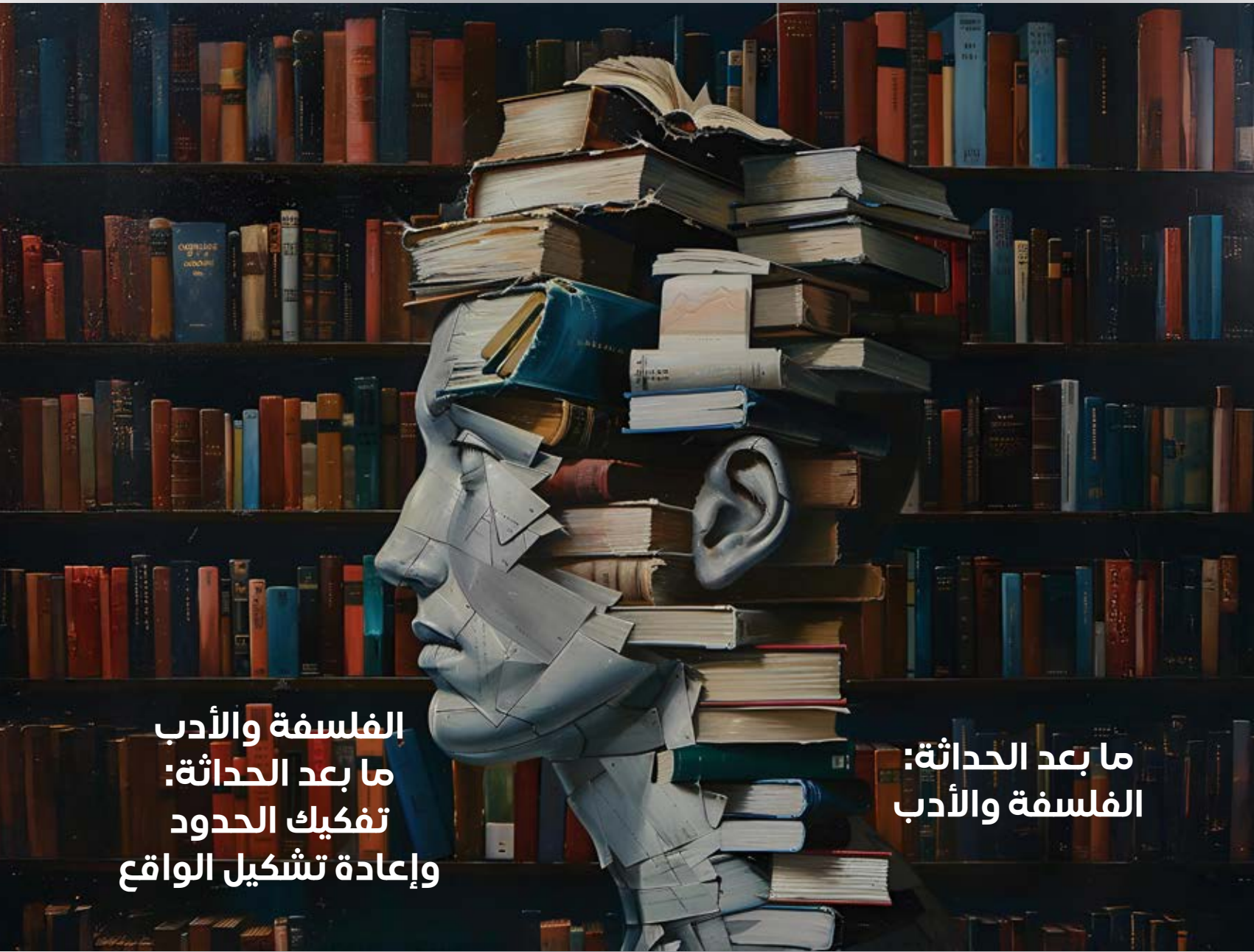




الفلسفة والأدب
ما بعد الحداثة:
تفكيك الحدود
 وإعادة تشكيل الواقع

ما بعد الحداثة:
الفلسفة والأدب

السرديات العربية
والهيمنة الاستعمارية

فرجينيا وولف والتجربة
التي لن تصفها

عندما بكى كافكا

فكر 44

مجلة فكر الثقافية Fikr Cultural Magazine

العدد 44
يونيو - سبتمبر 2025
السنة الرابعة عشرة



الفلسفة والأدب
ما بعد الحداثة:
تفكيك الحدود
 وإعادة تشكيل الواقع

ما بعد الحداثة:
الفلسفة والأدب

السرديات العربية
والهيمنة الاستعمارية

فرجينيا وولف والتجربة
التي لن تصفها

عندما بكى كافكا

مجلة الثقافة العربية



الأدب، شأنه شأن الفنون البصرية، يطرح إشكالياته الفلسفية الخاصة. فبينما ناقش المنظرون الأدبيون طبيعة الأدب بشكل مكثف، تناول الفلاسفة التحليليون عادةً الإشكاليات الأدبية إما ضمن الإطار العام لعلم الجمال أو بطريقة لا يفهمها إلا الفلاسفة.

وفي رحاب ما بعد الحداثة، لم يعد الأدب مجرد مساحة للسرد، ولا الفلسفة حكراً على التنظير العقلي الجاف. تلاشت الحدود الفاصلة بين الحقول، وبدأت النصوص تتجاوز وتتجاوز، في مشهد معرفي يتسم بالتشظي والمرونة، حيث تُصاغ الحقيقة لا كمطلق ميتافيزيقي، بل كنسيج من الاحتمالات، والتأويلات، والطرائق المختلفة لرؤية العالم.

في هذا السياق، تحول الأدب إلى مختبر فلسفي، واكتسبت الفلسفة حساً سردياً ولغوياً غير مسبوق. في أعمال ميشيل فوكو، على سبيل المثال، تتداخل البنية السردية مع التحليل التاريخي والمعرفي، كما في كتابه "نظام الخطاب"، حيث يعيد فوكو تشكيل مفهوم السلطة والمعرفة عبر لغة تنبض بالإحياء الأدبية، وتحثي بالهامش والمسكوت عنه أكثر من المركز والمعلن. أما جاك دريدا، فيُعدّ نموذجاً صريحاً للفيلسوف الذي كتب كأديب، بل كناقذ لغوي للشروط التي تجعل الكتابة ممكنة، من خلال مشروع "التفكيكي"، الذي يتجلى في نصوص مثل "الكتابة والاختلاف" و"الصوت والظاهرة"، حيث تصبح اللغة نفسها موضعاً للريبة، والتساؤل، واللعب غير المحدود بالدلالات.

من جهة الأدب، نجد أعمالاً مثل رواية "اسم الورد" لـ "أومبرتو إيكو"، والتي تمثل اندماجاً مذهلاً بين الرواية البوليسية والفكر الفلسفي، وتغدو القراءة فعلاً تأويلياً يقود إلى الشك في كل يقين. إيكو، الأكاديمي المختص بالسيمولوجيا، يكتب بوعي فلسفي حاد، حيث لا تنفصل الحكاية عن نظرية المعرفة، ولا الحكبة عن أزمة المعنى.

أما توماس بينشون في روايته "قوس قزح الجاذبية"، ودون ديليلو في "الضوضاء البيضاء"، فقد قدّما صوراً أدبية مدهشة تعكس قلق ما بعد الحداثة، وسخريته السوداء من التهاة اليومية، ومن تفكك المرجعيات الكبرى، في ظل سطوة الإعلام والتكنولوجيا.

في الشعر أيضاً، تظهر العلاقة بين الأدب والفلسفة في نصوص بول سيلان، الذي حمل اللغة عبء الذاكرة، فصار الصمت جزءاً من القصيدة، والمجاز وسيلة للمقاومة. شعره يكشف مدى التقاء الحس الوجودي بالتجربة اللغوية القصوى، حيث يصبح القول نفسه فعلاً أخلاقياً.

ما يميز هذه اللحظة ما بعد الحداثيّة أن الفيلسوف لم يعد يخجل من الشعر، ولا الروائي يخشى التفلسف. جيل دولوز، في كتابه المشترك مع فيليكس غواتاري "ما هي الفلسفة؟"، يُعرّف الفلسفة على أنها "فن ابتكار المفاهيم"، بينما يُعرّف الأدب على أنه "إبداع شخصيات مفهومية"، ما يعني أن الاثنين يشتغلان في حقل الخلق ذاته، وإن اختلفت أدواتهما.

إن الرواية ما بعد الحداثيّة ليست مجرد حكاية تُروى، بل هي تأمل ضمني في شروط الحكاية ذاتها، كما في إيتالو كالفينو، وخاصة روايته "لو أن مسافراً في ليلة شتاء". هنا، القارئ يصبح جزءاً من اللعبة السردية، ويُسحب إلى قلب سؤال فلسفي حول ماهية القراءة، والزمن، والهوية.

في النهاية، العلاقة بين الأدب والفلسفة ما بعد الحداثة ليست علاقة تكميلية أو استعارية، بل علاقة عضوية، تعيد تشكيل مفهوم "النص" ذاته، وتحرر الفكر من سلطته الأحادية. فبدلاً من السعي وراء حقيقة واحدة، تمنحنا هذه النصوص فسحة للعيش وسط المعاني المتعددة، والانفتاح على الذات والعالم كاحتمال دائم لا يقين فيه.

في زمن ما بعد الحداثة، لم يعد الهدف هو العثور على أجوبة نهائية، بل أن نتعلم كيف نحيا داخل الأسئلة، أن نصغي إلى ما يتجاوز اللغة، وأن نحتفل بتلك المساحات الرمادية التي تنبت فيها الفكرة كزهرة برية في مفازة الكلام.

رئيس التحرير

محتويات العدد

موضوع العدد:

- الفلسفة والأدب ما بعد الحداثة: تفكيك الحدود وإعادة تشكيل الواقع 6
- ما بعد الحداثة: الفلسفة والأدب 12

ثقافات:

- جسور الترجمة وأعمدها - د. أمير تاج السر 18
- الصحو بعد الصحو (1) - أ.د. إبراهيم بن محمد الشوي 20
- سيكولوجية العقل: (4) الأحلام - أ.د. عبدالرحمن بن سليمان النملة 22
- مناهج المحدثين 2: منهج الإمام البخاري في صحيحه - أ.د. علي بن محمد العطيف 24
- السرديات العربية والهيمنة الاستعمارية - د. مصطفى عطية جمعة 30
- مستقبل البشرية بعيون الذكاء الاصطناعي - د. حسام الدين فياض 32
- المحافظة على الثقافة المادية والتقاليد - عفاف بنت صياح الشمري 38
- الشارقة واحة للثقافة والمعرفة والفنون - د. علي عفيفي علي غازي 42
- مُعضلة القراءة - د. هاني حجاج 48
- عندما بكى كافكا - محمد الباسط 54
- البروكستسيون الجدد - د. مشاعل عبدالعزيز الهاجري 57
- فن الكلام في التربية النبوية - أ.د. مهند الفلوجي 58
- الترادف في اللغة العربية والقرآن الكريم - د. هالا مقل 62
- التفاعل الجدلي بين الفلسفة الغربية والفلسفة العربية الإسلامية: بين التوافق والاختلاف - مريم محمد الزعابي 67
- النظرية اللسانية ما بعد الحداثة - د. عادل الثامري 68
- المثقف المنسحب؟! - منير مزليبي 70
- من الغرب الإسلامي إلى الغرب المسيحي أول مغربي في باريس - د. إدريس الكنيوري 72
- أندرو فينبرج وقصة الميكنة - د. أمير نصر 78
- «التميزة الخالدة» قراءة في السيرة الذاتية لماري كوري، بقلم ابتها إيف - رقية نبيل عبيد 80
- صراع على الحمض النووي حكاية غير مكتملة - منصور مبارك المطيري 84
- محمد عابد الجابري وجابر عصفور... وتأسيس حداثة عربية - د. عبد الرزاق الميسي 86
- اللغة العربية والتربية الإبداعية - ياسمين ملحم جابر 91
- سياسة الأدب الاستيطاني - حسن غريب 92
- التاريخ الفوضوي للتقويم الغربي الحديث - المحرر الثقافي 95
- قيمة الوقت في التراث الإسلامي - د. محمد جباري 96
- أنطولوجيا الشعر الألماني من غوته إلى اليوم - إبراهيم مشاركة 100
- الوحدة المعرفية وأثرها على النهضة الحضارية والعلمية - يوسف العزوزي 102
- أقدم الخرائط في العالم - المحرر الثقافي 105
- لماذا نظرية الترجمة؟ - د. سعيد بوخليط 106
- في فلسفة الفن السابع: آلان باديو أنموذجًا - د. سكينه الوريدي 108
- فقه رد الفيلسوف على المتكلم - د. محمد صابة 112

ترجمات:

- مايكل فيليس يستجم - ترجمة: أ.د. تحسين رزاق عزيز 116
- العيش ببطء: ما هي الحركة البطيئة؟ - المحرر الثقافي 119
- آلان باديو، باربرا كاسين - هايدجر - النازية، المرأة، الفلسفة - ترجمة: كامل عويد العامري 120
- رومان جاكسون.. بنيات الخطاب - ترجمة: د. أسماء كريم 124
- الإنسان عند ميشيل فوكو - ترجمة: محمد نجيب فوطميسي 126
- الحوار البعدي الأخير مع جورج استاينز - ترجمة: محمد العربي هروشي 128
- متعة القراءة في عصر التشتت - المحرر الأدبي 131
- يوسف برودسكي والمجتمع الأمريكي - ترجمة: حسين علي خضير 132
- قصص قصيرة جدًا - ترجمة: أ.د. سيدي محمد بن مالك 137
- تورينغ وفيغنشتاين: تشابك بين الرياضيات والفلسفة - المحرر الأدبي 138
- (فيليب آرثر لاركن) يقطع عشب الحياة بلطافة - ترجمة: سوران محمد 140
- صرّاءُ الليل - ترجمة: محمد إبراهيم الفلاح 143

فنون:

- تيمة الوحدة والعزلة في الأعمال الفنية لإدوارد هوبر - يعقوب أمكاسو 230
- شرقيات بعيون فنانين غربيين - د. ناصر أحمد سنه 232



www.fikrmag.com

تأسست في تشرين الأول/أكتوبر 2012

العدد: 44
حزيران/يونيو
أيلول/سبتمبر 2025
السنة الرابعة عشرة

رئيس التحرير:

ناصر بن محمد الزمل

مدير التحرير:

محمد بن عبد الله الفريح

الهيئة الاستشارية:

أ.د. علي بن محمد العطيف

أ.د. عبدالرحمن بن سليمان النملة

أ. إبراهيم بن عمر صعايب

د. ياسر بن محمد الزمل

التحرير:

- حسن محمد النعمي - محمد ناصر العطيف

- سحر العلي - ابتها محمد

التصميم والإخراج

مركز الإبداع في مجلة فكر الثقافية

للإعلان في مجلة فكر الثقافية المراسلة على:

info@fikrmag.com

لمراسلة المجلة وللمشاركة:

info@fikrmag.com

fikrmag2@gmail.com

الملكة العربية السعودية - الرياض

نسمح بالاعتباس من المجلة على شرط ذكر المصدر والعدد.

ترتيب المواد داخل العدد يخضع لاعتبارات فنية

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء كتابها ولا

تعبر بالضرورة عن رأي المجلة والناشر.



@fikrmag



fikrmagazine

fikrculturalmagazine



150 وجوه

- وجوه:
- فرجينيا وولف والتجربة التي لن تصفها - شوقي بدر يوسف 144
 - إدغار آلان بو والخيال المربع - ناصر الزمل 150
 - حسين مؤنس .. أديب المؤرخين - أحمد سليم عوض 154

الأدب والنقد:

- التراث العربي في مرآة الأنثيمي: تحليل نقدي لمزج الثقافات في مغامرات السندباد
- د. عبد الرحمن السريحي 156
- امرؤ القيس صورة الفنان في شبابه - د. سلمان العواشر 164
- الكتابة بلغة الآخر بين الحفاظ على الهوية والاعتراق - مجيدة محمدي 169
- سفينة الجزيري.. وحلم الجزيرة - أ. د. أحمد زياد مُحَبِّك 170
- تحوّل الخطاب الشعري القديم من الغنائية إلى الرسالية - د. غانم حميد 178
- قصيدة النثر أزمة قصيدة أم أزمة شعراء؟ - محمد العزوزي 181
- اللوحة المفقودة في أدب الأطفال: أطفال فلسطين - د. عائشة كاش 182
- تأويلية السرد: المتخيّل - التاريخ - المتلقي - أسامة غانم 186
- الواقعية السحرية في رواية (نصف مجهول) للكاتب جمال الجزيري - د. أشرف زيدان 190
- سرديات مونتريال وتحولات الهوية في رواية الهجرة العربية - د. عزيز العمراوي.. 196
- فلسفة (الخيام).. ما الذي تقفله (الرباعيات) - أ.د. وائل أحمد خليل الكردي..... 200

مراجعات وقراءات:

- نظرات في كتاب: (تاريخ الطاقة والحضارة) - أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان..... 204
- لماذا تفشل الأمم؟ - المحرر الثقافي 47
- السعادة: دليل الفيلسوف - المحرر الثقافي 83
- الحروب التجارية حروب طبقية - المحرر الثقافي 185
- لندن مدينة المدن - المحرر الثقافي 207
- الأسد أو نحرق البلد: كيف دُمّرت سوريا بشهوة السلطة لعائلة واحدة - د. عمر عثمان جبق 208
- حين يكون المكان محفّزاً سردياً لـ(عركشينة السيد) - غازي سلمان 210
- صناعة يدوية: رحلة علمية للبحث عن معاني الأشياء من خلال تطبيقاتها..... 213
- في العراء: رواية إسبانية عن تبعات الفشل المناخي - شيماء عبدالمنعم جابر 214
- عند نهاية اليوم.. الليل في العصور الغابرة - المحرر الثقافي 217

كتب:

- «عمة آل مشرق» رواية نسجت أحداثها في الرياض قبل قرن - المحرر الأدبي 218
- مغامرة الكتابة ولذة الأدب مقاربات نصية - المحرر الأدبي..... 218
- العمى والبصيرة دراسة في أدب الضير - المحرر الأدبي 219
- طبائع الإرهاب - المحرر الأدبي 220
- الفكر العربي الحديث: ذاكرة رؤاد وتراث قضايا - المحرر الأدبي 220
- «فن الترجمة» - المحرر الأدبي 221
- التراث الشعبي المغربي: دراسات نقدية في عناصر الأدب الشعبي - المحرر الأدبي. 221

علوم وتكنولوجيا:

- الرقائيق الحاسوبية من الجيل القادم قد تُعالج البيانات بسرعة الضوء - المحرر الثقافي 222
- الذكاء الاصطناعي والتعليم في القرن الحادي والعشرين، فرص وتحديات - أ.د. يعرب قحطان الدوّري 224

شاعر وقصيدة:

- بوابة الريح (محمد الشيتي) - المحرر الأدبي 236

نصوص:

- لِمَا - شعر: عيسى دحلان 41
- لماذا تفيين عني؟ - شعر: محمد خضر عرابي 115
- هشيم النجاح - د. منى بنت صالح الحضيف (قصة قصيرة) 163
- ما تبقى من صخب - مراد ناجح عزيز (قصة قصيرة) 195



218 كتب



204 مراجعات وقراءات



شقيقات بعيون فنانين غربيين

230 فنون



222 علوم وتكنولوجيا

الذكاء الاصطناعي والتعليم في القرن الحادي والعشرين، فرص وتحديات



الفلسفة والأدب ما بعد الحداثة: تفكيك الحدود وإعادة تشكيل الواقع

مجلة فكر الثقافية

الملخص

منذ بدايات الفكر التأملي، كانت العلاقة بين الأدب والفلسفة وثيقة جداً لدرجة يمكن وصفها بعلاقة أبوية. على الرغم من أن أفلاطون أدان الأدب، فقد خصص له في سلسلته الأنطولوجية مكانة النسخة عن النسخة. أما أرسطو، فقد أعاد التأكيد على قيمة الأدب، ونسب إليه تأثيراً أخلاقياً، بل ومنحه بعداً فلسفياً معيناً، لكنه في الوقت نفسه أخضعه للخطاب التأملي. على مدار ما يقرب من ألفي عام، ظل هذا الحكم على الأدب موجهاً للانشغالات النظرية بشأن العلاقة بين المجالين، سواء من جانب الفلاسفة أو الأدباء، مع اختلاف التركيز عبر العصور. يوجد تعريف محدد ومتفق عليه لما بعد الحداثة، ومع ذلك فقد كان لها تأثير هائل على الفن، والعمارة، والموسيقى، والسينما، والأدب، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والاتصال، والموضة، والتكنولوجيا. يمكن النظر إلى جوهر هذا العمل على أنه تقدير وإعجاب بالقيم والمثل المرتبطة بفلسفة ما بعد الحداثة وكذلك أدب ما بعد الحداثة.

لقد أثرت ما بعد الحداثة بشكل رئيسي على الفلسفة والأدب، وهما يُعترف بهما ويُحتفى بهما لتعددديتهما. وعلى الرغم من أن ما بعد الحداثة قد تبدو إقصائية في أعمالها، فإن تركيزها على التعددية وإزاحة مركزية الذات يجعلها قراءة غير مريحة للغاية بالنسبة للنظريات والفلسفات التقليدية. فهي ترفض القيم والمعتقدات الغربية باعتبارها مجرد جزء صغير من التجربة الإنسانية، كما ترفض الأفكار والمعتقدات والثقافة والمعايير الغربية.

يؤدي تفكك التكامل إلى سرديات غير متناغمة، مما يسبب تحطيمًا للهوية وانهيًا شاملاً لأي تصور عن الذات. كما أن النسبية والتأمل الذاتي قد حلًا محل الثقة بالنفس، نتيجة للاعتقاد ما بعد الحداثي بأن كل أشكال التمثيل تشوه الواقع.

إن ما بعد الحداثة، بمعنى ما، هي جزء من الحداثة نفسها، حيث نجد التعايش الفوري لهاتين الطريقتين في التعبير والتفكير، لا سيما في الفنون البصرية والأدب.

مقدمة

تعدّ العلاقة بين الأدب والفلسفة ما بعد الحداثة من أكثر الموضوعات إثارة للجدل في الأوساط الأكاديمية والنقدية. فقد تفاعلت الفلسفة ما بعد الحداثة مع الأدب بأساليب متعددة، مما أدى إلى تغييرات جذرية في طبيعة السرد والمعنى وطريقة تمثيل الواقع.

وتشكل العلاقة بين الفلسفة والأدب ما بعد الحداثة ميدانًا خصبًا لاستكشاف الأسئلة الجوهرية حول طبيعة الحقيقة والواقع والهوية. ففي ظل التغيرات الثقافية والاجتماعية العميقة التي شهدتها العالم في أواخر القرن العشرين، برزت موجة من الفكر النقدي والتجريبي ترفض الأفكار الثابتة والتفسيرات الشاملة للواقع، مما دفع الفلاسفة والأدباء إلى إعادة النظر في الطرق التقليدية للتعبير عن الذات والعالم.

يتجلى تأثير الفلسفة في الأدب ما بعد الحداثي من خلال تبني أساليب سردية مبتكرة تُبرز تعددية المعاني وتفكيك الأنماط النمطية في السرد. إذ يصبح النص الأدبي مسرحًا للتجريب، حيث تتداخل مستويات الواقع والخيال، وتتشابك الأصوات والوجهات النظر المختلفة في لوحة واحدة تعكس تعقيدات العصر. هذه المقاربة تعكس روح التشكيك والتحرر من القيود المفروضة على التعبير الفني والفكري، مما يفتح المجال لإعادة تأويل الخبرات الإنسانية بطرق غير مسبقة.

من هنا، نجد أن الأدب ما بعد الحداثي ليس مجرد

تعبير فني، بل هو أيضًا حوار مستمر مع مفاهيم الفلسفة المعاصرة؛ حوار يتناول قضايا الوجود واللغة والسلطة والهوية، ويسعى إلى تسليط الضوء على غموض الواقع وتعقيد العلاقات الإنسانية. بالتالي، تُعد هذه العلاقة جسرًا يربط بين النظرية والتجربة، وبين الفكر والفن، مما يثري كلا المجالين ويمنحهما أبعادًا جديدة في سياق الفكر الثقافي المعاصر.

الأدب تحت وصاية الفلسفة

لأكثر من ألفي عام، اعتُبر الأدب خادمًا للفلسفة (ancilla philosophiae). يعكس هذا المفهوم الصلة الوثيقة بين المجالين، لكنه يشير أيضًا إلى الموقع الأدنى الذي منحه الفلسفة للأدب منذ بدايات الفكر الأوروبي. يمكن تتبع ذلك إلى أفلاطون، الذي طرد الشاعر من مدينته الفاضلة (الجمهورية، الكتاب العاشر). حتى عندما بدا أكثر تصالحية لاحقًا، ظل يصنف الأدب في مرتبة أدنى.

في سلسلة أفلاطون الأنطولوجية، تأتي "الفكرة" في قمة الهرم، بينما تكون الأشياء الطبيعية مجرد نسخ رديئة منها، وبالتالي فإن الفن والأدب، اللذين يعكسان الواقع، لا يعدوان كونهما نسخة عن نسخة. لكن أرسطو أعاد الاعتبار للأدب، إذ ركز في كتابه "فن الشعر" على العلاقة بين التراجيديا والواقع. في القرون التالية، شكلت أفكاره مرجعًا رئيسيًا للأدب في علاقته بالطبيعة. من خلال مقارنة التراجيديا بالتاريخ ونظرية التطهير، برهن أرسطو على تفوق التراجيديا ودورها الأخلاقي في تطهير مشاعر المشاهد، مما جعلها أكثر واقعية من التاريخ نفسه.

لم يتغير هذا الوضع في العصور الوسطى، حيث فرضت الكنيسة نفسها كحارس للمعرفة والضمير، متأثرة بكتابات القديس أوغسطين. لم يقتصر الأمر على منح الكنيسة معنى مسيحيًا للفكر الميتافيزيقي، بل أعادت أيضًا توظيف الأدب ليكون أداة لتعزيز الإيمان وتمجيد الله. اعتُبر الشاعر، مثل جميع الفنانين، خادمًا لله. ورغم أن الأدب بدأ في التحرر من هيمنة الكنيسة في القرن الثاني عشر، إلا أنه ظل مديًا للمبدأ التعليمي ومتطلبات الإمتاع. حتى ببيترارك وبوكاتشيو، اللذان دافعا لاحقًا عن استقلال الشعر، لم يتمكنوا من تغيير المبادئ الأرسطية.

في عصر النهضة، جسد دانتي العلاقة الوثيقة بين الأدب والفلسفة، كما يتضح في "الكوميديا الإلهية"، حيث بلغت الفلسفة المدرسية ذروتها، بينما بدأت في التمهيد لعصر الإنسان الفردي (uomo singolare)

الذي بشرت به الفلسفة الإنسانية. بعد ثلاثة قرون، استمر التداخل بين المجالين مع جوردانو برونو، الذي عبر عن فلسفته في شكل أدبي، مستخدمًا الاستعارات والحوارات والرموز لتخطي حدود الخطاب الفلسفي التقليدي.

الفلسفة والنظرية

النظرية هي افتراض أو نظام من الأفكار يُقترح لتوضيح شيء ما. يمكن تطبيق النظريات لتفسير وفهم ظاهرة معينة أو لتصور نتائج شيء ما. المعرفة النظرية ضرورية لفهم المفاهيم والظروف المختلفة. فحص أو تفسير نص أو عمل فني يتطلب نظرية أو نهجًا معينًا، إذ لا يمكن الوصول إلى تحليل أو تفسير مناسب لنص بطريقة معقولة دون ذلك. يمكن للنظرية أن تقدم العديد من الاقتراحات الفلسفية لحل الغموض الموضوعي والرمزي في العمل الفني. ومع ذلك، نادرًا ما يمكن لنظرية واحدة أو نهج واحد أن يفسر التوازن الجميل لقصيدة متقنة الصياغة أو لعمل روائي رائع، ولذلك غالبًا ما يحتاج المفسر الماهر إلى استخدام أدوات أخرى لتمثيل العمل الفني بشكل صحيح. تلاحظ ماري إيفانز قائلة: "الممارسة بدون نظرية تشبه الدجاجة المذعورة التي تركض في دوائر بلا هدف قبل أن تنهار أخيرًا وتموت".

تختلف النظريات الفلسفية عن النظريات العلمية لأن معظمها لا يحتوي على بيانات تجريبية، بل هي أفكار فلسفية. تتشكل الفلسفة عندما يتحول العقل من الاهتمامات العملية المتعلقة بتجنب المخاطر والتردد إلى شكل من أشكال البحث النقدي حيث تُعرض موارده الذاتية وتخضع للتحليل النقدي. الفلسفة هي في جوهرها دراسة الطبيعة الأساسية للمعرفة والواقع والوجود. تشمل الفلسفة مشكلات المعرفة (الإستمولوجيا) والميتافيزيقا، ومشكلات الأخلاق والفلسفة الأخلاقية، وكذلك مشكلات العلوم السياسية والقانون.

تدرس الفلسفة المعتقدات والقناعات والقيم الأكثر جوهرية. بعض الأساليب الفلسفية المستخدمة لاستكشاف هذه الأسئلة الفلسفية تشمل التفكير النقدي، والتشكيك، والحجة العقلانية، والعرض المنهجي.

النظرية أو الموقف الفلسفي والنظرية الأدبية النظرية الأدبية، والتي تُعرف أيضًا بالنقد الأدبي أو النظرية النقدية، تمثل تحديًا يسعى إليه الفنانون والنقاد على حد سواء لتحديد الطبيعة الدقيقة للفن، ومكانته، ومعناه الاجتماعي، ووظيفته. أما النظرية أو الموقف الفلسفي فهو مجموعة من المعتقدات أو

تحليل النصوص الأدبية بطريقة تكشف عن تناقضاتها الداخلية.

4. إعادة تشكيل الهويات والواقع

ساهمت الفلسفة ما بعد الحداثة في تغيير مفهوم الهوية في الأدب، حيث لم تعد الشخصيات تمتلك هويات ثابتة، بل أصبحت تتغير وتتعدد بتغير السياقات. تأثيرات ما بعد الحداثة على الفنون والثقافة لم يقتصر تأثير ما بعد الحداثة على الأدب والفلسفة فحسب، بل امتد ليشمل السينما، والمسرح، والفنون البصرية. فمن خلال استخدام التقنيات السردية المبتكرة، استطاعت هذه الفنون التعبير عن التعقيد الفلسفي بطريقة بصرية وحسية فريدة.

الأدب الحديث كبديل عن الدين التقليدي مع فقدان الدين التقليدي مكانته، أصبح الأدب أهم وأفضل بديل له. لم تعد الأعمال الأدبية التقليدية تلبى أذواق القراء الحديثين، مما شكل تحدياً كبيراً لكل من القراء والكتاب، حيث انتقلوا من الكتب التقليدية إلى الوسائط الحديثة وخاضوا تجربة جديدة في القراءة والكتابة. كان الشكل الجديد للأدب مليئاً بالروايات غير المألوفة والخطابات الغامضة. اضطر الكتاب الأدبيون إلى استعارة بعض المصطلحات والخطابات من العلوم.

كان كتاب مثل جيمس جويس، وإتش. دي.، وأندريه بريوتون، ودي. إتش. لورانس، وو. هـ. أودن، وصامويل بيكيت، من بين آخرين، مهتمين بشدة بنظريات فرويد حول اللاوعي. تميزت أعمال دي. إتش. لورانس الأدبية بأنها صريحة، فورية، وصادقة تجاه القوة الغامضة الداخلية التي حفزتها. العديد من قصائده المحبوبة تعالج الحياة الجسدية والداخلية للنباتات والحيوانات، بينما يتسم البعض الآخر بالسخرية الشديدة، ويعبر عن اشمئزازه من البوريتانية والنفاق في مجتمعه. أما "الأرض الخراب" لـ"ت. س. إليوت"، فقد مثلت انحرافاً واضحاً عن المعيار التقليدي. كما يعلق ديفيد مورا في مقاله الوجه الأمامي والخلفي للحافلة.

ما بعد الحداثة: التاريخ والتعريف

نظراً لكونه مفهوماً جديداً، لا يوجد إجماع دقيق حول متى بدأت ما بعد الحداثة. يُقال إنها ظهرت كمجال دراسي أكاديمي فقط منذ منتصف الثمانينيات، ويُستخدم المصطلح للإشارة إلى العصر الذي جاء بعد الحداثة. كل ما سبق القرن العشرين يُعتبر جزءاً من العصر الحديث. وهكذا، غالباً ما تُطرح الحداثة كمحور للنقاش في سياق ما بعد الحداثة.



وفقاً للنقاد: "في الموجة الكبرى الأولى من التجريب الحداثي، ناقش نقاد مدرسة فرانكفورت مثل والتر بنيامين، وتيودور أدورنو، وهربرت ماركوز ممارسات الحداثة كنماذج لطرق جديدة وتقديمية للتفكير والشعور والتصرف. بالنسبة لهؤلاء النقاد، قدم الفن والأدب الحداثيان شذرات من يوتوبيات اجتماعية لم تتحقق بعد، مما وفر منظوراً نقدياً بديلاً لنظام اجتماعي تلعب فيه الثقافة التجارية والدعاية أدواراً متزايدة الهيمنة".

التأثيرات المتبادلة بين الأدب والفلسفة ما بعد الحداثة

1. الأدب كأداة للتعبير الفلسفي

يستخدم العديد من الكتاب الأدب كوسيلة لنقل الأفكار الفلسفية المعقدة بطريقة يمكن للقارئ العادي فهمها. على سبيل المثال، قام ألبر كامو في أعماله مثل "الغريب" بطرح مفاهيم البعثية والوجودية بطريقة سردية متقنة.

2. الفلسفة كمصدر إلهام للأدب

غالباً ما تستوحي الأعمال الأدبية عناصرها من الفلسفات المعاصرة، حيث ساهمت أفكار ما بعد الحداثة في تطوير أساليب أدبية جديدة تتحدى القوالب التقليدية، مثل روايات توماس بينشون التي تدمج الأفكار الفلسفية ضمن حكايات معقدة.

3. تأثير الفلسفة على النقد الأدبي

ساعدت الفلسفة ما بعد الحداثة في تطوير مناهج نقدية جديدة، مثل النقد التفكيكي، الذي يسعى إلى

المبادئ التي يقبلها أنصار فلسفة معينة.

الفلسفة ما قبل الحديثة والفلسفة الحديثة

كان العصر الوسيط عصر الإيمان والخرافة. تشمل الفلسفة ما قبل الحديثة المواد والأفكار التي بدأت مع أفلاطون وأرسطو، واستمرت عبر أوغسطينوس وبوethius، وبلغت ذروتها مع توما الأكويني، وسكوتوس، وسواريس. وقد خضعت هذه الفلسفة لحكم صارم من قبل ديكرت، ثم تعرضت للنقد من قبل التجريبيين في القرن الثامن عشر.

جاءت أكثر الدوافع الفلسفية ابتكاراً خلال القرن الخامس عشر مع صعود الحركات الإنسانية وعصر النهضة. كان العصر الحديث المبكر أحد أكثر اللحظات الثورية في الفلسفة الغربية، حيث تم اقتراح نظريات جديدة حول العقل والمادة، والإله، والمجتمع المدني. وعلى الرغم من صعوبة تحديد حدوده بدقة، إلا أن هذا العصر امتد تقريباً من أواخر القرن الخامس عشر وحتى نهايته.

الأدب الحداثي وتحطيم مظهر الذاتية

يحطم الأدب الحداثي هذا المظهر من الذاتية من خلال وضع الفرد في سياق هشاشته، ومن خلال إدراك الكلية التي يشكل فيها الفرد مجرد لحظة، والتي يجب أن يبقى جاهلاً بها".

تتمثل الفرضية الأساسية للعمل الفني الحداثي في: "رفض جميع الأنظمة الكلاسيكية للتمثيل، ومحو "المحتوى"، وإلغاء الذاتية والصوت المؤلف، ورفض المشابهة والواقعية، وطرده أي مطلب للواقعية بأي شكل من الأشكال".

الشخصيات البارزة في ما بعد الحداثة

يُعتبر جاك دريدا، الفيلسوف الفرنسي، الداعم الرئيسي للفكر ما بعد الحداثي، خاصةً لنظريته في التفكيكية. وفقاً لدريدا، يمكن تفسير أي عمل يعتمد على الكلمات لنقل المعنى بطرق متناقضة متعددة. يرى دريدا أن أسلافه في هذا الفكر هم نيتشه، وفرويد، ومارتن هايدغر، حيث أتاح نيتشه بمفاهيم مثل الحقيقة والوجود، كاشفاً أنها مجرد أفكار اعتباطية في حالة تغير دائم.

ومن الشخصيات البارزة الأخرى في ما بعد الحداثة جان فرانسوا ليوتار، الذي وضع مفهوم ما بعد الحداثة، وجان بودريار، وميشيل فوكو، وريتشارد رورتي، وجيل دولوز، وفريدريك جيمسون، ويورغن هابرماس، وجميعهم يُعتبرون من المفكرين المؤثرين في هذا الاتجاه الفلسفي.

يمكن أن يكون لعقبة ما بعد الحداثة تأثير مزعزع على شخصية الإنسان.

ما بعد الحداثة كمفهوم غير محدد

لا يوجد تعريف دقيق لما بعد الحداثة، لكنها أثرت بشكل عميق على الفنون، والهندسة المعمارية، والموسيقى، والسينما، والأدب، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والاتصالات، والأزياء، والتكنولوجيا. تحظى ما بعد الحداثة باهتمام واسع في الممارسات الإبداعية والدراسات الاجتماعية والإنسانية، لأنها توجه الانتباه إلى التحولات التي تحدث في الثقافة المعاصرة. كما تُعتبر مصطلحاً مضاداً للفلسفة، ليس من أجل مشروع التنوير أو أي بدائل فلسفية تقليدية بأي طريقة أساسية، ومع ذلك، فإن أي سرد أو فعل يفترض على الأقل تصوراً ضمنياً للواقع والمبادئ. لا تقبل ما بعد الحداثة موضوعاتها الفلسفية الأساسية؛ لذلك ترفض العقلانية والفردانية، اللتين كان لهما وظائف عظيمة في الماضي. ورغم أنها ترفض بعض أشكال التجريد، والعالمية، والثبات، واليقين، إلا أنها توفر أساساً موثقاً يمكننا ضمنه وضع أفكارنا وأفعالنا. يشير مصطلح ما بعد الحداثة أيضاً إلى التوجه العقلاني والتعبيرات الثقافية التي تزداد أهمية في المجتمع المعاصر. يبدو أن ما بعد الحداثة تقدم ثقافة عالمية جديدة يكون فيها الاهتمام الفردي أقل فاعلية.

تركز هذه التغييرات على اعتبار أي فعل بالضرورة محلياً، غير كافٍ، وجزئياً، مهما كان فاعلاً. من خلال إزالة السرديات الكبرى أو السرديات الفوقية والتركيز على الأهداف المحلية المحددة، تتعامل ما بعد الحداثة

مع الأمور بطريقة مختلفة. وهذا ما يتجلى بوضوح في العبارة الشهيرة لجان فرانسوا ليوتار: "عدم التصديق بالسرديات الفوقية".

يشير السرد الفوقي إلى قصة موحدة تسعى إلى تفسير العالم كما هو، وبعبارة أخرى، السرد الفوقي هو رؤية للعالم. يقترح ليوتار أنه ينبغي علينا أن نكون متشككين تجاه مثل هذه التفسيرات الواسعة. وهو يعرف ما بعد الحداثة بأنها:

"عدم التصديق بالسرديات الفوقية. هذا الشك هو بلا شك نتاج للتقدم في العلوم، ولكن هذا التقدم يفترضه في المقابل. وبالتزامن مع تقادم السرديات الفوقية كآليات للتبرير، تحدث أزمة الفلسفة الميتافيزيقية والمؤسسات الأكاديمية التي كانت تعتمد عليها في الماضي. وظيفة السرد تفقد أهميتها؛ بطلها العظيم، مخاطرها العظيمة، رحلاتها العظيمة، هدفها العظيم، كل ذلك يتبدد في سحب من عناصر اللغة السردية-سردية، ولكن أيضاً تقريرية، وصفية، تشريعية، وما إلى ذلك (...). أين يمكن أن تقيم الشرعية بعد زوال السرد الفوقي؟".

يلق جين فيث قائلاً: "بالرغم من حديث ما بعد الحداثة عن الثقافة، إلا أنها تفتقر إلى الثقافة، لأن التقاليد والمعتقدات والأخلاق التي تحدد الثقافة كلها معطلة".

ربما يكون أكثر ما يميز ما بعد الحداثة هو إنكارها الصريح لإمكانية وجود الحقيقة، أي أن أتباع ما بعد الحداثة قد تخلوا فعلياً عن فكرة الحقيقة المطلقة. يكتب كوكتو ويخرج أعماله من وجهة نظر ما بعد حداثية، حيث "لم يعد للحقيقة الحرفية أو الزيف أهمية كبرى".

تؤكد ما بعد الحداثة أن الحقيقة لا يحددها الفرد في حد ذاته، بل يتم تشكيلها من قبل مجموعة اجتماعية لأغراضها الخاصة ثم يتم فرضها على الآخرين من أجل استغلالهم وقمعهم. "الهدف الرئيسي لما بعد الحداثة، إذن، هو "تفكيك" هذا التراكم اللغوي والاجتماعي (أي "الثقافة") وتحرير المظلومين من الظالمين".

الهجوم ما بعد الحداثي مختلف تماماً. يوضح ديفيد دوكري: "سيوجه ما بعد الحداثيين انتقاداتهم للمسيحية عبر الادعاء بأن المسيحيين يعتقدون أنهم يمتلكون الحقيقة الوحيدة. يتم رفض مزاعم المسيحية بسبب اعتمادها على مفهوم الحقيقة المطلقة. ويتم استبعاد ادعاءات الحقيقة المطلقة من قبل...".

تؤكد ما بعد الحداثة على الذاتية، والتقاليد،

وعدم القابلية للقياس، حيث ترفض العقلانية أو معاييرها في الحصول على المعرفة الموضوعية والحقيقية. عندما يتعلق الأمر بفهم العالم، يشك ما بعد الحداثيين في طبيعة الحقيقة والعقل وحتى الواقع نفسه. وكما هو معروف، فإن هذا موقف نسبي يقبل أن هناك نسيباً بدلاً من المطلقات في أي مجال من مجالات المعرفة البشرية، وبالتالي، فإن أي نوع من المعرفة داخل العالم يتم بناؤه اجتماعياً، أي أنه ليس هناك شيء صحيح أو خاطئ بشكل جوهري.

الفلسفة ما بعد الحداثية

تأثرت الفلسفة، مثل جميع التخصصات، بما بعد الحداثة إلى أن تكون ضد الجوهرية والنسبية في توجهها. يوضح سلافوي جيجيك: "النسبية ما بعد الحداثة هي بالضبط فكرة تعددية العوالم التي لا يمكن اختزالها، كل منها مدعوم بلعبة لغوية محددة، بحيث "يكون" كل عالم هو الرواية التي يرويها أعضاؤه عن أنفسهم، دون أرضية مشتركة أو لغة مشتركة؛ ومشكلة الحقيقة تكمن في كيفية إقامة شيء ما-باستخدام المصطلحات الشائعة في المنطق المعياري-يكون متسقاً في جميع العوالم الممكنة".

كما أنها تحتضن الحركات مثل ما بعد البنائية، والتفكيكية، والتعددية الثقافية، والنسبية الجديدة، والماركسية الجديدة، ودراسات الجندر، والنظرية الأدبية. تعتمد الفلسفة ما بعد الحداثية على عدد من المناهج النقدية لانتقاد الفكر الغربي، بما في ذلك التاريخانية، والنظرية النفسية التحليلية. "تعرض الفلسفة ما بعد الحداثة للنقد بسبب تفضيلها السخرية على المعرفة وإعطائها للعقلانية واللاعقلانية نفس الأهمية".

كما يُقال غالباً، يتم استخدام مصطلحي "ما بعد الحداثة" و"ما بعد البنائية" بالتبادل إلى حد كبير. ويرجع ذلك جزئياً إلى أن الحداثة والبنوية تعتمدان بشكل كبير على مشروع التنوير. بعض الفلاسفة، مثل جان فرانسوا ليوتار، يمكن تصنيفهم ضمن كلا الاتجاهين. ما بعد الحداثة، بوصفها نقداً جوهرياً للفلسفة الغربية وتمرداً ضد أي نوع من السلطة والمعنى، كانت امتداداً للحداثة، حيث إنها ترفض أحد الموضوعات الرئيسية للفلسفة ما بعد الحداثة، وهو الحقيقة العالمية الموضوعية. بالإشارة إلى الطبيعة البشرية، يرى ما بعد الحداثيين أن الإنسان جماعي بطبيعته، ويركزون على حقيقة أن هوية الأفراد تُبنى في الغالب من خلال الإعدادات الاجتماعية-اللغوية، أي أنها مُنشأة اجتماعياً، وهي جزء من تلك الجماعات

التي تتغير بشكل جذري عبر الجنس، والعرق، والإثنية، والثروة.

قدم النقاد الماركسيون، مثل ألتوسير وغرامشي، مفاهيم مثل الأيديولوجيا والهيمنة، والتي غيرت الدراسات الأدبية من خلال وضع النصوص ضمن سياقاتها التاريخية. كان هذا ضد الفكرة العامة التي سادت حتى ذلك الحين، والتي ترى أن الأدب يجسد طبيعة بشرية جوهرية. من الواضح لنا أن الأدب لا يعكس فقط الواقع الظاهري، بل يساهم في تشكيل ما نعتبره الثقافة واقعاً. وفقاً للفكر المادي، الإنسان ليس كياناً ثابتاً بل هو منتج اجتماعي لحقبة تاريخية معينة. تشير الأيديولوجيا إلى الطريقة المحددة التي يرى بها الناس الأشياء. نحن لا ننتج المعتقدات والممارسات بأنفسنا، بل يتم إنتاجها من خلال التفاعلات والعلاقات الاجتماعية. هذا ليس فعلاً مستقلاً تماماً، بل هو مجموع كل العلاقات الاجتماعية. وكما يوضح تيري إيجلتون: "الأيديولوجيا ليست... مجموعة من العقائد، بل إنها تشير إلى الطريقة التي يعيش بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي، والقيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية، وتمنعهم من امتلاك معرفة حقيقية بالمجتمع".

تأثر غرامشي بماركس وتبنى وجهة نظر لاحقاً تبنتها ما بعد الحداثة وما بعد البنائية، حيث استخدم مفهوم الهيمنة لتوضيح الهياكل السلطوية، باعتبارها سلطة سياسية تنشأ من النفوذ بدلاً من القوة العسكرية. تعمل الطبقة الحاكمة على تشكيل هيمنتها والحفاظ عليها في المجتمع المدني.

يطرح غرامشي مفهوم "الوعي الزائف"، موضعاً أن الخيارات التي نتخذها والقيم التي نخلقها ليست بالضرورة ملكاً لنا، بل يتم تشكيلها من خلال عمليات اجتماعية يسيطر عليها الإعلام والمؤسسات التي تركز الأيديولوجيات المهيمنة. يوضح المنظرون الحداثيون، مثل فوكو ودريدا وألتوسير، ذلك بقولهم: "إزاحة الذات من خلال التركيز على الطرق التي تنتج بها المجتمعات والخطابات أو الأيديولوجيا الأفراد الذين تحتاجهم وتريدتهم".

التناقضات الأساسية بين ما بعد الحداثة والحداثة هي:

- الواقع الطبيعي مقابل اللاإرادية (الإنكار الصريح للواقعية).
- التجربة مقابل العقل.
- اللغة مقابل الذاتية.
- الهوية الفردية والاستقلالية مقابل الفوارق العرقية

والجنسية والطبقية.

- إنجازات العلوم والتكنولوجيا مقابل الشك الذي يصل إلى العداء المطلق.

- اعتبار المصالح الإنسانية متغاممة في جوهرها مقابل الصراع والاضطهاد.

- تقدير الفردانية مقابل الدعوات إلى الجماعية والتضامن والقيود المساواتية.

ما بعد البنائية والتناقض مع ما بعد الحداثة

هناك تعارض بين البنيوية وما بعد الحداثة، حيث تميل البنيوية إلى أن تكون علمية في بحثها عن الأنماط الثابتة في الظواهر التجريبية، وهو توجه معرفي يتماشى بشكل وثيق مع فكر التنوير. لكن في الوقت نفسه، تحمل نتائج التحقيقات البنيوية نزعة مناهضة للتنوير، حيث توضح أن العقلانية ليست حكرًا على المجتمعات المتحضرة، بل يمكن العثور عليها حتى بين "المتوحشين"، مما يعيد التفكير في الافتراضات التي ترى أن المجتمعات الأكثر ثراءً تجلب المعرفة والسلوك والعقل إلى المجتمعات الأقل تحضرًا.

نشأت ما بعد البنائية كرد فعل على التوجه العلمي للبنيوية، حيث احتفظت بالنسبية الثقافية لكنها تخلت عن النزعة العلمية. الفارق الجوهرى بين الاثنين يكمن في طبيعة موقفيهما: "في حين أن ما بعد البنائية موقف فلسفي يتناول وجهات النظر حول الإنسان واللغة والجسد والمجتمع والعديد من القضايا الأخرى، فإنها ليست تسمية لحقبة تاريخية. أما ما بعد الحداثة، فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بـ "عصر ما بعد الحداثة"، وهو فترة تاريخية تأتي بعد العصر الحديث".

أدت التأثيرات ما بعد الحداثة إلى تطورات جديدة في الدراسات الثقافية والفلسفية والأدبية، حيث أصبح يُنظر إلى جميع أساليب التفسير على أنها مترابطة. حلت الذاتية والنسبية محل الثقة بالنفس، نظراً لقناعة ما بعد الحداثيين بأن جميع أشكال التمثيل تشوه الواقع.

ما بعد الحداثة والأدب

الأدب في حد ذاته لا يمتلك تعريفاً دقيقاً وواضحاً، وينطبق الأمر ذاته على الأدب ما بعد الحداثي، حيث لا يوجد اتفاق واسع النطاق حول خصائصه الدقيقة أو أهميته. ومع ذلك، يمكن الإشارة إلى بعض الافتراضات. يعد جيمس جويس، فيرجينيا وولف، صامويل بيكيت، وكورت فونيجوت من رواد ما بعد الحداثة.

لا يسعى الكاتب ما بعد الحداثي إلى البحث عن المعنى أو حتى إمكانية وجود معنى، ولذلك، فإن

الرواية ما بعد الحداثية تتبع هذا التوجه.

يتميز الأسلوب ما بعد الحداثي غالباً بالانتقائية، والتشعب، والتجميع، والمحاكاة الساخرة، والسخرية، والعودة إلى الزخرفة والمرجعيات التاريخية، وتبني وسائل الإعلام الشعبية.

يميل كتاب ما بعد الحداثة أيضاً إلى الاحتفاء بالمصادفة على حساب الحرفية، كما يستخدمون "الميتافيشن" (السرد الذاتي) أو "السرد عن السرد" لتقويض سلطة الكاتب.

إعادة التفكير في الحقيقة والواقع

جانب آخر من فكر ما بعد الحداثة هو التساؤل حول الحقيقة: إلى أي مدى يمكن للإنسان تحمل الحقيقة دون أن يحرقها؟ من جهة أخرى، تقدم ما بعد الحداثة فكرة أن المظهر أكثر قيمة من الواقع الأعمق، وأنه في النهاية، لا توجد "حقيقة نهائية"، بل فقط تفاعل مستمر بين المظاهر المتعددة، مما يستوجب التخلي عن التعارض بين الواقع والمظهر. يتم التشكيك في الافتراضات الإيجابية ببطل، إذ لم يعد التاريخ يُنظر إليه كحقيقة مطلقة، بل كقصة أخرى من بين العديد من القصص المحتملة. التفكك الثقافي، والهياكل الاستعمارية وما بعد الاستعمارية للسلطة، والانحطاط الثقافي، والآثار المادية للحضارة الحديثة، وانحلال العلاقات الإنسانية، ومزج الحقائق بالخيال، والبحث عن الحب والأمان، والهجرات والشتات، وما إلى ذلك، هي الموضوعات الرئيسية التي تشغل كتاب ما بعد الحداثة.

