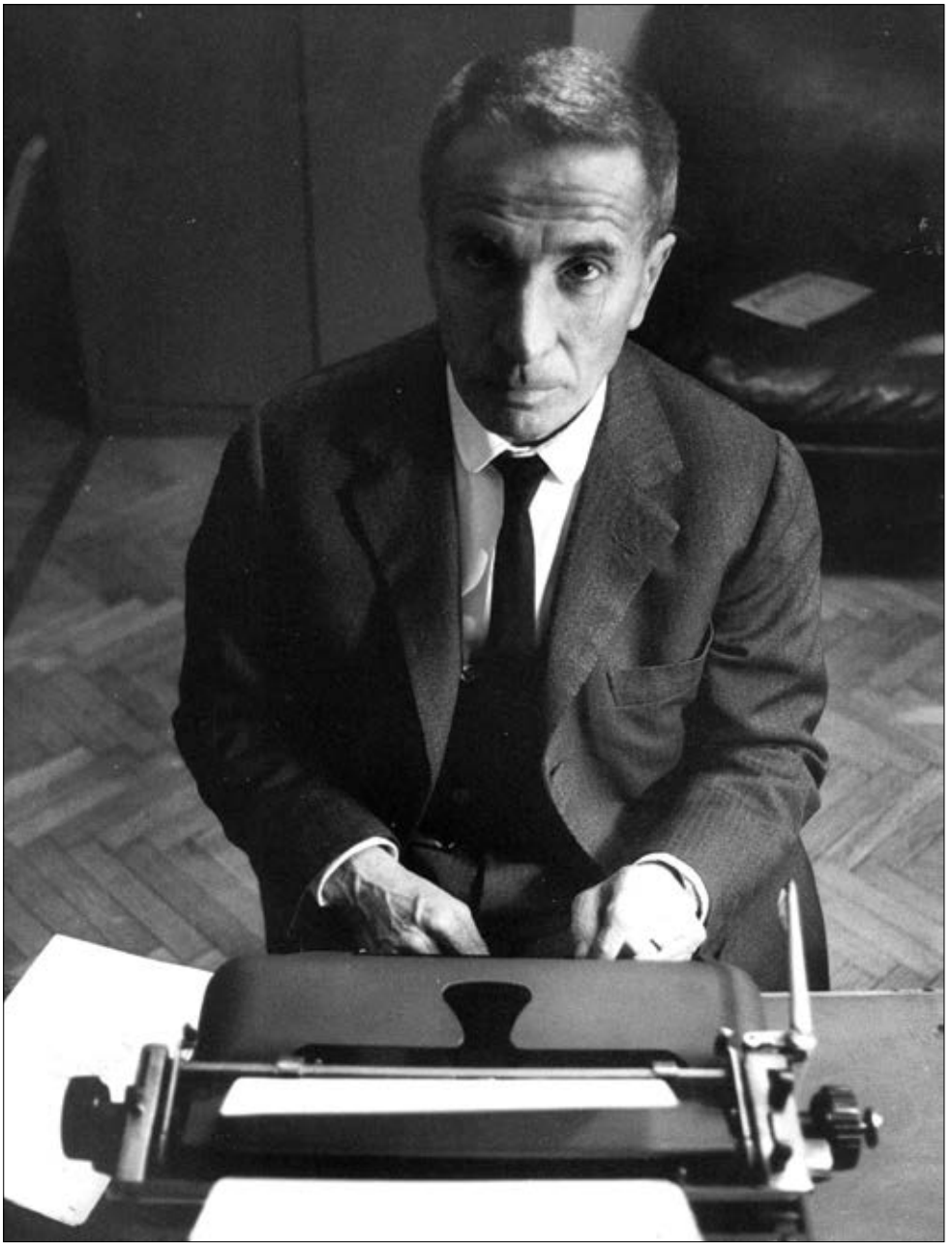
منذ "عشرية الديكاميرون" الحكائية للرائد الإيطالي جيوفاني بوكاشيو التي كتبها في بداية القرن الرابع الميلادي، وحتى أعمال الكاتب الإيطالي الحداثي إمبرتو إيكو السردية، وسيموطيقياته الروائية والفكرية المعاصرة، التي تمثل آخر ما توصل إليه السرد في حداثيته الآنية، مرورًا بهذا الزخم الكبير من أعمال كتاب القصة والرواية في إيطاليا أمثال ألبرتو مورافيا، ولويجى بيراندييللو، وإلزا مورانتي، والكسندرو ساهيا، وإيليو فيتوريني، وإيتالو كالفينو، وأنطونيو تابوكي، وشيزاري بافيزي، وليوناردو شأشأ، ودينو بوتزاتي وغيرهم من كتّاب السرد في هذا المشهد الحامل لخصوصية الإبداع في هذا الطرح الإبداعي المتوسطي، الحاشد لهذه المجموعة من متميزي كتّاب السرد في هذا العالم.

شوقي بدر يوسف
ناقد من الأسكندرية

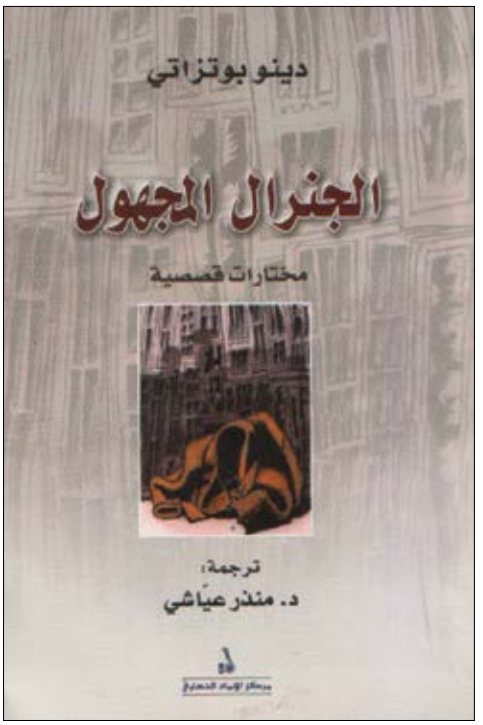
يتواصل الإبداع القصصي والروائي الإيطالي على ساحة السرد المعاصر، متمثلاً حالة من حالات تجليات هذا الإبداع في ساحته السردية العالمية، شكلاً ومضمونًا، ويمثل الأخير "دينو بوتزاتي" في المشهد السردي الإيطالي المعاصر علامة وأيقونة مهمة ومتميزة وضعت الكتابة القصصية والروائية في إيطاليا بأنماطها المعاصرة المختلفة أمام حالة إبداعية لها ألقها وتوهجها وقضاياها وإشكالياتها وتجلياتها الخاصة في المشهد السردي المعاصر في إيطاليا وفي ساحة السرد العالمية.

ولد دينو بوتزاتي في مدينة بليرنو من أعمال ميلانو في 16 أكتوبر 1906. كان الأبن الثاني ضمن أربعة أبناء، حصل على إجازة الحقوق بناء على رغبة خاصة من والده أستاذ القانون الدولي بجامعة بافيا. وخلال تلك الفترة عمل في العديد من الوظائف في جريدة "لادومينكا ديلا كورييرا" في مدينة ميلانو بدأها في قسم التصويبات، ثم مراسل صحفي خاص، وكاتب مقالات، ثم محرر وناقد، وقد أسهمت خلفيته الصحفية في صقل كتاباته القصصية بفنيتها العالية المعروفة، ومن ثم فقد ألهمته العديد من حكاياته الخيالية التي كثيرًا ما حاول بوتزاتي أن تكون أقرب للحقيقة.

ويعتبر بوتزاتي أحد أقرب الكتاب إلى ذائقة قراء القصة والرواية في أوروبا، وفي العالم العربي أيضًا إذ تطرح أعماله القصصية نفسها في الدوريات العربية المختلفة لتحقق لكاتبها هذا الحضور المتميز، وهذا التوهج السردي في كتابة نوعية تطلق أحداثها من الواقع والمتخيل السردي النابع من رؤية كفكاوية سوداء أحاطت بالمشهد والأحداث والشخصية الرئيسية في قصصه القصيرة وروايته. وقد حققت رواياته "صحراء التتار"، و"الليالي المختلفة"، بأجوائها الغرائبية وشخصياتها القلقة، وأبعادها الإنسانية المضمرة، والملغزة في أحوال كثيرة حضورًا كبيرًا في ساحة السرد، مما شكّل حالة من حالات الإبهار لدى القارئ والمتلقي في كل مكان، ويعود الفضل لتكريس دينو بوتزاتي ككاتب له ألقه الخاص وتوهجه في الساحة السردية إلى هذه الرواية التي تعتبر من الأعمال الروائية الإنسانية في روعتها وفنيتها العالية، وقد ترجمت هذه الرواية إلى اللغة الفرنسية عام 1949، وتعتبر من الأعمال التي أحب بوتزاتي الاستمرار في كتابتها وصقلها خلال فترة حياته كلها، وذلك حسب رغبته، وقد سبق أن أحتفي به وبأعماله القصصية والروائية في كل بلدان العالم خاصة في فرنسا لفترة طويلة، ولا زالت أعماله الإبداعية تقرأ حتى الآن في مدارسها المختلفة، حتى أن ألبير كامو قد أعجب بصياغته لمسرحية "حالة سيريرة" التي كتبها بوتزاتي فقام كامو بإعادة صياغتها تحت عنوان "حالة مثيرة للاهتمام" Un Cas Inte'ressant ومثلت على مسارح باريس عام 1956 من اخراج جورج فيتاني. أتسمت قصص بوتزاتي المحملة بالرمز والنزوع إلى التغريب والتجريب والذي يؤكد فيها بوتزاتي بأسلوبه البسيط الشفاف الذي يستعمله بدقة متناهية لمقاربة المألوف والعادي في تفاصيل الحياة اليومية، وكذلك استخدامه الخارق الفانتازيا وغرابتها التي تحوّلت في أعماله إلى واقعية جديدة ومناخات لا زمانية لافتة، منحت الكاتب إطارًا مثاليًا ليوسع فيها هواجسه المرتبطة بإشكاليات الموت، وكابوسية الحياة، وعبثية وغموض الوجود، والقلق الإنساني الميتافيزيقي، والحسى الملموس، وما وراء الواقع من أحداث وممارسات غرائبية، ما جعل موهبته الفريدة في ابتكار أجواء كابوسية كالتي كان يعمل عليها إدجار ألن بو، وكافكا، وغيرهم من كتّاب هذا النسق من الكتابة القصصية والرواية، تضيف نفسها إلى نفس هذه الكوكبة من مبدعي هذا النسق من الكتابة، ويجعله في كتاباته القصصية والروائية ربما الأكثر كافكاوية من كافكا نفسه، وفي المقدمة بين كتّاب القصة والرواية الإيطاليين المعاصرين، وفي طليعة كتّاب السرد المتألقين في هذا النسق في غزارة عرف بها وسط المشهد القصصى على إطلاقه. وفي مجموعة له بعنوان "قصص قلقة"، تبدو هذه المجموعة وقد تميزت قصصها بالكثافة والقصر الشديد ولكنها في نسقها الخاص تبدو الأكثر فاعلية وتأثيرًا إبداعيًا، وفنيًا، استغل فيها بوتزاتي كل مساحات الغرابة والعبث مستندًا في معظمها إلى الأحداث البسيطة، والملاحظات اليومية القلقة والمتفرقة في حياة الإنسان. فقد كان يكتب من تلك المنطقة الملغزة الحرجة الواقعة بين الفانتازيا والواقع، وتمثل موتيفة لحنه الأساسي في معظم سردياته، وموضوعه الرئيسي حول قدرة الإنسان الفريدة على أن يتكيّف مع أكثر الظروف قسوة وصعوبة. وكانت الفانتازيا والعبثية عند بوتزاتي وسيلة لتصوير الضعف الإنساني، والتعطش إلى السلطة، والنزوع إلى الشر، ومحاولة الإنسان تجاوز قدره إلى ما وراء ذلك من أحوال وطبائع، وقد تميزّت قصصه القصيرة بأنها قصص ترسخ في الذهن ولا تنسى بسهولة، بل وتظل أحداثها ومضامينها تعبث بالذات وتستنفر الإدراك في هواجس النفس لفترة طويلة.



وفي حوار أجرته معه مواطنته الشاعرة الإيطالية دوناتيلا بيزوتي عن التوفيق بين عالمي الإبداع والصحافة، قالت الشاعرة الإيطالية في معرض



حديثها عن بوتزاتي: "أن هذا الكاتب - دينو بوتزاتي - الذي كان مديرًا للملحق الأسبوعي لمجلة "لادومنيكا ديلا كوريرا" (أي بريد المساء)، الصادرة عن دار "كوريرا ديللا سيرا" وهي من كبرى الجرائد اليومية في ميلانو، فعلى الرغم من شعوره الدائم والمستمر من أنه سوف يطرد من موقعه في أي وقت، فقد ظل يعمل في هذه الجريدة حتى وفاته في 28 يناير 1972 رغم أن هذا الشعور دائمًا ما كان يطارده طوال فترة عمله في الجريدة، ويؤرقه أحيانًا موضوع الاستغناء عن خدماته، ولكن العمر مضى به وهو لا زال في أروقة هذه الصحيفة العريقة حتى باتت تعرف به، ويعرف بها، لذا كانت روايته "صحراء التتار" تمثل حالة هاجسية حاكمة في حياته الإبداعية لارتباطها بهواجسه الذاتية التي كان ينتظرها في مستقبله المهني، كما كان "جيوفاني دروجو" الشخصية المحورية في الرواية هو مثال الإنسان عندما يتملكه القلق الأبدي من أن شيء ما قادم، ولا يحضر هذا الشيء، وكان بوتزاتي في قلقه الذاتي هو نفس الشيء، وكان رجلاً متواضعًا وشفافًا وخجولاً، وقد تعرفت عليه أثناء زيارتي له في منزله لغرض إجراء حوار معه. وما زلت احتفظ بشريط "الكاسيت" عندي - وتستطرد الكاتبة حول حوارها معه - كنا جالسين إلى طاولة، بجوار مصباح صغير، وكان هو يرسم ويخطط طيلة الوقت أشكالاً نسائية، ولم يكن يرفع نظره إلى من شدة خجله، وفي لحظة معينة طرحت عليه سؤالاً: أي كتاب تقرأ في الوقت الحاضر؟ ولأول مرة، رفع نظره، ونظر إلى بابتسامة، وقال: لكني لست مثقفًا أو مفكرًا لكي اقرأ الكتب بصورة منتظمة. فضحكنا سويًا، وفي الحقيقة، وعلى الرغم من أنه كان رجلاً شعبيًا فإن بعض المثقفين في إيطاليا لم يكونوا يتحملونه بسبب صراحته وتفكيره العميق في تنظيراته وأقواله وآرائه الواضحة".[1]

وفي شهادة له عن إبداعه وأسرار النزعة الميتافيزيقية القلقة المتواجدة بكثرة في معظم إبداعاته القصصية والروائية يقول دينو بوتزاتي: "لم أصل بعد إلى قعر البئر، بقي لي هامش صغير سأفقده هو الآخر، وأتمنى كثيرًا أن أتلذذ به؛ فوق كل هذا، فقد طعنت في السن، وقد لا أعيش كثيرًا.

كان لدي أربعون سنة، وكنت أسبح بحرية فوق بحر النجاح، فجأة التمع بداخلي شعاع من نور.

فالمصير الذي كنت أهيئه، والذي كنت أتوجه نحوه مصير مجد عالمي، أكرر ذلك، بحضوره المثير وأوسمته وشعبيته وانتصاراته الأكيدة في العالم كله، بدا لي غير مجد مع الأسف، فالجانب المادي للمجد لم يكن يعنيني لأنني كنت أغني مما كنت أتمنى. وماذا تبقى؟ دون التصفيقات وعربدة الانتصار والأضواء الفاتنة التي من أجلها باع العديد من الرجال والنساء أرواحهم للشيطان؟ كل مرة أتذوق فيها فتاتًا أجد مرارة ويبوسة تبقى في فمي. بعد كل هذا - أقول لنفسي - ما هي أعلى قمة للنجاح؟ بكل بساطة هي ذي: شخص يمر في الشارع، يلتفت الناس نحوه ويوشون، هل رأيت، أنه هو! كل شيء ينحصر هنا ولا شيء أكثر من ذلك آه! إنه فعلاً إشباع حسي! وهذا الأمر - سجلوا ذلك جيدًا - لا يحصل إلا في حالات استثنائية، أي حينما يتعلق الأمر بشخصيات سياسية مهمة جدًا، أو ممثلات مشهورات. أما إذا تعلق الأمر بكاتب بسيط فمن النادر في أيامنا هذه أن يتعرف عليه أحد في زقاق.

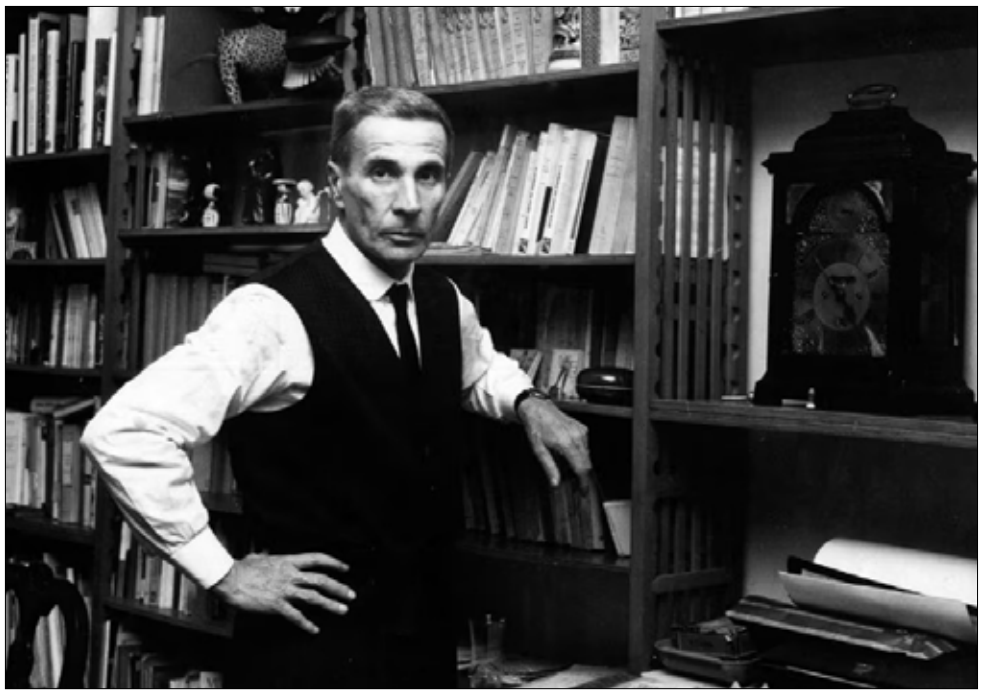
لكن أيضًا هناك الجانب السلبي، فليست التسممات اليومية مثل المواعيد والرسائل والمكالمات الهاتفية للمعجبين والحوارات والالتزامات والندوات الصحافية والمصورين والراديو... إلخ هي التي تؤذيني. لكن ما يؤذيني هو كون كل نجاح من نجاحاتي الذي لا يحقق لي سوى إشباعات هزيلة يسبب أيضًا امتعاضًا عميقًا للعديد من الناس. آه! كم أشفق على وجوه بعض الأصدقاء والزملاء في أيامي السعيدة، كانوا في طفولتهم شجعانًا، شرفاء، ومجتهدين. كانت تربطني بهم روابط حب وعادات قديمة. فلماذا سأجعلهم يتعذبون بهذا الشكل؟.

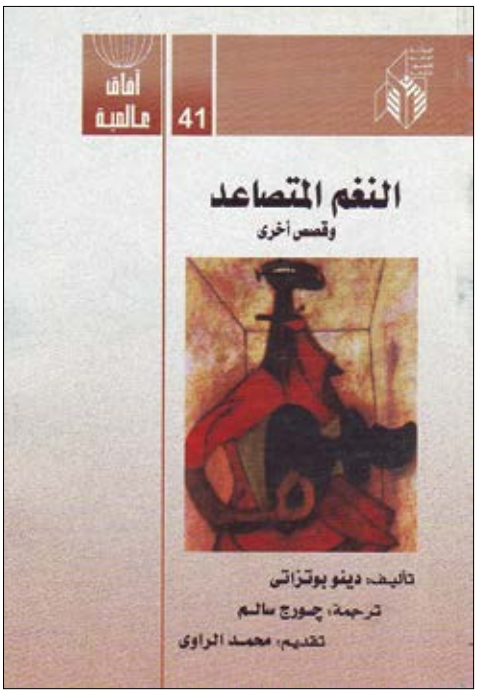
في قصص دينو بوتزاتي القصيرة تبدو غرائبية المشهد، وفانتازيا الروح، ومحاولة إبراز تشظى الواقع، وتفتته، كحالة جارفة تستدعي عوالم كابوسية، وشخصيات شديدة الغربة، والغرابة والوحدة، وشخصياته دائمًا ما تتوحد مع إشكالية الموت وموتيفته في شتى صورها، وهو في قصصه يمتلك القدرة على تخيّل الصورة،

بسرعة قصت مجموعة الآلام التي أنشر من حولي بسبب الرغبة الجامحة البليدة للوصول. اعترف أنني لم أفكر في هذا أبدًا وأحس الآن بالندم.

أدركت أيضًا أنه بمتابعتي لمساري سأحصد من جديد وعلى الدوام جوائز ثمينة. ولكن بالمقابل سأجعل قلوبًا كثيرة تتعذب وهي لا تستحق ذلك. فالعالم غني ومليء بالأحزان من كل لون. لكن لسعات الرغبة هي من ضمن الجراح الدامية أكثر والعميقة جدًا يصعب شفاؤها وتثير الشفقة.[2]

في قصص دينو بوتزاتي القصيرة تبدو غرائبية المشهد، وفانتازيا الروح، ومحاولة إبراز تشظى الواقع، وتفتته، كحالة جارفة تستدعي عوالم كابوسية، وشخصيات شديدة الغربة، والغرابة والوحدة، وشخصياته دائمًا ما تتوحد مع إشكالية الموت وموتيفته في شتى صورها، وهو في قصصه يمتلك القدرة على تخيّل الصورة، وإبراز أوجه المفارقات والمتناقضات في الحياة، ففي إحدى قصصه من مجموعة "الجنرال المجهول" ترجمة د. منذر العياشي وهي قصة "الفراشة"[3] يمارس بوتزاتي اللعبة التي طالما برع فيها بصورة استيهامية فائقة وهي لعبة الإيحاء المؤسس بصورة كاملة على الفانتازيا والذي يقدم من خلالها حبكة تتصاعد لتصل الذروة في لحظة التنوير الموغلة في التفاصيل الوصفية للمكان والنفسية في واقع الشخصية. من خلال شخصية "ألدو سميث" وكيل وزارة النظام العام في حكومة الباستوجي الفاشية يكتب تقريرًا لزميله المسؤول عن استجوابه بصدد (الفرسان الضالين)، ويقرران قتله فيتمنى الخلاص بأن يصبح خفاشًا، ويتحقق له ذلك ويتوجه طائرًا إلى مكتبه ويحاول الدخول من الشباك فلا يستطيع، ويتمنى أن يكون فراشة، ويتحقق له ذلك، وحين يدخل يتعلق بالستارة ويلاحظ أن زميله قد احتل مكانه كوكيل وزارة. ولأنه يعتقد أنه امتلك قوة عجيبة فإن باستطاعته





أن يصبح هو الوكيل، والوكيل فراشة. لكنه تعب كثيرًا فيؤجل الأمر حتى الصباح وينام متعلقًا بالستارة كفراشة. (ما إن أغلق عينيه حتى قام زميله وكيل الوزارة حاملاً كرسيه ثم وضعه تحت النافذة. صعد وضرب الفراشة بالمسطرة فجعلها تسقط ميتة)، القصة تحمل من ميتافيزيقا الواقع دلالة ومعان القدر والموت وتشكيل الواقع ورؤية الإنسان لواقعه وموته وقدره. وهي تيمة اشتغل عليها بوتزاتي في العديد من أعماله القصصية والروائية وأصبحت هذه التيمة – تيمة الموت -من العلامات المميزة في أعماله القصصية، وفي قصة "الميت الخطأ" يجسد بوتزاتي إشكالية الموت الخطأ والموت الحقيقى من خلال الفنان التشكيلى الرسام ليسيو بردونزانى الذي قرأ نعيه في إحدى الجرائد، ورثاء الفنانين له، وحين لاحظ بعض اللمزات المسمومة في المقال، وعلى الفور نادى على زوجته التي ما أن قرأت النعي حتى أجهشت في البكاء، فنهرها ليسيو وأحست بما هم فيه، فانخرطت في نوبة من الضحك.. وصرخ فيها زوجها: "ولكن هل اعتراك الجنون يا ماتيلد! إلا ترين إنى لا زلت هنا.. ولكن ألا تفهمى هذا الخطأ المرعب". ذهب بردونزاني إلى مقر الجريدة وواجه رئيس التحرير بما حدث، طمأنه رئيس التحرير بأن هذا موضوع بسيط للغاية وعليه ألا يكترث به، أفهمه بأنه سوف يكسب من وراء هذا الخطأ الكثير. فسوف تتضاعف أسعار لوحاته بمجرد أن ينتشر الخبر، ويعرف الناس أخبار وفاته. ويستمر الجدل حول ذلك بين رئيس التحرير وليسيو بردونزاني، حتى يقتنع ليسيو بوجهة نظر رئيس التحرير، ويستمر الوضع على ما هو عليه، وتبدأ التحضيرات لتفعيل الجنازة، ويذهب بردونزاني وهو متخفي إلى مقابر الأسرة لرؤية نعشه: "خرج بهدوء نحو المقبرة. كانت أمسية ناعمة وممطرة. عندما وجد نفسه أمام مقام صلاة العائلة، نظر فيما حوله، لم تكن ثمة روح تحيا. فتح المصراع البرونزي. من غير سرعة بينما كان الليل يغشى المكان، قلع البراغي التي تغلق النعش الجديد بسكين، كانت معه، إنه نعشه، نعش ليسيو بردونزاني.. فتحه، كان هادئًا جدًا، تمدد على ظهره، متخذًا وضعًا افترض إنه ملائم للموتى في موتهم الأبدي. وجوه أكثر راحة مما توقع.. سحب الغطاء فوقه ببطء من غير أن يرتعش. وعندما لم يبق سوى فتحة صغيرة، أصغى بعض الثوانى، فلربما ثمة شخص يناديه، ولكن لم يناده أحد.. حينئذ ترك الغطاء ينغلق تمامًا".[4] إنها نفس إشكالية الموت الذي اشتغل عليها بوتزاتي في معظم قصصه، فهذا الفنان التشكيلي الذي مات دعائيًا ثم لم يلبث أن التبسه الموت، وهو يقوم بتجربة الطقوس الأخيرة لرحيله، فإذا بالفعل الطقسي ينقلب إلى رد فعل حقيقي، ويموت الفنان التشكيلى ليسيو بردونزاني أثناء تجربته لفعل الموت فيكون رد الفعل هو الالتباس الحقيقي للموقف وكأن مختبره الأخير كان هو في ردة فعله لنفس الفعل، وتصبح الأخبار التي نشرت عن وفاته حقيقية بعد أن كانت أخبارًا مفبركة، فكان سعيه إلى الموت هي رغبته الدفينة في أن يحقق الفوز والمكانة لفنه ولوحاته الفنية التي رسمها حال حياته فكان الموت تتويجًا لهذا الجهد الكبير الذي سعى إليه ليسيو. ترجمت هذه القصة مرة أخرى في سوريا وقام بترجمتها القاص السورى محمود موعد ونشرت بمجلة العربى الكويتية العدد: 324 نوفمبر 1985 تحت عنوان "الذي ولد خطأ". وفي قصة "النغم المتصاعد" يبدو التجريب واضحًا في هذه المرويات المتشابكة – والتي جاءت على شكل متوالية نصية - مع توحد الذات والموت في آن واحد وذلك من خلال شخصية الآنسة موتلري التي كانت جالسة وحدها تطرز، وسمعت الباب يقرع في عدة مرات من جلوسها، وفي كل مرة يقرع باب مسكنها يتسارع وجيب قلبها من هذا القادم إليها في مثل هذه الساعة، وفي كل مرة يتغيّر القادم فمن صديقها القديم المعلم ألبرتو فاسي (الكاتب العدل) والتي لم تبد أية إشارة منه أنه حي منذ عدة شهور، إلى هذا الرجل كبير القامة المرتدي لمعطف مطاطي أسود ذو شقوق، إلى الشبح الأسود الضخم الملتمع، إلى المخلوق الكبير أسود اللون القادم من القرون الوسطى، إلى الكائن المغطى بدرع ملتمع أسود إلى حشرة قذرة هائلة الحجم عنكبوتية مصنوعة من صفائح لامعة مفصلية تشكل وحشًا قويًا، لقد كانت هذه التخيلات التي تراود الآنسة مولتري التي كانت في الخامسة والأربعين من عمرها والناتجة عن وحدتها القاتلة والتي كانت تضع همومها وتأزماتها الذاتية وكل هواجسها في التطريز وشغل الإبرة في هذا البيت الصامت علّه يشغلها عن أزمتها المرضية، لكن الوحدة والموت

في هذه اللحظات التي تعيشها تتوحدان، ينهي الكاتب قصته بتجسيد الخواء التي تعيشه الآنسة مولتري، بتساؤله في نهاية النص ":هل تعرفون الآنسة مولتري!؟ إنها في الخامسة والأربعين، إيه كلا، إنكم تضحكون. من المؤكد إنها تعيش وحدها. مع من تريدون أن تعيش بعد اليوم؟ إنها تطرز، تطرز في منزلها الصامت، ولكن ماذا ينتابها الآن حتى تقفز من مقعدها؟ أيكون أحدهم قد طرق الباب؟ أنكم لتمزحون. لا، لم يطرق الباب أحد. من عسى أن يطرق هذا الباب يومًا؟ ومع ذلك فقد أسرعت الآنسة وقلبها يخفق خفقانًا واخزًا وهي تتعثر بالسجادة وتصطدم بدعامة السقف، أدارت المفتاح، وأنزلت مقبض الباب، وفتحته، الدرجات خاوية. وخاوية بلاطات الدرج، تحت الضوء الرمادى الجلى المنبعث من الكوة الزجاجية الرمادية، مقبض الدرج أسود جامد، وباب المبنى المواجه جامد، كل شئ جامد، فارغ، ضائع إلى الأبد، ليس هناك أحد. عدم، عدم، العدم. بيد أن الحسرة العتيقة ههنا، والحزن الذي لا شفاء له ههنا. وأمل السنين القديمة الملعون ههنا. الوحش غير المرئى ههنا. إنه يغرز ببطء شوكته في القلب الوحيد".[5] الموت هنا يتوحّد مع الصمت الكامل والوحدة التي تنتاب الآنسة مولتري في منزلها لتحيل حياتها إلى خواء كبير وموات محقق، بعد هذه الزيارات المتتالية للموت في نغمه المتصاعد وأشكاله المتعددة ومع كل زيارة يقوم بها إحدى رموزه التي شكلها الكاتب ووضعها في هواجس الشخصية من خلال الوحش غير المرئي الذي يغرز شوكته ببطء في قلبها الوحيد، وهذه الحشرة الضخمة التي تشبه حشرة كافكا يبدو الموت قائمًا فاعلاً لواقع الشخصية. وفي متتالية "الجدار" من قصة "ضروب الوحدة" حين انطلق الراوى والشيخ ستراتز أحد أدلاء الجبال ومجموعة من متسلقي هذه الجبال في صعود بعض المرتفعات المكونة من خليط من الصخور والرمال والنباتات والأبنية التي شيدها الناس ويعيشون فيها جنبًا إلى جنب مع متسلقي الجبال في هذا المكان. وتبدأ هذه المجموعة تسلق هذه المرتفعات التي كان الحياة والموت شريكان فيها، فالناس في بيوتهم ومتسلقي الجبال يمرون بجوارهم مباشرة في تتابع، الحياة تسير طبيعية للغاية والموت يسير بمحازاتها جنبًا إلى جنب، الجميع يجسدون الحياة الفارقة والموت المحقق من خلال هذا المزج بين الخطر والأمان، يحاول الراوي أن يتفادى مشكلة الصعود التي شعر بأنها مأزق كبير، بينما بجانبه يعلق أحد الشباب ضاحكًا وهو ينحني على مدخل الكهف:

- "يا لرشاقتك أيها الشيخ".

بذلت آخر جهودي لأحاول التعلق به ويداي متمسكتان بالقضيب الحديدي وجسمي متدل في الفراغ. وكانت الكتلة تحتى، ما تزال تتواثب في أعماق الهاوية المظلمة. راح الإطار الحديدى، مع الأسف، ينحنى تحت ثقلى، ثم أرتخى، وكان من الواضح أنه ينكسر، وكان من أيسر الأمور على الرجال الذين يتناولون المشروبات أن يمدوا لى أيديهم وينقذوني، إلا أنهم الآن لم يعودوا يهتمون

بي".[6] ويتناوب المشهد بين ما يعيشه الناس في روتين حياتهم، وبين الراوي الذي كان على وشك السقوط، الجميع يثرثر في أحوال الدنيا، بينما متسلق الجبال الراوي يحاول التشبث بأهداب الحياة دون طائل، ويبذل آخر جهد لديه حول هذا الوضع المأسوي القاتل: "وبينما شرعت في السقوط، في صمت الجبل المقدس استطعت أن أسمعهم بوضوح يتناقشون حول فيتنام، وبطولة كرة القدم، ومهرجان الأغنية".[7] وفي المتوالية الثانية بعنوان "الاعتراف" يسرد الكاتب عن السيدة باولا طريحة الفراش، حين أخبرتها الخادمة بأن الأب كوارزو جاء من الدير القريب التابع للإخوة الفرنسيسكانيين لزيارتها. وبعد حوار بين الأب كوارزو وباولا وثرثرتها حول أمور عدة كان الأب كوارزو يصغى لها وهو متصلبًا في جلسته، ثم فجأة بدأ الأب كورازو يصلى بوجه قاس وعندئذ عرفت لورا بولا أنها ستموت. لقد جاء الموت مع الأب كوارزو كما جاء الموت في متوالية الأولى مع الشخصيات الموحشة، وفي المتوالية الرابعة المعنونة "قبر أتيلا" يسرد بوتزاتي حول هذا القبر الذي اكتشفه جيوفاني تاسول في قلب غابة الشمال وهو القبر الأسطورى للفارس أتيلا. وكان الموت يخيّم على كل من لهم صلة بهذا القبر، فجميع هذه الشخصيات كانوا قد ماتوا بالفعل، المدرس الذي عرفّه بمكان القبر، صديقه الحميم أنريكو أرموجين الذي ذهب معه إلى العالم الجغرافي المشهور أزولينا ليسألاه عن خريطة الشمال الموجود فيها القبر، وكل من قابلاه بخصوص هذا الموضوع، كل هؤلاء قد ماتوا بالفعل: "العزيز أذيو دوتيبر دوتيريس مراقب مصلحة الغابات ذو الفهم العميق (لقد توفي)، وسكرتيرة معهده الدؤوب جرازيا مرازكا (وهي اليوم متوفاة)، وأرمندو السابق المخلص غاية الإخلاص (وهو اليوم متوفي)، والطيار أردينو مالينوشي الذي طار به في أحيان كثيرة فوق المنطقة وأتاح له أن يكتشف القبر (لقد مات هو أيضًا) وفي النهاية يجد جيوفاني تاسول نفسه وحيدًا وهو يجلس على صخرة وبجانب أشجار ولا شيء سواها".[8] لقد جسد دينو بوتزاتي الموت في معظم قصصه واختار له زوايا، ورؤى حاول أن يضع فيها الموت في أشكال متعددة من الحياة، وهو في نصوصه القصصية يشير إلى شيء هو بالضبط ما عاناه بسكال حينما كتب وقال: "إن كل ما أعلمه هو أنه قد قضى عليّ بالموت، ولكن ما أجهله أشد الجهل هو هذا الموت نفسه باعتباره شيئًا لا سبيل لى إلى الخلاص منه".[9]

صدر لبوتزاتي العديد من المجموعات القصصية المحتفية بالميتافيزيقا، خاصة الميتافيزيقا المرتبطة بإشكالية الموت واقعه وما وراؤه، ففي عام 1942 صدرت له مجموعة بعنوان "الرسل السبعة" عالج فيها ظاهرة الموت، وعبثية الحياة بشكل بارز وظاهر للغاية، وبين عامى 1952 و 1958 أصدر ثلاث مجموعات هى "اندحار لا بالغرينا" التي حصل بها على جائزة نابولى، ومجموعة "تجربة سحرية"، ومجموعة "ستون قصة" وتتسم معظم قصص بوتزاتي بأنها مشحونة بالألغاز، ومحصورة في هواجس وأسئلة إشكاليات متناسلة المعنى، وفي شكل سلس وبسيط، ومشبعة بالغموض وعدوى الترقب والخوف والانتظار والتوجس.

وقد ترجمت إلى العربية عددًا من القصص القصيرة لبوتزاتي كأنطولوجيا ومختارات نصية كان أولها ما ترجمه حسين رفعت فرغل في رسالته الأكاديمية عن دينو بوتزاتي وصدرت هذه الترجمة عن سلسلة الإبداع العالمى بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1984، وتمثل هذه المجموعة التي تكونّت من عشرين قصة قصيرة البعد الأول في اختيارات القصة عند هذا الكاتب، وكان حسين فرغل قد أعد رسالة الماجستير الخاصة به عن قصص بوتزاتي (ترجمة ودراسة لغوية) قدمت إلى كلية الألسن عام 1980، وقد تبعت هذه المجموعة، مجموعة "الجنرال المجهول" قام بترجمتها في سوريا الدكتور منذر عيّاشى وصدرت عن مركز الإنماء الحضارى عام 2002 وهي مجموعة جديدة تختلف عن مجموعة الدكتور حسين فرغل، وكانت أول قصة ترجمت لبوتزاتي إلى العربية هي قصة "طالب الشفاء" قام بترجمها الكاتب السورى جورج سالم، ونشرت بالعدد 43 من مجلة المعرفة السورية في سبتمبر 1965. ثم نشرت مجلة الآداب الأجنبية السورية في عدد ديسمبر 1975 عددًا آخر من قصص بوتزاتي قام بترجمتها أيضًا جورج سالم هى قصص "المعطف"، "افتتاح الطريق"، "طالب الشفاء"، "ضروب من الوحدة"، "النغم المتصاعد"، وقد نشرت هذه المجموعة بعد ذلك ضمن إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر 2004 وقدم لها محمد الراوي بمقدمة عن إبداع بوتزاتي، كما ترجم السفير السوري في إيطاليا مجموعة قصصية لبوتزاتي صدرت عن وزارة الثقافة السورية عام 1990 تحت عنوان "قصص قصيرة لدينو بوتزاتي" ضمت 22 قصة قصيرة تعطي صورة حية وتجربة عن ملامح شخصيات وتيمات أحداث بوتزاتي قام السفير الأديب بانتخابها بعناية وترجمها عن لغتها الأم، وقد انتشرت ترجمات كثيرة عن إبداع دينو بوتزاتي القصصي ضمن ما قام به عدد من المترجمين أحسوا بأهمية هذا الكاتب في الحقل السردي، إضافة إلى ما تم ترجمته من روايات أبرزها كانت روايته الشهيرة "صحراء التتار" التي ترجمها وقدم لها من الإيطالية إلى الفرنسية ميشيل أرنو Miche Arnaud وصدرت عام 1992 وقام بترجمتها بعد ذلك إلى العربية موسى بدوي وصدرت عن دار الكتاب الجديد وكان لهذه الرواية تأثير كبير انعكس على أسماء كبيرة في حقل الرواية أمثال ألبير كامو وصمويل بيكيت في روايته "في انتظار جودو"، والجنوب أفريقى الحائز على نوبل ج. م. كويتزي في روايته "في انتظار البرابرة" وأعتقد أن ثمة مؤثرات أخرى طالت رواية "الطريق" لنجيب محفوظ من ملامح وظلال هذه الرواية وقد كتب بوتزاتي إلى صديقه برامبييا Brambilla قائلا": لقد كنت أعتقد آناء اللحظات التي ظلت مسكونًا فيها بالطموحات الأدبية الكبرى. بأن الموضوع المهم والبكر الذي لم يطرق من ذى قبل إلا بقدر ضئيل هو موضوع الجبل تحديدًا، بشرط أن يتم شحنه وتعبئته بمجموعة من المشاعر والوجدانات الإنسانية الكبرى حتى لا يمكث جامدًا وباردًا، وغير قابل لنقل التعابير الإنسانية. أجل، ينبغي علينا - حنى نمسك جيدًا بالحبل كما هو - أن نحكى حكاية لا يأخذ فيها الجبل الدور الرئيسى. وإنما ينتهي به الأمر إلى أن يفرض الجيل نفسه. ويوحى بذاته وحسب. "أورده فرانسوا ليفي في التقديم لرواية "صحراء التتار" المرجع السابق.