إنهم يفضلون أزمنة التمثيل، والتفكك، ومعاداة الواقعية، والتناص، والميتافيشن (السرد الذاتي)، ومعاداة الخطية، والواقعية السحرية، وعدم موثوقية الرواة، والانقطاع، واللعب اللغوي، والانفتاح على التأويل، والانعكاس الذاتي والاعترافات، والاقتلاع بوصفه عملية محورية، والارتباط والانفصال، والرموز في البنية السردية.

فيما يتعلق بالأدب، يهتم ما بعد الحداثيين بشكل كبير بلغة الأعمال المكتوبة. يُعتبر التفكير المصطلح الذي يحدد المنهجية الأدبية الرئيسية المرتبطة بأعمال الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، والتي تتضمن قراءة النص بحثاً عن معانيه غير المباشرة والمخفية أو المتعددة. بهذه الطريقة، يصبح تفسير القارئ للنص أكثر أهمية من النص نفسه. كما أن ذاتية القارئ في تحديد نوايا المؤلف تصبح أكثر أهمية. على سبيل المثال، قد يشعر القارئ أن قصيدة أو رواية معينة تعني أن الكاتب



وإلغاء مركزية الذات يجعلها غير مريحة للمنظرين والفلاسفة التقليديين.

وترفض ما بعد الحداثة القيم والمعتقدات الغربية باعتبارها مجرد جزء صغير من التجربة الإنسانية، كما أنها ترفض الأفكار والمعتقدات والثقافة والمعايير الغربية.

تم تفكيك الهوية إلى سرديات متناقضة وغير متجانسة، مما أدى إلى تحطيم فكرة الذات وانهايار أي تصور ثابت لها.

حلّت النسبية والانعكاس الذاتي محل الثقة بالنفس بسبب الاعتقاد ما بعد الحداثي بأن جميع أشكال التمثيل تشوه الواقع. فإذا لم تكن هناك مطلقات، وإذا كانت الحقيقة نسبية، فلن يكون هناك استقرار أو معنى للحياة.

كما أن ما بعد الحداثة هي، بمعنى ما، امتداد للحداثة، حيث نجد التعايش الفوري لهاتين الطريقتين في التعبير والتفكير، لا سيما في الفنون البصرية والأدب. جادل ليزلي فيدلر بأن السمة الأساسية للأدب ما بعد الحداثي هي "إغلاق الفجوة بين الثقافة النخبوية والثقافة الجماهيرية".

لذلك، يعتمد الأدب ما بعد الحداثي على استخدام لغة بسيطة نسبياً من أجل تقديم وضوح أكبر للقارئ.

لنشر أفكارهم، معتمدين على الصور الشعرية لتفادي جمود اللغة الفلسفية التقليدية.

- الأدبيات الفيلسوف: يعيد الأدب تعريف الفلسفة من خلال طرح أسئلة وجودية عبر السرد، مثل تشظي الهوية في أعمال ميلان كونديرا، الذي يربط بين الرواية واستكشاف الذات.

التقنية المركزية للأدب ما بعد الحداثي: السخرية تتمثل المرحلة النهائية في الأدب ما بعد الحداثي في اعتماده بشكل أساسي على السخرية. الإحالة الذاتية هي المكافئ الأدبي للموقف الساخر لما بعد الحداثة، إذ تشير إلى أننا لا يمكننا قبول الواقع الذي يتم تقديمه لنا في المسرح أو الرواية دون تفكير أو تحليل.

تمتلى الرواية ما بعد الحداثية بأمثلة عن نصوص تعيد كتابة أو تحاكي أو تسخر من نصوص أخرى، لكن المعنى الضمني، كما توضح باتريشيا ووه في كتابها ميتافكشن، هو "تذكيرنا بأن العالم الحقيقي مُنشأ ومشروط بالخطاب تماماً مثل الواقع الذي يُقدّم لنا في عالم الرواية".

الخاتمة

في هذه الورقة، قد أثرت ما بعد الحداثة بشكل أساسي على الفلسفة والأدب، وقد تم الإشارة بهما لكونهما يعكسان التعددية والتنوع. قد تبدو ما بعد الحداثة حصرية في أعمالها، لكن تركيزها على التعددية

مؤيد للفكر النسوي، على الرغم من أن النص المكتوب يظهر بوضوح أن المؤلف ينتقد النسوية.

من الخصائص الأخرى للأدب ما بعد الحداثي التشكيك في الفروق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية من خلال استخدام المحاكاة الساخرة والمزج بين الموضوعات والأنواع الأدبية التي لم تكن تُعتبر سابقاً ملائمة للأدب.

ظهر مصطلح ما بعد الحداثة لأول مرة على نطاق واسع في ستينيات القرن العشرين ليصف إحساساً جديداً في الأدب، إما برفض ميزات وأساليب الحداثة أو تعديلها. وفي العقود اللاحقة، امتدت ما بعد الحداثة إلى مجالات أكاديمية أخرى مثل النظرية الاجتماعية، والدراسات الثقافية والإعلامية، والفنون البصرية، والفلسفة، والتاريخ.

أدى هذا الاستخدام الواسع إلى تحميل المصطلح، الذي كان بالفعل موضع جدل، بمعنى زائدة، خاصة أنه استخدم لوصف خصائص المشهد الاجتماعي والسياسي، بالإضافة إلى الفن والأدب.

تم قلب قواعد السرد التقليدي وبنية الشخصيات رأساً على عقب لخلق عمل يكون منطقاً الداخلي هو وسيلته في التعبير.

العلاقة التكاملية بين الفلسفة والأدب

- الفيلسوف الأدبي: استخدم فلاسفة مثل نيتشه وسارتر الأشكال الأدبية (كـ"هكذا تحدث زرادشت")



ما بعد الحداثة: الفلسفة والأدب

مجلة فكر الثقافية

ما بعد الحداثة (Postmodernism) هي حركة فكرية وأدبية ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين كرد فعل على مبادئ الحداثة (Modernism)، التي كانت تسعى إلى تأسيس حقائق مطلقة ومنظومات عقلانية. تتميز ما بعد الحداثة "بشكوكية عميقة" تجاه المفاهيم الكبرى مثل الحقيقة المطلقة، والتقدم، والهوية الثابتة، والسلطة المركزية. وقد شهد العالم في مرحلته الحالية من التطور العديد من الأفكار الجديدة التي تفوق بكثير قدرة الذاكرة البشرية على استيعابها. فالدول الأوروبية وغيرها من الحضارات القديمة مثل اليونان وروما ومصر، قد طورت في مراحل مختلفة أفكارًا فلسفية متنوعة، تُصنف عادةً ضمن ما يُعرف بـ "الإيزميات" (Isms). وفي الأدب، كان للكُتّاب ردود فعل إزاء هذه الأفكار عبر إنتاجاتهم الإبداعية. ولطالما برز الكتاب الذين قدموا شيئًا جديدًا للعالم.

ما بعد الحداثة كمصطلح يحمل العديد من التعريفات التي تجعل من الصعب على أي باحث أن يضعه ضمن فكرة واحدة غير قابلة للتجزئة. لقد أدى تعقيد مفهوم ما بعد الحداثة إلى جعله شبه مستحيل التعريف، أو إذا تم تعريفه، فإنه غالباً ما يُفهم بطريقة معاكسة لما يبدو أنه يقصده. لقد انتشر هذا المصطلح ليشمل مجالات واسعة من الحياة، مثل الفلسفة، والعلوم، والتاريخ، وعلم الاجتماع، والفنون، والأدب، والهندسة المعمارية، والنقد، والأنثروبولوجيا، والدين. وعلى الرغم من وجود عامل مشترك بين كل هذه المجالات فيما يتعلق بما بعد الحداثة، إلا أن المفهوم نفسه قد يحمل دلالات مختلفة في كل منها.

الجزور التاريخية لما بعد الحداثة

تاريخياً، استُخدم المصطلح لوصف القرن العشرين أو جزء منه، والفنون التي ميزت تلك الفترة باعتبارها نهاية للتاريخ. بينما يرجّح بعض المؤرخين بداية ما بعد الحداثة إلى عام 1878، يقترح آخرون عام 1991. وكحركة ثقافية، يُعزى ظهور ما بعد الحداثة إلى الفن والأدب، حيث كان لها تأثير ملحوظ في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. ويُقال إن هذا المصطلح قام بامتصاص جميع الحركات الفكرية والفنية التي سبقتها، بل وسخر منها أيضاً.

أما في المجال الفلسفي، فنُستخدم ما بعد الحداثة كأداة لفحص العلم والثقافة. فهي ترفض وتنفي فكرة وجود "حقيقة نهائية" أو "موضوعية مطلقة" في مجال الفلسفة. ولقد جعلت طبيعتها الفلسفية هذه من الصعب تقبلها في بعض التخصصات الأكاديمية مثل التاريخ والعلوم وعلم الاجتماع، حيث تصطدم بالمفاهيم التقليدية السائدة.

بعض تعريفات ما بعد الحداثة

لفهم المصطلح بشكل صحيح، يجب علينا دراسة تحليلات وآراء الآخرين حوله. يعرف "آلان هاو"، الأستاذ بجامعة ووتر كوليدج، ما بعد الحداثة بأنها: "مصطلح واسع يشير إلى التغيرات الثقافية التي طرأت على الفنون والهندسة المعمارية والأدب والموسيقى والسينما في القرن العشرين. وكما هو الحال في ما بعد البنيوية، فإنها تركز على غياب الثبات في معنى الأشياء، وتعكس - أحياناً بسخرية - طبيعة الحياة في مجتمع استهلاكي، لكنها تحثني بهذا النمط الجديد من الحياة بوجه عام."

في مجال علم الاجتماع، يوضح هاو أن ما بعد الحداثة تركز على "الطبيعة المتغيرة لتعريفات النوع

الاجتماعي (الجنس)، وعلى الطريقة التي أصبح يعتمد بها تحديد الهوية الاجتماعية على استهلاك السلع وما تعنيه، بدلاً من الطبقة الاجتماعية أو العوامل التقليدية الأخرى."

التحليل المقارن بين ما بعد الحداثة والحداثة

يمكن فهم ما بعد الحداثة بشكل أكثر وضوحاً عند مقارنتها بالحداثة، التي نشأت منها أو تطورت عنها. تطورت الحداثة من الحركة الجمالية التي أُطلق عليها على نطاق واسع اسم "الحداثة". وقد تبنّت هذه الحركة الفنون البصرية، والموسيقى، والأدب، والمسرح، حيث رفضت المعايير الفيكتورية التقليدية التي حددت كيفية مقارنة الفن واستهلاكه وتفسيره. تُعد الفترة بين عامي 1910 و1930 مرحلة "الحداثة العليا"، حيث تم تقديم تعريفات جديدة لما يمكن أن تكون عليه القصيدة أو الرواية وما يمكن أن تحققه. ومن بين الشخصيات البارزة التي تُعتبر مؤسسة للحداثة الأدبية في القرن العشرين: فرجينيا وولف، جيمس جويس، ت. س. إليوت، عزرا باوند، والاس ستيفنز، مارسيل بروست، ستيفان مالارمي، فرانز كافكا، وراينر ماريا ريلكه.

خصائص ما بعد الحداثة بالمقارنة مع الحداثة:

- رفض التمييز بين الفن "الرفيع" والفن "المنخفض".
- إنكار التصنيفات التي وضعتها الحداثة لأنواع الأدبية، مع التركيز على تقنيات التناص، والمحاكاة الساخرة، والتجميع (bricolage)، والسخرية، واللعب.
- الاحتفاء بالتجزؤ وعدم الاستمرارية والغموض والتعددية الزمنية، خاصة في السرديات القصيرة والروايات.

- التركيز على تفكيك الإنسان وإلغاء مركزية الذات، مما يؤدي إلى صورة غير متماسكة وغير إنسانية للفرد.
- التعامل مع التفكك والتجزؤ على أنها واقع مرحّب به بدلاً من أن يكونا مأساويين، بعكس الحداثة التي كانت تتأمل في هشاشة الذات والتاريخ بأسى، كما في رواية إلى "المنارة" لـ "فرجينيا وولف" أو قصيدة "الأرض الخراب" لـ "ت. س. إليوت". في ما بعد الحداثة، لا يوجد اهتمام بإضفاء معنى على العالم، بل يُنظر إلى العبثية بمرح وعدم اكتراث.

كل من الحداثة وما بعد الحداثة يُنظر إليهما على أنهما تشكيلات ثقافية مرتبطة بمراحل معينة من الرأسمالية، حيث تؤثر أشكال الرأسمالية على الإنتاج الأدبي والفني، بما في ذلك الرأسمالية الاحتكارية والرأسمالية الاستهلاكية متعددة الجنسيات التي تركز

على التسويق، والبيع، والاستهلاك بدلاً من الإنتاج. رفض فكرة وجود "الأصل"، والاعتماد على "المحاكاة" أو "الصور الزائفة" (simulacra) وفقاً لجان بودريار. ففي الفنون، على سبيل المثال، قد يوجد عمل فني أصلي ذو قيمة عالية، ولكن يمكن إنتاج نسخ متعددة منه، مما يُضعف فكرة الأصالة.

إعادة تنظيم المعرفة: ففي حين كانت المعرفة تُكتسب لذاتها في المجتمعات الحداثيّة، أصبحت في ما بعد الحداثة أداة وظيفية تُستخدم لاكتساب ميزة معينة. كما أن المعرفة في ما بعد الحداثة قابلة للتخزين، والتوزيع، وإعادة الترتيب بطرق مختلفة، وهو ما ساهمت فيه التطورات التكنولوجية، مثل الكمبيوتر والإنترنت، بشكل كبير.

ما بعد الحداثة والأدب

يشير مصطلح الأدب ما بعد الحداثي إلى توجهات معينة في الأدب الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية. يُعد استمراراً للتجريب الذي تنبأه كتاب الحداثة (مثل الاعتماد بشكل كبير على التفكك، والمفارقة، والسرد المشكوك فيه، إلخ) كما أنه يمثل ردّ فعل ضد أفكار عصر التنوير الكامنة في الأدب الحداثي. وكما هو الحال مع الحداثة، يصعب تعريف الأدب ما بعد الحداثي، ولا يوجد اتفاق واضح حول خصائصه أو نطاقه أو أهميته. ومع ذلك، فإن بعض السمات المشتركة في هذا الأدب يمكن إرجاعها إلى مفاهيم: - "السرديات الكبرى" و"السرديات الصغرى" لجان فرانسوا ليوتار.

- "اللعب" (play) كما عند جاك دريدا.
- "المحاكاة الزائفة" (simulacra) لجان بودريار.
- فعلى سبيل المثال، بدلاً من السعي الحداثي للبحث عن المعنى في عالم فوضوي، يتجنب الكاتب ما بعد الحداثي - وأحياناً بشكل مرح - إمكانية الوصول إلى معنى محدد، وتتحوّل الرواية ما بعد الحداثيّة إلى محاكاة ساخرة لهذا البحث.

خصائص الأدب ما بعد الحداثي
نظراً لرفض كتاب ما بعد الحداثة للأعراف المتفق عليها عموماً، فإنهم يميلون إلى:

- الاحتفاء بالصدفة على حساب الصنعة الأدبية.
- استخدام "المتاسرد" (metafiction) لتقويض السيطرة المطلقة للمؤلف على النص.

- مهاجمة الفصل بين الثقافة "العالية" و"المنخفضة" من خلال توظيف التناص (pastiche)، الذي يدمج عناصر ثقافية متعددة، بما في ذلك مواضيع وأنواع

أدبية لم تكن تُعتبر سابقاً جديرة بالأدب. ومن بين كتّاب ما بعد الحداثة البارزين، الذين ينتمون إلى جيل وُلد بين الحربين العالميتين: جون بارت (1930)، كورت فونيجت (1922-2007)، إي. إل. دوكتورو (1931)، روبرت كوفر (1932)، ويليام بوروز (1914-1977)، توماس بينشون (1937)، دون ديليلو (1936).

الرواد الأوائل للأدب ما بعد الحداثي

يُشير كتّاب ما بعد الحداثة إلى بعض الأعمال الروائية والقصصية المبكرة كمصدر إلهام لتجاربهم السردية والبنوية، ومنها: دون كيخوتي (سرفانتس)، ألف ليلة وليلة، الديكاميرون (بوكاشيو)، كانديد (فولتير). أما في اللغة الإنجليزية، فتُعد رواية "حياة وآراء تريسترام شاندي"، السيد المحترم" (1759) للورانس ستيرن مثلاً مبكراً للأدب ما بعد الحداثي نظراً لاعتمادها على المحاكاة الساخرة والتجريب السرد. ومن الأعمال الأخرى التي تنتمي إلى تقليد المحاكاة الساخرة في القرن الثامن عشر: أعمال جوناثان سويفت، رواية "شامبلا" لهنري فيلدنج.

وفي القرن التاسع عشر، يمكن اعتبار

- "دون جوان" للورد بايرون هجوماً على أفكار عصر التنوير.
- "سارتر ريزارتوس" (Sartor Resartus) لتوماس كارليل
- مسرحيات ألفريد جاري الساخرة، وابتكاره لمفهوم "الباتافيزيكا"

- التجارب اللغوية للويز كارول
- أعمال أوسكار وايلد، وآرثر رامبو، وإيزيدور دوكاس
كما أثرت أعمال كتاب المسرح التجريبي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مثل: أوغست ستريندبرغ (السويد)، لويجي بيرانديللو (إيطاليا)، برتولت بريخت (ألمانيا).

الدادائية وتأثيرها في الأدب ما بعد الحداثي كان لحركة الدادائية تأثير واضح على ما بعد الحداثة، حيث احتفت بالصدفة، والمحاكاة الساخرة، واللعب، وهاجمت المركزية الفنية. كما ساهمت الدادائية في تطوير فن الكولاج، خاصة باستخدام عناصر من الإعلانات أو الروايات الشعبية.

أما أندريه بريتون، مؤسس السريالية، فقد اقترح أن اللاإرادية (automatism) ووصف الأحلام يجب أن يلعب دوراً أكبر في الإبداع الأدبي. كما استخدم جاك دريدا وميشيل فوكو تجارب السريالي رينيه ماغريت

إلى وجود اللاوعي والفراغ، وتهدف في المقام الأول إلى تقديم وظائف العقل الواعي بشكل أكثر إقناعاً مما قدمه الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

جيمس جويس والابتكارات التقنية في الرواية الحديثة

مثل معاصريه، تمرد جيمس جويس على المبادئ التقليدية، واحتوت ابتكاراته الفنية في الرواية على استخدام واسع لـ "المونولوج الداخلي". كما استمد مجموعات رمزية معقدة من الأساطير، والتاريخ، والأدب، وخلق لغة فريدة تعتمد على الكلمات المخترعة، والتلاعب اللفظي، والإشارات الأدبية.

إحدى سمات الحداثة كانت استراتيجيته في استخدام تيار الوعي، كما يوضح بارسون: "يُشار غالباً إلى إستراتيجية جويس في السرد بمصطلح "تيار الوعي"، وهو استعارة استُخدمت في الأصل لوصف كيفية تدفق الأفكار داخل العقل، لكنها سرعان ما تم تبنيها كمصطلح يشير إلى التقنية الأدبية التي تحاول تحويل هذه التدفقات إلى شكل سردي. كانت ابتكاراته التقنية في تصوير الوعي البشري دقيقة ومتنوعة. من حيث الأسلوب، تضمنت رواياته نطاقاً واسعاً من الأشكال السردية الداخلية، من تلك التي لا تختلف كثيراً عن التنظيم النحوي العادي، إلى تلك التي تقدم الأفكار أو الانطباعات الحسية بطريقة أقل رسمية."

التجزؤ في السرد وتكوين الشخصيات

قصيدة "الأرض الخراب" مثال جيد على التفريق بين الحداثة وما بعد الحداثة؛ فبالإضافة إلى طابعها المجزأ، فإنها تستخدم التناص، وهي سمة شائعة في الأدب ما بعد الحداثي، حيث يقول المتحدث في القصيدة: "هذه الشظايا جمعتها ضد أنفاسي". لكن الفارق الأساسي بين الحداثة وما بعد الحداثة يكمن في تفسيرهما للتفكك والتجزؤ.

الحداثة ترى التفكك أزمة وجودية، أو صراع داخلي من منظور فرويدي يستوجب العلاج النفسي. ما بعد الحداثة تعتبر أن هذا الصراع غير قابل للحل، وأن الفنان يجب أن يتقبل الفوضى ويلعب داخلها. على الرغم من وجود عنصر اللعب والمرح في بعض الأعمال الحداثية مثل "يقظة فينيجان" (Finnegans Wake) لجيمس جويس أو "أورلاندو" لفرجينيا وولف، إلا أن ما بعد الحداثة لا تهدف إلى تحقيق النظام أو المعنى، بل تعتمد اللعب كعنصر محوري في بنيتها.

مع الدلالات كمثال على الفكر ما بعد الحداثي. كذلك، استعان فوكو بأعمال خورخي لويس بورخيس، الذي يُعتبر من أهم المؤثرين في كتّاب ما بعد الحداثة، على الرغم من أنه بدأ الكتابة في العشرينيات. ولم يُدرك التأثير الكامل لأعماله التجريبية، مثل الميتاسرد والواقعية السحرية، إلا في فترة ما بعد الحداثة.

الفرق بين الأدب ما بعد الحداثي والحداثي تتمثل النقطة الجوهرية في كل من الحداثة وما بعد الحداثة في ابتعادهما عن الواقعية التقليدية للقرن التاسع عشر، حيث كان يُسرد القصص بأسلوب الراوي العليم المحايد. كما أن كلاً من الأدب الحداثي وما بعد الحداثي انشغل بمشكلة الذاتية في تطور الشخصيات، منتقلاً من الواقع الخارجي إلى استكشاف الوعي الداخلي.

وقد استند كلا التيارين إلى أساليب حداثية مثل: - تيار الوعي عند فرجينيا وولف وجيمس جويس. - الشعر التجريبي عند ت. س. إليوت (الأرض الخراب).

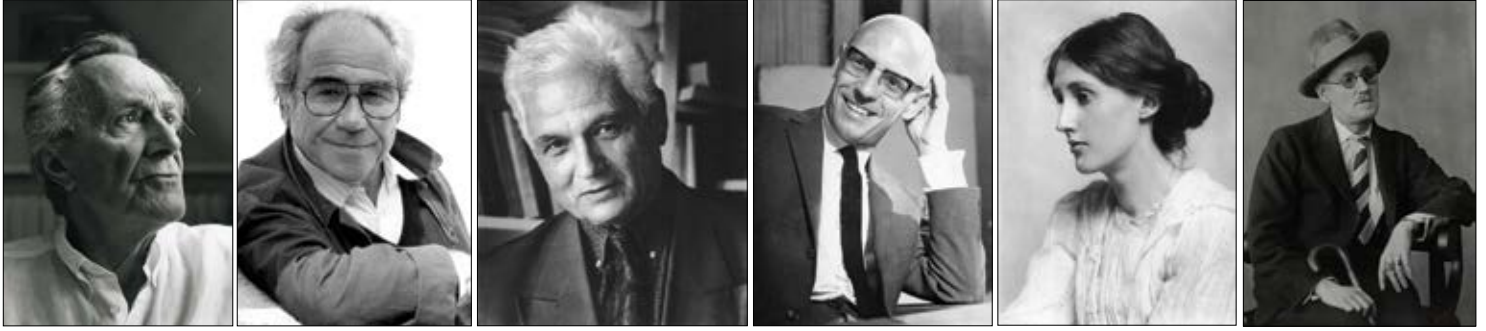
أبرز الكتاب والأعمال

1. توماس بينشون: رواية "قوس قزح الجاذبية" (1973)، التي تدمج العلوم العسكرية، والثقافة البوب، ونظريات المؤامرة.
2. دون ديللو: "الضجة البيضاء" (1985)، تستكشف الهوس بالتكنولوجيا والخوف من الموت في المجتمع الاستهلاكي.

3. مارجريت أوتود: "حكاية الجارية" (1985)، تقدم نقداً لما بعد حداثي للسلطة والدين عبر ديستوبيا نسوية.
4. هاروكي موراكامي: "كافكا على الشاطئ" (2002)، تجمع بين الواقعية والسريالية في عالم مليء بالرموز والأحاجي.

فرجينيا وولف وتقنيات الحداثة

تتناول أعمال فرجينيا وولف الموضوعات الأساسية للحداثة، بما في ذلك اللاوعي، والزمن، والإدراك، والمدينة، وتأثير الحرب. مكنتها تقنية تيار الوعي من تصوير الحياة الداخلية لشخصياتها. كما يشير ك. م. نيوتن: "... يمكن القول إن التقنيات السردية المرتبطة بشكل وثيق بروائيين مثل جويس وولف، لا سيما تيار الوعي وتطوير الأسلوب الحر غير المباشر ليشبه تيار الوعي، رغم أنها قد تقوض فكرة أن العقل يعمل بطريقة منطقية، عبر إظهار كيفية تحركه للأمام والخلف عبر الزمن، وتعرضه لانطباعات عابرة، وإجراء روابط تبدو عشوائية، إلا أنها تشير فقط بشكل غير مباشر



جان فرانسوا ليوتار

جان بودريار

جاك دريدا

ميشيل فوكو

فرجينيا وولف

جيمس جويس

أصل ما بعد الحداثة

لا يوجد تاريخ محدد يمكن إرجاعه إلى صعود أو تراجع شهرة ما بعد الحداثة. وكغيرها من الفترات الأسلوبية، تمتلك ما بعد الحداثة العديد من نقاط المرجعية المحتملة، مثل الافتراض بأنها بدأت في عام 1941 عند وفاة الروائي الأيرلندي جيمس جويس ونظيرته البريطانية فيرجينيا وولف.

وتُرجع بعض المصادر نشأة ما بعد الحداثة إلى كونها رد فعل ضد الحداثة مع بداية الحرب العالمية الثانية، حيث شهدت هذه الفترة انتهاكات جسيمة لحقوق الإنسان تم التأكيد عليها في اتفاقية جنيف، مثل القصف الذري لهيروشيما وناغازاكي، والهولوكوست، وقصف درسدن، والقصف الناري لطوكيو، واحتجاز الأمريكيين اليابانيين. كما يمكن اعتبار ما بعد الحداثة استجابةً لأحداث ما بعد الحرب العالمية الثانية المهمة، مثل بداية الحرب الباردة، وحركة الحقوق المدنية في الولايات المتحدة، وما بعد الاستعمار (الأدب ما بعد الاستعماري)، وظهور الكمبيوتر الشخصي (أدب السايبربانك والسرد التفاعلي الرقمي).

وهناك أيضًا آراء تشير إلى أن نشر نصوص أدبية هامة كان علامة على بداية أدب ما بعد الحداثة. فالبعض يرى أن أول عرض مسرحي لمسرحية في "انتظار غودو" لصامويل بيكيت عام 1953 يمثل نقطة انطلاق ما بعد الحداثة، بينما يشير آخرون إلى نشر قصيدة "العواء" عام 1956 أو رواية "الغداء العاري" لويليام إس. بوروز عام 1959. وبالنسبة للبعض، بدأت ما بعد الحداثة مع لحظات حاسمة في النظرية النقدية، مثل محاضرة جاك دريدا البنية، العلامة واللعب عام 1966، أو حتى في استخدام إيهاب حسن للمصطلح في كتابه تمزيق أورفيوس عام 1971.

ومع ذلك، في جميع هذه الحالات، ينبغي ملاحظة أن البادية "ما بعد" لا تعني بالضرورة حقبة جديدة، بل قد تشير إلى رد فعل ضد الحداثة.

تطورات ما بعد الحرب والشخصيات الانتقالية

رغم أن الأدب ما بعد الحداثي لا يشمل كل ما كُتب في فترة ما بعد الحداثة، إلا أن العديد من التطورات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية، مثل مسرح العبث، وجيل البيت، والواقعية السحرية، تحمل أوجه تشابه كبيرة مع ما بعد الحداثة. وغالبًا ما تُجمع هذه التطورات تحت مظلة واحدة وتُوصف بأنها "ما بعد حداثية". ومن بين الشخصيات البارزة التي يُشار إليها كمساهمين في الجمالية ما بعد الحداثية: صامويل بيكيت، وويليام إس. بوروز، وخورخي لويس بورخيس، وخوليو كورتاثر، وغابرييل غارسيا ماركيز. كان لأعمال ألفريد جاري السريالية، وأنتونين أرتو، ولويجي بيراندولو تأثير على كتاب مسرح العبث. وقد صاغ مارتين إسلين مصطلح مسرح العبث لوصف تيار مسرحي في الخمسينيات. ويربط هذا المصطلح بمفهوم العبث لدى ألبر كامو، لاحظ باحثون لاحقون أن مسرحيات مسرح العبث تتوازي في كثير من الجوانب مع السرد ما بعد الحداثي. على سبيل المثال، تعتمد مسرحية "المغنية الصلعاء" لأوجين يونسكو بشكل أساسي على سلسلة من الكليشيهات المأخوذة من كتب تعليم اللغة.

يُعتبر صامويل بيكيت من أبرز الشخصيات التي تُصنّف ضمن الكتاب العبثيين وما بعد الحداثيين في آن واحد. وغالبًا ما يُنظر إلى أعماله على أنها نقطة التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الأدب. كان لبيكيت صلات وثيقة بالحداثة، حيث كان صديقًا مقربًا لجيمس جويس، لكن أعماله ساهمت لاحقًا في تشكيل تطور الأدب بعيدًا عن الحداثة. كان جويس، كرمز من رموز الحداثة، يحتفي بإمكانيات اللغة، بينما أدرك بيكيت عام 1945 أنه إذا أراد التحرر من تأثير جويس، فعليه التركيز على فقر اللغة وعلى الإنسان بوصفه كائنًا فاشلاً. تعكس أعماله المتأخرة شخصيات محاصرة في مواقف لا مفر منها، تحاول عبثًا التواصل،

لكنها تلجأ إلى اللعب والتكيف مع ظروفها.

تجارب بيكيت مع الشكل السردى وتفكيك السرد والشخصية في الأدب والمسرح أكسبته جائزة نوبل للآداب عام 1969. أما أعماله التي نُشرت بعد الجائزة فهي محاولات ميتا-أدبية يجب قراءتها في ضوء نظرياته وأعماله السابقة. حيث سعى إلى تفكيك الأشكال والأنواع الأدبية. آخر نص له نُشر خلال حياته، لا يزال يتحرك (1988)، يكسر الحدود بين المسرح والسرد والشعر، ويضم تكرارات وإعادة صدى لأعماله السابقة. ولهذا، يُعد بيكيت أحد آباء الحركة ما بعد الحداثية، التي استمرت في تقويض أفكار التماسك المنطقي في السرد، والبناء الحكي التقليدي، والتسلسل الزمني المنتظم، وتفسير الشخصيات نفسيًا.

تطور الرواية ما بعد الحداثية

في الرواية، يُعتبر الكاتب ويليام إس. بوروز، أحد رموز جيل البيت، شخصية بارزة في قائمة الكتاب ما بعد الحداثيين. يُنظر إلى روايته "الغداء العاري" (1959)، التي نُشرت في باريس ولاحقًا في أمريكا عام 1961، على أنها أول رواية ما بعد حداثية حقيقية نظرًا لطبيعتها المتشظية وغياب السرد المركزي. تُعرف الرواية باستخدامها تقنية التناص من خلال دمج عناصر من الأنواع الأدبية الشعبية مثل أدب الجريمة والخيال العلمي، وهي مليئة بالسخرية والتناقضات واللعب. كما اشتهر بوروز، إلى جانب بريون جيسين، بابتكار تقنية القص واللصق، وهي تقنية مشابهة لما استخدمه تزارا في "قصيدة الدادائية"، حيث يتم قص الكلمات والعبارات من الصحف أو المنشورات الأخرى وإعادة ترتيبها لتكوين معنى جديد. استخدم بوروز هذه التقنية في كتابة روايات مثل نوبا إكسبرس والتذكرة التي انفجرت.

هل انتهت ما بعد الحداثة؟

ليست ما بعد الحداثة في الأدب حركة منظمة لها



حيث يصبح البطل دواين هوفر عنيقاً عندما يقتنع بأن كل من حوله ليسوا سوى روبوتات، بينما هو الإنسان الوحيد الحقيقي.

شخصيات بارزة في فكر ما بعد الحداثة

تشمل الأسماء المرتبطة عادةً بما بعد الحداثة جان فرانسوا ليوتار، جان بودريار، جاك دريدا، ميشيل فوكو، ونانسي شير-هيوز.

جان فرانسوا ليوتار

يرى ليوتار أن "ما بعد الحداثة" هي التي تستحضر غير القابل للتمثيل داخل عملية التقديم ذاتها، وترفض أشكال الطمأنينة والتوافق الذوقي، وتسعى إلى تقديمات جديدة لا للاستمتاع بها، ولكن لإنتاج الشعور بوجود شيء غير قابل للتمثيل. يهاجم ليوتار العديد من تقاليد العصر الحديث، مثل "السرديات الكبرى" التي أطلق عليها "السرديات الميتة"، ويرى أن تقديم سرد شامل عن ثقافة معينة أمر غير ممكن.

جان بودريار

بدأ بودريار حياته كمفكر ماركسي، لكنه تحول لاحقاً إلى ما بعد الحداثة بعد أن وجد أن الماركسية غير كافية لتفسير الاقتصاد الرمزي. يُعتبر بودريار ناقداً متشككاً لما بعد الحداثة، حيث يرى أن "كل شيء قد حدث بالفعل ... لا يمكن أن يحدث أي جديد"، أو أن "العالم الحقيقي غير موجود". يقسم بودريار

المعتاد. كما يتعامل إيشميل ريد مع المفارقات التاريخية في "رحلة إلى كندا"، حيث يستخدم أبراهام لينكولن الهاتف، على الرغم من أنه لم يُخترع إلا بعد وفاته بفترة طويلة.

الثقافة التقنية والواقع الفائق

وصف فريدريك جيمسون ما بعد الحداثة بأنها "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة"، حيث تحول المجتمع من عصر الصناعة إلى عصر المعلومات. من جهته، يرى جان بودريار أن ما بعد الحداثة تُعرف بالانتقال إلى "الواقع الفائق"، حيث تحل المحاكاة محل الواقع. ينعكس هذا في الروايات التي تصور المجتمعات التي تطفئ عليها المعلومات والتكنولوجيا، مثل "الضوضاء البيضاء" لـ دون ديليلو، حيث يُغرق الشخصيات سيلٌ لا نهائي من الإعلانات والعلامات التجارية والشعارات. كذلك، يستخدم أدب السايبربانك (الخيال العلمي المستقبلي الذي يتمحور حول التكنولوجيا) لدى ويليام جيبسون ونيل ستيفنسون عناصر الخيال العلمي لاستكشاف هذه الفكرة.

البارانويا

تتعلق البارانويا بفكرة وجود نظام خفي خلف فوضى العالم، لكن في ما بعد الحداثة، يُنظر إلى أي محاولة لاكتشاف هذا النظام على أنها عبثية وغير مثمرة. هذه الفكرة تتجلى في "إفطار الأبطال" لكورت فونيجت،

زعماء أو شخصيات محورية، لذا من الصعب تحديد ما إذا كانت قد انتهت أو متى ستنتهي. وقد أعلن بعض النقاد نهاية ما بعد الحداثة في الثمانينيات مع موجة جديدة من الواقعية قادها رايموند كارفر. وبالنظر إلى هذا التركيز الجديد على الواقعية، اعتبر البعض أن "ضوضاء بيضاء" (1985) أو "آيات شيطانية" (1988) آخر الروايات في عصر ما بعد الحداثة. ومع ذلك، فإن استمرار نشر مجلات مثل ماك سوينيز وذا بيليفر وذا أونيون يُشير إلى أن إعلان نهاية ما بعد الحداثة قد يكون متسرعاً.

الموضوعات والتقنيات الشائعة المرتبطة عادةً بالأدب ما بعد الحداثي

تشمل الموضوعات والتقنيات الشائعة في الأدب ما بعد الحداثي: السخرية، واللعب، والفكاهة السوداء، والمحاكاة الساخرة (الباستيش)، والميتافكشن، والتشويه الزمني، والثقافة التقنية والواقع الفائق، والبارانويا، والتطرف الأسلوب، وغيرها.

التشويه الزمني:

يُستخدم التشويه الزمني في الأدب ما بعد الحداثي بطرق متنوعة، وغالباً لتحقيق تأثير ساخر. من الأمثلة على ذلك رواية "مسوخ رقم خمسة" لكورت فونيجت، حيث يعاني بطل الرواية بيلى بيلغريم من اضطرابات زمنية، مما يجعله يعيش الأحداث خارج ترتيبها الزمني

الحدث وما بعدها وفقاً لمراحل تاريخية مختلفة، حيث يميز بين الحدث المبكر (عصر النهضة والثورة الصناعية)، الحدث (بداية الثورة الصناعية)، وما بعد الحدث (عصر وسائل الإعلام الجماهيرية مثل السينما والتصوير الفوتوغرافي). ويرى أننا نعيش في عالم من الصور، لكنها ليست سوى محاكاة. كما يشير إلى أن الناس غالباً لا يدركون أن "العلم" هو مجرد اسم نطلقه على أنماط تفسير معينة، وأن الحقيقة أصبحت مجرد منتج لقيم التوافق الاجتماعي.

جاك دريدا

يُعرف جاك دريدا بأنه ما بعد بنوي وما بعد حدثي متشكك. تؤكد كتاباته على تفكيك النصوص واستكشاف العلاقة بين المعاني داخلها. يلاحظ دريدا أن "النص يستخدم استراتيجياته الخاصة ضده، مما ينتج قوة تفكيكية تنتشر عبر النظام بأكمله". يهاجم دريدا بشكل مباشر فهم الفلسفة الغربية للعقل، إذ يرى أن العقل يهيمن عليه "ميتافيزيقا الحضور". يتفق دريدا مع رؤية البنيوية القائلة بأن المعنى ليس متأسلاً في العلامات، لكنه يرى أنه من الخطأ الاستنتاج بأن أي شيء يتم التوصل إليه عبر العقل يمكن استخدامه كنموذج ثابت وأزلي.

ميشيل فوكو

فيلسوف فرنسي سعى إلى إثبات أن ما يعتبره معظم الناس حقائق دائمة عن الطبيعة البشرية والمجتمع يتغير عبر التاريخ. بينما كان يتحدث تأثيرات كل من ماركس وفرويد، افترض فوكو أن الممارسات اليومية تمكن الناس من تحديد هوياتهم وتنظيم المعرفة. يعد بحث فوكو حول السلطة وأنماطها المتغيرة أحد أسس ما بعد الحدث. يعتبر فوكو منظوراً ما بعد حدثي لأنه قلب الفهم التقليدي للتاريخ باعتباره سلسلة من الحقائق الحتمية. بدلاً من ذلك، يصوره على أنه طبقات من المعرفة المكبوتة واللاواعية عبر الزمن. ذكر ألبينازي أن "هذه الطبقات التحتية تتكون من الرموز والافتراضات الخاصة بالنظام، وهي الهياكل الإقصائية التي تشرعن الأنظمة المعرفية التي من خلالها تبني المجتمعات هوياتها".

نانسي شيفر-هيو

تدعو إلى استخدام الإثنوغرافيا كأداة للتفكير النقدي والتحرر الإنساني لأنها تعتقد أن "الأخلاق" تجعل الثقافة ممكنة. وبما أن الثقافة تتبع الأخلاق، فلا يمكن اعتبار الأخلاق مقيدة ثقافياً، على عكس

ما جادل به الأنثروبولوجيون في الماضي. جوهر وجهة نظرها ما بعد الحدثية هو أن الأنثروبولوجيين، كغيرهم من المهنيين، يجب أن يُحاسبوا على كيفية استخدامهم (أو فشلهم في استخدام) الأنثروبولوجيا كأداة نقدية في لحظات تاريخية حاسمة. إن فعل "الشهادة" يمنح كلمات الأنثروبولوجيين طابعاً أخلاقياً، يكاد يكون لاهوتياً أحياناً" (419).

المفاهيم الأساسية المرتبطة بما بعد الحدث

1. الواقعية (Realism): تركز الواقعية على أطروحة أفلاطون بأن الأشكال الكونية أو التجريدات موجودة بشكل مستقل عن العقل.
2. التأمل الذاتي (Self-Reflexivity): يؤدي إلى وعي بعملية تكوين المعرفة، ويؤكد على أهمية التساؤل النظري والعملية، مما يغير نظرة الإثنوغرافيين لأنفسهم وأعمالهم.
3. النسبية (Relativism): يشير كل من غلنر ووايس وويسلي إلى وجهة النظر النسبية-الوظيفية التي تعود إلى عصر التنوير. كانت المعضلة التي واجهها فكر التنوير تكمن في التناقض بين الادعاءات النسبية والعقل المستنير. ينظر التنوير إلى الإنسان كجزء من الطبيعة، مما يتطلب منا أن نرى الأنشطة المعرفية والتقييمية كجزء من الطبيعة أيضاً، وبالتالي فإنها تختلف من كائن إلى آخر ومن سياق إلى آخر.

السمات الخاصة بما بعد الحدث

أحد العناصر الأساسية لما بعد الحدث هو أنها تشكل هجوماً على النظرية والمنهجية. يدعي أنصارها التخلي عن جميع المحاولات لإنشاء معرفة جديدة بطريقة منهجية، واستبدالها بأسلوب خطاب "ضد القواعد". ومع ذلك، هناك منهجيتان مترابطتان ضمن ما بعد الحدث، لأن التفسير جزء لا يتجزأ من التفكيك.

التفكيكية

في عالم الفلسفة والنقد الأدبي، تُعد التفكيكية واحدة من أكثر التيارات الفكرية إثارة للجدل والتساؤل. ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين، متأثرة بأفكار الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (1930-2004)، الذي يُعتبر المؤسس الرئيسي لهذا المنهج. تدرج التفكيكية تحت مظلة ما بعد البنيوية، حيث تتحدى المفاهيم التقليدية عن اللغة والمعنى، وتطرح أسئلة جذرية حول ثبات التفسيرات وسلطة النصوص.

وتؤكد التفكيكية على السلبية النقدية، فهو عملية إزالة الغموض عن النص للكشف عن التراتيبات

الداخلية والافتراضات المتوارية من خلال تحليل هوامش النص، مركزاً على ما يطمعه، وما لا يقوله، وتناقضاته الداخلية. لا يهدف التفكيك إلى كشف الأخطاء فحسب، بل يسعى إلى إعادة تعريف النص عن طريق تفكيك وعكس التناقضات القطبية. لا يحل التفكيك التناقضات، بل يكشف الهياكل الهرمية المتضمنة في إنتاج المعرفة.

أصول التفكيكية وعلاقتها بالبنيوية

نشأت التفكيكية كرد فعل على البنيوية، التي كانت ترى أن النصوص تُبنى على أنظمة ثابتة من العلامات (اللغة) التي تحمل معاني محددة وقابلة للفهم عبر السياقات. لكن دريدا رأى أن هذه الرؤية تهمل الطبيعة المتقلبة للغة، التي لا تستقر على معنى واحد. فوفقاً له، كل علامة لغوية تحمل في داخلها آثاراً من معاني سابقة ومتناقضة، مما يجعل المعنى دائماً "مؤجلاً" وغير مستقر.

المفاهيم الأساسية للتفكيكية

1. تفكيك الثنائيات التقليدية: تهاجم التفكيكية الثنائيات الفلسفية التي تسيطر على الفكر الغربي، مثل الحقيقة/الوهم، الذات/الموضوع، أو الطبيعة/الثقافة. تُظهر أن هذه الثنائيات ليست طبيعية، بل مُنشأة ثقافياً، وأن أحد الطرفين يهيمن على الآخر بشكل تعسفي.
2. الاختلاف (Différance): مصطلح ابتكره دريدا يجمع بين "التأجيل" و"الاختلاف" (بالفرنسية: différer). يشير إلى أن المعنى لا يُحدد إلا من خلال علاقة العلامات ببعضها، وفي نفس الوقت يتأخر فهمه بشكل دائم، لأن كل تفسير يفتح الباب لتفسيرات جديدة.
3. النص كساحة صراع: ترى التفكيكية أن النص لا يحمل رسالة واحدة، بل هو مجال للتناقضات الداخلية. فالقارئ مدعو لاكتشاف الفجوات والهامش التي تُضعف سلطة المؤلف وتُعري زيف الوحدة الظاهرية للنص.

خاتمة

الأدب ما بعد الحدثي ليس مجرد تيار أدبي، بل هو مرآة لعصر اللايقين والتشكيك. رغم انتقاداته، فإنه يظل أداة قوية لفهم تعقيدات الهوية والسلطة في عالم سريع التغير. مع دخولنا عصر الذكاء الاصطناعي والرقمنة، تبرز أسئلة جديدة قد تدفع باتجاه تيارات "ما بعد ما بعد الحدث"، لكن إرث ما بعد الحدث سيظل حياً في تشريحه للواقع المتعدد الأوجه.



جسور الترجمة وأعمدتها

إبداعية مترجمة من البولندية والتركية مثلاً، كنت أجد مقاطع لا تتناسب مع جودة النصوص، وبالطبع لا أستطيع سوى الاعتماد على المترجم، بسبب عدم معرفتي باللغة التي ترجم منها. ولذلك نجد كثيراً في تعليقات القراء، على مواقع القراءة أشخاصاً لم يعجبهم نص ما، مترجم من لغة أخرى إلى العربية، ويأتي من يرد بأن النص ممتاز، لكن الترجمة ظلمته. وأنه قرأه بلغته الأصلية وأعجب به. حتى في ترجمة الأفلام والمسلسلات تجد أخطاء فادحة، وغير منطقية، وكتبت لأن المترجم لم يتمهل في فهم ما يترجمه. وكان مرة في أحد الأفلام، شخص يبحث عن أعواد ثقاب ليشعل سيجارته، وسأل أحد العابرين إن كان معه «ماتش»، أي عود ثقاب، وترجمها المترجم: مباراة، بناء على ثقافته الشخصية، من دون أن يدقق أن لا مباريات في ذلك الفيلم، ولا مناسبة ليسأل أحد في فمه سيجارة مطفأة، عن مباراة.

وأذكر مرة منذ سنوات أن أحدهم ترجم كتاباً

صادفني مرة تعليق لا أذكر من كتبه، يتحدث عن دور المترجم في نقل النصوص من لغة لأخرى. يقول التعليق إن دور المترجم مهم جداً للذين لا يقرأون إلا بلغتهم الأصلية، أي لا يعرفون لغة أخرى يصلون بها إلى النصوص غير المتوفرة بلغتهم. وهو يعني أن القارئ هنا يعتمد اعتماداً كاملاً على المترجم، الذي قد يكون أميناً ومهنيًا، ويترجم النص من دون أي تدخل منه، أو يضل القارئ بإضافة مقاطع غير موجودة في النص الأصلي، وقد تكون آراؤه شخصيًا، وقام بدسها في النص المترجم، الذي يتوجه به للقارئ الجديد. هذا رأي مهم جداً، ولطالما اعتمدنا على مترجمين كثيرين، ترجموا لنا من الروسية، والإسبانية، والتشيكية، وغيرها من اللغات التي لا يتداولها العرب كثيراً، أما الإنكليزية والفرنسية إلى حد ما يقرأ بها أشخاص كثيرون في الوطن العربي، وهما لغتان منتشرتان طبعاً.

ولقد راودتني كثير من الظنون وأنا أقرأ أعمالاً



د. أمير تاج السر

كاتب وروائي سوداني



هناك أخطاء تحدث في نقل النصوص من لغة إلى أخرى، خاصة النصوص الإبداعية، وهذا ناتج لاختلاف الثقافات، وينبغي التنبيه لها، وإن كان هذا ممكناً لنا نحن العرب، مراجعة نصوصنا باللغة الأخرى التي نعرفها

أو مضللة، حسب المترجم.

هناك أخطاء تحدث في نقل النصوص من لغة إلى أخرى، خاصة النصوص الإبداعية، وهذا ناتج لاختلاف الثقافات، وينبغي التنبيه لها، وإن كان هذا ممكناً لنا نحن العرب، مراجعة نصوصنا باللغة الأخرى التي نعرفها، لكن نقف عاجزين أمام لغات لا يعرفها إلا القليل مثل الكورية والصينية، والمقدونية، والسويدية. وهذه اللغات في الغالب يلجأ مترجموها إلى نصوص موجودة في الإنكليزية للترجمة منها، وهنا أردت أن اللغة الإنكليزية مهمة فعلاً، وإن كان الكاتب العربي يجيدها، عليه مراجعة الترجمة قبل أن تنشر.

وقد حول مترجم مثلاً مرة كلمة الخال، التي تستخدم عندنا غالباً كصفة لشقيق الأم، إلى الشامة التي على الوجه. ولم يكن ذلك خطأ ناتجاً عن ضعف، وإنما عن اختلاف الثقافة.

الترجمة مهمة، إنها جسر حقيقي، لنشر المحبة والثقافة والمعرفة الأخرى، ولتكن هكذا دائماً، والمترجم الحقيقي، يعبر بنا تلك الجسور من دون أن نحس برعشة أو فقدان للتوازن.

السودانية. وهو رأي نعرف من يتداوله، ومن يستخدمه في حق تلك الشخصية، وكتبنا مراراً أن هذه المسائل بحاجة لوضع حد لها.

ما ذكرته كان مثلاً لما قد يقدمه المترجم للقارئ الذي يترجم له، والمترجم هنا قام بتضليل القارئ الذي لا يتقن الإنكليزية، ولن يقرأ بها، كما أنه تبني وجهة نظر مرفوضة، وسيئة، ولا ينبغي التعامل معه مرة أخرى.

وحين أقرأ مثلاً كتباً من ترجمة صالح علماني أو معاوية عبد المجيد، أو خالد الجبيلي، أو عبد المقصود عبدالكريم، وعبدالقادر عبدالي عن التركية، أحس باطمئنان أنني أقرأ ترجمات حقيقية، أنجزها هؤلاء بمهنية وافتقار. ولا يوجد فيها أي آراء شخصية مخترعة، أو دخيلة، على العكس تكون الإضافة إبداعية خالصة، حين تستخدم اللغة العربية بإمكاناتها الثرية، في تزيين المقاطع المترجمة. أعتقد في منظومة الترجمة، توجد ما تسمى بالمراجعة، أي أن النص لا ينشر مباشرة بعد ترجمته، إلا لو راجعه شخص يجيد اللغة التي ترجم منها، إضافة للغة الأصلية. وهذه المراجعة إن وجدت ومورست بمهنية، يمكنها أن تجرد النصوص المترجمة من الأهواء، التي قد تطالها.

بالنسبة لنقل النصوص العربية، إلى لغات أخرى، أعتقد الشيء نفسه يحدث، ربما يخترع مترجم هناك معان وفقرات غير موجودة في النصوص الأصلية، وربما ينقل بمهنية تامة، وأيضاً يوجد قارئ يعتمد عليه هناك، سيقدم له معرفة حقيقية،

لكاتب أمريكي معاصر، لصالح مكتبة جرير المعروفة، والمهتمة بنوع معين من الكتب، تلك التي تسمى كتب التنمية الذاتية أو التنمية البشرية. وهي كتب كثيرة جداً ولديها مؤلفون في شتى اللغات، ولا أدري ماذا يكتب فيها لأنني لم أقرأ منها كتاباً قط، ولكن أسمع عن مدرّبين ومدرّبات، في هذا المجال، وكتب تترجم للغات كثيرة وتحقق أعلى المبيعات.

الكتاب الذي ترجم لصالح جرير، ورد فيه مقطع عن الكسل، وعدم القيام بالمهام في الوقت المناسب، وضرب مثلاً للكسل بالشخصية السودانية، التي لا تنجز أي شيء. وكانت إساءة بالغة لشعب متحضر، ومتعلم منذ القدم، ولديه حضارة لا تقل عن أي حضارة أخرى، كما أن السودانيين، أنجزوا كثيراً حين اغتربوا في بلاد العالم، وحين كتبوا في الأدب، وحين تعلموا الطب وعلموه لشعوب أخرى، وحتى حين كانوا دعاة للإسلام مثل الداعية ساتي ماجد الذي رحل إلى أمريكا مبكراً في بداية القرن العشرين.

كان من سوء حظ المترجم أن أشخاصاً قرأوا الكتاب باللغة الإنكليزية، حين صادفهم ذلك المقطع الغريب، ولم يجدوا في الكتاب الأصلي أي إشارة للسودان وغيره من البلدان العربية، وأصلاً لم يكن هناك من تحدث عن الكسل.

القضية تصعدت ووصل بعض الناشطين إلى المؤلف الذي اعتذر لهم بشدة، وأظن أن الكتاب سحب حسب ما أذكر، وكان المقطع المحجف من تأليف المترجم، وبالطبع كان هذا رأيه في الشخصية

الصحوة بعد الصحوة (1)

لو كانت صفحاته تتجاوز الثمانمائة صفحة، فالحديث عن سيرة الدولة والمجتمع حديث ذو شجون، يدعو القارئ إلى افتراض أن يقسم الكاتب تبعاً للعنوان كتابه إلى قسمين الأول: يتناول الدولة والثاني يتناول المجتمع، وهو ما يمكن أن يسهل على الكاتب مقارنة موضوعه، وعلى القارئ متابعة الأفكار والملاحظات المبتوثة هنا وهناك.

لن أطيل في الحديث عن هذه القضايا المنهجية والفنية، فقد بدا لي أن الكاتب صحفي، ونحن الأكاديميين ننظر إلى الصحفيين نظرة القدماء إلى الصحفيين (بضم الصاد)، ولذا سأجاوز إلى الحديث عن صلب الكتاب،

وسأقصر حديثي عنه بعدد من القضايا المطروحة. أول هذه القضايا التي يحسن الحديث عنها ما يسميه نقاد السرد بـ«وجهة النظر السردية»، ويعنون بها الموقف الذي يتخذه الكاتب في قص الأحداث، وتصوير المشاهد، وهي أنواع ويهمنها هنا أن الكاتب يسعى لأن يعتمد ما يسمونه «الرؤية من الخارج»، وهي التي يكون فيها الراوي محدود العلم والمعرفة بما يراه أمامه، ومعلوماته أقل من الشخصية، وهي منزلة تساعد الراوي (وهو الكاتب في حالتنا هذه) على اتخاذ موقف واحد مما يصفه أو يقصه، وهو ما يعني بصورة أخرى تطبيق أعلى درجات الموضوعية حين لا يقحم مشاعره أو معلوماته الشخصية فيما يعالجه من مادة، بالرغم أن التحليل يتطلب هذه المشاعر والمعلومات.

ولأن الكاتب يتناول موضوعات مختلفة، ويعالج قضايا متنوعة، ويمر في غضون هذه المعالجة بتيارات متباعدة وشخصيات متناقضة، فإن اتخاذ موقف موضوعي متجرد من هذه القضايا كلها أمر عسير، ويتطلب مهارة

بإدراكه أهمية الكتابة والتقيد.

أيًا ما يكن، فقد خطر لي هذا الخاطر وأنا أقرأ كتاب (السعودية سيرة دولة ومجتمع)، فهو كتاب ضخم، استغرق مني قراءته ما يزيد على 3 أشهر، بالرغم أنني أقرؤه قراءة متوسطة السرعة دون تقيد أو ملاحظات، وبالرغم أن ما فيه من معلومات ليست ذات تعقيد يحتاج تأملًا وإعادة قراءة وأغلبها مما قد قرأته من قبل، ويتناول فيه الكاتب مباحث مختلفة التخصص، متباعدة الاتجاه، يتخللها بآرائه وتحليلاته، وملاحظات، وتوصياته، ويفاضل بين الموضوعات ويمنح حكمه بكل يسر وأريحية.

ومع أنني لم أكن سمعت بالمؤلف من قبل، فإني قد شعرت وأنا أقرأ الكتاب أنه مع ثلة «البريداويين» الذين يمثلون الجيل الثاني من كتاب الصحوة في بريدة. والذي حداني إلى اقتناء الكتاب هو توصية الدكتور الوشمي حين لقيته مرة في معرض الكتاب، فقال: إن هناك كتابًا يصلح لي، فقلت: وما هو، فأشار إلى ناشره وهو غير بعيد، وأخبرني بعنوانه، فأخذت نسخة منه وشكرته على توصيته، ثم سمعت بعد ذلك أن الكتاب قد لقي صدى في بعض الأوساط.

نظرت في الكتاب حينها وقرأت فيه أجزاء، وأرجأت قراءته إلى حين، وحين جاءت مناسبة تأكد الانطباع السابق، فالكاتب يبدأ الكتاب بالحديث عن المنهج الذي يسير فيه، ويقر بصعوبة المنهج بعد أن يتحدث عن بعض الصعوبات والمنهج الذي يريد أن يسكه، إلا أن الذي لا يلتفت إليه الكاتب هو أن الكتاب أصلاً بلا موضوع، فالحديث عن المملكة بالصورة التي سار إليها الكاتب يتطلب موسوعة من مجلدات وليس كتابًا واحدًا حتى



أ.د. إبراهيم بن محمد الششتوي

أستاذ الأدب والنقد - الرياض

تذكرت وأنا أقرأ كتاب عبدالعزيز الخضر (السعودية سيرة دولة ومجتمع) قول الدكتور عبدالعزيز الزير في بعض حواراتي معه أيام كنا نعمل في كلية اللغة العربية بالرياض عن كتاب سيبويه، أنه -سبويه- قد جمع المعرفة النحوية في زمنه التي كان يتداولها الطلاب مع شيوخهم في حلقات الدرس وقيدوها في كتابه «الكتاب»، وأنه لم يكن نابغة أو متفردًا في زمنه حتى يصنع هذا الكتاب الفريد (على الرغم أنني أختلف معه في أن هذه المعرفة كانت معروفة في زمنه على ما ذكرت في كتابي «حديث الكتاب»)، فسبويه -في رأيه- ليس له سوى فضل التقيد، ويقول: إن مثله مثل أرسطو، فأرسطو - يرى عبدالعزيز الزير- لم يكن فيلسوفًا عظيمًا حتى يأتي بهذه النظريات التي ما بليت عبر الدهر، وإنما كانت معارف توارثتها الفلاسفة من قبله، وتمثلت نباهته

عالية في المعالجة، وخبرة عميقة في الأصول العلمية التي تقوم عليها تلك التيارات. ولست هنا أنفي هذا عن الكاتب أو أثبتته غير أن المعرفة بتاريخ الكاتب الشخصي يكشف عن استحالة قدرته على الانفصال عن هذه التيارات والقضايا التي يعالجها، فقد كان منخرطاً في الجدل حولها، وفي تكوينها كما يشير هو إلى مقالاته التي كتبها حول بعض الموضوعات والتي تمثل نوعاً من الموقف المحدد من هذه الموضوعات والتيارات جميعاً.

وهذه هي القضية التي أريد أن أبدأ الحديث بها، فمن يقرأ الكتاب يجد تعارضاً بين هذه الصورة التي يسعى إلى الظهور عليها والحالة التي تشي بها كثير من عبارات الكتاب وجمله، فهو يتحدث عن تيار اليسار بالنسبة للمملكة، وأقصد باليسار هنا الكتابات التي تنتقد موقف المملكة المحافظ سواء في المجتمع أو السياسة وتكون ذات خلفيات -في الغالب- قومية، فالذين انحدروا من مرحلة خمسينيات وستينيات القرن المنصرم ونشؤوا في تلك الحقب وتأثروا بما يطرح فيها سواء كانوا ناصريي الهوى أو بعثيي التكوين لا يفتنّون يتحدثون عن الأثر السلبي للنفط على العرب، وهم يقولون هذا صراحة أو تلميحاً، ونجد صدق مقولاتهم في النقولات التي ينقلها الكاتب ويحيل فيها إلى رياض الريس أو فريد زكريا، أو سمير أمين، ومفيد الزبيدي وحسن النقيب. ولست بصدد الحديث عن هذه المواقف أو تحليلها لكنها بوجه عام تندب انعدام الديمقراطية، وضياع الحرية والتعددية، وتبين أثر النفط على المدينة العربية والصحافة العربية والثقافة العربية، وكأن المجتمعات التي انحدر منها هؤلاء كانت نموذجاً يحتذى في احترام الإنسان، ونضج الديمقراطية، وإقامة العدل والمساواة. إلا أن الذي يلفت الانتباه أن الكاتب يتبنى هذه الأطروحات، ويجعلها معياراً صحيحاً للحكم على المجتمع أو على «سيرة الدولة والمجتمع» كما يقول، فيستشهد بأقوال هؤلاء وسواهم من الباحثين الأوروبيين لا بوصفهم يقدمون وجهة نظر يمكن أن تناقش وإنما بوصفهم المؤرخين الذين تمثل آراؤهم سنداً يعتمد عليه في بيان القول وتحقيقه في الغالب، وبوصفها الأدوات التي يقارب المجتمع من خلاله، وهو ما يبعث سؤال الموضوعية السالفة الذكر.

على أن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، ففي مقابل اليسار العروبي القومي، هناك ما يسميه بعضهم بـ«اليسار الإسلامي»، وهو الحركات الإسلامية ذات التوجه الإخواني، التي نشطت في المملكة السعودية بعد حادثة جهيمن، وسميت بـ«الصحوة»، فنجدته يتبنى لغة واصفة مشحونة بمعاني التسويغ والتبرير، والتصويب، فحين يتحدث عن سلمان العودة لا يتوانى عن كيل المدائح له في

كل موضع يقاربه، فيقول: «والأكثر مفاجأة هو ظهور قدرات الشيخ وثقافته...حافظ على آداب الحوار واحترم الشيخ (الغزالي)، فأثر هذا الحوار على فئات كثيرة في المجتمع، وأعجب به العلماء الكبار والدعاة». (ص189) «من الواضح أن الشريط كان مفاجأة وضربة موجعة في توقيتها وطريقته، حيث أملت (القصبي) فجعلته يخرج عن طوره، ويقدم رداً عشوائياً وغير مركز ضد رموز الصحوة. هذا الرد من الشيخ (العودة) يأتي من خلال إعلام مواز محلياً وشعبياً وفي أقوى مراحل ومن داعية في قمة شهرته، ثم يتناول شخصية بهذه المكانة في المجتمع المدعوم من الإعلام المحلي وجمهور المتلقين» (ص192)

«لقد تعرف على الشيخ جمهور جديد من خارج التيار الديني، مثقفون ونخب أكاديمية وتكنقراط ورجال أعمال وجمهور من العامة، وبهذا الشريط أعطى الشيخ خطاب الصحوة زخماً جديداً وإرباكاً لخصومه، وقد تضرر (القصبي) من انتشار هذا الكاسيت وسمعته في المجتمع التي حاول تدشينها من جديد» (ص194). «لقد استطاع خلال فترة محدودة تناول أهم المواضيع الاجتماعية والسياسية والوعظية، وأصبحت الأشرطة الخاصة بالشيخ توزع بأرقام يصعب تقديرها، وفي بعض الحالات قد تفوق المئة ألف» (ص195). «اتخذ الشيخ استراتيجية ذكية» (ص209)، «كان الشيخ هادئاً جداً في تعامله مع الحداثيين» (ص209).

ويقول في حديثه عن كتاب القرنى (الحداثة في ميزان الإسلام): «تتمثل أهميته في أنه أحدث تأثيراً حقيقياً في المجتمع والذهنية المحافظة، وعرض إخراجات دينية محددة وواضحة لتيار الحداثة» (ص397).

«يجب الاعتراف بأنه أهم كتاب أثر في الساحة السعودية في مرحلة الثمانينيات، وتحقق هدفه بأيسر الطرق» (ص405). «كتاب الحداثة في ميزان الإسلام كان سبباً في القضاء على حركة الحداثة» (ص413). في مقابل ذلك نجده يستخدم لغة مشحونة بمعنى التقيص والاستخفاف بالتيارات المواجهة لها في المملكة، فيقول مثلاً عن الحداثة بعد صدور كتاب القرنى آف الذكر: «لكن هول الصدمة، وضعف إمكانيات التيار الحداثي الثقافية والفكرية أدت إلى سهولة إرباكهم...ومع الضعف الشديد في وعي النخب الحداثية» (ص412). «حراك الحداثة الذي أحدث فقاعة» (ص413). «وتيارات حداثية تبحث عن موطئ قدم في محاولاتها التنويرية، بإمكانيات متواضعة وعمق فكري رديء» (ص395). «النهاية الكارثية التي انتهت إليها» (ص396)، وينقل عن ابن عقيل قوله: «ولا أجد عند هؤلاء الطيبين (يقصد الحداثيين) إثارة من إغراء.. ثم حاولت أن أكشفهم بومضات نقدية فانتالت علي صيحات الغوغائية، لا

عن قضية يملكونها، وإنما هم عصابة صحافية، فلذت بالعافية» (ص408). بالإضافة إلى عبارات وجمل أخرى عن الغدامي، والسريحي والقصبي تتحدث عن فشلهم، وعن عدم معرفتهم بما يدور حولهم، وضعف ثقافتهم، لا أرى أهمية للإطالة في نقلها هنا.

إنني حين أقرأ في الكتاب أشعر بأنني أقرأ تعليقاً على مباراة الهلال والنصر (على طريقته في الحديث عن محاضرات العودة) والملق نصراوي، وهنا نصل إلى بيت القصيد، وهو أنه لا يمكن أن يكون موضوعياً ويقدم تاريخاً سواء كان يريد أن يقدم تاريخاً لفكر تلك المرحلة، أو للأحداث التي وقعت فيها، وهو يقف هذا الموقف المتحيز من طرف على الآخر.

وهذا التحيز الذي يظهر ضد حركة الحداثة وأصحابها، نجده أيضاً يظهر ضد من يسميه بالتيار الجامي، إذ يصفه في عدد من المواضع بأوصاف لا تنم عن كثير احترام أو أدنى موضوعية. وهذا يعني أن انتماء المؤلف لتيار محدد من التيارات الإسلامية، وهو الذي يسميه بالصحوة.

إن الأوصاف التي يطلقها على الجانبين، لا تنم عن بحث علمي وموقف فكري بقدر ما تنم عن انتماء حزبي، وفتوي، وذلك أنها تعتمد على تلميع طرف في مقابل نقد والتقليل من شأن طرف، حتى الغدامي في وصفه الإيجابي له بأنه «الأكثر جدية وحرصاً ومحافظة» (ص412)، إنما يمنحه هذه الثنوت مقارنة بأصحابه الحداثيين، على اعتبار أنه -إن صح التعبير- أهون الشرين، وليس لأنه متمكن في علمه عميق في فكره ونظره.

وما يدل على أن الموقف شللي حزبي، هو الموازنة بين (الخطيئة والتكفير)، و(الحداثة في ميزان الإسلام)، والحكم لكتاب القرنى بالتفوق والغلبة في التأثير، وذلك أن الكتّابين لا يمتلكان قدرًا من المشابهة حتى تتم الموازنة بينهما، فالموازنة في أصلها الكشف عن جوانب المشابهة والاختلاف، فكتاب الغدامي نقدي في المقام الأول يسعى إلى توظيف بعض الأفكار والنظريات التي لم يألفها الناس في محيطه العلمي، في حين يسعى الكتاب الآخر إلى تناول النصوص الأدبية من منظور ديني، فالحقق العلمي الذي ينتمي إليه كل واحد منهما يختلف عن الآخر، إلا إذا كان الفضاء النصي الذي يعمل فيه كل واحد منهما يجعلهما في حقل واحد، وإذا كان الأمر كذلك فلنجعل الأدب والنحو حقلًا واحدًا ونوازن بين كتاب سيبويه وكتاب أبي عثمان أو دلائل الإعجاز، فإن كانت الموازنة قائمة على أثر كل واحد في حقله العلمي -كما يفعل أحياناً- فإن تأثير كتاب الغدامي -وإن لم أكن متحيزاً- أكبر بين النقاد السعوديين من أثر كتاب القرنى بين أصحاب العقائد والمذاهب المعاصرة.

سيكولوجية العقل: (4) الأحلام



أ.د. عبد الرحمن بن سليمان النملة

عضو هيئة التدريس بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تمضي بك الأحداث والصور، تحملك إلى عوالم حاضرة منسية، يخلق فيها عقلك ويتحرر من قيود الواقع، ثم يبدأ رواية سرديته التي تحول الواقع إلى حكايات، وأساطير. مواقف تشعر فيها وكأنك منفصل عن ذاتك، تراقب الأحداث، وتحاول إعادة روايتها، وقد تنساها، أو لا تتذكر تفاصيلها، ولكن أثرها يبقى معك، إنها الأحلام، وما تتضمنه من صور ورموز، وأفكار وانفعالات، حيث كانت، وما زالت، مصدر إلهام، ومصدر حيرة للبشر عبر قرون من الزمن، لما لها من تأثير جلي على حياة الإنسان حال يقظته. الأحلام تحدث فقط أثناء النوم، وللنوم مراحل أو دورات، تتراوح ما بين النوم الخفيف، والنوم العميق، ودورة نوم حركة العين السريعة، ويتم تحديد هذه المراحل بناءً على تحليل نشاط الدماغ أثناء النوم، والذي يظهر أنماطاً محددة تميز كل دورة. وتحدث الأحلام عادةً في مرحلة حركة العين السريعة (Rapid Eye Movement- REM)، حيث يكون الدماغ في قمة نشاطه.

ورغم عقود من البحث، لا يزال معنى الأحلام

غامض، وطبيعتها وغاياتها وأسبابها معقدة، ومتعددة الأوجه، حيث تنوعت الآراء والنظريات حول الأحلام وتفسيرها، سواء من المنظور الديني، أو من خلال الطروحات العلمية التجريبية. وفي حديثنا عن العقل الباطن في المقال السابق¹، تم التطرق إلى الأحلام وكيف أنها قد تعكس شيئاً من محتوى المخزون الفكري في اللاشعور والعقل الباطن. وقد طور علماء النفس نظريات مختلفة لدراسة وتحليل الأحلام، حيث يستكشف علم نفس الأحلام (Psychology of dreams) طبيعة الأحلام، وأسبابها، وما تعنيه، وأهدافها، وكيف يمكن أن تكون مرتبطة بحياة الإنسان اليقظة. ويعتبر سيجموند فرويد (1856-1939م) Sigmund Freud مؤسس نظرية التحليل النفسي، التي تعتبر إحدى المدارس الفكرية في علم النفس، من أوائل من اهتم بدراسة وتحليل الأحلام. حيث اقترح فرويد (1900م) أن الأحلام هي وسيلة للعقل اللاواعي (اللاشعور) للتعبير عن الأفكار المكبوتة والرغبات والصراعات غير المحلولة، وتقسم نظريته الأحلام إلى جزئين أو قسمين رئيسيين: الأول، هو المحتوى الظاهر (Manifest content)، والذي يمثل الحكمة الفعلية، أو القصة والصور المرئية في الحلم، أما القسم الثاني من نظرية فرويد عن الأحلام، فهو المحتوى الكامن (Latent content)، ويمثل المعنى الخفي وراء الحلم، والذي يعتقد فرويد أنه يمكن الكشف عنه من خلال تفسير الأحلام. وفي هذا القسم، ركز فرويد على الرمزية، ودورها في التعبير عن الرغبات المكبوتة، أو ذكريات الطفولة، بحيث يتم تفسير وتحليل الحلم، من خلال فك هذه الرموز وحلها، ذلك أن تحقيق الرغبات، هو الهدف الرئيس للأحلام بحسب فرويد. ويتفق كارل يونج

أيضاً تمت دراسة الأحلام من خلال المنظور البيولوجي (1875 - 1961م)، وهو أحد رواد مدرسة التحليل النفسي، مع طرح فرويد حول أهمية الأحلام في أنها وسيلة للتواصل بين العقل الواعي، واللاشعور، لكنه يختلف معه في أن الأحلام تمثل تعبيراً عن الرغبات المكتوبة، فلم يرها كذلك، حيث رأى يونج (1961م) أن الأحلام وسيلة للنفس لدمج جوانب متعارضة من الذات، مما يُسهّل نموها الشخصي، وقدم يونج مفهوم اللاشعور الجمعي (Collective Unconsciousness)، وهو مخزون مشترك من الرموز والأنماط الأصلية الموروثة من ماضي البشرية، وأن فهم هذه الرموز يمكن أن يساعد الأفراد على تحقيق وعي ذاتي أكبر وتقدير، مما يساعد في الوصول إلى الذات الحقيقية. ومن جانب آخر، ترى النظريات النفسية المعاصرة، وتحديداً النظريات المعرفية والتطورية (Cognitive and Evolutionary)، أن الأحلام تساعد على التعامل مع العواطف والذكريات، وتقيد في التعلم، وهذا يمثل طرح نظرية معالجة المعلومات، التي تقترح أن الأحلام تعمل كألية لترسيخ الذكريات، والتغلب على الصراعات العاطفية العالقة. ذلك أنه ومن خلال تنظيم وتصنيف التجارب والأحداث اليومية، قد يُهيئ الدماغ الفرد، أثناء النوم ومن خلال الأحلام، لمواجهة تحديات المستقبل بفعالية وبشكل أفضل. في حين يجادل علماء النفس التطوري بأن الأحلام ربما كانت لها خاصية الصراع من أجل البقاء، مثل التدريب على الاستجابة لسيناريوهات التهديد، وتشير نظرية محاكاة التهديد إلى أن الكوابيس، على سبيل المثال، ربما ساعدت الأسلاف على التدريب على استجاباتهم القتالية أو المناورة لتفادي الخطر.

والعصبي، فبينما يركز علم النفس، في دراسته وتحليله للأحلام على العقل، يتعمق علم الأعصاب في الآليات البيولوجية الكامنة وراء الأحلام، وقد أظهرت الأبحاث الحديثة أن الدماغ يظل نشطاً للغاية خلال مرحلة نوم حركة العين السريعة، وهي الفترة التي تحدث فيها معظم الأحلام الواضحة (Vivid dreams). وقد طرح علماء البيولوجيا والأعصاب، عدة نظريات لتفسير ظاهرة الأحلام، ومن أهم هذه الطروحات العلمية، نظرية التنشيط والتركيب، التي اقترحها عالماً الأعصاب آلان هوبسون وروبرت مكارلي (1970م) Allan Hobson and Robert McCarley وفي سبعينيات القرن الماضي، وتقترح أن الأحلام ناتجة عن نشاط دماغي عشوائي أثناء النوم، فبينما يرسل جذع الدماغ إشارات عشوائية إلى القشرة المخية، يحاول الدماغ فهم هذه الإشارات من خلال بناء سرد متماسك. ووفقاً لهذه النظرية، فإن الأحلام ليس لها معنى جوهري؛ بل هي طريقة الدماغ في تفسير النبضات الكهربائية العشوائية. كما أظهرت الدراسات العصبية أن هناك نظاماً في الدماغ مسؤولاً عن إدارة العواطف والانفعالات، حيث يظل نشطاً للغاية أثناء الأحلام. وهذا يشير إلى أن الأحلام قد تكون بمثابة أداة لمعالجة المشاعر، حيث تساعد، أي الأحلام، الدماغ على تنظيم الاستجابات العاطفية وفهم المشاعر الجياشة كالخوف والفرح والحزن، ويتجلى هذا بشكل خاص في الكوابيس، التي غالباً ما تعكس صدمة عاطفية أو قلقاً لم يُحل. وتعتبر نظرية تعزيز الذاكرة وحل المشكلات (Memory Consolidation and Problem-Solving) إحدى النظريات البارزة في دراسة وتحليل الأحلام، حيث ترى أن الأحلام تؤدي دوراً في تعزيز الذاكرة، وتعمل على تقوية الذكريات وتنظيم المعلومات اليومية. وقد أظهرت الدراسات أن نوم حركة العين السريعة (REM) ضروري للاحتفاظ بالذكريات، وأن الأحلام قد تكون بمثابة طريقة الدماغ لمعالجة المعلومات الجديدة وتخزينها. علاوة على ذلك، يعتقد بعض الباحثين أن الأحلام يمكن أن تساهم في حل المشكلات من خلال تمكين الأفراد من مواجهة التحديات، أو التفكير في حلول بديلة في بيئة منخفضة المخاطر، أي بيئة النوم والأحلام. وفي دراسة ظاهرة الأحلام، يتم عادة الإشارة

بالجنس، لا يتعلق بالضرورة بالترغبات الجنسية، بل يرمز إلى حاجات ورغبات شخصية، وحول ما يريده الإنسان حقاً من الحياة. والحلم بالسقوط، ومع كونه مخيفاً للغاية، لا علاقة له بالخوف من المرتفعات، فقد يرمز إلى شعور الشخص بفقدان السيطرة في موقف ما. وقد يرمز الحلم بالعري في الأماكن العامة، إلى الخوف من الإحراج والسخرية، أما الضياع في الأحلام، كأن يرى الإنسان نفسه تائهاً في صحراء، أو في غابة، أو في حي غريب، فإن ذلك يرمز إلى فقدان الوجهة في الحياة. ورؤية الشخص نفسه طائراً في الحلم، ترمز إلى شعوره بالسعادة والحماس، ورؤية النار في الحلم قد ترمز إلى مشاعر الشغف والحرية، أما رؤية الشخص نفسه يحترق في الحلم، فقد تشير إلى مشاعر الهم والقلق، كما أن مصادفة بعض الناس كلباً خطيراً في حلمهم، لها معنى أنهم يشعرون بالخيانة من شخص ما في حياتهم. والرموز في الأحلام موجودة في كل الثقافات، ذلك ما أشار إليه يونج (1961م) في طروحاته عن الأحلام. وقد جاء في التنزيل الكريم في سورة يوسف ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (الآية 4)، حيث فسرت الآية الكريمة بأن النجوم هم إخوته، وكانوا أحد عشر رجلاً يستضاء بهم كما يستضاء بالنجوم، والشمس أبوه، والقمر أمه. كذلك رؤيا الملك الواردة في (الآية 43) من سورة يوسف، ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلْنَ سَبْعَ عِجَافٍ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾، وفسرت الآية الكريمة بأن البقرات والسنابل في الحلم، ترمز إلى السنين، ذلك أنه سيكون هناك سبع سنوات خصبة، وسبع سنوات فيها جدد وقحط. وتعتبر الأحلام مكوناً من مكونات الثقافة الإنسانية، فمحتوى الحلم متجذر في ثقافة الشخص التي نشأ فيها، وقد أجريت تجارب علمية حول الأحلام على بعض المهاجرين بعد أن قضوا عقوداً في المهجر، ولغة حوارهم وتواصلهم، حال اليقظة، كانت لغة بلد المهجر، وليست لغتهم الأصلية، ومع ذلك كانت أحلامهم بلغتهم الأم.

إلى موضوعات محددة، مثل الأحلام الواضحة، والكوابيس، وكذلك الأحلام المتكررة، وبالطبع الرمزية في الأحلام. ويُعد الحلم الواضح (Lucid Dreaming) من الجوانب المثيرة للأحلام، وهو حالة يُدرك فيها الحالم أنه يحلم، وقد يكتسب بعض السيطرة على أحداث الحلم، وقد دُرست الأحلام الواضحة لإمكاناتها في تحسين الصحة النفسية، وتعزيز الإبداع، وتوفير منصة لاستكشاف الذات. فعلى سبيل المثال، يستخدم بعض الناس الأحلام الواضحة كأداة علاجية لمواجهة الرهاب، أو الكوابيس المتكررة والتغلب عليها. ويعاني الكثير من الناس من الكوابيس، والأحلام المتكررة، وأثبتت الدراسات أن ذلك يحدث بسبب المشكلات النفسية، أو المشاعر المعلقة، التي لم تحل. وقد ترتبط هذه الأحلام المتكررة، والكوابيس بصدمات نفسية سابقة، أو ضغوط نفسية، أو نمط سلوكي يحاول العقل معالجته، فغالباً ما ترتبط الكوابيس بالقلق، أو الضغوط النفسية، أو الأحداث المؤلمة، حيث يتخذ الدماغ الكوابيس كوسيلة لمعالجة المشاعر بدلاً من كبتها. ومن الظواهر الملحوظة في النوم والأحلام، ما يعرف بشلل النوم (Sleep paralysis)، حيث يمكن أن يكون شلل النوم شديداً للغاية، ويحدث عندما تكون العضلات مسترخية جداً، بحيث لا تستطيع الحركة، وهو الحالة التي يكون فيها العقل مستيقظاً، والجسم غائباً، ومن المرجح أن يمنع الشخص من أداء الحركات التي يؤديها في أحلامه. وتعتبر الرمزية من الأدوات المهمة للعقل، حيث يستخدمها أثناء الأحلام للتعبير عن معانٍ ضمنية، عند فكها، وتفسيرها يتضح المعنى الخفي للرؤيا، أو الحلم. وفي الدراسات النفسية، كما ذكرنا، تم إيلاء الرموز في الأحلام، الكثير من الاهتمام، خصوصاً في طروحات فرويد. ومن الأمثلة على ذلك، الحلم بالمركبات أو السيارات، قد يعني قلق الأفراد بشأن سير حياتهم، والحلم بالمطاردة، أي أن شخصاً يطاردك، قد يعني الشعور بالقلق والضغط في الحياة اليومية. وقد تبدو أحلام الموت كثيئة، لكنها ليست بالضرورة كذلك، فقد يشير الحلم بالموت، أن الشخص يرغب بدء حياة جديدة، وقد حان وقت التغيير. والحلم بالمال، لا يتعلق دائماً بالأمور المالية، بل يرمز إلى تقدير الذات، والقيمة التي يضعها الشخص لنفسه، والحلم

Psychological Works of Sigmund Freud. Vols. IV and V. The Hogarth Press (orig. published 1900).

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

-Gastaut H, Broughton R. (1965). A clinical and polygraphic study of episodic phenomena during sleep. In: Worts J Recent Advances in Biological Psychiatry. Vol. VII New York; Plenum Press, 197- 221.

-Hagar Kahana-Smilansky (2012). The Mental Faculties and the Psychology of Sleep and Dreams. ResearchGate.

-Hobson, J. Allan; McCarley, Robert W. (1977). "The Brain as a Dream State Generator: An Activation-Synthesis Hypothesis of the Dream Process". The American Journal of Psychiatry. 134 (12), 1335-48.

-Hobson, J. Allan (2010). "REM sleep and dreaming: Towards a theory of protoconsciousness". Nature Reviews Neuroscience. 10 (11), 803-13.

-Kelly Bulkeley (2020). Jung's Theory of Dreams: A Reappraisal: Part 1: New appreciation for his approach to the nature and meanings of dreams. Retrieved from: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/dreaming-in-the-digital-age/202003/jung-s-theory-dreams-reappraisal-0>

-Silberer, H. (1955). The Dream: Introduction to the Psychology of Dreams. The Psychoanalytic Review (1913-1957); New York Vol. 42, 361.

الهوامش:

1 - النملة، عبدالرحمن بن سليمان (2025م). سيكولوجية العقل: (3) قراءة في العقل الباطن. مجلة فكر الثقافية، العدد (43). المملكة العربية السعودية. الموقع الإلكتروني: <https://fikrmap.com/2774>

أهم المراجع:

- مشروع المصحف الإلكتروني بجامعة الملك سعود، الموقع الإلكتروني: <http://quran.ksu.edu.sa> > tabary

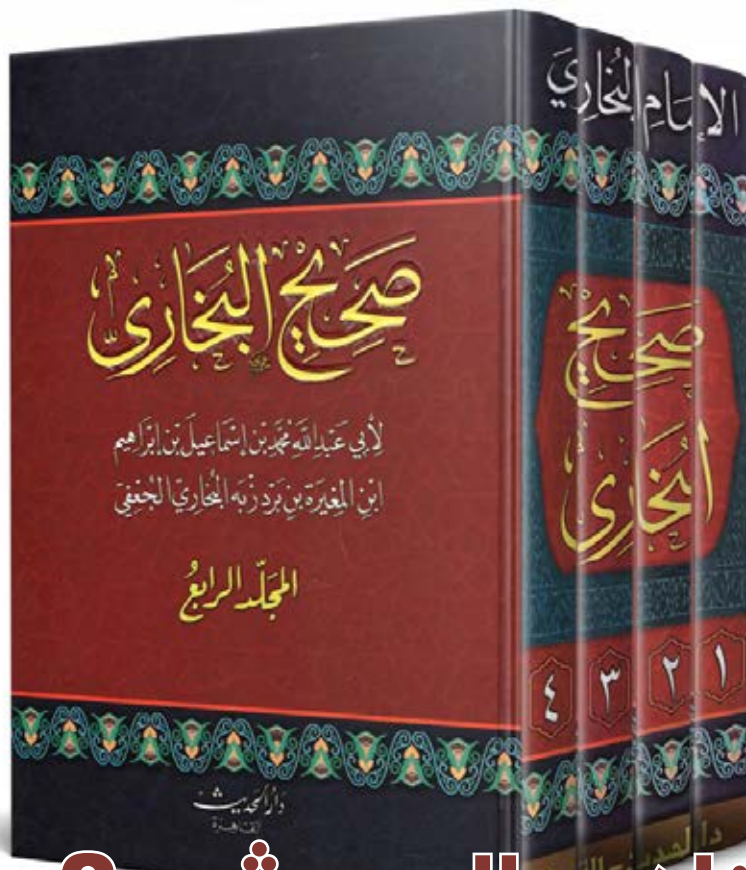
-Alan S. Eiser (2005). Physiology and Psychology of Dreams. Thieme Medical Publishers, 25 (1), 97- 105.

-Beck, A. T. (1971). Cognitive patterns in dreams and daydreams. In J. H. Masserman (Ed.), Dream dynamics: Science and psychoanalysis (Vol. 19, pp. 2-7). Grune & Stratton.

-Dement W, Wolpert E. A. (1958). The relation of eye movements, body motility, and external stimuli to dream content. J Exp Psychol, (55), 543- 553.

-Dement W. (1960). The effect of dream deprivation. Science, (131), 1705- 1707.

-Freud, S. (1953). The interpretation of dreams. In J. Strachey (Ed.), trans. The Standard Edition of the Complete



مناهج المحدثين 2:

منهج الإمام البخاري في صحيحه

ليس منهم إلا صاحب حديث. كانوا يقولون: الإيمان

قول وعمل، يزيد وينقص».

تلاميذه:

روى عنه خلق كثير منهم: أبو عيسى الترمذي، وأبو حاتم، وإبراهيم بن إسحاق، وروى عنه الإمام مسلم في غير «صحيحه».

منزلته العلمية:

اشتهر البخاري في عصره بالحفظ والعلم والذكاء، وقد وقعت له حوادث كثيرة تدل على حفظه منها امتحانه يوم دخل بغداد وهي قصة مشهورة.

ثناء الأئمة عليه:

أثنى عليه أئمة الإسلام، وحفاظ الحديث ثناءً عاطفياً واعترفوا بعلمه وفضله وخاصة في الرجال وعمل الحديث، وهذا شيء يسير من ثناء هؤلاء الأئمة عليه.

كان إسحاق بن راهوية يقول: اكتبوا عن هذا الشاب - يعني البخاري - فلو كان في زمن الحسن لاحتاج الناس إليه لمعرفة الحديث وفقهه.

اسمه ونسبه ومولده:

هو أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن برد زبه الجعفي.

وأما الجعفي فلأن أبا جده - وكان مجوسياً - أسلم على يد الميمان الجعفي والي بخاري، فنسب إليه لأنه مولا.

ولد الإمام البخاري يوم الجمعة بعد الصلاة لثلاث عشرة ليلة خلت من شوال سنة أربع وتسعين ومائة.

طلبه للعلم:

طلب العلم وهو صبي، وكان يشتغل بحفظ الحديث وهو في الكتاب ولم تتجاوز سنة عشر سنين، وكان يختلف إلى محدثي بلده ويرد على بعضهم خطأ؛ فلما بلغ ستة عشر سنة، كان قد حفظ كتب ابن المبارك ووكيع وعرف فقه أصحاب الرأي، ثم خرج مع أمه وأخيه أحمد إلى مكة، فلما حجّ رجع أخوه بأمه، وجلس هو في طلب الحديث.

شيوخه:

قال رحمه الله: «كتبت عن ألف وثمانين رجلاً



أ.د. علي بن محمد العتيق

أستاذ الحديث والدراسات العليا بجامعة جازان - كلية الشريعة والقانون

وقال الإمام أحمد: ما أخرجت خراسان مثل محمد بن إسماعيل.

وقد قال له الإمام مسلم عندما سأله عن حديث كفارة المجلس: دعني حتى أقبل رجلك يا أستاذ الأستاذين وسيد المحدثين وطبيب الحديث في علله. وقال له: لا يبغضك إلا حاسد، وأشهد أنه ليس في الدنيا مثلك (النكت على كتاب ابن الصلاح 716/2)

وقال أبو عيسى الترمذي: لم أر بالعراق ولا بخراسان في معنى العلل والتاريخ ومعرفة الأسانيد أعلم من محمد بن إسماعيل (طبقات الشافعية 220/2)

عبادته وورعه وصلاحه:

وكما جمع الإمام البخاري بين الفقه والحديث فقد جمع الله له بين العلم والعبادة. فقد كان كثير التلاوة والصلاة، وخاصة في رمضان فهو يختم القرآن في النهار كل يوم ختمة، ويقوم بعد التراويح كل ثلاث ليال بختمة.

كما كان - رحمه الله - ورعاً في منطقه وكلامه فقال رحمه الله: أرجو أن ألقى الله ولا يحاسبني أني اغتبت أحداً.

بعض مؤلفاته:

الجامع الصحيح، الأدب المفرد، التاريخ الكبير، التاريخ الأوسط، التاريخ الصغير، خلق أفعال العباد، الرد على الجهمية، المسند الكبير، الأشربة، الهبة، أسامي الصحابة الوجدان، العلل، الكنى، الفوائد، قضايا الصحابة والتابعين وأقوالهم، رفع اليدين في الصلاة، القراءة خلف الإمام، بر الوالدين، الضعفاء. وغيرها.

وفاته:

لَمَّا مَنَّ البخاري من العلم خرج إلى (خرتتك) وهي قرية على فرسخين من سمرقند، كان له بها أقرباء فبقي فيها أياماً قليلة، ثم توفي وكان ذلك ليلة السبت ليلة عيد الفطر عند صلاة العشاء، ودفن يوم الفطر بعد صلاة الظهر سنة ستة وخمسين ومائتين، وعاش اثنين وستين سنة إلا ثلاثة عشر يوماً وكانت حياته كلها حافلة بالعلم معمورة بالعبادة، فجزاه الله عن الإسلام وأهله خير الجزاء.

الجامع الصحيح:

اسم الكتاب:

حسب ما رجحه الحافظ ابن حجر في هدي

الساري: «الجامع الصحيح المسند من حديث رسول الله ﷺ وسننه وأيامه».

ويقال له الجامع الصحيح، ويقال اختصاراً: صحيح البخاري وهو المشهور بين الناس.

الباعث على تأليف الجامع الصحيح:

1 - رغبة في تمييز الحديث الصحيح وتمييزه عن الضعيف.

2 - تلبية لرغبة شيخه إسحاق بن راهويه؛ حيث قال: لو جمعت كتاباً لصحيح سنة رسول الله ﷺ، قال البخاري: فوق ذلك في قلبي فأخذت في جمع الجامع الصحيح.

3 - وقال البخاري: رأيت النبي ﷺ وكأني بين يديه وببدي مروحةٌ أذبُ عنه، فسألت بعض المعبرين فقال لي: أنت تذب عنه الكذب.

موضوع الكتاب:

قال ابن حجر في هدي الساري:

بيان موضوعه والكشف عن مغزاه؛ فيه تقرر أنه التزم فيه الصحة وأنه لا يورد فيه إلا حديثاً صحيحاً، هذا أصل موضوعه، وهو مستفاد من تسميته إياه: الجامع الصحيح المسند من حديث رسول الله ﷺ وسننه وأيامه. ومما نقلناه عنه من رواية الأئمة عنه صريحاً، ثم رأى أن لا يخلية من الفوائد الفقهية والنكت الحكمية، فاستخرج بفهمه من المتون معاني كثيرة فرقها في أبواب الكتاب بحسب تناسبها، واعتنى فيه بآيات الأحكام؛ فانتزع منها الدلالات البديعة وسلك في الإشارة إلى تفسيرها السبل الوسيعة.

رواة الجامع الصحيح عن البخاري:

- محمد بن يوسف بن مطر الفربري، وهي أهم الروايات.

- أبو طلحة منصور البزدوي.

- إبراهيم بن معقل النسفي.

- حماد بن شاعر.

- أبو ذر عبدالله بن أحمد بن محمد بن عبدالرحمن الهروي الحافظ.

- أبو علي سعيد بن عثمان الحافظ، ابن السكن

- أبو محمد عبدالله بن إبراهيم الأصيلي

قال صديق حسن خان: وأما روايته، فقد رويها عن الفربري أنه قال: سمع البخاري من مؤلفه: تسعون ألف رجل فما بقي أحد يرويه عنه غيري. قال ابن حجر: «أطلق ذلك بناء على ما في

علمه، وقد تأخر بعده بتسع سنين أبو طلحة منصور البزدوي المتوفى سنة تسع وعشرين وثلاث مئة، وهو آخر من حدث عن البخاري بصحيحه كما جزم به أبو نصر بن مأكولا وغيره».

عدد أحاديث الكتاب وكتبه وأبوابه:

قال ابن الصلاح: «سبعة آلاف ومائتان وخمسة وسبعون حديثاً بالأحاديث المكررة».

وتعقبه ابن حجر فقال: «جميع أحاديثه بالمكرر سوى المعلقات سبعة آلاف وثلاث مئة وسبعة وتسعون حديثاً».

قال صديق حسن خان: والخالص من ذلك بلا تكرير: ألف حديث وست مئة وحديثان، وإذا ضم إليه المتون المعلقة المرفوعة التي لم يوصلها في موضع آخر منه وهي: مئة وتسعة وخمسون حديثاً، صار مجموع الخالص: ألفي حديث وسبع مئة وإحدى وستين حديثاً. فجملة ما فيه من التعاليق: ألف وثلاث مئة وواحد وأربعون حديثاً، وأكثرها مكرر، فخرج في الكتاب أصول متونه وليس فيه من المتون التي لم تخرج من الكتاب ولو من طريق آخر إلا مئة وستون حديثاً. وجملة ما فيه من المكرر: تسعة آلاف واثنان وثمانون حديثاً خارجاً عن الموقوفات على الصحابة والمقطوعات على التابعين.

وعدد كتبه كما في الكواكب الدراري: مئة وستون، وأبوابه: ثلاثة آلاف وأربع مئة وخمسون باباً، مع اختلاف قليل في نسخ الأصول، وعدد مشايخه الذين خرج عنهم فيه: مائتان وتسعة وثمانون.. ووقع له اثنان وعشرون حديثاً ثلاثيات الإسناد

انتقاؤه لكتابه وعنايته به:

قال أبو جعفر العقيلي: لما ألف البخاري كتاب الصحيح عرضه على أحمد بن حنبل ويحيى بن معين وعلى بن المديني وغيرهم، فاستحسنوه وشهدوا له بالصحة، إلا في أربعة أحاديث. قال العقيلي: والقول فيها قول البخاري وهي صحيحة.

وقال أبو أحمد بن عدي: سمعت الحسن بن الحسين البزاز، سمعت إبراهيم بن معقل، سمعت البخاري يقول: ما أدخلت في هذا الكتاب إلا ما صح، وتركت من الصحاح كي لا يطول الكتاب.

وقال البخاري: أخرجت هذا الكتاب من زهاء ست مئة ألف حديث.

وقال أيضاً: صنفت «الصحيح» في ست عشرة سنة، وجعلته حجة فيما بيني وبين الله تعالى.

قال الإمام النسائي: ما في هذه الكتب كلها أجود من كتاب البخاري.

وقال النووي في شرح صحيح مسلم (14/1): اتفق العلماء رحمهم الله على أن أصح الكتب بعد القرآن العزيز الصحيحان البخاري ومسلم، وتلقتهما الأمة بالقبول، وكتاب البخاري أصحهما وأكثرهما فوائد ومعارف ظاهرة وغامضة، وقد صح أن مسلماً كان ممن يستفيد من البخاري ويعترف بأنه ليس له نظير في علم الحديث، وهذا الذي ذكرناه من ترجيح كتاب البخاري هو المذهب المختار الذي قاله الجماهير وأهل الإتيان والحدق والغوص على أسرار الحديث.

قال الذهبي في تاريخ الإسلام: وأما (جامع البخاري الصحيح) فأجل كتب الإسلام وأفضلها بعد كتاب الله تعالى..

أدلة تفضيله على صحيح مسلم:

قال الحافظ ابن حجر في النكت (1/286-289): «وقال أبو عبد الرحمن النسائي: ما في هذه الكتب كلها أجود من كتاب البخاري».

قال ابن حجر: ونقل كلام الأئمة في تفضيل كتاب البخاري يكثر، ويكفي من ذلك اتفاقهم على أنه كان أعلم بالفن من مسلم، وأن مسلماً كان يتعلم منه ويشهد له بالتقدم والتفرد بمعرفة ذلك في عصره. فهذا من حيث الجملة وأما من حيث التفصيل فيترجح كتاب البخاري على كتاب مسلم، فإن الإسناد الصحيح مداره على اتصاله، وعدالة الرواة، كما بيناه غير مرة. وكتاب البخاري أعدل رواية وأشد اتصالاً من كتاب مسلم، والدليل على ذلك من أوجه:

أحدها: أن الذين انفرد البخاري بالإخراج لهم دون مسلم: أربعمائة وخمسة وثلاثون رجلاً، المتكلم فيهم بالضعف منهم: نحو من ثمانين رجلاً، والذين انفرد مسلم بالإخراج لهم دون البخاري: ستمائة وعشرون رجلاً، المتكلم فيهم بالضعف منهم: مائة وستون رجلاً، على الضعف من كتاب البخاري، ولا شك أن التخريج عمن لم يتكلم فيه أصلاً أولى من التخريج عمن تكلم فيه، ولو كان ذلك غير سديد.

الوجه الثاني: أن الذين انفرد بهم البخاري ممن تكلم فيه لم يكن يكثر من تخريج أحاديثهم، وليس لواحد منهم نسخة كثيرة أخرجها كلها أو أكثرها إلا نسخة عكرمة عن ابن عباس. بخلاف

مسلم فإنه أخرج أكثر تلك النسخ التي رواها عمن تكلم فيه: كأبي الزبير عن جابر، وسهيل عن أبيه عن أبي هريرة، وحمام بن سلمة عن ثابت... ونحوهم.

الوجه الثالث: أن الذين انفرد بهم البخاري ممن تكلم فيه أكثرهم من شيوخه الذين لقيهم وعرف أحوالهم واطلع على أحاديثهم، فميز جيدها من رديها بخلاف مسلم، فإن أكثر من تفرد بتخريج حديثه ممن تكلم فيه، من المتقدمين، وقد أخرج أكثر نسخهم كما قدمنا ذكره، ولا شك أن المرء أشد معرفةً بحديث شيوخه وبصحيح حديثهم من ضعيفه ممن تقدم عن عصرهم.

الوجه الرابع: أن أكثر هؤلاء الرجال الذين تكلم فيهم من المتقدمين يخرج البخاري أحاديثهم غالباً في الاستشهاد والمتابعات والتعليقات بخلاف مسلم، فإنه يخرج لهم الكثير في الأصول والاحتجاج ولا يعرج البخاري في الغالب على من أخرج لهم مسلم في المتابعات؛ فأكثر من يخرج لهم البخاري في المتابعات يحتج بهم مسلم وأكثر من يخرج لهم مسلم في المتابعات لا يعرج عليهم البخاري، فهذا وجه من وجوه الترجيح ظاهر.

والأوجه الأربعة المتقدمة كلها تتعلق بعدالة الرواة، وبقي ما يتعلق بالاتصال:

وهو الوجه الخامس: وهو أن مسلماً كان مذهبه، بل نقل الإجماع في أول صحيحه: أن الإسناد المعنعن له حكم الاتصال إذا تعاصر المعنعن والمعنون عنه وإن لم يثبت اجتماعهما. والبخاري لا يحمل على الاتصال حتى يثبت اجتماعهما ولو مرة واحدة. وقد أظهر البخاري هذا المذهب في التأريخ وجرى عليه في الصحيح، وهو مما يرجح به كتابه، لأننا وإن سلمنا ما ذكره مسلم من الحكم بالاتصال، فلا يخفى أن شرط البخاري أوضح في الاتصال، وبهذا يتبين أن شرطه في كتابه أقوى اتصالاً وأشد تحريراً، والله أعلم.

شرطه في الصحيح:

قال ابن طاهر في شروط الأئمة: اعلم أن البخاري ومسلماً ومن ذكرنا بعدهم، لم ينقل عن واحد منهم أنه قال: شرطت أن أخرج في كتابي ما يكون على الشرط الفلاني، وإنما يعرف ذلك من سبر كتبهم، فيعلم بذلك شرط كل رجلٍ منهم. واعلم أن شرط البخاري ومسلم أن يُخرجا الحديث المتفق على ثقة نقلته إلى الصحابي المشهور، من غير اختلاف بين الثقات الأثبات، ويكون إسناده

متصلاً غير مقطوع، فإن كان للصحابي راويان فصاعداً فحسن، وإن يكن له إلا راوٍ واحد إذا صح الطريق إلى الراوي أخرجه، إلا أن مسلماً أخرج أحاديث أقوام ترك البخاري حديثهم، لشبهة وقعت في نفسه، أخرج مسلم أحاديثهم بإزالة الشبهة، مثل حماد بن سلمة، وسهيل بن أبي صالح، وداد بن أبي هند، وأبي الزبير، والعلاء بن عبد الرحمن، وغيرهم.

منهج الإمام البخاري في صحيحه:

يكرر الأحاديث ويقطعها:

أ- لفائدة إسنادية أو متنية.

ب- أو يكون الحديث عن صحابي فيعيده عن صحابي آخر.

ج- أو أن يسوقه بالنعنة ثم يعيده بالتصريح بالسمع.

قال ابن حجر في هدي الساري: الفصل الثالث: في بيان تقطيعه للحديث واختصاره وفائدة إعادته له في الأبواب وتكراره قال الحافظ أبو الفضل محمد بن طاهر المقدسي فيما رويناه عنه في جزء سماه جواب المتعنت: اعلم أن البخاري رحمه الله كان يذكر الحديث في كتابه في مواضع ويستدل به في كل باب بإسناد آخر ويستخرج طريق واحدة فيتصرف حينئذ فيه، فيورده في موضع موصولاً وفي موضع معلقاً ويورده تارة تاماً وتارة مقتصراً على طرفه الذي يحتاج إليه في ذلك الباب، فإن كان المتن مشتملاً على جمل متعددة لا تعلق لإحداها بالأخرى فإنه منه بحسن استنباطه وغزارة فقهه معنى يقتضيه الباب الذي أخرجه فيه وقلما يورد حديثاً في موضعين بإسناد واحد ولفظ واحد وإنما يورده من طريق أخرى لمعان تذكرها والله أعلم بمراده منها فمفهومه أنه يخرج الحديث عن صحابي ثم يورده عن صحابي آخر والمقصود منه أن يخرج الحديث عن حد الغرابة وكذلك يفعل في أهل الطبقة الثانية والثالثة وهلم جرا إلى مشايخه فيعتقد من يرى ذلك من غير أهل الصنعة أنه تكرر وليس كذلك لاشتماله على فائدة زائدة...

الترم استنباط الفوائد الفقهية والنكت الحكمية، فاستخرج بفهمه الثاقب من المتن معاني كثيرة فرّقها في أبوابه بحسب المناسبة، واعتنى فيها بآيات الأحكام، ومن ثم أخلى كثيراً من الأبواب من ذكر إسناد الحديث واقتصر على قوله: فلان عن النبي ﷺ، وقد يذكر المتن بغير إسناد، وقد يورده معلقاً لقصد الاحتجاج لما ترجم له وأشار

للحديث لكونه معلوماً أو سبق قريباً..

تراجم البخاري في صحيحه:

بين ابن حجر في هدي الساري أن تراجم البخاري في صحيحه على نوعين:

أ- ظاهرة: وهي أن تكون دالة بالمطابقة لما يورد في مضمونها.. وقد تكون بلفظ المترجم له أو بعضه أو بمعناه.

ب- خفية: وهي التي لا تدرك مطابقتها لمضمون الباب إلا بالنظر الفاحص والتفكير الدقيق.. وهذا الموضع هو معظم ما يشكل من تراجم هذا الكتاب، ولهذا اشتهر من قول جمع من الفضلاء فقه البخاري في تراجمه وأكثر ما يفعل البخاري ذلك إذا لم يجد حديثاً على شرطه في الباب ظاهر المعنى في المقصد الذي ترجم به ويستنبط الفقه منه، وقد يفعل ذلك لغرض شحذ الأذهان في إظهار مضمونه واستخراج خبيئه، وكثيراً ما يفعل ذلك أي هذا الأخير حيث يذكر الحديث المفسر لذلك في موضع آخر متقدماً أو متأخراً، فكأنه يحيل عليه ويومئ بالرمز والإشارة إليه...