الإحالات:

1 - الشاعرة الإيطالية دوناتيلا بيزوتى وحوار، القدس العربي، لندن، ع 3833، 9/8 سبتمبر 2001 ص 10.

2 - سر الكاتب، دينو بوتزاتي، ترجمة محمد آيت لعميم، القدس العربي، لندن، ع 5534، 18/17 مارس 2007.

3 - قصة الفراشة، مجموعة الجنرال المجهول، ترجمة منذر عياشى، دار الإنماء الحضارى، اللاذقية، ص 79.

4 - قصة "الميت الخطأ" مجموعة الجنرال المجهول، ترجمة د. منذر العياشى، المصدر السابق، ص 32.

5 - قصة النغم المتصاعد، دينو بونتزاتى، ترجمة جورج سالم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004 ص20.

6 - متوالية (الجدار) قصة ضروب الوحدة، مجموعة النغم المتصاعد وقصص أخرى، ترجمة جورج سالم، تقديم محمد الراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004 ص 23.

7 - المصدر السابق ص 24

8 - متوالية (قبر أتيلا) قصة ضروب الوحدة من المصدر السابق ص 34.

9 - مشكلة الإنسان، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، 1967 ص 122.

قراءة نقدية في سردية زوارق الموت

معتز محمد بشير

السودان

(الأدب ثورة، فإن لم يكن الأديب متمردًا على وضع اجتماعي وثقافي وسياسي فالأفضل له أن يصمت)... عمر لي ... روائي أشبه بالكاتب المسرحي "فولفجانج باور"، الذي يهتم بالحياة المُحبطة، والتي تُصيب الإنسان بالملل، مما جعل وعيه يتضمن قضايا النقد تجاه المجتمع الاستهلاكي الرأسمالي والعولمي، الذي يفسد حياتنا بأي أداة؛ هذا مع قدراته السردية العالية بتقديم تلك التصورات في شكل مخطوطات أدبية عالية الحس.

زوارق الموت منتج يُبين طرائق سرد الكاتب "عمر لي" في الكتابة واتجاهاته، حيث يمكن وصفه "لي" بأنه من مرتادي نظرية الجمال، والخيال الأدبي الخصب، الذي من شأنه أن يُعيد الوحدة الضائعة بين الإنسان والطبيعة، وصور الحنين إلى الغربة والتجوال، وحشد ضخم من الفلسفات والتصورات كلها، نجدها في منتوجه الأدبي الفائز بجائزة (ببلومانيا للنشر والتوزيع)، لعام 2023م، وهو متوسط الحجم يكمن في (158) صفحة. كتابات تتفوه بالقول: «تعالوا إلى داخل الحياة الإنسانية الثرية»، فالواجهة الواقعية لم تكن بعيدة في تناول الأمور من قِبل الأستاذ "لي" لوعيه التام بماهيتها وإنها انعكاس للحياة الحقيقية، تلك الواقعية السردية، هذا المفهوم الذي يُريد أن يعبر بالخيال المبدع، فالعالم المُصور في السردية لا يعبر عن "لي" فقط بل عن الإنسان بشكل عام، وهو ليس بعكس الحقائق القبيحة أو الجميلة، ولكن بقدر ما هو إمساك حقيقي بالجوهر الداخلي للمادة، عبر تلك اللغة الأنيقة والتوصيفات العالية في العمق، بالتالي يستطيع القارئ من خلال ذلك إذا استطاع الوصول مع الكاتب عن التخلي المباشر لانعكاس مشاعره ومواقفه لتفسير وفهم كيفية تلك التصاوير بالشكل الفني الذي يطرحه "لي"؛ إنها لحظة الوصول لحافة العطن والانغماس في الروح والحياة كما أسميتها وهي سمة صوفية أشار إليها الكاتب في نصوصه السردية داخل منتوجه.

احتوت السردية على (8) فصول، سأعمل على تقديم قراءة نقدية وتحليلية بشكل لا يخل بأحداثها وتصورات الكاتب الذي عمل على رصد الوقائع التاريخية والاجتماعية والثقافية والسياسية، من خلال طريقة سرد ممعنة في السهل الممتنع، والذي يتطلب تفككيها عمق ودقة.

ابتدر الكاتب سرديته بتفكير عال للبطل وهو يداعب أحلامه بالهجرة لبلاد الغرب الأوروبي، باستعارات أدبية عالية المستوى على غِرار «ذلك العاشق الجديد الذي حفظ طقوسًا أدبية ليسرق لبّ عشيقته ... الخ»، جمع ينمو عن ربط قوي للنفس ما بين أحلام الغربة ومدى أهميتها والهيام بها لدى البعض كحالة بطل السردية، بالمقاربة مع علاقة الفرد بمحبوبه؛ ثم دلف الكاتب بتقديم البطل عبر شخوص أسرته وترتيبهم العمري بشكل أشبه بلعبة البازل، مما يجعل السردية حافلة التشويق بالألغاز والعمليات الرياضية، مع توضيح مكامن أعمالهم الحياتية والوضع الاجتماعي للأسرة.

ونجد التراكيب اللغوية الكثيفة في عملية التوصيف للإحداث بشكل فيها كثير من بلاغة الكناية، فلمسنا ذلك عبر مشهد التهويم الذي اجتاح البطل في سرحانه المتقعد بالتفكير في السفر، حيث يستغرق منه ذلك وقت كثير دونما انتباه للوقت أحيانًا، عبر عنه الكاتب بعبارات جميلة مثل (نشوة وغيبوبة صوفيتين عميقتين ...الخ)، تظهر هذه النزعة الصوفية لدى الكاتب، أو أقلاها الإلمام بها من خلال إحاطته لهذا النوع من التفلسف (الصوفي).

أيضًا من التعابير التي توقف القارئ لجزالتها اللغوية مثل: (فم البحر – نهم البحر)، (الحشيش الذي سوف يمتص أحزانهم ...)

السردية بين الصفحة والأخرى لا تخلو من سلاسة اللغة والعبارة التي توقف القارئ، حيث تظهر جماليات مخيلة الكاتب في التوصيف على غِرار وصفه للخياط الذي يحيك على مكنته وكأنه "بيتهوفن"، أيضًا وصفه لبطل الرواية في حالة رجوعه للبيت واستلقائه سارحًا ومفكرًا في تدابير الأمور بـ(أجدني مضطجعًا على سرير التوأمين، أبعد كل فكرة سوداوية ... الخ).

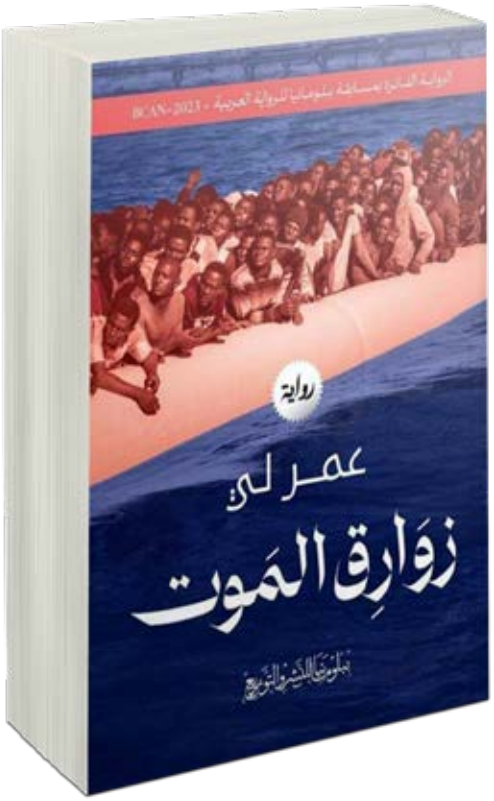
الفلسفة الوجودية تظهر في استبدال [زوارق الموت] – بـ[زوارق الحياة]، على لسان بطل السردية، مما جعل من الحبكة لا تقتصر على الأدب فقط بل هي منفتحة على عديد المعارف، هو ما يظهر براعة الكاتب وثقافته العالية.

(يبدو أننا جميعًا مصابون بهلوسة الماضي، نريد أن نُلغي هذا الحاضر ... الخ)، عبارة أبانت أن البطل كغيره من طبيعة المجتمعات التقليدية البسيطة وحتى كثير من الأمم، لا تُفضل المستقبل لأنها تقتاد على ماضيها، لخوفها من المستقبل الذي لا تملك له شيئًا لذا تظل تلك المجتمعات حبيسة الماضي تزهو به وتفاخر به كعامل للتماسك.

كانت الواقعية كفلسفة أيضًا حاضرة من خلال التوصيفات التي قدمها الكاتب، بتطرقه للأماكن والشخصيات، مما يجعل القارئ يستبطن بأن هذه السردية حقيقية مع بعض التعديلات في السيناريو، أو قد يكون الكاتب يحكي عن نفسه بتركيب شخصيات قريبة من واقعه الاجتماعي وغيرها من مظاهر التخمين والاستبطان، وهذا يوضح ذكاء الكاتب في عدم جعل القارئ يقف على أرضية واحدة كشكل من أشكال التشويق، كما يحدث في بعض الأفلام بأن يجعل المخرج الفيلم ونهايته مفتوحين على كل الاحتمالات، مساحة متروكة للقارئ بذكاء أشبه لما ذكره الكاتب عن الفيلسوف "إسبينوزا": بإنه عميق لا يفهمه إلا العميقون، تقريباً هذه المساحة جعلت من السردية عميقة على شبيه (السهل الممتنع)؛ فكانت عبارة عن مشاهد كتابية بارعة "لي" في مقدرة الوصف والتصوير الشبيه بالدراما (التراجيديا والميلودراما)، هو ما يفتح آفاقًا لتحويل هذا المنتج لعمل سينمائي تلفزيوني بامتياز، فنجد بأن السردية ذكرت مناطق مثل (مسجد لايِينْ) – (مدرسة يُمْبُلْ الابتدائية) - (حي غَدَّايْ)، كمناطق حقيقية في الواقع.

هنالك نقد قدمه الكاتب في سرديته، للواقع الحداثوي المادي الذي يسلب آدمية الإنسان وإنسانيته، وهو جزء من حركة المعرفة والنقد للحداثة، من باب (ما بعد الحداثة)، وذلك خلال اتجاهات الحداثة لقولبة الحياة بعيداً عن المشاعر والأحاسيس، خصوصاً في الغرب الأوروبي حيث هيكلت المادة البشر كالآلات، وهي قيمة مختلفة عن الحياة في أفريقيا حيث لا زالت تُحافظ على الإرث الاجتماعي والأسر الممتدة، لذلك وصفت السردية بأن العديد من أبناء أفريقيا تحصل لهم عملية انتاج داخل الحقل الثقافة الأوروبية التي غلب عليها الطابع الحداثي المادي مما تجعلهم حين رجوعهم إلى ديارهم الأصلية شخصيات أخرى، هي إشارة يود الكاتب إرسالها بأن لا يجب فقدان هذه القيم الإنسانية بالتماهي والذوبان في حضارات الغير.

من خلال تناول مفهوم الحرية، يتطرق الكاتب للتغييرات الاجتماعية التي حدثت في مجتمع البطل "بلال"، هو بأن العديد من المفاهيم يتم فهمها بشكل خاطئ بناء على التغييرات التي تأتي من قفزة في المجتمعات مما يصطحب معها العديد من الخلل.



القصة أبانت معاناة البطل "بلال" في دراسته ولذكائه الشديد، من ضعف بعض الأساتذة، وهو هنا يقول على لسان الكاتب، بأن عملية التدريس كثيرًا ما يتم اقتحامها من قِبل أشخاص لا يملكون أدنى مقوماتها، فمهنة التعليم شرفٌ عظيم ومسؤولية عظيمة فهي (مهنة الأنبياء) كما تُوصف، ويقف عندها تقدم الشعوب أو تأخرها، لهذا يجب إعداد من يود العمل كمعلم على أكمل وجه – كنوع من المعالجات الاجتماعية التي لجأ إليها الكاتب من ضمن عديد المعالجات والرؤى بجانب السرد (معالجات اقتصادية – سياسية - ثقافية).

الكاتب قدم تصورات للمجتمعات التقليدية ليس في السنغال وحدها، وذلك من خلال فهم تلك المجتمعات لفلسفة القانون، يظهر ذلك في السرد بعد خروج "بلال" من السجن ونظرة المجتمع له، دونما الإدراك لأن السجن بطبيعته كمؤسسة تجنح نحو الإصلاح، ولكن سواء كان الشخص السجين قد ندم على أفعاله السيئة التي أدخلته السجن أو زاد خطره ومعاداته للمجتمع، في الحالتين يكابد الخارجون من السجن كثيرًا من المصاعب خلال عملية الاندماج الاجتماعي من جديد بسبب نظرة

عمر لي

المجتمع لهم والطريقة التي يتعاملون بها، وهو الطرح الذي يريد الكاتب أن يبرزه في عملية إصلاح لهذه المفاهيم تجاه السجناء الخارجين من السجن، بأنهم بشر وجميعنا خطاؤون وخيرنا هم التوابون.

من أبلغ التوصيفات التي رمى بها الكاتب في محاولة التوصيف للحياة التي يعيشها بطل سرديته "بلال"، وهو استلاف تعبير (السيزيفية)؛ سيزيف والصخرة أو عن سؤال المعنى في الحياة، من هذا المنطلق جاء الاهتمام الفلسفي للكاتب الحديث عن الأساطير بوصفها تعبيرًا صادقًا عن توق الإنسان وأشواقه وحيرته في هذا العالم، هذا التعبير الذي ابتدعه الإنسان قبل أن تصله أية أفكار أخرى بما في ذلك الأفكار الدينية وقبل أن يهتدي إلى طرح تساؤلاته هذه في صيغة إشكالات فلسفية.

الفعل الاجتماعي كان ثريًا، من خلال أحداث السردية التي تدور في مجتمع "بلال"، فيشير الكاتب إلى حادثة دخوله السجن، متطرقًا للفساد والظلم الذي يقتل أحدهم في السجن وهو بريء نسبة لأن أهله ليس من أصحاب النفوذ، وأيضًا التفاوت في درجات السجن وغرفه بناءً على الجاه والسلطة، بالإضافة إلى الشخصيات التي صنعت مجدها وثروتها على أكتاف الآخرين كحادثة الصحفي الذي سرق جهد "بلال".

وهنالك في الزورق كذلك يستعرض الكاتب أبعادًا اجتماعية أخرى، في النسيج الاجتماعي حيث عملت قفزة الحداثة إلى الإخلال بالنظام الاجتماعي الثقافي والعرفي، فهروب ابنة الإمام في قارب الموت هربًا من اكتشاف حملها بدون عقد زواج شرعي، مع إلماح الكاتب لطبيعة ملابسها ذاكرًا «كانت الفتاة الأخرى ببنطلونها الضيق، وعباءتها الواسعة ...الخ» هو ملمح للتغيير في الشكل الثقافي للزي السنغالي المهندم، مما خلق حالة انفصام وتناقض بين اللباس الحديث المستلب المشار إليه بالبنطلون، مع القديم ألا وهو العباءة الواسعة، وهي حالة النقلة في المجتمعات الأفريقية وجعلتهم في حالات كثيرة أشبه بالمسخ من خلال التقليد الأعمى والانبهار بكل ما هو قادم من الغرب.

السردية أبرزت أيضًا دور بعض المهن مثل التعليم والتدريس، وما لحق بها من تغيرات جعلت منها مهنا مهمشة، فقد كان المعلم هو أهم مهنة يجد الاحترام في كل بقاع السنغال، وقام على أكتافه حتى ثورات التحرير أمثال "ألمام مابا جاخو & الشيخ أحمد بامبا & الشيخ محمد لمين درامي"، حيث كانوا معلمين بالخلاوى. فكرة التغيير في الثقافة السنغالية لمهنة التعليم، طرحها الكاتب في السردية من خلال وجود بطل الرواية مع أستاذه في قارب الهروب نحو أرض أخرى، نسبة لأن التعليم أضحى غير مجدٍ كوسيلة لكسب العيش أو حتى للاحترام.

كذلك وضح التغيير الطبقي للعديد في المجتمع، حيث احتوى الزورق على أفراد كانوا يومًا أغنياء، وضاقت بهم سبل العيش وكسدت تجارتهم، هو ما أراد الكاتب إيصاله بالتحولات في عملية الإحلال والإبدال لطبيعة الطبقة البرجوازية والمتغيرات التي حصلت في الاجتماع والثقافة السنغالية.

من خلال أن الدين كمحدد أساسي في علاقات المجتمعات التقليدية، كان من هذه الزاوية والنقاش التاريخي في بداية تكوين الدولة السنغالية الحديثة بعد الاستعمار، هو التطرق لرجالات الدين (المتصوفة) في توحيد الشعوب السنغالية في الدفاع عن الأرض، مع جانب آخر أن الاستعمار نفسه استقل هذه الطبقة الصوفية أو بعض رجالات الدين بشكل عام في الاستيطان بأفريقية عمومًا؛ وذلك لاعتبارية الدين كرأس مال تلك المجتمعات، هو أيضًا إثارة لنقاش حول دور الدين في المجتمعات ما بين مؤيد و معارض لذا في حلبة أخرى طرحها الكاتب للنقاش باتفاق مع "فات" و"بلال" أو أن يصنع القارئ رأيًا جديدًا.

تروي الأسطورة اليونانية القديمة أن "أبولو" عندما تدلّه بحب "كاسندرا"؛ ابنة الملك "بريام"، أسبغ عليها موهبة العلم بالغيب؛ وذلك في مقابل وعد منها أن تستسلم له، فما أخلفت "كاسندرا" وعدها توسل إليها "أبولو" أن تمنحه قُبلة واحدة؛ أمام توسلاته منحته ما اشتهى، عندئذ نفخ "أبولو" في فيها فأذهب منها القدرة على الإقناع؛ وعلى ذلك بقي التنبؤ بالمستقبل موهبة بين يديها؛ لكنها موهبة عقيمة لا تحمل الغير على التصديق ولا تثير في النفس أية حميمة؛ عندما عرج الكاتب نحو مشاعر "بلال" وأحاسيسه، تجاه تلك الفتاة التي اختارها قلبه "فات"، وهي خياره من ضمن العديد منهن، جاء في بالي قصة الأسطورة اليونانية القديمة، لأن الكاتب خلق توصيفات حسية عالية، ضخت على السردية جانبًا حسيًا ورومانسيًا جميلاً، خلق به فاصلاً من الأحداث الاجتماعية والسياسية الجافة، حيث تُلخص هذه الجملة وجه المقارنة (... لم يمنعني الخجل من اكتشاف شفتيها العذراوين، ولولا شقيقتي قد دخلت عليّ لتعيد إليّ الجوائز لاكتشفت عوالم أنثوية أخرى ....) ما بين "كاسندرا" و "أبولو" وما بين "فات" و"بلال".

من واقع الحياة العاطفية لـ"بلال"، ودخول المرأة في السردية بشكل لافت، عمل الكاتب إلى تبيان دور المرأة في المجتمع من خلال الإشارة للسلطة الأبوية والعقلية الذكورية، وهنا الكاتب ترك الباب مواربًا للقارئ حول فلسفة (الفيمينيزم)، كحالة جدلية للنقاش حول مؤامرة تلك الفلسفة للمجتمع السنغالي والأفريقي!، وهي حالة تعلي من قيمة السردية بإشراك القارئ في القضايا التي ظلت محل نقاش كبير أينما وجدت.

المفهوم التاريخاني طغى في العديد من الصفحات، فنرى نقاش "فات" و "بلال"، حول حقبة الاستعمار الفرنسي، وهل ما فعله بعض الأجداد يعتبر براغماتية أو واقعية في التعامل مع الجيوش الفرنسية، كان السجال كأنه مناظرة، وكان لكل محاججته في طرح المنطق المقبول له، هنا أيضًا فإن الكاتب يقحم القارئ كطرف ثالث بين "فات" و "بلال"، بشكل عبقري، حيث يجد القارئ نفسه مجبرًا في الدخول في وجهات النظر المطروحة بينهما.

أبرز الكاتب بعض الشخصيات التي لها أثر في تاريخ السنغال أمثال "الحاج عمر الفوتي" و"الشيخ/ محمد الأمين درامي" و"الإمام/ مابا جاخوبا"، هؤلاء يشكلون حقبة مهمة في تاريخ السنغال النضالي ضد الاستعمار، مما أعطى السردية وجهًا آخر متعلقًا بمعرفة إضافية للتاريخ في بلد أسود التيرنجا؛ وفي ذات الممانعة والوعي بالحقوق استدل الكاتب

بالفيلسوف والكاتب والمهندس "مالك بن نبي" في آرائه حول التخلف الذي عزاه إلى مستوى الأفكار، وليس إلى «الأشياء»، من أجل تطوير عالم جديد يعتمد بشكل متزايد على الأفكار وغيرها من المعايير الفكريَّة الأخرى، هذا بالإضافة لتصوراته في كتبه (شروط النهضة/القابلية للاستعمار) التي تشير إلى الانعتاق من قيد المستعمر، وهو ما حملته السردية في مضمونها بالإشارة لتلك الزوارق ومسيرتها في التاريخ بداية من نقلها للعنصر البشري الزنجي طوعًا أو غصبًا؛ ويظهر ذلك في مخيلة الكاتب بذكره لعبارة: (أصبحت العنصرية تمثل الإطار الفكري لتحليلاتي، أصبت بفوبيا الغرب ... الخ).

السنغال مرت بحقبة كونية، وذلك من خلال جزيرة (غُوري)، تلك البقعة التي لن تُكفر عن كل سوءات الإنسان من خلال ما شهدته من جرائم عنصرية بغيضة. الكاتب عبر شخصية "بلال" وحبيبته "فات"، اصطحبنا من خلال نقاشهما بكل سلاسة للدخول في أضابير ما حدث من فظاعات، بداية بمشوار الباص من سوق (بترسين)، ثم بالتاكسي بعده إلى ميناء (بور أوتونوم دو داكار)، مرورًا بأشهر تمثال (دمب وديبون) وهما يتعانقان؛ ثم المباني المتعدد الأطرز لكثرة المرور الغربي بهذه الجزيرة، فهنالك بيوت على الطراز البرتغالي والهولندي وهنالك ما هو على الطراز الفرنسي والإنجليزي، بالإضافة إلى الصبغة الهندسية المحلية، مما أكسب الجزيرة تعددًا أمميا؛ هذا بخلاف البيوت المعروفة (ببيوت العبيد)، التي يُحتجز فيها الأفارقة بمختلف مشاربهم لنقلهم للجحيم الأوروبي، هذه البيوت نفسها مقسمة على العبيد وفق خضوعهم وتماهيهم مع الجلاد الأوروبي، وهو ما وصفه "مالكوم إكس" بعبيد المنازل وعبيد الحقول، وما تطرقت له السردية أيضًا.

من هنا تثير السردية مفهوم (الاستلاب الثقافي)، بمحاولة الكاتب للفت الانتباه بأن التقاطعات والمصالح لا تعني الذوبات والتماهي في ثقافة الغير، وخصوصًا ما حدث في أفريقية يجب أن يخلق في الأفارقة قدرة التفريق بين التعامل مع الآخر والتماهي لدرجة الاستلاب الثقافي، وقد أبرز الكاتب ذلك من خلال نقده للمثقفين الأفارقة وذلك بالإشارة للمثقفين السنغاليين أمثال "مريام با" و"سنغور" الذي ذكره بعبارة (ويموت سنغور في باريس مخلفًا لورثته كل هذه الثروة، وتاركاً البلد في متاهة تدور ... الخ)؛ وهو اتجاه ليس ببعيد عن تصورات "غرامشي" عن المثقف العضوي يدعو له الكاتب.

مظاهر الرفض والتفريق واضحة في إحدى فصول السردية لمفهوم الاستلاب الثقافي، من خلال التطرق لدور المنظمات الغربية في طمس هُوية البلدان، والزج بمفاهيم جديدة من باب التمدن الحديث؛ فعضّد هذا الرفض الكاتب بذكره لطبيعة الثقافات واللغات المحلية لمجتمعات السنغال كـ(الفولانية – الولوفية – الهوسا - السونيكية).

هذا الشق فيه توصيفات بارعة من الكاتب لتلك المرحلة بشكل سردي لم يخل من الحقائق التاريخية والسياسية، يمكن أن يجعلها كدليل في معرفة خبايا التاريخ لتلك الفترة (للسنغال وعموم أفريقيا).

يواصل الكاتب سرده الجميل، والذي يجعل من القارئ صعوبة الفكاك دون المواصلة المستمرة للسردية، لما فيها من تشويق ومعلومات، فيواصل اصطحابنا في رحلة البطل "بلال"، والذي نجده قد غرق في (النوستالجيا)، والتي من خلالها يعمل على الحكي والتذكر في طريق رحلته إلى زوارق الموت، فيضخ مزيدا من المعلومات.

مواصلة لفلسفة الحديث عن الأساطير (الميثولوجيا)، باستعراض الظاهرة الاجتماعية المعممة في قارة أفريقيا كنمط ثقافي، ألا وهي سطوة الكهنة والسحرة، وما يقدمونه للشعوب من تمائم يعلقونها على أجسادهم و يشربونها أو يدفنونها، كشكل من الحماية من الموت أو للتوفيق وجلب الحظ، أو لتدمير الخصوم بسحرهم أو تعطيلهم ... الخ من أساليب مثيولوجيا السحر.

البعد الاجتماعي الثقافي - وهي الصورة الأخرى التي نقلها لنا الكاتب، في محاولة منه لتقديم السنغال عبر سرديته بأنها دولة تمتلك تاريخاً غنياً من الثقافة الإفريقية مع القليل من التأثير الفرنسي، لذا نجد في مقدمة هذه الصورة هي حقبة الاستعمار وأشهر وجه لذلك هو جزيرة (غُوري)، والتي تُعرف بباب اللاعودة، والشهيرة ببيوت العبيد آنذاك.

جزيرة (غُوري) تقع قبالة ساحل السنغال وقد شكلت من القرن الخامس عشر ولغاية القرن التاسع عشر المركز التجاري الأكبر لتجارة العبيد في الساحل الأفريقي، وقد خضعت على التوالي لسيطرة البرتغال وهولندا وانكلترا وفرنسا، ما جعل هندستها تتميز بالتناقض بين أحياء العبيد المظلمة ومنازل تجار الرقيق الأنيقة، ولا تزال جزيرة غوري تجسّد حتى اليوم رمزًا للاستغلال البشري وموطنًا للمصالحة. في عام (1978م) أعلن أنه من مواقع التراث العالمي من قبل اليونسكو.

شكلت هذه الجزئية بُعدًا ثقافيًا ضخما لتعاقب الدول عليها، مما عاد بأثره على السنغال وشعبها من خلال الجانب الاجتماعي والثقافي، وهي رؤية ثاقبة وذكية من الكاتب أن ينقل القارئ للغوص في أعماق السنغال عبر ثقافته، بإيلاج السرد القصصي مع التفاصيل الثقافية الحقيقية التي جسدها في الحياة اليومية للشاب "بلال" بطل الرواية، إذ يمكن من هنا أن تضاف هذه السردية من باب الكتب التثقيفية بجمهورية السنغال بشكل مختلف.

من المظاهر الثقافية الأخرى للسردية، والتي يعمل الكاتب فيها بتقديم السنغال لتعريف القارئ بها، هو المعلم المهم جدًا في حياة السنغاليين "الشيخ أنتا ديوب" الكاتب والمؤرخ والسياسي، الذي له إسهامات موسوعية في الفلسفة، والرياضيات، والأنثروبولوجيا، وأبحاث المصريات، حيث مثَّل دورُ القارة الأفريقية وإسهام أممها السوداء في الحضارة العالمية وبعدها المركزي في أعماله، مقاومًا للنظريات المتحيزة إلى المركزية الأوروبية، فألهمت آراؤه مفكرين وناشطين في مسألة الوحدة الأفريقية، ومن منطلق التفكير النقدي الأفريقي للكاتب هو الإيتاء بنموذج بـ"ديوب"، مدعمًا فكرته التي عمل عليها "الشيخ"، ألا وهي إعادة الاعتبار لحضارات الشعوب السوداء، لذا كرمته السنغال بتحويل جامعة داكار إلى اسمه، لهذا تطرق الكاتب لهذه الجامعة، بأنها أحد أحلام "بلال" بالدخول إليها.

(زوارق الموت) أظهرت مدى ثراء الحياة السنغالية بالأدباء والمفكرين، فهنالك الروائية الكاتبة "أمنة صو فال"، والشاعر والسياسي "ليوبولد سيدار سنغور"، والمفكر التاريخي الأنثروبولوجي "شيخ أنت جوب"، جلهم بإسهاماتهم التي أثرت الساحة العالمية.

السردية لم تنغلق على الأراضي السنغالية فقط، فقد شملت العديد من القضايا الأفريقية وتجاوزتها لدول عديدة، فأضحت أممية، وهو بُعد آخر يطوي في جنباته الرؤية الإنسانية للكاتب، الذي يتمتع بوعي وأفق مختلف؛ في محاولاته الدؤوبة لتذويب الهموم والبؤس، مما جعل هذه السردية وكأنها جزء أصيل من حركة النزعة الإنسانية (Humanismus)، وذلك من خلال الجنسيات التي احتوتها قوارب الموت، بإشارة لوحدة المصير المشترك من قضايا تكاد تكون متطابقة باختلاف الأعمار والجنسيات، وهو ما يكاد يطابق التاريخ في نقل العديد من البشر من أفريقيا باختلاف جنسياتهم، السردية هنا تحاول استعاضة ذلك المشهد القديم بالإشارة

لأن قوارب الموت الحديثة لا تختلف كثيرًا عن سفن جلب الرقيق القديمة من السودان الفرنسي والإنجليزي وعموم أفريقيا.

من خلال رحلة "بلال" بعد ركوبه البحر، يقدم لنا الكاتب دليلاً كاملاً لطريقة العيش خلال هذه الرحلة، من سلوكيات وطرق تعامل بين الركاب والعقليات التي تنشأ وتكون محددة ومرسومة مسبقًا لأدوارها في طرائق الأكل والأولويات مما يبرز لنا هنا الكاتب في السردية بُعدًا آخر ألا وهو البعد الاقتصادي ومفهوم الطبقات.

المادة الفكرية التثقيفية لهذه السردية بالشكل المقدم من الكاتب تبرز من خلال كتاباته التي يعكسها مُنتجه (زوارق الموت) هذا طرائقه في الكتابة واتجاهاتها؛ وهنا يتطرق الكاتب إلى مفهوم الاقتصاد السياسي ومصطلح الطبقات، من خلال التقاسيم داخل المركب طبقة (برجوازية – متوسطة - بورليتاريا) وذلك بالاستناد للمكانة الاجتماعي التي يحددها رأس المال دون اعتبارات للتعليم هنا، حيث تلعب الطبقات في المركب دورًا مهمًا في سير الحياة بها، فصار قانون الطبقة داخل هذه المراكب هو العقد الاجتماعي والدستور المعتمد.

تتواصل الأحداث بشكل شيق مثير للهفة، بين كل فصل وفصل، مع ملاحظة الانتقال السلس للسرد بالطريقة التي يقدمها الكاتب دون أن يشعر القارئ بفجوة في القصة ما بين ذكريات "بلال" والواقع الذي يعيشه بين ظهريه.

وفي إحدى الفصول يتم استعراض بشكل كبير أحداث المركب التي تقل الفارين إلى أوروبا، وقصصهم التي يكون بعضها مُسلمًا به ومرسوم مسبقًا طبقًا لنظام التهريب، وأحداث أخرى يدور رحاها بوقائع لحظية، فنجد من يهلكه المرض والعطش وكيفية التعامل معه، وكذلك من يموت فيتم إلقاؤه دون تردد في البحر، فموت أحدهم يمثل حالة فرج بتوسيع لقمة العيش التي يتلقونها فتكبر قليلاً، ومكان أرحب بتخلي أحدهم عن مكانه بموته ورميه في البحر، والقصص والحكايا واجترار الذكريات، فيجري في القارب جميع ما هو متصل بجدلية الأمل واليأس، فتبرز حكايات مثيولوجيا الموت بين الركاب، ظنًّا منهم أن من ماتوا من خلال هذه الرحلة، يظلون يواصلون عملهم الروتيني، كحالة للتعايش مع أسوء اللحظات المتوقعة، وفي جانب آخر يهيم البعض بتصوراتهم بأنه وصل مبتغى أحلامه بوصول البر الأوروبي وهكذا تعيش المركب حملاً فوق حملها بما يحملها كل من المهاجرين.

يمر الركاب في زوارق التهريب بعديد من الإرهاصات والتخيلات التي بكثرة ما يتم تداولها كأنها أضحت حقيقة، على سبيل ما يتحدث عنه ركاب السفن والقوارب التي تمر على رحلات المهاجرين، فالبعض صورها على علاقة بالجن نتيجة لعدد الموتى الذين يرحلون ضحية الجوع والعطش ويتم إلقاؤهم في البحر، والكثير من التأويلات.

كذلك طبيعة الأكل والشراب الذي يكون محصورًا على قطع البسكويت، وقليل الحليب والماء على فترات متباعدة وبكميات قليلة، وأحيانًا يكون هنالك حساء.

الوقائع التي قدمتها السردية، هي أشبه بخارطة طريق للإدراك بفكرة الهجرة في هذه الزوارق، فقد قدمت الكثير بل كل ما يتعلق بتفاصيل السفر عبر التهريب، حيث يمكن للأشخاص الذين يودون خوض تجربة زوارق الموت، أن يمتطوها بمعرفة تامة لكل مجاهل ما يحدث منذ اللحظات الأولى لانطلاق الإبحار، هذه زاوية تكاد تكون مختلفة في طبيعة السرديات التي تستعرض الواقع من أجل معالجته أو تشريحه، لهذا فإن هذه السردية تمتاز بعلو الكعب في تغطية كل المساحات الغير مرئية لطبيعة الوقائع.

فكرة السفر عبر زوارق الموت يقف عمودها الفقري على عدة عوامل بداية من اتخاذ القرار وتوفر المال، والتشبث بالأمل وفي الغالب يكون هو العامل الحاسم، لأن الوصول للبر لا يخضع في الغالب لمعايير منطقية، من خلال الرحلة التي تمر بكثير المنعطفات، من تشكيلة الركاب، والأوضاع الأمنية والأحوال الطبيعية ...الخ من مستلزمات هذه الرحلة.

تتلخص سردية (زوارق الموت)، في عبارة (البرسا أو البرزخ)، تثبيتًا للمغامرين في رحلتهم التي يملؤها اليأس والأمل، حيث تستجيب الحياة للروح، فالرحلة نفسها هي شكل من أشكال المقاومة، أمل مخلوط بالإحباط، وقد يلاحظ القارئ دقة الكاتب في نقل مدى الآلام والمعاناة التي تجتاح الشخص الذي يقوم بهذه الرحلة، بالإضافة للجو المحيط حوله، حيث نقل لنا إحساس والدة "بلال" وحسرة فقدانها المسبق لأولادها الذين ذهبوا في زوارق الموت ولم يُعرف لهم أثر، وهو نقل بإحساس عال، أشبه بخيار الاستقرار في الواقع للإنسان القلق الذي عبر عنه "نيتشه"، لذا يلجأ العديد لقوارب الموت بخاصية هذا القلق وهاجس الاستقرار الجيد، الذي يرسمونه عن الغرب موطن للسعادة.

إنّ الاستقرار في الأساس موقف فلسفي/وجودي/ أخلاقي، عبرت عنه الفلسفة المعاصرة على أنه إشارة لحالة التوازن، لأنّ جوهر الوجود ما هو إلّا حالة ما بين الإيجابية والسلبيّة، تستمرّ لفترة محدّدة وتنتهي بالموت حتمًا، لذا يظل هاجس الاستقرار بمفاهيمه المتعددة هم الإنسان الأول؛ وفكرة زوارق الموت تُعلم الإنسان طريقة استيعاب جوهر العلاقات، فليس ثمة تناقض بين مشاهدة المادة الواقعية، وخلق النموذج الخيالي في مخيلة الإنسان كما هو موجود بالرواية؛ فالكاتب عمل على تقريب الهوة بشكل ممتاز في التوصيف ونقل القارئ بشكل دقيق، فكانت السردية أقرب لتيار الواقعية الأدبية.

ساعدتني سردية [زوارق الموت] على رؤية وفهم الإنسان والإحساس به، كأبسط حالة لوجودي الماثل في هذه الحياة، ذكرني هذا قصة الخباز "سبستيان" الذي تعرفنا عليه من خلال مقر عمله، من حيث وجه نظر كاتبه، فهو ليس ماثل مادي كإنسان يكسب قوته من عمله المتواضع فقط، بل كان خالقًا للحياة لا يمكن أن يعيش بدونه المئات والآلاف من الناس، هكذا هي أدوارنا كبشر، فهل صممنا لغيرنا ما يحتاج؟.