تنوع تراجم البخاري: قال صديق حسن خان في الحطة (ص302):

«وجملة تراجم أبوابه تنقسم أقساماً؛ منها أنه يترجم بحديث مرفوع ليس على شرطه ويذكر في الباب حديثاً شاهداً على شرطه، ومنها أنه يترجم بحديث مرفوع ليس على شرطه لمسألة استنبطها من الحديث بنحو من الاستنباط من نصه أو إشارته أو عمومته أو إيمائه أو فحواه، ومنها أنه يترجم بمذهب ذهب إليه ذاهب قبله، ويذكر في الباب ما يدل عليه بنحو من الدلالة لو يكون له شاهداً في الجملة من غير قطع بترجيح ذلك المذهب فيقول: باب من قال كذا.

ومنها أنه يترجم بمسألة اختلفت فيها الأحاديث، فيأتي بتلك الأحاديث على اختلافها، ليقرّب إلى الفقيه من بعده أمرها، مثاله: باب خروج النساء إلى البراز. جمع فيه حديثين مختلفين.

ومنها أنه قد تتعارض الأدلة، ويكون عند البخاري وجه تطبيق بينها، يحمل كل واحد على محمل فيترجم بذلك المحمل، إشارة إلى التطبيق، مثاله: باب خوف المؤمن أن يحبط عمله وما يحذر من الإصرار على النفاق والعصيان. ذكر فيه حديث: «سباب المسلم فسوق وقتاله كفر».

ومنها أنه قد يجع في الباب أحاديث كثيرة كل واحد منها يدل على الترجمة، ثم يظهر له في

حديث واحد فائدة أخرى سوى الفائدة المترجم عليها، فيعلم ذلك الحديث بعلامة الباب، وليس غرضه أن الباب الأول قد انقضى بما فيه وجاء الباب الآخر برأسه، ولكن قوله: "باب" هنالك بمنزلة ما يكتب أهل العلم على الفائدة المهمة لفظ: تنبيه أو لفظ فائدة أو لفظ قف...

ومنها أنه قد يكتب لفظ: باب مكان قول المحدثين: وبهذا الإسناد، وذلك حيث جاء حديثان بإسناد واحد، كما يكتب حيث جاء حديث واحد بإسنادين، مثاله: باب ذكر الملائكة؛ أطال فيها الكلام حتى أخرج حديث: «الملائكة يتعاقبون ملائكة بالليل وملائكة بالنهار» برواية شعيب عن أبي الزناد عن الأعرج عن أبي هريرة، ثم كتب: باب إذا قال أحدكم: «آمين والملائكة في السماء آمين... الحديث» ثم أخرج حديث: «إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة»...

ومنه أنه يذهب في كثير من التراجم إلى طريقة أهل السير في استنباطهم خصوصيات الوقائع والأحوال من إشارات طرق الحديث، وربما يتعجب الفقيه لعدم ممارسة هذا الفن، لكن أهل السير لهم اعتناء شديد بمعرفة تلك الخصوصيات...

كثيراً ما يترجم للمسائل الخلافية بصيغة السؤال ويختار القول الراجح، من خلال ما يورده من أحاديث في الترجمة مثل ترجمته في كتاب العلم بقوله: «باب متى يصح سماع الصغير؟» وأورد فيه حديثين:

أولهما: حديث ابن عباس قال: «أقبلت راكباً على أتان، وأنا يومئذ قد ناهزت الاحتلام، ورسول الله ﷺ يصلي بمنى إلى غير جدار، فمررت بين يدي بعض الصف، وأرسلت الأتان ترتع، فدخلت في الصف، فلم ينكر لك علي».

وثانيهما: حديث محمود بن الربيع قال: «عقلت من النبي ﷺ مجة مجها في وجهي وأنا ابن خمس سنين من دلو».

قال ابن حجر في الفتح: ومقصود الباب الاستدلال على أن البلوغ ليس شرطاً في التحمل.

المعلقات في صحيح البخاري:

قال الإمام الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني في مقدمة فتح الباري شرح صحيح البخاري الموسومة بهدي الساري⁽¹⁾:

الفصل الرابع:

[في بيان السبب في إirاده للأحاديث المعلقة:

مرفوعة وموقوفة، وشرح أحكام ذلك] والمراد بالتعليق: ما حذف من مبتدأ إسناده واحد فأكثر ولو إلى آخر الإسناد⁽²⁾، وتارة يجزم به ك(قال)⁽³⁾ وتارة لا يجزم به ك(يذكر)⁽⁴⁾:

(المعلق من المرفوعات)

قال الحافظ⁽⁵⁾:

فأما المعلق من المرفوعات فعلى قسمين:

أحدهما: ما يوجد في موضع آخر من كتابه هذا موصولاً.

ثانيهما: ما لا يوجد فيه إلا معلقاً.

فأما الأول: فيورده معلقاً حيث يضيق مخرج الحديث فتمت ضاق المخرج واشتمل المتن على أحكام فاحتاج إلى تكريره، فإنه يتصرف في الإسناد خشية التلويط. اهـ.

وأما الثاني: وهو ما لا يوجد فيه إلا معلقاً، فإنه على صورتين إما أن يورده بصيغة الجزم وإما أن يورده بصيغة التمريض.

فالبصيغة الأولى يستفاد منها الصحة إلى من علق عنه لكن يبقى النظر فيمن أبرز من رجال ذلك الحديث: فمنه ما يلتحق بشرطه، ومنه ما لا يلتحق.

مثال على: ما يلتحق بشرطه:

أنه قال في كتاب الوكالة قال عثمان بن الهيثم، حدثنا عوف، حدثنا محمد بن سيرين عن أبي هريرة رضي الله عنه قال (وكلني رسول الله ﷺ بركة رمضان...) الحديث بطوله⁽⁶⁾.

وأوراده في موضع آخرى منها في فضائل القرآن⁽⁷⁾ وفي ذكر إبليس⁽⁸⁾ ولم يقل في موضع منها حدثنا عثمان فالظاهر أنه لم يسمعه منه.

وأما ما لا يلتحق بشرطه:

فقد يكون صحيحاً على شرط غيره، وقد يكون حسناً صالحاً للحجة وقد يكون ضعيفاً لا من جهة حرج في رجاله بل من جهة انقطاع يسير في إسناده وهو منجبر بأمر آخر.

فمثال ما هو صحيح على شرط غيره: قوله في الطهارة: وقالت عائشة: (كان النبي ﷺ يذكر الله على كل أحيانه) وهو حديث صحيح على شرط مسلم وقد أخرجه في صحيحة⁽⁹⁾.....

ومثال: ما هو حسن صالح للحجة: قوله فيه وقال بهز بن حكيم عن أبيه عن جده: (الله أحق أن يستحيا منه، من الناس) هو حديث حسن مشهور عن بهز بن حكيم عن أبيه عن جده،

ومثال: ما يكون ضعيفاً لا من جهة قدح في رجاله بل من جهة انقطاع يسير في إسناده وهو منجبر بأمر آخر.

قوله في كتاب الزكاة⁽¹¹⁾ وقال طاوس قال معاذ بن جبل لأهل اليمن أتتوني بعرض ثياب خميص أو لبيس في الصدقة مكان الشعير والذرة (أهون عليكم وخير لأصحاب محمد ﷺ) فإسناده إلى طاوس صحيح إلا أن طاوساً لم يسمع من معاذ⁽¹²⁾.

الصيغة الثانية:

ما علق بصيغة التمرريض في صحيح البخاري: قال الإمام ابن حجر العسقلاني رحمه الله تعالى في مقدمة الفتح: (هدي الساري)⁽¹³⁾.

ما يورد بصيغة التمرريض: لا استفاد منه الصحة إلى ما علق عنه لكن فيه ما هو صحيح، وفيه أما ما هو صحيح فلم يوجد فيه ما هو على شرطه إلا مواضع يسيرة جداً ووجد لا يستعمل ذلك إلا حيث يورد ذلك الحديث المعلق بالمعنى.

مثاله: كقوله في الطب: (ويذكر عن ابن عباس عن النبي ﷺ في الرقي بفاتحة الكتاب)⁽¹⁴⁾. فقد أسنده في موضع آخر ورده بهذه الصيغة - صيغة التمرريض -.

قال الإمام البخاري حدثني سيدان بن مضارب أبو محمد الباهلي: حدثنا أبو معشر البصري. هو صدوق، يوسف بن يزيد البراء قال: حدثني عبيد الله بن الأخنس أبو مالك، عن ابن أبي مليكة، عن ابن عباس: أن نفرًا من أصحاب النبي ﷺ مروا بماء فيهم لديغ أو سليم، فعرض لهم رجل من أهل الماء، فقال: هل فيكم من راق، إن في الماء رجلاً لديغاً أو سليماً فانطلق رجل منهم، فقرأ بفاتحة الكتاب على شاء، فبرأ، فجاء بالشاء إلى أصحابه، فكرهوا ذلك وقالوا: أخذت على كتاب الله أجراً، حتى قدموا المدينة، فقالوا: يا رسول الله أخذ على كتاب الله أجراً فقال رسول الله ﷺ: (إن أحق ما أخذتم عليه أجرًا كتاب الله) أهـ.

ثم قال ابن حجر:⁽¹⁵⁾

«وأما ما لم يورده في موضع آخر مما أورده بهذه الصيغة فمنه ما هو صحيح إلا أنه ليس على شرطه، ومنه ما هو حسن، ومنه ما هو ضعيف فرد، إلا أن العمل على موافقته ومنه ما هو ضعيف فرد لا جابر له».

فمثال الأول: [الصحيح الذي ليس على شرطه]:

أنه قال ويذكر عن عبد الله بن السائب قال: (قرأ النبي ﷺ المؤمنون في صلاة الصبح حتى إذا جاء ذكر موسى وهارون، أو ذكر عيسى أخذته سعة فركع)⁽¹⁶⁾.

قال الحافظ: وهو حديث صحيح على شرط مسلم أخرجه في صحيحة⁽¹⁷⁾ إلا أن البخاري لم يخرج لبعض رواته. وأما الثاني: فهو [الحسن]. مثاله:

قوله في البيوع ويذكر عن عثمان بن عفان رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم قال له (إذا بعث فكل وإذا ابتعت فاكتل)⁽¹⁸⁾.

قال الحافظ: وهذا الحديث قد رواه الدارقطني⁽¹⁹⁾ من طريق عبدالله بن المغيرة⁽²⁰⁾ وهو صدوق عن منقذ⁽²¹⁾ مولى عثمان وقد وثق عن عثمان به، وتابعة عليه سعيد بن المسيب، ومن طريقه أخرجه أحمد في المسند⁽²²⁾ إلا أن في إسناده ابن لهيعة⁽²³⁾. ورواه ابن أبي شيبة في مصنفه⁽²⁴⁾ من حديث عطاء عن عثمان وفيه انقطاع فالحديث حسن لما عضده من ذلك.

وأما الثالث: [الضعيف الذي لا عاضد له إلا أن العمل على موافقته].

مثاله:

قوله في الوصايا ويذكر عن النبي ﷺ (أنه قضى بالدين قبل الوصية)⁽²⁵⁾ وقد رواه الترمذي⁽²⁶⁾ موصولاً من حديث أبي إسحاق السبيعي عن الحارث الأعور عن علي. والحارث⁽²⁷⁾ ضعيف وقد استغربه الترمذي ثم حكى إجماع أهل العلم على القول به. وأما الرابع: [الضعيف الذي لا عاضد له].

وهو في الكتاب قليل جداً، وحيث يقع ذلك فيه يتعقبه المصنف بالتضعيف بخلاف ما قبله.⁽²⁸⁾

مثاله:

قوله في كتاب الصلاة ويذكر عن أبي هريرة رفعه (لا يتطوع الإمام في مكانه)⁽²⁹⁾ [ولم يصح]. وهو حديث أخرجه أبو داود⁽³⁰⁾ من طريق ليث بن أبي سليم عن الحجاج بن عبيد عن إبراهيم بن إسماعيل عن أبي هريرة، وليث بن أبي سليم ضعيف وشيخ شيخه لا يعرف وقد أختلف عليه فيه. وقد أفرد الحافظ ابن حجر التعاليق التي في صحيح البخاري في مصنف مستقل، قال عنه في هدي الساري: «وقد بسطت ذلك جميعه في مصنف كبير سميته تغليق التعليق، ذكرت فيه جميع

أحاديثه المرفوعة وآثاره الموقوفة وذكرت من وصلها بأسانيد إلى المكان المعلق، فجاء كتاباً خافلاً وجامعاً كاملاً لم يفرد أحد بالتصنيف»⁽³¹⁾.

الكتب التي اعتنت بصحيح البخاري:

المؤلفات في رجال البخاري:

الكتب التي ترجمت لرجال البخاري في صحيحه كثيرة؛ منها ما ألف في الجمع بين رجال الكتب الستة، كالمعجم المشتمل لابن عساكر والكمال لعبد الغني المقدسي وتهذيب الكمال للمزي وتهذيب التهذيب لابن حجر وغيرها، ومنها ما ترجم لرجال البخاري ومسلم فقط؛ كرجال البخاري ومسلم للدارقطني والجمع بين رجال الصحيحين لأبي نصر الكلاباذي والجمع بين رجال الصحيحين لمحمد بن طاهر المقدسي، ومنها ما ترجم لرجال البخاري على سبيل الانفراد، مثل:

1 - الهداية والإرشاد في معرفة أهل الثقة والسادات الذين أخرج لهم البخاري في صحيحه، لأبي نصر أحمد بن محمد الكلاباذي.

2 - التعديل والتجريح لمن أخرج له البخاري في الصحيح، لأبي الوليد سليمان بن خلف الباجي.

3 - أسماء من روى عنهم البخاري في الصحيح، لأبي أحمد عبدالله بن عدي الجرجاني.

4 - تسمية المشايخ الذين روى عنهم البخاري في صحيحه، لأبي عبدالله بن منده.

5 - رفع التماري فيمن تكلم فيه من رجال البخاري، لأبي بكر محمد بن إسماعيل بن خلفون الأندلسي.

6 - فك أغراض البخاري المبهمة في الجمع بين الحديث والترجمة لمحمد بن منصور بن حمامة السجلماسي

شرح صحيح البخاري:

1 - شرحه الإمام أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي (ت 386هـ)، واسم شرحه (أعلام الحديث)

2 - وشرحه محمد بن يوسف الكرمانى (ت 788هـ) في كتابه (الكواكب الدراري).

3 - وشرحه الحافظ ابن رجب الحنبلي، في كتابه (فتح الباري).

4 - وشرحه الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني (ت 852هـ) في كتابه (فتح الباري) وهو أجل شروح البخاري.

5 - وبدر الدين العيني (ت 855هـ) في كتابه

(عمدة القاري).

6 - وأحمد بن محمد بن أبي بكر القسطلاني (ت 923هـ) في كتابه (إرشاد الساري).

وقد ذكر فؤاد سزكين في كتابه (تاريخ التراث العربي) (56) شرحاً للجامع الصحيح، بعضها مخطوط وبعضها قد طبع عدة مرات كالكتب السابقة.

وقد شرح أبوابه ابن المنير في (المتواري على تراجم أبواب البخاري)، والشاه ولي الله الدهلوي في (تراجم أبواب البخاري)، ومحمد زكريا الكاندهلوي في (شرح تراجم أبواب البخاري)، وكلها مطبوعة. المستخرجات:

1 - مستخرج أبي بكر الإسماعيلي.

2 - مستخرج أبي أحمد الغطريفي.

3 - مستخرج أبي عبد الله الضبي المعروف بـ(ابن أبي ذهل).

4 - مستخرج أبي عبد الله النيسابوري المعروف بـ(بابن الأخرم).

5 - مستخرج أبي بكر الأصبهاني.

6 - مستخرج أبي نعيم الأبهاني.

7 - مستخرج أبي بكر البرقاني.

8 - مستخرج أبي ذر الهروي. وغيرها

الأطراف:

1 - أطراف الصحيحين لأبي مسعود الدمشقي.

2 - أطراف الصحيحين لأبي نعيم الأصبهاني. وغيرها.

من الدراسات حول صحيح البخاري أو مؤلفه:

(الإمام البخاري سيد الحفاظ والمحدثين) للشيخ

تقي الدين الندوي المظاهري.

الهوامش:

1 - هدي الساري (ص 19).

2 - تدريب الراوي (171/1)، فتح المفيت للسخاوي (58/1)، والغاية شرح الهداية (287/1) للسخاوي.

3 - قلت مثاله:

ما أخرجه البخاري في صحيحة 107/1 مجزوماً به. كتاب الغسل، باب من أغتسل عرياناً وحده في الخلوة، ومن تستر فالتستر أفضل. وقال بهز بن حكيم عن أبيه عن جده عن النبي قال: قال رسول الله ﷺ (لا يصل الإمام في الموضع الذي صلى فيه حتى يتحول). قال أبو داود: عطاء الخراساني لم يدرك المغيرة بن شعبه.

31 - وقد طبع الكتاب مراراً، في أربع مجلدات.

(الله أحق أن يستحيا منه من الناس).

ووصله الحاكم في المستدرک 199/4، كتاب اللباس، حديث رقم (7358) من طريق أحمد بن سليمان الفقيه به، بنحوه مع زيادة في أوله وفي آخره. قال الحاكم: هذا حديث صحيح الإسناد ولم يخرجاه ووافقه الذهبي في التلخيص.

وجاء موصولاً أيضاً عند كل من:

- أبو داود في السنن 304/4، كتاب الحمام، باب ما جاء في التعري، حديث (4017) من طريق عبد الله بن مسلمة به، بنحوه.

- وأخرجه الترمذي في السنن 90/5، كتاب الأدب، باب ما جاء في حفظ العورة حديث (2769) من طريق محمد بن بشار به، بنحوه.

4 - قلت مثاله:

ما أخرجه البخاري في صحيحة 683/2، كتاب الصوم (36)، باب إذا جامع في رمضان (29).

ويذكر عن أبي هريرة رفعه: (من أفطر يوماً من رمضان، من غير عذر ولا مرض، لم يقضه صيام الدهر وإن صامه). وبه قال ابن مسعود. قال سعيد بن المسيب والشعبي وابن جبير وإبراهيم وقتادة وحماذ: يقضي يوماً مكانه.

- وجاء وصله عند كل من:

- أخرجه أحمد في المسند 386/2، 442، 458، 470.

- وأخرجه الترمذي في السنن 101/3، كتاب الصوم (6) باب ما جاء في الإفطار متممداً (27) برقم (723) وقال أبو عيسى: حديث أبي هريرة لا نعرفه إلا من هذا الوجه، وسعدت محمدًا يقول: أبو المطوس أسمه يزيد بن المطوس ولا أعرف له غير هذا الحديث أه.

5 - هدي الساري (ص19) الفصل الرابع.

6 - أخرجه الإمام البخاري في صحيحة (568/4)، كتاب الوكالة (40)، باب إذا وكل رجلاً فترك الوكيل شيئاً فأجازة الموكل فهو جائز وإن أفرضه إلى أجل مسمى جاز (10)، حديث رقم (2311) من حديث أبي هريرة.

7 - أخرجه البخاري في صحيحة (386/6)، كتاب بدء الخلق (59)، باب صفة إبليس وجنوده (11) حديث رقم (3275) مختصراً.

12 - وأخرجه البخاري في صحيحة أيضاً (672/8)، كتاب فضائل القرآن (66)، باب فضل سورة البقرة (10) حديث رقم (5010) مختصراً.

8 - أخرجه مسلم في صحيحة (282/1)، كتاب الحيض (3)، باب ذكر الله تعالى في حال الجنابة وغيرها (30) برقم (373) قال: حدثنا أبو كريب محمد بن العلاء وإبراهيم بن موسى: قالوا: حدثنا ابن أبي زائدة عن أبيه عن خالد بن سلمه، عن

البهي، عن عروة، عن عائشة، قالت: «كان النبي ﷺ يذكر الله على كل أحيانه».

9 - أخرجه أبي داود في السنن 24/1، كتاب الطهارة (1)، باب في الرجل يذكر الله تعالى على غير طهر (9) حديث (18) من طريق محمد بن العلاء بمثله.

- وأخرجه الترمذي في السنن 432/5، كتاب الدعوات (49)، باب ما جاء أن دعوة المسلم مستجابة حديث (3384) من طريق أبو كريب ومحمد بن عبيد المحاربي به، بمثله.

16 - وأخرجه ابن ماجه في السنن 110/1، كتاب الطهارة وسننها (1)، باب ذكر الله عز وجل على الخلا برقم (302) من طريق سويد بن سعيد.

10 - سبق تخريجه.

11 - أخرجه البخاري في صحيحة 252/2، كتاب الزكاة، باب العرض في الزكاة. بلفظ (وقال طاوس: قال معاذ رضي الله عنه لأهل اليمن: (اتنوني بعرض ثياب خميص أو لبيس في الصدقة مكان الشعير والذرة، أهون عليكم وخير لأصحاب النبي

ﷺ بلدينة). الفتح (356/3).

12 - هدي الساري.

13 - هدي الساري /ص 19 الفصل الرابع.

14 - أخرجه البخاري في صحيحة 2166/5، (79) كتاب الطب، (32) باب الرقى بفاتحة الكتاب.

15 - هدي الساري /ص20.

16 - أخرجه البخاري في صحيحة 268/1، صفة الصلاة، باب الجمع بين السورتين في الركعة.

17 - أخرجه الإمام مسلم في صحيحة 336/1، كتاب الصلاة، باب القراءة في الصبح من حديث عبد الله بن السائب، برقم (455).

18 - أخرجه الإمام البخاري في صحيحة 748/2، كتاب البيوع، باب الكيل على البائع والمعلم.

19 - أخرجه الدارقطني في السنن 8/3، كتاب البيوع.

20 - عبد الله بن المغيرة بن أبي بردة (صدوق)، التاريخ الكبير 205/5، الجرح والتعديل 175/5، هدي (21).

21 - منقذ بن قيس المصري، مولى ابن سراقه، مقبول من الثالثة/ تقريب التهذيب (276/2) ترجمة (1399).

22 - أخرجه أحمد في المسند 75/1 قال: حدثنا أبو سعيد، ثنا ابن لهيعة، أخبرنا موسى بن وردان قال: سمعت سعيد بن المسيب.

23 - ابن لهيعة: هو عبد الله بن لهيعة أبو عبد الرحمن الحضرمي، قال أحمد بن صالح: كان ابن لهيعة من الثقات إلا أنه إذا لقن شيئاً حدث به، وقال ابن سعد: كان ضعيفاً. وقال الحاكم: ذاهب الحديث وقال الذهبي: والعمل على تضعيف حديثه وقال ابن صلاح: ومن المتساهلين عبد الله بن لهيعة المصري ترك الاحتجاج بروايته مع جلالة تساهله. روى له في مسلم بعض شيء مقرون مات سنة (174) هـ وقد ناف على الثمانين.

24 - قلت: وخلاصة القول فيه أن من رواه عنه قبل الاختلاط فحديثه مقبول، ومن رواه عنه بعد الاختلاط أو لم يتميز حديثه قبل أو بعد: فمردود ضعيف. تهذيب الكمال 727/2، التاريخ الكبير 182/5، تهذيب التهذيب 373/5.

قلت: وفي سند الإمام أحمد (موسى بن وردان) قال الذهبي: صدوق، قال ابن حجر: موسى بن وردان العامري مولاهم أبو عمر المصري، مدني الأصل صدوق ربما أخطأ من الثالثة، سنة (117) هـ وله أربع وسبعون سنة. تقريب التهذيب

289/2، الكاشف 309/2.

وأخرجه ابن أبي شيبة في مصنفه 154/5، (15) كتاب البيوع والأفضية، باب (162) من قال إذا سمي الكيل والوزن قليل. وهو شاهد مرسل.

وأخرجه البيهقي في السنن الكبرى 315/5، كتاب البيوع، باب الرجل يبتاع طعاماً كيلاً فلا يبيعه حتى يكتاله لنفسه ثم لا يبرا حتى يكتاله على مشتره من طريق أبو الحسين بن بشران العدل، به، بنحوه.

(قال البيهقي): وقد روي ذلك موصولاً من أوجه أذا ضم بعضها إلى بعض قوي. قال ابن حجر في كتابه تعليق (240/3) وبمجموع هذه الطرق يعرف أن للحديث أصلاً، والله أعلم.

25 - أخرجه الإمام البخاري في صحيحة 1010/3، (59) كتاب الوصايا، (9) باب تأويل قوله تعالى (من بعد وصيه يوصون بها أودين النساء 11).

26 - أخرجه الإمام الترمذي في السنن 362/4، كتاب الفرائض، باب ما جاء في ميراث الإخوة من الأب والأم برقم (2094).

قال أبو عيسى: هذا حديث لا نعرفه إلا من حديث أبي إسحاق عن الحارث عن علي، وقد تكلم بعض أهل العلم في الحارث، والعمل على هذا الحديث عند عامة أهل العلم.

27 - الحارث الأعور: هو الحارث بن عبد الله أبو زهير الهمداني الخارفي الأعور الكوفي.

قال النسائي وغيره ليس بالقوي، قال الشعبي: حدثنا الحارث وأشهد أنه أحد الكذابين. قال الذهبي: شعبي لين.

روى عن علي بن مسعود، وروى عنه عمر بن مرة والشعبي، مات سنة (65هـ). الضعفاء والمتروكين للنسائي (116) الكاشف (303/1) الترجمة (856).

28 - هدي الساري /ص 21.

29 - أخرجه البخاري في صحيحة 389/2، كتاب الأذان، باب مكث الإمام في مصلاه بعد السلام برقم (848) من الفتح.

30 - أخرجه أبي داود في السنن (409/1)، كتاب الصلاة، باب الإمام يتلو في مكانه برقم (616) من حديث المغيرة بن شعبة قال:

حدثنا أبو توبة الربيع بن نافع، حدثنا عبدالعزيز بن عبد الملك القرشي، حدثنا عطاء الخراساني، عن المغيرة بن شعبة،

قال: قال رسول الله ﷺ (لا يصل الإمام في الموضع الذي صلى فيه حتى يتحول). قال أبو داود: عطاء الخراساني لم يدرك المغيرة بن شعبة.

31 - وقد طبع الكتاب مراراً، في أربع مجلدات.

السرديات العربية والهيمنة الاستعمارية

كذلك، فإن هذه النظرة يصاحبها ما يعارضها، فكثير من الأشكال الأدبية العربية فرضت نفسها عالمياً، وترجمت بنفس الشكل والخصوصية، وإن لم تعبر تعبيراً كاملاً عن الحضارة العربية الإسلامية، مثل ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وهذه أشكال فرضت نفسها، وحازت بقبول في الذائقة الإنسانية، وإن قدّمت ألف ليلة وليلة صورة غير دقيقة عن المجتمع العربي الإسلامي، صورة: القيان، والمغنين وليالي الطرب، واللهو، والرجال المهووسين بتعدد الزوجات والجواري.

تلك النظرة التي لا زالت مستقرة في ذهن الغربي، ويتم تقديم سرديات مكتوبة أو مرئية في ضوء تلك الرؤية النمطية المستقرة.

من الأهمية بمكان، عدم الانجرار وراء المعيارية الغربية في النظر إلى السرديات العربية وتقييمها في مجال النقد الأدبي خاصة، وقضايا الثقافة والهوية والفكر عامة، فالواقع يشير إلى وجود علوم أخرى عانت من هذه النظرة الاستعمارية المهيمنة الإقصائية، مثل التاريخ والجغرافيا والفلسفة، وكلها اتخذت مما وصل إليه الغرب معايير ونماذج، راحت تقيس بها، دون مراعاة الخصوصية الحضارية، والشرط التاريخي، وظروف البيئة والإنسان. مما يدفعنا لربط الظاهرة برؤية أكبر وأشمل، لتكون معالجتنا أكثر رحابة، وبخلفية أعماق، مما ضيع مرجعيات علمية وأدبية هائلة كانت مهمة في فهم رحلة الإبداع العربي، والإنسان العربي، والأبعاد الحضارية والفكرية بالغة الأهمية المرتبطة به.



د. مصطفى عطية جمعة

أكاديمي، وناقد أدبي

ولو طرحنا تلك القضية من منظور آخر، وهو منظور سرديات المناطق الحيوية Bioregional Narrative (أي جغرافية المسرودات)، سنجد أن الرؤية النقدية لمرحلة بعد الاستعمار، باتت تعترف بوجود منظومات للقيم والأخلاق مختلفة بين الجماعات البشرية⁽¹⁾، وهذا تطور كبير في البعد الفكري، الذي كان يرهن القيم والأخلاق بمنظور الدول الاستعمارية الغربية ومصنوفات قيمها.

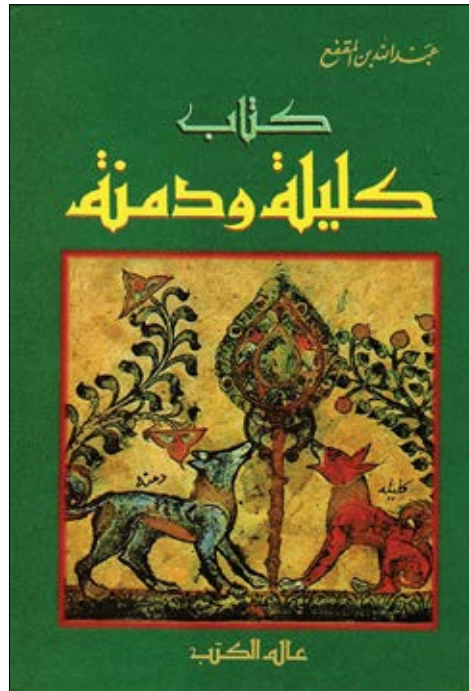
وتلعب سرديات المناطق الحيوية دوراً بنائياً في تكوين رؤية إيكولوجية عن خصوصيات تلك المناطق، وعلاقاتها المتداخلة مع بعضها البعض ومع المناطق الأخرى المتاخمة لها أو البعيدة عنها، ولكن المشكلة تكمن في تضيق أفق التفكير، خاصة لو تم اختيار سرديات تسلط الضوء على العرضية والغريبة فيما هو مألوف ومحلي، وتكون الكارثة أن يكون القائم على الاختيار خاضع لعوامل قوة⁽²⁾.

وبالتالي تصبح الدراسات الثقافية للسرديات المحلية أو في الثقافات الأخرى غير صادقة في نقل الصورة الواجبة، فتقدم تصورات غرائبية وثانوية عن هذه المناطق، خصوصاً لو ارتبط الأمر بالنساء وعالمهن المثير للخيال الشعبي.

أما سردية كليله ودمنة، فهي وإن كانت مترجمة عن اللغة العربية، ولكنها تعبر عن الحكمة الهندية، وحياة الهند القديمة، لذا، تعتمد عبدالله بن المقفع أن يضع مقدمات عديدة خطابها عربي الثقافة، إسلامي التوجه، فمثلاً يحوي كتاب كليله ودمنة أربع مقدمات، الأولى والثانية تتحدثان عن ظروف تأليف الكتاب، وأهدافه، وفلسفته، بجانب سبل ترجمته من اللغة الهندية القديمة إلى الفارسية ثم من الفارسية إلى العربية، ونكتشف في كل مقدمة إضافة دلالية ومعرفية تساهم في إنارة متن الكتاب. فالمتن ينقلنا مباشرة إلى زمن موغل في القدم في التاريخ الهندي، وكذلك المقدمة الرابعة عن حياة برزويه، أما المقدمة الثالثة فهي كما يشير ابن المقفع كتبها بنفسها ولم يترجمها مثل غيرها، وفيها خطابه الموجه للقارئ العربي، بروح الإسلام، فالحكمة ضالة المسلم، أنى وجدها فهو أحق بها.⁽³⁾

وتلك الأشكال الشهيرة، غير كافية في التعبير عن الأدب العربي، مثلما هي غير كافية في نقل صورة الشرق الحقيقية إلى الغرب، ولكن المثال هنا ينفي فكرة المعيارية من أساسها، لأن هذه

تلك الأشكال الشهيرة، غير كافية في التعبير عن الأدب العربي، مثلما هي غير كافية في نقل صورة الشرق الحقيقية إلى الغرب، ولكن المثال هنا ينفي فكرة المعيارية من أساسها، لأن هذه الأشكال قدمت عالماً، وأحداثاً، وبنية شكلانية، ومضامين، جعلتها متميزة بخصوصيتها واسمها، فلا يمكن أن نقول إن هذه السرديات روايات أو قصص، لأنها تأتي أن تندرج تحت هذه الرؤية، وتقوم دليلاً على أن الإبداع البشري العظيم



الأشكال قدمت عالماً، وأحداثاً، وبنية شكلانية، ومضامين، جعلتها متميزة بخصوصيتها واسمها، فلا يمكن أن نقول إن هذه السرديات روايات أو قصص، لأنها تأتي أن تندرج تحت هذه الرؤية، وتقوم دليلاً على أن الإبداع البشري العظيم، لا يرتكن للمعيارية أياً كانت.

ويعضد هذا، وجود أشكال أدبية قديمة جاءتنا وانتهت إلينا بنفس الاسم والتصنيف والمسمى، وتكاد تكون خصيصة في الأدب العربي، مثل المقامات، فقد جاء ابتكارها كنموذج سردي بديع وموقف طريف، يحمل في طياته جوانب من التعليم والتهديب، وأيضاً تشويق المتلقي، عبر الحدث، وعند مقارنتها لدى البعض فإنه ينفي عنها صفة القص لأنها ليست ذات عقدة وحكمة، فلم يكن بديع الزمان الهمذاني واعياً لذلك، وأراد من إنشائها التعليم وتقديم الطرائف فقط، ولم يتجهوا من خلالها

إلى تحليل النفس، ولا بيان أفكارها، وقد انتقلت إلى الأدب الفارسي، ثم إلى الآداب الأوروبية بعد ترجمة نماذج منها إلى اللغات الأوروبية، ولكن كان تأثيرها محدوداً، بالمقارنة بألف ليلة وليلة، لأن الأخيرة كان الموضوع القصصي فيها واضحاً⁽⁴⁾.

لو نظرنا إلى رأي شوقي ضيف السابق عن المقامة، لوجدنا الخلفية الغربية في تقييمه لها، والخلفية هي: الحدث، الشخصية، الموضوع القصصي، والأحداث، وكذلك التأثير في الآداب الأوروبية أو بالأدق مدى الاحتفاء بها أوروبياً. والحقيقة أن هذا المنظور يضع مقاييس الغرب ومدى قبوله للشكل معياراً له، ولكن القضية كما نجد في الدراسات السردية الحديثة عن المقامات بوصفها فنّاً سردياً معبراً عن مناحي اجتماعية، وحاجات جمالية، وأبعاد ثقافية، أي قراءتها بوصفها نسقا ثقافيا، ويفسح المجال للتأويل بشكل واسع⁽⁵⁾، لنخرج بدلالات جديدة، تتجاوز كون المقامات قصة مبسطة طريفة الحدث والموقف، وهادفة إلى الألاعيب اللغوية والمحسنات البديعية.

ونفس الأمر، سنجد في السير الشعبية العربية، التي هي نموذج معبر عن تشابه المنتج السردى العربي مع المنتج السردى الإنساني، فلكل أمة مسروداتها الشعبية، التي تعبر فيها عن أبطالها وجهادهم وبطولاتهم ومآسيهم، والسير الشعبية العربية قدمت وصفا للوعي الجمعي العربي بشكل مبدع، وحملت الإبداع شعرا ونثرا وسردا في طياتها، ونالت جماهيرية شعبية واسعة، قبل تدوينها وبعده.

الهوامش

- (1) نقض مركزية المركز (الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري ونسوي، تحرير: أوما ناربان وساندرا هاردنغ، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2012م، ج1، فصل بعنوان: كيف نفكر تفكيراً عالمياً: توسيع حدود الخيال، لورين كود، ص134
- (2) السابق، ص135، 136.
- (3) انظر: كليله ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، المطبعة الفخرية، القاهرة.
- (4) انظر: المقامة، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د، ص9، 10، 11.
- (5) السرد العربي القديم: الأساق الثقافية وإشكالية التأويل، د. ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005 م، ص521.

مستقبل البشرية بعيون الذكاء الاصطناعي

عاداتنا اليومية ونظرتنا للواقع الاجتماعي مع عدم قدرتنا على مقاومته. لذلك يجب علينا أن نجعله حليفاً لنا لتحقيق أقصى استفادة منه في مستقبلنا من خلال الاستعداد لاكتساب المهارات اللازمة لمعرفة كيفية استخدامه والعمل معه بأمان. لكن السؤال المفصلي الذي يطرح نفسه علينا ما هو مصطلح الذكاء الاصطناعي؟ وما هي مميزاته؟ وكيف سيؤثر على مستقبل حياتنا الاجتماعية؟

1 - مفهوم الذكاء الاصطناعي:

ظهر مصطلح الذكاء الاصطناعي (Artificial Intelligence) إلى الساحة الأكاديمية في منتصف خمسينيات القرن المنصرم، وبالتحديد في عام

تمهيد:

يسعى هذا المقال إلى توضيح كيف يؤثر الذكاء الاصطناعي على مستقبل البشرية من خلال التعرف على الدور الهام الذي يلعبه في حياتنا اليومية وعلاقاتنا الاجتماعية بعد أن نجح العلماء في تطوير ذكاء اصطناعي يحاكي الذكاء البشري من حيث المبدأ. في حقيقة الأمر، يعتبر هذا التطور أكبر حدث في تاريخ البشرية جمعاء بعد أن أصبح موجوداً في كل مكان ليغزو كل مفاصل حياتنا اليومية، ويتسلل إلى بيوتنا وسياراتنا وهواتفنا وأجهزة الحاسوب وأنظمة النقل، كما بات يتطور بوتيرة سريعة ملفتة للنظر ليمتلك القدرة على تغيير



د. حسام الدين فياض

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

البشرية في أي لغة وترجمتها.

2 - مجالات استخدام الذكاء الاصطناعي:

وفي هذا السياق نستعرض المجالات التالية:

أ- القطاع الصناعي: ففي قطاع التصنيع، تعمل الروبوتات الآلية ذات الذكاء الاصطناعي مع الأشخاص لأداء مهام مختلفة، مثل التجميع، وفحص المعدات للتأكد من أن الجهاز يعمل بشكل جيد، حيث تتيح إضافة الذكاء الاصطناعي إلى الروبوتات التعاونية نشرها بشكل أسرع ومراقبة مساحات العمل الخاصة بهم لتغير الظروف والتكيف معها، وفيما يتعلق بالروبوتات الصناعية بشكل عام يمكن للذكاء الاصطناعي تحسين دقة الروبوت وموثوقيته، بالإضافة إلى تمكين أشكال أكثر تقدماً من التنقل. ولعل الأهم من ذلك كله أن الذكاء الاصطناعي يمكن أن يلعب دوراً رئيسياً في تقليل جهود البرمجة والهندسة المطلوبة لإنشاء وتنفيذ الأتمتة الصناعية.

تنوع تطبيقات الذكاء الاصطناعي في الصناعة من أبسطها إلى أعقدها خاصة في ظل ما يعرف بالثورة الصناعية الرابعة**، حيث يكون للذكاء

1950، عندما قام العالم آلان ماتيوسون تورينج• بتقديم اختبار تورينج الذي يقوم بتقييم الذكاء لجهاز الحاسب (الكمبيوتر)، ويقوم بتصنيفه ذكياً في حال قدرته على محاكاة العقل البشري. إلا أن مصطلح الذكاء الاصطناعي بدأ رسمياً كنظام علمي في عام 1956 في كلية دارتموث في هانوفر بالولايات المتحدة الأمريكية، خلال انعقاد مدرسة صيفية نظمها أربعة باحثين أمريكيين: جون مكارثي، مارفن مينسكي، ناثنيل روتشستر وكلود شانون. ومنذ ذلك الحين، نجح مصطلح "الذكاء الاصطناعي" - الذي من المحتمل أن يكون قد اخترع في البداية لإثارة انتباه الجمهور - بما أنه أصبح شائعاً لدرجة أن لا أحد يجهره اليوم، وأن هذا الفرع من المعلوماتية أخذ في الانتشار أكثر فأكثر مع مرور الوقت، وبما أن التقنيات التي انبثقت عنه ساهمت بقدر كبير في تغيير العالم على مدى الستين سنة الماضية.

يُعرف الذكاء الاصطناعي: بأنه مفهوم يصف التعلم الآلي، والتفكير المنطقي، والتفكير، والذكاء، والإبداع الذي كان من المفترض أن يكون فريداً بالنسبة للبشر، ولكن يتم الآن إعادة تصميمه ونشره بواسطة التكنولوجيا (الصناعة). كما يشير مصطلح الذكاء الاصطناعي في الآلات على قدرة هذه الآلات على التعلم من خلال التجارب التي تقوم بها. فضلاً عن ذلك، يمكن لهذه الآلات أن تقوم بمحاكاة الذكاء البشري الطبيعي. وذلك من خلال التطور والتقدم في تنفيذ المهام المتشابهة لأكثر من مرة.

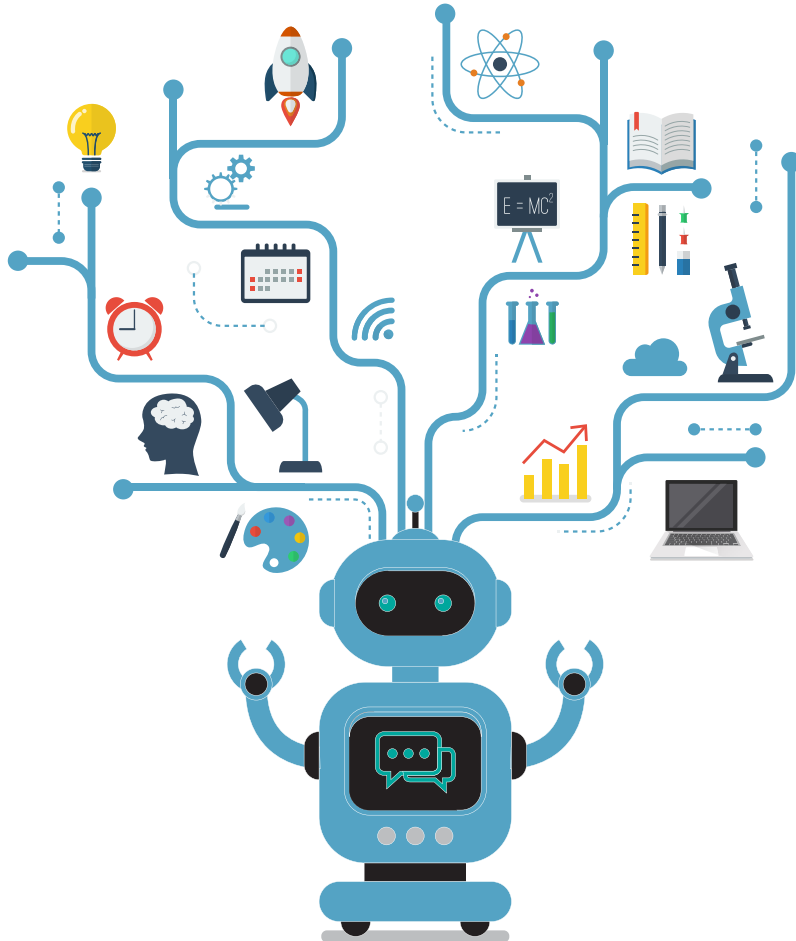
بعبارة أبسط، يشير مصطلح الذكاء الاصطناعي (AI) إلى الأنظمة أو الأجهزة التي تحاكي الذكاء البشري لأداء المهام والتي يمكنها أن تحسن من نفسها استناداً إلى المعلومات التي تجمعها.

وهذا يعني أن مصطلح الذكاء الاصطناعي يتعلق بالقدرة الفائقة على تحليل البيانات أكثر من تعلقه بشكل معين أو وظيفة معينة. وعلى الرغم من أن الذكاء الاصطناعي يقدم صوراً عن الروبوتات العالية الأداء الشبيهة بالإنسان التي تسيطر على العالم، فإنه لا يهدف إلى أن يحل محل البشر. إنه يهدف إلى تعزيز القدرات والمساهمات البشرية بشكل كبير. مما يجعله أصلاً ذا قيمة كبيرة من أصول الأعمال. كما أن الغرض الأساسي من تحفيز الذكاء الاصطناعي أو الذكاء السلوكي هو تمكين أجهزة الكمبيوتر من أداء المهام، مثل تقرير وحل المشكلات وفهم المعلومات

تنوع تطبيقات الذكاء الاصطناعي في الصناعة من أبسطها إلى أعقدها خاصة في ظل ما يعرف بالثورة الصناعية الرابعة**، حيث يكون للذكاء الاصطناعي والحاسوب دوراً كبيراً في تطور الصناعات المختلفة. على الرغم من أن الذكاء الاصطناعي كان موجوداً باعتباره تخصصاً أكاديمياً وعلمياً منذ عقد الخمسينيات في القرن العشرين

الاصطناعي والحاسوب دوراً كبيراً في تطور الصناعات المختلفة. على الرغم من أن الذكاء الاصطناعي كان موجوداً باعتباره تخصصاً أكاديمياً وعلمياً منذ عقد الخمسينيات في القرن العشرين - كما ذكرنا سابقاً -، إلا أن تقنية الذكاء الاصطناعي اكتسبت الكثير من الزخم في السنوات القليلة الماضية.

ب- القطاع الصحي: ما زالت عمليات الرعاية الصحية، سواء كانت مستشفى أو عيادة فردية، سلسلة معقدة ومتعددة الأوجه من العمليات. من العمليات الداخلية مثل الموارد البشرية للتعامل مع مطالبات التأمين لأخذ بيانات المريض من



موفري الخدمات الآخرين، دائماً ما تتدفق البيانات للدخل والخارج لعمليات الرعاية الصحية. منذ عقود مضت كان هناك الكثير من الصفحات الورقية والمكالمات الهاتفية. وفي الأوقات الأخيرة، اندمجت في رسائل البريد الإلكتروني والملفات، وفي السنوات القليلة الماضية، دفع الكثير من صناعة الرعاية الصحية نحو قواعد البيانات السحابية والتطبيقات المخصصة.

كما أدى استخدام الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي في الرعاية الصحية إلى إنشاء عدد من ميزات إدارة البيانات. ومن خلال تطبيق هذه الأدوات على البيانات في الوقت الفعلي، يمكن إنشاء التقارير والقياسات الخاصة باستخدام الموارد تلقائياً، مما يوفر الكثير من وقت العمليات ووقت التفاعل. كما أن النمذجة التنبؤية* على كلا النطاقين الجزئي والكلي تضمن أيضاً توازناً أفضل في استخدام الموارد، فضلاً عن تحديد الحالات والمواسم عندما تحتاج المؤسسات إلى زيادة حجمها ومواردها. ومع النمذجة التنبؤية المستندة إلى البيانات، يمكن للمؤسسات التخطيط للمستقبل، وضمان حصول مجتمعاتها على رعاية أفضل.

ج- القطاع التعليمي: يعتبر الذكاء الاصطناعي من أهم التكنولوجيات الناشئة التي لها تأثير كبير على المنظومة التعليمية، حيث أعطى التعليم إمكانات هائلة للصالح الاجتماعي وتحقيق أهداف التنمية المستدامة ويتطلب ذلك إجراءات في السياسة على مستوى النظام وكيفية وضع السياسات لدعم التعليم المعزز بتقنيات الذكاء الاصطناعي. تتيح الأدوات المدعومة بالذكاء الاصطناعي إمكانية الوصول إلى التعلم لجميع الطلاب في أي وقت وفي أي مكان. ليتعلم كل طالب وفقاً لسرعته الخاصة، ويسهل الوصول على مدار الساعة طوال أيام الأسبوع على الطلاب استكشاف ما يناسبهم دون انتظار معلم. بالإضافة إلى ذلك، يمكن للطلاب من جميع أنحاء العالم الوصول إلى تعليم عالي الجودة بواسطة الإنترنت دون تكبد نفقات السفر والمعيشة. يعد التعليم على المستوى الوطني جزءاً مهماً من تنفيذ الذكاء الاصطناعي.

ويعد تعليم الذكاء الاصطناعي أمراً ضرورياً لتحويل المعرفة المتعلقة بالذكاء الاصطناعي من المعامل إلى السوق وعامة الناس. يلامس الذكاء الاصطناعي جميع القطاعات في وقت واحد. يجب أن يكون تعليم الذكاء الاصطناعي متاحاً على الصعيد المجتمعي.

تعتبر تقنية الذكاء الاصطناعي كغيرها من التقنيات الأخرى سلاحاً ذو حدين. فعلى الرغم من الإيجابيات الكثيرة والتسهيلات الكبيرة التي يمكن أن تقدمها هذه التقنية في مجال الإعلام، لا يمكننا أن نقول بأنها تعتبر تقنية مثالية وخالية من الأخطاء. ولكن الأمر الأكيد هو أن تقنية الذكاء الاصطناعي وعملية استخدامها في مجال الإعلام لا تزال في مرحلة تطور مستمر

الاصطناعي في الآليات، يمكن لهذه الآليات أن تقوم بتوليد نصوص مشابهة بشكل كبير للنصوص التي نقوم نحن كبشر بكتابتها. فضلاً عن ذلك، يمكن لهذه الآليات أيضاً أن تقوم بقرءاء وفهم المحتوى المكتوب من قبل البشر بسهولة.

- القدرة على التلخيص التلقائي: باستخدام هذه الميزة، يمكن للآليات التي تحتوي على قدرات الذكاء الاصطناعي أن تقوم بتلخيص الأفكار المفتاحية المهمة من بين مجموعة كبيرة من المعلومات والبيانات بسهولة.

- تنقيب البيانات واستخراجها وتدقيقها: بفضل التقنيات الحديثة، يمكن للأجهزة المدعومة بذكاء الاصطناعي أن تقوم بالتنقيب عن المعلومات والبيانات واستخراجها بسرعة كبيرة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن لهذه الآليات أن تقوم بتدقيق مراجع هذه المعلومات وتدقيقها لغوياً ونحويًا أيضاً.

تعتبر تقنية الذكاء الاصطناعي كغيرها من التقنيات الأخرى سلاحاً ذو حدين. فعلى الرغم من الإيجابيات الكثيرة والتسهيلات الكبيرة التي يمكن أن تقدمها هذه التقنية في مجال الإعلام، لا يمكننا أن نقول بأنها تعتبر تقنية مثالية وخالية من الأخطاء. ولكن الأمر الأكيد هو أن تقنية الذكاء الاصطناعي وعملية استخدامها في مجال الإعلام لا تزال في مرحلة تطور مستمر. ونحن نطمح إلى مستقبل نتمكن في الآليات الذكية من مساعدة البشر في هذا المجال لفتح آفاق ورؤى.

وأخيراً وليس آخراً، نجد أن الذكاء الاصطناعي يعمل في خدمة الزبائن على تغيير طريقة عملنا بشكل أساسي في العديد من الصناعات المختلفة. حيث شكلت خدمة العملاء جزءاً من هذه القطاعات لسنوات عديدة، حيث كانت في البيع بالتجزئة أو التمويل أو التصنيع أو القانون. يعتقد الخبراء أنه في السنوات القادمة، قد نصل إلى نقطة سيكون من المستحيل فيها التمييز بين العامل البشري وعامل الذكاء الاصطناعي. وقد أصبحت الحلول القائمة على الذكاء الاصطناعي مثل CommBox معياراً لإدارة مركز الاتصال حيث تتطلع الشركات إلى تبسيط العمليات. إنها تتيح للبشر أن يتم دعمهم بالتكنولوجيا بطريقة فعالة من حيث التكلفة تعزز أفضل تجربة ممكنة للعملاء. أدى الاستثمار المتزايد من شركات التكنولوجيا الكبرى مثل Google وMicrosoft وFacebook في هذا المجال إلى تسريع ثورة خدمة العملاء.

ومن عيوب عمل الذكاء الاصطناعي في مجال التعليم أنه يلغي استخدام الذكاء الاصطناعي الحاجة إلى التدريس وجهاً لوجه، حيث يمكن للمتعلمين اكتساب المعرفة بشكل مستقل عن الزمان والمكان. نتيجة هذا التعلم المستقل هي أن يكتسب التلاميذ المعرفة من المنزل وبالتالي يتم فقد الاتصالات الشخصية والمدرسية، وهو ما يؤدي إلى إهمال الاتصالات والعلاقات الاجتماعية والعزلة وبالتالي غياب الشعور الجمعي والتضامن في أوساط المجتمع على المدى البعيد مما يفقد الإنسان إنسانيته باعتباره كائناً اجتماعياً.