السردية كانت كالغاية التي تشكل ضوء الشبيه بدور الخباز "سبستيان" بفتحها لنافذة أحداث تلك القوارب، وطرحها من عدة زوايا وأبعاد (تاريخية/ سياسية/ اجتماعية/ ثقافية/ فكرية/ فلسفية/ إنسانية ... وهلم جرا)، وذلك باعتبارها سؤال عن هل هي وسيلة للانتماء وشعور الفرد بالبحث عن موطن يحتويه ويشعر فيه بآدميته، أم أنها مزيج من حاجاتنا وملكات الروح في تلبية الشغف والتغيير؟

إننا نشهد في هذا العالم المتعدد الجوانب بتناقضاته وتعقيداته على الذات، من جمال وقبح، ونرى السعادة والأحزان، وينقسم الإنسان إلى خير وشر، لذا ينبغي في خضم كل هذا أن نعرض على أنفسنا رؤية صحيحة لكل تلك القيم المرتبطة بالأخلاقية، ساميةً بنا لتعلية قيمة الأنسنة بين الشعوب.

مجلة الثقافة العربية

لاكتشاف عوالم مجلة فكر الثقافية

"مرايا آخر المشهد" لأحمد حسين حميدان

جماليات اللغة السردية والإبداع القصصي

عزيز العرباوي
كاتب وناقد مغربي

تتفاعل عملية الإبداع السردي القصصي بالدرجة الأولى مع عملية التلقي داخل مجتمع يمكن تعريفه على أنه مجتمع أدبي وثقافي، حيث تتشكل ملامحه الجديدة هذه انطلاقًا مما تنشره نخبه المبدعة من صحف ودوريات وكتب سردية وتقوم العملية التواصلية فيه على ضمان استمرارية الإبداع الأدبي حيث ينشأ السرد الأدبي على أنقاض المرويات السردية التراثية لخلق مناخ سردي أدبي يؤسس لمجتمع الثقافة والأدب. ومن هنا انبثقت القصة والرواية وأشكال السرد الحديث والمعاصر التي شكلت نقلة نوعية في هذا المجال الأدبي وأغنت الساحة الأدبية والثقافية العربية بالعديد من النصوص المتميزة.

إن الحديث عن تمثيل المرجعيات الثقافية في القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة يرجع بنا إلى الحديث عن أهمية المادة التخييلية وعلاقتها بالمرجعيات الثقافية، حيث يستثمر السرد القصصي مكونات هذه المرجعيات كقرائن يعتمد عليها التخييل على مستوى الأحداث والوقائع والمواقف والشخصيات والفضاءات الزمنية والمكانية إضافة إلى الصيغ والأساليب السردية. وفي هذا الإطار يمكننا الحديث عن ما قامت به تجربة السرد العربي الحديث من استثمار أساسي وتمثيل بارز للمرجعيات النفسية والتاريخية والهوياتية والدينية، والقيم الاجتماعية المتعارف عليها والأعراف الاجتماعية، ومثلت موضوعات الحياة والثقافة والطبيعة، والتربة الاستعمارية والاستبداد السياسي المتسلط، وقمع الحريات والمنفى والاغتراب مما أغنى التجربة السردية العربية ومنحها غنًى وتنوعًا وتعددًا على مستوى الأسلوب والموضوع، وجعلها تساهم في الحراك الثقافي والاجتماعي في الوطن العربي.

وتبقى القصة القصيرة الجنس السردي الذي لا يمكنه أن يُعد قصة إلا إذا كان سجلًا مملوءًا بالأحداث وبحركات متتابعة وبتدرج غير متوقع بتقنيات أسلوبية وفنية يستعملها السارد قصد بعث التشويق والتأمل في نفس القارئ المتشوق للقراءة. إن القصة القصيرة سلسلة من المشاهد، تتطلب حضور شخصيات تحاول أن تحل نوعًا من المشاكل من خلال بعض الأحداث التي يمكن اعتبارها الأفضل لتحقيق الهدف، حيث تتعرض هذه الأحداث لبعض العوائق والصعوبات والمشاكل حتى تصل إلى النتيجة المطلوبة. إنها في النهاية، حسب عبدالرحيم الكردي، "نوع أدبي غير منته وغير محدد المعالم فهو متصل بالقوة العقلانية غير المتوافقة أي قوة التخيل، وهي غير خاضعة لقانون أو مبدأ معين، إنما هي محتكمة لعوامل لا يمكن الإمساك بناصيتها كعوامل الانفعال والتأثر، ومع هذا فلا يمكن تحديدها لأنها لا تسلم بقانون ثابت" . وفي هذا الصدد تأتي مجموعة الكاتب القاص أحمد حسين حميدان "مرايا آخر المشهد" التي تحمل داخلها العديد من عوامل الانفعال والتأثر بالأحداث الاجتماعية والسياسية والثقافية الرائجة في مجتمعه حيث التعدد والتنوع على مستوى الوعي بها وعلى مستوى فهمها وإدراك نتائجها. يقول في قصة "القيامة الصغرى":

"... قال الملازم لعناصر المجموعة التاسعة: يا شباب انتبهوا، ليس لدينا وقت كثير للكلام، فكما تشاهدون الحرب بدأت ومهمتنا تدمير مركز المراقبة للعدو عند ذلك التل- وأشار بسبابته باتجاه المكان- وأكد لهم أن تنفيذها غير صعب على رجال مثلهم، ثم دعاهم بحماس: هيا يا شباب اليوم يومكم... لكن هذا لم يبدد الخوف من قلوب المجموعة المسكونة

بالحذر والرهبة وهي تعبر الأسلاك الشائكة" .

اللغة السردية وجمالياتها

ليس بالضرورة أن تحكي القصة القصيرة مغامرات الذات الكاتبة أو الساردة في النص، بقدر ما إنها تجعل من الكتابة مغامرة إذا ركبها المتلقي سيجد تيهًا في دهاليزها ويأخذ نصيبه من القراءة، فلا فرق بين الوصف والسرد والمونولوج والحوار المباشر أو غير المباشر، ولا حواجز بين العوالم الداخلية والخارجية، بل لا وجود مطلقًا لخيط سردي منطقي ينير طريق المتلقي الذي يريد كل شيء جاهز. وبهذا الشكل الخاص يمكن للقصة الجديدة، حسب حسن المودن، أن "تدفع القارئ إلى أبواب الوعي، إلى أقصى حدود الوعي، إلى ضد الوعي، وهذه عملية هامة لأنها تنجح في إعادة إحياء فعل القراءة" . فالكتابة القصصية العربية الجديدة قد تمكنت من تجديد عناصرها ومكوناتها الفنية والجمالية، بل استعادت قوتها من خلال عملها على تقوية اللغة السردية وتأكيدها على أهمية اللغة في القصة نظرًا لأنها تحتاج إلى التكثيف، وبالتالي إلى إيصال الفكرة ومعالجة القضية والموضوع في عدد قليل من السطور أو الكلمات أو حتى الصفحات.

إن القصة القصيرة عند القاص أحمد حسين حميدان، تعكس في العديد من موضوعاتها، مشاكل اجتماعية وثقافية، وقضايا فكرية متعددة يعرفها مجتمعه، خاصة تلك المشاكل الاجتماعية الناتجة عن العلاقات الإنسانية المتشابكة وقضايا الوطن ومشاكله اليومية وصراعات نخبه السياسية والثقافية والدينية، خاصة في إطار الحصول على أهدافها وغاياتها الكبرى؛ والتي غالبًا ما تؤثر سلبًا على استقرار الوطن وتماسك المجتمع وأفراده. كما أنها قصص تعكس مدى عنايته الكبيرة بلغته السردية من خلال اختياره الموفق للغة سردية مفعمة بالبساطة والوضوح المغلف بالرمزية والإيحائية.

ونجد في قصص حميدان تلك الإشارة الذكية لعدة أفكار ومواقف سياسية وثقافية وفكرية مرتبطة بوعي الشخصيات وإدراكهم للحياة وعلاقاتهم الاجتماعية مع الناس؛ حيث تحيل كلها على قضية يفكر فيها ويحاول إيصال موقف حولها إلى القارئ دون أن يفصح عنها مباشرة، يقول في قصة "دماء على صدرها":

"أهل القرية قالوا: أخيرًا فعلها رحمو... "زينة" التي أخذت عقله وقلبه انتزعت جسدها من يدي الوكيل وفرت عندما حاول شدها إلى فراشه... خرجت بثوبها الممزق والدماء على صدرها... كانت تصرخ... وأمه كانت تولول... تضرب على رأسها وتصيح: أين ابني... أين رحمو... ماذا فعل به هؤلاء الظُّلاَّم؟" .

يمثل الوكيل المغتصب الذي اغتصب زينة، وبالتالي يمثل من اغتصب الوطن، واغتصب حقوق الناس تحت عناوين ما أنزل الله بها من سلطان؛ بينما يمثل رحمو شخصية البطل الذي يحارب الطغيان والاستبداد والظلم ويريد إراحة الوطن وأهله من الاغتصاب والاستعباد والطغيان.

إن البحث عن جمالية اللغة في نصوص المجموعة "مرايا آخر المشهد" يسهّل الوصول إلى الاعتقاد بأن القاص أحمد حسين حميدان يرغب في تحقيق ما قلناه سابقًا، والانزياح بلغته السردية نحو التكثيف واستخدام صور مبتكرة ومبدعة مكثفة توصل المعنى المراد من خلال الوقوف على أحداث يومية ووقائع حاصلة مغلفة بتخييل مسهب يغري القارئ ويثير حفيظته القرائية والتأويلية. فإضافة إلى لغة الحكي والسرد والسؤال يعتمد القاص على لغة السخرية، السخرية من الواقع ومن أشخاص معينين ومن أحداث اجتماعية بعينها، وحتى من مواقف إنسانية مسيئة للفرد والجماعة داخل مجتمعه. ويمكننا من خلال عنوان كل نص على حدة أن نعرف موضوع القصة، فهو مفتاحها الأساس والطريق السالكة لمعرفة الصورة الكاملة حول النص، بل إنه كمفردة في غالب الأحيان، يكاد يوصلنا إلى المعنى الأولي للنص القصصي، لأنه يقدم لنا دلالات خاصة أقرب ما تكون إلى ما يقدمه النص بأكمله من دلالات حينما ننتهي من قراءته. يقول في "سفر آخر الليل":

"ولم يخطر له أن يكلمها عن مدى الخيبة التي كانت تستولي عليه من تجاهل إعلانات العمل في الصحف لخبراته وهي لا تكل من البحث عن مصففات الشعر وسكرتيرات حسناوات المظهر لفندق وعمال المطعم... كل العذابات غابت وهو يقترب منها... وكل المرارات بدأت بالزوال مذ جاءه مالك بيوت الإيجار ليعيد الاعتبار له ولشهادته الهندسية بتعيينه مشرفًا على تنفيذ مخططات بيوته الجديدة فأشرقت له الشمس بعد غروب وابتسمت أمامه أبواب الرزق العبوسة من دون إعلان موعد... وها هو الآن يعود إلى بيته مفعمًا بالفرح" .

ولا بد أن نقول هنا إن القاص أحمد حسين حميدان قد راهن على اللغة باعتبارها رسالة تواصلية

بينه وبين قارئه، حيث برزت بشكل واضح عنايته الكبيرة بلغته، ومحاولته الواضحة في الابتعاد عن المباشرة والتقريرية، فعمل على تكثيفها بأسلوب شعري ملفت، حتى يخال القارئ المتفحص وهو يقرأ قصصه أنه أمام قصائد شعرية تنتمي إلى قصيدة النثر الجديدة. إن لغته القصصية في مجموعة "مرايا آخر المشهد"، لغة شعرية تتخطى المباشرة والتقريرية لتدخل غمار اللغة الفنية والفنائية المرتكزة على إيقاع معين. فالكتابة القصصية في المجموعة قد اعتمدت على العديد من الوسائل الجديدة من الناحية الشكلية والموضوعية معًا، باعتبارها قد ساهمت في انتهاك المألوف سرديًا نحو عوالم سردية مختلفة وخطابات قصصية متعددة، وذلك بجرأة كبيرة من المبدع نفسه، لأنه يدرك قيمة التجديد الذي يساير متطلبات العصر ومتغيراته على جميع المستويات.

الهوامش

1 - عبدالرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، بيروت، ط. 3، 2005، ص. 57.

2 - أحمد حسين حميدان، مرايا آخر المشهد، قصص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. 1، 2009، ص. 31.

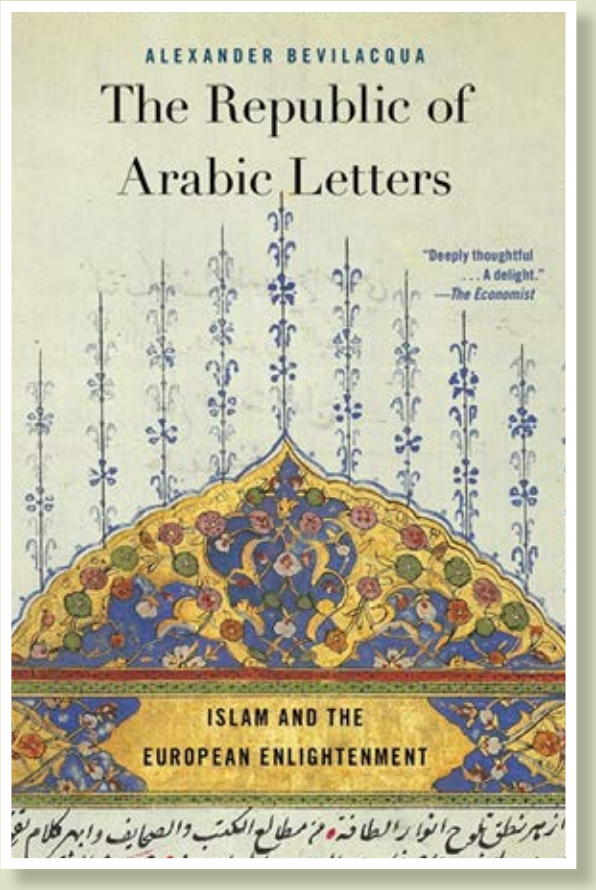
3 - حسن المودن، "اشتباكات الكتابة في نصوص الأمين الخمليشي"، ضمن كتاب جماعي: القصة القصيرة بالمغرب: دراسات في المنجز القصصي، إعداد وتقديم: جمال بوطيب، سلسلة الورشة النقدية، منشورات التنوخي، ط. 1، آسفي، 2008، ص. 11.

4 - أحمد حسين حميدان، مرايا آخر المشهد، المصدر السابق، ص. 39 - 40.

5 - أحمد حسين حميدان، المصدر السابق، ص. 55.

د. عمر عثمان جبق

سلطنة عمان



جمهورية الآداب العربية: الإسلام والتنوير الأوروبي

كنت أقرأ كتابًا عن العلاقة الوثيقة بين العقل والجسد، حين أخذتني بعض صفحاته إلى مؤلف كتاب "جمهورية الآداب العربية: الإسلام والتنوير الأوروبي" ألكسندر بيفلاكوا. ثم دفعني فضولي للبحث عن هذا المؤلف على الشبكة العنكبوتية، فوقع نظري على كتابه هذا الذي شدّني إليه العنوان، ومن حسن حظي حصلت على نسخة إلكترونية منه باللغة الإنجليزية، وبدأت بقراءته مباشرة. أول ما يلفت نظر القارئ هو مستوى اللغة الأكاديمية المختصّة التي يصعب على القارئ العادي قراءتها وفهم كل ما فيها. لكن ذلك لم يثنني عن مواصلة القراءة والاستمتاع بهذا الكتاب الموضوعي والنزيه جدًا من حيث الموقف العام لمؤلفه الذي يحاول جاهدًا إبراز فكرة الكتاب العامة وهي أن المعرفة جهد جماعي تراكمي تساهم فيه مختلف الثقافات والشعوب، ولا يمكن إسناد الفضل فيه لبلد واحد أو ثقافة واحدة فقط دون الإقرار بفضل الثقافات الأخرى التي ساهمت فيه. يستعرض المؤلف تاريخ الآداب والعلوم العربية الغني وتأثيرها الكبير على الحياة الفكرية في أوروبا ابتداءً من عصر النهضة وصولاً إلى عصر التنوير. ويركّز الكتاب بشكل خاص على كيفية نقل العلوم والآداب العربية إلى الغرب من خلال ترجمتها إلى اللاتينية وغيرها من اللغات الأوروبية، ويبرز دور المستشرقين الأوروبيين الذين عكفوا على جمع المخطوطات العربية ودراستها؛ مما ساعد على سد الفجوة بين الشرق والغرب، وساهم أيضًا في تنويع النماذج الفكرية الأوروبية وتطويرها. ويذكر المؤلف تطور الاهتمام في دراسة اللغة العربية في أوروبا مما أدى إلى إنشاء مراكز وكراسي للغة العربية في الجامعات الكبرى، وتأليف معاجم للغة العربية وكتب في قواعد اللغة العربية أيضًا.

يبدأ بيفلاكوا بوضع السياق الثقافي والفكري لتلك الفترة حيث امتاز القرنان السابع عشر والثامن عشر بزيادة الاهتمام الأوروبي بالعالم خارج حدود أوروبا الجغرافية، سيما بعد الاكتشافات الثورية والتجارة وتوسع الإمبراطوريات آنذاك. كما شهدت هذه الفترة بروز التنوير، وهي حركة فكرية تميّزت بالتركيز على العقل والعلم والتشكيك في السلطات التقليدية. وفي هذا السياق، توجه العلماء الأوروبيون نحو دراسة التراث الفكري الغني للعالم الإسلامي. يعتقد المؤلف أن الانخراط الأوروبي في دراسة العلوم العربية والإسلامية لم يكن مجرد حدث هامشي في تاريخ حركة التنوير، بل كان عنصرًا مركزيًا تطوّر تطورًا كبيرًا حيث سعى العلماء الأوروبيون إلى الحصول على النصوص والمخطوطات العربية في موضوعات مختلفة، بما في ذلك الفلسفة والعلوم والطب وعلم اللاهوت. كما أدركوا أن العالم الإسلامي حافظ على المعرفة القديمة اليونانية والرومانية وأغناها أيضًا، وكانوا متحمّسين للاستفادة من هذا المخزون الفكري والعلمي الكبير.

يعدّ تأثير العلوم العربية والإسلامية في الفكر التنويري الأوروبي من أبرز الموضوعات المركزية في كتاب بيفلاكوا؛ إذ يقدم العديد من الأمثلة على كيفية استلهام المفكرين الأوروبيين من الأعمال العربية. على سبيل المثال، قام بعض الفلاسفة الأوروبيون بدراسة أعمال ابن سينا وابن رشد دراسة مستفيضة، وقد كانت مساهمات ابن سينا في الطب والفلسفة، وخاصة تفسيراته لأرسطو، محل تقدير كبير لدى الأوروبيين. وبالمثل، كان لتعليقات ابن رشد على أرسطو تأثيرٌ كبير أيضًا على الفلسفة الأوروبية، خاصة في تطوير الفكر العقلاني. يسلط بيفلاكوا الضوء أيضًا على دور العلوم والرياضيات الإسلامية في تشكيل المشهد الفكري الأوروبي. فقد تمت ترجمة أعمال علماء الرياضيات والفلك مثل الخوارزمي، والبتاني، وابن الهيثم ودراستها من قبل العلماء الأوروبيين. كما شكّلت رسائل الخوارزمي في الجبر والخوارزميات أساس الرياضيات الحديثة، بينما أثّرت أعمال ابن الهيثم في البصريات في تطوير المنهج العلمي.

ويسلّط هذا العمل البحثي الدقيق الضوء على التبادل الفكري بين أوروبا والعالم الإسلامي خلال القرنين

السابع عشر والثامن عشر، ويركّز على كيفية تفاعل المفكرين الأوروبيين مع النصوص العربية خاصة القرآن الكريم، كتاب المسلمين المقدّس ومنهج حياتهم، الذي تمّت ترجمته لأول مرة إلى اللغة اللاتينية من قبل روبرت كيتن Robert of Ketton عام 1143م لإثراء عقولهم وثقافتهم. تعدّ عملية ترجمة الأعمال العربية إلى اللغات الأوروبية موضوعًا محوريًا في دراسة بيفلاكوا؛ إذ يقوم بعرض مفصّل لجهود المترجمين والعلماء الذين عملوا بجد لنقل المعرفة العربية إلى أوروبا. ولم تكن هذه الترجمات مجرد ممارسات ميكانيكية، بل تضمنت فهماً عميقاً للنصوص الأصلية وتفسيرًا دقيقًا لها، وغالباً ما كان على المترجمين سد الفجوات الثقافية واللغوية، مما جعل المعرفة متاحة للجمهور الأوروبي.

وكان من بين الشخصيات الرئيسة في هذه العملية إدوارد بوكوك Edward Pococke، وهو مستشرق إنجليزي وعالم بالكتاب المقدس، حيث لعب دورًا حيويًا في ترجمة النصوص العربية. وكانت ترجماته للأعمال العربية في مجال التاريخ والجغرافيا والفلسفة مؤثرة للغاية. فقد ترجم قصة "حي بن يقظان" لابن الطفيل الأندلسي إلى اللاتينية، وقد أثرت تأثيرًا كبيرًا في الفكر الأوروبي آنذاك. كما وفّرت "المكتبة الشرقية" لبيرتيليمي ديربيلو Barthélemy d'Herbelot ، وهي موسوعة شاملة عن العالم الإسلامي، وفّرت للعلماء الأوروبيين ثروة من المعلومات الغزيرة عن الأدب العربي والتاريخ العربي والثقافة العربية. ويناقش بيفلاكوا أيضًا دور المؤسسات الرسمية الحكومية مثل المكتبة الملكية الفرنسية ومكتبة بودليان Bodleian Library في أكسفورد، التي جمعت المخطوطات العربية وحافظت عليها من الضياع. وقد أصبحت هذه المكتبات مراكز لدراسات اللغة العربية وعلومها، واجتذبت العلماء من جميع أنحاء أوروبا الذين سعوا لدراسة التراث الفكري الغني للعالم الإسلامي.

ثمّ يسلّط الكتاب الضوء على الشبكات الواسعة من العلماء، سواء الأوروبيون أم العرب، الذين تواصلوا وتبادلوا الأفكار خلال هذه الفترة، وشكلت هذه الشبكات "جمهورية الآداب" التي تجاوزت الحدود الثقافية والجغرافية. ويؤكد بيفلاكوا هنا أن هذا التبادل الفكري لم يكن طريقًا باتجاه واحد، بل شمل الاحترام المتبادل والتعاون؛ فقد كان العلماء الأوروبيون يتراسلون مع نظرائهم في العالم الإسلامي، ويستعينون بآرائهم وخبراتهم. على سبيل المثال، حافظ العالم الهولندي جاكوبوس جولياس Jacobus Golius على مراسلات حية مع العلماء العرب وتبادل معهم النصوص والأفكار، كما وأثرت هذه الحوارات عبر الثقافات في كلا الجانبين، مما عزز فهمًا أعمق للتقاليد الفكرية السائدة هنا وهناك. ويستكشف بيفلاكوا أيضًا دور السفر في تسهيل هذا التبادل الفكري والثقافي؛ فقد سافر العلماء الأوروبيون إلى العالم الإسلامي، كما وزار العلماء العرب أوروبا في المقابل، مما خلق فرصًا كبيرة للتفاعل المباشر والتعاون الوثيق. وبالفعل، كانت هذه اللقاءات حاسمة في كسر الحواجز الثقافية وتعزيز روح الفضول الفكري والانفتاح على الآخر المختلف.

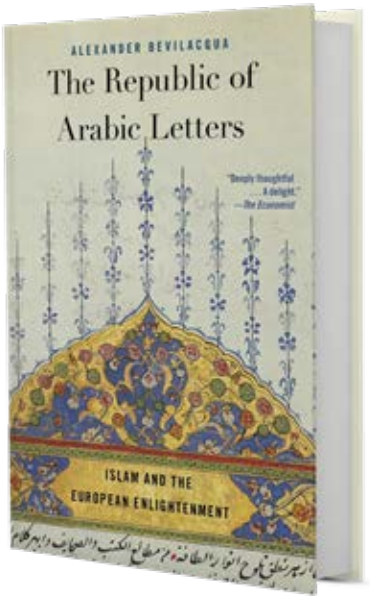
وينتقل بيفلاكوا لتقديم عدة دراسات خاصّة عن علماء ساهموا في التبادل الثقافي للمعرفة بهدف توضيح وجهة نظره. أحد هؤلاء المساهمين هو اليسوعي الإيطالي فيليبو غوادانغولي Filippo Guadagnoli الذي قضى عدة سنوات من عمره في بلاد الشام يدرس النصوص العربية والإسلامية، وكانت ترجماته للأعمال العربية في علم اللاهوت والفلسفة مقروءة على نطاق واسع في أوروبا، مما أثر في تطوير الفكر المسيحي. وهناك شخصية أخرى مهمة يذكرها بيفلاكوا ألا وهي العالم الفرنسي أنطوان غالان Antoine Galland، المعروف بترجمته لكتاب ألف ليلة وليلة. ومن الجدير بالذكر أن أعمال غالان عرّفت القراء الأوروبيين بالتقاليد الأدبية الغنية للعالم الإسلامي، وأثارت لديهم شغفًا شديدًا بالحكايات الشرقية والثقافة العربية، ولم تكن ترجمته مجرد إنجاز أدبي فحسب، بل كانت أيضًا جسرًا ثقافيًا عبرت من خلاله قصص العالم الإسلامي وحكمته إلى الجمهور الأوروبي.

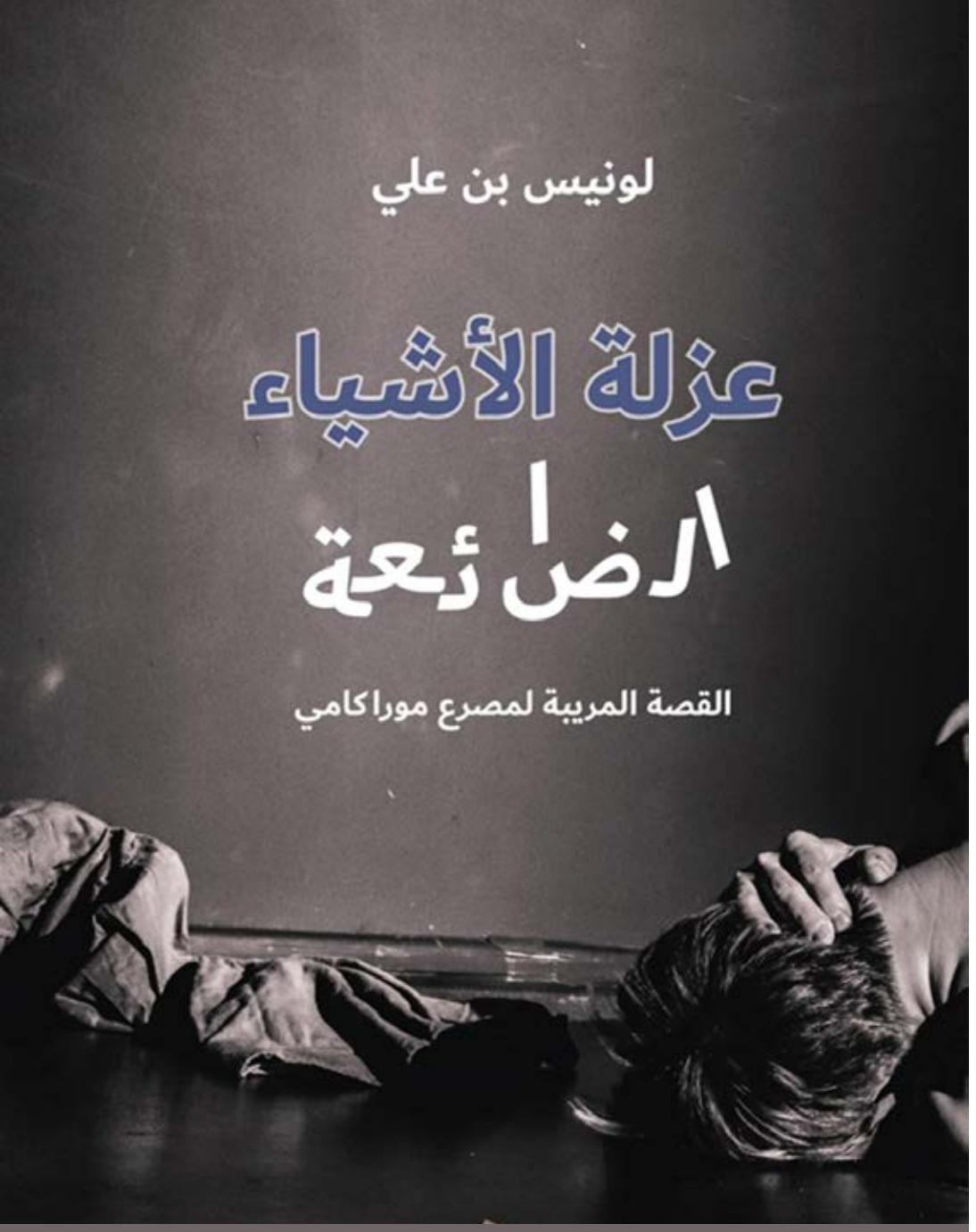
ويحاول بيفلاكوا في الجزء الأخير من الكتاب إقناع القارئ بأن الاطلاع على العلوم العربية والإسلامية كان له تأثير متواصل على الفكر الأوروبي؛ حيث تحدى ضخ الأفكار والمنظورات الجديدة الآراء الأوروبية التقليدية وساهم في الفوران الفكري التنويري. كما وشجعت دراسة النصوص العربية على اتباع منهج أكثر نقدية للمعرفة وأكثر تشكيكًا بها، مما عزز قيمة العقل والتجريب اللذين كانا ركيزتين أساسيتين في حركة التنوير الأوروبية. علاوة على ذلك، ساهم الانخراط في الفلسفة والعلوم الإسلامية في كسر الحواجز بين مختلف مجالات المعرفة؛ حيث بدأ العلماء الأوروبيون في رؤية الترابط بين التخصصات المختلفة، مما أدى إلى تبني منهج أكثر شمولية في التعلّم. وكان هذا المنظور متعدد التخصصات سمةً مميزة للتنوير حيث مهد الطريق لتبنّي تقاليد علمية وفكرية حديثة.

وفي الختام، يقدم كتاب جمهورية الآداب العربية: الإسلام والتنوير الأوروبي لألكسندر بيفلاكوا سردًا دقيقًا ومقنعًا للتبادل الفكري بين أوروبا والعالم الإسلامي خلال فترة التنوير. ويتحدى بيفلاكوا الاعتقاد بأن التنوير كان ظاهرة أوروبية بحتة من خلال تسليط الضوء على الإسهامات المهمة للعلوم العربية والإسلامية. كما يقدّم موضوع التنوير كحركة عالمية تم إثراؤها بتبادل الأفكار والمعرفة عبر مختلف الثقافات. ويؤكد عمل بيفلاكوا أهمية التعرف على الترابط بين التقاليد الفكرية المختلفة وقيمة الحوار عبر الثقافات. ومن هذا المنطلق، يمكن عدّ كتابه هذا بمثابة تذكير بأن السعي وراء المعرفة يتجاوز الحدود الثقافية والجغرافية وأن تراثنا الفكري الإنساني المشترك هو نتاج قرون من التعاون والتبادل بين مختلف الثقافات. وفي عالم يزداد تواصلاً وترابطًا، يقدم كتاب بيفلاكوا رؤى قيمة حول الطرق التي يمكن من خلالها أن تتعلم الثقافات المختلفة من بعضها البعض وتثري بعضها البعض. يمثّل كتاب جمهورية الآداب العربية: الإسلام والتنوير الأوروبي شهادةً على قوة الفضول الفكري الدائمة وروح التقصي التي تدفع البشرية باتجاه التقدّم والرقيّ. ومن خلال تسليط الضوء على إسهامات العلوم العربية والإسلامية في التنوير الأوروبي، لا يعمّق بيفلاكوا فهمنا لهذه الفترة الحاسمة في التاريخ فحسب، بل ويشيد أيضًا بالطبيعة المتنوعة والمترابطة للمعرفة البشرية. ويقوم، من خلال عمله هذا، بتكريم العلماء والمترجمين والمفكرين الذين رأبوا الفجوات الثقافية، وساهموا بتشييد جمهورية عالمية حقيقية للآداب والعلوم.

معلومات الكتاب

- الكتاب: "جمهورية الآداب العربية: الإسلام والتنوير الأوروبي"
- المؤلف: الكسندر بيفلاكوا
- الناشر: جامعة هارفارد
- سنة النشر: 23 فبراير 2018
- عدد الصفحات: 360 صفحة





قراءة في رواية "عزلة الأشياء الضائعة"

د. غزلان هاشمي
جامعة سوق أهراس ـ الجزائر

تعول رواية "عزلة الأشياء الضائعة: القصة المريبة لمصرع مواراكامي ـ في مصحة الاعتراف" للناقد الجزائري الدكتور لونيس بن علي على المخاتلة والالتباس، لذلك تحتاج إلى قارئ نوعي يحاول تفكيك شفراتها واستنطاق مسافاتها الصامتة، لذلك نحاول في هذه القراءة أن نستكشف المضمر وأن نقف على الدلالات المغيبة.

قراءة العنوان: يختار الكاتب هذا العنوان المركب ليؤكد على مسارات تأويلية متعددة، أو انبثاقية في حكم المستقبل النصي تبتعد عن البوح المبتذل أو الدلالات السطحية، فلفظة "عزلة" تحمل معنى الانغلاق والاغتراب والوحدة والتفرد وحتى التعالي عن الممكنات الواقعية، وأما لفظة "الأشياء" فتحمل مضمونية اختلافية متعددة تتجاوز الإفراد وتلتحف الالتباس بسبب ضياع تفاصيلها في المقول/الصياغة المستقبلية، وكأن بالنص يقدم عرضًا استباليًا/هامشيًا لموت موراكامي يعارض الرواية الرسمية، ليؤكد أن الحقيقة كامنة في تفاصيل الغياب ومسافات الصمت وحتى في عوالم الجنون وبوحها المتكتم "مصحة الاعتراف"، إن المصحة بماهي تعديل للمسار الحكائي، وترميم للذات المعتلة عبر فجوات بوحية مختلفة، تصبح شاهدة على سلطة ضبطية تؤطر النصيات وفق منطق الانغلاق، وتسيج الاعتراف بقوانين ترتكز على الشك وتبتعد عن اليقينيات الثابتة ..

الآخرية حينما تتحول إلى قناع:

تحاول الذات أن تخلق موضعية مركزية من خلال المثول الآني الذي يفرضه استلام السرد،

فالآخر يقف على تخوم الغيرية التي تتشكل عبر مراحل الوعي من خلال الالتباس برؤيتها ـ أي الذات ـ وتحيزاتها، فهو في حكم الإنجاز مما يجعله هامشًا حكائيًا، ومن هنا يصبح القناع رمزًا للاستعارة التلفيقية التي تتحول إلى سلطة تهدف إلى ترتيب تفاصيل الواقع وفق منظورها ورؤيتها، لكنها تخسر جزءًا من كينونتها وهويتها حينما تصبح ضحية الذات التي تحولها إلى صياغات ونصيات مغايرة، فالقناع/الآخر/الطبيب التباس موهوم بالمركزية، حيث يدخل في دائرة الاحتمال عبر مفاعيل خطابية متحررة من سطوة الحقيقة، "تفحّصتُ وجهَه لثوانٍ، لفتت انتباهي عيناه النّاعستان، محفورتان في مساحة وجهه الدائري. وجهه مثل قناع مصنوع من الشمع، بلا تقاسيم واضحة، ولا تعابير تُوحي أنّ خلف هذا القناع تتحرّكُ روح ما.

بقي لثوان وهو يحدّق بوجهي، كالذي يبحث عن طريق سرية في غابة داغلة. كنتُ في نظره تلك الغابة التي دفنتُ فيها سرًّا عظيمًا؛ حقيقة ما حدث ذلك اليوم".ص8.

إن الحديث في حضرة الطبيب/القناع يعبر عن المحايثة التي تنافس الخطابات المركزية وتعارضها، حيث تتلاشى سطوة الطبيب وادعاءاته حول تعديل المسار الحكائي وصياغة الشخصية الغيرية/المريض، الذي يتسلم سلطة الحكي وصياغة الوعي، وحتى صيغة الأمر التي تفترض الحضور ومركزية الذات تعبر عن تابعية وامتثالية للآخر ـ المريض ـ حيث تظهر سطوة الغياب من خلال تأويليات في حكم الحذف وإظهار نصية واحدة تمنح إلى الطبيب "- لماذا توقّفت عن الحديث بُني؟ واصل .. أنت تُبلي بشكل جيد .. لا يحدث لي أن أستقبل مريضًا يحكي بوضوح مثلك. لو التقيتُ بك في مكان آخر، لأجزمتُ أنّك روائيّ "ص10.

تقويض المرجعيات:

إن موت الوالد تعبير عن انتهاء الوصاية وتقويض لاعتبارات الذات، حيث تتحرر من سطوة المرجعيات ومن الانتقائية والتحيز الذي تضمره وتتحول إلى سردية مغايرة تنتهك الأعراف القرائية، ومن هنا تصبح الغابة تعبيرًا عن تموضعات خطابية محفوفة بالخطر، وانتفاءًا للمعيارية الثابتة وتجاورا للممكنات البوحية يشكل وعدًا بالإنجازية المتعددة وانفجارًا تأويليًا ينبثق من موت المعنى الأول/ سلطة الحكي، إن الذات وهي تلتقي الوالد في الغابة تؤكد على الرغبة في الوصول إلى المعنى

د. لونيس بن علي

المتعالي ،لكنها تظل موهومة لأنها تعبر عن ظلال الحقيقة أو الهوامش الحكائية، وأما التأكيد على ضمير المتكلم "أنا" في أكثر من موضع يعد مقاومة للغياب، ومحاولة للتخلص من العوالم المحايثة التي تقف على تخوم الاحتمال/قتل الروائي، وحتى إقبار الذات/فكرة الانتحار استرجاع لضلال المعنى وتخلص منها في سبيل الوصول إلى المعنى الكلي المتعالي، "لكنّي، سأعترف أنّ الكلام حررني من أوجاعي الدفينة؛ فموت والدي سلب منّي كلّ شيء، ودمّر في داخلي الكثير من قناعاتي، وحوّلني إلى شخص آخر. من يعرفني، كانوا يلاحظون تحوّلات كبيرة في علاقتي بهم وفي علاقتي بالعالم ككل . أصبحتُ أميل إلى العزلة، لازمتني سحب سوداء، كأنّ شتاء قوطيًا باردًا اجتاحني....

أنا لا أنسج الخيالات، أنا أقول الحقيقة.. حقيقة ما عشته في تلك الغابة. حقيقة الجريمة التي ارتكبتها في حقّ ذلك الروائي اللّعين. حقيقة لقائي بأبي في كوخ الغابة. ".ص 11.

فرويد وقتل الأب رمزيًا:

يستدعي الكاتب فرويد وكأنه يلمح إلى أن هذه الرواية خوض في المسكوت عنه، واستدعاء لتفاصيل الغياب ونبش في اللاوعي، حيث التداخل بين الواقع والحلم، بين الحقيقة والخيال، بين الجنون والعقل، فمسافات الصمت يؤثثها الكاتب من خلال الإحالة المرجعية التي تتمثل في رواية "الغابة النرويجية" والتي تحيل على سردية صادمة تقوم

معلومات الكتاب

- الكتاب: "عزلة الأشياء الضائعة
- المؤلف: د. لونيس بن علي
- الناشر: دار «الجزائر تقرأ»
- عدد الصفحات: 91 صفحة

بالانقضاض على الراهن النصي من أجل الاحتفاء بصياغات متعددة تبين مأزق الذات واغترابها في ظل الهشاشة الواقعية، لذلك فالمريض وهو يروي تفاصيل قتله للروائي يعبر عن اعتلالات الواقع ورغبته في تعديله حكائيًا، وعن الانفلات المعياري الذي يجعل من الطبيب في حد ذاته مجرد نصية مغايرة توازي نصية المريض، ومن هنا فالحكي حياة انتقائية تقاوم الغياب/الموت وتهدد القناع بزعزعة يقينياته من خلال منحه وعدا بالإنجاز في كل مرة، وبمخاتلات منبثقة من عالم المحايثة له امتداد عبر المكون السردي، ". .في زاوية من المكتب تُوجد صورة كبيرة لفرويد. أنا قرأتُ لهذا العجوز، وكلّ مرّة أقرأ له أكتشف الجزء الخفي من حياتنا. لم يترك لنا ما يخفي عرينا التام.

.....قُلت أنّك قتلته، وأنّك ارتكبت الجريمة في الغابة، وفي غياب الأدلة، أودّ أن ترويها لي بنفسك. ما هو مكتوب في التقرير ليس واضحًا تمامًا. ...

ـ تقصد كاتب «الغابة النرويجية «؟ أظنّ أنك سيدي لم تصدّق التقرير أمامك، لكن هل ستصدّق ما سأرويه لك من تفاصيل؟ لنبدأ من هنا: هل تؤمن بوجود كُتب ملعونة؟ يقولون أنّ للمصرين كتابا لعينا أطلقوا عليه اسم كتاب".ص 13.

يعبر الكتاب عن توالدات المعنى وعن الاستعارات أو ظلال الواقع، حيث تقبع الذات داخل المحصلة السردية لتصبح جزءا من هويتها، لكنها تظل مسكونة بخطر التوجس وأوهام التمثل وإساءات التأويل، لذلك يضفي الفضول والرغبة في معرفة أسرار النص/الذات إلى انسيابية متحررة من المعيارية وكل قيمية متوارثة، وهو ما يعني قتل الأب/الكاتب رمزيًا والتحرر من سلطته، ولعل قطع المعصم يرمز إلى هذا الانطفاء الكلي للمعنى المركزي، حيث تصبح القراءة تهديدا بالبتر وتعبيرًا عن تموضعات خطابية في حكم الاحتمال، تحاول الابتعاد عن فعل الوصاية والهوية المتطابقة، "لكنّك، وفي هذا التقرير أكّدت أنّ سبب قتلك لذلك الروائي أنّه كان سببًا في وفاة والدك . تحدّثت عن موت مشبوه، عن لعنة تسللت من الكتاب لتقبض روح والدك!".ص14.

إن إصرار البطل على أنه قتل الروائي موكارامي رغم غياب الدليل بعد إجراء التحريات، يخلط المنطق السردي ويرمز إلى الاعتلال الذي يصيب الذات حينما تختلط المعايير وتتداخل العوالم، ويصبح الواقع عبارة عن تأويليات اختلاقية، فالمساء بقدر مايشير إلى اقتراب النهايات يشي بالالتباس وبالبدايات المحفوفة بالخطر وبالإلغاز ،لذلك يتعالى المعنى المركزي ويتوارى فاسحًا المجال للاحتمال، هذا ويصبح الحوار بين الذات والمتحري محاولة لحيازة مركزية المثول في حضرة سلطة قمعية تحاول الاستحواذ على النص، فالذات تباشر هيمنتها من خلال الحكي ليصبح الآخر/المتحري/ السلطة في حكم الغياب، ومن هنا يتحول الموت المرتكز على دهشة السؤال واحتمالية الجواب المؤجل إلى انبعاث، وكأن بالذات تجدد كينونتها عبر تلافي الاعتبارات الهوياتية القبلية، وتؤكد على أن الإنجازية هي ممارسة فعلية لمركزية الحضور بعيدا عن سلطة الآخر وهيمنته الموهومة.

تهشيم الزمن:

تعيش الذات في انغلاق وانكفاء، حيث تتلاشى الغيريات ويتلاشى معها الواقع العيني، لكن هذا التقوقع يشي بالتشكل ضمن سردية موازية/الرواية، ومن هنا تتراجع المعقولية ويغرق النص في الشتات

يركز الكاتب على الرواية بوصفها عالمًا موازيًا يعيد تشكيل الواقع وصياغة ممكناته بعد التحرر من سلطة الحقيقة، لكن الواقع الذي تحاثه وتسعى إلى تقويضه في حد ذاته عبارة عن سردية أخرى/الرواية المركزية، وكأن به يؤكد على أننا عبارة عن صياغات متعددة تقف على أرضية الاحتمال، وأن الواقع ماهو إلا فلتات بوحية يلفه الافتراض، ولربما تكرر اسم هاوروكي موراكامي دليل على التحرر من الصبغة المؤسساتية واحتفاء بنص تتجاور فيه العوالم وتعيش فيه الشخصيات مأزق التعدد واختلالات القيم

والاضطراب، وكأنه يعبر عن الانفلات المعياري والقيمي وعن المأزق الداخلي الذي وجد فيه البطل، فتهميش الزمن وتهشيمه والإغراق في العالم النفسي والتداعيات الخطابية التي تفسح المجال لمركزية الأنا المتحدثة تبشر بهوية مشتتة وببعديات لا مجال معها لسلطة الضبط والتحديد، هذا ويعمل فعل التذكر على الاسترجاع الخطابي بدل الاسترجاع الواقعي، حيث تصبح المحايثة قدر الذات/النص، "شرنقة ذكرتني برواية موراكامي 1Q84 شرنقة هوائية أعيش داخلها. هنا لا أكاد أشعر بالزمن يتحرك حولي. كان قراري أن أتعفّن داخل هذه العزلة".ص 21.

يركز الكاتب على الرواية بوصفها عالمًا موازيًا يعيد تشكيل الواقع وصياغة ممكناته بعد التحرر من سلطة الحقيقة، لكن الواقع الذي تحاثه وتسعى إلى تقويضه في حد ذاته عبارة عن سردية أخرى/الرواية المركزية، وكأن به يؤكد على أننا عبارة عن صياغات متعددة تقف على أرضية الاحتمال، وأن الواقع ماهو إلا فلتات بوحية يلفه الافتراض، ولربما تكرر اسم هاوروكي موراكامي دليل على التحرر من الصبغة المؤسساتية واحتفاء بنص تتجاور فيه العوالم وتعيش فيه الشخصيات مأزق التعدد واختلالات القيم، "وصلتني رسالة من شخص لا أعرفه، كان قد قرأ مقالة نشرتها في موقع نافذة الخيال، أيّاما فقط بعد وفاة والدي. كان موضوع المقالة، قراءة في رواية الغابة النرويجية لهاروكي موراكامي. المقال نشرته أسبوعا بعد رحيل والدي، وكأني أتحدى الموت من خلال الكتابة".ص 23.

إن الرسالة بماهي اعتراف ونص في حكم الاحتمال تمارس سطوتها من خلال المجهولية التي تسيجت بها، فالانتقال اعتراف بموت كاتبها وبأنها بصدد إنجازية مغايرة حينما وصلت إلى المتلقي /الذات، إذ تجعلها في حالة إرباك وتزعزع مسلماتها وتقوض هويتها، لذلك تحاول فك شفراتها، خاصة وأنها تقف في نقطة تماس عالم الجنون مع عالم العقلانية وعالم الأخيلة مع عالم الواقع... "لم أنم ليلتها، تسلل إلى داخي رعب بدائي. شيء ما يصعب تصديقه، وكأنّ فصلًا من رواية قوطية تكشّفت أحداثه أمامي، أو مثل حقيقة كان لا يجب أن تطفو على السطح . ما كتبه ذلك المجهول، زلزل كياني، قذفني نحو منطقة مريبة . لقد أيقظت الرسالة أسئلة مريبة: ما علاقة موت أبي برواية موراكامي؟".ص 24.

لم يعد المرض في هذه الرواية تعبيرًا عن فوضى نفسية وتبعثرات على المستوى العيني، وإنما انبثاق خطابي يعبر عن استثنائية تتحرر من وهم التماثل والتطابق، واختلاق سردي يقاوم الموت/العدم، أما المصحة فتحرر الاستجابة/التلقي وتجعل الاستقبال النصي محفوفًا بالخطر لأنه لا يلامس الواقع ولا يتحالف مع ممكناته، "كل يوم أستقبل حالة وأحيانًا أكثر من حالة، وبين كل الذين رأيتهم، أنت تمثل حالة استثنائية جدًا. المرضى يلوذون إلى الصمت، يدفنون الحقيقة في أعماقهم، وإذا تكلموا نثروا أمامك كلاما بلا معنى. أمّا أنت فتحكي بشكل ملفت، لك مستقبل كبير في عالم الرواية. لن أخفي عليك بني، أني حين كنت في عمرك تعلقت كثيرًا بالأدب، وكنتُ قارئًا كبيرًا للرواية".ص29.

إن الحلم عالم محايث ومنجز خطابي متحرر من سطوة القيميات والمعايير، فالذات معه تسترجع سلطتها وقدرتها على تشكيل المستقبل النصي، لكن حضور موراكامي وغابته يؤكد على أنه تشكيل غير منفلت من السلطة الغيرية، حيث يقذف بالمرجعيات/الأم في لحظة العدم، ويؤسس على التقويض زمنية مغايرة تؤمن بالمابعديات والانسيابية، حيث لا رقابة ولا سلطة ولا معيارية ثابتة.

اقتصاد قابل للأكل: اقتصادي جائع يشرح العالم

معلومات الكتاب

- الكتاب: "اقتصاد قابل للأكل: اقتصادي جائع يشرح العالم"
- المؤلف: ها-جون تشانغ
- الناشر: Public Affairs
- سنة النشر: 1 نوفمبر 2022
- اللغة: الإنجليزية
- عدد الصفحات: 224 صفحة

المحرر الأدبي

مجلة فكر الثقافية

لمن لم يقرأ كتاب "اقتصاد قابل للأكل: اقتصادي جائع يشرح العالم" للكاتب ها-جون تشانغ، فهذا كتاب مثير يتبع نهجًا فريدًا لشرح المفاهيم الاقتصادية المعقدة من خلال عدسة الطعام. تشانغ اقتصادي وكاتب معروف يتمتع بموهبة في جعل عالم الاقتصاد الذي يبدو مربكًا متاحًا وممتعًا للقراء جميعًا.

الكتاب في 10 فصول، يركز كل منها على جانب مختلف من الاقتصاد وعلاقته بالطعام. من تاريخ إنتاج الطعام والتجارة إلى دور الحكومة في تشكيل سياسات الغذاء، يغطي تشانغ مجموعة واسعة من الموضوعات المفيدة والمثيرة للتفكير. يستخدم الكاتب المأكولات في استعارات تخدم في شرح المفاهيم الاقتصادية، ليس لجعل الموضوع أكثر قربًا للقارئ فحسب، بل أيضًا لمساعدة على تفكيك الأفكار المعقدة إلى "قطع سهلة الهضم".

واحدة من أكثر الجوانب إقناعًا في الكتاب هي قدرة تشانغ على تمزيق الخلفية التاريخية والنظرية الاقتصادية والأمثلة الحقيقية لإنشاء سرد شامل وجذاب. يبدأ بتاريخ قصير لإنتاج الطعام، يتتبع تطوره من الزراعة البسيطة إلى النظام الصناعي الحديث. يجعل هذا النظرة العامة التاريخية مسرح عمليات بقية الكتاب، حيث يتعمق تشانغ في القوى الاقتصادية المختلفة التي شكلت علاقتنا بالطعام عبر الزمن.

في الفصول التالية، يستكشف تشانغ موضوعات مثل دور الأسواق في تحديد أسعار الطعام، وتأثير العولمة في إنتاج الطعام وتوزيعه، وتأثير سياسات الحكومة على أمن الغذاء والصحة العامة.

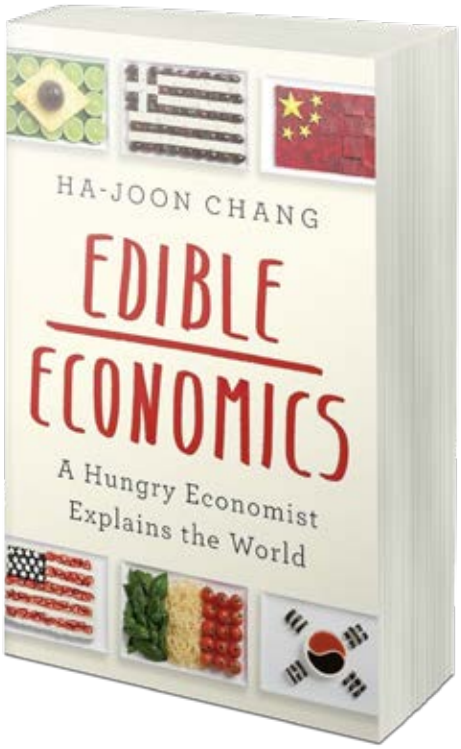
في كامل الكتاب، يعتمد الكاتب على أمثلة يستمدها من جميع أنحاء العالم لتوضيح نقاطه، ما يجعله صاح منظور عالمي في الموضوع.

أحد أكثر الفصول إثارة للاهتمام يحمل عنوان "اقتصاد الذوق"، حيث ينظر تشانغ إلى العوامل التي تؤثر على تفضيلاتنا الغذائية وكيف تشكل هذه التفضيلات بدورها صناعة الطعام. يغوص المؤلف في دور الإعلان والتسويق في تشكيل تفضيلات المستهلكين، إضافة إلى تأثير العوامل الثقافية والاجتماعية على اختياراتنا الغذائية. يوفر هذا الفصل نظرة مثيرة للاهتمام على تقاطع الاقتصاد وعلم النفس وعلم الاجتماع في مجال الطعام.

فصل آخر مميز هو "سياسة الغذاء"، الذي يتعمق في دور الحكومة في تشكيل سياسات الغذاء وتأثير هذه السياسات في الصحة العامة وأمن الغذاء. يناقش تشانغ الطرق المختلفة التي يمكن الحكومات التدخل عبرها في نظام الغذاء، من تنظيم سلامة الغذاء وجودته إلى توفير الدعم المالي للمزارعين والمستهلكين. يفحص المؤلف أيضًا المخاطر المحتملة لتدخل الحكومة، مثل خطر خلق تشوهات في السوق أو تفاقم تفاوتات الحالة القائمة.

يحافظ تشانغ على منظور متوازن ومتفاوت ليشرف على المسائل المختلفة التي يناقشها. في حين يعترف بالفوائد المحتملة للأسواق الحرة والعولمة في تعزيز الكفاءة والابتكار في نظام الغذاء، فإنه يسلط الضوء أيضًا على العواقب المحتملة لهذه القوى، مثل خطر التدهور البيئي وتواصل العدالة. يجعل هذا النهج المتوازن القراء ينظرون إلى التعقيدات والتنازلات المشاركة في عالم اقتصاد الطعام.

إضافة إلى محتواه التعليمي، يتمتع كتاب "اقتصاد قابل للأكل" بأسلوب جذاب قريب من ذهن القارئ. يساعد استخدام الكاتب الفكاهة والحكايات القريبة من الواقع على شد اهتمام



القارئ، بينما تجعل شروحاته الواضحة للمفاهيم المعقدة الموضوع سهل الفهم.

عن المؤلف

ها جون تشانج هو أستاذ الاقتصاد في كلية الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن، وهو أحد أبرز خبراء الاقتصاد في العالم. ومن بين كتبه كتاب "الاقتصاد: دليل المستخدم"، و"السامريون السيئون"، و"ثلاثة وعشرون شيئًا لا يخبرونك بها عن الرأسمالية"، الذي كان من أكثر الكتب مبيعًا.

إبراهيم عمر صعابي

حِينٌ من البحر

انسيابيةُ التعبيرِ وجلالُ المَشْهَدِ الشِّعْرِيِّ

قراءةٌ في ديوان: "حِيْنٌ مِنَ البَحْرِ" للشاعر إبراهيم عمر صعابي

د. محمد عبدالله الخولي

كلية الآداب جامعة المنيا - مصر

يظلُّ الشعرُ في انجذابيّة دائمةٍ بين الجمال والجلالِ، فهو مُتَوَزِّعٌ بينهما، ولعلَّ السبب الأقوى الذي يضمنُ للنصّ الأدبيِّ بهاءه، أنْ يصبحَ الشعرُ قَسِيمًا بينَ أيقُونَتَيِّ الجمال والجلال. إذْ لو توغّل النصّ الأدبيُّ في الجماليّة المتعاليةِ توجَّه بالكلّيّةِ نحو وظيفته الجِنْسَانِيَّةِ مُؤَدِّيًا مَهَمَّتَه الجماليَّة، وهذه الوظيفة تضمن للغة شِعْرِيّتَها. لكنَّ الشعر الجاد لا يتوقّف عندَ حدود اللغةِ وجماليَّاتِها، ولكنّه يتخطَّاها إلى ما هو أبعد من ذلك؛ فتنتصف الكينونةُ الشعريةُ بين الجمالِ المُتَمَثِّلِ في اللغة وبين جلال المشهد التَّصْوِيرِيِّ.

تتشكّلُ الصورة الشعريّة في النَّصِّ الأدبيِّ مُحَمَّلَةً بشحوناتٍ دلاليّةٍ وشعوريّة، ويتمثَّلُ الغرضُ الشعريُّ منْ نسيجِ الصورةِ ذاتها، إذ تحمل الصورة موضوع النصّ بوصفه الركيزةَ الموضوعيّةَ التي يَنْبَنِي على قاعدتِها النصُّ الشعريّ. وتنتظمُ الصورة الشعريّة في القالبِ اللغويّ الجماليِّ الذي يصطفيه الشاعر لِبِنْيَةِ النصِّ؛ وبناءً على ما سبق نستطيعُ القول: أنّ النصّ الشعريَّ يتجلَّى جوهرُه المتعالي من ياقُوتة اللغة، وعقيقِ الصورة، وبهاء الموضوع.

وفي ديوان "حِيْنٌ منَ البحرِ" للشاعر إبراهيم عمر صعابى يتمظهرُ الجلالُ الشعريّ من خلال هذه الأيقونات الثلاث: اللغة في انسيابيَّتِها، والصورة في تمشْهُدِها، والموضوع بتجليَّاته التي تنشطر بين جمال اللغة وظيفيًّا وجلال الصورة أدائيًّا، ولعلّ هذا ما فَطِنَ إليه الشاعرُ إبراهيم عمر صعابي، وصدَّره لنا في أولِ قصيدةٍ يستهلُّ بها ديوانَ "حينٌ من البحرِ" فيقول:

الشعرُ نورٌ ونارٌ حينَ يستعرُ ... الشِّعْرُ بوحٌ بما في النَّفْسِ من فرحٍ

حروفُه الرعدُ والغيماتُ والمطرُ ... ومن أسىً في مرايا العمرِ يحتضرُ

الشعرُ حبٌّ وأحلامٌ وخارطةٌ ... حدودُها كلّ ما غنّى به الوترُ

في صوتِ راحلةٍ في شجوها نغمٌ
من الخلودِ الذي يسمو به البشرُ

إذن، ترتكزُ هذه القراءةُ على ثلاثةِ محاور تتحقّق من خلالها الجمالية الشعريّة، في ديوان: "حينٌ من البحر" وهي: انسيابيّةُ اللغة، وشعريّةُ الصورة، وحضور الموضوع، ويتوزّعُ الأخيرُ في تمَثُّلاتِه بين اللغة الشعرية بأنماطها التعبيريَّةِ المختلفة، وبين الصورةِ وتمَشْهُدها الأيقونيِّ في النصِّ الشعريِّ، وبينَ هذه وتلك يتجلّى الغرض الشعريُّ (الموضوع) في نسقٍ بنائيٍّ يحملُ خصوصيّةَ الجنسِ الأدبيِّ.

إنّ اللغةَ الّتي يتشكّلُ منها ديوان: "حينٌ من البحر" تتبدّى جماليَّتُها في اندلاعِ التعبيرِ، وعذوبة المفردةِ، وشعريّة تركيبِها، ولابدَّ أن تكون اللغة الشعرية كذلك؛ إذ المتعة التي يَتَغَيَّاها المتلقّي من أيّ عملٍ شعريٍّ هي جماليّة اللغة، فهي المعيار الأول والقاسم المشترك الذي لم يختلف عليه التُّراثِيّون ولا الحَدَاثِيّون في تعريفهم للشعرِ، فيقول ابن رشيق في كتاب(العمدة): "إنَّمَا الشِّعرُ ما أطربَ وهزَّ النفوسَ وحرَّكَ الأطباعَ" ولن يصل الشعر إلى تَحَقُّق غايته هذه، إلَّا من خلال لغة تتمايز بشعريّتِها وعُلُوٍّ كعبها على سائر الأجناس الأدبيّة الأخرى.

ينتقي الشاعرُ إبراهيم عمر صعابي تراكيبَه اللغويَّةَ وينتجُها في نسقٍ شعريٍّ متعالٍ في بنائيتِه، وهذا الانتقاء - على مستوى المفردةِ والتركيب - ينمّ عن وعيٍّ الشاعرِ بجوهرِ الشعرِ وماهيّته؛ فالقصديّة الجماليّة يضعُها إبراهيم عمر صعابي نُصْبَ عينيه وهو يغزلُ قُمَاشَة قصيدتِه فتتراءى لغتُهُ على جسدِ القصيدةِ متواشجةً مع خيوط الجمال.. فحينما يقول في قصيدته (العمر قالت):

العمرَ قالت. فقلتُ: الآنَ أختصرُ
كلّ السنين فلا خوفٌ ولا ضجرُ
وأعزفُ الشعرَ في عينيكِ أمنيةً
يردد اللحنَ من غابوا ومن حضروا
لا تحسبي العمر مرهونًا بأزمنةٍ
العمرُ قلبٌ به الأحلامُ تزدهرُ
قالت: وشَعْرُكَ مُبْيَضٌّ بهِ وهجٌ
وبعضُهُ في شذا الحنّاءِ يستترُ
فقلتُ: حسبكِ هذا الصُّبحُ مؤتلقٌ
فكيفَ أحجبُ ضوءًا منكِ ينتشرُ

تتراقصُ اللغةُ في هذه القصيدةِ على أنامل الإيقاع، ويتبدّى جرسُها الموسيقى في قالبِ البحر (البسيط) الذي تتعالى غنائيتُه من فيضِ عذوبة التركيب الشعريِّ، فلم يكنْ القالبُ الموسيقيُّ وحده هو المُوَلِّدُ لهذه الغنائيةِ المتسامية، بل انسيابيةُ اللغةِ وعذوبةُ تركيبها تشابكا مع الوزن العروضي، ليتشكّلَ هذا الإيقاعُ الفريدُ في صورتِه الكلّيّة، فما الوزنُ العروضي سوى محورِ ارتكازٍ ينشأ على قاعدته الإيقاع، وإنْ شئتَ فقل: هو الأرضية التي تنغرسُ فيها أجزاء النصِّ جميعُها، ليحدثَ هذا التناغمُ في نسقيّةِ البناء الشعري.

إنَّ الصورةَ في ديوانِ: "حينٌ من البحر" لا تنفكُّ عن شعريةِ اللغة، إذ تتسربُّ الصورُ الشعريّةُ في الديوانِ وهي مُنْدَغِمَةٌ في عالمِ النصِّ بكيانهِ الشعريِّ الرصين، حيث تتواشجُ الفكرةُ المجرّدةُ مع اللغةِ الشعريّةِ، وعبرَ إبداعيّةِ الذاتِ يتبلورُ المعنى في صورة حسيّةٍ يتجلّى من خلالها المكنونُ النفسيُّ للشاعر، ولا يتأتّى هذا، إلّا بخروجِ الصورةِ عبرَ تَرَاكُبِيَّةٍ تخضعُ في كليّتها لهيمنةِ الشاعر على النصِّ، فهو المنوطُ به نتاجُ العمليةِ الإبداعية. وهكذا كانتْ الصورةُ الشعريَّةُ- في ديوان: "حينٌ من البحرِ"- مثالًا حيًّا على الفرادة الإبداعيّة والإنتاجية للشاعر إبراهيم عمر صعابي، والذي يقول في قصيدته "طعم الحرف":

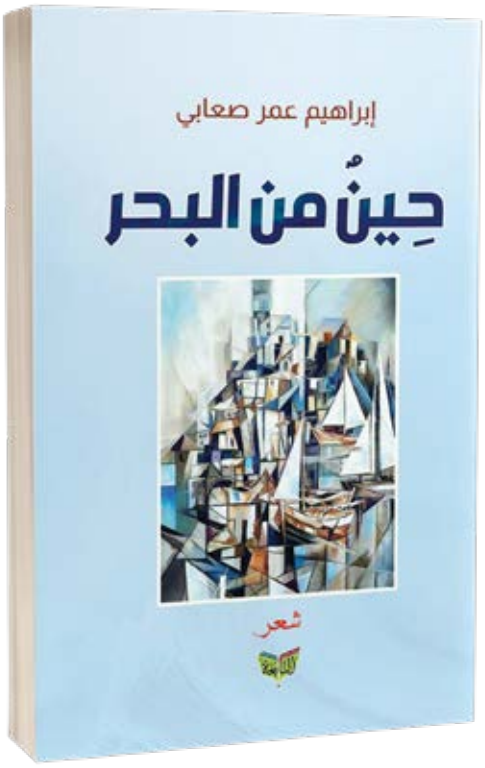
قالت: "لحرفكَ طعمُ الشهدِ في شفتي"
فقلت: حبّكِ يا نبضي وملهمتي
لا تحسبي الشهدَ من حرفي أجسّده
هذا رضابك سال اليومَ في لغتي
ورد العبارة من خديك أسرقه
فيرقص الحرفُ مزهوًّا بذاكرتي

بدايةً من العنوانِ "طعم الحرف" يستنزلُ الشاعرُ جمالَ الحروف في حاسَّةِ الذوقِ الإنساني، لتكونَ أول مفردةٍ في العنوان (طعم) والتي من خلالها تخضع المفردةُ الثانيةُ (الحرف) لعمليّةِ التذوق؛ ليتحوَّلَ الشعرُ – وفق العملية الإبداعية – إلى شيءٍ محسوسٍ يخضع في عمليّة التلقي للذائقة الإنسانيّةِ عن طريق حواسِّها الظاهرة، ومن المتعارفِ عليه أنّ الشعر يُتَلَقَّى بما هو أخفى وأدق من الحواس الظاهرةِ للإنسان، ولكنّ المعنى الشعريّ عندما التبسَ بالعالم الحسيّ عن طريق اللغةِ النصيّةِ أصبحَ واقعًا تحتَ ذائقتي الظاهر والباطن على حدٍّ سواء. ثم ينسربُ العنوان (طعم الحرف) ويشتبكُ مع المتنِ النصيِّ فتتجلّى الصورةُ الحسيّة للحرفِ عبر الحوارية التي نشأ من خلالها النصُّ [قالت، فقلت] لتتوسّعَ دائرةُ الصورةِ وتمتدُّ من العنوانِ إلى المتن. ويستغرقُ الشاعرُ في جماليّة الصورة، وعن طريقِ ملهمته تتمُّ عمليةُ التوسيع التخييلي مرةً أخرى عن طريق تجريب الملهمة لطعمِ الحروف، ثم تأتي مفردة (الشهد) ليحدث نوع من التناغم التعاطفي بين الشفاة والطعم والشهد والرضاب، ثم تنغزل الشعريةُ ويصل بها إبراهيم عمر صعابي إلى أقصى درجةٍ ممكنةٍ من التخييلِ ويجعل رضابَ ملهمتِه مصدرًا للشهد المذاب حروفًا في قصيدته. ومن خلال ما سبق يتبيّن لنا انحسار وظيفة الخيالِ الشعريِّ في إضفاء البعدِ الحسيِّ على المعاني المجردةِ في العقلِ الشعريِّ، والتي لا يستطيعُ المتلقِي استبطانَها إلا عن طريقِ التصويرِ الذي يتواءَم مع الحالةِ النفسيّةِ والشعوريّة للذات.

لم يتوقف الشاعر إبراهيم عمر صعابي عند موضوعٍ شعريٍّ بعينِه، حيث نجدُ كثيرًا من الشعراءِ في حالةٍ من التماهي مع موضوعاتٍ شعريةٍ معينةٍ لا يستطيعونَ تجاوزَها طوال حياتهم، وربما يبدعون في هذه الموضوعات، ولكنّ انحسار الشاعر في بوتقةٍ موضوعاتيةٍ محددةٍ يقللُ من درجةِ تجاوبِه مع الواقع. وعلى النقيض من هذا تماهى الشاعر إبراهيم عمر صعابي مع الواقع في شتّى مستوياته، وهذا يدلُّ على المقدرة الإبداعية التي تمكّنَ الشاعر من الغوص في دهاليز الواقع والتعبير عن أنماطه المختلفة، بأساليب شعرية متنوعة تتموسق فيها الذات مع واقعها.

معلومات الكتاب

- الكتاب: حين من البحر (ديوان شعر)
- المؤلف: إبراهيم عمر صعابي
- الناشر: دار النابغة (مصر)
- سنة النشر: 2024
- عدد الصفحات: 137 صفحة



ملامح تفجّر الأنا وتشظيها في "زر وسط القميص" لصالح حمدوني

د. محمد حسين السماعنة

الأردن

أما قبل، فلما كان النقد نصًّا على نص في حوار القيمة والجمال والإبداع والإحسان والإساءة، فإنه قد يغازل الناقد بنصه نصًّا أعجبه، وقد يناطح نصًّا أتعبه ليكسره، وهو في سعيه لقراءة النص مقلِّب ومحلِّل ومفتِّش ومفكِّك وبنَّاء يحاول أن يبدع في نسج نص موازٍ قد يخدم النص الأصلي، وقد يؤذيه، وقد يبزه ويتفوق عليه، وقد يتضمن النص النقدي إعطاء قيمة، أو تقويمًا وتصحيحًا وتدقيقًا أثناء تأدية الناقد لوظيفته الأساس وهي التحليل والوصف، فالنقد فن ومهارة وصناعة وعلم.

أما بعد، فقد غدا النص في هذا العصر عند كثير من الأدباء مختلفًا جدًا، فهو عندهم بوتقة تنصهر فيها الذات بالسرد، وبالحكي، وبالغناء، وبالشعر، وبالفلسفة، والصوفية، ومناجاة الروح، وبالذات المتفجرة والذات المتشظية، والذات المنطوية، والذات المنكسرة، وهو قد ينسج على خيط شفيف من الموسيقى، أو على وتر صاخب منها، أو هادئ، أو منتظم، فيتشابه جنسه على كثير من المتلقين، حتى يكاد بعضهم في ظل انتشار دعوات التنوير والتشعير والتكسير والشعرية المنفلتة من عباءة الوزن والإيقاع أن يخلط بين النثر والشعر.

وقد أحسن صالح حمدوني عاشق دمشق في وصف مجموعته "زر وسط القميص" بأنها سرديات، لأن السرد حمّال أجناس، وهذه المجموعة هي سرد يلبس عباءة الشعرية لتقيّده بالجمال والتكثيف والاختيار الأعمق الأذكى من الألفاظ، وهو سرد يحمل الشعر فيه زوادة السرد فيجعله طيبًا على اللسان، لطيفًا على القلب، رقيقًا على الأذن، بني بلغة خاصة استطاعت حمل خبر أو فكرة عن السارد دفقًا موحيًا من بوح قلبه، أو دفقًا موسيقيًا غنائيًا مساندًا وداعمًا يحمل إيحاءه الخاص، أو ظاهرة أسلوبية تدفع النص إلى مزيد من التعري والكشف، أو تصويرًا لغويًا بريشة تحركها عين رسام ، وهي مخضبة بالعاطفة والإحساس ومعبأة بالحكي.

والسرد في "زر وسط القميص" يلبس عباءة الشعرية لتقيده بالجمال والتكثيف والاختيار الأعمق الأذكى من الألفاظ، والشعر حينما يحمل زوادة السرد عليه أن يبني لغة خاصة بجمل تحمل خبرًا عن السارد ودفقًا من بوح قلبه. وقد يفيض الشعر حينا في النص على السرد فيغدو النص شعرًا متدفقًا بالحب أو الحزن أو الغضب.

وقد يفيض اليوم بحديثه العابر أو بلحظة حوار مع نفس فقدت قلبًا في لحظة وداع ليصبح القلم ريشة أو وترا يشهق بأغنية نسجت لمدارة قلب أو نداء حبيب أو بكاء لحظة مرت، أو...

وكثيرًا ما يفيض الشعر في نصوص المجموعة على السرد ويغطيه، فيغدو النص شعرًا متدفّقًا بالحب أو الحزن أو الغضب، وقد يفيض اليوم بما فيه من حركة وسكون على الروح بحديثه العابر، أو بلحظة حوار مع نفس فقدت قلبًا أو وطنًا، أو انكسرت في لحظة وداع أو ضياع ليصبح القلم بيد الكاتب ريشة، أو وترا يشهق بأغنية نسجت لمدارة قلب، أو لنداء حبيب، أو لبكاء تلك اللحظة العابرة من دمه طيفًا أو دمعة أو رعشة، أو يصبح بيد الكاتب نصًا يحمل قلبا ونبضاته ...

ويكشف أسلوب السرد في "زر في وسط القميص" عن نمط معاصر جديد في الكشف والنسج السردي دل عليه ثلاثة أركان أسلوبية هي ذوبان الفكرة موضوع السرد في النص حتى تطبعه بسمات النبض الحزين

أو الغاضب ليستعين على إطفاء نيرانها بأنواع مختلفة من السرد، وبأساليب متنوعة من النسج، واتحاد الشعر بالنثر بالغناء باللغة الفصيحة وباللهجة العامية، بالصورة المكثفة والعبارة القصيرة المعبأة بالشعرية في نسج واحد، وظهور ملامح تشظي الأنا وتفجرها في النص بوضوح وبتركيز لافتين، وبظواهر أسلوبية موحية منها: التكرار، والتناص مع الأغاني وبخاصة أغاني فيروز التي كانت حاضرة في عتبته الثانية للدخول إلى مجموعته.

وتضم مجموعة "زر وسط القميص" الصادرة عام ألفين وواحد وعشرين، عن دار فضاءات للنشر والتوزيع، ست عشرة عتبة، هي نماذج مكثف مما قالته النصوص، وللطريقة التي نسجت بها، فهي تعتمد التكثيف والإيحاء والشعرية والإخبار، وفيها اللهجة العامية واللغة الفصيحة القوية.

وتبدأ مجموعة صالح حمدوني السرد من صفحة الغلاف فهي لوحة الصراع بين الظل والنور، أو بمعنى أدق صفحة الصراع بين الخير والشر، لأنها تحمل مجموعة من الألوان المتداخلة المتمازجة المتنافرة شكلتها مجموعة ألوان متضادة منها الناري كالأزرق والأصفر والأحمر، ومنها الهادئ كالأخضر والأبيض، ومنها الأسود الشره الذي يمد يده إلى مساحات من الأخضر فيطفئها، ويمد يده على الأزرق فيطفئ توهجه وصفاءه في دلالة واضحة على سيطرة الطغيان وتجبره، ويطغى اللون الماروني على اللوحة - وهو مزيج من اللون الأحمر المختلط بالبني الداكن-، ليشير إلى تخضب الأرض بالدم في إشارة إلى ما يسفك من دم في صراع الظل والنور، وترك الكاتب الرسام مساحة قليلة من الخضرة الخجولة ليبقي على الأمل بحياة أجمل وأكمل وأفضل. فهي ألوان احتلت الغلاف بما فيها من تنافر وجدال وتضاد، وواجهت المتلقي بقسوتها وغضبها ونفورها فهي رسمت لتشير وتدل.

وقد حملت صفحة الغلاف عتبة المجموعة مكتوبة ببنط عريض احتل أكثر الصفحة كصرخة عالية ملئت غضبًا ورفضًا لتشظي الأنا في مكان مضطرب متقلقل متفجر متمدد. فهي جملة مبتورة عائمة ترك الكاتب للمتلقي بناء معانيها والتصرف في إعرابها وتوقع خبرها وفق قراءته، في تقنية سردية مؤثرة مفاجئة للقارئ نفسه، وليس من قبيل المصادفة أن يُبدأ العنوان بنكرة فهو زر أي زر وظيفته أن يكون وسط القميص، وجد ليكون هناك ، وحدد الكاتب مكانه وكبر صورته وهو في مكانه وسط القميص ولكنه زر فهو المقدم المضخم، الذي يحتل وسط القميص ويحتل صدر العتبة الأولى للنص، ويفتح نافذة من الحيرة على المتلقي تدفعه ليسأل ويتساءل عن القميص والزر ودورهما ووظيفتهما، ليحقق الكاتب بذلك مهمته الأولى في زرع الدهشة والحيرة في قلب المتلقي وفكره، ولا يستبعد الباحث تناص الكاتب مع قصة يوسف التي ارتبطت في المخيال الجمعي العربي بقصة الصبر والعفة والأمانة والظلم والافتراء والمرض والشفاء والسجن والحرية قصة الشدة والفرج التي بنيت على فكرة مواجهة الإنسان للظلم المتكرر المستمر الطويل. فكيف وفق الكاتب بين الزر والقميص، أقول وأنا لا أرى فرقًا بين زر وزر، فالوظيفة واحدة مهما كان حجم الزر أو لونه أو مكانه، وهي مرتبطة بالقميص، المرتبط هو الآخر بمن يلبسه، فوظيفة الفرد في المجتمع مرتبطة بطبيعة المجتمع وما يطلبه منه.

ثم تنقلنا العتبة الثانية إلى مؤثرات تركت بصمتها في النصوص، وكان لها وزن عاطفي في بنائها، وهي: الأم، والغرفة، والمخيم، وهي ملاذات الأنا من كل شر يدهمها، وأما جزء العتبة الثاني فهو فيروز الصوت والحلم وهو جزء رئيس من العتبة لما فيه من تكثيف جميل موحٍ لكل ما يسعى إليه قلم في غرفة في مخيم، ففيروز غنت ليافا وغنت للقدس، وغنت للعودة، وغنت لزوال القدم الهمجية. وهذه العتبة كشفت عن تشظي الأنا بين القبول بالبقاء في أحضان هذه الملاذات الثلاث التي توفر بعضًا من الدفء، وما يطمح إليه من العيش الأفضل والأكمل والأجمل، فهي عتبة كشفت توجهات للكاتب وتطلعات سيكون لها أثر في نصوصه.

وأما العتبة الرابعة فهي ثنائيات ضدية توحي أكثر مما تخبر: فقد تشظت الأنا بين اكتب ولا تكتب حوار العالم والجاهل، واليائس والمتفائل، والعبد والسيد، في الأمر والطاعة وغياب القدرة على اتخاذ القرار.