د- القطاع الإعلامي: وفي مجال وسائل الإعلام نجد أن بعض الصحف تستفيد من الخبرات الفنية وتستثمر في الاستفادة منها. فعلى سبيل المثال، تستخدم Bloomberg تقنية Cyborg لتحليل القصص المالية الصعبة بسرعة. تستخدم وكالة أسوشيتد برس المهارات اللغوية آلياً لتجميع 3700 تقرير إيرادات سنوية - ما يقرب من أربعة أضعاف ما كان عليه مؤخراً. وفي حال أردنا أن نتعمق أكثر في عالم المهام والتطبيقات التي يمكن أن يقدمها الذكاء الاصطناعي في الإعلام سنجد الكثير والكثير منها. ومن أبرز تلك التطبيقات :

- إمكانية التعلم الآلي: يمكن للآليات التي تحتوي على تقنية الذكاء الاصطناعي أن تتعلم بشكل تلقائي وسريع. مما يسمح لها بأن تقوم بتنفيذ المهام المختلفة بشكل أسرع وأسهل مرة بعد مرة.

- الوصول إلى أماكن يصعب الوصول إليها: بفضل ميزات هذه التقنية الرائعة، يمكن للإعلاميين أن يقوموا بزيارة أماكن لا يمكنهم أن يقوموا بزيارتها بأنفسهم. على سبيل المثال، يمكن للأجهزة الذكية أن تمكنك من زيارة الأماكن الخطيرة وميادين الحروب لتغطية الأخبار هناك بسهولة.

- إمكانية توليد ومعالجة اللغة الطبيعية (الحيية): بفضل التطورات الكبيرة التي شهدتها حقل الذكاء



على مستقبل السلوك الإنساني جراء الاستخدام المتزايد لمفرزاته في شتى مجالات الحياة.

في حقيقة الأمر باتت تقنيات الذكاء الاصطناعي تؤثر على حياتنا أكثر من أي وقت مضى، وربما تتدخل فيها أيضاً، ولذا يرى فريق من الخبراء أن الوقت قد حان لأن يتدخل مفكرو علم الاجتماع وعلم الأخلاق وفلاسفته لضبط هذا الأمر.

يمثل الذكاء الاصطناعي أحد أهم وأخطر إفرزات الثورة التكنولوجية المعاصرة في العصر الرقمي نتيجة لما انبثق عنها من تطبيقات ذكية أثرت على مختلف مناحي الحياة، وأسهمت في خدمة البشرية والارتقاء بها، من خلال علم هندسة الآلات الذكية التي تقوم على إنشاء أجهزة وبرامج حاسوبية قادرة على التفكير بالطريقة التي يعمل بها الدماغ البشري، والتي مكنت الذكاء الاصطناعي من تقديم نسخة إلكترونية مشابهة للإنسان ولديها القدرة على التعلم باكتساب المعلومات والقدرة على تحليل البيانات والمعلومات والقدرة على إيجاد العلاقات، وبالتالي يكون لديها القدرة على اتخاذ القرار السليم لإظهار ردود الفعل المناسبة للمواقف التي تتعرض لها الآلة الإلكترونية، واستغلالها في تحقيق المهمة التي تكلف بها، إلا أن لهذه الطفرة النوعية في تاريخ البشرية جمعاء مجموعة من الآثار والمخاطر، أهمها ما يلي:

أ- انتهاك الخصوصية: تعتبر الخصوصية حق من حقوق الإنسان، فخرق الخصوصية للفرد والمجتمع، باستغلال قدرات الذكاء الاصطناعي يمكن أن يسبب ضرراً شخصياً واجتماعياً دون وعي لحجم الكارثة التي تحيط بنا. ففي معظم الأوقات تكشف عن غير قصد عن بياناتنا الخاصة مثل العمر، والموقع، والتفضيلات وما إلى ذلك.

للجمهور المستهدف وتحديث البيانات تلقائياً.

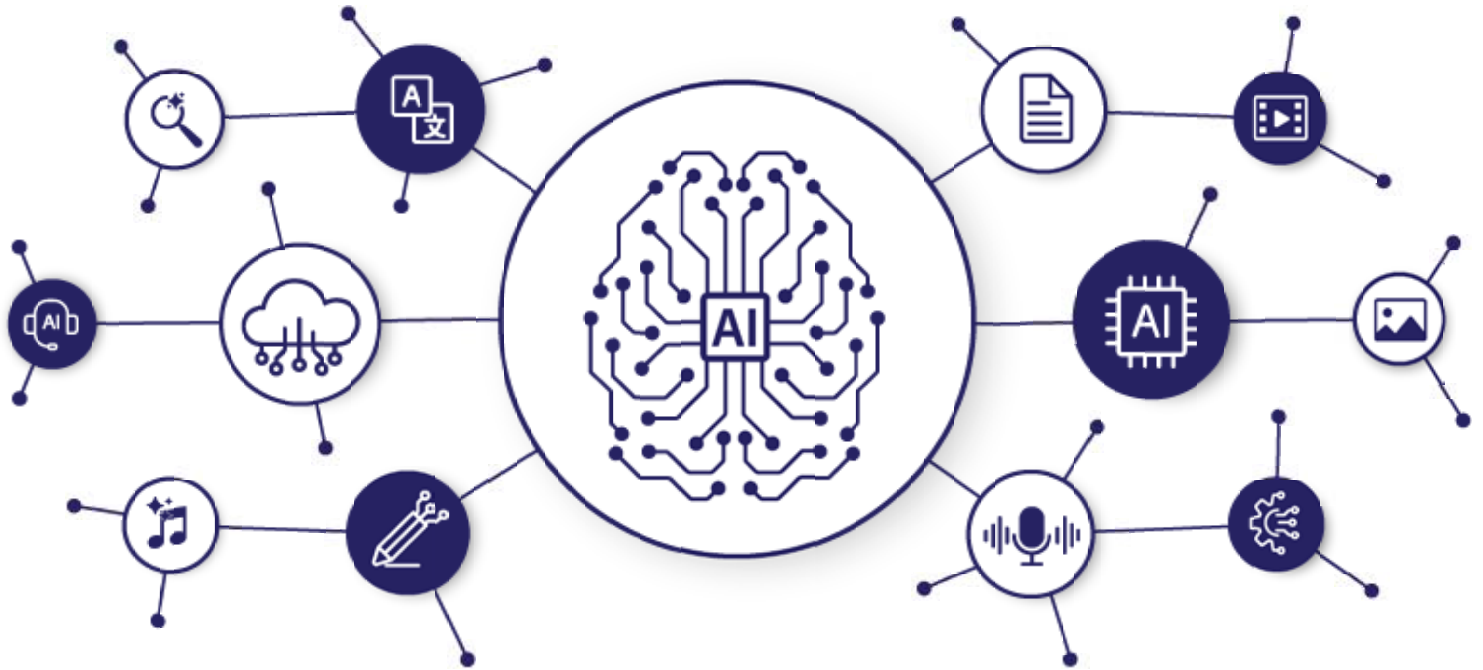
3 - آثار ومخاطر استخدام الذكاء الاصطناعي على مستقبل البشرية:

صحيح أن للذكاء الاصطناعي فوائد جمة وأهمية بالغة في الحياة البشرية لا يمكن لنا إنكارها، فهو يساهم في تحسين وتطوير المجالات الحياتية كافة وذلك من خلال تطوير الأنظمة الحاسوبية، لتعمل بكفاءة فائقة تشبه كفاءة الإنسان الخبير، وفي المحافظة على الخبرات البشرية المتراكمة بنقلها إلى الآلات الذكية، كما يؤدي الذكاء الاصطناعي دوراً مهماً في كثير من الميادين الحساسة مثل: المساعدة في تشخيص الأمراض ووصف الأدوية، والاستشارات القانونية والمهنية، والتعليم التفاعلي، والمجالات الأمنية والعسكرية، بالإضافة إلى المجالات الحياتية الأخرى التي أصبح الذكاء الاصطناعي جزءاً أساسياً فيها، ناهيك عن تخفف الآلات الذكية عن الإنسان الكثير من المخاطر والضغطات النفسية، وتجعله يركز على أشياء أكثر أهمية وأكثر إنسانية، وذلك بتوظيف الآلات للقيام بالأعمال الشاقة والخطرة، والمشاركة في عمليات الإنقاذ في أثناء الكوارث الطبيعية، كما سيكون لهذه الآلات دور فعال في الميادين التي تتضمن تفاصيل كثيرة تتسم بالتعقيد، والتي تحتاج إلى تركيز عقلي متعب وحضور ذهني متواصل وقرارات حساسة وسريعة لا تحتمل التأخير أو الخطأ. وفي ميدان البحوث العلمية قد يكون الذكاء الاصطناعي أكثر قدرة على إجراء تلك البحوث، حيث يسهل الوصول إلى مزيد من الاكتشافات، وبالتالي يعد عاملاً مهماً في زيادة تسارع النمو والتطور في الميادين العلمية كافة. لكن هذا الأمر لا يعفي الذكاء الاصطناعي من وجود مجموعة من المخاطر بالغة الخطورة

كما أظهرت التطبيقات المبكرة للذكاء الاصطناعي في خدمة العملاء قدرتها على تقليل التكاليف، وتحسين الاحتفاظ بالموظفين وولائهم، وزيادة الإيرادات وزيادة رضا العملاء. بالنظر إلى كل هذه الفوائد المذهلة، يبدو أن الاعتماد الكامل للتكنولوجيا على مستوى الصناعة أمر لا مفر منه تقريباً. ويجب أن نعترف ونقر أن قطاع خدمة العملاء يمر بفترة تغيير متسارع نحو الأفضل بفضل الذكاء الاصطناعي.

هـ- قطاع التجارة الإلكترونية: نجد أن العلاقة بين الذكاء الاصطناعي والتجارة الإلكترونية علاقة وثيقة جداً، لأن مجال التجارة الإلكترونية أصبح اليوم ينمو بسرعة قياسية يوماً بعد يوم وتزايدت تحدياته مع تطور البرمجيات والمواقع الإلكترونية وتعدد التقنيات المتداخلة في عمليات البيع والشراء أونلاين والدفع الإلكتروني، وذلك من خلال التنبؤ بسلوك المستخدم ليمنحه ملف شامل عن السلوك الشرائي للعميل ليقدّم لك توقعات على أسس علمية، للمنتجات التي يهتم بها العميل بناءً على الاطلاع على تاريخه الشرائي السابق وتاريخ تصفحه وأكثر ما يبحث عنه بفضل ملفات تعريف الارتباط كوكيز cookies من أجل تطبيق إعادة الاستهداف.

بالإضافة إلى ميزة جمع وتحليل البيانات تلقائياً حيث تعتبر من أهم النقاط في العلاقة بين الذكاء الاصطناعي والتجارة الإلكترونية هي الاستفادة في التسويق الإلكتروني من خلال إتاحة جمع بيانات عملائك المحتملين وجمهورك المستهدف، لبناء حملات إعلانية ناجحة لاحقاً، فتطبيقات الحملات الإعلانية سواء على فيس بوك أو إنستغرام أو جوجل تتعلم من الحملات الإعلانية السابقة وتحاول سد الثغرات والأخطاء التي حصلت وتدارك النقائص وتغيير استراتيجية الحملة وفهم أفضل



وتقوم شركات التتبع بجمع هذه البيانات، وتحليلها ثم توزيعها لتخصيص تجربتنا عبر الإنترنت، كما يمكن لشركات التتبع بيع بياناتنا الخاصة إلى مؤسسات وكيانات أخرى دون علمنا أو موافقتنا، حيث بات من السهل جداً معرفة جميع اهتمامات وأنشطة المستخدمين من محادثاتهم أثناء الجلوس في المنزل، أو البحث عن منتج لزيارة مطعم وما شابه ذلك. وإلى جانب هذا الكشف اللا واعي عن البيانات الشخصية، هناك نوع من البيانات التي نقوم بتحميلها بأنفسنا على منصات التواصل الاجتماعي، حيث يتم نقل هذه البيانات إلى أجهزة الحواسيب السحابية التي عززت بشكل كبير احتمال تتبع هذه المعلومات الشخصية ومعالجتها، ثم بيعها للذي يدفع أكثر.

كما يمكن للتقنيات الجديدة، مثل بصمة الوجه التعرف على جميع الأشخاص في التجمعات الكبيرة، وجمع البيانات من الذكاء الاصطناعي حيث تستطيع معرفة أنشطتك اليومية وميولك النفسية والاجتماعية والسياسية من خلال تصفح مواقع الويب على الانترنت. وفي سياق متصل، تعمل الصين حالياً على تطوير نظام ائتمان اجتماعي يجبر الذكاء الاصطناعي على منح جميع المواطنين الصينيين نقاطاً بناءً على سلوكهم. قد يكون ذلك من خلال: عدم دفع القروض، أو الوقوف في أماكن غير مصرح بها، أو التدخين في أماكن لغير المدخنين، أو اللعب بصوت عالٍ في القطارات، وما إلى ذلك، أو في وسائل النقل، أو المعايير الاجتماعية. ب- تطوير أسلحة مستقلة: تعتبر الأسلحة المستقلة

ومرد ذلك إلى أن الروبوتات لا تحتاج إلى دفع الرواتب أو التأمين الصحي والاجتماعي، لذلك سيحصل أباطرة الذكاء الاصطناعي في العالم كل الأموال، مما يوسع الفجوة بين الأغنياء والفقراء. هـ- إرهاب الذكاء الاصطناعي (أسلحة ذاتية، وجريمة سيبرانية، وتحويل المعلومات إلى أسلحة): ينحصر في احتمالات التسبب في أضرار غير متممة للمدنيين، حيث يمكن للطائرات بدون طيار المستخدمة في الهجمات المميتة والمركبات المستقلة إطلاق القنابل أو الطلقات التي يمكنها اكتشاف الحركة دون تدخل بشري. وتُعد طائرة التشغيل الذاتي (بدون طيار)، أحد الأسلحة ذاتية التشغيل التي بُرِجت للطيران إلى منطقة معينة للبحث عن أهداف محددة، ومن ثم تدميرها باستخدام رأس حربي شديد الانفجار عن طريق خاصية تسمى أطلق وانس Fire & Forget، حيث يمكن لسرب من الطائرات المسييرة بحجم الطيور البحث عن شخص معين وقتله، بإطلاق كمية صغيرة من الديناميت نحو جمجمته، ولأن هذه الطائرات صغيرة جداً، وتتمتع بخفة وذكاء، فلا يمكن القبض عليها أو إيقافها أو تدميرها بسهولة. كما أن المشكلة الأعمق التي نواجهها اليوم هي قدرة الهواة المتمرسين على صناعة هذه الطائرات بسهولة، وبتكلفة أقل من ألف دولار، وذلك لأن جميع أجزاء الطائرة أصبحت الآن متاحة للشراء عبر الإنترنت، وابتأت التقنيات ذات المصادر المفتوحة متاحة للتحميل. كانت تلك نتيجة غير مقصودة بعد أن أصبح استخدام الذكاء الاصطناعي وصناعة

أو الأسلحة الفتاكة ذاتية التشغيل، المعروفة باسم "الروبوتات القاتلة"، هي الثورة الثالثة في مجال الحروب بعد البارود والأسلحة النووية. فالتطور الذي حدث، بدايةً من الألغام الأرضية وصولاً إلى الصواريخ الموجهة عبر الأقمار الصناعية، كان مجرد مقدمة لاستقلال حقيقي لمجال الذكاء الاصطناعي، وإدماجه في عمليات القتل من خلال البحث عن أشخاص معينين، واتخاذ قرارات بالاشتراك معهم، ثم القضاء عليهم تماماً دون أدنى تدخل بشري. وهذه الأسلحة عبارة عن روبوتات عسكرية وطائرات بدون طيار (طائرات الدرون) يمكنها دراسة الأهداف وتنفيذ مهامها بشكل مستقل وفقاً لتعليمات مبرمجة مسبقاً. كما تسعى جميع الدول المتقدمة تقنياً في العالم إلى تطوير تلك الروبوتات لاستخدامها في حروبها ومنازعاتها السياسية. وتشير الدراسات المستقبلية إلى أن الحروب في السنوات القادمة لن يكون فيها الإنسان العامل الحاسم في حدوثها، بل إن استخدام الأسلحة المستقلة المعتمدة على الذكاء الاصطناعي أمر لا مفر منه. لكن السؤال الذي يطرح نفسه ماذا يحدث إذا فشل هذا السلاح في التمييز بين الهدف والرجل البريء؟

ج- فقدان الوظائف البشرية: مع نمو وتيرة استخدام الذكاء الاصطناعي في كافة المجالات، سيتولى بالتأكيد العمل الذي يقوم به العمال والموظفين. ووفقاً لتقرير صادر عن معهد ماكينزي العالمي، من المحتمل أن تفقد قطاعات العمل 800 مليون وظيفة في جميع أنحاء العالم بحلول عام 2030.

الروبوتات أسهل وأرخص. تخيل معنا أن يصبح لدينا قاتل سياسي تكلفته أقل ألف دولار بالمتوسط. ما نتحدث عنه ليس خطراً مستبعداً قد يحدث في المستقبل، وإنما هو في حقيقة الأمر خطر واضح يهددنا استقرارنا في الوقت الحالي.

و- احتمالية تحليل البيانات بشكل خاطئ: كما نعلم أن للذكاء الاصطناعي دوراً مهماً في تحليل البيانات، ويعود الفضل في ذلك إلى تعلم الأجهزة الإلكترونية إلى بعض برامج التدريب التي طُورت لكي تُعلم تلك الأجهزة كيف تكتشف نمطاً معيناً وسط مجموعة ضخمة من البيانات. لكن عندما يتعلم الجهاز إنجاز تلك المهمة، فإنه يوضع قيد العمل لتحليل مزيد من البيانات الجديدة التي لم يعمل عليها قبل ذلك. وعندما يعطينا الكمبيوتر إجابة معينة، فلن نكون قادرين في العادة على معرفة كيفية وصوله إلى تلك الإجابة أو الاستنتاج على وجه التحديد. وهنا تظهر بعض المشكلات الجلية. إذ تقاس جودة أي جهاز أو نظام إلكتروني بجودة البيانات التي تقدم له ليتعلم منها. لكن هناك تجربة مختلفة يمكن أن نتعلم منها درساً مهماً. فقد كان هناك نظام إلكتروني في أحد المستشفيات يعمل بشكل آلي بهدف تحديد المرضى المصابين بمرض الالتهاب الرئوي ليعرف من منهم في حالة خطيرة قد تؤدي إلى الوفاة، حتى يتم إدخاله إلى المستشفى بصورة عاجلة. لكن ذلك النظام الآلي جاء بنتيجة مختلفة تماماً، إذ صنف المصابين بمرض الربو على أنهم أقل عرضة للموت، ولا يحتاجون لتلقي العلاج بصورة عاجلة

في المستشفى. ويرجع السبب في ذلك إلى أنه في المواقف العادية، ينقل المصابون بمرض الالتهاب الرئوي ويُعرف من التاريخ المرضي أنهم يعانون أيضاً من الربو مباشرةً إلى قسم العناية المركزة. وبذلك يحصلون على العلاج الذي يقلل بشكل كبير من مخاطر الوفاة. لكن الجهاز استنتج من ذلك أن المصابين بالربو ويعانون في نفس الوقت من الالتهاب الرئوي هم أشخاص أقل عرضة للموت. وبما أن أجهزة الذكاء الاصطناعي تُصمم لتقييم أمور كثيرة في حياتنا، بداية من تصنيفك الائتماني، إلى جدارتك لشغل وظيفة ما، وحتى احتمالات عودة بعض المجرمين لارتكاب جرائم معينة، فإن مخاطر وقوع هذه الأجهزة في خطأ في بعض الأحيان ودون علمنا بذلك، يزيد الوضع سوءاً. ونظراً لأن الكثير من المعطيات التي نغذي بها أنظمة الذكاء الاصطناعي ليست كاملة أو شاملة، لا ينبغي علينا أن نتوقع منها إجابات أو استنتاجات مثالية في جميع الأوقات.

فإدراك هذه الحقيقة يمثل الخطوة الأولى في التعامل مع مثل هذه الأخطار. وكذلك ينبغي لعمليات اتخاذ القرار التي تستند إلى أنظمة الذكاء الاصطناعي أن تكون أكثر تدقيقاً وأكثر حرصاً. وبما أننا نصنع منظومات الذكاء الاصطناعي لتكون نسخة أخرى منا نحن، فمن المرجح أن تكون مثلنا تماماً، بارعة وبها بعض العيوب أيضاً.

- خلاصة القول، يشهد العالم طفرات وثورات تقنية في العديد من المجالات بمساعدة الذكاء

الاصطناعي. ومع ذلك، لا تزال هناك حاجة إلى فهم أفضل لكيفية تطور الذكاء الاصطناعي، لأن هذه التقنيات لها تأثير عميق على الفرد والمجتمع ومخاطرها لا تقل أهمية عن فوائدها. وهذا يعني أن عملية سيطرة أنظمة الذكاء الاصطناعي على كافة القطاع سيكون لها تأثير كبير على العالم بشكل لا مثيل له. لذا يجب علينا مناقشة المبادئ والمشكلات المتضاربة والحلول الحقيقية ومقدار الوضوح المطلوب في حلول الذكاء الاصطناعي وتحليل البيانات. كما تؤثر اختيارات الأشخاص حول حزمة البرامج على عملية اتخاذ القرار ودمجها في المنظمة ككل. لذلك، فهناك حاجة ماسة إلى فهم جيد للطريقة الصحيحة لتنفيذ هذه الإجراءات، لأنها ليست بعيدة ولكنها ستؤثر قريباً على عامة الناس.

وفي النهاية، نعتقد أن السلبيات الكارثية الناتجة عن سوء استخدام وتوظيف الذكاء الصناعي يُلقى على عاتق البشر بالمقام الأول، وبالأخص مع غياب الحامل الأخلاقي إذا تم استخدامها بطرق غير شرعية لتحقيق مكاسب مادية دنيئة، فسلب حياة الإنسان وحرية وخصوصيته هو أمر بغض ومرفوض أخلاقياً وإنسانياً وقانونياً، مما يضع مستقبل البشرية مع الثورة الهائلة للذكاء الاصطناعي موضع تساؤل؟!

المراجع المعتمدة:

1. حسام الدين فياض: سوسيولوجيا العلاقات الاجتماعية، سلسلة نحو علم اجتماع تنويري، الكتاب: الرابع، دار الأكاديمية الحديثة، أنقرة، ط1، 2023.
2. محرم صالح الحداد ومحمد إبراهيم محمد: الثورة الصناعية الرابعة (الذكاء الاصطناعي - التحول الرقمي) تحديات وفرص الاستحواذ على القوة الرقمية الجديدة، معهد التخطيط القومي، القاهرة، ط1، 2021.
3. ريجي مصطفى عليان وإيمان السامرائي: تسويق المعلومات وخدمات المعلومات، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2015.
4. مجموعة مؤلفين: الإنسان في مهبط التقنية (من الإنسان إلى ما بعده)، ترجمة: محمد أسليم، فاس، ط1، 2019.
5. عبدالرؤوف محمد إسماعيل: تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي "وتطبيقاته في التعليم"، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2017.
6. عادل عبدالنور: مدخل إلى عالم الذكاء الاصطناعي، مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، الرياض (السعودية)، ط1، 2005.
7. أشرف شهاب: الذكاء الاصطناعي (يهاجم الذكاء الاصطناعي!)، مجلة الأهرام، القاهرة، العدد: 213، سبتمبر 2018.
8. آلان بونيه: الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله، ترجمة: علي صبري فرغلي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 172، إبريل - نيسان 1993.
9. وهاب ضيف الله العبدالله: أثر تنوع الموارد البشرية على الذكاء الاصطناعي، المجلة العربية للنشر العلمي، عمان، العدد: 24، الإصدار: 2 - تشرين الأول 2020.
10. إبراهيم محمد حسن عجم: الذكاء الاصطناعي وانعكاساته على المنظمات عالية الأداء - دراسة استطلاعية في وزارة العلوم والتكنولوجيا، مجلة الإدارة والاقتصاد، العراق، السنة: 41، العدد: 115، 2018.
11. ساعد ساعد: العلاقات العامة في عصر الذكاء الصناعي التحولات والاستخدامات، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، الجزائر، المجلد: 4، العدد: 2، 2020.
12. منظمة اليونسكو: الذكاء الاصطناعي: بين الأسطورة والواقع، 3/ 2018.

<https://ar.unesco.org/courier/20183-/ldhk-istny-byn-stwr-wlwg>

المحافظة على الثقافة المادية والتقاليد

عفاف بنت صياح الشمري
السعودية

أهمية الثقافة المادية والتقاليد في الهوية الثقافية:

تُعتبر الثقافة المادية جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الشعوب، فهي تعكس تطور المجتمعات عبر العصور المختلفة، ويصف لنا حالهم وامكانياتهم، على سبيل المثال، يمكن للأبنية القديمة والأدوات اليدوية أن تقدم نافذة لفهم المعتقدات والقيم التي سادت في حقبة معينة، كحي طريف في الدرعية في المملكة العربية السعودية، والذي أُسس في القرن الخامس عشر وهو أول عاصمة لأسرة آل سعود العائلة المالكة. والفنون الصخرية بمنطقة حائل، ويعتبر رابع موقع سعودي يسجل في قائمة التراث العالمي، حيث تمثل الآثار في الموقع عدداً من الأشكال الأدمية والحيوانية، ويمتد تاريخها إلى 10,000 سنة.

رمز من رموز العفة والستر منذ أن خلق الله عز وجل الإنسان، قال الله تعالى: ﴿يَبْنِيْ عَادَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُؤَرِّى سَوْءَ تِكُمْ وَرِبَاسًا وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَٰلِكَ خَيْرٌ ذَٰلِكَ مِنْ عَائِيتِ اللَّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ﴾ سورة الأعراف الآية: 26. ف لباس البدن يختلف في المملكة العربية السعودية قليلاً بين المدن نفسها، ولا سيما بين الشمال والوسط والجنوب، كذلك من مقاطعة وأخرى حسب العرف أو التقاليد المتبعة في كل منطقة، مع الأخذ بعين الاعتبار الظروف البيئية المناخية في تلك المناطق. وفي الغالب ما تجد المواطن يرتدي تعديلات حديثة من التصميم القديمة للزي السعودي، وعموماً تعتبر الملابس الفضفاضة عملية ومناسبة لمناخ المملكة الحار الذي تجتاحه الرياح والرمال، كما أنَّ هذه الملابس تتماشى مع التعاليم الإسلامية التي تحافظ وتحت على الحياء. وأيضاً من التقاليد أصيلة، التحية المشتركة في المملكة العربية السعودية، تُعد تحية الإسلام (السلام عليكم)

والتقاليد الثقافية، من ناحية أخرى، تحمل قيمة اجتماعية وروحية قديمة، تربط الأفراد بماضيهم وتساعد في فهم أسلوب الحياة الذي ساد في مجتمعاتهم ولا يقتصر اهتمامنا على ذلك بل إن الحفاظ على هذه العناصر الثقافية يعد ضرورة لضمان انتقال الهوية الثقافية من جيل إلى آخر، فالتقاليد والعادات ليست مجرد نشاطات يومية، بل هي مكونات أساسية لثقافة الأمة، وتُساهم في تعزيز الانتماء والوحدة الوطنية، وانطلاقاً من هذا المحور فإن وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية تحتفي في كل عام بعنصر مميز من العناصر الثقافية للمملكة العربية السعودية تحت اسم ثقافي محدد؛ بهدف تركيز الاهتمام تجاه هذا العنصر، والتعريف بقيمته ودلالاته الثقافية، من خلال تعزيز حضوره في المشاريع والفعاليات النوعية. كما يندرج تحت التقاليد، تقاليد اللباس الذي يعد شكله من العلامات المتميزة بين الشعوب، ومظهره من دلائل الفقر أو الغنى على الأفراد، كما أن اللباس



توفر فرصاً للابتكار والابداع وقد تحافظ على التراث، فإنها أيضاً قد تساهم في تهميش الفنون والحرف اليدوية التقليدية، مثل، التطريز اليدوي، الخشبية والنحاسية وغيرها، التي لا تستطيع المنافسة مع الإنتاج الصناعي الذي يتمتع بأسعار منخفضة وتوفر واسع.

من أساليب الحفاظ على الثقافة المادية والتقاليد:

لحماية الثقافة المادية والتقاليد، يجب اتخاذ خطوات فعلية على مستوى المجتمع والحكومة، من أهم الأساليب:

- التوثيق والثورة الرقمية: توثيق التراث الثقافي عبر الأبحاث، والكتب، والمقالات، وكذلك من خلال الوثائق الصوتية والمرئية، هذا يساعد في الحفاظ على تفاصيل الفنون والتقاليد التي قد تختفي مع الزمن، واستخدام التقنية الحديثة مثل الواقع المعزز

وأسلوب حياة واحدة للعالم اجمع، وبالطبع يؤدي إلى تهديد الهوية الثقافية المحلية، في العديد من البلدان، كما أدى تأثير العولمة إلى انفتاح الأجيال الجديدة على ثقافات أخرى، مما ساهم في تراجع الاهتمام بالتقاليد المحلية.

- الانتقال إلى المدن: الانتقال من المجتمعات الريفية إلى المجتمعات الحضرية قد يسهم في تراجع بعض الممارسات التقليدية، كالزراعة والرعي والشعر والأدب، والفنون السعودية كالعرضة النجدية، والسامري، حيث يعتمد العديد من الشباب على أسلوب حياة حديث يعتمد على التكنولوجيا، مما يضعف ارتباطهم بالتقاليد التي كانت جزءاً أساسياً من حياتهم اليومية.
- التطور التكنولوجي: على الرغم من أن التكنولوجيا

أكثر من مجرد كلمات تُقال؛ فهي دعاء بالخير، وتمنُّ بالسلامة والبركة للآخر، وتحمل هذه التحية في طياتها معاني الاحترام والود العميق، غالباً ما تتبعها المصافحة في اللقاءات الرسمية، كإشارة إلى التقدير المتبادل، وإذا كان اللقاء بين الأهل أو الأصدقاء المقربين، فإن التحية قد تأخذ شكل قبلة على الخد، رمزاً للتقارب العاطفي والعلاقات الراسخة التي تجمع بين الأفراد، هكذا، تتحول التحية إلى أكثر من مجرد بداية لقاء؛ لتصبح لغة ثقافية تعبر عن القيم الإنسانية الأصيلة.

أهم التحديات التي تواجه الحفاظ على الثقافة المادية والتقاليد:

- العولمة: العولمة أحد أبرز التحديات التي تواجه الثقافات المحلية، حيث تسهم في انتشار ثقافات



جبل أم سنان في جبة وجبال المنجور وراطا في الشويمس



صورة من كتاب بدو المملكة العربية السعودية من تأليف تيري موجيه

بالإنجليزية : (Augmented Reality) هي التكنولوجيا القائمة على إسقاط الأجسام الافتراضية والمعلومات في بيئة المستخدم الحقيقية لتوفر معلومات إضافية أو تكون موجهًا له، أو الواقع الافتراضي: القائم على إسقاط الأجسام الحقيقية في بيئة افتراضية، يستطيع المستخدم التعامل مع المعلومات والأجسام الافتراضية، في الواقع المعزز من خلال عدة أجهزة سواء أكانت محمولة كالهاتف الذكي أو من خلال الأجهزة التي ترتدي كالنظارات.

في ظل الثورة الرقمية، أصبح من الممكن استخدام التكنولوجيا كأداة لحماية التراث الثقافي؛ من خلال التصوير الرقمي، والتوثيق الصوتي، والفيديوهات التعليمية، يمكن للأجيال الجديدة التعرف على الموروث الثقافي القديم.

إضافة إلى ذلك، تتيح وسائل التواصل الاجتماعي الفرصة للتعريف بالفنون الشعبية، الحرف اليدوية، والطعام التقليدي، مما يعزز الوعي الثقافي على مستوى عالمي

• التعليم: إدخال مفاهيم الثقافة المادية والتقاليد في المناهج الدراسية في المدارس والجامعات، وفرض رحلات ميدانية لمواقع تاريخية، التي تشمل المواقع الدينية والتعليمية والعسكرية والترفيهية، وتشمل مواقع بالتربة؛ كالمباني القديمة والجبال، ومواقع في الماء؛ كالسفن الغارقة، لتنمية الوعي لدى الجيل الجديد بأهمية الحفاظ على التراث الثقافي.

على التراث الثقافي جزءاً من الوعي الجماعي والشعور بالمسؤولية الاجتماعية، ومن الممكن أن تصبح هذه الثقافة المادية والتقاليد هي الجسر الذي يربط بين الماضي والمستقبل، ويحافظ على التنوع الثقافي في مواجهة التحديات العصرية.

ولا ننسى أن كل شخص منا يُعتبر حارساً لهذا الإرث، وهو شريك في استمراره، وحفظنا يعد ضرورة؛ لضمان انتقال الهوية الثقافية من جيل إلى آخر، فكما نعتز بتاريخنا، يجب علينا أن نعمل على تعزيز حضور ثقافتنا في كل مجال، وأن نمرر هذا الوعي عبر الأجيال القادمة بكل فخر وإبداع، لتظل هويتنا محط فخر واعتزاز للأجيال القادمة.

• الترويج للمشاركة المجتمعية: تشجيع الشباب على المشاركة في الأنشطة الثقافية مثل اللعب التقليدي مثال على ذلك السامري والدحة، والفنون الشعبية، والمهرجانات الثقافية التي تُعتبر من أهم وسائل الحفاظ على التقاليد.

• التعاون الدولي: من خلال الاتفاقيات الدولية مثل "اتفاقية حماية التراث الثقافي المادي" التابعة لليونسكو، يمكن التعاون بين الدول لحماية المعالم التاريخية والممارسات الثقافية المهددة بالاختفاء. في الختام إن الحفاظ على الثقافة المادية والتقاليد هو مسؤولية جماعية، وتتطلب تكاتف الجهود بين الأفراد، المجتمعات، والحكومات، يجب أن يكون الحفاظ

المصادر

1. القرآن الكريم.
2. صالح، عبدالعزيز حميد: كتاب الأزياء عند العرب عبر العصور المتعاقبة، دار كتاب ناشرون، 2019م.
3. الحمود، محمد بن سعود: كتاب اللباس في العصر الجاهلي، 1432هـ-2013م.
4. موجيه، تيري: كتاب بدو المملكة العربية السعودية، العبيكان.
5. اليونسكو: لحماية التراث الثقافي غير المادي: <https://ich.unesco.org/>
6. اليونسكو: التقرير السنوي لليونسكو حول التراث الثقافي، <https://www.unesco.org/en/culture>
7. المنصة الوطنية السعودية: الثقافة في المملكة العربية السعودية، <https://n9.cl/4yr3l>
8. وزارة الاتصالات وتقنية المعلومات: الواقع المعزز، <https://www.mcit.gov.sa/ar/augmented-reality>
- 9 - هيئة تطوير بوابة الدرعية <https://www.dgda.gov.sa/ar/place/at-turayf>

*صورة المقالة للمصور علي لعجمي Ali Lajami



سبالة موزي أول وقف خير في تاريخ الدولة السعودية



شعر: عيسى دحلان
جازان

ماكنتُ أعلمُ ما انطوتُ
في الخافقينِ
وما احتوته سرائركُ
صدقتُ فيك مشاعراً
كذابةً
حتى
رمتني
في الجحيمِ حبائلُك
فعلمتُ أني بالجفاء
معذبٌ
ماكان قلبي
في الصدودِ يُبادلُك
ستلوح في الأفقِ القريبِ
مرافئُ
لا تدعيها
لم تزرها مراكبكُ
وستذهبُ الأيامُ
كل مواجعي
كم قيدتني في الشقاءِ
أساورُك

لما وقفتُ على الديارِ أسائلُك
والذكرياتُ تعود بي
شوقاً
وتُنذكي ما احتوته
رسائلُك
هل ياترى
قد سَطَرَتْها بالوفاءِ
أناملكُ
أم أنه سهمُ الخيانةِ
صوبته سواعدُك
كم بتُ ليلى والسهادُ
يحيطُ بي
والقلبُ في الاحلامِ
بات يسامرُك
حتى نظمتُ من الحنينِ
قصائدي
تشكو الجوى وتعاتبكُ
والرغبةُ الظمأى إليك تقودني
كي تستقيها
بالحنانِ جداولُك



الشارقة واحة للثقافة والمعرفة والفنون

تحتوي الشارقة مزيجاً فريداً من الثقافات، يجعل منها حاضنة للثقافات والأيدولوجيات المتنوعة، ويؤدي بالتالي إلى الديناميكيات المهمة، بالإضافة إلى الحوارات اليومية بين مختلف الثقافات، ويؤد ويحتضن قصص نجاحات فنية فريدة. تجعل الشارقة تتميز بيئة حضارية ثقافية متينة تُفسح المجال باستمرار لنمو هُويات جديدة ضمن هُوية أكبر تحتضن تلك الثقافات لتتفاعل وتنصهر في بوتقة واحدة. وتتفرد الشارقة بظهور الأماكن العامة في المناطق الحضرية مثل القصباء، وواجهة المجاز المائية وغيرها، تؤدي هذه الميزة دورها كنقاط التقاء للمجتمعات والثقافات المختلفة، وتبرز التحديات الثقافية المثيرة للاهتمام أيضاً، وعلى ضوء ذلك يسعى حاكم الشارقة لجعل هذه الأماكن المميزة منصة للمشاريع الإقليمية والدولية للفن المحلي والإقليمي والدولي.



د. علي عفيفي علي غازي

أكاديمي وصحفي مصري

خلال أنشطتها السنوية كمعارض الكتاب³، والندوات، والمؤتمرات، والمهرجانات، والمكتبات، كملتقى الشارقة الدولي لفن الخط العربي⁴. وعبر المكتبات والمسارح والمتاحف والإصدارات الثقافية والفنية المتنوعة. واستطاع أن يُثبت أن الحاكم المثقف قادر على أن يكون له ملمحه الاستثنائي الخاص في تعامله مع الإنسان والأرض والمستجدات المحلية والعربية والدولية. وترسيخ القوام الثقافي من خلال الرعاية المباشرة للمثقفين والمبدعين في كل المجالات الثقافية والفنية؛ باحتضان جمعيات النفع العام في إطار العمل لخلق بنية تحتية تضم مختلف الفضاءات الثقافية المعنية بالإبداع الإنساني، وقد أثمرت هذه الجهود الثقافية

والروائية²، ويؤمن بديمومة العطاء الثقافي من خلال توفير أسبابه، أو ما يُطلق عليه "البُنى التحتية" من المكتبات والمسارح والمتاحف، والمؤسسات الثقافية التي تُشكل نهراً يتدفق مع الأيام والأجيال، ويزداد غنى بالتجربة والروافد. ويؤمن إيماناً راسخاً بدعم المواهب المبدعة في الشارقة والإمارات ورعايتها، وفي هذا الإطار يتم تنظيم المعارض الرائدة التي تُقام في مراكز الفنون بالشارقة. من خلال تقديم سلسلة من الأنشطة والفعاليات والبرامج ذات الصلة. يعمل القاسمي منذ توليه السلطة في الشارقة على تحويلها إلى واحة للثقافة والمعرفة والفنون، وأثمرت جهوده إذ تغدو الشارقة منار ومركز إشعاع ثقافي من

يؤمن الشيخ الدكتور سلطان القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم إمارة الشارقة، بأهمية الثقافة تأليفاً وبحراً ومعرفةً وفناً فيما يكتب من دراسات، وما يُشجع عليه من طباعة ومعارض للكتاب، ومسابقات لا تقتصر على الشارقة أو الإمارات، وإنما تتسع لتشمل العالمين العربي والإسلامي، ويُقدّم دراساته وترجماته وتحقيقاته في تاريخ الخليج العربي والجزيرة العربية على نحو متكامل¹، وكذلك أعماله الأدبية المسرحية

الكبيرة، إذ يتم اختيار الشارقة من قبل منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة "اليونسكو"، ومقرها باريس؛ لتحمل لقب عاصمة الثقافة العربية عام 1998، ويتم ترشيحها من قبل المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة "الإيسيسكو" ومقرها الرباط؛ كعاصمة للثقافة الإسلامية لعام 2014، تقديرًا للتوجه الثقافي الذي أولاه القاسمي جُلَّ اهتمامه ورعايته⁵. وما من شك أن هذا الاختيار يُعد خطوة طبيعية وإيجابية نحو تطور المشهد الثقافي في هذه الإمارة متعددة الثقافات.

يُكرس القاسمي جهوده دائماً لتطوير علاقة تقوم على تشجيع وامتلاك وعرض الأعمال الفنية التشكيلية والفوتوغرافية، وهو الذي أدخل تقليد عرض الأعمال الفنية، ونشر هذه الثقافة من خلال بينالي الشارقة الدولي للفنون، وترتب على مبادرته وعمق نظرته والتزامه تحول ثقافي حطّي بالدعم والرعاية والتوجيه منه شخصياً، وأتت تلك الجهود ثمارها إذ تُسهم بصورة فعالة ومهمة في تأصيل النهضة الفنية، وتُبرز ثقافة الانسجام والحوار بدلاً من ثقافة الإقصاء والتنافر، وتمثل رؤية مهمة تستشرف آفاق المستقبل.

يُعرف القاسمي باهتماماته الثقافية والفنية المتنوعة حرصاً منه على تنوع لغة التعبير الإبداعي والاهتمام، بصورة تعكس إمارة الشارقة كمدينة حيوية توفر مناخاً من التحول والتطور والإبداع⁶. وفي هذا الإطار يوجه بتعيين الفنانين المواطنين في كلية الفنون الجميلة والتصميم بجامعة الشارقة تقديرًا لمواهبهم وتفوقهم، وضمن منهج سموه في رعاية المتفوقين والموهوبين من المواطنين⁷. ويحرص على أن يفتح بنفسه معارض مشاريع تخرج طلبة الكلية⁸؛ ليُجعل من الكلية بيئة خصبة للتحفيز على دراسة الفن من خلال ما تحتويه من مبان تتسم بالأنافة في هندستها المعمارية التقليدية الإسلامية، ولما تقدمه من برامج متعددة في العمارة، والتصميم الداخلي، والهندسة المعمارية، والتصميم الجرافيكي، والوسائط المتعددة، وتصميم المجوهرات والأزياء والمنسوجات، والفنون الجميلة، وغيرها⁹.

يُعتبر الفن أحد أهم وسائل التواصل والتبادل الفكري الراقي بين الحضارات والشعوب، ووسيلة للتعبير عن الإنسان والمجتمع في أي مكان وزمان، ولذلك يحرص القاسمي دائماً على أن تحتضن الشارقة الإبداع والمبدعين في مختلف أنواع الفنون، والترويج للفن الراقي، وتعريف الجمهور بجماليته من خلال المعارض والفعاليات، ووفق هذه الرؤية تنظم دائرة الثقافة والإعلام، إدارة الفنون بالتعاون مع إدارة المتاحف، معارض فنية تشكيلية يستضيفها متحف

الشارقة للفنون، تستضيف فنانين محليين وعالميين¹⁰، تركز على رؤية الشارقة ضمن مشروعها الثقافي والريادي في المنطقة والعالم بالإنفتاح على الحضارات والثقافات، وتفتح الأفق أمام المشهد البصري للإرتقاء بالسوية الفكرية والفنية، وتكريساً لصورة التلاقي وسُبل الحوار مع الآخر فنياً وفكرياً¹¹. وتسعى من خلالها إلى تعريف الزوار بجوهر العلاقات الثقافية التي تربط بين المنطقة العربية والإسلامية وبقية دول العالم، وتعزيز البرامج المجتمعية التعليمية التي تعنى بتعزيز أهمية الفن بين أفراد المجتمع، والتأكيد على قيمته الثقافية.

تتمتع الشارقة، ثالث أكبر إمارة في دولة الإمارات العربية المتحدة، بميراث من العمل الثقافي، إذ يُكرس حاكمها جهوده لإغناء المشهد الثقافي والفني فيها، منذ ارتقائه سدة الحكم؛ كي يُبرهن أن النظرة الثاقبة والرؤية المستقبلية لواقع الأمة الإسلامية ومنجزاتها وأدوارها، والتي يستشرها ويعمل وفقها، وببذل كل جهوده في سبيل دعمها ورعايتها، إنما هي حصاد مُثمر لعمل منظم ومدرّس، يسير وفق إستراتيجية ممنهجة. وهذا التتويج المُستحق، لم يكن محض صدفة أو وليد عمل عابر؛ بل هي لبنات في مدينة القاسمي الفاضلة وضعت لبنة تلو الأخرى، لتُساعد على ترسيخ مكانة الشارقة على الخريطة المحلية والإقليمية والعالمية ثقافياً وعلمياً وتاريخياً وإسلامياً وإنسانياً.

تستضيف الشارقة وتحتضن المنتديات والمعارض الفنية، وفق رؤية القاسمي التي تسعى إلى المساهمة في دعم التطور الفكري على الساحة الفنية الخليجية عبر إيجاد حيز يحتضن الأعمال الفنية البارزة تحت سماء واحدة بغيّة عرضها للجمهور الإماراتي والعربي، وتهدف إلى توفير منصة عامة تُتيح تبادل وجهات النظر والحوار حول الممارسات الفنية المعاصرة في العالم العربي. ويسعى القاسمي جاهداً لتكون الشارقة مصدراً إعلامياً وصوتاً للفن العربي المعاصر على الساحة المحلية والعالمية، وذلك من خلال استضافة معارض الفنون التشكيلية، ومعارض التصوير الضوئي، التي يُشارك فيها عدد من أبرز فنانين العالم العربي، وتقديم الأعمال الفنية في المنتديات والمحافل الدولية، وإصدار المطبوعات الفنية الورقية، والمنشورات الإلكترونية عبر الإنترنت، وابتكار البرامج الفنية التفاعلية للجمهور. تؤدي الشارقة بمتاحفها الستة عشر¹²، وبأولى الجامعات الفنية في الإمارات، وبمناطقها التراثية¹³، وبينالي الفنون الذي يُقام كل عامين، دوراً تاريخياً رائداً في إثراء الحياة الثقافية في الخليج العربي. يؤهلها لأن تكون البوتقة التي تحتضن المكونات الحضارية والتاريخية للإمارات، ضمن امتدادها

المحلي والإنساني، والساحة القادرة على رصد النتائج المعاصرة للمبدعين من كل حذب وصوب. واستطاع متحف الشارقة للفنون عبر برامجه وعروضه العديدة أن يُقدّم العديد من التجارب الفنية المهمة، وأن يُمثل نقطة تماس بين مختلف العصور تغترف من أرض المخيلة لتُعرف بالنتاج الإنساني على اختلاف مراحلها وتياراته الإبداعية، إذ يُقيم المتحف سلسلة من الأنشطة تخلق منظومة ثقافية ومعرفية متكاملة¹⁴، لم يكن لها أن توجد بمعزل عن دعم وتوجيهات القاسمي الذي يُرسي عبر رؤيته الحكيمة ملامح إمارة الشارقة بمعطياتها الثقافية والإنسانية.

يوكب مشروع الشارقة الثقافي صناعة ثقافية ومرافق معمارية شامخة؛ تنطلق من قناعة القاسمي بدور الثقافة في المجتمع، وأثرها في تطوير الذائقة الفنية والجمالية، وتهذيب النفس، وتوسيع المدارك والمكانات الفكرية والإبداعية، إذ يعمل على تنفيذ مشاريع التنمية الثقافية، والحفاظ على التراث الثقافي والفني والأثري، والتفاعل الإيجابي بين الثقافات، وتفعيل وسائط الثقافة بين الفئات المختلفة من خلال المراكز والمرافق الثقافية والعلمية والفنية.

تنطلق أيام الشارقة المسرحية في 10 مارس 1984، لتُصبح تظاهرة ثقافية محلية سنوية تتسابق فيها الفرق المسرحية، وتستضيف مسرحيين من البلدان العربية والأجنبية لمتابعة العروض، والمشاركة في الندوات التطبيقية والفكرية المصاحبة، واللقاءات والحوارات المفتوحة، وتستضيف كذلك عرضاً مسرحياً أو أكثر من خارج الإمارات، بهدف تعزيز التواصل المسرحي العربي والعالمي. ويُختتم المهرجان بتوزيع الجوائز الفنية على الفرق المسرحية المشاركة، ويتوج بتكريم الفنان العربي الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي، وتكريم أحد رواد الحركة المسرحية المحلية¹⁵. يتأسس عام 1993، بمدينة خورفكان، مركز خورفكان للفنون، ليشكل متفصلاً حقيقياً أمام الطاقات الإبداعية المتقدة لأبناء المدينة وما يحيط بها، إذ يستقبل الموهوبين في دورات فنية تخصصية، وورش، ومعارض، وأفلام رقمية، وتصوير فوتوغرافي، ورسم، وخط عربي، وزخرفة، ونحت، وخزف.

تهدف إدارة الفنون، التي يفتتحها القاسمي في عام 1995، إلى تطوير الذائقة البصرية، من خلال المعارض الفردية والجماعية المحلية والدولية، وكذلك الذائقة الفكرية عبر الندوات التخصصية والمطبوعات والإصدارات، إضافة لتطوير الذائقة الحرفية بواسطة الورش والمراسم. ويفتح القاسمي في عام 1997 بمنطقة الفنون في قلب الشارقة بحي الشويهي، معهد الشارقة للفنون، سعياً لاستقطاب الموهوبين لدراسة

يُؤلّد في عام 1998 مهرجان الفنون الإسلامية السنوي؛ بإشراف وتنظيم إدارة الفنون، ويعني بعرض وتقديم مختلف أنواع الفنون الإسلامية ببعديها الأصيل والمعاصر، واستطلاع عبر دوراته، أن يُقدّم مختلف أنماط الفن الإسلامي الثرية، مُرتكزاً على اختيار المشاريع الفنية القادرة على التعبير عن أصالة الفنون الإسلامية، وقدرتها على مواكبة التحولات المعاصرة في الفنون، بمختلف أشكال التعبير الإبداعي. ويؤكد المهرجان أن الفنون الإسلامية من الفنون الحية التي تطورت عبر العصور مُبرزة الوجه الحضاري لهويتنا الإسلامية في تجلياتها الجمالية، التي أثّرت المنجز الفني العالمي، وتُسهم في تطويره والارتقاء به. ويُعدّ المهرجان من أبرز الفعاليات المعنية بالفنون الإسلامية في العالم العربي والإسلامي¹⁸. ويعني بمنجز الفن الإسلامي في عهده الحضاري والراهن، حيث يعرض كل عام لأنماط الفن الإسلامي الثرية والمتنوعة في الزمان والمكان، مرتكزاً على انتخاب وتخير الأجدد من المشاريع القادرة على التعبير عن أصالة الفنون الإسلامية ومقدرتها على مواكبة التحولات الراهنة في الفنون، ومدى إفادتها من التطور التقني والتكنولوجي. ويتضمن المهرجان معارض دولية ومحلية، إلى جانب النشاط الفكري المصاحب، والبرامج التفاعلية الموازية. تنطلق أولى فعاليات مركز الشارقة لفن الخط العربي والزخرفة في عام 1999 بساحة الخط في الشارقة القديمة، ليكون بمثابة النواة الأساسية لتأهيل المهووبين والمهتمين. ويعمل على تحسين فنون الخط العربي، والزخرفة، والتذهيب، والفنون التطبيقية، وصناعة الورق اليدوي "الإبرو"، والورق المرمري. ويتأسس في عام 2001 بساحة الخط في الشارقة القديمة بيت الخزف، ليشع لقاء الخطاطين المحترفين، وهي عبارة عن تسعة محترفات مجهزة وساحة لإقامة الفعاليات المختلفة. ويقوم بتنظيم معارض دورية، وورش تخصصية، وجلسات فكرية، وحوارات مفتوحة، وأفلام، وفعاليات دولية.