واختار الباحث أن يقرأ مجموعة صالح الحمدوني من بين عبارات الأنا المتفجرة المتشظية في نصوصه وعتباتها لأن الأنا هي بؤرة هذه النصوص ومرتكزها، وعلى سطحها يكتب السارد النتائج والعنونات العريضة الواسعة الصدر، وبين ثناياها يبني نسجه من عواطف متداخلة، وصراع عميق بين ما يفرضه الواقع وما تدفعه إليه الإرادة والرغبة، ففي النص الأول "تعال ولا تأتِ" الذي يحمل ملامح عريضة على تفجر الذات منها الثنائية الضدية اللفظية بين تعال ولا تأتِ التي تعبر عن حال من التيه تعيشها (هي)، ومنها أعلو اهبط، نحوي نحوك، أنا أنت، في فيك، (ص 104، 105) ومن الملامح أيضًا إدخال الكاتب النص الذي يحمل روح القصة القصيرة في ميدان الرواية وبخاصة حين يسهب في الوصف، ويجعله وسيلته الرئيسة في الحديث عما يمور في الأنا من عواطف مشتعلة بالحسرة والحزن والغضب والقلق والحيرة، وحين يستخدم تقنية سردية تحتملها الرواية ولا تحتملها القصة القصيرة كاستخدام التعريف في السرد، أو استخدام الجمل الإنشائية الدعائية أو المدحية في النص، أو التناص مع الأغاني كتناصه مع أغنية

معلومات الكتاب

- الكتاب: "زر وسط القميص"
- المؤلف: صالح حمدوني
- الناشر: دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن
- تاريخ النشر: 2021

فيروز وكتابتها كاملة: "وجهك بيذكر بالخريف، بترجع لي كل ما الدني بدها تعتم، مثل الهوا اللي مبلش ع الخفيف، القصة مش طقس يا حبيبي(ص17)" وتناصه مع الماغوط "الفرح ليس مهنتي" (ص43) أو الوصف الطويل بالإيحاء كقوله: "ترتجف أصابعنا ونحن نحاول مسح دمعها، نذهب إليها حين تحتاج أن تمد يديها لتمسح رأسينا"(ص15)

وتظهر ملامح تفجر الأنا وتشظيها في النص في انتقال الراوي من حال إلى حال بسرعة لافتة، فبعد أن وصفت شعره ورتبت ملامحه، انتقلت بسرعة لتتحدث عن لقائهما ووداعهما. ومن ملامح تفجر الأنا وتشظيها في النص الأول التكرار الذي هو ظاهرة أسلوبية دالة واضحة في نصوص الكاتب، فهو يكرر الجملة واللفظة والحرف، ومنه تكرار السؤال المليء بالقهر والحزن والفقد والغضب والكثير من الحب (وينك؟) (ص ص16، 17، 18) و(كيفك؟) (ص ص 12، 18، اللذين وضعهما طازجين كما هما على السان بكل ما يؤديانه في اللهجة من معنى وإيحاء حين يسأل بهما شخص عن شخص. ومنه تكرار استخدام الكاتب للجمل القصيرة المتتابعة المشحونة بالعاطفة الجياشة التي قد يدعم دلالاتها بزيادة حرف على اللفظة وتكراره أكثر كلما كرر اللفظة:

اركض، تعال، تعاااال، تعاااااال (ص 15)

وتكرار الفعل نركض: "نركض وسراب، ونركض في

سراب، ونركض كالسراب (ص19)، وتكرار الذم واللعن كتكرار: "يلعن" (18،19)، أو للتعبير عن موقف أو شيء له مكانة عالية في النفس كتكرار لفظة المجد: المجد لأرواحنا المتعبة، المجد لحزننا، المجد لكل ما يأخذهم نحونا. (ص27).

ومن ملامح تشظي الأنا وتفجرها هذا التداعي الحر في التعبير عن النفس الذي كان على لسان (هي)، فقد أعطى الكاتب لها حرية الكلام ففتحت أبوابًا كثيرة من الذكريات، وفتحت نوافذ واسعة على الواقع والمكان ومن فيه، فوصفت وحاورت وغنت ورسمت، وصورت، مستخدمة الجمل القصيرة في تقنية الوصف الإيحائي القريب من الرسم والتصوير المشهدي، والوصف التصويري الفتوغرافي، فالوصف تمدد وامتدّ على طرف من الحكي ليتتبع آثار اللقاء بين جسدين وروحين، وتشظى إلى حالات من اللهفة والحب والفقد والغضب كما في السؤال كيفك؟ وفي ظل هذا التمدد والامتداد في وصف الحال صبغت الشعرية جمل الوصف، فمن ملامح تشظي الأنا وتفجرها هذا السيل المتدفق الحزين الغاضب من الجمل الوصفية الشعرية والأسئلة والتكرارات والشتائم التي تدفقت على لسان (هي) في جمل قصيرة مال بعضها ناحية الشعر، وبعضها مال ناحية الرسم، وبعضها مال إلى الحكي:

"لامست الشعر الأسود الفوضوي، الخصلة التي تتدلى على الجبين، شعرك بانحناءاته التي لكل منها حكاية". (ص14)

وقوله:" هو المكان، ذلك العذري القادم من حنو سحابة لأرض عطشى" (ص14).

ومن ملامح تشظي الأنا وتفجرها الاستعانة باللهجة العامية وجعلها في مرافقة للعربية الفصيحة، تتناوب معها على السرد، فهي أخذت مساحة واسعة من نص "تعال ولا تأتِ".

ومن ملامح تشظي الأنا وتفجرّها التنقل السردي بين الهم الذاتي والهم الجمعي، فما تداعى على لسانها في اللقاء كان هما ذاتيًا صاخبًا، ولكن حين انتقلا إلى الشارع امتزج كثير من الحديث بالهم الجمعي: "كلّهم مروا من هنا، كلُّ الجياع، أعطيتهم رغيف خبز نحته رجلٌ في زواريب المخيم، كان يبكي طفلته الأولى، ويحمي الثانية من موت غبي"(ص15)

وقوله: "شوارع غريبة، سيارات تلهث. وجوه متهدلة، عيون. دموع. قلوب على الطرقات تركض، تلهث" (ص 14)

وحين دخلت (هي) المخيم تحول الحديث بقسوة إلى الهم الجمعي، كقوله: "تكلم حجارة الشوارع، تستكين، تتمرد، تصرخ، ونهر يحاذي الجرح، الأب يتماثل للموت، الأم خاصرة الوجع، الأصدقاء صوت، الحقول عطشى والماء يزيد العطش".

وقوله:" كيفك: صوت ومعنى، وسنابل تنبت. زورق يحمل مدنًا وبلادًا وهواتف نقالة. (ص18)

ومن ملامح تشظي الأنا وتفجرها التشكيل البصري المتعمد لبعض حروف الكلمات، ولبعض الكلمات، كما في قوله: "تعال، تعاااال، تعاااااال(ص15).

وييييينك؟ (ص17).

وقوله: نركض وسراب، ونركض فسراب، ونركض كالسراب. (ص19)

والتضاد ظاهرة أسلوبية مغرقة في التشظي فهي من الملامح التي تعبر عن الحيرة، وسيطرة الوجه المقابل المختفي خلف الثنائية الضدية: فخلف "عتبة النص" تعال ولا تأتِ صورة الإنسان غير القادر على اتخاذ قراراته في التنقل، أو الشخص الذي لا حول له ولا قوة أمام غياب حبيبه.

ولم تتغير تقنيات السرد كثيرًا في مثلك أنتِ هذا المساء، فقد كانت عتبة النص مدخلاً مربكًا للمتلقي، تولى زمام الحكي فيه ضمير المتكلم أنا، منتقلاً بين الذاتي والجمعي، فحام بالمتلقي بلغة شعرية على كثير مما يوجع القلب ويحزن الروح، إنه صباح أتوضأ فيه من عينيك"(ص30)، أو وصفية تناص فيها مع الأغنية الشعبية، واللهجة العامية، لينقل مرافعة الأنا في مواجهة الصعاب، في حديث مليء بتفجر الذات وتشظيها الذي ظهر واضحًا في الطابع العام لأفكار النص. ولكن توزع الأنا على مثلث من بلاد العرب؛ كان ملمحًا مؤثرًا من تفجر الأنا وتشظيها، انتقل فيه الكاتب بروحه وأحلامه بين تلك البقاع. ومن الملامح الجديدة في النص الاستخدام اللافت للجمل الإنشائية، فقد تشظّت الأنا وتفجرت أمام المتلقي في جمل الاستفهام، والنداء، والأمر، والنهي.

ويبدو واضحًا أن المكان هو السبب الرئيس في تشظي الأنا في نصوص صالح حمدوني، وبخاصة يافا ودمشق فالحنين إلى دمشق كان محورًا رئيسًا من التداعي الانسيابي لحديث الأنا المتكلمة عن (هو) في فضفضة امتزج فيها الذاتي بالجمعي. فالحب الذي يظهره الكاتب لدمشق فيى"ورد في زقاق دمشقي خلف النوفرة" حمال حزن وحنين وقلق في حديث الأنا عن هو وزيارته لذلك الزقاق الذي "كان يدا إلهية تنثر الرائحة فيه من أعلى" (ص 36). ويظهر تفجر الأنا وتشظيها في هذا النص في كثرة ذكر الكاتب لأسماء الأماكن الدمشقية وامتلاء معجم النص بألفاظ توحي بالحزن والفقد والقلق والحب. (ص36، ص37) المخيم، اللجوء، القهر، العهر، الحنين.

ومن ملامح تشظي الأنا وتفجرها في نص "وانقطع زر وسط القميص" الذي حمل جزء منه عنوان المجموعة، هذا السؤال المليء بالقهر الذي ختم به النص" كيف انقطع زر في وسط القميص حين شهقت بآخر الكلمات، وكيف ترك العروة مفتوحة؟ (ص47).

وتظهر في "تراب معتق" ملامح جديدة تشير إلى تفجر الذات بما فيها من حزن وحلم وأمل بجمل تسويفية متتابعة، أردفت بتكرار الفعل تعال، وفي "لا عرفانة فل ولا عرفانة أبقى" ظهرت ملامح التفجر والتشظي في تعداده لمتعلقات الكرملي ولأعضائه ولأجزاء منه، ولما يرتبط به من مكان او زمان، وفي حديث الراوي عن الانتظار وعن حالها في الانتظار، وعن أثر (هو) فيها، تقول: "سكنتني"(ص87). وفي "باب الهوى" كان الحديث عن السجن نتاج تجربة مؤلمة مؤثرة، تبدت فيها الجراح النفسية العميقة التي نقشتها حياة السجن في الراوي. وأما في القصيب فجاء الوصف متدحرجا من أنفاس روح متعبة محبة فجاء الوصف كما أرادته النفس.

وفي "ظل العشية" ازدحمت روح الراوي بالتحيات والحب والفقد والحزن فانفجرت رسائل إلى هشام وجمال (ص146)، وإيلان طفل الشاطئ (ص153)، ولأمه (ص 159) وإلى حمدوني (ص143)، وإلى جمل تنز حزنًا "غيابك مهرجان فقد، فلكل لون أثر ومصلحة فيك"

وجاء نص " كتاب تعريفات" ليؤكد تعلق الأنا بالمكان، وتفجرها بمعاناته ومعاناة من فيه، وليكشف الغطاء عن ملامح تشظ وتفجر نفسية فكرية عميقة، عن تيه روحي، دلت عليه مجموعة التعريفات المنتقاة التي من بينها ما هو مرتبط بالذات، وما هو مرتبط بالروح أو الفكر، وما هو مرتبط بالمعتقد، وذكرها بهذه الصورة والكثافة والوضوح يشير إلى أنها كانت حديثًا نفسيًا لوضع علامات طريق نفسية ذاتية لاتخاذ موقف، وتبني رأي (المرأة، النهايات، الرمل، اليرموك، الوعي، الانتماء، الفعل، الله...

وبعد، فإن هذه القراءة هي غيض عن فيض، تحدثت فيها عن مجموعة صالح حمدوني "زر وسط القميص" من مناقشة نماذج ممثلة من نصوصها. وقد كشفت لي قراءة نصوص المجموعة عن حالات من تفجر الأنا وتشظيها في نصوص سردية مختلطة، اهتمت بوصف ما يمور في الذات ثوران هم جمعي وذاتي، وتداخل الهمين معا في النثر والشعر والخطاب. والتصوير والغناء وظهرت ملامح التشظي والتفجر وآثارهما واضحة في حديث الراوي الممتلئ بالظواهر الأسلوبية اللغوية والفنية والتعبيرية. كتداخل الشعر مع النثر، والتكرار، واستخدام الجمل الإنشائية، والثنائية الضدية، والتناص مع الشعر والنثر والغناء، واستخدام اللهجة العامية.، وفي المعجم الذي سيطر على نصوص المجموعة فقد تكررت الألفاظ الدالة على حال الحزن والغضب والقهر والألم ... منها: يلعن، القهر، الحزن...

مدينة على المريخ

الجنس البشري محكوم بالهلاك إذا لم يتجاوز واقعه، وسيظل محصورًا في هذا الكوكب الذي أصبح عديم الفائدة. فإذا لم نتحرك بجرأة، مؤكد أن الركود هو مصيرنا... ولكن!

غرد إيلون ماسك على منصة X قائلًا إن فيروس العقل المستنير سيدمر الحضارة ولن تصل البشرية إلى المريخ أبدًا، إن لم يتم إيقافه. لكن، هل كان التطهير العرقي للسكان الأصليين في أمريكا القرن الثامن عشر ضرورية لتمهيد الطريق إلى لاس فيغاس؟ في كتاب "مدينة على المريخ: هل يمكننا استيطان الفضاء، وهل يجب علينا استيطان الفضاء، وهل فكرنا في هذا الأمر حقًا؟

إن الأمر قائم على حجة أساسية: الجنس البشري محكوم بالهلاك إذا لم يتجاوز واقعه، وسيظل محصورًا في هذا الكوكب الذي أصبح عديم الفائدة. فإذا لم نتحرك بجرأة، مؤكد أن الركود هو مصيرنا. وكما كتب كارل ساغان: "حتى بعد مرور 400 جيل، يبقى الطريق المفتوح ينادي بهدوء، كأغنية طفولة شبه منسية".

مكب للنفايات السامة

يقول كتاب كيلي وزاك وينرسميث إن ترك الأرض الأكثر دفئًا بمقدار درجتين مئويتين والانتقال إلى المريخ سيكون مماثلًا لترك غرفة فوضوية "لتعيش في مكب للنفايات السامة". فيرى آل وينرسميث - كيلي عالمة أحياء متخصصة في الديدان الطفيلية، وزاك رسام كاريكاتير بلحية - أن حلم إيلون ماسك في استيطان المريخ بحلول عام 2050 صار معقولًا، "لأن تكاليف التكنولوجيا انخفضت مع ارتفاع منسوب غطرسة ماسك وأترابه". يعقب جيفريز: "أنا شخصيًا لا أستطيع أن أتخيل سوى شيء واحد أسوأ من رحلة ذهاب مدتها ستة أشهر ومسافة 140 ميلاً في كبسولة صغيرة تتناول خلالها فضلات الطعام وتقضي حاجتك في أكياس. وهذا يعني قضاء الرحلة مع راكب مزعج للغاية، ماسك، الذي يعرض لي مخططات لمستوطنة شركته المريخية الجديدة، والتي أطلق عليها المؤلفون اسم Muskow تيمنًا باسمه".

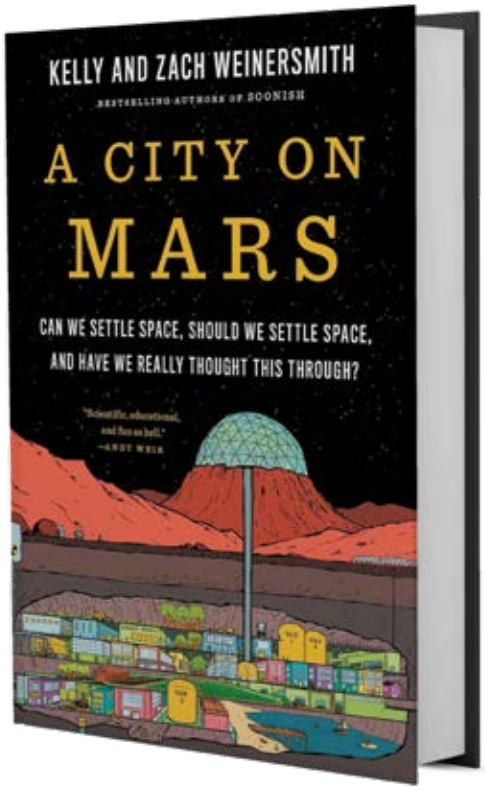
لكن، يضيف جيفريز، تتصاعد الأمور غير السارة لحظة الوصول إلى المريخ: متوسط درجة الحرارة 60 درجة مئوية تحت الصفر، لا هواء قابل للتنفس، عواصف ترابية تحجب الشمس أسابيع عدة، إلا أن النور عميم. لا تربة صالحة للزراعة، إنما الكثير من الحصى، "ولا نملك أي خبرة في الأنظمة البيئية ذات الحلقة المغلقة التي نحتاجها لنحيا على المريخ، ولن تكون المستوطنات المريخية المستقبلية قبابًا زجاجية، إنما أنفاق للحمم البركانية تحت الأرض يعاد توظيفها وتزويدها بالهواء الصالح للتنفس والمياه الصالحة للشرب. إنها مثالية لمن يتوقون إلى فتح الستائر في الصباح لإطلالة على جدران مصنوعة من الصخور البركانية".

ليس ملائمًا

يتذكر جيفريز ما قاله إلتون جون في برنامج Rocket Man: "المريخ ليس المكان الملائم لتربية أطفالك. فالجو بارد كالجحيم". ما لم يقله جون هو أنه ليس مكانًا ملائمًا لإنجاب طفل أيضًا. يقول الثنائي وينرسميث إن إنتاج ذرية في المريخ عمل محفوف، ". وفي الصفحة 76 في الكتاب، ثمة رسم كاريكاتوري لـ pregnodrome، وهذا نوع من الدوران المائل للولادة المصمم لمحاكاة الجاذبية الشبيهة بالأرض. تربط الأم بجهاز طرد مركزي كوني إن أرادن التكاثر. وهذا يقودنا إلى اقتباس مخيف من أحد المتخصصين في أخلاقيات الحياة خارج كوكب الأرض: "نفترض أن بيئة مستعمرة المريخ ستفضل سياسة الإجهاض الليبرالية لأن ولادة طفل معاق سيكون ضارًا بالمستعمرة". لم نطأ تلك الأرض بعد، ويتحدثون عن تحسين النسل في الفضاء.

يلاحظ جيفريز بعض يقينيات الحرب الباردة في الكتاب. يقول: "على الرغم من أن آل وينرسميث أمريكيون، إلا أن الثنائي يكتب كما يفعل الشيوعيون. إنهما يحتقران أطروحة جون لوك القائلة إن الأرض لمن يزرعها (أساس قرون من تبرير الاستحواذ الجشع على الممتلكات) ويفضلان فلسفة إلينور أوستروم في المشاع".

ما إن تجتمع الصين والولايات المتحدة وتنضما إلى إخوانهما في مجال التكنولوجيا على المريخ، يرى المؤلفان أن خطر نشوب حرب نووية في الفضاء لتسوية النزاعات بين الكواكب لن يكون قليلًا. مع ذلك، فإن هذا يجلب بصيصًا من الأمل: إنه سبب آخر للبقاء على الأرض".

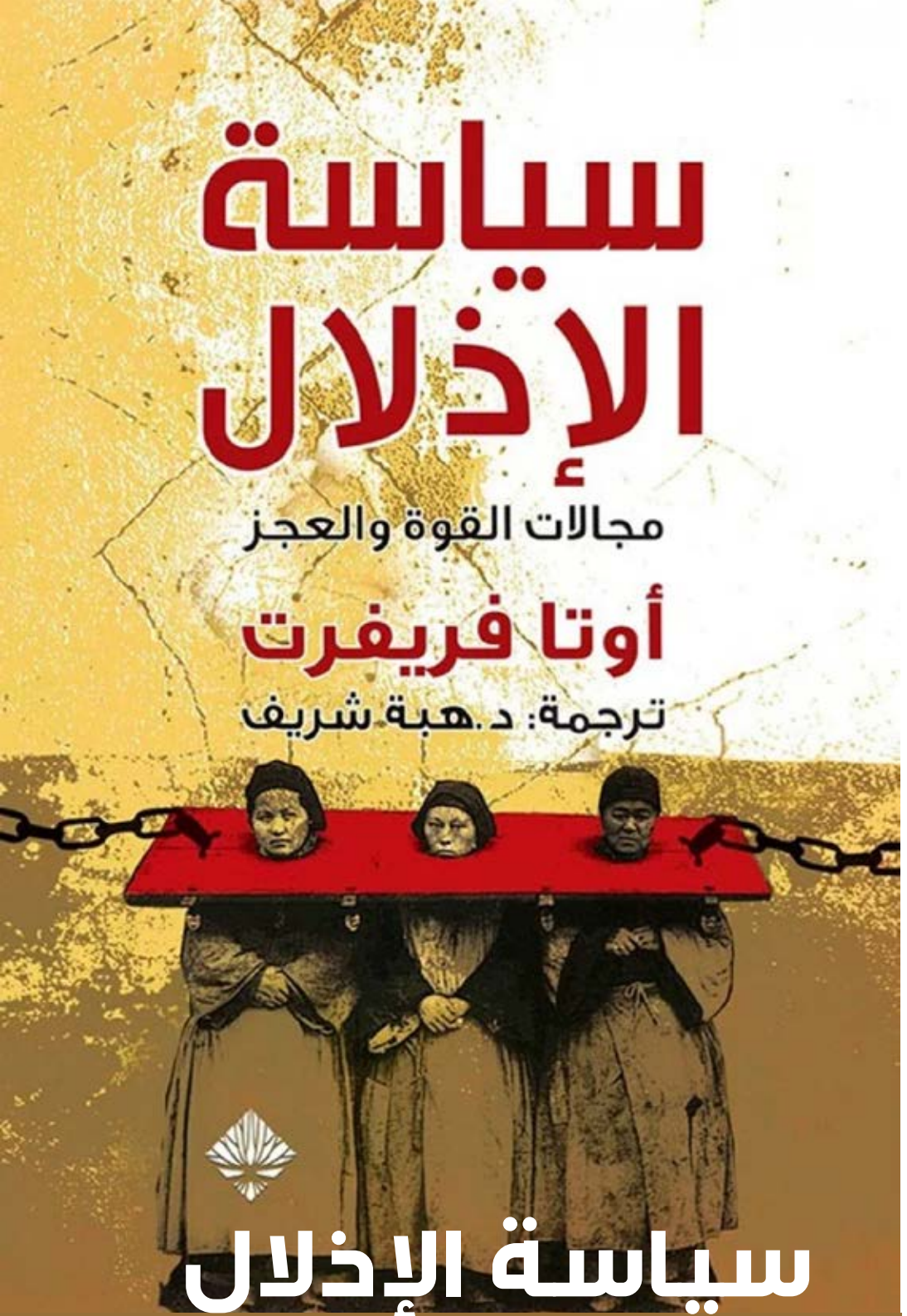


معلومات الكتاب

- الكتاب: مدينة على المريخ: هل يمكننا استيطان الفضاء، وهل يجب علينا استيطان الفضاء، وهل فكرنا في هذا الأمر حقًا؟
- المؤلف: كيلي وزاك، وينر سميث
- الناشر: بينغوان بارتيكولار
- سنة النشر: 7 نوفمبر 2023
- اللغة: الإنجليزية
- عدد الصفحات: 448 صفحة

المحرر الأدبي

مجلة فكر الثقافية



سياسة الإذلال

حكايات عن الخزي والإهانة

ميادة سفر
دمشق

تبدأ المؤرخة الألمانية أوتا فريفرت كتابها "سياسة الإذلال - مجالات القوة والعجز" الصادر عن دار ممدوح عدوان عام 2021، ترجمة هبة شريف، باستعراض عدة حوادث تاريخية عن ممارسات الإذلال والعار الذي يلحق بالأفراد والدول، عبر تاريخ طويل مليء بالخزي والتجريس والتحقير والإهانة والتشهير، بوسائل وأساليب عدة، بدءًا من عمود التشهير في الساحات العامة وصولاً إلى التنمر والتشهير عبر الإنترنت، كتاب يحكي عن الكرامة الإنسانية عبر التاريخ وكرامة الأوطان بما طرأ عليها من تغيرات وما عانته من انتهاك.

كان فلاسفة العصور القديمة يعرفون أنّ العار شعور ذو وطأة كبيرة، وفعالية قوية، ويمكن أن يؤدي إلى الانتحار، بعد الإشارة إلى عدة حوادث تضمنت مظاهر من الخزي وامتهان الكرامة في العصر الراهن، تتساءل فريفرت عن جدوى الخزي؟ ولماذا ينتشر في مجتمعات تدعي الاهتمام بالكرامة والاحترام؟ محاولة في كتابها هذا تسليط الضوء على الرموز والممارسات، متتبعة تطورها من القرن الثامن عشر في أوروبا تحديدًا، مع لمحات من مناطق أخرى في العالم، وفي سياق حديثها عن الاذلال كسياسة، تشير الباحثة إلى استغلال المجتمعات المعاصرة الخزي والإذلال كتقنيات اجتماعية وسياسية لممارسة السلطة، فالإذلال لا يتم بسبب خلافات صغيرة تافهة، بل لا بدّ أن يحدث خرق للمعايير السائدة التي يعد الحفاظ عليها حماية لمصالح مجموعة أكبر، فإذا قام شخص بخرق تلك المعايير علانية، تقوم الجماعة باستبعاده ومعاقبته والتشهير به.

إلى القرن الثامن عشر في أوروبا تأخذنا المؤرخة الألمانية أوتا فريفرت عبر صفحات مليئة بالوجع والخذلان والخجل، لتحكي لنا قصة الإذلال والتشهير الذي كان يمارس بحق الكثيرين لمجرد خروجهم عن العادات والممارسات المألوفة في المجتمع، في ذلك الوقت كانت أعمدة التشهير والعار منتشرة في كل مكان، في الأسواق وساحات الكنائس والساحات العامة، إضافة إلى مقاعد التشهير، ومقاعد العار، في ذلك الوقت كان فريدريش فيلهم الثالث وليًا للعهد في ألمانيا، وكان يتلقى دروسًا في القانون، إلا أنّ المفارقة كانت عدم ذكر أية كلمة عن التشهير الذي كان منتشرًا حينها.

لم تكن عقوبات الفضح والتشهير تتم في الخفاء، فقد كان الجمهور عنصرًا أساسيًا فيها سواء كان متفرجًا أم مشاركًا في تنفيذ العقوبة، لأن وجوده يؤكد حكم القاضي ويسوغه، فضلاً عن أهمية الردع الهدف المراد من عقوبة التشهير، فقد كان يقال: إنّ الخوف من عقوبة الخزي يمكن أن تمنع الناس من القيام بمثل تلك الأفعال، على الرغم من أنّ "الكرامة الإنسانية كانت تدهس بالأقدام أمام عمود التشهير" الأمر الذي يضع كرامة إنسان يشاهد امتهان كرامة آخر موضع تساءل أمام عقوبات تنحدر بالإنسان إلى مستوى الحيوان، من هنا بدأت الانتقادات تجاه عمود التشهير منذ القرن الثامن عشر، وتعالت الأصوات الداعية إلى رفض تلك العقوبات ومنع تطبيقها، لأنها لم ولا تصلح من شأن الإنسان، إنما تهدر كرامته وتصمه بالعار طوال حياته، وتمنع من إعادة اندماجه بالمجتمع الذي لا ينسى عادة مثل تلك المواقف، مما حدا بالكثير من التشريعات الحديثة في أوروبا إلى إعادة النظر بها، وانسحب تنفيذها إلى السجون التي بدأت تأخذ دورها كمؤسسات عقابية غير علنية، قبل أن يتم إلغاءها تدريجيًا بالشكل الذي كانت تمارس به، مع ظهور مفهوم الكرامة الإنسانية في التشريعات الحديثة، وإن كان ستبقي وتراعي الفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع، كما سيستمر التمييز بين النساء والرجال، على الرغم من ذلك لا يمكن القول بانتهاء عصر التشهير والإهانة، لأنها ستظهر بأشكال أخرى في العصور الحديثة لا تقل مهانة عن سابقتها وهو ما ستشير إليه الباحثة في سياق كتابها.

قسمت أوتا فريفرت كتابها إلى ثلاثة فصول، متتبعة في كل فصل مرحلة من مراحل تطور عقوبات التشهير والخزي التي مورست من قبل

بـدأت الانتقـادات لعمـود التشـهير وعقوبـات الفضـح منـذ القـرن الثامـن عشـر، لأنهـا عقوبـات تتناقـض مـع الكرامـة الإنسـانية، وباعتبـار أنّ الكرامـة هـي مـا يميـز الإنسـان عـن الحيـوان، تقـول الباحثـة: "المثيـر للانتبـاه أنّ النـاس فـي ذلـك العصـر كانـوا يلجـؤون علـى نحـو ضمنـي أو صريـح إلـى مقارنـة الإنسـان بالحيـوان، إذا مـا أرادوا التأكيـد علـى خصوصيـة الإنسـان"، فالعقوبـات التـي تسـتهدف الجسـد، ليسـت مشـينة ومذلـة فقـط لأنهـا تسـبب الألـم للإنسـان، ولكـن لأنهـا تعاملـه الحيـوان

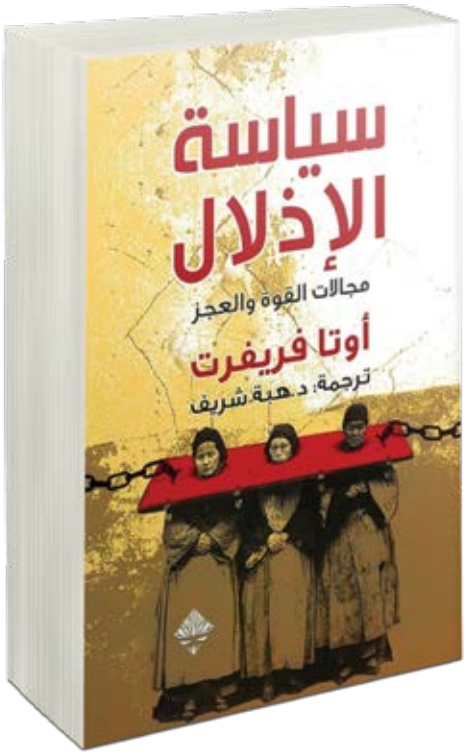
الدول تجاه أفرادها، ولاحقًا تجاه دول أخرى انتقاماً لتصرفات تعرض لها مواطنوها في أوقات سابقة، كما حصل في الصين حين أجبرت بعد خسارتها في حروبها مع بريطانيا وفرنسا في حرب الأفيون وغيرها، إلى إرسال مندوبين من قبلها لتقديم اعتذارات لعدد من الدول الأوربية بسبب حوادث قتل أو اعتداء قام بها صينيون ضد مواطنين تابعين لإحدى الدول الأوروبية.

في الفصل الأول تعرض المؤرخة ممارسات الإذلال من أعمدة ومقاعد التشهير، والضرب والتوبيخ العلني، حلق شعر النساء والوصم بالنار، فضلاً عن ارتداء الأطواق أو أحجار العار والتجريس، بهدف واحد هو إهانة المعاقب، وجعله عبرة لمن اعتبر على حد زعمهم، على الرغم من أنّ تلك العقوبات لم تكن لتمنع البعض من الاتيان بأفعال مماثلة تستوجب نفس العقوبة التي نفذت أمامهم.

بدأت الانتقادات لعمود التشهير وعقوبات الفضح منذ القرن الثامن عشر، لأنها عقوبات تتناقض مع الكرامة الإنسانية، وباعتبار أنّ الكرامة هي ما يميز الإنسان عن الحيوان، تقول الباحثة: "المثير للانتباه أنّ الناس في ذلك العصر كانوا يلجؤون على نحو ضمني أو صريح إلى مقارنة الإنسان بالحيوان، إذا ما أرادوا التأكيد على خصوصية الإنسان"، فالعقوبات التي تستهدف الجسد، ليست مشينة ومذلة فقط لأنها تسبب الألم للإنسان، ولكن لأنها تعامله الحيوان، لذلك شنت العديد من الحملات والمطالبات لإلغاء تلك العقوبات التي تمتهن كرامة الإنسان وتذله امام الآخرين.

معلومات الكتاب

- الكتاب: "سياسة الإذلال (مجالات القوة والعجز)"
- المؤلف: أوتا فريفرت
- المترجم: د. هبة شريف
- الناشر: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع
- تاريخ النشر: 2021
- عدد الصفحات: 408 صفحة



من ضفة أخرى وفي سياق حديثها عن سياسة الإذلال، تشير المؤرخة الألمانية إلى قيام النازيين في ألمانيا باستعادة ممارسات التشهير والفضح، بهدف منع اندماج اليهود في المجتمع الألماني، أو قيام علاقات معهم وذلك من أجل الوصول إلى العرق النقي، وحماية كرامة الجماعة، لأن الجماعة هي المرجعية العليا عند النازيين، ومصالح الجماعة في أعلى قائمة اهتماماتهم، لذلك غالبًا ما كانوا يعتبرون حماية الكرامة كحق شخصي فردي هي تصور فردي أناني، أسست النازية محاكم الشرف بغرض "تنظيم العمل الوطني"، كان الوصم العلني أسلوبًا متبعًا في هذه المحاكم، وكانت النساء اللواتي يقمن علاقات مع اليهود يعاقبن بحلق شعورهن، وأحيانًا يفرض العقاب نفسه على الرجال، وبذلك تقول الباحثة: عادت إلى الحياة الطريقة نفسها التي كانت تفضح بها النساء الآثمات في نهاية العصور الوسطى.

لم تكن ألمانيا النازية وحدها من جعلت لسياسة نقاء العرق أهمية كبيرة، ولم تكن البلد الوحيد التي ربطت حماية الكرامة الوطنية بالدم والجسد الأنثوي، ففي البلاد المحتلة أيضًا عدت النساء اللاتي أقمن علاقات مع العدو مجرمات في حق كرامة الوطن، وتسرد المؤرخة الكثير من الأمثلة عن تلك الحوادث في أوروبا إبان الحربين العالميتين، ففي الاتحاد السوفييتي ظهرت بعد الحرب العديد من ممارسات الخزي، وبدأت حملة ملاحقة وإذلال كل من تعاون من الألمان، وفي بولندا بعد الهجوم الألماني عام 1939 ستظهر لافتات في الشوارع تطالب النساء بالحفاظ على شرفهن وكرامتهن، وكان أعضاء حركات المقاومة هم من يهاجمون النساء ويحلقون شعورهن ويضربوهن.

في الفصل الثاني وتحت عنوان "أماكن الخزي العلني في المجتمع من المدرسة إلى التشهير على الإنترنت" تستعرض الباحثة أماكن أخرى للإذلال بما فيها المدارس والجيوش، ومجموعات الأقران ولاحقًا عبر الإنترنت، يمكن للقارئ أن يتذكر الكثير من تلك الحوادث التي ربما جرت معه شخصيًا أو مع أحد زملائه، ألم يطلب أحد المعلمين في المدراس من طالب ما الوقوف أمام الصف ووجه إلى الحائط عقوبة على تصرف أو تقصير، هو مثال مما تستعرضه المؤرخة وهي تسرد لنا تاريخًا حافلاً بالخزي والإذلال لم يسلم منه لا الصغير ولا الكبير، لم يكن المدرسون كما تشير فريفرت في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يحتاجون إلى حساب قدر التعاطف لدى التلاميذ، فسلطتهم وسيطرتهم كانت بلا منازع، بتواطؤ وتضامن مع الأهل، إلا أنّ تلك الأحوال ستبدأ بالتغير في منتصف القرن العشرين، حيث ستلغى عقوبات الضرب في المدارس، وستتخلى عن الخزي كوسيلة للتربية.

كثيرًا ما تميز بعض المجموعات نفسها عن طريق صرامة دخول أعضاء جدد إليها، بما أطلقت عليه الباحثة "الإدماج من خلال الإذلال" حيث أخذت الجيش والمؤسسة العسكرية مثالاً على أكثر المؤسسات احتواءً في المجتمع الحديث بعد المدرسة، والتي تستخدم صنوفًا عديدة من سياسة الإذلال على أعضاءها، بهدف الحفاظ على النظام والروح القتالية لدى الجنود، وقد كان الرأي العام يحتفل بالجيش بوصفه "مدرسة الرجال"، مشيرة إلى أنّ نسبة كبير من الرجال والنساء وجدوا أنّ شباب اليوم يحتاجون دخول الجيش لأنه يعلمهم الأدب والنظام.

تستعرض الباحثة أوضاع النساء تحت عنوان فرعي: كرامة النساء: الاغتصاب والجنسانية، ففي ستينيات القرن العشرين حدث تغير جذري فيما يخص الحياة الجنسية لاسيما في الجامعات، ولم يكن أحد يتحدث عن الاغتصاب، لذلك أفلت المجرمون من العقاب، ولن يتغير المزاج العام تجاه الاغتصاب إلا عندما بدأت النسويات في السبعينات بطرح الموضوع وفضحه، وتشير الكاتبة إلى الاغتصاب الجماعي الذي يحدث عادة أثناء الصراعات السياسية والحربية، والذي يعتبر من أكثر أشكال الإذلال والخزي العلني الذي تتعرض له النساء، مستعرضة عددًا من الأمثلة كتلك التي حدثت في حرب البوسنة بين عامي 1992 و1995.

ثم ترتب المؤرخة بعضًا من وسائل التشهير الحديثة، بدءًا من الجرائد التي كانت منذ القرن التاسع عشر حاضرة وبقوة في حياة الشعب اليومية، حيث التقطت سوء الأوضاع الاجتماعية والسياسة، وبدأت بعرضها على الناس بما تضمنته من فضائح وتشهير، وصولاً إلى التلفزيون من خلال عرض ما بات يعرف ببرامج الواقع التي يشاهدها ملايين المشاهدين، انتهاء بالخزي على شبكة الأنترنت، ووسائل التواصل الاجتماعي التي اعتبرها فريفرت "شبكات للتواصل غير الاجتماعي، أو مضادة التواصل الاجتماعي"، حيث انهارت قدرة الأفراد على مواجهة التنمر الذي يتعرضون له.

إن وسائل الخزي والتشهير الحديثة تمتاز بالديمومة ولا تسقط بالتقادم، فشبكة الأنترنت لها ذاكرة ذات قدرة تخزين طويلة المدى، فهي لا تنسى شيئًا ولا تنسى أحدًا، وبهذا ترى الباحثة أنّ الخزي الاجتماعي اكتسب نوعية جديدة، فالتأكيد على وصمة العار أصبح أقوى من إعادة إدماج الأشخاص في الجماعة، وأخذ يقترب كثيرًا من الإقصاء.

"قواعد الكرامة، ولغة الإذلال في السياسة العالمية"، هكذا عنونت الباحثة الفصل الأخير من كتابها، وفيه تعيد بحثها عن القوانين، تلك القوانين التي تنظم العلاقات بين الدول، إذ يمارس الإذلال بين الدول أثناء لقاءاتها، عندما تحاول كل دولة أن تقيس مدى قوتها وسيطرتها، فكثيرًا ما أدت إهانة كرامة رموز الدولة إلى صراعات عسكرية، وعلى مستوى البعثات الدبلوماسية تعتبر إهانة سفير دولة ما إهانة للدولة التي يمثلها، حيث أنّ كرامة الدول تقاس بالقوة، فمن يفتقر إلى القوة التي تمكنه من رفض الإهانة يعُّد ضعيفًا، وتضرب عددًا من الأمثلة في هذا السياق، وتشير إلى حالات الاعتذار التي قامت بها بعض الدول الاستعمارية عن ماضيها تجاه الدول المستَعمرة، فقد ارتفع منذ تسعينيات القرن العشرين صوت المطالبة بمواجهة البلاد لتاريخها، فبعد زيارة مستشار ألمانية الغربية فيلي برانت إلى بولندا عام 1970 وركوعه أمام نصب تذكاري لضحايا النازية، حتى باب مثلاً يحتذى به في ثقافة الاعتذار، فقد عبرّ الرئيس السوفييتي جورباتشوف عن ندمه على المجزرة التي قامت بها حكومة بلاده بحق أسرى الحرب البولنديين عام 1940، واعتذر الرئيس الفرنس عن مشاركة الفرنسيين وفي تهجير اليهود عام 1942، وهنا لا يغيب عنا الابتزاز الذي مارسه وما زال الكيان الصهيوني باسم "الهولوكوست، في ظل تجاهل عالمي لما جرى للشعب الفلسطيني من مجازر وتهجير ما زال مستمرًا إلى اليوم.

ينطوي الكتاب على أمثلة كثيرة من ممارسات الإذلال سواء بين الأفراد أو بين الدول، استعرضتها الكاتبة عبر صفحات كتابها الجدير بالاهتمام، وفي الختام تشير إلى أنّ الإذلال المتعمد الذي يقوم به الفاعلون الاجتماعيون لم يعد له أثر كبير، مع تزايد النقد لتلك الممارسات، لكن الأمر يختلف في السياسة الدولية، فالدول المهانة لا تنجح في قلب المعادلة لصالحها إلا في حالات استثنائية.

إنّ نجاح سياسة الإذلال كما تؤكد الباحثة في ختام كتابها، يعتمد على سلوك الجمهور، فهل سيشارك؟ هل سيصفق استحسانًا أم سيعترض ويرفض؟ فالقصة لم تنته، طالما بقي فرد واحد متفرجًا على إهانات الآخرين، وطالما بقيت الجماهير حول العالم غير قادرة أو غير راغبة في القيام بتصرف يعيد إليها انسانيتها المهدورة على امتداد مساحة العالم وفي كل الدول ومنها تلك التي تدعي الديمقراطية وحقوق الإنسان وتنادي بها وتعمد إلى نشرها ظاهريًا فقط.

جواسيس: حرب الاستخبارات الأسطورية بين الشرق والغرب

لا يتتبع المؤلف بداية الحرب الباردة إلى عام 1945 ونهاية الحرب العالمية الثانية، بل إلى عام 1917 والثورة الشيوعية في روسيا.

التجسس، التخريب، الروس، البريطانيون، الأوكرانيون. من الخائن؟ من خان من؟ يبدأ كتاب "جواسيس: حرب الاستخبارات الأسطورية بين الشرق والغرب" لكالدر والتون بتقرير عميل أوكراني إلى الاستخبارات البريطانية. يكتب والتون: "لقد اعترف الروس بأنهم لا يستطيعون الاحتفاظ بأوكرانيا إلا بالقوة، وأن الأوكرانيين كانوا معادين لهم ولأفكارهم بشكل عام". هذا في عام 1922، وليس في عام 2022، لكن الديمومة هي الموضوع الرئيسي لدراسة والتون المكتوبة بشكل جيد عن قرن من الصراع الاستخباري بين الشرق والغرب.

لا يتتبع المؤلف، وهو باحث في كلية كينيدي بجامعة هارفارد، بداية الحرب الباردة إلى عام 1945 ونهاية الحرب العالمية الثانية، بل إلى عام 1917 والثورة الشيوعية في روسيا. يقول: "على الرغم من أن روسيا تدعي أنها قوة عظمى، فإن قادتها كانوا مدركين تمامًا أوجه القصور التي تعاني منها مقارنتهم بمنافسيهم الغربيين".

تكتيكية واستراتيجية

يقول والتون إن أجهزة الاستخبارات السوفياتية فشلت في تزويد قادتها بتحليل دقيق، وهو الاتجاه الذي تكرر في حالة غزو فلاديمير بوتين لأوكرانيا. ويعود هذا الخلل الوظيفي إلى التحيز الذي تجده في الأنظمة الاستبدادية، خصوصًا تلك التي تعذب المنشقين. لكن، كما يوضح كتاب "الجواسيس"، فإن أنشطة الاستخبارات السوفياتية كانت أيضًا تكتيكية وعملياتية في الأساس، وليست استراتيجية. في الاتحاد السوفياتي، كانت الاستراتيجية تحدد بموجب مرسوم إيديولوجي، ما يترك فرصة ضئيلة للتحليل المستنير. وعلى النقيض من ذلك، كانت وكالات الاستخبارات الغربية تعاني أوجه قصور تكتيكية وعملياتية واضحة، لكنها كانت تميل أكثر فعالية من الناحية الاستراتيجية.

يولي والتون أكبر قدر من الاهتمام للتنافس الأميركي السوفياتي، الذي يهيمن على النصف الثاني من القرن العشرين. يرى المؤلف أن عمليات التطهير الداخلي التي قام بها ستالين في الثلاثينيات "أضفت طابعًا مؤسسيًا فعالاً على فشل الاستخبارات". في الواقع، كانت تلك الهجمات أكثر ضررًا لجهاز أن كي في دي السوفياتي - سلف كي جي بي - من مكافحة التجسس الغربي. يكتب والتون: «كان ضباط أن كي في دي يخشون الموت عندما يقدمون أي معلومات استخباراتية تتعارض مع تفكيره ستالين".

قبل الهجوم النازي على الاتحاد السوفياتي، قام نائب هتلر، رودولف هيس، بمهمة منفردة خيالية إلى بريطانيا. فهم الزعيم السوفياتي أن هذه محاولة للتفاوض لعزل بلاده. وكذلك، كان ستالين يشعر بالقلق في عام 1942 من أن يسعى تشرشل إلى سلام منفصل مع هتلر. وحتى بعد انضمام روسيا إلى التحالف الكبير ضد المحور، افترض ستالين ذلك.

لم يفهموا التهديد السوفياتي

الضرر الذي أحدثه الجواسيس مثل جاي بيرجيس وكيم فيلبي وآخرين يظهر بوضوح في تاريخ والتون. مع ذلك، يشير المؤلف إلى أن زعماء الغرب أساءوا فهم التهديد السوفياتي، لأنهم لم يتمكنوا من التمسك بمفهومين في وقت واحد. ورغم رفضهم المكارثية، في ظل ميلها الأشبه بميل ستالين إلى رؤية الجواسيس الأجانب في كل مكان، تجاهلوا الحجم الحقيقي للاختراق السوفياتي لحكوماتهم. يقدم والتون التسلل أداة سوفياتية مميزة، ويقول إن ممارسات المساءلة جعلت مثل هذا الخداع أقل شيوعًا في وكالات الاستخبارات الغربية. بالنسبة إلى المؤلف، هذا هو الفرق الرئيسي بين الجواسيس الغربيين والجواسيس الروس. في أنظمة الاستخبارات السوفياتية، لا شعور بالشرعية ولا مساءلة. يكتب والتون: "أطلق بوتين العنان للمهارات التجارية مباشرة من كتاب قواعد اللعبة القديم للكي جي بي: التجسس، والمهاجرين غير الشرعيين، والاغتيالات، والتضليل، وغيرها مما يسمى بالتدابير النشطة". لكن نظام بوتين يذهب أبعد من ذلك: "إذا نظرنا عن كثب، نجد أن على الرغم من وجود استمرارية بين روسيا في الماضي والحاضر، فإن أجهزة استخباراتها تختلف أيضًا بشكل كبير. منذ وصول بوتين إلى السلطة، أصبحت هذه الجماعات أدوات للجريمة المنظمة التي تديرها الدولة. وإذا تمت إطاحة بوتين، فربما يكون بديله أسوأ منه".

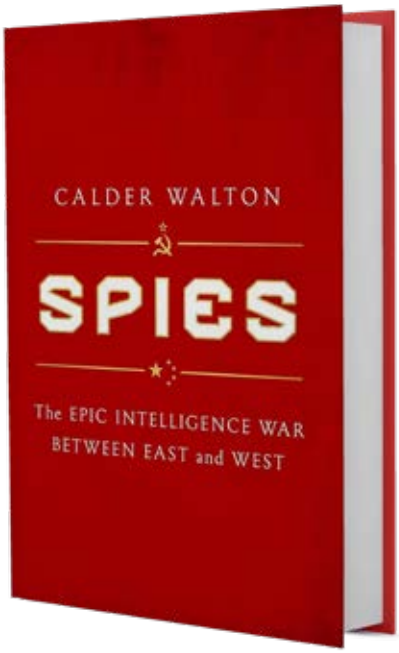
بالنسبة إلى والتون، ثمن الأمن هو اليقظة الأبدية. ربما كان للغرب اليد الإستراتيجية العليا خلال الحرب الباردة، لكن الثقافة الإستراتيجية الصينية تؤكد على الصبر والهياكل والعمليات والممارسات. كل هذه العادات تستفيد من الاستقرار والوحدة، والغرب حاليًا ليس بارعًا في ذلك. وفي الواقع، يبدو أن هناك ميلاً في بعض البلدان إلى تقويض أجهزة الاستخبارات الخاصة بها، بل وحتى تشويهها خطابيًا. ويتوقع بعض الزعماء تأكيد وجهات نظرهم، وتعكس بعض الإخفاقات الاستراتيجية الغربية الكبرى في السنوات الأخيرة أوهامًا وتمنيات حول إمكانية المشاركة السياسية، خصوصًا في حالة كوريا الشمالية، وفي حالة بوتن. والأمر الأهم هو أن القادة الغربيين لم يتحسبوا جيدًا للتعاون بين الصين وروسيا. مرة أخرى، يعكس هذا الافتقار إلى الاهتمام السياسي بالتحذيرات الاستخباراتية.

معلومات الكتاب

- الكتاب: "جواسيس: حرب الاستخبارات الأسطورية بين الشرق والغرب"
- المؤلف: كالدر والتون
- الناشر: سايمون وشولستر
- تاريخ النشر: 6 يونيو 2023
- اللغة: الإنجليزية
- عدد الصفحات: 408 صفحة

المحرر الأدبي

مجلة فكر الثقافية



التلميحات التاريخية والأدبية في رواية "عزازِل" للكاتب الروسي المعاصر بوريس أكونين

حسين علي خضير
كلية اللغات - جامعة بغداد

تدور أحداث هذه الرواية في القرن التاسع عشر، وتحديدًا في زمن الكاتب الكبير دوستويفسكي، ويبدو للقارئ من أول وهلة ان بوريس إكونين واقع تحت تأثير هذه الحقبة، ولكن نصه ملغومًا بالمفاجأة، سيتمكن القارئ من الحصول على بعض المعلومات التاريخية. يبلغ عمر بطل الرواية عشرون عامًا فقط، وهو موهوب جدًا، ويتضح أنه في المستقبل سيصبح محققًا ممتازًا ذا شخصية قوية وشجاعة.

تبدأ الرواية بقصة انتحار شاب غريب الأطوار وكان وريث ثروة كبيرة جدًا، عند التحقيق في هذه القضية، يكتشف إراست أن منظمة تقودها امرأة عجوز مجنونة تُدعى الليدي إستر. هذه المرأة تريد السيطرة على العالم. أحيانًا تبدو ايجابية جدًا فهي تعمل في الأعمال الخيرية، ومن ناحية أخرى، تبحث عن الأطفال الموهوبين وتعمل على تعليمهم، وتضع المعلومات التي تحتاجها في رؤوسهم. بعد ذلك، تشجع هؤلاء الأشخاص على تولي مناصب قيادية في بلدان مختلفة. وبالتالي، فإنها تريد الحصول على السلطة في يديها. أما منظمتها تحمل اسم "عزازِل"، وتعتقد تلك العجوز أنها من خلال تعليم أطفالها بشكل صحيح، فأنها تصنع منهم سلاحًا سيساعدها في الصراع على السلطة، ولا تتوانى أبدًا في ضرب عنق كل من يقف في طريقها.

حبكة الرواية مبنية بطريقة غير عادية، ويبدو دائمًا أن الحل قد اقترب بالفعل، حتى عندما يتم الكشف عن الحقائق، ولكنها تدور في دوامة الأحداث بشكل أكبر، مما يثير أسئلة جديدة. سيضطر إراست فاندورين إلى المخاطرة بحياته أكثر من مرة بحثًا عن الحقيقة، الأمر الذي لن يمنعه من تجربة الحب وفقدانه، حتى نهاية القصة، تظل المؤامرة قائمة، وستكون نتيجة الأحداث غير متوقعة للغاية. جميع ابطال الرواية مستقلون في

تفكيرهم، البعض منهم طائش والبعض الاخر طموح وغيرهم مفرطون في التفكير.

من خلال قراءتي لهذه الرواية المليئة بالأحداث والتلميحات الأدبية والتاريخية وجدت أن الكاتب يعرف جيدًا كيف يستغل الوقائع التاريخية ويعكسها في روايته، فقد تطرق إلى مواضيع عديدة، ومن ضمنها موضوع (العدميين) الذي ناقشه الكاتب ايفان تورغينيف في روايته "الآباء والبنون"، ولكنه في هذه الرواية صورهم الكاتب كمنظمة تقوم بأعمال اجرامية، فيقول: «وأن أولئك العدميين من مختلف البلدان يرفعون بشكل دوري تقاريرهم المشفرة بأرقام إلى مجلس الثوري المركزي عن الأعمال الإرهابية التي قاموا بتنفيذها!»(1) ، وأيضًا حاول الكاتب أن يقحم رواية (الشياطين) للكاتب الكبير دوستويفسكي بالأحداث التي تجري بالرواية، فيقول: «مالم يتم استئصال السرطان في بداية ظهوره، فإن هؤلاء الرومانسيين سوف يفجرون لنا بعد حوالي ثلاثين سنة، وربما قبل ذلك، مثل تلك الثورة التي سوف تبدو معها مقصلة الثورة الفرنسية مجّرد مزحة لطيفة جدًا. لن يمنحونا فرصة لكي نهرم بهدوء، تذكّر كلمتي هذه. هل قرأت رواية (الشياطين) للسيد دوستويفسكي؟ عبثًا. لقد تنبأ بكل ذلك بشكل بليغ».(2). اما أسماء الشخصيات الرئيسية إراست وليزا وردت في الرواية ليس من باب الصدفة، بل الكاتب كان مخططًا لها بعناية فائقة، فيقول على لسان ليزا زوجة البطل إراست: «بيد أن تخيلاتي كانت تنهي على الدوام وفي كل مرة بطريقة مؤسفة ومأساوية. وكل هذا بسبب "ليزا التعسة". ليزا وإراست، هل تذكر؟ كنتُ معجبة على الدوام بهذا الاسم – إراست، إلى أقصى درجة. فأتخيل لنفسي التالي: أنا مستلقية في تابوت شاحبة وفاتنة، مغمورة بورود جورية بيضاء، تارة أتعرق وتارة أموت بداء السل، أما أنتم فتنتحبون جميعكم»(3)، وفعلاً، في نهاية الرواية تحقق تخيلاتها وتموت بثوبها الابيض في ليلة عرسها. وهنا المقصود بليزا ووإراست رواية الكاتب نيكولاي كارامزين التي نشرت في عام 1792 وبطلاها أيضًا يحملان نفس الاسم وهذا دليل قاطع على ما قلنا سابقًا الرواية مليئة بالتلميحات الأدبية والتاريخية، وليس هذا فقط، بل حتى الإشارات التاريخية حاضرة في هذه الرواية: رجل يُدعى غبهاردت – هو حاول في نهاية الرواية إجراء تجربة على بطل الرواية إراست وهو نفس اسم أحد المتهمين الرئيسيين بإجراء تجارب على الناس خلال الحرب العالمية الثانية، وهو من

الشخصيات النازية المعروفة آنذاك.

واخيرًا، لابد أن اعترف أن المعرفة العميقة لتاريخ روسيا والاطلاع الهائل لهذا الكاتب جعلته يعكس صورة واقعية لحياة روسيا في القرن التاسع عشر، والسؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا، كيف استطاع هذا الكاتب أن يصف الأحداث بدقةٍ متناهية؟ وهذا الامر يُحسب للكاتب بوريس أكونين، ويذكرني بقراءتي لرواية (لاوروس) للكاتب يفغيني فودولازكين حين يصف الفترة التي انتشر فيها الطاعون وكيف كان دقيقا في وصف هذه الأحداث، ولكن مشكلة بطل أكونين في هذه الرواية لا يبحث عن اسباب الجريمة ومعرفة القاتل فحسب، بل يبحث عن أثبات ذاته والمجد وهذا الشعور ظل يرافقه حتى نهاية الرواية، لذلك الكاتب كان صوته طاغيًا حول هذا الامر، فيقول: «لقد سخر القدر بقسوة من فاندورين، أغواه المجد ودفعه بعيدًا عن المسار الرئيسي للأحداث إلى طريق فرعي ليس ذا شأن...»(4). أذن، يلوح في الأفق بأن أزمة اثبات الذات لدى الشباب موجودة في كل عصر وزمان، أما بطل فودولازكين يعرف علته ولا يحتاج إلى اثبات ذاتهُ ولا يبحث عن المجد.

معلومات الكتاب

- الكتاب: "عزازل"
- المؤلف: بوريس أكونين
- المترجم: إبراهيم استنبولي
- الناشر: دار سؤال
- اللغة: العربية
- سنة النشر: 2019
- عدد الصفحات: 360 صفحة

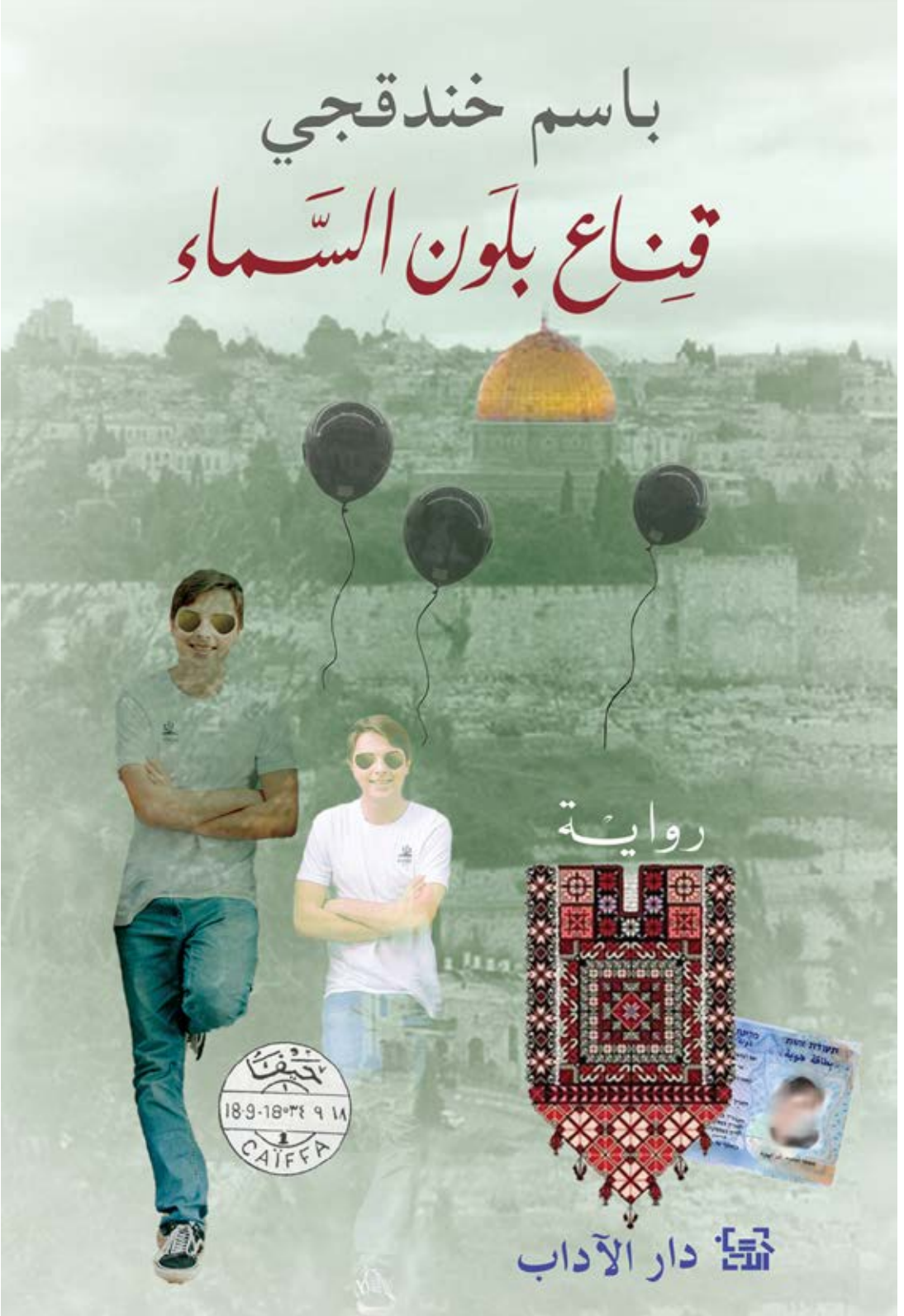
المصدر:

(1) بوريس أكونين: "عزازِل"، ترجمة: د. إبراهيم استنبولي، الناشر: دار سؤال للنشر، الطبعة الأولى، 2019، ص 202.

(2) نفس المصدر، ص 122.

(3) نفس المصدر، ص 304.

(4) نفس المصدر، ص 265.



رواية تلتهم الدهشة وتُحيل الأسئلة إلى معاول في الرأس!!

قراءة في رواية قناع بلون السماء

د. زرياف المقداد
فرنسا

الرواية التي تلتهم الدهشة من الروح وتلقينا بلا هوادة على أعتاب الخوف هي التي تدفعنا إلى إعادة التفكير.

وهذا هو الفعل الذي تحدثه اللغة حينما تحمل السرد الروائي وتلقي به في العقل والقلب.

بصدق لن أدعي انني كنت أعرف تاريخيًا ومعرفيًا كل ما ذكره باسم خندقجي في روايته الموسومة قناع بلون السماء والصادرة عن دار الآداب 2023 والتي نال بها جائزة البوكر للرواية العربية.

والتي تمكن من تسليط الضوء فيها على الأرض والحجر والبشر داخل المخيمات وفي شوارع القدس وتحت الأنقاض. عم من خلال روايته الى تبني عدد من المرويات التاريخية والمصادر التي تتحدث عن الآثار التاريخية من خلال استخدام دور قام به بالنيابة عن المدعو أور شابيرا حين ارتدى القناع ليظهر لنا أثرًا نقيضًا لمعنى القناع فقد أدى وظيفة الكشف ونزع رداء الخوف.

أقف عند عتبة العنوان:

وهنا يبدأ أول تساؤل: لماذا عنون الرواية قناع بلون السماء ولم يقل قناع أزرق؟

لأن قناع بلون السماء عبارة مفتوحة على التأويل في حين قناع أزرق هي عبارة منتهية. فما أرد من هذا التأويل؟؟

فهل كل ما يجري تحت هذا القناع هو مكشوف وغير متواري عن أنظار العالم؟؟

وربما هناك وظيفة أخرى لهذا القناع نستدل عليها من قول سماء إسماعيل: لنور الشهدي: ص224

أيها المغفل، أنا أنتظر عمرًا بأكمله من أجل الخلاص من هذه الهوية. وأما أنت فقد خسرت عمرك كله،

لترتدي هذا القناع، هذه الهوية التي نكبتني.

عتبة الغلاف: عند قراءة المتن شعرت بالغربة مع الغلاف... لم أتمكن من تحليل المضامين فيه. هذه صورة لشخص قبل وبعد واختلاف الاتجاه بين اليمين واليسار.. هل هو باسم وإن كان ما دلالة الصورة. والصورة الباهتة للأقصى في الخلف؟؟ الإشارة الخجولة والتي شعرت بإقحامها في الصورة للثوب الفلسطيني؟؟ لن أشرح أكثر.. فهذا هو الانطباع الأول..

الأساليب الأدبية المستخدمة

من البداية أصابتني الدهشة. في مفارقة غريبة فالكاتب كشف أوراقه وهدفه وكيف سير السرد ومآله من ص 11 الى ص 14

لقد قال كل ما يبغي من الرواية؟؟

إذا ماذا بقي علينا كي نقرأ. ومع ذلك بقيت الدهشة تفر كلما تقدمت فالقراءة.

لأن الكم المعرفي التاريخي الذي عمل عليه الكاتب مدهش جدًا.

فقد تمكن من دمج القصة التاريخية والمستند التاريخي والمصدر الديني وجميع ما خدمه في نصه الروائي تمكن من دمجه بيسر وسهولة.

لتغدو قراءتنا تتراوح ما بين السرد والتاريخ. ولكن التأريخ فيها وارجاع المعلومة إلى المصدر افقدها عنصر التشويق.

إذا ما الهدف؟

فالسؤال الذي يطرح نفسه عندما حدد الكاتب منذ البداية مسار الرواية حتى تقريبًا ص 20 هل أراد أن يهدر ويغامر بمتعة التشويق في السرد الروائي. أم ان الهدف كان ترك القارئ ينغمس في المتن ليدرك الحقائق التاريخية التي وثقها باسم بالأسماء والحوادث؟؟

لماذا بدأ بالطاقات الصوتية لماذا أوقفها ثم عاد إليها لاحقًا مع ادراكه انها كانت في مرحلة ما كانت تثير الاستقصاء عند القارئ؟؟

اعتقد أنه أراد أن يوقف علاقة الفعل ورد الفعل بين شخصيتي مراد ونور لتغدو حركة نور حركة عقلانية وسنأتي لاحقًا على هذا التصور.

ولماذا بدأ بالبطاقة رقم 12

فالرقم 12 يرتبط برموز ودلالات معينة في الديانات الثلاث، فنقرأ في العهد القديم عن 12 سبطًا، يرتبط به والقضاة المذكورون في سفر القضاة عددهم 12. وفى العهد الجديد أقام الرب 12 رسولاً أرسلهم إلى شعبه الأرضي.

والبروج في السماء عددها اثنا عشر، ولهذا كان هو عدد شهور السنة عدد ساعات النهار ومثلها ساعات الليل.

إذا هو رقم ذو دلالة عميقة ويعبر عن إدارة الله وتنظيمه في الخليقة.

فهل قصد الكاتب هذه الدلالة وبالتالي نعيد الأمر إلى تفسيرات دلالية وردت في القرآن الكريم إلى ما سؤول إليه حال اليهود بأمر من الله أم أراد القول إن البداية لم تكن من الصفر، وأن الأرض التي أنتم عليها لم تكن أرض بلا شعب.

كانت موطنًا ولن تكون النهاية؟؟

تحليل أعماق الرواية وشخصياتها:

في بناء الشخصيات أعتقد أن باسم خندقجي عمد الى خلق التكامل بين كل من شخصيتي نور ومراد باعتبارهما شخص واحد وربما استدليت على ذلك من فرض عدم وصول الرسائل الى مراد المحكوم بالمؤبد. وأن نور كان يتحدث مع جانب آخر من شخصيته مفترضًا او متمنيًا وجوده حتى تتكامل شخصيته بين الانفعالي والعقلاني. فالشخصية العقلانية تتمثل في مراد وتنتمي شخصية نور الى الانفعال والعواطف الجياشة.

نور عندما ارتدى هذا القناع أراد الكشف من خلاله عن الحقائق سواء على مستوى الحفريات والآثار أو على مستوى تحليل الشخصيات الصهيونية ووظائفها من خلال التواجد بينها والحوار معها مستترا مع كافة أفراد البعثة وبعلنية مع أور الذي كانت تتراوح شخصيته بين اليهودي والصهيوني ليكشف لنا عن فراغ معرفتهم بالكثير من الحقائق التاريخية.. ولا أ دل على ذلك من الحوار التالي مع أور:

ص234

حوار نور وأور:

أور: أنتَ أصبحْتَ إنسانًا خلال هذه المدّة بفضلي أنا ... بفضل هويّتي.

نور: فإذا ما نزعْتُ قناعَكَ الآن، أفلا أصيرُ إنسانًا؟

أور.....:

نور: أجبني ... أرجوك ...

أور: حسنًا ... لا أعلم ... ربمّا ... لكنّني أخشى من اختفائي أنا إذا ما أصبحتَ أنتَ إنسانًا

إذا أور لم يخرج من المشهد وإنما كان الأخر الذي يحادثه نور.

يقول في رده على رسالة من مراد الذي يطلب منه مصارحة سماء اسماعيل بحقيقته: ص165

معك حق يا مراد لكنني هنا لأغراض بحثيه روائية تاريخية مجدلية محددة ولا أريد التورط في مهاترات قد تسبب بالقضاء على هويتي المزيفة حائر أنا الآن كيف سألتقيها غدًا كيف سأراها بأي لغة سألقي عليها تحية الصباح.

لكن المدهش أنه في النهاية تخلى عن المشروع قائلاً في رسالته إلى مراد: حين أسررت لها أسباب وجودي المجدليّة هنا. هزأت منها كما تهزأ، أنت دوما: فلسطينيٌّ، يهرب من الأزقة والمخيم والاحتلال والالتباسات، ليكتب رواية يرد بها على دان براون صاحب رواية شفرة دافنشي. أي تفاهة متقوقعة هذه. ليكتشف الآن أكثر من أي وقت مضى، أن سماء إسماعيل هي مريم المجدلية النورانية.

مريم المجدلية لم تكن شخصية من شخصيات الرواية بل كانت حاملاً فكريًا اعتمد عليه الكاتب ليكشف من خلالها الوجه الآخر للمدينة والذي بدأ يختفي تحت الحفريات التي هي في الواقع طمس لوجه الأرض وللحقائق..

فمريم المجلية كانت قضية في الرواية وقد تصدى الكاتب الى تحريرها كما ذكر من براثن بروان

معلومات الكتاب

- الكتاب: "قناع بلون السماء"
- المؤلف: باسم خندقجي
- الناشر: دار الآداب
- سنة النشر: 2023
- عدد الصفحات: 240 صفحة

باسم خندقجي

كاتب شيفرة دافنشي. وكلاهما باسم وبروان قرأا التاريخ لكتابة الرواية فكان الغرض مختلفًا ما بين طمس الحقائق وما بين إعادة قراءتها؟؟

بما كانت الرواية توحي لنا بداية أنها ستحرر مريم المجدلية وهذا التحرير لأنه هناك خطأ تاريخي وربما تفسيرات وتأويلات أحدثتها الحركات الدينية المختلفة وهناك إشارات متعددة حول هذا الأمر في المتن الروائي ولكن ظل هذا الموضوع هو المحور الروائي إلى أن أصبح الأمر يخرج عن السيطرة ليصل الماضي بالحاضر ويعيد للحقيقة وجهها منذ حاول الصهيوني طمس حتى أسماء الأشجار في المدن والشوارع وصولاً إلى طمس حقائق تتعلق بالتاريخ حول/وقرى مهجرة تمامًا ومحاولة إخفاء معالمها وصولاً إلى قضية حي الشيخ جراح وهذا في نسبته يعود طبيب إلى صلاح الدين الايوبي الذي حرر القدس من الفرنجة.

الأبعاد السياسية والإنسانية في العمل:

إذا حاولنا تتبع هذا الجانب أعتقد أن باسم كان أذكى من أن يكون مباشرًا في طرحه فقد تمكن ببراعة من تشرب المخطوطات التي تسربت إليه والكتب التي خبرها سابقًا في كتبة أهله الذين يمتلكون واحدة من أقدم وأكبر المكتبات في نابلس. ومراسلته مع د. جوني المنصور والذي اكتنز مخطوطات عن قرية اللجون المهجرة ومستوطنة مشمار هيمعق والتي قامت على أنقاض تلك القرية في واحد من أشرس معارك التهجير في العام 1948.

ورفاق الأسر الذين أنارت ذاكرتهم فعل المعرفة عند باسم الذي بدور منحها لنور. وكأنه نور مزيج من تلك الشخصيات التي شكرها باسم في نهاية روايته وهم ممدوح عميرة الذي كان خريجًا لمعهد الآثار الإسلامية. وبالتالي كل ذاكرته هي ذاكرة نور. الشهدي. وسند الطرمان خبير التفاصيل الصغيرة في أحياء القدس. كما ذكر باسم خندقجي في رسالة الشكر في خاتمة الرواية.

من هنا تأتي إجابة باسم إذ حوّل سجنه المؤبد لثلاث مرات إلى عالم متسع ونقل معرفة الخارج إلى الداخل فهل كان التوثيق بصالح القضية الفلسطينية أم أعاد توثيق معتقد الوجود اليهودي؟ لإعادتها فكرًا مضيئًا كاشفًا. يعجز سجانه عن ضبط تلك المعرفة أو تحجيمها أو إخفائها..

لذلك هو يطرح قضية الحرية من بعدين الداخلية والخارجية وينتصر لحريته الداخلية التي لم يقو عليها السجان.

الكاتب يناقش مسألة الحرية الداخلية والحرية الخارجية بمعنى آخر هي مسألة القيد الداخلي والقيد الخارجي لماذا قال عن مراد أنه يعيش قيدًا صغيرًا أو سجنًا صغيرًا وهو يعيش في السجن الأكبر ما الفرق هل يريد أن يعطي مساحة من الحرية أكثر لمراد بمعنى آخر هل يعطي لنفسه هو داخل السجن مساحة من الحرية لا عيها سجانه مهما أثقل قيده؟

ويثير مسألة أخرى إذ يقول في ص 186 وفي بطاقة صوتية لم يعطها رقمًا وحدد تاريخًا لها وهو الأربعاء 28 نيسان ولم أعرف المغزى:

مراد أين أنا؟.. أيالا كانت في دبي.. أنا أن فلم أكن؟

ماذا أراد من هذا التساؤل؟ أنا أتركه للقارئ..

القضية التي لاحظتها في الرواية هي أحداث الرؤية البصرية والبصيرية لمريم المجدلية.

كنت احتار بينهما!! فالكاتب كان دقيقًا جدًا في تناول التفاصيل ولكنه عندما تحدثت مريم المجدلية عن رؤيتها اشتبك الأمر عليّ ما بين الرؤيا والرؤية وكلاهما كان يخدم غرضًا مخالفًا لما جاء به.

مثال: يقول في ص 155 "ثم شرعت بخطاب تروي فيه تجلي يسوع لها في رؤية غنوصية، وماذا أفادها؟ وعلمها إلى أن صمت وتنهدت معلنة لنهاية الرؤية. ثم يأتي الحدث اللافت الذي سينبثق بإقصاء واضطهاد المجدلية من بطرس وبعض التلاميذ.." إلى آخر القول في الصفحة.

***

في الحركة الغنوصية/الحقائق هي إلهام وتأويل وليست رؤية بصرية.

عندما قال: تحاور معها سرًا اعتقد هذا يشير إلى لقاء بينهما فحين سابق القول يشير إلى دلالة تتعلق برؤيا/تأويلية مما يعني أن الرؤية هنا ألف ممدودة وليست تاء مربوطة؟

بعد هذا الحديث الذي بدا وكأنه مأخوذ عن اقتباس تاريخي أو من مصدر ما.

كتب ملاحظة يتحدث فيها إلى مراد عن الحركة الصهوينة .. هنا شعرت انقطاع واقحام بهذه الملاحظة.

في نهاية الرواية لا أدري "أه" خطأ مطبعي أم هكذا قصد الكاتب فإذا كان قد قصد ذلك هل انتصر لأور بالنهاية؟

وهنا أعتقد يوجد لدي خلل تقني فقد ذكر الكاتب ص 236 ص 236 رفع أور يده مشيرًا بإبهامه إشارة استعداد لفعل ذلك.

في إشارة إلى رده على ناتان الذي طلب منه تجديد هويته، ولكن لاحظ معي هنا فهو لم يكن خائفًا كما دخل المستوطنة أول مرة إذ يخرج منها الآن واثقًا مطمئنًا...

هنا هذه العلامات لشخصية نور. نور وحده الذي أصبح الآن أكثر قوة وأكثر ثقة.. لذلك اعتقد كان الأجدر أن يذكر أن نور من رفع يده؟

ص 223 قال: كلا وكلا هي أداة زجر أو حرف يفيد الردع والزجر والاستنكار، يجوز الوقوف عليه، والابتداء بعده أكثر منها رفض لأنه اتبعها بالكلام قائلاً أرجوك

يقول في الصفحة 223 في حواره طبعًا عندما كشف عن حقيقة شخصيته لسماء اسماعيل يقول لها: أجابها بصوت مجروح متوسلاً مصرًا على حقه بالعربية:

كلا أرجوك صدقيني أنا عربي فلسطيني لاجئ وأسكن مخيمًا في رام الله أصلي من اللد..

صرخت بوجهه بالعبرية من جديد: توقف لا تقترب مني هل جننت ما الذي تهدي به أين تعلمت العربية هل أنت ضابط شابك ثم يعود مرة ثانية يقول همسًا طبعًا انظر همس قائلاً على وشك الانهيار: كلا أرجوك خاطبيني بالعربية أنا اسمي نور نور مهدي الشهدي ولست أور شابيرا.

ختامًا الرواية فيها مغامرة ولكن إصرار الكاتب على إيراد وتوثيق المعلومات التاريخية أفقدها عنصر التشويق في الكثير من المفاصل. وأعتقد أنها أدت في بعض النقاط هدفا يخالف المراد منها..

ولكنها نجحت بأن تعيد لنا إشارات الاستفهام في الكثير من الحقائق وإعادة النظر في مغزى روايات متناقلة ومنها رواية شيفرة دافنشي.. فيما يتعلق بالحقائق التي طرحها وتبدو إلى حد ما تمرير من تحت الطاولة..

إحصاء مصر: الدَّين العام وسياسات القياس الكمّي في العصر الملكي

معلومات الكتاب

- الكتاب: "إحصاء مصر: الدَّين العام وسياسات القياس الكمّي في العصر الملكي (1875 - 1922)"
- المؤلف: ملك لبيب
- الناشر: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية
- تاريخ النشر: 21 أغسطس 2024
- اللغة: الفرنسية
- عدد الصفحات: 400 صفحة

المحرر الأدبي

مجلة فكر الثقافية

في كتابها "إحصاء مصر: الدَّين العام وسياسات القياس الكمّي في العصر الملكي (1875 - 1922)" الذي صدر حديثاً عن "المعهد الفرنسي للآثار الشرقية"، تضيء ملك لبيب تاريخ الإحصاء والقياس الكمّي وتأثيره في الاقتصاد المصري خلال فترة حرجة شهدت أزمات كُبرى واختلفت حولها التقييمات ووجهات النظر.