تبدأ نشاطات المركز العربي للفنون عام 2001، وتمتد لتشمل الفنون الجميلة، والثقافة البصرية. والفنون التشكيلية العربية الأصيلة والمعاصرة، والنقد التشكيلي، وعلم الجمال، والدراسات البحثية النظرية والتطبيقية، والدراسات الفنية المقارنة وما يوازيها. ويفتح مركز دبا الحصن للفنون في العام نفسه أبوابه أمام المبدعين لتأهيلهم علمياً. وتنوع أنشطته ما بين الرسم، والتصوير الضوئي، والنحت، والخزف، وتاريخ الفن، والفنون المعاصرة، والتصميم، والخط العربي. ويهتم مركز كلباء للفنون الذي يفتتحه القاسمي عام 2001 بتدريس الفنون للمواهب الإبداعية الجديدة



صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، بحضور صاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن سلمان بن عبد العزيز يفتتح معرض «صدى القوافل.. مراكز حضارية من المملكة العربية السعودية خلال فترة ما قبل الإسلام»

فنية متباينة، وليُصبح صرحاً فنياً يهدف إلى تعميق الوعي الفني والحس الجمالي وسُبل تلقي الفنون المعاصرة، وتعزيز وتشجيع الممارسات الفنية، والتفاعل مع الاتجاهات والتيارات الفنية المختلفة، وإثراء الحياة الثقافية لمجتمع الشارقة وذاثريها على المستوى المحلي والأقليمي والدولي من خلال مقتنياته الفنية وبرامجه وخدماته. ليُصبح أكبر قاعة عرض في الخليج تُعرض فيها لوحات فنية لفنانين من مختلف أنحاء العالم، ومن إبداعات الفنانين المحليين والعالميين المعروفين من خلال عدداً من المعارض الدائمة والمؤقتة، منها المعرض الدائم "نور الشرق"، الذي يضمّ لوحات فنية متميزة لفنانين أوروبيين ومستشرقين، يعود تاريخ معظمها إلى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين¹⁶. ويضمّ معروضات ومقتنيات دائمة تصل لأكثر من 300 عمل فني، عبارة عن مجموعة مذهلة من الأساليب التعبيرية والتصورات الفكرية والمفاهيم والمدارس الفنية التي أبدعها فنانون من الوطن العربي وصوروها على أشكال تعبيرية مختلفة تنوع بين الجرافيك والخزف والفنون التشكيلية وغيرها. وبالمتحف مكتبة للفنون متفردة، تحتوي على أكثر من أربعة آلاف عنوان باللغة العربية، ولغات أخرى، وعدد كبير من المواد السمعية والبصرية¹⁷؛ مما يجعله أكبر متحف مخصص للفنون في الشرق الأوسط، والعالم العربي والإسلامي. وفي ظل المعارض الفنية المتميزة التي تُقام به على مدار العام، يُعدّ المتحف كعبة لعُشاق الفن من جميع أنحاء العالم.

الفن ضمن دورات تخصصية في أفرع الفن المتعددة: الرسم والتصوير، والنحت، والخزف، والجرافيك، وتاريخ الفن.

يضع القاسمي عام 1997 اللبنة الأولى في مركز الشارقة للفنون، ليُصبح منبراً للعلم والإبداع الفني في سماء الشارقة، ويتخذ المركز من بيت السركال مقراً له، ويُعد بيت السركال بيتاً تراثياً متميزاً شُيد منذ 150 عاماً في حي الشويهي. ويسعى المركز لاستقطاب المهووبين الراغبين في دراسة الفنون ضمن دورات، تشمل دراسة الرسم والتلوين، والنحت، وأعمال الخزف، والجرافيك، وتاريخ الفن.

يبدأ رواق الشارقة للفنون أنشطته عام 1997 بمنطقة الفنون في قلب الشارقة بحي الشويهي، متضمناً ثلاثة عشر مرسماً مُجهزاً، تقوم إدارة الفنون بإتاحتها للفنانين المحترفين المداومين على إنتاج أعمالهم الإبداعية.

وتتنوع أنشطته ما بين معارض فردية وجماعية، وورش فنية، ومحاضرات، وندوات، وعروض فيديو، وتبادل ثقافي، إضافة لرعايته للفنان المقيم.

يفتح القاسمي متحف الشارقة للفنون التشكيلية في أبريل 1997، ليُتيح المجال للفنون كي تزدهر، وتُفيد أجيال الحاضر والغد، بتنمية فنية جمالية تشدّ البصر والبصيرة، وتُشكّل قيماً للخير والجمال، وتجعل الحياة العصرية أكثر جمالاً. وفي ثلاث طوابق من الأروقة المتخصصة للتعبير الإبداعي بالفنون الإبداعية المعاصرة، ليقبّلي أعمالاً فنية من مدارس واتجاهات



حاكم الشارقة يطلع على مجموعة المخطوطات والمؤلفات

بإشراف تخصصي، وتوزع أنشطته على الرسم والتلوين، والفنون الأصيلة، والفنون المعاصرة، والخط العربي والزخرفة والخزف والمجسمات والتصميم.

يفتح القاسمي، في أبريل 2001، متحف الشارقة للفن العربي المعاصر؛ ليُصبح رافداً جديداً للبنية الثقافية في الشارقة، يُضاف إلى فضاء الإنتاج المعرفي والثقافي والفني فيها، ويرفع الاهتمام بالفنون من مستوى التخيل إلى صيغ التحقيق لتتكامل "البُنى التحتية" في هذه الإمارة، التي يُميزها الرقي الحضاري والإبداع، وليُصبح أثر من آثار عديدة تتناغم لهيكله "البُنى الثقافية" التي تزيد من صلابة ذاكرة الأجيال؛ باعتبارها المشهد الذي تطل منه على الفكر العربي والإنساني، وليُشكل دفع للمبدعين العرب، ليصب في دوره المستقبلي، الذي يتكامل وأدوار الطليعة العربية التي تؤمن بضرورة قيام مثل هذه المتاحف، إلى جانب احتفاظه بروح الإبداع التشكيلي العربي منذ بدايته، ليغدو المتحف شاهداً على ما حققه المبدع العربي، منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى اليوم. ويرجع ذلك للجهد الذي يقدمه راعي الفنون، والموجه إلى إحيائها حاكم الشارقة¹⁹.

تشهد الشارقة بفضل توجيهات القاسمي تأسيس جمعية الإمارات للتصوير الضوئي في مارس 2008، لتكون أول جمعية تخصصية في هذا المجال بدولة الإمارات، وذلك استمراراً لدوره في نشر الثقافات والفنون الإنسانية الأصيلة والجادة، وتأكيداً على دوره البارز في دعم ورعاية كافة المؤسسات الثقافية والفنية والأهلية في الإمارات عامة، والشارقة خاصة، ودعمه المادي والمعنوي اللامحدود لجمعية الإمارات للتصوير الضوئي خاصة، والثقافة عامة. واهتمامه بترسيخ دعائم الفنون الجميلة والبصرية على تنوع وتعدد مجالاتها، ومن بينها فنون التصوير الضوئي، إضافة لعمله الجاد وسعيه الدائم لأن تحتضن الجمعية كافة الأنشطة والفعاليات المتنوعة من دورات تدريبية، وورش، ومعارض فردية وجماعية، ومعارض دولية تُقام بالشراكة مع مؤسسات من داخل الإمارات وخارجها، ليفتح المجال أمام المواهب الإبداعية في مجال التصوير الضوئي من أبنائها ومن المقيمين من كافة الجنسيات العربية والأجنبية من المحترفين والهواة للارتقاء بمواهبهم وصقلها، والعمل على إبرازها وتطويرها، إضافة إلى نشر ثقافة التصوير وفقاً لنهج علمي وتخصصي، من خلال إشراف المصورين المحترفين على الأنشطة والدورات التي تواكب أحدث الأساليب والتقنيات والمعالجات باستخدام البرامج الرقمية والعدسات ذات القياسات المتعددة، وأجهزة الوميض الحديثة ذات الاستخدامات المختلفة. وتسهم جمعية الإمارات

والتصوير الفوتوغرافي، وتصميم الجرافيك والرسوم المتحركة للأطفال والناشئة، وتعليم الأطفال والشباب الفنون الإعلامية المؤثرة على المدى البعيد في وسائل الإعلام، بالإضافة إلى تعليمهم الفنون الموكبة للتطورات العالمية، ونشر الوعي الفني والإعلامي. وإيجاد فرص جديدة في وسائل الإعلام والقطاع الفني والسينما الرقمية، تكون بمثابة نواة لتشجيع الاهتمام والتميز لدى الأطفال والشباب في الإمارات²³. ويفتح في العام نفسه، مركز الذايد للفنون، ليُصبح أول مركز فني تخصصي بالمنطقة الوسطى، وهو مجهز بمحترفات وصالة عرض ومكتبة فنية. ويقدم دورات تخصصية، وورش، ومعارض، وأفلام رقمية، وتصوير فوتوغرافي، ورسم، وخط عربي، وزخرفة، ونحت، وخزف، وخاصة المعارض والفعاليات التي تُقام ضمن ملتقى الشارقة للخط، ومهرجان الشارقة للفنون الإسلامية²⁴.

يستطيع بينالي الشارقة الدولي للفنون، الذي تنظمه مؤسسة الشارقة للفنون، خلال مسيرته منذ انطلاقه في 4 أبريل 1993 أن يُصبح أهم حدث في المنطقة العربية²⁵، وأن يُشكّل جسراً ثقافياً بين الفنانين والمؤسسات الفنية على المستوى المحلي والإقليمي والدولي، ليس بمحتلّته وطابعه العربي فحسب، إنما بانفتاحه على الآخر وقدرته على رصد أهم التحولات الجمالية والفكرية التي يحفل بها العالم، إلى جانب تجاوزه لمفهوم العروض البصرية السياحية، وإبراز الحدث كحاجة أصيلة، وليس كترَف بصري عبر برامج المتعددة التي تشمل معارض الفنون البصرية، وعروض الأفلام والموسيقى، إلى جانب الندوات التخصصية والبرامج التعليمية. وهو تجمع عالمي يضم الفنانين والعاملين في قطاع الفنون البصرية والمؤسسات المعنية

للتصوير الضوئي بفضل دعم ورعاية القاسمي بالدور الكبير في تأسيس قاعدة عريضة للتصوير الضوئي، قوامها عدد من المصورين الضوئيين الذين ينتمون لأجيال فنية متعاقبة، استطاع الكثير منهم نيل العديد من الجوائز المحلية والدولية²⁰.

تأسس عام 2009 مؤسسة الشارقة للفنون كمبادرة نوعية لتطوير آليات النهوض بالفنون البصرية في منطقة الخليج والعالم العربي، وبناء ركيزة مرجعية تعمل على استقطاب الفنانين والعاملين في قطاع الفنون، وعلى اكتشاف واستشراف الواقع الفني واستثمار الخامات الإبداعية الجادة، من خلال توفير فرص الدعم الحقيقي لها، والتعريف بها محلياً وعالمياً عبر برامج العروض الدولية، وبرامج التبادل الثقافي المشترك، بهدف السعي إلى تنشيط الطاقات الإبداعية، وإنتاج الفنون البصرية المغايرة والمأخوذة بهاجس البحث والتجريب والتفرد، وفتح أبواب الحوار على مصاريعها مع كافة الهُويّات الثقافية والحضارية، وبما يعكس ثراء البيئة المحلية وتعدديتها الثقافية²¹. ينطلق برنامج صيف الفنون في عام 2010، ويهدف لاستثمار أوقات الإجازة الصيفية، وتفعيل قيمة التواصل بين إدارة الفنون والمجتمع إلى جانب العديد من المؤسسات الحكومية والأهلية المتعاونة، وذلك من خلال تنظيم أكثر من 250 فعالية تتنوع ما بين المعارض الفنية، والدورات التخصصية، والورش، والعروض المرئية، والرحلات العلمية²².

يضع القاسمي عام 2012 حجر أساس مؤسسة فن، التي تتبع حكومة الشارقة تحت رعاية الشيخة جواهر القاسمي، حرم حاكم الشارقة؛ لتعزيز ودعم الفن الإعلامي والنهوض بمستواه، وصناعة الأفلام،

بإنتاج ونشر الفنون على الصعيد الدولي والإقليمي في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا وجنوب شرق آسيا، ويُقدم مختلف العروض التي أثرت المشهد الفني المعاصر.

يفتح القاسمي هذه التظاهرة الفنية كل عامين كي يؤكد على أن الفن تعبير دولي ينطلق من الخصوصية إلى الإنسان عبر ذاكرة وتراث خلفه الأجداد للأحفاد، ومتوقفاً أمام حقيقة أن التطورات الجارية في عالم اليوم تؤكد أهمية التواصل والثقافة المفتوحة على أوسع قاعدة ممكنة. وخلال دوراته يُكرس البياني نفسه كواحد من الفعاليات التشكيلية العربية والدولية، اتساقاً مع المكانة التي تتبوأها الشارقة في المشهد الثقافي والفني في العالمين العربي والإسلامي، الذي يجعل منها عاصمة ثقافية إقليمية لما يبذله حاكمها من جهد في سبيل إرساء مرافق التنمية الثقافية، ولما يؤمن به من دور للثقافة والفن في الارتقاء بذائقة الإنسان وسموه وتحضره في عالم يتجه نحو تخريب العالم الروحي للإنسان وتسليع القيم.

يحدث بينالي الشارقة نقلة نوعية كبيرة على مستوى التعريف بالفنون البصرية محلياً ودولياً، ليُصبح أهم الركائز الفنية والثقافية التي أسهمت في بلورة الوعي الفني والارتقاء بالذائقة الجمالية. وبالنظر إلى طبيعته الديناميكية وبنية المرن، يستوعب البياني المتغيرات والمستجدات على مستوى الفنون البصرية المعاصرة، ويتمكن من ابتكار وتطوير العديد من البرامج والمشاريع الاحترازية التي تسهم في إغناء الحراك الفني عربياً وعالمياً. واجترح العديد من المبادرات الجديدة الرامية إلى دعم الفنانين الشباب، واستكشاف الطاقات الإبداعية الكامنة، واستقطاب أهم التجارب الإبداعية على المستوى المحلي والعربي والعالمي. وتكمن أهمية البياني في كونه حاضراً لأنواع مختلفة من الفنون البصرية بين اللوحات التشكيلية والصور الفوتوغرافية، والقطع والمنحوتات، والفعاليات المسرحية، والندوات والورش المتخصصة، ويُمكن النظر للبياني بوصفه مدرسة في الفن المعاصر، وصورة عاكسة لمختلف التيارات والمذاهب، وكل ما يُعبر عن

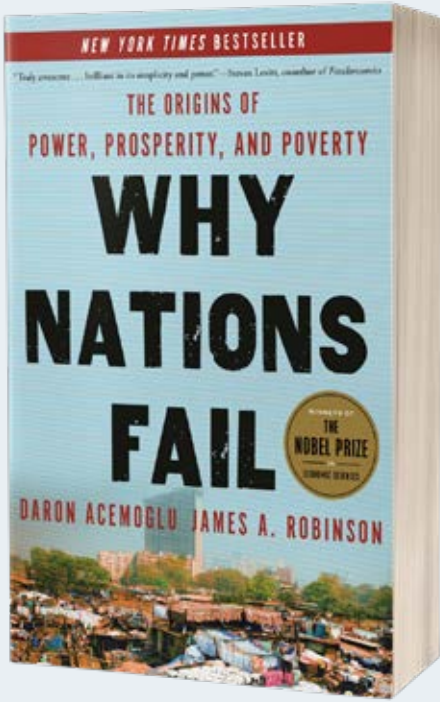
الإبداعات والتوجهات الفكرية الجديدة.

يُمثل البياني منذ بداياته مختلف التيارات الفنية السائدة بمختلف تعبيراتها الإبداعية، إضافة إبرازه لأغلب الأطروحات النظرية والنقدية ذات الصلة بالفنون البصرية والتشكيلية، ثم تتوالى دوراته لتكون كل دورة مواكبة للحركة العالمية للفنون في تطورها وتوجهها بعد أن ترسخت مكانة الشارقة كواحة للثقافة والفنون، منذ انطلاق هذا المهرجان التشكيلي الرائد، باستقطابها العديد من الفنانين العالميين ذوي المكانة المرموقة والتجربة المميزة، الذين أصبحوا يسعون للإسهام في هذا الحدث الدولي المهم، الذي احتل مكاناً بارزاً بين البيناليات العالمية، وتؤهله لأن يُصبح تظاهرة ثقافية فنية دولية تهدف إلى تأطير وتوجيه الحركة التشكيلية العربية كل عامين في الشارقة، بمساهمة الدول العربية بشكل يُحقق الوحدة والتبادل الفني بينها، إلى جانب دعوة الدول الأجنبية للاشتراك في كل دورة، وذلك طبقاً للمعايير التي تُحددها اللجنة العليا للبياني.

الهوامش

- 1 - منها: الاحتلال البريطاني لعدن 1939، العلاقات العمانية الفرنسية 1715-1905، يوميات ديفيد سيتون في الخليج 1800-1809، الوثائق العمانية في مراكز الأرشيف الفرنسية، بيان الكويت سيرة حياة الشيخ مبارك الصباح، بيان للمؤرخين الأمجاد في براءة ابن ماجد، تقسيم الإمبراطورية العمانية 1856-1862، جون مالكوم والقاعدة التجارية البريطانية في الخليج 1800، رسالة زعماء الصومال إلى الشيخ سلطان بن مقر القاسمي 1837.
- 2 - منها: القضية، النمرد، الواقع صورة طبق الأصل، الأمير النائر، الإسكندر الأكبر، الحجر الأسود، عودة هولاكو، طورغوت.
- 3 - "فعاليات ثقافية، معرض الشارقة الدولي للكتاب"، مجلة المسيرة، العدد 81، (ديسمبر 2014)، ص 63.
- 4 - علي عفيفي علي غازي: "جهود سلطان القاسمي في إحياء الخط العربي"، مجلة شؤون اجتماعية، العدد 123 (خريف 2014)، ص 261-282.
- 5 - علي عفيفي علي غازي: "حداثة الشارقة بين التراث والمعاصرة"، مجلة شؤون اجتماعية، العدد 124 (شتاء 2014)، ص 199-226.
- 6 - عبد الكريم السيد: "مقتنيات صاحب السمو حاكم الشارقة. كنوز من الأعمال الفنية"، مجلة التشكيلي العربي، العدد الرابع، (خريف 2014)، ص 68-73.
- 7 - "سلطان القاسمي يوجه بتعيين المواطنة شيخة المزروع محاضرة في كلية الفنون والتصميم بجامعة الشارقة"، وكالة أنباء الإمارات، (15 أكتوبر 2014).
- 8 - "حاكم الشارقة يفتتح مشاريع تخرج طلبة الفنون الجميلة"، المغرب اليوم، (26 مايو 2014).
- 9 - موقع كلية الفنون الجميلة والتصميم على الإنترنت، تمت الزيارة بتاريخ (25 فبراير 2015)، وموقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة على الإنترنت، مادة جامعة الشارقة، تمت الزيارة بتاريخ (25 فبراير 2015).
- 10 - "متحف الشارقة يستضيف معرضاً للفنان الصلحي"، شبكة الشروق، (17 مارس 2012)، "متحف الشارقة للخط يستضيف معرض الفنانة الإيطالية بيبي ترابوكي"، صحيفة فنون الخليج، (19 سبتمبر 2012).
- 11 - "بدور القاسمي تفتتح معرض سحر الجمال في متحف الشارقة للفنون"، صحيفة القدس العربي، (27 سبتمبر 2013).
- 12 - الموقع الإلكتروني لإدارة متاحف الشارقة، صفحة "عن إدارتنا"، (تمت الزيارة بتاريخ 27 مارس 2015).
- 13 - علي عفيفي علي غازي: "جهود سلطان القاسمي في الحفاظ على التراث"، مجلة شؤون اجتماعية، العدد 125، (ربيع 2015).
- 14 - "سلطان بن أحمد القاسمي يفتتح معرض مسارات بمتحف الشارقة للفنون"، وكالة أنباء الإمارات، (11 سبتمبر 2014)، "رحلة في رحاب التاريخ في متحف الشارقة للفنون"، صحيفة الخليج، (7 فبراير 2014).
- 15 - "سلطان يعتمد مليون درهم للفقر المسرحية المحلية المشاركة في أيام الشارقة المسرحية"، وكالة أنباء الإمارات، (19 فبراير 2015)، "سلطان القاسمي يعتمد مليون درهم للفقر المحلية المشاركة في أيام الشارقة المسرحية"، صحيفة البيان، (20 فبراير 2015)، "سلطان يعتمد مليون درهم لدعم الفرق المسرحية"، صحيفة الخليج، (20 فبراير 2015)، "جائزة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي للعام 2015"،
- مجلة الكلمة، العدد 94 (فبراير 2015).
- 16 - "متاحف الشارقة تؤرخ للتواصل بين الشرق والغرب"، صحيفة الإمارات اليوم، (26 مايو 2014).
- 17 - أميرة السمني: "متحف الشارقة للفنون ... معرض دائم لنور الشرق"، صحيفة الحياة، (27 أكتوبر 2014).
- 18 - وفاة السويدي: "الشارقة تستعد لمهرجان الفنون الإسلامية الـ 17"، صحيفة البيان، (16 ديسمبر 2014)؛ عصام أبو القاسم: "مهرجان الفنون الإسلامية ينطلق غداً في الشارقة"، صحيفة الاتحاد، (16 ديسمبر 2014)؛ علي العامري: "سلطان بن محمد بن سلطان القاسمي افتتح المهرجان... الشارقة تحتفي بفنون وعلوم إسلامية"، صحيفة الإمارات اليوم، (18 ديسمبر 2014)؛ "54 معرضاً في مهرجان الفنون الإسلامية، صحيفة الإمارات اليوم، (16 ديسمبر 2014)؛ "مهرجان الفنون الإسلامية الـ 17 ينطلق بعد غدٍ في الشارقة"، وكالة أنباء الإمارات، (15 ديسمبر 2014)؛ "ولي عهد الشارقة يفتتح مهرجان الفنون الإسلامية في دورته السابعة عشرة"، وكالة أنباء الإمارات، (17 ديسمبر 2014)؛ "54 معرضاً في مهرجان الفنون الجميلة"، صحيفة الإمارات اليوم، (16 ديسمبر 2014).
- 19 - "متحف الشارقة للفن العربي المعاصر رافد جديد للبنية الثقافية في الشارقة"، مجلة التشكيل، العدد الأول، (17 أبريل 2001)، ص 3.
- 20 - "سلطان القاسمي يواصل دعمه للثقافة والفنون الإنسانية الأصلية والجادة، وجه بدعم جمعية التصوير الضوئي بـ 170 ألف درهم"، صحيفة الاتحاد، (16 أغسطس 2012).
- 21 - الموقع الإلكتروني لمؤسسة الشارقة للفنون، صفحة الرؤية والبرامج، (تمت الزيارة بتاريخ 27 فبراير 2015).
- 22 - صفاء ذياب: "خاتونات العراقي محمود عبود في مهرجان صيف الفنون بالشارقة"، صحيفة القدس العربي، (29 أغسطس 2014)؛ "اختتام فعاليات الدورة الخامسة من صيف الفنون في الشارقة"، وكالة أنباء الإمارات، (28 أغسطس 2014)؛ "اختتام صيف الفنون في الشارقة"، صحيفة الخليج، (29 أغسطس 2014)؛
- 23 - "صيف الشارقة تلونه الفنون"، صحيفة الإمارات اليوم، (6 أغسطس 2014)؛ "الاحتفالية تشمل معارض تشكيلية وحرفية وورشاً وندوات وأفلاماً، هشام المظلوم: 229 فعالية في صيف الفنون 5 بالشارقة"، صحيفة الاتحاد، (6 أغسطس 2014).
- 24 - ميرفت الخطيب: "إطلاق مؤسسة فن للفن الإعلامي للأطفال والناشئة"، صحيفة الخليج، (20 نوفمبر 2012)؛ "إطلاق مؤسسة فن للفن الإعلامي للأطفال والناشئة رسمياً في الشارقة"، وكالة أنباء الإمارات، (19 نوفمبر 2012).
- 25 - "حاكم الشارقة يوجه بإنشاء مركز للفنون بالذيد"، صحيفة الاتحاد، (9 يوليو 2012)؛ "مركز الذيد للفنون يبدأ اليوم أولى دوراته التخصصية"، صحيفة البيان، (15 يوليو 2012)؛ "الذيد للفنون يبدأ استقبال موهوبين"، صحيفة الإمارات اليوم، (15 أكتوبر 2012).
- 26 - إيمان عبد الله: "مؤسسة الشارقة للفنون منارة الإبداع"، صحيفة الخليج، (6 يناير 2015).

لماذا تفشل الأمم؟



المحرر الثقافي

والأسواق والاستثمار في البنية التحتية والتعليم. وهذا يشير إلى النظرية الأوضح حول النمو: أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً باعتناق الاقتصاد الرأسمالي - بغض النظر عن النظام السياسي. فعندما تركز الدولة على بناء البنية التحتية وتحسين التعليم، وتستخدم تسعير السوق لتحديد كيفية تخصيص الموارد، فإنها تسير نحو النمو. هذا الاختبار أكثر وضوحاً بكثير من الطرح الذي يقدمه الكاتبان، ويبدو لي أنه أكثر انسجاماً مع ما حدث فعلياً عبر الزمن.

يختتم الكاتبان الكتاب بهجوم كبير على المساعدات الأجنبية، مدعين أن أقل من 10% منها تصل إلى مستحقيها في معظم الأحيان. ويستشهدان بأفغانستان كمثال، وهو أمر مفضل لأن أفغانستان منطقة حرب، والمساعدات فيها زادت بسرعة كبيرة بهدف دعم العمليات العسكرية. لا شك أن هذا النوع من المساعدات هو الأقل فاعلية، لكنه أيضاً مثال غير عادل.

وفي الختام، تجدر الإشارة إلى أن الكتاب يشير إلىّ بإيجابية، ويقارن بين الطريقة التي جنبت بها ثروتي وبين الطريقة التي كوّن بها كارلوس سليم ثروته في المكسيك. وعلى الرغم من أنني أقدر هذه اللفتة، فإنني أعتقد أن الكتاب غير منصف تماماً تجاه سليم. لا شك أن قوانين المنافسة في المكسيك بحاجة إلى تقوية، لكنني متأكد أن المكسيك في وضع أفضل بفضل إدارته الناجحة للأعمال مقارنة بما كانت ستكون عليه من دونه.

تسبق النمو الاقتصادي. ومع ذلك، فإن معظم أمثلة النمو الاقتصادي خلال الخمسين سنة الماضية - مثل معجزات آسيا في هونغ كونغ وكوريا وتايوان وسنغافورة - حدثت في ظل أنظمة سياسية تميل إلى الإقصاء أكثر من الشمول.

وعندما يواجهان أمثلة عديدة تناقض طرحهما، يدعي الكاتبان أن النمو لا يكون مستداماً ما لم تكن المؤسسات شاملة. لكن حتى في أفضل الظروف، لا يستمر النمو تلقائياً. ولا أظن أن الكاتبين نفسيهما سيذعانان أن الكساد الكبير، أو الركود الياباني الحالي، أو الأزمة المالية العالمية الأخيرة حدثت نتيجة تراجع في الشمولية.

يسخر الكاتبان من "نظرية التحديث"، التي تشير إلى أن وجود زعيم قوي قد يحقق قرارات صائبة تساهم في نمو البلاد، مما يزيد احتمالية تطور النظام السياسي لاحقاً ليصبح أكثر شمولاً. كوريا وتايوان هما مثالان واضحا على هذا المسار.

كما يتجاهل الكتاب فترة النمو والابتكار المذهلة في الصين بين عامي 800 و1400. خلال هذه الـ 600 سنة، كانت الصين تمتلك الاقتصاد الأكثر ديناميكية في العالم، وأسهمت في ابتكارات كبرى مثل صهر الحديد المتقدم وبناء السفن. وكما أشار عدد من المؤرخين البارزين، لم يكن لهذا أي علاقة بمدى "شمولية" الصين، بل ارتبط بالجغرافيا والتوقيت والتنافس بين الإمبراطوريات.

يرى الكاتبان مشكلة في الصين المعاصرة لأن الانتقال من ماو تسي تونغ إلى دينغ شياو بينغ لم يتضمن تغييراً نحو مزيد من الشمولية السياسية. ومع ذلك، فإن الصين، وفقاً لمعظم المؤشرات، كانت معجزة في النمو الاقتصادي المستدام. أعتقد أن الجميع تقريباً يتفق على أن الصين بحاجة إلى إصلاح سياسي باتجاه المزيد من الشمول. لكن هناك مئات الملايين من الصينيين الذين تحسنت حياتهم بشكل جذري في السنوات الأخيرة، وربما لن يوافقوا على أن نموهم كان "استغلاليًا". أنا أكثر تفاؤلاً من الكاتبين بأن التغيير التدريجي، من دون اضطراب، سيواصل دفع الصين في الاتجاه الصحيح.

لقد حدث هذا التحول الاقتصادي الهائل في الصين على مدى أكثر من ثلاثة عقود لأن القيادة الصينية تبنت اقتصاد السوق، بما في ذلك الملكية الخاصة

لماذا ازدهرت بعض الدول وخلقت ظروف حياة ممتازة لمواطنيها، بينما لم تفعل دول أخرى؟ هذا سؤال يهمني كثيراً، ولذلك كنت متحمساً لقراءة كتاب يتناول هذا الموضوع بالتحديد.

كتاب لماذا تفشل الأمم (Why Nations Fail) سهل القراءة، ويزخر بالكثير من القصص التاريخية الشيقة عن دول مختلفة. وي طرح حجة جذابة ببساطتها: الدول التي تملك مؤسسات سياسية واقتصادية "شاملة" (بدلاً من "استغلالية") هي التي تنجح وتستمر على المدى الطويل.

لكن في نهاية المطاف، كان الكتاب خيبة أمل كبيرة. وجدت أن تحليل الكاتبين غامض ومبسط. فباستثناء رؤيتهما الثنائية حول المؤسسات الشاملة مقابل الاستغلالية، فإنهما يتجاهلان إلى حد كبير أي عوامل أخرى - رغم ما يقوله التاريخ والمنطق. كما أن المصطلحات الأساسية لم تُعرّف بدقة، ولم يشرحا أبداً كيف يمكن لدولة ما أن تنتقل نحو مؤسسات أكثر "شمولاً".

على سبيل المثال، يعود الكتاب إلى العصور القديمة للحديث عن النمو الاقتصادي في زمن الإمبراطورية الرومانية. المشكلة هنا أن الاقتصاد قبل عام 800 ميلادي كان قائماً على الزراعة المعيشية في كل مكان. لذا، فإن مدى شمولية أو استغلالية المؤسسات الرومانية لم يكن له أثر يُذكر على النمو.

ويُظهر الكاتبان رؤية تبسيطية للعالم حين يُرجعان تراجع البندقية إلى انخفاض شمولية مؤسساتها. في الواقع، تراجع البندقية بسبب بروز منافسين جدد. وكان التغيير في مؤسساتها استجابةً لذلك، لا سبباً في التدهور. وحتى لو حافظت البندقية على شمولية مؤسساتها، لما عوض ذلك خسارتها لتجارة التوابل. عندما يحاول كتاب تفسير كل شيء بنظرية واحدة، نحصل على أمثلة غير منطقية كهذا المثال.

ومن المفاجآت الأخرى تفسير الكاتبين لانهايار حضارة المايا. فهما يُرجعان السبب إلى النزاعات الداخلية التي تعكس نقصاً في الشمولية. لكن هذا يُغفل السبب الرئيسي: تغير الطقس وشح المياه أدّى إلى انخفاض إنتاجية النظام الزراعي، مما قوض شرعية قادة المايا الذين كانوا يدّعون قدرتهم على جلب الطقس الجيد.

يرى الكاتبان أن "الشمولية السياسية" يجب أن

مُعْضَلَةُ الْقِرَاءَةِ

لماذا تُعتبر القراءة في القرن الحادي والعشرين مُشكلة من الأصل؟ عندما تظهر عبارة "محو الأمية" في الأخبار، فإنها تميل إلى أن يتبعها بعض الروايات المُقلقة عن وضعها غير المستقر. لقد صار نشاط القراءة متشابكاً في العديد من النزاعات المتنوعة ظاهرياً، تعتمد اللغة العامة التي تُناقش بها في كثير من الأحيان على خطاب الأزمة. لقد أصبح تعليم القراءة مُسيئاً إلى حد كبير، وفي المجتمعات الأنجلو أمريكية أصبح محوراً للحجج المتطرفة التي يشار إليها كثيراً باسم "حروب القراءة". وفي الوقت نفسه، أصبح تشخيص صعوبات القراءة طبيّاً على نطاق واسع.



د. هاني حجاج

كاتب ومترجم مصري

لقد احتفل المفكرون العظماء بالقراءة كحل للمآزق التي واجهوها؛ وفي الشرائع اليهودية والمسيحية، بلغت القراءة مكانة الفضيلة الأخلاقية، ووسيلة للوصول إلى الحقيقة. منذ عصر النهضة فصاعداً، كانت رحلة اكتشاف الذات تسترشد بالقراءة. لقد احتضن عصر التنوير القارئ باعتباره حكماً على

العقلانية والتقدم. نظر الديمقراطيون والثوريون إلى القراءة باعتبارها مورداً أخلاقياً وفكرياً لإدارة حياة عامة نابضة بالحياة وأداة للتحول الاجتماعي.

يُعلن أن عدداً متزايداً من الأشخاص يعانون من واحد أو أكثر من الحالات المرتبطة بالقراءة، مثل حالة عُسْر القراءة. كثيراً ما يُزعم أن وصول الوسائط الرقمية قد أدى إلى تقليل فترات الانتباه، مما أدى إلى تنبؤات قاتمة حول "نهاية الكتاب" و"موت القارئ".

إن رواية الكآبة التي تُميّز هذا النعي الثقافي للقارئ تقف على النقيض من الطريقة التي كان يُنظر بها إلى ممارسة القراءة في المجتمعات المتعلمة.

بحلول القرن الثامن عشر، ترسّخت فكرة "حُب القراءة" في أجزاء كثيرة من العالم الغربي، حيث أصبح يُنظر إلى القراءة بشكل متزايد على أنها ممارسة ذات قيمة في حد ذاتها. في القرن التاسع عشر، كان يُنظر إلى القراءة على أنها مصدر للتحسين الذاتي، مما حفز الكثير من الناس على تعلم القراءة بأنفسهم أو بمساعدة أفراد الأسرة. حتى خلال معظم فترات القرن العشرين، كان يُنظر إلى معرفة القراءة والكتابة على أنها وسيلة لتحقيق التنوير أو المتعة، وكأداة للمساعدة في حل المشكلات المرتبطة بالفقر والركود الاقتصادي.

فما الذي تغيّر إذن؟

إن عصرنا ليس هو العصر الأول الذي نلمح فيه التعبير عن القلق بشأن دور القراءة وتأثيرها على المجتمع. وكما نلاحظ في الفصول التالية، كانت القراءة دائماً بمثابة بؤرة للجدل والخوف. ومع ذلك فإن الخيط المشترك الذي يمر عبر القائمة المتنامية باستمرار من الاهتمامات المعاصرة يشير إلى اتجاه أكثر إزعاجاً يتمثل في الصعوبة الواضحة التي تواجهها المجتمعات الحديثة في التأكيد على قيمها الثقافية. أصبحت العديد من الأصوات المؤثرة متناقضة للغاية بشأن قيمة القراءة ومستقبلها. حتى التربويون ومُنظرو قضية محو الأمية شكّكوا في المكانة الثقافية الرسمية التي تتمتع بها تلك القضية.

إن اختراع وانتشار أنواع جديدة من معرفة القراءة والكتابة: على سبيل المثال؛ محو الأمية البصرية، ومحو الأمية السمعية، ومحو الأمية الحاسوبية، ومحو الأمية العاطفية، ومحو الأمية الجنسية، ومحو الأمية البيئية، ومحو الأمية الإعلامية، ومحو الأمية المتعددة الثقافات، ومحو الأمية المالية، يدعو ضمناً إلى التشكيك في الوضع الفريد والسلطة الثقافية لمحو الأمية. إن تصوير القراءة كنوع من معرفة القراءة والكتابة من بين العديد من الأمور يجعلها قيمة مبتذلة حقاً.

الهدف من هذا الكتاب هو استكشاف الأصول التاريخية والمؤثرات التي تُحدّد كيفية تفكيرنا في مسألة القراءة من أجل فهم ما هو متميز في الطريقة التي ينظر بها المجتمع إلى هذه الممارسة اليوم. إنه يُشكّك في الاتجاه الحالي لتقليل قيمة القارئ وإلغاء دوره، بحجة أنه على الرغم من الابتكار التكنولوجي وتأثير وسائل الإعلام الجديدة، فإن المُثُل الإنسانية للقارئ المتميزي القادر على

الحكم المُستقل يجب أن تكون بمثابة المعيار الثقافي في يومنا هذا.

إن المخاوف الحالية بشأن التأثير الضار للتكنولوجيا الرقمية والإنترنت على معرفة القراءة والكتابة والقارئ ليست في محلها. كما أن تنمية الهوية الفردية من خلال القراءة توفر إمكانات هائلة للتنمية الشخصية، والتحدي الذي يواجه المجتمع اليوم هو التحدي الثقافي والسياسي، وليس التكنولوجي.

المفارقة السقراطية

أصدر أفلاطون، الذي كتب على لسان سقراط، أول تحذير صحي للقراء المحتملين. لقد كان منزعجاً من انتشار معرفة القراءة والكتابة، ويرجع ذلك جزئياً إلى اعتقاده أنه سيزيل من الأفراد مسؤولية التذكر. استخدم سقراط الكلمة اليونانية فارماكون - "العقاقير أو المخدرات" - كاستعارة للكتابة، مما ينقل المفارقة المتمثلة في أن القراءة يمكن أن تكون علاجاً أو سماً. وفي القرون التالية، سوف تتبلور هذه المفارقة في صورة توتر بين القراءة كوسيلة مفيدة للتنوير والتواصل، وبين كونها قناة يمكن من خلالها إثارة الأسئلة المزعجة التي تواجه النظام الأخلاقي.

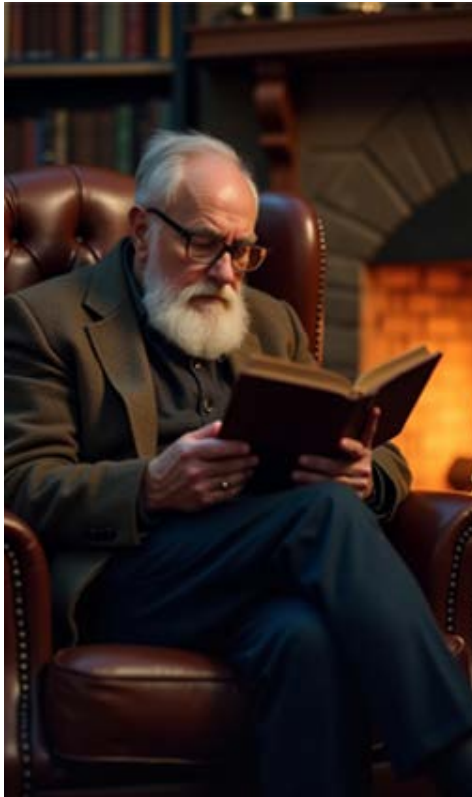
حذّر سقراط من أن الأفكار المكتوبة لديها القدرة على اكتساب حياة خاصة بها إذا دارت حوارات شفوية، مثل تلك التي جرت بين سقراط وأتباعه، بين أفراد ذوي مكانة مماثلة وذوي روح مشتركة، في بيئة ثقافية مضمونة وأمنة. ومن ناحية أخرى، لا يمكن التدقيق في ردود أفعال وسلوك القارئ البعيد. كما أكد سقراط على أن الكتابة عشوائية من حيث أنها «تهيم في كل مكان»: فهي لا تميّز بين القراء الذين يمكنهم فهم كيفية التواصل بها والاستفادة منه، وأولئك الذين سيضللون ويرتّبكون بسببها. وحذر من أن الكتابة تصل إلى "أولئك الذين لديهم فهم لا يقل عن أولئك الذين لا علاقة لهم بها". وتماشياً مع النظرة الأبوية للعالم في عصره، افترض سقراط أن وقوع القليل من المعرفة في أيدي الخطأ يشكل تهديداً للنظام الاجتماعي ككل.

في سياق الثقافة السياسية لأثينا سقراط، كان أولئك الذين ليس من شأنهم قراءة الكلمة المكتوبة هم الغالبية العظمى من الجمهور وغير المتعلمين. ومن وجهة نظره، حتى الكلمات الحكيمة يمكن، عند كتابتها، أن تكون بمثابة حافز للارتباك. ولاحظ

أن المشاكل قد تحدث إذا لم يتم التعامل مع الأسئلة التي تطرحها المخطوطة المكتوبة بحضور شخص يتمتع بالحكمة. في إشارة إلى مثل هذه الاتصالات، قال سقراط إنه عندما يتم انتقادها ومهاجمتها بشكل غير عادل، فإنها تحتاج دائماً إلى دعم الوصي عليها؛ فوحدها، لا تستطيع الدفاع عن نفسها ولا أن تدعم نفسها.

كان رفض سقراط للنص المكتوب يستند جزئياً إلى اقتناعه بأن البحث عن الحقيقة كان يتطلب جهداً كبيراً بحيث لا يمكن الوثوق إلا في عدد قليل من المواطنين الأثينيين للقيام بهذه المهمة. وأصر على أن المعرفة "ليست شيئاً يمكن وصفه بالكلمات مثل العلوم الأخرى"؛ فقط بعد تواصل طويل ومتواصل بين المعلم والتلميذ، في السعي المشترك وراء الموضوع، تجد المعرفة الحقيقية طريقها إلى الروح. يبدو أن الاهتمام الرئيسي لأفلاطون ليس النص المكتوب بل توزيعه على جمهور كبير:

إذا اعتقدت أنه يمكن صياغتها في كلمات مكتوبة مناسبة للجموع، فما هو العمل النبيل الذي يمكنني القيام به في حياتي... لتسليط الضوء على طبيعة الأشياء ليراها الجميع؟ لكنني لا أعتقد أن "الفحص"، كما تسمى هذه الأسئلة، سيكون مفيداً للبشر، باستثناء القلة، أي أولئك الذين



إلى وفرة النصوص المطبوعة، قال أحد الناقدين الإنجليز إنها "ولدت فقط لإلهاء وإساءة استخدام الأحكام الأضعف للعلماء". وبهذا المعنى، فإن الشعور بأن ما يتم نشره أكثر مما ينبغي كان يعبر دائماً عن عدم الأمان بشأن قدرة الإنسان على فهم العالم المحيط به.

لقد ارتبط ظهور الكثير من الكتب بوجود وفرة من الاختيارات، الأمر الذي أثار بدوره تساؤلات حول النص الذي يمكن الوثوق به لامتلاك سلطة حقيقية. وهذا هو أحد الأسباب التي جعلت النصائح الأخلاقية حول القراءة، منذ العصور القديمة وحتى العصر الحديث، تميل إلى التحذير من مخاطر القراءة المكثفة المفرطة. نصح الفيلسوف الرواقي الروماني سينيكا بأن «قراءة العديد من الكتب ما هي إلا عملية إلهاء» تترك القارئ «مشوشاً وضعيفاً»، وأكد على أنه "يجب عليك البقاء بين عدد محدود من كبار المفكرين، وهضم أعمالهم، إذا أردت أن تعي شيئاً، وأن تستخلص الأفكار التي يجب أن تترسخ في ذهنك". وقد حظيت نصيحة سينيكا بتأييد واسع النطاق حتى وقت قريب. ومن المفترض أن الحد من تنوع الكتب من شأنه أن يجنب القارئ مواجهة الشكوك الوجودية التي تثيرها وجهات النظر المتنافسة.

كانت نظرة المجتمعات القديمة والعصور الوسطى وحتى المجتمعات الحديثة المبكرة تميل إلى أخذ النص المكتوب على محمل الجد. غالباً ما كانت المخطوطة المكتوبة تتمتع بصفات مقدسة أو شبه مقدسة، كما يتضح من القسم على الكتاب المقدس أو طقوس لمس الكتاب. خلال الألف الأول قبل الميلاد، اكتسبت عبارة "ما هو مكتوب" سلطة مقدسة. وبسبب مكانته المقدسة على وجه التحديد، كان النص المكتوب يتطلب اهتمام مجموعة من الكهنة والكتبة الذين كانوا مكلفين بتفسيره والتعليق عليه. وطالما كان من الممكن أن تقتصر هذه المهمة على مجموعة صغيرة من المترجمين الفوريين المتخصصين للنص، فلم يكن من الضروري أن يُنظر إلى القراءة أو تمثيلها على أنها مشكلة اجتماعية خطيرة. ظلت سلطة "ما هو مكتوب" غير قابلة للإشكال نسبياً.

وبحلول القرن السابع عشر، كان لثقافة القراءة والكتابة حضور كبير في أوروبا. أدى التوسع في ممارسة القراءة إلى التشكيك في النسخة الرسمية للنص المكتوب، بمجرد أن يتمكن القراء من الوصول إلى النص المكتوب، لم يعودوا بحاجة إلى الكهنة



القراءة دائماً إمكانية تقويض الافتراضات المسلم بها. كما أنه يُقدّم الوعد بإعطاء معنى للتجربة الإنسانية. ولكن بما أن النص المكتوب يدعو إلى تفعيل نقده الخاص، فإن المعنى المكتسب من خلال القراءة غالباً ما يكون معنى مؤقتاً. ويشير تاريخ القراءة إلى أنها تثير أسئلة أكثر من مما تطرحه من إجابات.

إن الجودة المزاوغة للبحث عن المعنى تقود جيلاً تلو الآخر إلى الإعلان عن أن "هناك الكثير من المعلومات". هذه الشكوى لم تسبق اختراع الإنترنت فحسب، بل سبقت اختراع المطبعة أيضاً. كان الشاعر الروماني جوفينال، الذي توفي في أوائل القرن الثاني الميلادي، يشعر بالقلق إزاء الحمل الزائد للمعلومات، كما كان الحال بالنسبة للكاتب الإنساني بترارك في القرن الرابع عشر، الذي اشتكى من وجود عدد كبير للغاية من الكتب الذين يعملون في أيامهم. واحتج الفيلسوف الإنساني الهولندي في عصر النهضة إيراسموس على "أسراب الكتب الجديدة". في عام 1600، أعرب بارنابي ريتش، وهو كاتب إنجليزي، عن أسفه قائلاً: "إن أحد أعظم أمراض هذا العصر هو تعدد الكتب التي تثقل كاهل العالم لدرجة أنه لا يستطيع هضم وفرة المواد الخاملة التي تفقس وتنتشر كل يوم". جلبت إلى العالم".

كان التصور بأن انتشار النصوص المنشورة له جانب سلبي كبير قد انتشر على نطاق واسع إلى حد ما بحلول القرن السابع عشر. وفي إشارة

يمكنهم مع القليل من التوجيه اكتشاف الحقيقة بأنفسهم. ومن بين الباقين، كان بعضهم ممتلئاً بازدياد لا أساس له وغير لائق على الإطلاق، والبعض الآخر بابتهاج مبالغ فيه وحمقاء، كما لو أنهم تعلموا شيئاً عظيماً.

وفي الثقافة العامة الديمقراطية الشاملة الواعية بذاتها اليوم، فإن ميل سقراط لتقييد حرية الناس في قراءة المواد التي يختارونها بأنفسهم وفي ظروف من صنعهم سوف يُنظر إليه على أنه لعنة. ومع ذلك، فحتى في القرن الحادي والعشرين، كثيراً ما يتم تصوير عامة الناس على أنهم ضحايا لا حول لهم ولا قوة للتلاعب بوسائل الإعلام من خلال صحافة التابلويد أو من خلال الأساليب الموهبة التي يستخدمها المعلنون. لقد تضخمت مثل هذه المخاوف في عصر الإنترنت.

مصدر لارتباك الأخلاقي

توصل الفيلسوف اليوناني القديم إلى فكرة مهمة مفادها أنه بمجرد السماح للكلمة المكتوبة "بالتجول في كل مكان"، لن يعود العالم أبداً إلى ما كان عليه.

توفّر القراءة للأشخاص إمكانية الوصول إلى وجهات نظر وأفكار مختلفة حول مآزقهم الوجودي، وتُعزّز الموقف الذي يُشجّع القراء على رؤية عالمهم بطرق جديدة ومختلفة. ومن خلال القراءة يظهر الوعي المُوجّه نحو التغيير ويكتسب الإحساس بالحدثاء تعريفاً كاشفاً. يحتوي فعل



استخلاص استنتاجات تتحدى النظام الأخلاقي السائد.

مشكلات القراءة

إن مُفارقة معرفة القراءة والكتابة، التي أثارها سُقراط لأول مرة، لم يتم حلها بعد. وفي الواقع، من الصعب تجنّب الاستنتاج بأن هذه المسألة لن تُحسم أبداً. على الرغم من الاتجاه الحالي لاعتبار معرفة القراءة والكتابة مهارة، فإن القراءة كانت دائماً أكثر من مجرد فعل ميكانيكي لفك رموز النصوص. إنها طريقة لاكتساب المعرفة، ووسيلة لتحسين الذات، ومصدر للمتعة، وطريقة لاكتساب المعنى. إنها البوابة الرئيسية المفتوحة على مصراعيها لاستيعاب الأسئلة ذات القيمة وتوضيحها وتوضيحها.

منذ أصولها، أكدت الكلمة المكتوبة المعايير الأخلاقية ولكنها هدتها أيضاً. كان بروتاجوراس، السفسطائي الذي شكك في وجود الآلهة، من أوائل الفلاسفة الذين اكتشفوا مدى خطورة شعور المجتمع بالتهديد من الكلمة المكتوبة. وقد حوكم بتهمة المعصية والتجديف في أثينا عام 411 قبل الميلاد. يُزعم أن بروتاجوراس أعلن أنه "فيما يتعلق بالآلهة، فأنا غير قادر على معرفة ما إذا كانوا موجودين بالفعل أم أنهم غير موجودين". وبسبب هذا العمل المُتكرّر تم نفيه وأحرقت كتبه في السوق. اعتُبرت كتاباته بمثابة تهديد للفضيلة المدنية، وكان القراء المحتملون بحاجة إلى الحماية من تأثيرها المُفسد.

شكّل حرق كتابات بروتاجوراس ما يُمكن اعتباره سابقة للرقابة المستقبلية على النصوص المثيرة للقلق أخلاقياً. ومن المعروف أن الشك والتعصّب تجاه جمهور القراء قد ميّز استجابة العديد من المؤسسات الدينية والسياسية، ولكن ما يُتفاضى عنه غالباً هو أنه حتى الفلاسفة والحركات والجموع الذين تبوّأوا القيم الليبرالية والديمقراطية شاركوا أيضاً بعض مخاوف خصومهم السياسيين. على سبيل المثال، لم يكن مُفكرو عصر التنوير الذين آمنوا بقوة التعليم والعقل واثقين دائماً من قدرة الجمهور على القراءة بطريقة مسؤولة واستخلاص الاستنتاجات "الصحيحة". كان الأمر كما لو أن المثل العليا التي كانت حقيقية ومنيرة عندما درستها صفوة الحكماء تحوّلّت إلى أفكار خطيرة عندما قرأها الكثيرون من الجمهور غير المُتعلّمين.

على الرغم من دفاعهم المُستमित عن الاستقلال الأخلاقي، فقد اعتبر العديد من مفكري التنوير

والمترجمين الفوريين، ويمكنهم أن يختاروا بأنفسهم الترجمة التي يختارونها. في البداية، لم يقوِّض نمو القراءة سُلطة النص المكتوب نفسه، بل مجرد تفسير معين له. كانت الخلافات حول تفسير النصوص المقدسة بمثابة المرحلة الأولى من التناقص الناشئ على السلطة الأخلاقية. ومع ذلك، فإن مثل هذه التفسيرات المتنافسة تبلورت أحياناً في تعليقات مؤلفة حديثاً على النصوص، والتي ادعت أنها موثوقة في حد ذاتها. من شأن هذه القراءة أن تشجع التشكيك في المقدس، الأمر الذي سيؤدي بدوره إلى تعزيز الهرطقة، وكان السبب الرئيسي وراء عدم تشجيع الكنيسة في العصور الوسطى عليها.