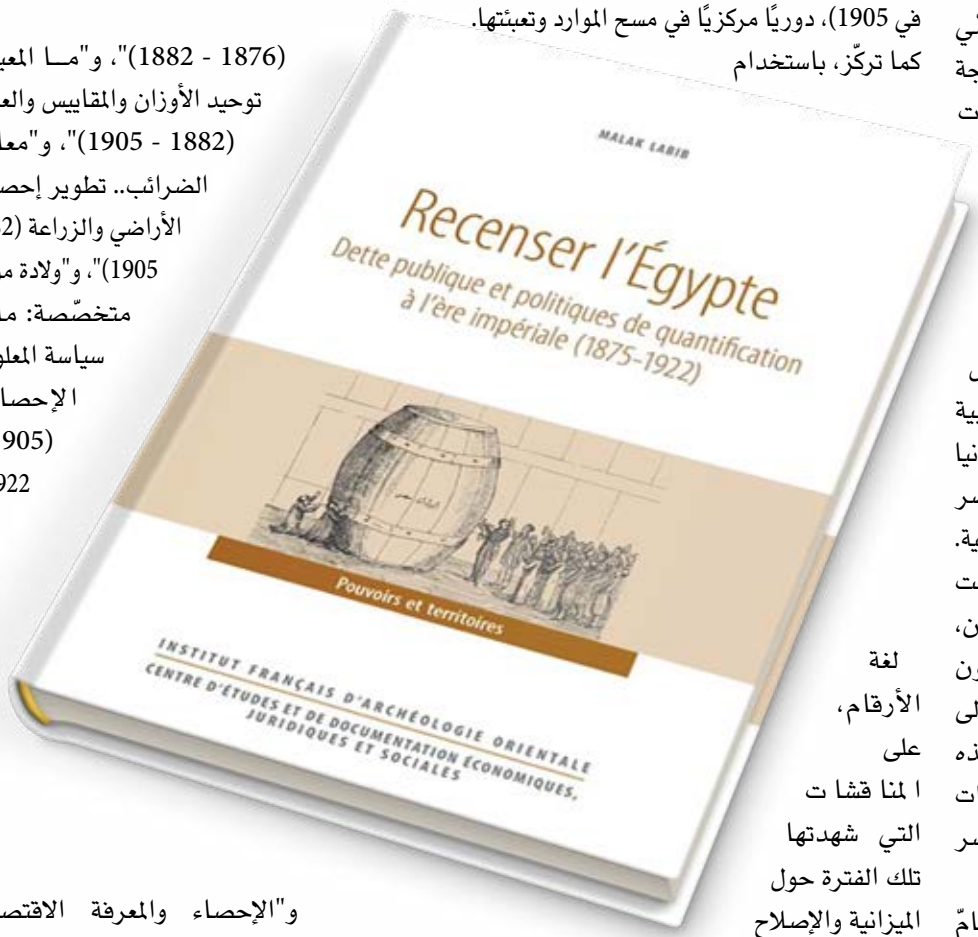
تعود الباحثة المصرية المتخصصة في تاريخ مصر الحديث إلى منتصف سبعينيات القرن التاسع عشر، حيث عانت مصر من أزمة مالية كبيرة فتحت الباب أمام الاحتلال البريطاني للبلاد عام 1882، إبّان حكم الخديوي إسماعيل الذي أغرق البلاد بالديون من البنوك الأوروبية حتى عجزت عن السداد، ما دفع حكومتَي بريطانيا وفرنسا إلى إرسال لجنة للإشراف على مالية مصر سنة 1876، ليبدأ تدخّلهما الفعلي في شؤونها الداخلية.

تدرس لبيب المرحلة التي وُضعت فيها مصر تحت الإشراف المالي الدولي، في سياق أزمة الديون، وقام خلالها مبعوثون ودبلوماسيون ومصرفيون أوروبيون بإجراء مسوحات وتحقيقات تهدف إلى التعرّف على مواردها الاقتصادية، لتُشكّل هذه البيانات نقطة انطلاق لاستكشاف تاريخ الإحصاءات والتعدادات السكّانية على نطاق أوسع في عصر العولمة المالية الأُولى.

من جملة هذه البيانات تقريرُ التعداد العامّ للسكّان في مصر لسنة 1917، الذي أشرفت عليه سلطات الاستعمار البريطاني، وتضمّن إشارات إلى نظر فئات عديدة، وخصوصاً الفلّاحين، إلى عمليات التعداد بعين الريبة، رغم أنّه لم يكن أوّل تعداد للسكّان، إذ شهدت مصر تعدادات سابقة كان أوّلها عام 1848، ولكن الظروف المحيطة بتعداد سنة 1917 كانت استثنائية.

وتوضّح لبيب أنّه، مع بداية الحرب العالمية الأُولى عام 1914، أُعلنت الحماية على مصر، وترتّب عن ذلك توسُّع أشكال تدخُّل سلطة الاحتلال في الجوانب المختلفة من حياة المصريّين، ما بين تعبئة العمالة للمشاركة في المجهود الحربي واستحواذ على الإنتاج الزراعي. ولعبت الإدارة المركزية للإحصاء، التي كانت قد أُنشئت قبل ذلك ببضع سنوات (بالتحديد في 1905)، دوريًا مركزيًا في مسح الموارد وتعبئتها.

كما تركّز، باستخدام



لغة الأرقام، على المنا قشا ت التي شهدتها تلك الفترة حول الميزانية والإصلاح الضريبي، مع تبيان الجهات الفاعلة وكيفية صنع هذه الأرقام والتعامل معها، وكيف يصبح تقييم الموارد العامّة في سياق الأزمات مسألةً تخضع للمفاوضات والصراعات، حيث تتقاطع المشاكل الفنّية والسياسية، بهدف وضع الحالة المصرية ضمن التاريخ العابر للحدود الوطنية للإحصاءات والقياس الكمّي.

يضمّ الكتاب ستّة فصول، هي: "المصرفيون والدبلوماسيون والمفوضون: التحقيقات المالية الأوروبية (1875 - 1878)"، و"إصلاح الحسابات: الخلافات السياسية والتنافس بين الإمبراطوريات (1876 - 1882)"، و"ما المعيار؟ توحيد الأوزان والمقاييس والعملات (1882 - 1905)"، و"معادلة الضرائب.. تطوير إحصاءات الأراضي والزراعة (1882 - 1905)"، و"ولادة مؤسّسة متخصّصة: ما هي سياسة المعلومات الإحصائية (1905 - 1922)؟"، و"الإحصاء والمعرفة الاقتصادية: الاستخدامات الجديدة للرقم (1905 - 1922)".

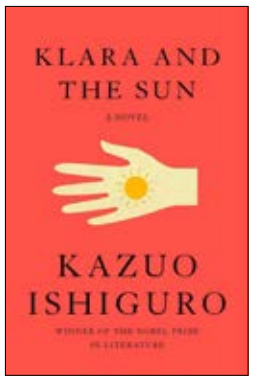
يُذكر أن ملك لبيب تحمل درجة الدكتوراه من "معهد بحوث العالم العربي والإسلامي" في "جامعة إيكس مرسيليا" الفرنسية عن أطروحتها حول تاريخ الإحصاء ونشأة العلوم الاقتصادية في مصر في فترة الاستعمار البريطاني، وأصدرت دراسة بعنوان "نسيج التنمية: الخبرة العابرة للحدود الوطنية وسياسات التخطيط الاقتصادي في مصر (1941 - 1965)".

روايات رائعة عن الذكاء الاصطناعي والروبوتات

المحرر الأدبي

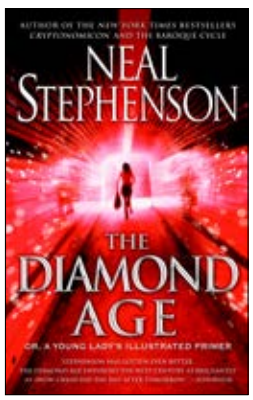
مجلة فكر الثقافية

ما كان يبدو في السابق وكأنه خيال علمي، أصبح الآن يبدو وكأنه حقيقة علمية. الذكاء الاصطناعي موجود في كل مكان هذه الأيام؛ لقد قمنا بدعوته إلى منازلنا، والسماح له بقيادة سياراتنا، وحتى أنه يكتب واجباتنا المدرسية. هل يمكن أن يكون هناك جانب سلبي لهؤلاء المساعدين الصغار؟ استكشف روايات الخيال العلمي المذهلة هذه والتي تتحدث عن الروبوتات والذكاء الاصطناعي، حيث تصور المؤلفون ببصيرة المستقبل الذي نعيش فيه الآن والمخاطر التي تأتي معه.

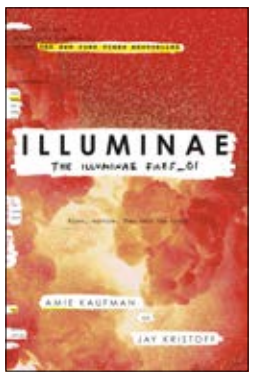


كلارا والشمس

نيورومانسر



العصر الماسي



إلومياي

رواية "كلارا والشمس" Klara and the Sun، المؤلف (كازو إيشيجورو)

إليكم قصة كلارا، الصديقة الاصطناعية التي تتمتع بصفات مراقبة متميزة، والتي من مكانها في المتجر تراقب بعناية سلوك أولئك الذين يأتون للتصفح، وأولئك الذين يمرون في الشارع بالخارج. إنها لا تزال تأمل أن يختارها العميل قريبًا. كلارا والشمس هو كتاب مثير يقدم نظرة على عالمنا المتغير من خلال عيون الراوي الذي لا ينسى، ويستكشف السؤال الأساسي: ماذا يعني الحب؟

رواية "نيورومانسر" Neuromancer، المؤلف (وليام جيبسون)

هي رواية خيال علمي شهيرة صدرت عام 1984. تتحدث الرواية عن مفاهيم من قبيل الذكاء الصناعي، والواقع الافتراضي، وهندسة الجينات، وهيمنة الشركات متعددة الجنسيات بحيث بات لديها نفوذ يفوق الدول الوطنية التقليدية، وقد تحدثت الرواية عن كل تلك المفاهيم في حقبة الثمانينات، أي قبل وقت طويل من شيوع تلك المفاهيم في ثقافة الناس كما هو الحال اليوم.

قصة الرواية تدور حول هاكر يستأجره شخص غامض للقيام بعملية قرصنة حاسوبية هامة. الهدف النهائي كان ربط جهازي حاسوب فائقين يتمتعان بذكاء صناعي عالي، لينتج عن ذلك جهاز حاسوب جديد بمستوى ذكاء صناعي يتجاوز الحدود المسموح بها وفق القوانين في الرواية. مساعي الاندماج هذه قادها أحد الحاسوبين رغبةً منه في الاندماج مع الحاسوب الثاني.

رواية "العصر الماسي" The Diamond Age، المؤلف (نيل ستيفنسون)

بعد عقود من مستقبلنا، وعلى مرمى حجر من مدينة شنغهاي القديمة، قام أحد علماء تكنولوجيا النانو اللامعين بكسر القواعد الأخلاقية الصارمة لقبيلته، الفيكتوريين الجدد الأقوياء. لقد قام بعمل نسخة غير مشروعة من جهاز تفاعلي متطور يسمى A Young Lady's Illustrated Primer ، والغرض منه هو تثقيف وتربية فتاة قادرة على التفكير بنفسها. ولسوء الحظ، وقعت نسخته المهربة في الأيدي الخطأ...

تدور أحداثها في عالم مستقبلي حيث تؤثر تقنية النانو على جميع جوانب الحياة. تتناول الرواية موضوعات التعليم والطبقة الاجتماعية والعرق وطبيعة الذكاء الاصطناعي . نُشرت رواية "العصر الماسي" لأول مرة في عام 1995.

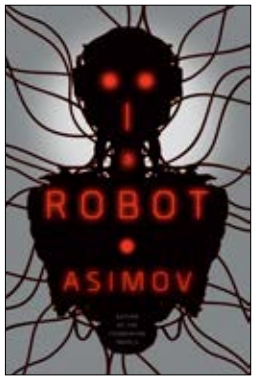
رواية "إلومياي" Illuminae، المؤلف (إيمي كوفمان وجاي كريستوف)

يتم سردها من خلال ملف رائع من المستندات المخترقة - بما في ذلك رسائل البريد الإلكتروني، والمخططات، والملفات العسكرية، والرسائل الفورية، والتقارير الطبية، والمقابلات، والمزيد..

هو الكتاب الأول في ثلاثية مؤثرة ومثيرة حول حياة متقطعة، حقيقة باهضة الثمن. وشجاعة أبطال الحياة اليومية.

رواية "أنا روبوت" I Robot، المؤلف (إسحاق عظيموف)

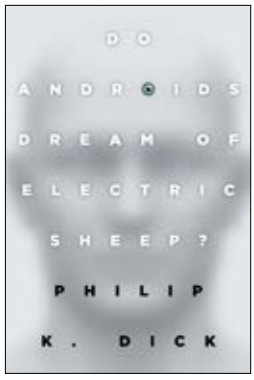
أنا روبوت، الكتاب الأول والأكثر قراءة على نطاق واسع في سلسلة روبوت أسيموف، غيّر إلى الأبد تصور العالم للذكاء الاصطناعي. فيما يلي قصص عن الروبوتات التي أصيبت بالجنون، والروبوتات التي تقرأ الأفكار، والروبوتات التي تتمتع بروح الدعابة، والسياسيين الآليين، والروبوتات التي تدير العالم سرًا - وكلها تُروى بمزيج درامي من الحقيقة العلمية والخيال العلمي الذي أصبح العلامة التجارية لأسيموف.



أنا روبوت

رواية "هل تحلم الروبوتات بخرفان آلية؟" Do Androids Dream of Electric Sheep، المؤلف (فيليب ك. ديك)

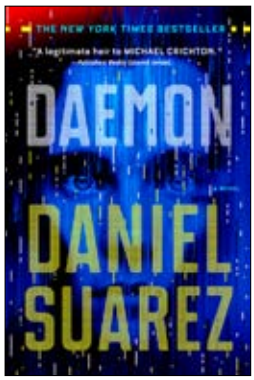
تحفة فنية سابقة لعصرها، وتصور مستقبلي مظلم، ومصدر إلهام للفيلم الرائج Blade Runner. هي رواية خيال علمي ديستوبية عام 1968 للكاتب الأمريكي فيليب ك. ديك. تدور أحداثها في سان فرانسيسكو بعد نهاية العالم، حيث تضررت حياة الأرض بشكل كبير بسبب حرب عالمية نووية، مما ترك معظم أنواع الحيوانات معرضة للخطر أو منقرضة. تتبع الحبكة الرئيسية ريك ديكارد، صائد الجوائز الذي يتعين عليه (أي قتل ستة روبوتات من طراز نيكسوس 6 هاربة، بينما تتبع حبكة ثانوية جون إيزيدور، رجل ذو معدل ذكاء دون المتوسط يساعد الروبوتات الهاربة.



هل تحلم الروبوتات بخرفان آلية؟

رواية "الشيطان"Daemon، المؤلف (دانييل سواريز)

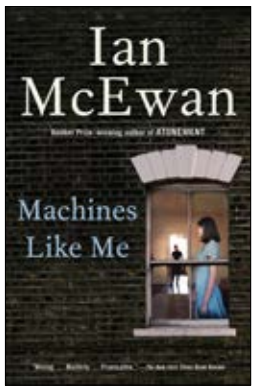
عندما يظهر نعي مهندس ألعاب الكمبيوتر الأسطوري ماثيو سوبول على الإنترنت، الذي قام بتنشيط تطبيق حاسوبي "شيطان" كامن سابقًا، مما يؤدي إلى بدء سلسلة من الأحداث التي تبدأ في كشف عالمنا المترابط. يقرأ هذا الشيطان عناوين الأخبار، ويجند أتباعًا من البشر، ويأمر بالاغتيالات. وبعد وفاة مبرمجه الأصلي دفنت أسرار 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.



الشيطان

رواية "آلات مثلي"Machines Like Me، المؤلف (إيان ماك إيوان)

هي رواية للكاتب البريطاني إيان ماك إيوان، نشرت عام 2019م.
تدور الأحداث في عقد الثمانينات في القرن العشرين في تاريخ بديل، تفقد فيه المملكة المتحدة جزر فوكلاند، ويكون مهندس الكمبيوتر البريطاني ألان تورينغ على قيد الحياة، ويوجد الإنترنت والتواصل الاجتماعي والسيارات ذاتية القيادة تكون موجودة بالفعل.
وتدور القصة حول الروبوت آدم والعلاقة بينه وبين ملاّكه.



آلات مثلي

من هو الجيل Z؟

الجيل Generation Z، مصطلح يستخدم لوصف الذين ولدوا في أواخر التسعينيات وأوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. بعض المصادر تعطي نطاقًا محددًا للسنة من 1997 إلى 2012، على الرغم من أن السنوات الممتدة تكون أحيانًا محل نزاع أو جدال لأن الأجيال وروح العصر الخاصة بها يصعب تحديدها. يتبع الجيل Z جيل الألفية، الذي يُطلق عليه أحيانًا الجيل Generation Y (الجيل الذي ولد بين عامي 1981 و1996)، الذي أعقب الجيل إكس Generation X، أول جيل يتم تخصيص حرف له (الجيل الذي ولد بين عامي 1965 و1980). وبعد الوصول إلى نهاية الأبجدية اللاتينية القياسية، يخلف الجيل Z الجيل ألفا Generation Alpha (الجيل الذي ولد بين عامي 2010 و2025.)، وهو الجيل الأول الذي تم تخصيص حرف يوناني له.

المحرر الثقافي
مجلة فكر الثقافية

لقد تشكل أفراد الجيل Z، أو الجيل Z، بشكل لا يمكن إنكاره من خلال الركود الكبير في عامي 2007-2009 وجائحة كوفيد19-. لقد نشأوا في عصر الآيفون، الذي ظهر لأول مرة في عام 2007، وشهدوا تغييرات اجتماعية فارقة.

الجيل Z هو، بشكل عام، الجيل الأكثر تنوعًا من الأمريكيين حتى الآن في مجموعة متنوعة من التركيبة السكانية. ما يقرب من 50 في المائة من أفراد الجيل Z هم من الأقليات العرقية والإثنية، و1 من كل 4 يعتبر نفسه من أصل إسباني. من المرجح أن يكون لدى أفراد الجيل Z أكثر من الأجيال السابقة أحد الوالدين المولودين في الخارج، على الرغم من أن المهاجرين يشكلون نسبة أصغر من الجيل Z مقارنة بجيل الألفية.

يتألف الجيل Z من الأشخاص الذين ولدوا بين عامي 1996 و2010. وقد تشكلت هوية هذا الجيل من خلال العصر الرقمي، والقلق المناخي، والمشهد المالي المتغير، وكوفيد- 19.

يعد الجيل Z حاليًا ثاني أصغر جيل، مع جيل الألفية قبله وجيل ألفا بعده. مثل كل جيل، تتشكل سلوكيات الجيل Z حسب الطريقة التي نشأوا بها. لقد بلغ الشباب اليوم سن الرشد في ظل الهلاك المناخي،

وعمليات الإغلاق الناجمة عن الجائحة، والمخاوف من الانهيار الاقتصادي.

وُلِد الجيل Z الأول عندما حقق الإنترنت للتو استخدامًا واسع النطاق. يُطلق عليهم اسم "المواطنون الرقميون"، وهم الجيل الأول الذي نشأ مع الإنترنت كجزء من الحياة اليومية. ويمتد الجيل على نطاق واسع: الجيل Z الأكبر سنًا لديه وظائف وقروض عقارية، في حين أن الأصغر سنًا لا يزال في مرحلة ما قبل المراهقة. على الصعيد العالمي، ينمو الجيل Z بسرعة: سيشكل الجيل Z ربع سكان منطقة آسيا والمحيط الهادئ بحلول عام 2025.

ما هو الجيل؟

لا شك أنك على دراية بمفهوم الجيل داخل العائلات. أجدادك وآبائك وأبنائك وأبناء الأبناء، كلهم يشكلون جيلًا مميزًا بالنسبة لك. لكن كل واحد منهم ينتمي أيضًا إلى فئة متفرقة من أقرانه، حيث يتم تجميعهم معًا بناءً على تاريخ ولادتهم وما مروا به خلال حياتهم. لقد قام علماء الاجتماع بدراسة الأجيال - من الناحية النظرية والعملية - لآلاف السنين. وفي الآونة الأخيرة، زعم مفكرون مثل أوجست كونت أن التغيير بين الأجيال هو المحرك وراء التغيير الاجتماعي. وبشكل أكثر تحديدًا، فإن كل جيل يدخل مرحلة حياة جديدة في نفس الوقت تقريبًا هو النبض الذي يخلق تاريخ المجتمع.

يمكن لأحداث محددة واسعة النطاق أيضًا أن تشكل نظرة جيل ما، وغالبًا ما تنعكس في كيفية تسميتها. على سبيل المثال، سُمي "الجيل الضائع" نسبة إلى الشعور بالضيق وخيبة الأمل الذي عاشه الأشخاص الذين عاشوا خلال الحرب العالمية الأولى. وفي وقت لاحق، سُمي "الجيل الأعظم" نسبة إلى التضحيات البطولية التي قدمها الكثيرون خلال الحرب العالمية الثانية. ويُطلق على أطفالهم، الذين ولدوا بعد فترة وجيزة من انتهاء الحرب، جيل طفرة المواليد؛ وقد تأثرت نظرتهم بدورها بحرب فيتنام والاضطرابات الاجتماعية في الستينيات. وفي الآونة الأخيرة، تشكلت وجهات نظر جيل الألفية حول العالم من خلال هجمات 11 سبتمبر وانتشار الإنترنت.

ما هو الشيء الفريد في الجيل Z؟

في حين أن هناك اختلافات جوهرية داخل المجموعة المعروفة باسم الجيل Z، إلا أن هناك بعض القواسم المشتركة التي يتقاسمها أعضاؤها.

باعتبارهم أول مواطنين رقميين حقيقيين، فإن جيل Z - بشكل عام - متصل بالإنترنت بشكل كبير. يُعرف جيل Z بالعمل والتسوق وتكوين صداقات عبر الإنترنت؛ وفي آسيا، يقضي جيل Z ست ساعات أو أكثر يوميًا على هواتفهم.

غالبًا ما يلجأ المواطنون الرقميون إلى الإنترنت عند البحث عن أي نوع من المعلومات، بما في ذلك الأخبار والمراجعات قبل إجراء عملية الشراء. إنهم يتنقلون بين المواقع والتطبيقات وخلاصات الوسائط الاجتماعية، ويشكل كل منها جزءًا مختلفًا من نظامهم البيئي عبر الإنترنت. بعد أن نشأوا مع وسائل التواصل الاجتماعي، يقوم جيل Z بتنظيم أنفسهم على الإنترنت بعناية أكبر مما فعلت الأجيال السابقة، ومن المرجح أن يتحولوا إلى اتجاهات عدم الكشف عن هويتهم، وموجزات أكثر تخصيصًا، وحضور أصغر عبر الإنترنت، حتى عندما يستهلكون الوسائط بشراهة. متصل.

شهدت مواقع التواصل الاجتماعي لمشاركة مقاطع الفيديو ارتفاعًا كبيرًا مع وصول الجيل Z إلى سن الرشد. ويتحكم TikTok حاليًا في الاتجاهات والمشاعر والثقافة لدى جيل Z، الذين يشكلون 60 بالمائة من مستخدمي التطبيق الذين يزيد عددهم عن مليار مستخدم.

يتدفق الجيل Z إلى زوايا الإنترنت حيث يمكنهم مناقشة عواطفهم واهتماماتهم مع أولئك الذين يشاركونها - بدءًا من الألعاب وحتى موسيقى البوب الكورية - والتواصل مع الأشخاص الذين يعرفونهم في الحياة الواقعية والأشخاص الذين التقوا بهم عبر الإنترنت فقط.

ويواجه الجيل Z تضاؤل الفرص الاقتصادية ولا يفترضون أن شبكة الأمان الاجتماعي ستكون موجودة

لتلحق بهم مع تقلص معاشات التقاعد، ويصبح الادخار للتقاعد أكثر صعوبة، وينمو عدد كبار السن. بالفعل، أفاد 58% من الجيل Z في استطلاع حديث أجرته مؤسسة ماكينزي بعدم تلبية الاحتياجات الاجتماعية الأساسية - وهي أكبر نسبة على الإطلاق بين أي جيل.

لكن جيل Z يقدم أيضًا منظورًا أكثر دقة حول المرض العقلي مقارنة بالأجيال الأخرى. ويبدو أن جيل Z في أوروبا أقل ميلاً إلى التمييز ضد الأشخاص المصابين بأمراض عقلية (رغم أنهم يوصمون أنفسهم).

كيف يختلف جيل Z عن جيل الألفية؟

يُشار أحيانًا إلى أولئك الذين هم على أعتاب الجيل Z وجيل الألفية -الأشخاص الذين ولدوا قبل وقت قصير من بداية الألفية- باسم "Zillennials" أو "Zennials". ويشمل ذلك الجيل الأكبر سنًا الذين ظلوا في القوى العاملة لبضع سنوات وجيل الألفية الشباب الذين يتعرفون أكثر على الجيل Z.

ومع ذلك، يتمتع الجيل Z عمومًا بتجاربه التكوينية الخاصة التي تختلف عن تجارب معظم جيل الألفية. فيما يلي بعض الطرق التي يختلف بها الجيل Z الأمريكي عن نظرائه الأكبر سنًا:

بشكل عام هم أكثر واقعية، مع مثالية معقدة ومخاوف بشأن المستقبل. ويحلم جيل Z بالإنجاز الوظيفي الشخصي، لكنهم يتوقعون صراعات اقتصادية، ولديهم توقعات حياة أقل إيجابية، مع مستويات أقل من الرفاهية العاطفية والاجتماعية مقارنة بالأجيال الأكبر سنًا، ومهتمون أكثر بالانتماء إلى مجتمع شامل وداعم، وأكثر فردية، مع شعور أقوى بالتعبير الشخصي، وأكثر نشاطًا سياسيًا واجتماعيًا، ويدافعون عن ما يؤمنون به على وسائل التواصل الاجتماعي.

ما هي قيم الجيل Z؟

يتمتع الجيل Z عمومًا بقيم قوية تتعلق بالعدالة العرقية والاستدامة. تزدهر التعبئة مثل مسيرة المناخ العالمي، بقيادة الناشطة من الجيل Z جريتا ثونبرج، على نشاط الشباب.

يعد تغير المناخ أحد القضايا التي يهتم بها جيل Z أكثر من غيرها. وهم يدعون في كثير من الأحيان إلى الإصلاح على المستويات الشخصية والعامة والعالمية لمنع وقوع الكوارث في المستقبل. يصف العديد من جيل Z أنفسهم بأنهم واعون بيئيًا، ويتوقع غالبية جيل Z رؤية التزامات الاستدامة من الشركات والمنظمات.

ويعيش الجيل Z أيضًا في وقت يتسم بالارتفاع السريع في معدلات التضخم والمشاكل المالية. كما أن ارتفاع ديون القروض الطلابية يصيب العديد من أفراد هذا الجيل.

ما هي اتجاهات الموضة للجيل Z؟

يحب الجيل Z الملابس المعبرة، ويريد أن يبرز بدلاً من أن يتناسب معه، وله أسلوب دائم التغير - ما كان موجودًا قبل شهر قد يكون موجودًا اليوم بالفعل. يتم دعم عاداتهم في مطاردة الاتجاه من خلال تجار التجزئة للأزياء السريعة الذين يوفرون طرقًا يسهل الوصول إليها لتغييرها. يضيف أحد متاجر السلع الأساسية من الجيل Z، وهو عملاق الأزياء السريعة الصيني Shein، 6000 منتج جديد إلى موقعه على الويب يوميًا. قد يبدو هذا متعارضًا مع قيم الاستدامة لدى الجيل، لكن السرعة التي تتغير بها اتجاهات الجيل Z ورغبتهم في أسلوب فريد من نوعه يمكن أن تتغلب أحيانًا على وازعهم البيئي.

ويحب الجيل Z أيضًا الأنماط المقتصدة والعتيقة، والتي تتماشى أكثر مع دعواتهم للأزياء الدائرية. شهدت كل من الملابس التي تعود إلى فترة التسعينيات وعام 2000 عودة كبيرة، بما في ذلك خدع الموضة السريعة والملابس التي تم استخراجها من الخزانات ومتاجر السلع المستعملة. شهدت إعادة بيع الأزياء نموًا هائلاً بفضل بائعي التجزئة والمؤثرين من الجيل Z، ومن الطبيعي أن تكون خزانة ملابس الجيل Z عبارة

عن مزيج من الأزياء السريعة الرخيصة والقطع القديمة الثمينة.

ماذا يريد المتسوقون من الجيل Z؟

لقد غير الإنترنت تجارة التجزئة إلى الأبد وشكل أذواق المواطنين الرقميين. إليك الطريقة:

الاستهلاك يدور حول الوصول وليس الملكية - يشترك الجيل Z في منصات البث بدلاً من شراء الأفلام أو الموسيقى. ويمتد هذا الاتجاه حتى إلى خدمات مثل مشاركة السيارات أو تأجير الملابس الفاخرة، ويتقبل الجيل Z أن أذواقهم قد تتغير، ومن المرجح أن ينفقوا على التجارب التي تثري حياتهم اليومية مقارنة بجيل الألفية، الذين من المرجح أن ينفقوا على الرفاهية.

يهتم أفراد هذا الجيل بسهولة الاستخدام: يعد الدفع عبر الهاتف المحمول، والخدمات القائمة على التطبيقات، والمعاملات البسيطة عبر الإنترنت أمرًا مهمًا، وقد حققت العلامات التجارية نجاحًا كبيرًا من خلال إعادة الهيكلة لتناسب أذواق الجيل Z.

يحب جيل Z المتاجر التقليدية أكثر من جيل الألفية ولكنهم ما زالوا يريدون تجربة تسوق رائعة عبر الإنترنت. حتى أن بعض العلامات التجارية حققت نجاحًا من خلال عمليات الإطلاق عبر الإنترنت لأول مرة، والتي غالبًا ما يدعمها مستهلكو الجيل Z، ويختبر الجيل Z العلامات التجارية " في كل لحظة " أثناء تنقلهم عبر عوالمهم الرقمية والمادية.

وباعتباره جيلًا ملتزمًا بقيمه، يتوقع الجيل Z نفس الشيء من تجار التجزئة لديه - غالبًا ما يختار الجيل Z العلامات التجارية التي لها قصة أو غرض قوي، بالإضافة إلى تلك الملتزمة بالممارسات الخضراء. في إحدى دراسات ماكينزي، أفاد 73% من الجيل Z أنهم يحاولون الشراء من شركات يعتبرونها أخلاقية، ويعتقد تسعة من كل عشرة أن الشركات تتحمل مسؤولية معالجة القضايا البيئية والاجتماعية. ومع ذلك، يمكنهم معرفة متى تكون العلامة التجارية مجرد كلام ولا تدعم مطالبات التنوع أو الاستدامة بتغيير حقيقي.

يرى العديد من جيل Z في جميع أنحاء آسيا أن الإنترنت هو المكان الأول الذي يذهبون إليه عند البحث عن منتجات جديدة للشراء؛ في الولايات المتحدة، يعترف 40 بالمائة من جيل Z بتأثرهم عبر الإنترنت، وغالبًا ما يكون ذلك من خلال العلامات التجارية التي تظهر في مقاطع الفيديو التي يشاهدونها.

يقوم الأعضاء بتصفية الكثير من المعلومات، من الأشخاص المؤثرين والعائلة والأصدقاء، لتحديد أين وكيف يريدون الإنفاق.

المصدر:

What is Gen Z?, mckinsey , March 20, 2023
https://www.mckinsey.com/featured-insights/mckinsey-explainers/what-is-gen-z
Generation Z, Britannica, by Alison Eldridge, Jul 22, 2024
https://www.britannica.com/topic/Generation-Z

إيفان أيفازوفسكي.. رسام طبع الجمال بفرشاته

المحرر الثقافي
مجلة فكر الثقافية

يعد إيفان أيفازوفسكي Ivan Aivazovsky أحد أعظم أساتذة الفن البحري، ويعد أحد أهم رسامي الرومانسية الروسية. عمد باسم هوفهانيس أيفازيان، ولد في 29 يوليو 1817 لعائلة أرمنية في ميناء فيودوسيا على البحر الأسود في شبه جزيرة القرم، وهي المدينة التي أسسها اليونانيون في القرن السادس قبل الميلاد ثم خضعت لسيطرة جمهورية جنوة والمغول والأتراك العثمانيين وروسيا قبل أن تصبح مستقلة كجزء من أوكرانيا. وكان مقره في الغالب هناك.

ومع هذا التنوع في التأثيرات الثقافية، فليس من المستغرب أن يقدم المجتمع مشهدًا عرقيًا متنوعًا في زمن أيفازوفسكي. لقد وضع والده مثالاً للحضارة الدولية، حيث كان يتحدث العديد من لغات الشرق الأوسط التي سهلت أعماله كتاجر محلي. لسوء الحظ، قوض الركود الاقتصادي في عشرينيات القرن التاسع عشر هذه المغامرة، وبدأ أيفازوفسكي الشاب العمل في المقاهي المحلية للمساعدة في دعم الأسرة في سن مبكرة.

وعلى الرغم من الفقر الذي عايشه في طفولته، يبدو أن أيفازوفسكي أظهر براعة ليس فقط في اللغة، مثل والده، بل وأيضًا في الموسيقى والرسم. ووفقًا للأسطورة المحلية، كان كثيرًا ما يزين جدران المقاهي التي كان يعمل فيها، الأمر الذي جذب انتباه زعماء المدينة. وبفضل دعمهم، أُرسل أيفازوفسكي إلى المدرسة الثانوية في سيمفيروبول، إحدى المدن الكبرى في شبه جزيرة القرم. وهناك أظهر موهبة كبيرة في الفن، وفي عام 1833، في سن السادسة عشرة، تم قبوله في الأكاديمية الروسية للفنون في سانت بطرسبرغ. قدمت الأكاديمية الروسية، مثل نموذجها الفرنسي، تدريبًا كلاسيكيًا صارمًا يعتمد على دراسة تقاليد عصر النهضة اليونانية والرومانية والإيطالية. ركز أيفازوفسكي دراساته على رسم المناظر الطبيعية على وجه الخصوص، تحت إشراف مكسيم نيكيفوروفيتش فوروبيوف الذي ترأس استوديو المناظر الطبيعية في الأكاديمية. شجع فوروبيوف أيفازوفسكي على استكشاف مجموعة من تقاليد رسم المناظر الطبيعية، بما في ذلك النهج الرومانسي المعاصر لفنانين مثل جوزيف مالورد تيرنر.

أثبت عام 1836، عندما كان أيفازوفسكي في التاسعة عشرة من عمره فقط، أنه نقطة تحول في حياته المهنية. في ربيع العام، شارك لأول مرة في

التدريبات التي أجراها أسطول بحر البلطيق الروسي. اقترح أحد مدربيه، المتخصص في مشاهد المعارك ألكسندر إيفانوفيتش ساورفيد، أن يحصل الفنان المبتدئ على بعض الخبرة المباشرة في البحرية على أمل أن يتخصص أيضًا في رسم مشاهد المعارك. لم تتحقق آمال ساورفيد في وجود خليفة، لكن شغف أيفازوفسكي بالرسم البحري تأكد بشكل قاطع من خلال فترة عمله مع الأسطول الروسي. في العام نفسه، شارك أيفازوفسكي أيضًا بخمس لوحات في المعرض السنوي للأكاديمية. وقد لاقت استحسانًا كبيرًا، وفي غضون عام، في أكتوبر 1837، حصل على الميدالية الذهبية الأولى عن لوحتي "الهدوء في خليج فنلندا" و "الطرق العظيمة في كرونشتادت" في المعرض السنوي. وهذا يعني أنه سيحصل على دعم مالي للدراسة في الخارج، مع التركيز بشكل خاص على العمل في روما. وعلى الرغم من أن الرسام الشاب كان بلا شك مبتهجًا بمثل هذا الحظ السعيد، إلا أنه اختار قضاء العامين التاليين في فيودوسيا لتعلم رسم المناظر البحرية في موطنه شبه جزيرة القرم. تقدم الأدبيات حول أيفازوفسكي هذا القرار بشكل عام على أنه كان راجعًا بالكامل إلى الرغبة في إتقان مهاراته كرسام بحري، ولكنه يتعارض بشكل قاطع مع التقدم النموذجي للشباب الذين حصلوا على راتب مرموق للدراسة في روما؛ قد يكون من المناسب استكشاف تفسيرات أخرى لانقطاعه لمدة عامين في منزل والديه. ومع ذلك، خلال هذا الوقت، رسم أيفازوفسكي على نطاق واسع في جميع أنحاء شبه جزيرة القرم وفي مدن الموانئ على البحر الأسود. بالإضافة إلى ذلك، ذهب إلى البحر ثلاث مرات على الأقل مع البحرية الروسية حيث رسم على نطاق واسع أثناء مشاركته في تدريبات الأسطول.

في عام 1840، وبعد عودة قصيرة إلى سانت بطرسبرغ، غادر أيفازوفسكي أخيرًا إلى روما حيث سرعان ما أصبح جزءًا من مجتمع الفنون في المدينة. كما تبلورت مسيرته المهنية كرسام بحري ناجح هناك أيضًا، حيث تم تضمين أعماله بشكل متكرر في المعارض الإيطالية. وعلى الرغم من أنه لا يزال فنانًا شابًا، فقد بنى أيفازوفسكي أسلوبًا فرديًا في روما، استنادًا إلى المناظر البحرية الرومانسية التي رسمها في العامين السابقين له في فيودوسيا، ولكن بجودة تجريدية متزايدة. تُظهر أعمال مثل الفوضى (Anno Mundi 1841) محيطًا مضطربًا مضاءً من أعلى بحضور تجريدي إلهي - وهي صورة تردد صدى التصوير التقليدي للموضوع، ولكن بحساسية رومانسية

حطام سفينة 1854

بوشكين على قمة جبل آي بيتري عند شروق الشمس 1899

وحديثة قوية. بعد عام واحد، أشاد سيد رسم المناظر الطبيعية الإنجليزي البالغ من العمر 67 عامًا، جيه إم دبليو تيرنر، بلوحة أيفازوفسكي "خليج نابولي في ليلة مقمرة"، الذي شاهدها في روما حتى أنه كرس قصيدة - باللغة الإيطالية - للرسام الشاب.

خلال أوائل أربعينيات القرن التاسع عشر، سافر أيفازوفسكي على نطاق واسع في جميع أنحاء أوروبا، حيث أمضى بعض الوقت في إسبانيا وألمانيا وهولندا وفرنسا بالإضافة إلى المناطق الإيطالية خارج روما. كان إنتاجه الغزير وموضوعاته الجذابة وشخصيته الجذابة سببًا في عرض أعماله على نطاق واسع، وكثيرًا ما أشاد بها باعتبارها لوحة بحرية نموذجية. فازت أعماله التي قدمها إلى صالون باريس عام 1843 بميدالية ذهبية؛ وفي عام 1857، حصل على وسام جوقة الشرف الفرنسي. في عام 1844، نظم معرضًا لأعماله الخاصة في أمستردام، مما عزز سمعته كرجل أعمال ناجح بالإضافة إلى كونه رسامًا محترمًا. وبكل المقاييس، كان معرض أمستردام انتصارًا كبيرًا.