شجّع عصر النهضة الإنسانية القراء على متابعة أنشطتهم على انفراد. إن التحول نحو القراءة الخاصة ساهم بشكل مباشر في ظهور وعي الفرد. في السر، كان للقراء الحرية في استكشاف الأفكار والأعراف السائدة والتشكيك فيها. عززت القراءة الخاصة ازدهار الحياة الداخلية للقراء، وعملت على ترسيخ إحساسهم بذاتهم. لقد عزز جواً من التجريب والتفكير الذي سمح لبعض القراء بتبني آراء لا تتفق مع المعايير السائدة. وفي هذه البيئة الثقافية، "كان على العقيدة العامة أن تخضع للرأي الفردي، حيث أصبح كل قارئ بمثابة سلطة".

كانت المسيحية في العصور الوسطى أول مؤسسة تواجه التحدي المتمثل في كيفية تأكيد المكانة المقدسة للنص مع تهميش التأثير المدمر للقراءة الشعبية. بحلول القرن الخامس عشر، كانت تكافح من أجل الحفاظ على عقيدتها الدينية وسلطانها الأخلاقية في مواجهة انتقادات القراء العلمانيين ذوي الرأي العام للكتاب المقدس. وأدى فشل الكنيسة في حل هذا التحدي إلى انقسامها بين البروتستانتية، التي أيدت السُلطة المقدسة للنص المكتوب، والكاثوليكية، التي اعتنقت سلطة العادات والتقاليد.

لقد عبر السير توماس مور ببلاغة عن رد فعل الكنيسة الكاثوليكية على ما كان يُنظر إليه على أنه التأثير المُفسد أخلاقياً للقراءة. على الرغم من انفتاحه في البداية على فكرة ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة العامية، إلا أن مور أصبح في النهاية معادياً لها لأنه كان يخشى أن "تثير الجدل بدلاً من التقوى بين عامة الناس". لقد ثبت أن حاجسه بأن القراءة ستكون بمثابة مصدر للخلاف الأخلاقي كان ذا بُعد نظر وبصيرة نافذة. قادت القراءة، التي تنطوي على فعل التفسير، الناس إلى

أن جمهور القراء يفتقر إلى القدرة على التمييز بين الحقيقة والباطل. كان يُخشى أن يؤدي توفر الروايات الشعبية المنتجة بسعر رخيص إلى إبعاد الناس عن الكلمات الجميلة الفخمة لرؤسائهم المتعلمين. ولم يكن اعتراضهم على القراءة في حد ذاتها، بل على قراءة المواد التي تصرف انتباه الناس عن تقدير الوعد بالتنوير.

في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، غالباً ما كانت مثل هذه الانحرافات تُعتبر حالة مرضية توصف بالإدمان، وكان الهدف الرئيسي هو الرواية. وزُعم أن حكايات الفروسية الرومانسية والمغامرة البطولية هذه لم تقدم أي فائدة للقارئ. في الواقع، لقد شجعوا الناس على القراءة "المفرطة". لقد تم تقديم القراءة "لمصلحتهم الخاصة" ليس فقط على اعتبار أنها نشاط بلا هدف، بل أيضاً على أنها نشاط قد يكون مفسداً مؤدجاً.

إن ربط قراءة الرواية بعادة الإدمان تنقل ثلاثة مواضيع متكررة مهمة. الأول هو الافتقار إلى الثقة في قدرة ثقافة النخبة على التأثير وتوجيه ذوق



القراءة لدى الجمهور الأوسع. والثاني هو ازدياد الأذواق الشعبية، والذي يُعبّر عن نفسه على يقين من أن الجمهور سوف يجذب إلى التأثيرات الأدبية الأكثر انحطاطاً وإفساداً. يُضخّم الموضوع الثالث قوة الكلمة المكتوبة للسيطرة على السلوك البشري وتوجيهه، إذ يُقدّم أفراد الجمهور على أنهم عاجزون حرفياً عن مقاومة التأثير التلاعبي للكلمة المكتوبة. كما قيل ظان أدب التنوير الجدير بالثقة لا يمكنه الصمود في مواجهة هذه القوة المطلقة التي لا تقاوم.

عندما يتدمر المدافعون عن الأدب اليوم وبشكل متكرر من تراجع عادة القراءة، قد يبدو من الغريب أن المخاوف كانت موجّهة منذ وقت ليس ببعيد نحو مخاطر القراءة العشوائية. ومع ذلك، منذ بدايتها، كان يُنظر إلى القراءة على أنها نشاط محفوف بالمخاطر يمكن أن يضر بالرفاهية وهناء البشر وراحة بالهم. حذّر سينيكا قائلاً: «كُنْ حذراً، لئلا تميل هذه القراءة للعديد من المؤلفين والكتب من

كل نوع إلى جعلك خطابياً وغير مستقر العقل والتفكير.»

يمكن تفسير النقد الجمالي لـ "القراءة من أجل القراءة في حد ذاتها" وقراءة "الكثير من الكتب" على أنه محاولة للتأثير على الذوق العام وكسب الدعم للسلطة الثقافية للنخب المتعلّمة. بحلول القرن الثامن عشر، ومع اختراع الطباعة والنشر وظهور جمهور كبير من القراء، لم يعد من الممكن منع الناس من الوصول إلى الكتب. علاوة على ذلك، أصبحت القراءة تُمثّل بشكل متزايد إنجازاً ثقافياً من شأنه أن يُساعد في تعليم وتنوير البشرية. لكن المجتمع الغربي لم يستطع أن يتكيّف تماماً مع فكرة أن جميع القراء وجميع أشكال القراءات يجب أن تحظى بالتقدير المناسب. لم تكن القراءة قط إنجازاً يمكن أن يعتبره المجتمع البشري أمراً مفروغاً منه، وحتى عندما تمتعت بتأكيد ثقافي كبير، فقد كانت محط قلق وحتى مصدراً للذمر.

منذ القرن الثامن عشر فصاعداً، سعت مُراجعات الكتب والإشعارات والمُلخّصات إلى تقديم التوجيه والإرشاد لجموع القراء. وفي أفضل حالاتها، سعت هذه المبادرات إلى التثقيف والإعلام والمساهمة في ظهور جمهور نقدي ومُتطوّر. لكن "النصيحة الفصيحة" حول كيفية القراءة والتمييز بين الأدب الجيد والسيئ غالباً ما اكتسبت طابع الخطابة، مما أدى إلى تعزيز الأجندة الأخلاقية لمؤلفيها.

وبحلول القرن التاسع عشر، أصبّحت القراءة مصدراً للجدل بين النخب السياسية الثقافية. وكان أصحاب التوجّهات المحافظة أو الرجعية ينظرون إلى القراءة -خاصة عندما تُمارسها الجماهير- باعتبارها مصدراً لعدم الاستقرار والخطر الأخلاقي. ورأى آخرون أن القراءة ستُساعد في غرس الفضائل والقيم الراسخة للمجتمع المهذب لدى شريحة مُتزايدة الاتساع من الجمهور. كان أولئك الذين ينتمون إلى الطرف الراديكالي من الطيف السياسي يأملون في أن تكون القراءة بمثابة أداة للتعليم

والتحزُّر الاجتماعي والتطوُّر. ولكن مهما كانت الاختلافات التي تفصلهم، فقد اعتقدوا جميعاً أن القارئ يجب أن يؤخِّد على محمّل الجد. خُصِّصَت أهمية كبيرة لجمهور القراءة وكان التحدي يتمثل في التأثير على القراء، وإذا لزم الأمر، السيطرة على أذواقهم وآرائهم. لقد سَعوا جميعاً إلى ترويض وتأديب محو الأمية الجماعية. لكن بطبيعة الحال، لم يكن القراء مُستعدين دائماً لخطة الترويض هذه.

حتى أواخر القرن التاسع عشر، كان إضفاء الطابع المرّضي على القراءة يميل إلى التعبير عنه من خلال نبذة أخلاقية واعية بذاتها. وُصِفَ الخيال الرومانسي وقتها بأنه "سُم أخلاقي" وشدّد النقاد على آثاره الفاسدة والمُفسدة. وظلت مثل هذه المشاعر مُتداولة على نطاق واسع في النصف الأول من القرن العشرين. متهماً القراء الذين كانوا مدمنين على استهلاك "القراءة الخفيفة"، اقترح الناقد الأدبي كيو دي ليفيس أن مصطلح "تبيد الوقت" كان وسيلة مفيدة للغاية لوصف هذه "الردّيلة".

غالباً ما يتم التعبير عن الأخلاق حول عادات القراءة لدى الناس ومشاكلهم بلغة المرض، من خلال سرد العلاج الطبي. أدى إدخال وصف التطبيب إلى ظهور حالات مثل "هوس القراءة"، أو "علة القراءة"، أو "إدمان الكتب"، أو "تعب القراءة". إن الحالة المعاصرة لـ "إدمان الإنترنت" هي ببساطة أحدث نسخة من الاتجاه السائد منذ قرون لوصم سلوك القراءة المزعج ظاهرياً من خلال تشخيصه كمرض نفسي!

يُفسّر ذكر مصطلحات التطبيب أيضاً المشكلات التي تتعارض تماماً مع القراءة القهرية. وفي حين كانت المخاوف في الماضي موجّهة في كثير من الأحيان نحو الإفراط في القراءة، فإنها أصبحت اليوم موجّهة نحو القليل من القراءة. إن مُفردات التطبيب تمثّل القراءة كنشاط غير مألوف بطبيعته، أي غير طبيعي: في الواقع، وفقاً لمؤرخ أمريكي للقراءة، فإن هذه الممارسة هي "واحدة من أكثر الأنشطة غير الطبيعية التي انخرط فيها الإنسان على الإطلاق". يكرّر الخبراء الذين يُعلّقون على مُشكلات القراءة بانتظام الادعاء بأن القراءة مسألة طارئة وغريبة على الطبيعة البشرية.

المدهش الآن هو تعبئة علم الأعصاب لدعم الفرضية القائلة "إننا لم نولد لنقرأ".

لاحظ أحد المدافعين عن هذا الجدل أن روايات

المشاكل والأمراض المرتبطة بالقراءة في القرن الثامن عشر ربما كانت مبنية على تقدير مُبكر لـ "الجسدية المطلقة لعملية القراءة" فقالوا: "ربما فهموا بشكل حدسي ما هي التكنولوجيا التي نستخدمها". هذا أتاح لنا أن نكتشف حديثاً أن القراءة نشاط يتطلب جهداً كبيراً ويُسكِّك ذهنياً وجسدياً.

خلال أوائل القرن الحادي والعشرين، تحوّلت مشكلة القراءة إلى التركيز على عدم قدرة الناس على القراءة. لقد تم تشخيص جيل كامل من الشباب بعدم القدرة على التركيز على النص المكتوب. يزعم العديد من الخبراء والمعلمين أنه من المستحيل أو غير الواقعي أن نتوقع من "المواطنين الرقميين" والشباب أن يكلّفوا أنفسهم عناء قراءة كتاب، وغالباً ما يُعرّى القُصور في مدى انتباههم إلى التكنولوجيا الرقمية أو الانحرافات التي تُسببها ثقافة المستهلك. إن ادعاء سُقراط بأن الكتابة قد أضعفت عقل القارئ يتبنّى بالمحصول الحالي من متلازمات عدم الانتباه المرتبطة بالإنترنت.

في الوقت الراهن، فإن الفشل في التقاط كتاب هو بمثابة علامة على وجود مشكلة صحية. وبحسب أندرو سولومون، فإن ارتفاع معدلات الاكتئاب وتساعد مستويات مرض الزهايمر يمكن أن يُعرّى إلى تراجع القراءة؛ في الواقع، فهو يؤكّد أن أزمة القراءة في الولايات المتحدة هي أزمة في الصحة الوطنية في المقام الأول.

وهكذا تمت إعادة صياغة سرد التطبيب بحيث تحوّلت القراءة إلى مُعرّز للصحة الجيدة. يُصر المدافعون عن القراءة على أنها تُحسّن مهاراتك

في قراءة الأفكار؛ أنها يمكن أن تُساعد في تقليل التوتر - وفقاً لبعض الباحثين، فإنك تحتاج فقط إلى القراءة بصمت لمدة ست دقائق "لإبطاء معدل ضربات القلب وتخفيف التوتر في العضلات"؛ وأن هذا النشاط يوفّر ترياقاً للاكتئاب. لم تعد القراءة "سُماً أخلاقياً" بل علاجاً سحرياً لكل شيء.

على الرغم من أن المجتمع يشعر بالقلق إزاء أزمة معرفة القراءة والكتابة في الفصول الدراسية، ويحذر سماسرة الثقافة من تراجع القراءة الجادة، فإن التركيز الرئيسي لمشاكل القراءة في القرن الحادي والعشرين هو الإنترنت. إن المشاكل القديمة التي تم تشخيصها في الأصل على أنها آلام يواجهها قراء المخطوطات قد أُعيد اكتشافها وتضخيمها كمخاطر مرتبطة باستهلاك الثقافة الرقمية. كما تم إعادة صياغة دعوة سينيكا للحد من عادة القراءة بلغة تُحذّر من أن "قدرتنا على التعلّم يمكن أن تتعرض للخطر الشديد عندما تُصبح أدمغتنا مثقلة بالمحفزات المتنوعة عبر الإنترنت". إن الذعر بشأن محو الأمية، وقراءة الأدب، والتهديد الذي تفرضه الرسائل النصية ووسائل التواصل الاجتماعي على الثقافة، والمواد الإباحية على الإنترنت، ليست سوى بعض من أعراض المشاكل المرتبطة بالقراءة في العصر الرقمي.

في الظاهر، تبدو المناقشات الحالية حول القراءة في العصر الرقمي بمثابة نسخة كاريكاتورية من خلافات الماضي. ولكن كما تشير الفصول التالية، فإن التاريخ لا يُكرّر الماضي فحسب، كما أن مشاكلنا في القراءة تقول الكثير مما يُميّز عصرنا.





عندما بكى كافكا

"إنه يبكي في الليل، لقد سمعته بأذني لكنه يحافظ على مظهر الصلابة والقسوة ولقد أفقده الضعف صوابه".

فيودور دوستويفسكي

آخرون شكلت الكتابة العجائية لكافكا مصدر إلهام بالنسبة إليهم ولعل أبرزهم النمساوي ايشينغر والبرازيلي غابرييل ماركيز غارسيا، فحسب المتخصص في أدب كافكا الأستاذ جيريمي ادلر لم يكن اهتمام هؤلاء الأدباء بطريقة كافكا في الكتابة مجرد صدفة وإنما كان وليد تقارب إن لم نقل تطابق الرؤى بينهم وبين هذا الأسلوب الغريب الفذ في تجسيد عبثية الوجود والبحث الدائم عن معنى للامعنى. بعد قراءته لرواية "التحول"، صرح الكاتب غارسيا بأن هذه الأخيرة كانت بمثابة النبراس الذي أرشده إلى الكتابة بطريقة مختلفة ومغايرة.

شكل كافكا منذ نعومة أظافره استثناء في الوسط المحيط به، فكان كبركان لم ينفجر إلا بعد وفاة والده المتسلط والمستبد. لم يكن هذا

هل كان بمقدورنا حقًا اكتشاف عبقرية فرانز كافكا لو أن صديقه ماكس برود نفذ الوصية وأحرق جميع الكتب؟ هل كان الكاتب ألبير كامو ليكتب رواية "الغريب" بعد احتساء قهوته المعتادة لولا تأثره بكاتب "المسخ"؟

مما لا شك فيه أن نخبة كبيرة من الأدباء تأثرت أيما تأثر بأسلوب كافكا في الكتابة، كتابة تبدو للوهلة الأولى في متناول الجميع إلا أن محاولة تأويلها يجعل القارئ في حيرة من أمره بل ويجد نفسه أمام سد منيع لاستيعاب فحواها.

لعل أهم الأدباء الذين انبهروا بأسلوبه (أسلوب كافكا) ألبير كامو الذي أسس فلسفة العبث انطلاقًا من تأثره الكبير والمحوظ بفلسفة كافكا في الحياة. إضافة إلى كاتب رواية "الطاعون" هناك أدباء



محمد الباسط

المغرب

الكاتب إنساناً عادياً كباقي الناس وإنما نموذجاً للأديب الذي لعن وجوده قبل تصوير عبثية الوجود الإنساني، فهو كان يسخر من نفسه قبل السخرية من شخوص رواياته.

حياة كابوسية

لا يمكن فهم أدب كافكا إلا بالرجوع إلى نشأته وطفولته التي شكلت منعطفاً حاسماً في نزوعه إلى هذا الأسلوب العجائبي في الكتابة الأدبية. هذا النوع من الكتابة المتسم بالسهل الممتنع يعكس إلى حد كبير ترسبات الكثير من المشاكل النفسية التي ولدت لدى كافكا إحساساً بالدونية واللاشيئية والنهميش. لطالما كان هذا الأخير يشعر بأنه كائن منبوذ وتافه لا أهمية له في المنزل، حاله حال الفيلسوف المتشائم شوبنهاور والشاعر الأمريكي ذو النزعة التشاؤمية إدغار آلان بو. كان كافكا وإدغار آلان بو منبوذين ومحقرين من طرف والديهما رمزا للتسلط والعنف، في حين كان أبو الفلسفة التشاؤمية منبوذاً من طرف أمه. ولا عجب أن يكون هذا الإقصاء وقود أدب كافكا وحجر أساس شاعرية آلان بو ومصدر إلهام فلسفة شوبنهاور. لم تنته معاناة كافكا النفسية بوفاته والده، وإنما بقيت صورة ذلك الأب المتسلط تطارده كل يوم، فقيل أن يغادر كافكا هذا العالم بسنوات قليلة كتب رسالة إلى أبيه هيرمان في عام 1919 بعنوان "أبي الأعز". في هذه الرسالة، يحاول كافكا أن يوفر تقريراً كاملاً عن الكيفية التي أصبح بها هكذا، فإن غطرسة أبيه وخشونته هي التي أحبطت تقدمه في كل منعطف في حياته.

"أنا شخص لا مبال تماماً ومثير للشفقة، بئر عميق والماء فيه على عمق يستحيل الوصول إليه ولا شيء يؤكد ما إذا كان هناك ماء في الأصل، لا شيء، لا شيء. ما الذي هناك ليربطني بالماضي أو بالمستقبل؟ الحاضر شبح يعبر عني، فأنا لا أجلس إلى الطاولة بل أحوم حولها، لا شيء خواء، ملل، لا ليس مجرد خواء بل ضعف بلا أي معنى."

هكذا عبر كافكا عن ذاته معتبراً وجوده بلا معنى وبلا قيمة. إن حياته تجسيد لمأساة الوجود الإنساني في هذا العالم الذي لا رحمة فيه ولا شفقة، فرغم أنه كان يسخر من كتاباته ويضحك حتى تدمع عيناه عندما يقرأ مسوداته على مسمع أصدقاءه، إلا أن القارئ كان يراها (كتاباته) تصويراً للحياة الكابوسية التي تخضع الإنسان لقوانينها بالقوة. إن كافكا مثال للضحك الباكي

لم يكن المحيط الأسري وحده فقط من أدى إلى ميلاد فلسفة العبث التي جسدها كتابات كافكا وإنما كان للنازية الألمانية النصيب الأوفر في هذا التحول الذي طرأ في حياته، فقد كان النازيون ينظرون إلى كافكا على أنه كائن منحط ويوصون بعدم قراءة أعماله بل ويحرقونها أمام الملاء. وهكذا صور أتباع النازية كافكا على أنه مسخ وجب سجنه في قلعة بعيدة عن المجتمع ومحاكمته رغم غياب الأدلة.

في الأدب الألماني كما قال الروائي توماس مان. اعتزل كافكا - وهو في ريعان شبابه - العالم المليء بالنفاق والكذب فلم تكن في نظره الحياة إلا حرباً: حرب مع النفس وحرب مع الظروف وحرب مع الحمقى الذين خلقوا هذه الظروف.

لم يكن المحيط الأسري وحده فقط من أدى إلى ميلاد فلسفة العبث التي جسدها كتابات كافكا وإنما كان للنازية الألمانية النصيب الأوفر في هذا التحول الذي طرأ في حياته، فقد كان النازيون ينظرون إلى كافكا على أنه كائن منحط ويوصون بعدم قراءة أعماله بل ويحرقونها أمام الملاء. وهكذا صور أتباع النازية كافكا على أنه مسخ وجب سجنه في قلعة بعيدة عن المجتمع ومحاكمته رغم غياب الأدلة. لم تتوقف معاناة كافكا عند العنصرية النازية أو العنصرية الأبوية التي تركت في كيانه وصمة لا تمحى، وإنما كانت حياته العاطفية أيضاً سبباً في ألمه، فعلاقته المستحيلة مع حبيبته "ميلينا" التي ترجمت روايته الأولى "الوقاد" لم تكن ذلك الترياق أو البلمس الكافي لشفاء جروحه الأبدية، بل كانت في ظاهرها حلماً جميلاً وفي باطنها كابوساً قاتلاً. لقاء أو بالأحرى لقاء كان كافيين بالنسبة إلى كافكا كي يتخذ من "ميلينا" وثناً يجعله ليل نهار. بالرغم من حبه بل عشقه الكبير لها، كان كافكا مقتنعاً تماماً أنه لن يكون ذلك الفارس الذي سي جلب لها السعادة، ففي إحدى رسائله لها أعلن بكل جرأة عن هذا الحب المستحيل قائلاً:

تتوهمين، فلن تستطيعي البقاء إلى جانبي مدة يومين...أنا رخو، أزحف على الأرض، أنا صامت طوال الوقت، انطوائي كئيب، متذمر، أناني وسوداوي. هل ستتحمليين حياة الرهينة، كما أعيشها؟ أقضي معظم الوقت محتجزاً في غرفتي أو أطوي الأزقة وحدي."

إن هذا المقطع الوجيز من الرسالة كاف لتبيان التعاسة التي كان يعيشها كافكا في حياته العاطفية. هل كان يا ترى حباً من طرف واحد؟ بالطبع لا، فبالرغم من أنها كانت متزوجة من رجل آخر إلا أن ميلينا كانت تبادل كافكا نفس الشعور، بل كانت على أتم استعداد للتضحية بكل شيء في سبيل العيش معه، غير أن انطواء ونفور هذا الأخير من المجتمع حال دون ذلك. لم تنحصر معاناة كافكا في مشاكله النفسية والعاطفية فقط وإنما كان التعايش مع داء السل أحد الأسباب التي أثرت سلباً على نفسيته ليموت بعدها مخلفاً وراءه عدداً من المؤلفات التي ألح في وصيته لصديقه ماكس برود بعدم نشرها إلا أن هذا الأخير أخلف الوعد وأخرج للعلن هذه الكتابة الفذة التي غيرت نظرة الإنسان للوجود.

كتابة كابوسية

لعل الكتابة الكابوسية التي عرف بها فرانز كافكا كانت كافية لتصوير الحياة وهي تسحق الإنسان حتى تفقده إيمانه. لا تكاد هذه الكتابات تخلو من تلك الرؤية التبخيسية لقيمة الإنسان في هذا العالم الذي ينث تحت وطأة نظام البيروقراطية المعقد بحيث يصعب بل يستحيل تواصل الأشخاص العاديين مع الأشخاص المهمين. إن أول رواية تجسد لنا جلجلا دونية الإنسان في المجتمع وهيمنة الفردانية هي رواية "التحول أو المسخ". إن اختيار كافكا لشخصية مثل غريغور سامسا لم يكن اعتباطياً أو مجانياً وإنما كان انعكاساً للنهميش الذي عاشه في صباه. كما أن قارئ هذه الرواية سيلاحظ بوضوح التشابه الحاصل بين حياة بطل الرواية وبين الكاتب، وكذلك التقارب الحاصل على مستوى اسميهما الخاضعين لنفس الوزن "كافكا" // "سامسا". إن مفتتح الرواية في حد ذاته يجعل القارئ متحمساً لمعرفة بقية الأحداث:

"أفاق غريغور سامسا ذات صباح ليجد نفسه قد تحول إلى حشرة كبيرة (ضخمة) كريهة."

إن ذلك العامل البسيط التابع لشركة المبيعات والذي يعمل ويكد جاهدًا حباً في توفير حاجيات أسرته الصغيرة سيجد نفسه بين ليلة وضحاها قد فقد كل خصائصه الإنسانية وصار مختزلاً في جسد حشرة حقيرة.

بعدما كان المعيل الوحيد لأسرته، أصبح فجأة حبيس غرفة صغيرة غير قادر على الحركة أو الكلام. إن هذا التصوير الذي قام به فرانز كافكا



عليها طابع التفاهة إذ أن القضاة في نظره تافهون فعوض استجوابه حول حيثيات قتله لذلك العربي شرعوا في عتابه عن عدم تأثره بوفاة والدته.

في روايته بعنوان "المحاكمة" عمل فرانز كافكا على تجسيد عالم يعيش تحت هيمنة البيروقراطية، وهذا يتضح من خلال سعي بطل الرواية جوزيف k لتبرئة نفسه من جرم لم يقترفه بل لا وجود له من الأساس باحثاً عن من قد يكون مفتاح حريته. إن بداية القصة تلخص للقارئ العبثية واللامعنى الذي يطغى على الحياة:

"لا بد أن يكون أحد ما قد لفق الأكاذيب ضد جوزيف k. فقد أوقف ذات صباح مشمس مع أنه لم يقترف أي جريمة".

إن التحقيق الذي تعرض له بطل الرواية لا يركز على أي دليل من الأدلة التي قد تجعل من هذا الأخير محط شبهات. والغريب في الأمر أن المحققين أنفسهم لا يتوفرون على سبب مقنع ومنطقي لإيقاف جوزيف k. ومن هنا تبدأ قصة جوزيف الذي سيجد نفسه تائهاً لا يعرف من أين يبدأ وإلى أين ينتهي. إن الطريقة التي صور بها كافكا جهاز القضاء تعكس الانحلال الأخلاقي وتفشي الانتهازية والنظرة الدونية التي يتعرض لها الناس العاديون في مواجهة قوى البيروقراطية التي تدوس على الذوات البشرية الضعيفة بكل برودة دم. في خضم هذا التوتر الذي طبع حياته، لن يجد جوزيف خلاصه إلا في الموت، ففي نهاية الرواية سيعود الرجلان أنفسهم إلى بيت جوزيف ليأخذه إلى مكان مهجور (كهف خارج المدينة) ويزيلان ملابسه ويضعان رقبته بجوار صخرة ويتبادلان مهام تنفيذ الجريمة لينتهي المطاف بغرس السكين في قلب جوزيف الذي وصف حالة احتضاره بحالة كلب حقيق.

إن الصورة التي رسمها كافكا عن الوجود الإنساني في أعماله الأدبية كلها كانت كافية ووافية لرفع الغشاوة عن حقيقة الحياة المزيفة. وأهم من يظن أن فكر كافكا انتهى بمجرد وفاته، وإنما أفكاره غدت كالجينات التي لا تكاد تخلو منها ذات بشرية. شتاً أم أبينا، فروج كافكا تسكن كيان كل فرد منا، ففي كل بقعة من هذه البسيطة يوجد توأماً لكافكا تارة منزو في ركن ما يبكي على حاله وحال أبناء جلدته، وتارة يمشي أثناء الليل وحيداً تائهاً فاقداً للبوصلية بدون هدف محدد. هكذا بكى كافكا وهكذا سيبكي كل من حلت به لعنة كافكا.

"الضحك اللاإرادي" إلى البحث عن طريقة للخلاص من هذه الحياة. أول شيء فكر فيه آرثر فليك هو قتل بعض المتطفلين الذين يعكرون صفاء الحياة بدم بارد ومن ثمة إعلان التمرد على التسلط والاستبداد. لا يعدو الجوكر أن يكون جزءاً من ذواتنا، ففي كيان كل فرد منا ذلك الوحش الذي نسعى جاهدين لكبحه وإلجائه لأن تحريره من قفصه ينذر بكارثة لا تحمد عقباها. إن الجرائم التي اقترفها الجوكر كانت نتيجة تراكم مشاكل نفسية عديدة، فهو كان يرى دوماً حياته خالية من أي معنى وهذا يتضح من خلال العبارة المدونة في إحدى مذكراته الشخصية التي يحملها معه أينما حل وارتحل: "يا ليت موتي يكون منطقياً أكثر من حياتي".

إن هذه النظرة السوداوية للوجود المتسم بالعبثية هي التي سيعبر عنها الكاتب ذو الحس الفلسفي ألبير كامو في رواية "الغريب" وذلك من خلال شخصية "مورسو" الذي يتعامل مع أحداث الحياة بكل برودة دم غير مكترث لأي شيء، فالحياة في نظره لا تستحق أن نحملها على محمل الجد بل لا تستحق أن تعاش من الأصل. إن تصور مورسو عن الحياة ينعكس في ردة فعله بعد علمه بوفاة والدته وكذا تصرفه اللامبالي الذي أبان عنه أثناء جنازتها. علاوة على هذا، يبقى قتل مورسو للعربي هو التصرف الأكثر إثارة إذ ينم عن ردة فعل تفتقد للمنطق، فهو يبرر فعله الجرمي بتأثير أشعة الشمس على رؤيته، إذ لم يشعر بالرصاصة إلا وهي تنطلق من فوهة المسدس عن غير قصد. فرضاً أن الرصاصة الأولى أصابت جسد العربي عن طريق الخطأ، فماذا سيكون مبرر الطلقات الأربع الأخرى التي استقرت في جسد الضحية؟ هل كانت هي أيضاً ناتجة عن مؤثر خارجي آخر؟ إن تمرد مورسو على القوانين سيظهر بوضوح في جلسة محاكمته التي بخسها أيما تبخيس مضمناً

لحياة الإنسان المسحوق والمقهور يبرهن على تسلط البيروقراطية التي تستعبد الفرد وتحوله إلى نكرة مجردة من كل قيمة إنسانية، فضغوط العمل التي كان يتعرض لها سامسا من رؤسائه جعلته يتحول إلى آلة بشرية هدفها تحقيق الأرباح لا إلا، آلة يتم التخلي والاستغناء عنها بمجرد تعرضها لعطب أو خلل تقني. هذا التسلط لا يقتصر على السياسة التي ينفجها النظام البيروقراطي فقط وإنما يشمل أيضاً الفردانية التي تطغى على المجتمع ككل. إن تحول سامسا إلى حشرة كشف الغطاء عن حقيقة الغير إذ لم يعره أبواه أدنى اهتمام كما أنهم لم يشفقوا على حاله بل تركوه حبيساً في تلك الغرفة اللعينة دون طعام أو شراب، اللهم بعض الفئات الذي كانت تقذف به أخته "غرته" من تحت الباب. حياة تحولت فجأة إلى مأساة، إلا أن هذه المعاناة لم تدم طويلاً، فبمجرد موت سامسا استعادت الأسرة بهجتها وسعادتها وكأنها تخلصت من وصمة عار كانت تنكد عليها حياتها.

إن هذه النظرة الاقصائية الحاضرة في هذه الرواية المعبرة عن انحطاط الذات الإنسانية، ستجد صداها في الفن السابع وخصوصاً في الفيلم الأمريكي "الجوكر" الذي أعده المخرج الأمريكي "تود فيليبس". خلق هذا المخرج السينمائي شخصية شبه مطابقة لغريغور سامسا وهي شخصية "آرثر فليك" التي خلقت ضجة في العالم نظراً لتجسيدها عبثية الوجود وتفاهة الحياة. كغيره من المعذبين في الأرض، يتعرض آرثر فليك والذي يشغل مهرجاً في إحدى شركات الإعلانات لاعتماداً من طرف بعض المنحرفين نتج عنه كسر اليافطة التي تعد إحدى وسائل عمله الضرورية. تصرف كهذا سيدفع مدير العمل إلى طرد آرثر من الخدمة ليجد نفسه عاطلاً عن العمل وهذا ما سيفاقم من مشاكله المادية نظراً لالتزامه باقتناء الأدوية لأمه المريضة. هذه الحياة البئيسة في هذا المحيط البئيس، ستدفع بطل الفيلم الذي يعاني من مرض

البروكرسطيون الجدد

د. مشاعل عبدالعزيز الهاجري

أكاديمية من دولة الكويت

"منطلقات" مبدئية. رائد الباحث، في النهاية، هو الحقيقة، ولذلك هو يتبع الطريق الذي سيقوده إليها، أيًا ما كان ذلك الطريق. أي روح استكشافية مزرية تلك التي تأتينا بالوجهة (النتيجة) قبل الخريطة (المنهج)؟

لكل شخص مطلق الحق أن يدعي توصله إلى الحقيقة، هذا هو بالنهاية ما يسمى بحرية التعبير، ومع ذلك فلا يحق لأي كان ولا ينبغي أن يقبل منه أن يدلل على حقيقته تلك بدعاوى "العلم" و"المنهج العلمي" إلا إذا كان قد توصل إليها بطريق "الاستكشاف" المنهجي، لا "الكشف" الروحي. هذا هو فقط ما يُقصد بالمنهج العلمي الدقيق، القابل للضبط والتثبت والاستدلال والمراجعة والتصحيح في جميع الحقول المعرفية، العلمية منها والإنسانية.

وبعد، فمن يظن أن الموروث السردى الإغريقي لألهة جبال الأولب هو محض خرافات، سيفعل حسناً بأن يستمع للمنطق "العلمي" المقلق لأحفاد بروكرستس هؤلاء، وليصيح السمع: سيقطع نياط قلبه صراخ الفكر العلمي وهو يطلب النجدة من تعذيب هؤلاء له، وسيثقب طبلتي أذنيه صرير النوابض الصدئة لسريرهم الفكري المهترئ.

بدرع "العلم" و "المنهج العلمي". ولماذا الاحتماء بدرع أصلاً إذا كانت منطقة نشاطهم - بطبيعتها - لا تتهددها سهام النقد الفكري ولا قوسه، لأن أي محاولة من أي رام لمجرد الشروع في شد وتر هذه القوس المنطقية ستعني فتح بوابات جهنم عليه على مصاريعها، تحت دعاوى ثلاثية التكفير والتحريم واللعن الحزينة، حتى وإن كان الرامي ينتمي لمعسكرهم العقائدي نفسه.

لينتق هؤلاء أية تسمية للراية التي يسوقون لنا بضاعتهم تحتها - وهي على أية حال بضاعة رائجة في بيئتنا الفكرية الفقيرة الخالية من أية سلع منافسة - شريطة ألا يسموا رايتهم بتسمية "العلم". العلم لا يكون علماً إذا كان "موجهاً"، لأن توجيهه يتنافى بالضرورة مع اشتراطات التجرد البحثي. العالم الحقيقي ينطلق من فرضيات hypotheses يتبعها ولا تتبعه، بحيث لا يدري إلى أين سوف تقوده فرضياته البحثية تلك. هكذا، تكون النتائج المترتبة على فرضياته البحثية "وجهات" نهائية، لا



بروكرسستس كان يرغم كل من يقابله على أن ينام على سريريه الحديدي.

للأساطير الواردة في الميثولوجيا الإغريقية القديمة ديمومة مقاومة للزمن.

ورد في إحدى تلك الأساطير أن بروكرستس Procrustes كان حداداً مصاباً بجنون العظمة، فكان يرى في نفسه النموذج الأعلى للكمال الإنساني من الناحيتين العقلية والجسدية. من هذا المنطلق، كان يرغم كل من يقابله على أن ينام على سريريه الحديدي، فإن كان لضيفه التمس هذا ساقان طويلتان تتجاوزان حجم السرير قام بروكرستس بقص ما زاد من ساقيه بالفأس، أما إن كانت له ساقان قصيرتان فإن بروكرستس لن يتوانى أبداً عن شدهما بأدواته الخاصة حتى تتمزق مفاصل هذا المسكين، إلى أن يصل بطول ساقيه إلى مقاس يتناسب وطول السرير تماماً. أليس سريريه، بالنهاية، هو المسطرة الأمثل للكمال؟

تحضرني دائماً أسطورة بروكرستس وأنا أستمع إلى تلك النوعية من البرامج الإذاعية الروحانية، الطوباوية، المعززة بالكشوفات الماوراء طبيعية، التي تنتهي فيها فضيلة مقدميها دائماً إلى اتفاق نتائج أبحاثهم "العلمية" - ويا للصدف المباركة - مع قناعاتهم الروحية المؤدلجة حتى النخاع. كل ذلك، مع تذكيرنا دائماً - وبتكرار المذنب القلق - بأساليبهم "المنهجية" نحو الوصول إلى تلك النتائج.

أفهم تماماً أنهم يعرضون بضاعتهم هذه في سوق فكرية لا معايير نقدية فيها ولا فكر متطلب. لا بأس، ولكن ليتهم فقط يوفّرون علينا احتماءهم

فن الكلام في التربية النبوية

تذكر ان التعامل مع الإنسان أصعب من التعامل مع آلة من الآلات، بل وأصعب من التعامل المادي بالدرهم والدينار. فالإنسان جسم وروح وعقل ومشاعر. فلا بد من التوجه لجوانب الإنسان كلها؛ فيجب عدم اقتصار الحديث على الفكر والعقل دونما اعتبار لمشاعر المقابل، فلا ينفع الحوار الفكري مع فقير جائع (لأن البطون الخاوية لا تفكر في المعاني السامية). فلا ينفع أصحاب المصانع اقتصار حديثهم بالعمال على الماديات البحتة: كم ينتج؟ وكم ساعة يعمل؟ ولماذا تغيب عن العمل؟ ويهملون جوانب النفس والفكر والمشاعر وظروف العمال!.

* المصادقية في النصيحة:

فكما أن الكلام يجب أن يكون مصحوباً بصدق المتكلم، فما خرج من الجنان (القلب) يستقر في الجنان، وما خرج من اللسان لا يتجاوز الأذان! وذلك هو هدي الأنبياء (عليهم السلام)، إذ كانوا يقولون لأقوامهم: (وَلَكِنِّي رَسُولٌ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ (67) أَبْلُغُكُمْ رَسُولَاتِ رَبِّي وَأَنَا لَكُمْ نَاصِحٌ أَمِينٌ (68) [الأعراف: 67-68])

وقال تعالى حاكياً عن فرعون أنه قال لقومه: (مَا أُرِيكُمْ إِلَّا مَا أَرَى وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ الرَّسَادِ) [غافر: 29]، فظاهر قوله أنه صادق في نصحه قومه، وأنه يرشدهم إلى ما فيه نفعهم! ولكنه في الحقيقة كاذب دجال؛ حاله كحال إبليس اللعين حينما قال لأبينا آدم وأُمَّنا حواء: (وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمَنِ النَّاصِحِينَ) [الأعراف: 21]، وهو أكذب الكاذبين!

فمن حسن كلام الناصح:

• أن يصلح نفسه ويتقي الله أولاً ويكون صادقاً

وما أصدق الشاعر أبو فتح البستي:

أقبل على النفس واستعمل فضائلها

فأنت بالنفس لا بالجسم إنسان

أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم

فطالما استعبد الإنسان إحسان

وإن أساء مسيء فليكن لك في

عروض زلته صفح وغفران

وكن على الدهر معواناً لذي أمل

يرجو نذاك فإن الحرّ معوان

تذكر ألا فرق بين كبير وصغير، فالبالغ طفل كبير

والطفل بالغ صغير (Adult is a big child and child is a young adult)

لذا عامل الكبير كطفل

صغير، دغدغ مشاعره، وشجعه وانفخ فيه، وتقرب

له بالهدايا، واشعره بقيمته ووزنه.



أ.د. مهند الفلوجي

لندن

مخلصاً في نصحه؛ قال ﷺ: (يُبَصِّرُ أَحَدُكُمْ الْقَدَى فِي عَيْنِ أَخِيهِ وَيُسَيِّ الْجَدْعَ فِي عَيْنِهِ).

• وأن تكون النصيحة سرّاً (لا جهراً) بين الناصح والمنصوح؛

• وأن تكون النصيحة بلين ورفق؛

• وأن يقتصد بالنصح بلا اسهاب ولا تكرار؛

• وأن يصحب كلماته بالنظر المباشر وجهاً لوجه مع المقابل تعبيراً عن تفاعله وانسجامه مع الآخر، لا أن يكلم المقابل من علو دون النظر بوجهه كأن ينصح وهو مطرق النظر لجهاز التلفزة أو ممعن بالنظر في أوراقه وتلفونه الجوال، حتى إذا سكت الحوار وانقطع الآخر عن المحادثة بسبب عدم اهتمام المتكلم به، رmqه بنظرة عابرة ليكمل الحديث؟؟!!

واليوم صار (التواصل بلا كلام Non-Verbal Communication) مهماً مثل التواصل بالكلام، إن لم يكن أكثر أهمية منه!

* حسن الخلق والألفة:

فالمسلم سهل العريكة، لين الجانب، طلق الوجه، قليل النفور، طيب الكلمة، سهل الانقياد، يقبل النصيحة ويأخذ بها من أي فرد، ويتصف بالسماحة، ولا يكبر الأمور، ولا يكون ملحاحاً في نقاش أو حوار (فالإلحاح يفك اللحام، أي مجازاً أن كثرة الدق تفك عرى اللحيم أي تفكك عرى الصداقة)، وإنما يأخذ الأمور بالهون واللين، فاللين: هو سهولة الانقياد للحق، والتلطّف في معاملة الناس وعند التحدّث معهم. والإنسان الهين اللين السهل تستطيع أن تتكلم معه بسهولة وأريحية، وعندما تعتذر له يقبل منك الاعتذار، دون أدنى صعوبة، لا يُصعّب الأمور ولا يعقدها؛ فهو سهل المعاملة، ويعيش على مبدأ السماحة، ولذلك تراه قريباً من قلوب الناس.

قال ﷺ: (أَكْمَلُ الْمُؤْمِنِينَ إِيمَانًا أَحْسَنُهُمْ خُلُقًا) - صحيح أبي داود. ولتفصيل حسن الخلق قال ﷺ: (الْمُؤْمِنُ يَأْتُفُ وَيُؤْتَفُ وَلَا خَيْرَ فِيمَنْ لَا يَأْتُفُ وَلَا يُؤْتَفُ، وَخَيْرُ النَّاسِ أَنْفَعُهُمْ لِلنَّاسِ). [الطبراني: المعجم الأوسط]

وقال ﷺ: (أَلَا أُخْبِرُكُمْ بِأَحَبِّكُمْ إِلَيَّ وَأَقْرَبِكُمْ مِنِّي مَجَالِسَ يَوْمِ الْقِيَامَةِ، أَحَاسِنُكُمْ أَخْلَاقًا الْمُؤَطَّوُونَ أَكُنَافًا الَّذِينَ يَأْتَفُونَ وَيُؤْتَفُونَ) (موطأ الأحناف: مَنْ يُمْكِنُكَ مُصَاحِبَتُهُ دُونَ أَنْ يُؤْذِيَكَ (وَأَيْضًا الْكَرِيمُ الْمُضَيَّافُ).

ولقد أمرنا بالشبهه بالإبل لخصاله الحميدة: كالصبر، والسماحة، والانقياد، وعدم العناد، وقبول النصيحة، وأخذ الأمور بالهون ولين الجانب؛ فقد روى أن النبي ﷺ قال: (المؤمنون هينون لينون؛ كالجمال الأنف -أي الذلول-؛ إن قيد انقاد، وإذا أنيخ على صخرة استناخ) - رواه البيهقي وابن المبارك في الزهد.

ونفهم من قوله ﷺ: (المؤمنون هينون لينون....)، استجابة المرء لأوامر الله تعالى دون تلكؤ، كالجمال الذلول الذي يسوقه الصغير والكبير، لا يمتنع عن أحد منهم...

وأما ثواب من اتصف بهذه الصفات الحميدة، ففي قوله ﷺ: (حَرُمَ عَلَى النَّارِ كُلُّ هَيِّنٍ لَيْنٍ سَهْلٍ قَرِيبٍ مِنَ النَّاسِ) - صحيح الترمذي، وأحمد، وابن حبان، والطبراني. فالأصل في المؤمنين أن يكونوا هينين لينين فيما بينهم، وأشداء على عدوهم، وليس العكس كما هو حالنا، قال تعالى: (وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشْدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ) الفتح:29

وعندما أتى النبي ﷺ رَجُلٌ فَكَلَّمَهُ، فَجَعَلَ تَرَعْدُ فَرَائِصُهُ، قَالَ لَهُ ﷺ: (هُوَ عَلَىكَ؛ فَإِنِّي لَسْتُ بِمَلِكٍ، إِنَّمَا أَنَا ابْنُ امْرَأَةٍ تَأْكُلُ الْقَدِيدَ)؛ وهو اللحم المجفف المملح، ولذلك كانت الأمة من إماء المدينة لتأخذ بيد رسول الله [تعبير مجازي عن ملازمته لا مسّ يده] فتنتطق به حيث شاءت، حتى يحل لها مشكلتها ويقضي حاجتها؛ لأنه ﷺ هين لين مع الناس، يتواضع لهم. فبعض الناس لو دخل بيته فوجد الزوجة لم تعد طعامه، لأقام الدنيا ولم يقدها، وضخّم حجم المشكلة، وكهم سمعنا من قصص كانت نهايتها الطلاق بسبب أمور تافهة، بينما الرسول ﷺ كان أحياناً يدخل بيت عائشة رضي الله عنها، فيقول: (هَلْ عِنْدَكُمْ شَيْءٌ؟)، فتقول: يَا رَسُولَ اللَّهِ! مَا عِنْدَنَا شَيْءٌ، فيقول: (فَأِنِّي صَائِمٌ)؛ انظروا كيف هوّن المشكلة، وليس شرطاً أن تصوم، فالمطاعم منتشرة في كل مكان، فسهل الأمور، فالمؤمنون هينون لينون كالجمال الأنف، إن قيد انقاد، وإذا أنيخ استناخ. وترى البعض هيناً ليناً مع الناس، ولكنه صعب مع أهل بيته، لا يأخذ بمشورة أهله أو أولاده، ويرى أنهم لا زالوا صغاراً في عينيه، بل ويرى أن الأخذ برأيهم عيباً أو نقصاً في أبوته أو رجولته، عملاً بحديث (شاوروهون وخالفوهون) وهو حديث لا يصح (ضعفه السخاوي في المقاصد الحسنة، والشوكاني في الفوائد)، بل قيل إنه موضوع (حكم عليه بعض العلماء بالوضع)، ومنسوب زوراً للنبي ﷺ.

فلا بأس بأخذ رأي المرأة الموافق للحق، ولقد أخذ النبي ﷺ بمشورة النساء مرات عديدة:

• استشار وأخذ برأي أم سلمة رضي الله عنها (حين لم يأتمر الصحابة أن يحلّوا إحرامهم ويحلّوا رؤوسهم في صلح الحديبية)؛ فقالت: يا رسول الله، انحر هديك، واحلق رأسك، وإذا رآك الناس فعلت ذلك، فعلوا ذلك؛ ففعل ﷺ ذلك وخرج إلى الناس ونحر الهدى وحلق رأسه. وصار هذا دليلاً لجواز استشارة المرأة الفاضلة، وذلك لفضل أم سلمة وموفور عقلها.

• وقد أخذ نبي الله شعيب برأي ابنته حين قالت عن موسى: (يا أبت استأجره إن خير من استأجرت

القوي الأمين).

• وفي الصحيحين من حديث أم عطية رضي الله عنها عندما غسّلت زينب بنت النبي ﷺ قال لها النبي ﷺ: (اغسلنها خمساً أو سبعاً أو أكثر من ذلك إن رأيتهن ذلك). فردّ الرأي إليهن في ذلك.

فالمؤمنون هينون لينون كالجمال الأنف، قال تعالى: (فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ، لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ) آل عمران: 159

وعلى عكس ذلك، فبعض أفراد المجتمع عندما يرون الرجل هيناً ليناً طيب المعشر مع الناس، عابوا عليه هذه الخصلة، وأعدوه ضعيف الشخصية، وكأن الرجل في نظرهم لا تكتمل رجولته إلا بالقسوة والغلظة ونبد المشورة.

ومن الناس من يرفض أن ينصحه أحد، ولا يأخذ إلا برأيه، ويرى رأي غيره هو الخطأ، وقد يرد عليه متعالياً: «أمثالك لا أعلمني»، بينما المؤمنون هينون لينون كالجمال الأنف، يقبلون النصح من أي فرد.

ولا بد من العلم بأن اللين له حدود، كيلا يصبح ضعفاً وخنوعاً ونوعاً من اللامبالاة، وقديماً قيل: «لا تكن رطباً فتتصر ولا يابساً فتتكرس»؛ ولهذا زوّي عن لقمان عليه السلام أنه قال لابنه: «يا بني! لا تكن حلواً فتبلع، ولا مرّاً فتلفظ، فإن خير الأمور أوسطها»؛ أي أعدّلها. وينبغي العلم أن المراد بأن المؤمنين هينون لينون: أن تكون سهلاً في أمر دنياك ومهمات نفسك، وأن لا يكون اللين في ذل ولا ضعف، أما في أمر الدين، فلا هودة في الحق ولا تنازل، وإنما يكون المرء شديداً الانقياد للشارع في أوامره ونواهيه.

كذلك المسلم سهل القياد إذا أمر بالخير ودل عليه كالجمال الأنف، يسهل قياده في طاعة الله -تعالى-، وطاعة ولي أمره بالمعروف، وقد روى العِرْبَاضُ بْنُ سَارِيَةَ قَالَ: وَعَظَنَا رَسُولُ اللَّهِ ﷺ مَوْعِظَةً ذَرَفَتْ مِنْهَا الْعُيُونُ، وَوَجِلَتْ مِنْهَا الْقُلُوبُ، فَقُلْنَا: يَا رَسُولَ اللَّهِ! إِنَّ هَذِهِ لَمَوْعِظَةٌ مُودِعٌ، فَمَاذَا تَعْدُ إِلَيْنَا؟ قَالَ: (قَدْ تَرَكْتُكُمْ عَلَى الْبُيُضَاءِ، لَيْلَهَا كَهَارُهَا، لَا يَزِيغُ عَنْهَا بَعْدِي إِلَّا هَالِكٌ، مَنْ يَعِشْ مِنْكُمْ فَسَيَرَى اخْتِلَافًا كَثِيرًا، فَعَلَيْكُمْ بِمَا عَرَفْتُمْ مِنْ سُنَّتِي وَسُنَّةِ الْخُلَفَاءِ الرَّاشِدِينَ الْمُهَدِّبِينَ، عَضُّوا عَلَيْهَا بِالنَّوَاجِذِ، وَعَلَيْكُمْ بِالطَّاعَةِ وَإِنْ عَبْدًا حَسِيشًا؛ فَإِنَّمَا الْمُؤْمِنُ كَالْجَمَلِ الْأَنْفِ حَيْثُمَا قِيدَ انْقَادَ) - رواه أحمد وأبو ماجه.

فالمؤمن ينقاد حيثما قُيدَ بالنصوص، وقد جاء في الحديث: (لينا بأيدي إخوانكم). ولكن هذا الانقياد واللين، لا يستدعي أن يجبر حيثما أراد من أراد أن يجبره، ويستتوييه من حيث من أراد أن يجلبه إلى هواه، لأن المؤمن كئس فطن) وليس بالمغفل الساذج، (وكئس) أي عاقل والكيس العقل، والكياسة هي التعقل، (فطن) أي ذا بصيرة نافذة لأن الفطنة حدة البصيرة

في بذل الأمور يفتن بزيادة نور عقله إلى ما غاب عن غيره. فما بالك برجل مؤمن صادق ذو عقل راجح وبصيرة نافذة يدرك بواطن الأمور فصار حازماً حذراً ما سيقع فلا يؤتى من جهة الغفلة. كما إنه (لا يُلْدَغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرٍ وَاحِدٍ مَرَّتَيْنِ) وفيه: أدبٌ شريفٌ أدبٌ به النبي ﷺ أُمَّتُهُ وَنَبَهُهُمْ كَيْفَ يَحْذَرُونَ مَا يَخَافُونَ سوءَ عاقبته، وسببُ هذا الحديث أنه ﷺ أسرَ أبا عزةَ الشَّاعِرِ يومَ بدرٍ، فسأل النبي ﷺ أن يمنَّ عليه بإطلاقِ سراحه، وذكر فقره وقلةَ ماله، فمَنَّ عليه، وعاهدَه ألاَّ يُحَرِّضَ عليه ولا يَهْجُوهُ، فأطلقه، فلحق بَقَوْمِهِ، ولكِنَّهُ لَمَّا رَجَعَ إِلَى مَكَّةَ اسْتَهْوَاهُ صَفْوَانُ بْنُ أُمَيَّةَ وَضَمَّنَ لَهُ الْقِيَامَ بِعِيَالِهِ، فخرج مع قريشٍ لحرب النبي ﷺ، وَرَجَعَ إِلَى النَّحْرِضِ وَالْهَجَاءِ، ثُمَّ أَسْرَ يَوْمَ أُحُدٍ، فَطَلَبَ مِنَ النَّبِيِّ ﷺ الْمُنَّ عَلَيْهِ مَرَّةً أُخْرَى، فَقَالَ ﷺ: (لَا يُلْدَغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرٍ وَاحِدٍ مَرَّتَيْنِ)، وهو من جوامع الكلم أو الفصاحة والبلاغة لتي لم يُسْتَقْ إليها النبي ﷺ، بل كان أوَّلَ من أنشأها وصاغها. وفي الحديث: التَّعْلُمُ مِنَ الْخَطَا، وعدمُ تكراره. وكما قال أمير المؤمنين عمر بن الخطاب: (لست بالخب ولا الخب يخدعني)، والخبُّ هو: المخادع الغادر. وهذا مما قاله رسول الله ﷺ (من غشنا فليس منا، والمكر والخديعة في النار) رواه الطبراني والحاكم وصححه الألباني.