لم تكن تقنية الرسم التي استخدمها أيفازوفسكي خالية من العيوب هي ما ميز لوحاته فحسب، بل كانت أيضًا تصويره العاطفي الجذاب لمشاهد من الطبيعة. كانت طريقته تعتمد على قدرته على رسم مخططات سريعة - وبشكل متكرر - بالقلم الرصاص، ثم إنشاء لوحاته النهائية من خلال ذاكرته للمشاهد. يُقال إنه

معركة سينوب البحرية بين روسيا وتركيا في 18 نوفمبر 1853

شرح طريقته على النحو التالي: "لا يمكن التقاط حركة العناصر مباشرة بالفرشاة - من المستحيل رسم البرق أو هبة ريح أو دفقة موجة مباشرة من الطبيعة. لذلك، يجب على الفنان أن يتذكرها". تشهد العديد من مناظره لمدينة البندقية وخليج نابولي منذ منتصف أربعينيات القرن التاسع عشر على هذه الحساسية الرومانسية مع التركيز على الإضاءة الشديدة واستحضار المزاج.

بحلول منتصف أربعينيات القرن التاسع عشر، عاد أيفازوفسكي إلى سانت بطرسبرغ حيث حصل على لقب "أكاديمي" اعترافًا بقبوله رسميًا في الأكاديمية الروسية للفنون. وفي الوقت نفسه، عُيِّن "رسامًا لهيئة أركان وزارة البحرية"، وهو المنصب الذي سمح له بالإبحار مع الأسطول الروسي، وتوثيق أنشطته، ولكن أيضًا إنشاء اللوحات البحرية التي من شأنها أن تجلب له الشهرة والثروة في وطنه في نهاية المطاف. وبقية حياته، سافر إيفازوفسكي على نطاق واسع - وفي كثير من الأحيان - في جميع أنحاء العالم. في عام 1845، أبحر في البحر الأسود وشرق البحر الأبيض المتوسط والجزر اليونانية. في عام 1868، سافر عبر القوقاز؛ وفي عام 1869، تمت دعوته إلى الافتتاح الكبير لقناة السويس في مصر، وبذلك أصبح أول فنان يرسم هذا الإنجاز الهندسي الحديث. في عام 1884، سافر على طول نهر الفولجا؛ وفي عام 1892، في سن الخامسة والسبعين، سافر إلى الولايات المتحدة حيث حرص على زيارة شلالات نياجرا وكذلك واشنطن العاصمة ونيويورك. وفي الفترة بين هذه الرحلات الكبرى، كان أيفازوفسكي يسافر بانتظام إلى إيطاليا وباريس وسانت بطرسبرغ وموسكو.

ورغم كثرة سفره، ظلت فيودوسيا موطنًا لأيفازوفسكي. وعاد إلى هناك بشكل دائم في عام 1846، فبنى المنزل واستوديوًا أصبحا منزله لبقية حياته. وفي العام نفسه، كرمته المدينة بمعرض للوحاته؛ وفي العام التالي، في عام 1847، تمت ترقيته إلى رتبة أستاذ في الأكاديمية الروسية للفنون في سانت بطرسبرغ؛ وفي عام 1848، أقام أول معرض له في موسكو.

ولكن هذه الحياة الإنتاجية والهادئة نسبيًا انقطعت بسبب المؤامرات الإمبراطورية التي مارستها روسيا والإمبراطورية العثمانية وفرنسا وبريطانيا في خمسينيات القرن التاسع عشر. وفي نهاية المطاف أدت الطموحات والعلاقات السياسية المعقدة بين هذه الدول إلى اندلاع حرب القرم في الفترة من 1853 إلى 1856، حيث دارت المعارك في مختلف أنحاء البحر الأسود، وخاصة في شبه جزيرة القرم حيث عاش أيفازوفسكي. والواقع أن المنشورات التي تناولت حياة الفنان في الحقبة السوفييتية لم تعترف تقريبًا بوجود حرب القرم أو بتورط الفنان المحتمل في الأعمال العدائية. ولكن يبدو من غير المرجح أن يكون أي شخص يعيش في شبه جزيرة القرم خلال هذه السنوات قد تأثر بوجود قوات عسكرية أجنبية في المنطقة. فضلاً عن ذلك، رسم أيفازوفسكي على الأقل لوحتين قماشيتين توثقان معركة سينوب البحرية التي دارت رحاها في عام 1853، وهي مدينة ساحلية أخرى على البحر الأسود، حيث حققت البحرية الروسية انتصارًا حاسمًا على الأتراك العثمانيين؛ والواقع أن هذا العمل العسكري هو الذي وفّر لبريطانيا العظمى وفرنسا الأساس المنطقي لإعلان الحرب علنًا ضد روسيا.

إن العلاقة الوثيقة التي تربط أيفازوفسكي بالبحرية الروسية، ومشاركته المتكررة في المناورات البحرية، تدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان قد شهد المعركة التي رسمها أم لا. تصور نسختا اللوحة بداية ونهاية المعركة، حيث تظهر السفن الروسية والتركية في نفس الوضع تقريبًا في كل من التكوينين، ولكن إحداهما مضاءة بشمس الصباح الساطعة، والثانية دراسة باللونين الأحمر والأسود حيث تضيء النيران البحر تحت سماء الليل المليئة بالدخان. بعد وقت قصير من الانتصار في سينوب، عُرضت لوحات أيفازوفسكي القتالية في سيفاستوبول، التي كانت آنذاك تحت حصار القوات البريطانية والفرنسية.

في العقد الذي أعقب نهاية حرب القرم، تحول أيفازوفسكي إلى الداخل بحثًا عن موضوعاته، فرسم صورًا للريف الأوكراني الذي لاحظه كثيرًا في رحلاته بين فيودوسيا وسانت بطرسبرغ. قدمت السهول المفتوحة الشاسعة للفنان فرصة لاستكشاف جماليات الواقعية التي بدأت في الظهور في دوائر الفن الروسية. ومن المهم أن نلاحظ أيضًا أن أيفازوفسكي كان في باريس عام 1857 عندما اجتذبت أعمال جوستاف كوربيه الواقعية الكثير من الاهتمام والجدل. ورغم أن أيفازوفسكي لن يُعتبر واقعيًا أبدًا، إلا أن أعماله أصبحت واقعية بشكل متزايد بمرور الوقت. وفي لوحات مثل " قرية جونيب في داغستان، منظر من الشرق" (1869)، أو "الفولجا بالقرب من تلال زيجولي" (1887)، يوثق الحياة العادية لرجال القبائل المحليين ومرشدي الأنهار. والواقع أن سلسلة نهر الفولجا تحمل تشابهًا ملحوظًا في الروح مع لوحات جورج كالب بينجهام للحياة على نهر المسيسيبي، بما في ذلك وجود السفن البخارية التي تنفث الدخان.

كان أيفازوفسكي زعيمًا في مجتمعه عندما عاد إلى موطنه في فيودوسيا. فقد افتتح مدرسة للفنون في مرسمه الخاص في عام 1865، وبعد ست سنوات بنى متحف فيودوسيا التاريخي والأثري. كما زود المدينة بالمياه من ممتلكاته الخاصة، وساعد في إنشاء أول مرافق الموانئ التجارية في الميناء. واليوم، لا يزال معرض أيفازوفسكي للفنون يشكل عامل جذب رئيسي في المدينة.

ويبدو أن طاقة أيفازوفسكي وشغفه بالمشاهد والتجارب الجديدة لم يكن لها حدود. ففي سن الثانية والستين، ذهب إلى جنوة بإيطاليا لجمع المواد اللازمة لمشروع حول اكتشاف كولومبوس لأمريكا.

وفي سن السابعة والستين، سافر على طول نهر الفولجا؛ وفي سن الخامسة والسبعين، عبر المحيط الأطلسي لزيارة واشنطن العاصمة ومدينة نيويورك وشلالات نياجرا. وتجسد لوحته التي رسمها عام 1893 لشلالات نياجرا قوة الشلالات ونطاق المشهد، وهو إنجاز ليس بالهين عندما نواجه مثل هذه الظاهرة الطبيعية الهائلة. ومع ذلك، فإن العمل النهائي في حياة أيفازوفسكي المهنية المتأخرة هو وسط الأمواج (1898)، وهي لوحة تجريدية ضخمة للغاية تضع المشاهد في البحر نفسه. إنها تصور تجربة خالصة، دون أي سياق ديني أو عاطفي أو تاريخي وسيط - باختصار، عمل حديث للغاية.

تم استخدام مقولة: "تستحق فرشاة أيفازوفسكي Aivazovsky"، التي شاعها الروائي الروسي أنطون تشيخوف في روسيا لوصف شيء جميل، وكان يقول: "جميلٌ وكأنّه مِن رسم إيفازوفسكِي" حينما يصف الأشياء بالغة الجّمال. لا يزال يتمتع بشعبية كبيرة في روسيا في القرن 21.

وكتب عنه فيودور دوستويفسكي، والذي كان مُعاصرًا لإيفازوفسكي، حيث قال: "أنّ لوحاتَه مطلوبة بشدّة." ووصَفته موسوعة إيفرون وبروكاهاوس الروسيّة، عام 1890، بأنّه: "أفضل رسّام بحار روسي." حتى صار أسطورة فنيّة خلال حياته وبعد وفاته.

أقام العديد من المعارض الفردية في أوروبا والولايات المتحدة. خلال حياته المهنية التي استمرت ما يقرب من 60 عامًا، ابتكر حوالي 6000 لوحة، مما جعله أحد أكثر الفنانين إنتاجًا في عصره. الغالبية العظمى من أعماله عبارة عن مناظر بحرية، لكنه غالبًا ما يصور مشاهد المعارك والموضوعات الأرمنية والبورتريه. يتم الاحتفاظ بمعظم أعمال أيفازوفسكي في المتاحف الروسية والأوكرانية والأرمنية والتركية بالإضافة إلى المجموعات الخاصة.

على الرغم من أنه أنتج العديد من الصور الشخصية والمناظر الطبيعية، فإن أكثر من نصف لوحات إيفازوفسكي عبارة عن تصوير واقعي للمشاهد الساحلية والمناظر البحرية. يُذكر بشكل خاص بتجسيداته الميلودرامية الجميلة للمناظر البحرية التي رسمها أكثر من غيرها. تصور العديد من أعماله اللاحقة حزن الجنود المؤلم في المعركة أو المفقودين في البحر، مع جرم سماوي ناعم يسخر من الأمل من خلف السحب. تركز تقنيته الفنية على قدرته على تقديم الوميض الواقعي للمياه مقابل ضوء الموضوع في اللوحة، سواء كان القمر المكتمل أو شروق الشمس أو السفن الحربية المشتعلة. كما أن العديد من لوحاته توضح براعته في ملء السماء بالضوء، سواء كان الضوء المنتشر للقمر المكتمل من خلال الضباب، أو الوهج البرتقالي للشمس المتلألئة من خلال السحب.

بالإضافة إلى كونه أكثر الرسامين الأرمن الروس غزارة، أسس أيفازوفسكي مدرسة فنية ومعرضًا لإشراك وتعليم الفنانين الآخرين في عصره. كما بنى متحفًا تاريخيًا في مسقط رأسه في فيودوسيا، شبه جزيرة القرم، بالإضافة إلى بدء أولى البعثات الأثرية في نفس المنطقة.

ركّز أيفازوفسكي معظم إنتاجه على تصوير البحار والمراكب التي تصارع الموج والعواصف، ومن أهم لوحاته في هذا الموضوع «الموجة التاسعة»، كما نجح في تصوير اللوحات التي تمثل المعارك البحرية، واعتنى بإظهار انعكاسات النور فوق سطح الماء. ويتجلى حسه الإبداعي (الرومانسي) في أعماله التي يعبر فيها عن الامتداد الشاسع للمحيط، وفي مجموعة من المناظر الليلية التي أنجزها في أوكرانية. وقد أنتج ما يقرب من ستة آلاف لوحة زيتية وكثيرًا من الرسوم والأعمال المائية حتى سُمي مصور الأميرالية الروسية.

ومن الأعمال التي أنتجها أيفازوفسكي في مصر لوحات: «الليل على النيل» و«من ضواحي القاهرة» و«نخيل وأهرام» (سنة 1871)، و«مشهد من الحياة في القاهرة» و«منظر عام للقاهرة» (سنة 1881، متحف الفن الروسي في كييف)، و«الأهرام» (سنة 1895، متحف باروسلاف)، أما لوحة «قناة السويس» فهي غير مؤرخة. ومن الأعمال التي صورها الفنان في رحلته لوحة «جبل طارق» في المغرب سنة 1880.

تم بيع لوحات أيفازوفسكي بالمزادات مقابل ملايين الدولارات وتم طباعتها على طوابع بريدية لروسيا وأوكرانيا وأرمينيا. ويُقال إنه أيضًا أحد أكثر الفنانين الروس تزويرًا بسبب إرثه الدائم.

ومؤخرًا تم العثور على لوحة أثرية للفنان العالمي إيفان أيفازوفسكي في مزاد علني في سويسرا. واللوحة كانت سرقت عام 1976 من الاتحاد السوفيتي.. وتحمل اللوحة اسم (إطلالة على ريفيل) رسمها الفنان العالمي إيفان أيفازوفسكي، سنة 1845، وتقدر قيمتها بمليون دولار تقريبًا.

توفي إيفان كونستانتينوفيتش أيفازوفسكي في 19 أبريل 1900 في فيودوسيا، قبل ثلاثة أشهر فقط من عيد ميلاده الثالث والثمانين.

المساء في القاهرة إحدى لوحات إيفان إيفازوفسكي

جماليات التصوير في السينما

التكوين – التأطير – زوايا الرؤية

يرتكز صناع السينما على العديد من التقنيات والآليات التي تساعدهم في إنجاز الشريط السينمائي وفق الجودة والقيمة المنتظرة عند المشاهدين، لذلك نراهم يجددون في تقنياتهم السينمائية من مرحلة لأخرى، متأثرين بالتكنولوجيا الحديثة وما خلفه العلم من وسائل لإبهار الجماهير سينمائيًا. وحتى يكتسب الفيلم صورته الجمالية وقيمته البلاغية وقوته التأثيرية يجب أن يكون مضبوط التشكيل والبناء والتأسيس، مدعومًا بقصدية إبداعية مستقاة من رؤية المخرج الإبداعية، ورسالة فنية يتلاحم الطاقم الفني ككل في التعبير عنها.

د. محمد فاتي

المغرب

فالعمل السينمائي هو نتاج لتظافر جهود الكل، انطلاقًا من المخرج وكاتب السيناريو وطاقم التشخيص والتقنيين والمختصين في الديكور والأزياء والمؤثرات.... الخ. لذا لا يكفي أن نحصل على قصة وأحداث وزمان ومكان حتى نشاهد شريطًا سينمائيًا، بل لا بد من تكامل وانسجام وتوافق كل المكونات والعناصر التكميلية الأخرى: التصوير، الموسيقى، الإنارة، الصوت، الأزياء، الديكور، المؤثرات...الخ.

ويعتبر التكوين البصري من الشروط الأساسية لإنجاز العمل السينمائي، كون أن السينما هي منتوج بصري بالأساس، تتلقاه العين أولاً عبر شريط من الصور المتتابعة والمشاهد المتناسقة. ويهتم المخرج في تشكيله البصري للفيلم على التفنن في التصوير والعناية بالتقاط اللقطات والمشاهد، عبر زوايا مختارة بدقة، وتأطير منسجم مع نوعية المشهد، وتركيب متوافق مع طبيعة اللحظة الدرامية. ومن المعلوم أن الصورة الفيلمية ترتكز على العديد من الدعائم الرئيسية التي يجب أن تتوفر فيها حتى تكتسب كمالها الفني ورقيها الإبداعي وقيمتها التعبيرية، أبرزها: قوة البناء ومتانة التكوين، جمالية الرؤية وحسن التأطير.

التركيب (التكوين):

الصورة السينمائية هي نتاج لتفاعل مجموعة من التقنيات والمكونات التي تشكل فيما بينها إطارًا مناسبًا لتجسيد المشاهد السينمائية بتنظيم وتناغم، بغية تبليغ الخطاب إلى المتلقي بطرق فنية وجمالية وإبداعية، ولهذا فالصورة يلزمها تكوين وتركيب جيد ومتقن حتى تؤدي وظيفتها التبليغية المناسبة. والتركيب هو فن وضع المكونات الأساسية لموضوع الصورة داخل إطار الصورة بصفة متناسقة، بهدف خلق نظام منسجم ومتكامل بين جميع المكونات، وهذا ما يمنح الصورة صبغة فنية تأثيرية، تمكننا من الحكم على القيمة الإبداعية لصاحب الفيلم والطاقم الفني المساعد له.

وقد ورد في المعجم السينمائي (أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة) بأن التكوين (التركيب) هو وضع الإنسان أو الأشياء المراد تصويرها في وضع فني جميل يتفق مع الحدث التمثيلي والجو المناسب، حسب القواعد الأولية المتعارف عليها في علم الجمال وقواعد التكوين، أما عبدالباسط الجيهاني فيرى أن التكوين هو تنظيم عناصر الصورة داخل حيزها وصولاً للشكل الجمالي والمضمون التعبيري، بينما يعرفه الدكتور عقيل مهدي يوسف بكونه ترتيبًا لعناصر الصورة البشرية والمادية داخل الإطار أو الكادر. إذًا فالتكوين أو التركيب هو عملية تقنية يقوم بها مختصون في عالم الصورة من أجل بناء لحمة تشكيلية ووحدة بنيوية بين جميع الأجزاء والعناصر المكونة للصورة السينمائية، وتتضمن عملية التركيب مجموعة من المبادئ نذكر منها :

- ألا يتم التعبير إلا عن فكرة واحدة داخل كل لقطة على الأقل.
- شد الانتباه إلى المحور الأساسي والمحافظة عليه.
- إقصاء كل ما هو عارض وغير مهم.

ونضيف إليه، كذلك، عنصرًا مهمًا آخر يجب مراعاته أثناء تركيب الصورة، وهو عنصر الحركة كون الصورة السينمائية، هي خلاف للصورة الفوتوغرافية أو الصورة التشكيلية، تقوم على الحركة والنمو والدينامية بدل الثبات والاستقرار والسكون الذي يميز التشكيل والفوتوغراف.

فالصورة السينمائية هي حركة في الزمان والمكان يؤديها مجموعة من الممثلين، وتعرف انتقالاً من مرحلة زمنية إلى مرحلة أخرى ومن حيز إلى حيز آخر، وتتبدل هيئتها وتركيبتها من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر، لهذا وجب على طاقم الفيلم الانتباه إلى هذه الخاصية وأخذها بعين الاعتبار أثناء مرحلة التركيب.

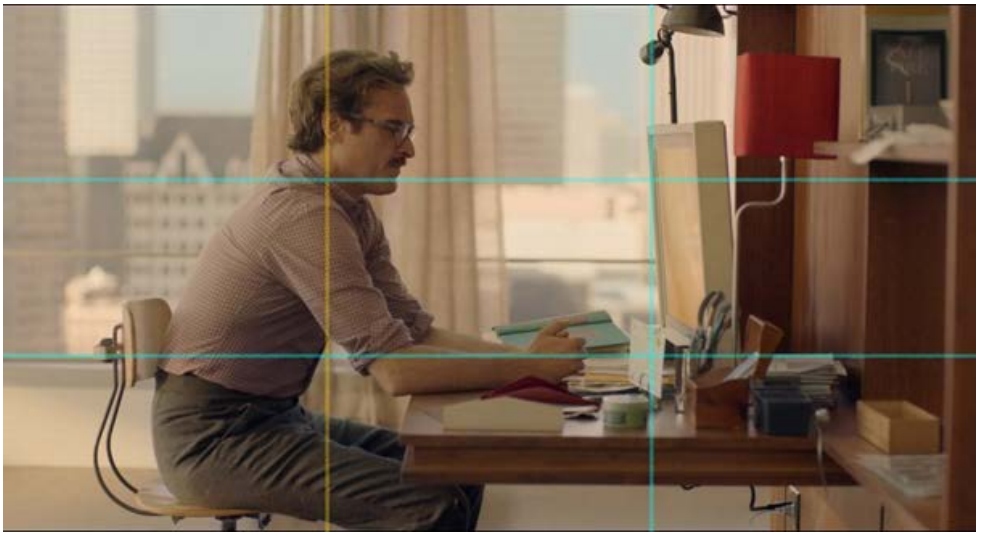
وتتأسس عملية التركيب على مجموعة من القواعد والتقنيات التي تهدف إلى ضبط وتنظيم المكونات السينمائية المتعددة، مثل النقط والخطوط والسطور والأشكال الهندسية والزوايا وتوازن الكتل ووضعية الأشياء والتحكم بالممثلين داخل إطار معين... وسنلقي الضوء بالتفصيل على أهم هذه القواعد:

- من القواعد الأساسية المتبعة في تكوين الصورة

فالصورة السينمائية هي حركة في الزمان والمكان يؤديها مجموعة من الممثلين، وتعرف انتقالاً من مرحلة زمنية إلى مرحلة أخرى ومن حيز إلى حيز آخر، وتتبدل هيئتها وتركيبتها من لقطة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر

نجد قاعدة الثلث التي تقوم على تقسيم الشاشة عبر خطين عموديين وخطين أفقيين مع مراعاة تقسيم المستطيل إلى تسع مستطيلات متساوية، ثلاثة في كل جانب من المستطيل، حيث توضع العناصر المهمة في الصورة في النقط والخطوط القوية، بينما توضع المواضيع الثانوية في الخطوط الهامشية. ولهذه الخطوط دلالات متعددة في اللقطة السينمائية حيث تشير الخطوط العمودية إلى التوازن والحياة والنظام، بينما تحيل الخطوط الأفقية إلى الامتداد والثبات والسكون والهدوء والصمت والموت، أما الخطوط المائلة فإنها تدل على الحركية والتوتر والاختلال وعدم الاستقرار، في حين تدل الخطوط المنكسرة على عدم التكافؤ وشدة الضغط...

- من القواعد الأخرى المعتمدة في التركيب السينمائي قاعدة الأشكال الهندسية، فالمربع يرمز إلى المادة، القوة، الأرض والاستقرار. المستطيل يرمز أيضًا إلى المادة والقوة وكذلك الحكمة. الشكل المعين هو رمز الأنوثة والشهوانية. المثلث رمز الخصوبة.... الدائرة



الصورة تتكون من عدة مناطق تفصل بينها خطوط أخرى. خط الأفق يقسم الصورة إلى منطقة عليا ومنطقة سفلى

تفيد الفرح، الحماية، الرقة، الأنوثة عبر الإحالة إلى بطن الأم، الأهمية، هي أيضا رمز الاكتمال وقد تحيل إلى الزمن وإلى الآلهة..

ـ الصورة تتكون من عدة مناطق تفصل بينها خطوط أخرى. خط الأفق يقسم الصورة إلى منطقة عليا ومنطقة سفلى: المنطقة العليا مرتبطة بالفكر والروح والعالم المثالي وكل ما يرتبط برمزية السماء وعالم الأفق السامي والطاهر. المنطقة السفلى ترتبط بالأرض وعالم الماديات الفاقد لقداسته ورمزيته، المليء بالخطايا والاختلالات. ثم هناك خط عمودي يرمز إلى الحاضر ويقسم الصورة إلى منطقة يسرى ومنطقة يمنى. الجهة اليسرى لها ارتباط بالماضي أما اليمنى فلها ارتباط بالمستقبل.

ـ توازن الكتل شرط آخر من شروط ضبط تكوين الصورة، وتفترض هذه المسألة أن تكون الخطوط المظلمة متعارضة مع الخطوط الأكثر وضوحًا، أي تعارض الأشكال البسيطة مع البنيات الأكثر تعقيدًا، وتناوب الأماكن الكثيرة التفاصيل مع المساحات الفارغة. وتقتضي عملية توازن الكتل مراعاة المسافات التي تربط بينها، حيث توضع الكتل الضخمة في مركز الصورة، بينما تحتل الكتل الصغيرة مواقع بعيدة عن المركز.

نستخلص، إذًا، أن عملية التركيب هي عملية بالغة الأهمية في الشأن السينمائي، وتتوخى خلق النظام والتوازن والترتيب بين مختلف مكونات الصورة السينمائية، وجعلها متناسبة ومتسقة في إطارها السينمائي.

التأطير:

التأطير السينمائي من أبرز التقنيات التي يرتكز عليها السينمائي في بنائه للتركيبة الفيلمية، ويستهدف ـ من خلال هذه التقنية ـ الإحاطة الشاملة بمختلف عناصر الفضاء السينمائي التي يرغب في نقلها بعدسته، وذلك من خلال حصر حدود المجال المراد تصويره، وتنظيمه وترتيب عناصره ومكوناته، وتمييزه عن خارج المجال الذي يستبعد من خطة التصوير السينمائي.

ونقصد بالتأطير موضعة الصورة في علاقتها مع نافذة الكاميرا، أو الطريقة التي يتم عبرها وضع الموضوع المصور داخل الإطار الذي نريد تصويره. وهو العملية التي يتم بواسطتها تأطير اللقطة، أي الحدود التي يرتسم فيها مجال الكاميرا عندما تتم موضعتها واختيار العدسة المناسبة. إنها عملية إبداعية للكاميرا الناقلة للواقع الخارجي نقلاً فنيًا جماليًا، يقوم من خلالها المخرج بتقطيع العالم الذي يراه، ويعرف كل من أندريه غاردي وجون بيساليل التأطير بكونه العملية التي تنص على اختيار واقتطاع ـ داخل استرسال إدراكي ـ لما يراد تدوينه، في شكل صورة، داخل الحدود المخصصة لإطار معين. وهو تنظيم داخل فضاء الإطار، للعناصر التي وقع الاختيار على إظهارها داخله. بينما يعتبره فران فينتورا العنصر الرئيس الذي يمكننا من وضع هيكلة تركيبية للحقل، انطلاقًا من زاوية كاميرا معينة. أما الدكتور عبد الرزاق الزاهير فيعرف التأطير ويقسمه إلى قسمين: كلي وجزئي في قوله: تتحرك الكاميرا أو تثبت لترسم علاقة خاصة مع مجال الرؤية، لتركز على المنظور في كليته أو في جزء منه، قد يصغر أو يكبر حسب الغايات السردية أو الجمالية المرتبطة ببنية النص ككل.

والتأطير يتوخى تنظيم عناصر الصورة وتكوينها، من خلال ضبط العدسة على المواقع المستهدفة داخل إطار محدد ومحكم، يختاره السينمائي بهدف ضبط عنصر المجال، وتقييم محددات الديكور الفني، وهذا ما يستلزم من المخرج السينمائي التقيد بمجموعة من الشروط الأساسية:

ـ انتقاء الحيز المكاني المناسب للتصوير.

ـ اختيار المسافة اللازمة من الموضوع المؤطر.

ـ اختيار زاوية النظر المناسبة في التصوير، مع وضع العدسة السينمائية في وضعية ملائمة مترصدة للموضوع المؤطر.

ـ الانتباه إلى العناصر السينمائية التي ترافق عملية تأطير المشهد، كحركات الكاميرا، وعمق مجال العدسة، والإنارة...

إن تقنية التأطير من أساسيات الفن السينمائي من حيث الخلق الفني والإبداع البصري، فالإطار هو موضع الصورة ومحل تشكلها وتحولها وتغيرها، ومن خلاله يتعرف المتلقي على مشاهد الفيلم بطرق مختلفة ومتنوعة، تبعده عن الملل والتنميط الذي قد يسببه التكرار الدائم في حالة اعتماد نمط وحيد من الإطار. إن كل تغيير للإطار، تغيير بالأساس لوجهة النظر والرأي، لأن الحفاظ على إطار واحد يثير في نفسية المتلقي مسألة الإحساس بعنف التكرار.

ومشاهد الفيلم السينمائي تكتسي أبعادًا مختلفة وتتلون بدلالات متنوعة تبعا للطرق المعتمدة في ترصد الإطار وبنائه وتشكيل فضائه، لأنه مرتبط أشد الارتباط بعدسة الكاميرا وزواياها وعمق مجالها والمسافة التي تربطها بموضوعها. كما أن التأطير ليس مسألة اعتباطية وعشوائية تسير بطرق تلقائية، بل إنه خطة مستهدفة من طرف المخرج تسعى إلى مساعدة المتلقي على إدراك تيمة الفيلم وأفكاره ومشاهده المتنوعة.

يبقى أن نشير إلى أن تقنية التأطير هي تقنية يشرف عليها تقني يسمى المؤطر le cadreur، حيث يقوم بإنجاز الإطارات بتوجيهات من المخرج ومدير التصوير. ويبتغي المخرج السينمائي ـ من خلال التأطير ـ صنع أسلوب سينمائي خاص به، يمكنه من بناء خلفية فنية للفيلم السينمائي والغوص في كثافة الواقع اليومي، ليقتص لنا جزءًا من هذا الواقع وفق تصوراته، وبالتالي فما نراه يشكل واقعًا جديدًا، وطريقة التعامل مع الواقع هي ما يميز أسلوب كل سينمائي.

زوايا النظر:

زاوية الرؤية هي الكيفية والطريقة التي يختارها المخرج لتصوير اللقطات انطلاقًا من موقع الكاميرا وطريقة التقاطها للمشاهد السينمائية، وتخضع هذه الخاصية لطبيعة الرؤية الفنية والجمالية للمخرج، كما أنها ترتبط باختيار العدسة ومراعاة التأطير. ولزوايا التصوير دور أساسي في خلق المعنى وتشكيل المبنى سينمائيا، وذلك من خلال تفاعل المخرج مع حركة الكاميرا، وتوجيهه لهذه الحركة بحسب الزوايا

الفنية التي اختارها للتصوير. واندماج المتلقي مع هذه الخاصية السينمائية هو اندماج فني، يجعله مدركًا لرؤية المخرج للعالم، ورأيه المباشر في إطار الحكاية. وتلتقط المشاهد السينمائية من زوايا مختلفة ومتعددة أبرزها:

ـ زاوية الرؤية المحايدة: في هذه اللقطة يتم تصوير الشيء من زاوية محايدة تشكل الإطار العادي للنظر. ويتم التصوير، في هذا النوع، من محور مستقل عن الموضوع، وهذا ما يبرز في اللقطات العامة التي يؤطر فيها المخرج المشهد السينمائي بكيفية شمولية، بعيدة عن كل التفاصيل والحيثيات التي ترافقه. كما نلاحظ حضور هذا النوع المحايد، أيضًا، في التأطيرات المستوية، التي يتم التصوير فيها من ارتفاع شبيه بارتفاع عين الانسان أي بارتفاع يقدر ب 170 سم، حيث تكون الكاميرا متموضعة بشكل مواجه وعلى مستوى المركز للموضوع. وتستخدم هذه الطريقة بهدف إضفاء نوع من الموضوعية والاستقلالية على الموضوع، كون المصور يوضع على قدم مساواة واستواء مع العنصر المصوَر أثناء عملية إنجاز الفيلم.

ـ زاوية الرؤية من أعلى plongé: وهي زاوية ترصد الموضوع من الأعلى، حيث تصوره بحجم صغير ومقلص عن حجمه الطبيعي، وذلك بوضع الكاميرا في مكان مرتفع، موجهة عدستها للشيء أو الشخصية المصورة. ودلالة هذا التوظيف فنيا هو التقليل من قيمة الموضوع المصور الذي لا يكتسي أهمية كبرى، وتصغير rapétisser الفرد وسحقه معنويا بإنزاله إلى مستوى أسفل حسب تعبير مارسل مارتن. غير أنها تدل، أحيانًا، على معان أخرى مرتبطة بسياق الفيلم ومضمونه، كالوصف المكاني أو الوصف الشمولي الجامع أو الوصف الرقابي المرتبط بالمتفرج.

ـ زاوية الرؤية من أسفل contre plongée: حيث تكون عدسة الكاميرا المصورة متجهة من الأسفل إلى الأعلى، وهدفها هو تكبير الموضوع و"إعطاء قوة أكبر للأشياء والشخصيات التي تظهر على مستوى اللقطة. حيث تمنح الأشخاص، كما يقول (مارسل مارتن) شعورًا بالتفوق والتعظيم والاحتفالية، وامتدادًا نحو الأفق. لكن هذه القوة والقيمة قد تتحول إلى سلطوية وتجبر سلبي إذا ما بالغ المخرج في توظيف هذا النوع من الزوايا.

ـ الزاوية المائلة: حيث تكون عدسة الكاميرا مائلة في اتجاهها صوب الموضوع. ويحيل هذا النوع من الزوايا دلاليًا إلى الصراع واللاتوازن الذي يسم أطراف الحوار والتشخيص، كما أنها ترتبط في الكثير من الحالات بالنظرة الذاتية لإحدى الشخصيات أي أن الكاميرا تحل محل عين الشخصية. ويتم رصد هذه الحركة بإمالة آلة التصوير بزاوية مائلة ناحية اليسار أو اليمين، وهي تعبر عن وجهة نظر الشخصية وحالتها النفسية.

إذن، يمكننا القول إن زوايا التصوير من العناصر المهمة التي يركز عليها المخرج السينمائي لتشكيل فيلمه وبنائه من الناحية الموضوعية والفنية، نظرًا لكونها تضفي على المشهد السينمائي خاصية جمالية، وتكسبه ملمحا تعبيريًا متسقًا مع طبيعة المضمون السينمائي. لكن هذه الزوايا تظل مرتبطة بالسياق الفكري والمنطقي للفيلم، خاضعة لتصور كل مخرج ورؤيته الإبداعية والفلسفية، لهذا يصعب علينا الحكم على قصديتها بمنطق شمولي ودلالة موحدة، طالما أنها تختلف من حيث خصائصها التعبيرية وتتنوع من فيلم لآخر ومن مخرج لآخر.

هكذا نصل في الختام إلى التأكيد على دور التقنيات السينمائية المرافقة في بناء العمل السينمائي، باعتبار أن هذا الأخير هو نتاج لاندماج وانصهار مجموعة من الكماليات الفنية التي تخلق جماليات الشريط السينمائي، وتتآزر مع العناصر الجوهرية الأخرى في تشكيل أسس الفن السابع. وجماليات التصوير من الشروط الأساسية التي يجب مراعاتها أثناءإنجاز أي فيلم سينمائي، ذلك أن المخرج يجب أن يختار طاقم تصوير محترف يعتني بمكونات الصورة وعناصرها التركيبية المؤطرة، ويهتم بتأطير المجال تأطيرًا مدروسًا ومقصودًا وبليغًا (دون إهمال لخارج المجال ودوره السينمائي)، ويركز على زوايا تموضع العدسة ومقاصدها الفنية والإبداعية.

قصيدة مختارة من الشِّعر العربي

عِشْ أَنْتَ

بشارة الخوري
(الأخطل الصغير)

المحرر الأدبي

ولد الشاعر بشارة الخوري عام 1885 بقرية إهمج في قضاء جبيل في حضن محافظة جبل لبنان. اكتسبت قصائده عذوبة في الألفاظ ورقة في العاطفة وجزالة في المعاني.

اهتم بشارة الخوري كثيرًا بالقصيدة الغزلية، وكان يختار الكلمات بدقة ورقة، لكنه كان كمن يغرف من بحر، وجاءت قصائده إيقاعيه غنائية، وامتازت بالموسيقى الشعرية وقوة المشاعر، ويرى بعضهم أن هذا أكثر ما ميز شعر الأخطل عن شعر غيره من الشعراء.

بويع الأخطل أميرًا للشعراء بعد أحمد شوقي، في حفل كبير أقيم في مقر اليونسكو ببيروت عام 1961، وقد حضره شعراء العرب والمهجر.

توفي الأخطل عام 1968 عن عمر ناهز 83 عامًا.

عِشْ أَنْتَ إِني مِتُ بَعْدَكْ
وَأَطِلْ إِلَى مَا شِئْتَ صَدَّكْ
كَانَتْ بَقَايَا لِلغَرَامِ
بمهجتي فَخَتَمْتُ بَعْدَكْ
أَنْقَى مِن الفَجْرِ الضَّحُوْكِ
وَقَدْ أَعَرْتَ الفَجْرَ خَدَّكْ
وَأَرَقُ منْ طَبْعِ النسِيْمِ
فَهَلْ خَلَعْتَ عَلَيْهِ بُرْدَكْ
وألذ مِنْ كَأْسِ النَّدِيْمِ
وَقَدْ أَبَحْتَ الكَأْسَ شَهْدَكْ
مَا كَانَ ضَرَّكَ لَوْ عَدَلْتَ
أَمَا رَأَتْ عَيْنَاكَ قَدَّكْ
وَجَعَلْتَ مِنْ جَفْنَيَّ مُتَّكَأً
وَمِنْ عَيْنَيَّ مَهْدَكْ ..

إِنْ لَمْ يَكُنْ أدبي فَخُلْقُكَ
كَانَ أَوْلَى أَنْ يَـصُـدَّكْ
أَغَـضَـضَـةً يَـا رَوْضُ إِنْ
أَنَا شاقني فَشَمَمْتُ وَرْدَكْ
وَمَـلامَـةً يَـا قَـطْـرُ إِنْ
أَنَا راقني فَأَمَمْتُ وِرْدَكْ
وَحَيَاةِ عَيْنِكَ وَهِيَ عندي
مِثْلَمَا الإِيْمَـانُ عِـنْدَكْ
مَا قَلْبُ أُمِّكَ إِنْ تُفَارِقُهَا
وَلَـمْ تَـبْلُـغْ أَشُـدَّكْ
فَـهَوَتْ عَلَيْكَ بِصَدْرِهَا
يَوْمَ الـفِـرَاقِ لِـتَسْـتَرِدَّكْ
بِأَشَدَّ مِنْ خَفَقَانِ قلبي
يَوْمَ قِيْلَ خَفَرْتَ عَهْدَكْ

لقراءة موضوعات جميع الأعداد السابقة .. إضغط هنا

لتصفح الأعداد السابقة .. إضغط هنا

لتسجيل تعليقك في سجل الزوار .. إضغط هنا

شروط النشر في مجلة فكر الثقافية

العدد: 22

تحميل العدد

العدد: 21

تحميل العدد

العدد: 20

تحميل العدد

العدد: 19

تحميل العدد

العدد: 18

تحميل العدد

العدد: 17

تحميل العدد

العدد: 28

تحميل العدد

العدد: 27

تحميل العدد

العدد: 26

تحميل العدد

العدد: 25

تحميل العدد

العدد: 24

تحميل العدد

العدد: 23

تحميل العدد

العدد: 34

تحميل العدد

العدد: 33

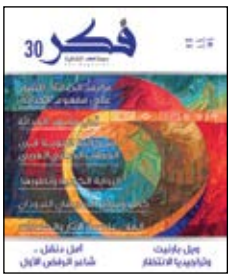
تحميل العدد

العدد: 32

تحميل العدد

العدد: 31

تحميل العدد



العدد: 30

تحميل العدد

العدد: 29

تحميل العدد

العدد: 40

تحميل العدد

العدد: 39

تحميل العدد

العدد: 38

تحميل العدد

العدد: 37

تحميل العدد

العدد: 36

تحميل العدد

العدد: 35

تحميل العدد

العدد: 41

تحميل العدد

@fikrmag

fikrculturalmagazine

@fikrmagazine

https://fikrmag.com

https://linktr.ee/fikrmag