* منفعلة الناس ومثل المؤمن كالنحلة:

قال ﷺ: (أحبُّ الناسِ إلى الله أنفعُهُم للنَّاسِ، وأحبُّ الأعمالِ إلى الله عزَّ وجلَّ سُرُورٌ يَدْخُلُهُ عَلَى مُسْلِمٍ، أَوْ يَكْشِفُ عَنْهُ كُرْبَةً، أَوْ يَقْضِي عَنْهُ دَيْنًا، أَوْ تَطْرُدَ عَنْهُ جُوعًا، وَلَأَنْ أَمْسِيََ مَعَ أَخٍ لِي فِي حَاجَةٍ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ أَنْ أَتَكَنَّفَ فِي هَذَا الْمَسْجِدِ، يَعْنِي مَسْجِدَ الْمَدِينَةِ شَهْرًا، وَمَنْ كَفَّ غَضَبَهُ سَتَرَ اللَّهُ عَوْرَتَهُ، وَمَنْ كَظَمَ غَيْظَهُ، وَلَوْ شَاءَ أَنْ يُمْضِيَهُ أَهْضَاهُ مَلَأَ اللَّهُ قَلْبَهُ رَجَاءً يَوْمَ الْقِيَامَةِ، وَمَنْ مَشَى مَعَ أَخِيهِ فِي حَاجَةٍ حَتَّى تَنْتَهِيَ لَهُ أَثْبَتَ اللَّهُ قَدَمَهُ يَوْمَ تَزُولُ الْأَفْئَادُ، [وَإِنْ سَوَّءَ الْخَلْقُ يَفْسِدَ الْعَمَلُ، كَمَا يَفْسِدُ الْخَلُّ الْعَسَلُ] الألباني: السلسلة الصحيحة

وفي مسند الإمام أحمد أن رسول الله ﷺ قال: (وَالَّذِي نَفْسُ مُحَمَّدٍ بِيَدِهِ إِنْ مَثَلَ الْمُؤْمِنِ لَكَمَثِلِ النَّحْلَةِ أَكَلَتْ طَبِيبًا وَوَضَعَتْ طَبِيبًا وَوَقَعَتْ فَلَمْ تَكْسِرْ وَلَمْ تَفْسِدْ) - صححه الألباني.

شبه الرسول ﷺ المؤمن بالنحل، لصفاته الحميدة، عدد منها الرسول ﷺ أنها: تأكل الطيب، وتضع الطيب، وإذا وقعت على عود لم تكسره، ولم تفسد.

ومجموع هذه الصفات تعتبر علامة فارقة في النحل دون غيره من الحشرات، فليس من الحشرات ما ينفع نتاجه مثل النحل (العسل وشمعه وحبوب لقاحه وصمغه وغذائه الملكي وحتى سمّه ينفع ذوي المفاصل).. وليس من الحشرات ما ينتقي ما يقع عليه

مثل النحل من رحيق الأزهار الفواحة (لذا كان أطيب العسل هو البري الجبلي الذي ينتقي فيه النحل زهوره بنفسه لا بانتقاء الناس؛ والعسل الخارج من بطونها من أطيب الإفرازات الحيوانية وأنفعها على الإطلاق ولذلك امتدحه القرآن).. ورعي النحل للزهور وأعواد الورود وبساتين البراعم رعي حنون، فهي لا تهجم هجوم الجراد، ولا تعيث عيث الزنابير، كما أن رعيها للزهور تلقيح لها لتثمر، وحتى بيوت النحل وخلاياه يشيدها بعيدة عن مرمى البصر حتى لا يؤذي بها أحدا.. والنحل بطبعه لا يلسع إلا من آذاه.. وهو يسبح في كل مكان، إذا رأى حيوانا أو بشرا تحاشاه. ومما لم ذكره النبي ﷺ من صفات النحل أنه دؤوب مجتهد في عمله يثابر طوال يومه في بناء خليته، والمحافظة على نسله، وأن له شجاعة وإقداما، فيضحي بنفسه من أجل أُمَّتِهِ، ومن صفاته حب العمل الجماعي المتكامل.. وأنه لا يتبرم من العمل فلا يكل ولا يمل من العمل.. بل يعمل في صمت، ولا ينتظر منصبا أو مكانة في خليته.. بل يعمل وهو يعلم أن مصيره الموت.. وقد ضرب لنا الرسول ﷺ المثل في النحل للتأمل والتبصر والاقتداء... وهذا درس واحد من حديث واحد عن النبي ﷺ.

* مخاطبة الناس على قدر عقولهم

إنزال الناس منازلهم، وذلك باتخاذ الأسلوب المناسب معهم، فكما هو معلوم أن الناس ليسوا على درجة واحدة، بل هم درجات متفاوتة، فيتخذ مع كل واحد أسلوبا يناسبه؛ فإمام المسلمين يسلك في نصحه أسلوبا مناسباً لمقامه، والعالم يسلك في نصحه أسلوبا يناسبه، والأب والأم يتخذ معهما أسلوبا يناسبهما ويليق بهما، والجاهل يتخذ معه أسلوبا يفيد، والمعاند يتخذ معه أسلوبا يليق به... وهكذا.

قال ﷺ: (نحن معاشر الأنبياء أمرنا أن نكلم الناس على قدر عقولهم). وهذا الخبر جاء أيضا عن ابن عباس رضي الله عنهما عن النبي ﷺ أنه قال: (نحن معاشر الأنبياء نخاطب الناس على قدر عقولهم).

وقال ابن الجوزي: ولا ينبغي أن يملأ ما لا يحتمله عقول العوام.

وقال البخاري قال علي رضي الله عنه: (حدثوا الناس بما يعرفون ودعوا ما ينكرون، أتحبون أن يُكذَّبَ اللهُ ورسوله).

وقال ابن مسعود: (ما أنت محدث القوم حديثاً لا تبلغه عقولهم إلا كان فتنة لبعضهم) رواه مسلم موقوفاً في المقدمة وعزاه بعضهم إلى البخاري.

وروى الحاكم في تاريخه بإسناده عن أبي قدامة عن النضر بن شميل قال: سئل الخليل عن مسألة فأبطأ بالجواب فيها قال: فقلت ما في هذه المسألة كل هذا النظر قال: فرغت من المسألة وجوابها، ولكني

أريد أن أجيبك جوابا يكون أسرع إلى فهمك! قال أبو قدامة: حدثت به أبا عبيد فسُرَّ به.

وفي تاريخ عبدالله بن جعفر السرخسي عن عبدالله بن أحمد سمعت الربيع سمعت الشافعي يقول: (لو أن محمد بن الحسن كان يكلمنا على قدر عقله، ما فهمنا عنه/ لكنه كان يكلمنا على قدر عقولنا فنفهمه).

قال النبي ﷺ لرجل كيف تقول في الصلاة؟ قال: أتشهد وأقول اللهم إني أسألك الجنة وأعوذ بك من النار، أما إني لا أحسن دندنتك ولا دندنة معاذ! فقال النبي ﷺ: (حولها دندن)!!! صحيح أبي داود. والدندنة: طنطنة كلام يُسمع نغمته ولا يفهم (كلام خفي) أي حول الجنة والنار والأدعية التي نقولها تدور حول الوصول إلى الجنة والسلامة من النار. وفيه التواضع وعدم التكلف في الدعاء فالمهم اخلاص الدعاء لله.

ناقش الخطأ ولا تبغض المخطئ (أعينوا أحاكم على الشيطان ولا تعينوا الشيطان على أخيكم)

وفي يومٍ من الأيام مرَّ أبو الدرداء على مجموعة من الناس يضربون رجلاً،

فقال لهم: ماذا فعل؟

فقالوا: أذنب ذنباً!

فقال: رأيتم لو وجدتموه في بئر، أكنتم تستخرجونه منها؟

فقالوا: نعم

فقال: فلا تسبوا أحاكم، واحمدوا الله الذي عافاكم.

فسألوه: ألا تبغضه؟

فقال: إنما أبغض عمله، فإذا تركه فهو أخي!

وهكذا علينا أن نعين اخانا على الشيطان ولا نعين الشيطان على أخينا. أتى النبي ﷺ بسكران، فأمر بضربه، فمما من يضربه بيده ومما من يضربه بنعله ومما من يضربه بتوبه، فلما انصرف قال رجل: ما له أخزاه الله، فقال رسول الله ﷺ: (لا تكونوا عون الشيطان على أخيكم). - صحيح البخاري

فن الكلام والتعامل في التربية النبوية

هناك فرق كبير بين التنشئة والتربية: إذ تشترك جميع الكائنات الحية بما فيها الإنسان والحيوان برعاية صغارها وحتى الأفاعي والتماشيح والعقارب لها دورها في تنشئة الفراخ (كما في أمومة الحيوان لإطعام صغارها ورعايتهم وحمايتهم). لكن التربية على منظومة الأخلاق وتطبيقاتها العملية (بالكلام الطيب وتعليم الصدق والأمانة والوفاء ولغة التواصل شعراً ونثراً) والخيال الخصب والطموحات والتطور نحو الأفضل والإبتكار، فلا تجدها إلا في الإنسان والإنسان الراقي المربي حصراً.

ومن حب النبي لزوجاته قبول وتقدير غيرتهن، فكان النبي قد استضاف مرة بعض أصحابه في بيت عائشة فأبطأت عليه في إعداد الطعام، فأرسلت زوجته أم سلمة طعاماً فدخلت عائشة لتضع الطعام الذي أعدته فوجدتهم يأكلون، فغارت وغيضت وأحضرت حجراً ناعماً صلباً، ففلقت به الصفحة التي أرسلتها أم سلمة، فجمع النبي بين فلقتي الصفحة، وقال لأصحابه: (كلوا.. كلوا.. غارت أمكم.. غارت أمكم)، وهو يضحك، ثم أخذ الرسول صحيفة عائشة، فبعث بها إلى أم سلمة وأعطى صحيفة أم سلمة لعائشة.

وجاء عند البخاري وغيره من حديث أنس بن مالك رضي الله عنه: قال: (كان رسول الله ﷺ عند بعض نسائه، فأرسلت إليه إحدى أمهات المؤمنين بصحفة فيها طعام، فضربت التي هو في بيتها الصحيفة، فانفلقت، فجمع رسول الله ﷺ فلق الصحيفة، ثم جعل يجمع فيها الطعام ويقول: (غارت أمكم، غارت أمكم). وفي رواية الترمذي أن النبي ﷺ: (طعام بطعام، وإناء بإناء).

هنا عائشة رضي الله عنها أصابها الغيرة فكسرت الإناء لكنها لم تجاوز ذلك، وهذا من الغيرة التي عفي عنها للنساء في كثير من الأحكام لعدم انفكاكهن منها حتى قال مالك وغيره من علماء المدينة: يسقط عنها الحد إذا قذفت زوجها بالفاحشة على جهة الغيرة، قال القاضي عياض: واحتج مالك بما روي عن النبي ﷺ أنه قال: (ما تدري الغيرة أعلى الوادي من أسفله).

وقال الطبري وغيره من العلماء: الغيرة مسامح للنساء فيها لا عقوبة عليهن فيها لما جبلن عليه من ذلك، كما ذكر ابن مفلح في الآداب الشرعية.

والذي يسترعي الانتباه هنا هو هذا الموقف التربوي العظيم من النبي ﷺ، وكيف تعامل مع غيرة عائشة، إذ لم يزرع ولم يعنف.

ماذا لو كنت أنت مكانه ومعك أصحابك وضيوفك؟ ربما سببت وشتمت وضربت بل وطلقت، وقلت: كيف تهان كرامتي، وتهان حرمة ضيوفي في بيتي، وكيف تنتقص رجولتي..

والحكمة هنا وما ينبغي فعله في هذا الموقف ونحوه هو: ما فعله النبي ﷺ. فقد عالج الأمر معالجة تربوية حكيمة، يتبين منها رقي تعامله ﷺ مع الزوجة، وتقدير نفسيته وما جبلت عليه من غيرة قد تجعلها تخطئ الصواب في التصرف أحياناً، فلم يعاتبها وأعذرهما فيما فعلت ولم ينته إلى هذا الحد فحسب، بل حث أصحابه لاستكمال الأكل، ونبههم إلى ما حملها على هذا التصرف فقال: (غارت أمكم، غارت أمكم) وهو يضحك ﷺ ليخفف من إثر الموقف.

والدعاة باللطف بالجاهل قبل التعليم، فذلك أنفع له من التعنيف، ثم لا وجه للتعنيف لمن لا يعلم، فالإقناع برفق وحكمة هو الباب الصحيح لصرف العقول والقلوب عن المخالفات ..

ولم ينظر النبي ﷺ إلى ذلك الشاب على أنه فقد الحياء والخير، بل تفهم حقيقة ما بداخله من شهوة، ولمس جانب الخير فيه، فتعامل معه ﷺ بمنطق الإقناع العقلي والإسلوب العاطفي.

والإقناع العقلي كان بقوله: أتحبه لأمك؟ أفتحبه لابنتك؟ أفتحبه لأختك؟ أفتحبه لعمتك؟ أفتحبه لخالتك، وكان يكفي قوله: أتحبه لأمك، لكنه عدّد محارمه زيادة في الإقناع، ودلالة على أن ما قد يأتي من النساء لا تخلو أن تكون أما، أو بنتاً، أو عمّة، أو خالة لأحد الناس .

ثم احتوى موقفه ﷺ على الأسلوب العاطفي في الدعوة والتربية مع هذا الشاب، إذ دنا منه قريباً فوضع يده عليه (لأن الملاسة طيباً تقوي التواصل الجسدي physical touch وتستثير افراز هرمونات السعادة والراحة والطمأنينة)، ودعا له بقوله اللهم اغفر ذنبه وطهر قلبه، وحسن فرجه، ولا شك أن هذا الجانب العاطفي إنما يقوي ويعضد الإقناع العقلي. لا أحد في هذه الحياة يخلو من خطأ، فهي سنة الله في هذا الإنسان أنه خطأ، وهي صيغة مبالغة تدل على كثرة وقوعه في الخطأ، كما قال النبي ﷺ: (كل بني آدم خطاءٌ، وخير الخطائين التوابون) رواه الترمذي.

وكما يقال: (لكل عالم هفوة، ولكل جواد كبوة، ولكل صارم نبوة) ويظل نبينا هو القدوة ﷺ.

والمخطئ أحياناً لا يشعر أنه أخطأ، فينبغي أن نزيل الغشاوة عن عينيه ليعلم أنه على خطأ، قال ابن حجر: (وفيه الرفق بالجاهل، وتعليمه ما يلزمه من غير تعنيف إذا لم يكن ذلك منه عناداً).

وقال النووي: (وفيه الرفق بالجاهل، وتعليمه ما يلزمه من غير تعنيف ولا إيذاء، إذا لم يأت بالمخالفة استخفافاً أو عناداً، وفيه دفع أعظم الضررين باحتمال أخفهما).

مما لا شك فيه أن المخطئ والجاهل والعاصي له حق على مجتمعه، يتمثل في نصحه وتوجيهه، وتقويم اعوجاجه بأفضل الطرق وأقومها، ولو أن المسلمين - وخاصة الدعاة والمعلمين - اقتدوا برسول الله ﷺ، وبذلوا جهدهم في نصح وتعليم المخطئ بهذا الأسلوب النبوي الكريم، وما فيه من حلم ورفق، ورحمة وحكمة، لأثروا بتعليمهم وأسلوبهم فيه تأثيراً يجعله يستجيب لتنفيذ أمر الله وهدى رسول الله ﷺ، كما حدث في موقفه ﷺ مع ذلك الشاب الذي جاء يستأذن في الزنا، فانصرف وأبغض شيء إليه هو الزنا .

والمتأمل في حياة ﷺ يَجِب من فقهه في معاملة النفوس، وحكمته في توظيف فن الكلام والتعبير المناسب في تربيتها، ورفقه في إصلاح أخطائها، وعلاج ما بها من خلل، يظهر ذلك في مواقفه التربوية الكثيرة والجديرة بالوقوف معها لتأملها والاستفادة منها في واقعنا ومناهجنا التربوية؛ وسيرة النبي ﷺ مليئة بالمواقف التربوية والمضيئة التي ينبغي أن نقفدي بها في تعليمنا وتربيتنا ودعوتنا، وصدق الله إذ قال: (لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيرًا) الأحزاب: 21. ومن هذه المواقف الكثيرة: موقفه ﷺ مع شاب مسلم جاء يستأذنه في الزنا .

1. يا رسول الله، ائذن لي بالزنا:

عن أبي أمامة رضي الله عنه قال: إن فتى شاباً أتى النبي ﷺ فقال: يا رسول الله، ائذن لي بالزنا! فأقبل القوم عليه فزجروه، وقالوا: مه مه! فقال: (ادنه)، فدنا منه قريباً، قال: فجلس، قال: (أتحبه لأمك؟)،

قال: لا والله، جعلني الله فداءك،

قال: (ولا الناس يحبونه لأمهاتهم)،

قال: (أفتحبه لابنتك؟)،

قال: لا والله يا رسول الله، جعلني الله فداءك،

قال: (ولا الناس يحبونه لبناتهم)،

قال: (أفتحبه لأختك؟)، قال: لا والله، جعلني الله فداءك،

قال: (ولا الناس يحبونه لأخواتهم)،

قال: (أفتحبه لعمتك؟)، قال: لا والله، جعلني الله فداءك،

قال: (ولا الناس يحبونه لعمّاتهم)،

قال: (أفتحبه لخالتك؟)، قال: لا والله، جعلني الله فداءك،

قال: (ولا الناس يحبونه لخالاتهم)،

قال: فوضع يده عليه، وقال: (اللهم اغفر ذنبه، وطهر قلبه، وحسن فرجه)،

فلم يكن بعد - ذلك الفتى - يلتفت إلى شيء. [رواه أحمد وصحّحه الألباني]

وفي رواية أخرى: وقال: (اللهم طهر قلبه، واغفر ذنبه، وحسن فرجه، فلم يكن شيء أبغض إليه منه) - أي الزنا.

لاحظ كيف انتفض الصحابة عند سماع الاستئذان في الزنا من الشاب، فزجروه: «مه.. مه»، ولكن النبي ﷺ عالج بطريقه أخرى وذلك بيان مفاصد مطلبه، وسوء عواقبه، وفي هذا إرشاد للمعلمين والمربين

الترادف في اللغة العربية والقرآن الكريم

على إتباع الشيء فالترادف التتابع⁽³⁾.

ثانياً: الترادف في الاصطلاح:

من خلال تتبع الباحثة لتعريفات الترادف في مصنفات العلماء القدامى فقد لاحظت أنه ليس هناك اتفاق تام بين علماء اللغة على تعريف الترادف، مما أدى إلى اختلاف واسع، وتباين في الآراء فيما بينهم، من مؤيد للترادف متعصب له، إلى منكر متشدد في إنكاره، وقد انطلق العلماء القدامى من تقسيم سيبويه للكلام وتقسيمه العلاقة بين الألفاظ والمعاني، فقد جعل في كتابه فصلاً بعنوان: (هذا باب اللفظ للمعاني) جاء فيه: «اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين»⁽⁴⁾. وقد ظهرت فكرة الترادف لدى اللغويين الأوائل على هذا الأساس من تعدد الألفاظ للمعنى الواحد، وقد تعددت الآراء حول ظاهرة الترادف، ولم يزل المصطلح غير واضح في أذهان اللغويين القدامى، ولكن تعريف الرازي ربما يكون الأقرب إلى الموضوعية إذ عرفه كما يلي:

فيه، وما فيه من العموم والاختصاص، والحقيقة والمجاز، وكذلك تتدرج في استعمال الأفعال من حيث التعدية واللزوم، والتجرد والزيادة، إضافة إلى المعاني المختلفة التي تفيدها الزيادات في الفعل، وكذلك سعة الاشتقاق فيشتق من الاسم أو الفعل مجموعة كبيرة من الأسماء، تختلف في دلالاتها، فهناك أوزان متعددة لصيغ المبالغة، والصفات المشتقة من الفعل، فهل هذه المفردات المتعددة من الترادف؟؟ وما المقصود بالترادف في اللغة؟؟ وما رأي العلماء في هذه الظاهرة في لغتنا العربية، وفي القرآن الكريم، وهل الترادف موجود في لغة القرآن؟ هذا ما ستحاول الباحثة الإجابة عليه في هذه الدراسة.

• الترادف في اللغة والاصطلاح

الترادف لغة:

الردف: ما تبع الشيء وكل شيء تبع شيئاً فهو ردفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف⁽¹⁾، وقال الجوهري: الترادف التتابع⁽²⁾، ويقول ابن فارس: الرء والذال والفاء أصل واحد مطرد، يدل



د. هالا مقبل

الأردن

المقدمة

امتازت لغتنا العربية بكثير من الخصائص والميزات، أهمها الاتساع؛ فهي بحر زاخر بالألفاظ. والمفردات التي تمكن العربي الفصيح من التعبير عن فكرته بما يختاره من مفردات دقيقة، تتسع باتساع معرفته بهذه اللغة المعجزة، فهي تعطيك مجموعة من الألفاظ التي تعبر بدقة عن الاسم، أو صفته، أو صفة الصفة، أو درجة الاسم وقوة الصفة

«الألفاظ المفردة الدالة على شيء باعتبار واحد»⁽⁵⁾ فقد فرق بين الاسم والحد، وبين المتباينين، وبين التوكيد، وبين التابع، فالحد ليس من الترادف فهو وإن كان يحمل معنى الاسم ويشرح ويفصل معنى الاسم، إلا أنه جملة مركبة، ويخرج كذلك من هذا التعريف ما يُعرف بالكناية والمجاز، وقد اشترط الرازي اللفظة المفردة.

وفي قوله باعتبار واحد أخرج الألفاظ المتباينة كالسيف والمهنة لأن الأول يدل باعتبار الذات، والثاني يدل على المعنى باعتبار الصفة.

كما أخرج التوكيد لأن التوكيد يفيد تقوية المعنى، والترادف يفيد ما أفاده الأول، وأخرج الإتيان لأن التابع وحده لا يفيد شيئاً كقولنا: خراب يباب⁽⁶⁾ وترى الباحثة أن هذا التعريف قابل للاعتماد نسبياً إذ إنه يضع ضوابط وقيوداً على علاقة اللفظ بالمعنى، ولا يكفي بالقول بأنه اختلاف اللفظين والمعنى واحد.

• جهود العلماء القدامى في الترادف

اختلف اللغويون العرب في وقوع الترادف التام، فمنذ بدأ العلماء الأوائل من اللغويين في القرنين الثاني والثالث الهجريين في جمع اللغة من أفواه فصحاء العرب من جانب ودراسة ألفاظ القرآن الكريم، والبحث عن معانيها وتفسيرها من جانب آخر، أخذ العلماء في تصنيف هذه الظاهرة في أنماط شتى، وعن لبعض هؤلاء العلماء أن يجمعوا الكلمات التي تدل على معنى واحد في العربية في تأليف مستقل، سموه أحياناً "بالترادف" وأحياناً أخرى باسم "ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه". وقد بالغ بعضهم في جمع تلك الألفاظ وحشد بينها طائفة كبيرة لا تمت إلى المترادف الحقيقي بصلة، فوضع الأصمعي كتاباً جمع فيه الألفاظ المترادفة سماه "ما اختلف لفظه واتفق معناه" وكان يحفظ للحجر سبعين اسماً⁽⁷⁾، ووضع المبرد كتاباً سماه "أسماء الدواهي عند العرب"⁽⁸⁾ وكان ابن خالويه يحفظ للسيف خمسين اسماً وللحبة مائتين⁽⁹⁾ ووضع الرماني كتاباً سماه "الألفاظ المترادفة والمتقاربة في المعنى"⁽¹⁰⁾ وغيرها من المصنفات التي تحمل أسماء مختلفة للريح والحجر والخمر والكأس والحبة والناقعة وغيرها ووضع الفيروزآبادي كتاباً سماه "الروض المسلول فيما له اسمان إلى ألوف"⁽¹¹⁾.

وقد أدت مبالغة هؤلاء العلماء إلى ظهور طائفة أخرى من العلماء تعارض هذا الاتجاه وترفض

ظاهرة الترادف في العربية رفضاً تاماً، ومن هؤلاء ابن فارس وثعلب وأبو علي الفارسي وأبو هلال العسكري.

وستعرض الباحثة فيما يأتي جملة من آراء العلماء القدامى في ظاهرة الترادف في اللغة والقرآن.

1 - أحمد بن فارس (ت 395)

ينكر ابن فارس الترادف في اللغة العربية، ويعد هذه الظاهرة من باب التوسع في اللغة العربية، والدقة في التعبير والإبانة، يقول: «وإن أردت أن سائر اللغات تبين إبانة اللغة العربية فهذا غلط؛ لأننا لو احتجنا أن نعبر عن السيف وأوصافه باللغة الفارسية لما أمكننا ذلك إلا باسم واحد، ونحن نذكر للسيف بالعربية صفات كثيرة، وكذلك الأسد والفرس، وغيرهما من الأشياء المسماة بالأسماء المترادفة»⁽¹²⁾.

ويعرض ابن فارس مجموعة من آراء اللغويين مؤيدي الترادف أمثال الأصمعي، الذي يتباهى أمام الرشيد بحفظه سبعين اسماً للحجر، وابن خالويه فيختر أنه جمع للأسد خمسمائة اسم، وللحبة مائتين، وعلق ابن فارس على تقسيم سيبويه للألفاظ وعلاقتها بالمعاني يقول: «يسمى الشيطان المختلفان بالاسمين المختلفين، وذلك أكثر الكلام، وتسمى الأشياء الكثيرة بالاسم الواحد، نحو عين الماء، وعين المال، وعين السحاب، ويسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة نحو السيف والمهنة والحسام، والذي نقوله في هذا أن الاسم واحد وهو السيف، وما بعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أن كل صفة منها معناها غير معنى الأخرى، وكذلك الأفعال نحو مضى وذهب وانطلق، وقعد وجلس، وكذلك القول فيما سواه، وبهذا نقول، وهو مذهب شيخنا أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب»⁽¹³⁾.

وقد أورد ابن فارس آراء اللغويين من مثبتي الترادف أمثال الأصمعي وابن خالويه وناقشها، فهم يقولون: لو كان لكل لفظة معنى غير معنى الأخرى لما أمكن أن نعبر عن شيء بغير عبارته، وذلك أن نقول في "لا ريب" "لا شك" فلو كان الريب غير الشك، لكانت العبارة عن معنى الريب بالشك خطأ، فلما عبر عن معنى هذا بهذا، علم أن المعنى واحد.

ويرد ابن فارس على هذا الرأي فيقول: «إنما عبر عنه عن طريق المشاكلة، ولسنا نقول إن اللفظين مختلفان، فيلزمنا ما قالوه، وإنما نقول إن في كل

واحدة منهما معنى ليس في الأخرى»⁽¹⁴⁾.

وقد ذكر ابن فارس مجموعة من الألفاظ مبيهاً الفروق الدقيقة بين معانيها، وبنى ذلك على عادة الاستعمال عند العرب؛ فلا يقال للمائدة مائدة إلا إذا كان عليها طعام، وإلا فهي خوان، وكذلك الكأس لا تكون كأساً حتى يكون فيها شراب، وإلا فهو قدح وهكذا⁽¹⁵⁾.

2 - أبو هلال العسكري (ت 395 هـ)

تصدى أبو هلال لظاهرة الترادف التي تباينت فيها الآراء في عصره، وكان مؤيداً لمنكري الترادف أمثال المبرد وابن فارس وأبو علي الفارسي، الذين ينكرون وجود الترادف التام ويؤكدون وجود المعاني الفارقة بين الألفاظ التي تبدو مترادفة، وقد وضع العسكري كتابه (الفروق اللغوية) للإبانه عن الفروق الدقيقة بين المترادفات، مدلاً بصورة علمية على ما ذهب إليه، وقد هدف من وضع هذا الكتاب إلى دحض فكرة الترادف.

يقول في مقدمة الكتاب: «ثم إنني ما رأيت نوعاً من العلوم، وفناً من الآداب، إلا وقد صنفت فيه كتب تجمع أطرافه، وتنظم أصنافه، إلا الكلام في الفرق بين معانٍ تقاربت حتى أشكل الفرق بينها، نحو العلم والمعرفة، والفطنة والذكاء والمشيئة والإرادة»⁽¹⁶⁾.

وهو يرى انتفاء الترادف بين الألفاظ انتفاءً تاماً، ويمثل على ذلك بأن اختلاف العبارات والأسماء يوجب اختلاف المعاني، وأن الاسم كلمة تدل على معنى الإشارة، فإذا أشير إليه مرة واحدة عُرِف، والإشارة إليه مرة ثانية وثالثة غير مفيدة، ويرى في هذا دليلاً على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعاني في لغة واحدة، ودعم رأيه هذا بقول المبرد في تفسير قوله تعالى: "لِكُلِّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شُرْعَةً وَمِنْهَاجًا" (المائدة: 48) فعطف منهجاً على شرعة؛ لأن الشرعة لأول الشيء، والمنهاج لمعظمه ومتسعه، ويعطف الشيء على الشيء وإن كانا يرجعان إلى شيء واحد إذا كان في أحدهما خلاف الآخر، أما إذا أريد بالثاني ما أريد بالأول، فعطف أحدهما على الثاني خطأ⁽¹⁷⁾.

وقد تنبه العسكري إلى ضرورة اتحاد اللغة؛ أي أن يكون الحكم في نفي الترادف مرتبطاً بأبناء اللغة الواحدة، وهو يقصد اللهجات يقول: «إلا أن يجيء ذلك في لغتين، فأما في لغة واحدة فمحال أن يختلف اللفظان والمعنى واحد»⁽¹⁸⁾.

ويشير العسكري إلى اختلاف صيغ المبالغة في معانيها: فمثلاً صيغة مفعّل إذا كان الرجل عدّة للشيء، وإذا كان قوياً على الفعل يُقال فَعُول مثل صبور، وإذا فعل الفعل وقتاً بعد وقت يُقال له فَعَال، مثل صَبَّار، وإذا كان ذلك عادة له قيل مفعّال مثل مهْدَاء، يقول: «ومن لا يتحقق المعاني يظن أن ذلك كله يُفيد الترادف، وليس الأمر كذلك، بل هي مع إفادتها المبالغة تفيد المعاني التي ذكرناها»⁽¹⁹⁾.

وأبو هلال العسكري وإن كان من أشد الناس إنكاراً للترادف، إلا أنه يُقر بأن الألفاظ المتقاربة تشترك في دلالتها على المعنى الواحد، ويضيف أن هذه الألفاظ تحتوي على فروق دقيقة تميز كل لفظة بدلالة تزيد على الأخرى.

وقد اتبع العسكري منهجاً علمياً في التفريق بين معاني الألفاظ فوضع في مقدمة كتابه مجموعة من الأسس التي يتم من خلالها التمييز بين معاني الألفاظ وهي:

- اختلاف ما يستعمل عليه اللفظان اللذان يراد الفرق بين معنييهما.
- اعتبار صفات المعنيين اللذين يُطلب الفرق بينهما.
- اعتبار ما يؤول إليه المعنيان.
- اعتبار الحروف التي تُعدّى بها الأفعال.
- اعتبار النقيض.
- اعتبار الاشتقاق.
- اعتبار ما توجه صيغة اللفظ من الفرق بينه وبين ما يُقاربه.
- اعتبار حقيقة اللفظين أو أحدهما في أصل اللغة.

نستخلص أن العسكري من منكري الترادف بكل وجوه وأشكاله في اللغة العربية، وقد لجأ في طرح آرائه إلى أساليب البحث العلمي كالتحليل المنطقي في قوله إن الإشارة المتكررة للشيء الواحد غير مفيدة، وذلك بناءً على تعريف الكلمة بأنها إشارة إلى معنى الاسم، واستشهد بأراء العلماء كالمبرد، ولجأ إلى القياس على أقوال بعض النحويين، وفي أثناء عرضه للفروق بين معاني الألفاظ كان يستخدم ما يسمى بالذاتة اللغوية، أو المعرفة السياقية لدى القارئ كأن يقول: لذلك لا نقول كذا، فقد ورد في تفرقه بين قرأ وتلا: "لا نقول

تلا فلان اسمه"⁽²⁰⁾.

3 - جلال الدين السيوطي (849 - 911 هـ)

يرى السيوطي أن الترادف موجود في اللغة العربية ضمن التعريف الذي اعتمده، وهو تعريف الرازي، وهو يرى أن الترادف هو الاتحاد التام في المعنى، بحيث تذوب الفوارق بين اللفظتين، وقد وجه المفسرين إلى قضية عدم اللجوء إلى تلمس الفروق الخيالية بين المترادفات القرآنية، والتي يرى أنه لا وجود لها إلا في أذهانهم فقط، ولكنه يدعو إلى الدقة في إطلاق حكم الترادف في القرآن الكريم، لذلك عقد في كتابه "معترك الأقران" فصلاً سماه «ألفاظ يُظن بها الترادف وليست منه»⁽²¹⁾ وتتبع السيوطي هذه الألفاظ لفظة لفظة مبيهاً الفروق بين هذه الألفاظ من حيث المعاني؛ ففرق بين الخوف والخشية، وأثبت أن لا اتحاد تام في المعنى بينهما، وكذلك الشح والبخل، والسبيل والطريق، وجاء وأتى، وغيرها من الألفاظ.

ويدل أسلوبه في التأليف على المنهجية العلمية والتثبت في البحث وإيراد آراء العلماء ومناقشتها، ودراسة النصوص والتدقيق فيها، حتى إذا اطمئن قلبه أصدر حكمه وهو مطمئن له.

• جهود العلماء المحدثين في الترادف

كثر دارسو الترادف من اللغويين المحدثين، وتعددت مذاهبهم في الدراسة، واختلفت آراؤهم بناءً على اختلاف مذاهبهم ومناهجهم، وقد ورث العلماء المحدثون من القدامى هذا الاختلاف والاضطراب، فلم يصل معظمهم إلى قرار حاسم جريء بالإثبات أو الإنكار، وذلك للسبب نفسه الذي اختلفت من أجله آراء القدامى، وهو عدم تحديد المصطلح والمنهج الدراسي بدقة، إضافة إلى اللجوء إلى الآراء النظرية البحتة بعيداً عن التطبيق العملي على النصوص التي تمثل لغة العرب، وعند استخدامهم المفردات المترادفة أو التي يظنون أنها مترادفة، فهم يبحثون في ألفاظ مفردة بعيدة عن سياقات الاستعمال، فتكون نتائجهم بعيدة عن روح اللغة الحية المستعملة في النصوص.

وستعرض الباحثة جملة من آراء العلماء المحدثين في ظاهرة الترادف:

1 - الدكتور إبراهيم أنيس (1906 - 1997)

يرى إبراهيم أنيس أن الأصل في وضع الألفاظ

أن يدل كل لفظ على معنى محدد، ولكن تداخل الحياة وتشابكها يؤديان إلى أن يشترك جزء من معنى في عدة ألفاظ، وكذلك كثرة الاستعمال وممرور الزمن، والاهتمام بالموسيقى اللفظية أدت إلى تناسي الفروق الدقيقة في معاني الألفاظ المتشابهة، مما أدى إلى كثرة الألفاظ المترادفة، وتعد هذه الظاهرة ميزة للغة العربية على باقي اللغات في العالم، ويشترط إبراهيم أنيس للترادف الاتحاد التام في المعنى والمرجع في ذلك إلى الاستعمال، وهو يقصد هنا السياق⁽²²⁾.

وهو يرى أن الترادف في العربية يعود إلى الانشغال بموسيقى الألفاظ عن رعاية الفروق بينها فاختلطت المعاني بعضها ببعض، كاستعمال عنتره عدة ألفاظ للسيف لم يقصد بها الدلالة المحددة (الوصفية)، وإنما المقصود منها جميعاً السيف الحميد، وإنما جاء ذكرها بالزام من القافية⁽²³⁾.

أما عن رأيه في الترادف في القرآن الكريم، فهو يرى أنه موجودة وبكثرة، رغم محاولة بعض المفسرين أن يلتبسوا فروقاً وصفها بالخيالية والتي لا وجود لها إلا في أذهانهم بحسب قوله، ويستدل على ذلك بعدم إيراد الأدلة والشواهد اللغوية، كما في كتاب الفروق لأبي هلال، وإن كان أبو هلال يورد نصوصاً من القرآن يستدل بها، إضافة إلى إحالة القارئ إلى ما جرت عليه العادة في استعمال الألفاظ، ويترك الحكم للذاتة اللغوية لدى القارئ أن يحكم بنفسه على دقة تفسيره كما رأينا سابقاً، ويشكك الدكتور إبراهيم أنيس في هذه الفروق، ولا يرى لها أصلاً؛ فهو يرى أن الوقر والصمم لهما معنى واحد في القرآن. ولكنه في الوقت نفسه يقف موقفاً معتدلاً حقيقياً من مؤيدي الترادف فهو يصف البعض منهم بالمغالاة، وتجاهل التطور الدلالي⁽²⁴⁾.

2 - الدكتور محمد كمال بشر (1921)

تعرض الدكتور كمال بشر إلى ظاهرة الترادف في الشروحات والتعليقات التي ضمنها كتاب ستيف أولمان (دور الكلمة في اللغة) الذي ترجمه إلى العربية، وقد أورد آراء العلماء القدامى والمحدثين، وأسهب في عرض اختلاف الآراء بينهم، وتناول آراءهم بالتحليل والمناقشة، وخلص في النهاية إلى وجود اختلاف كبير حول هذه القضية، واضطراب ظاهر في آراء العلماء فيها، وعزا هذا الخلاف إلى سببين رئيسيين:

الأول: عدم تحديد المصطلح بدقة.

الثاني: اختلاف المناهج بين الدارسين في تناول الظاهرة.

أما عن مذهبه في دراسة الظاهرة، فقد اختار تعريف أولمان وهو: المترادفات ألفاظ متحدة في المعنى، وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق، واختار المنهج الوصفي القائم على دراسة الظاهرة دراسة إحصائية شاملة، عن طريق وصف الحاصل والموجود في فترة زمنية محددة، بقطع النظر عن السابق واللاحق، ويترتب على هذا المنهج تحديد بيئة الكلام المدروس، وتحديد الصيغة كأسلوب المثقفين أو العمال أو العامة، وضرورة مراعاة الموقف والظروف والملابسات التي يقال فيها الكلام.

وهو يرى أن في هذه الحالة سيتمكن الباحث من إدراك الفروق الدقيقة في المعاني بين الألفاظ، لا سيما حين يحاول استبدال كلمة مكان كلمة أخرى في المواقف المختلفة؛ فقد تُخصَّص كلمة معينة لدى فئة معينة لا يمكن استبدالها مع فئة أخرى، أو قد يتمتع الاستبدال بسبب أحوال السامعين والمتكلمين، وقد تكون كلمة مستعملة في النصوص الأدبية، ولا يمكن استبدالها مع لفظة تستخدمها العامة، وهكذا وهو يلمح بهذا المنهج الدراسي إلى إنكار الترادف في اللغة⁽²⁵⁾.

3 - الدكتور صبحي الصالح (1926 - 1986)

يرى الدكتور صبحي الصالح أن الاتساع والتزايد في استعمال المفردات العربية أدى إلى التنوع، وساعد على ذلك احتفاظ العرب بالألفاظ المهجورة لاستعمالها عند الحاجة، فأدى هذا إلى وجود حصيلة لغوية واسعة جداً بحيث أصبح للاسم الواحد عدد كبير جداً من الأسماء والصفات باعتباريات مختلفة، من حيث الصفة وطريقة الاستعمال، وزمن الاستعمال، وغيرها من الاعتبارات، فاجتمع للناقة أكثر من مائة اسم، وكذلك العسل جُمع له ثمانون اسماً، ويشير الدكتور صبحي الصالح إلى الألفاظ الدخيلة والمعرية، والتي تأخذ مكانها في اللغات بحيث تصبح وكأنها منها.

ويرى في إنكار الترادف في العربية من الخطورة ما يؤدي إلى اتهامها بمحدودية التعبير، والقصور، وهو يرى أن العربية تبلغ حد الإعجاز وهي تعبر عن الشيء الواحد بألفاظ مختلفة تراعي معه التفاوت الدقيق في صفاته⁽²⁶⁾.

نلاحظ أن الدكتور صبحي الصالح يُقر بوجود

الترادف في اللغة العربية، لكنه يعترف بوجود التباين الدقيق في معاني الألفاظ، ويعد ذلك من مظاهر التوسع في التعبير، والاختلاف في الدلالات، وتنوع الاستعمال، فهو يقف موقفاً معتدلاً بين الفريقين: مؤيدي الترادف ومنكريه فيقر بالترادف إذا كان في لهجتين أو قبيلتين، بمعنى آخر بيئتين مختلفتين فيقع الترادف بوجود واضعين مختلفين، بحيث يتناسى الناس الفروق التي تميز لهجة عن لهجة، وعلى هذا الأساس يفسر وجود الترادف في القرآن ويُقر به، لأنه وقد نزل بلغة قريش، والتي أُتيح لها الاحتكاك باللهجات الأخرى؛ فاستعمل القرآن هذه اللغة بما فيها من لهجات مكتسبة أصبحت جزءاً منها، فلا يرى مانعاً من الاعتراف بالترادف، والإقرار به في الألفاظ المكتسبة من اللهجات المختلفة في اللغة الواحدة، يقول: "وعلى هذا الأساس نقر بوجود الترادف في القرآن؛ لأنه وقد نزل بلغة قريش المثالية، يجري على أساليبها وطرق تعبيرها، وقد أتاح لهذه اللغة طول احتكاكها باللهجات العربية الأخرى اقتباس مفردات تملك أحياناً نظائرها، ولا تملك منها شيئاً أحياناً أخرى، حتى إذا أصبحت جزءاً من محصولها اللغوي، فلا غضاضة أن يستعمل القرآن الألفاظ الجديدة المقتبسة، إلى جانب الألفاظ القرشية الخالصة القديمة"⁽²⁷⁾ فيرى أن في لفظتي أقسم وحلف ترادفاً، وفي لفظتي أثر وفضل كذلك، وغيرها من الألفاظ.

• الترادف في القرآن الكريم

تتجلى ظاهرة اكتساب الكلمة دلالة خاصة في مواضع معينة في القرآن الكريم، ومن المؤلفين أن الكلمة التي تقع في سياق ما تحمل شحنات دلالية من شأنها أن تتفاعل مع مقتضيات السياق الدلالي؛ إذ إن المعاني المعجمية للكلمة تقع في السياق الدلالي المناسب لها، وقد أولى علماء العرب القدامى هذه القضية أهمية بالغة بدافع إظهار الإعجاز البياني للقرآن، وتوضيح التلاؤم بين الألفاظ والمعاني، وعلاقتها بالسياق العام.

ويتميز القرآن الكريم بالدقة المطلقة، التي تشكل وجهاً مشرقاً من وجوه الإعجاز القرآني، حيث الكلمة لا يحل غيرها محلها أبداً، على سعة قاموس العربية وثرائه، والقول الفصل في قضية الترادف ينبغي أن تكون للقرآن الكريم؛ فهو كتاب العربية الأول، نزل في ذروة البلاغة العربية العليا، نحكم من خلاله على اللغة، إذ لم ينكره العرب،

بل هو فرض لغته عليهم، وسن قوانين العربية. وسأورد هنا مثلاً على الفروق الدقيقة بين لفظتين وردتا في القرآن ويظن بأنهما مترادفتان:

النحب والأجل

النحب: رفع الصوت بالبكاء، والنحب البكاء بصوت طويل ومد، والنحب النذر نحب انحب⁽²⁸⁾، وقال الجوهري: النحب النذر، وسار فلان على نحب سار فأجهد السير⁽²⁹⁾، وقال ابن فارس: "النون والحاء والباء أصلان أحدهما يدل على نذر، والآخر على صوت، وكذا النحب الموت، كأنه نذر ينذره الإنسان يلزمه الوفاء به، ولا بد له منه"⁽³⁰⁾. وقال الراغب: النحب: النذر المحكوم بوجوبه، ويعبر بذلك لمن مات⁽³¹⁾، وقال الزجاج في قضى نحبه: "أي أنه مات على دينه غير مُبدّل"⁽³²⁾، وفسرها الفراء بالأجل⁽³³⁾.

وقال ابن منظور في الأجل: غاية الوقت في الموت، وحلول الدين وغيره، والأجل مدة الشيء⁽³⁴⁾، وقال الجوهري: الأجل مدة الشيء⁽³⁵⁾، وقال ابن فارس: الأجل غاية الوقت في محل الدين وغيره⁽³⁶⁾، وقال الراغب: الأجل المدة المضروبة للشيء، وتقال للمدة المضروبة لحياة الإنسان؛ فيقال دنا أجله عبارة عن دنو الموت، وأصله استيفاء الأجل أي مدة الحياة⁽³⁷⁾.

وقد وردت مادة أجل في القرآن بهذا المعنى ستاً وأربعين مرة بصيغة الاسم، ومرتين بصيغة الفعل. أما النحب فقد وردت بصيغة واحدة في قوله: (مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَّنْ قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَّنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا) (الأحزاب: 23) وقال القرطبي في تفسير هذه الآية: «أي منهم من بذل جهده للوفاء بعهدته حتى قُتِلَ، ومنهم من ينتظر الشهادة، وما بدلوا عهدهم ونذرهم»⁽³⁸⁾ ويؤكد السياق الذي ورد فيه استخدام اللفظة هذا المعنى؛ فهم صدقوا ما عاهدوا الله عليه، فقد مدحهم الله، وميزهم بالصدق والوفاء، فما غيروا ولا بدلوا، فيكون النحب بمعنى العهد، الذي يوجب الوفاء والتصديق، ومن حتمية الموت قيلت فيه، وقد استعملها القرآن في سياق التكريم والتشريف في موضع الشهادة، فلا يُقال لأي ميت قضى نحبه.

أما الأجل فقد وجه السياق القرآني استعمال هذه المادة بتصاريفها للمدة المضروبة للشيء فقد يكون للحياة في الدنيا أو غيره، ففي استعماله

لانتهاء مدة الحياة قال: (مَا تَسْبِقُ مِنْ أُمَّةٍ أَجَلَهَا وَمَا يَسْتَأْخِرُونَ) (المؤمنون: 43)، (هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنْكُمْ مَنْ يَتُوفَى مِنْ قَبْلِ وَلِتَبْلُغُوا أَجَلاً مُّسَمًّى وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ) (غافر: 67)، (وَلَنْ يُؤَخِّرَ اللَّهُ نَفْسًا إِذَا جَاءَ أَجَلُهَا وَاللَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ) (المنافقون: 11)، (أَوَلَمْ يَنْظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ وَأَنْ عَسَى أَنْ يَكُونَ قَدِ اقْتَرَبَ أَجَلُهُمْ فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُؤْمِنُونَ) (الأعراف: 185)، (وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ كِتَابًا مُّوَجَّلاً وَمَنْ يُرِدْ ثَوَابَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَنْ يُرِدْ ثَوَابَ الْآخِرَةِ نُؤْتِهِ مِنْهَا وَسَجْزِي الشَّاكِرِينَ) (آل عمران: 145).

وجاءت للدلالة على انتهاء مدة العدة للنساء: (وَالَّذِينَ يَتُوفَوْنَ مِنْكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا فَعَلْنَ فِي أَنْفُسِهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ) (البقرة: 234).

وجاءت للدلالة على مدة الدين: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنْتُمْ بِدِينٍ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى فَاكْتُبُوهُ) (البقرة: 282).

وجاءت للدلالة على الوقت المحدد للبعث والجزاء (مَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ اللَّهِ فَإِنَّ أَجَلَ اللَّهِ لَآتٍ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ) (العنكبوت: 5)، فهي دلالة عامة على انتهاء مدة الشيء، واستعملت في الموت لأن عمر الإنسان له مدة ينتهي إليها لا محالة.

النتائج والتوصيات

• ليس هناك اتفاق تام بين علماء اللغة على تعريف الترادف، مما أدى إلى اختلاف واسع، وتباين في الآراء فيما بينهم بين مثبت للترادف ومنكر له، وكثرت في ذلك الكتب والمصنفات قديماً وحديثاً.

• يجمع أغلب الباحثين على ضرورة اتحاد اللغة عند الحكم بالترادف، ذلك أن تباين اللهجات من أهم أسباب الترادف، بأن تضع قبيلتين لفظيتين

مختلفتين لمعنى واحد، ويشتهر اللفظان؛ فيُعد من الترادف.

• السياق وكثرة الاستعمال، والحقيقة والمجاز والتطور الدلالي، والمعرب والدخيل من الأمور التي توهم بوجود الترادف في اللغة، عند معظم الدارسين.

• ضرورة تحديد المنهج الذي تقوم عليه الدراسة، فمن المعروف أن نتائج البحث تختلف اختلافاً واسعاً عند اختلاف المنهج، سواء كان تاريخياً أم وصفيًا، وهذا ما أدى إلى اضطراب نتائج الدراسات التي قام بها الباحثون قديماً على ظاهرة الترادف.

• لا ترادف في القرآن الكريم؛ فكل لفظة فيه اختيرت بحكمة إلهية، ولا يقوم غيرها مقامها.

الهوامش:

- (1) ابن منظور، محمد بن مكرم - لسان العرب - 1990 - دار صادر - بيروت: مادة ردف.
- (2) الجوهري، إسماعيل بن حماد - الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية - تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار - ط4 - 1990 - دار العلم للملايين - بيروت: مادة ردف.
- (3) ابن فارس، أبو الحسين أحمد - مقاييس اللغة - تحقيق: عبدالسلام هارون - 1979 - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة: مادة ردف.
- (4) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر - الكتاب - تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون - 1988 - ط3 - مكتبة الخانجي - القاهرة 1: 24.
- (5) السيوطي، أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر - المزهر في علوم اللغة وأنواعها - شرح وضبط: محمد أحمد جاد المولى وآخرين - ط3 - دون تاريخ دار التراث - القاهرة، 1: 402.
- (6) انظر المصدر السابق 1: 403.
- (7) انظر ابن فارس، أبو الحسين أحمد - الصحاح في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها - 1997 - دار الكتب العلمية - بيروت 21.
- (8) انظر المنجد، محمد نور الدين - الترادف في القرآن الكريم بين النظرية والتطبيقات 1979 - دار الفكر المعاصر - بيروت 19.
- (9) انظر الصحاحي 21.
- (10) انظر الترادف بين النظرية والتطبيق 20.
- (11) المرجع السابق 24.
- (12) الصحاحي 19.
- (13) المصدر السابق 59.
- (14) المصدر السابق 60.
- (15) انظر المصدر السابق 60.
- (16) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهل - الفروق اللغوية - تحقيق: محمد إبراهيم سليم - دون تاريخ - دار العلم والثقافة - القاهرة 21.
- (17) انظر المصدر السابق 22.
- (18) المصدر السابق 24.
- (19) المصدر السابق 24.
- (20) الفروق اللغوية 63.
- (21) السيوطي، أبو الفضل جلال الدين عبدالرحمن أبو بكر - معترك الأقربان - ضبط وتصحيح: أحمد شمس الدين - 1988 - دار الكتب العلمية - بيروت 3: 485.
- (22) انظر أنيس، إبراهيم - دلالة الأنفاظ - ط5 - 1984 - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة 211.
- (23) انظر المرجع السابق 212.
- (24) انظر المرجع السابق 217.
- (25) انظر ستيف، ألمان - دور الكلمة في اللغة - ترجمة وتعليق: كمال بشر - 1975 مكتبة الشباب - القاهرة 108، 112.
- (26) انظر الصالح، صبحي - دراسات في فقه اللغة - 1960 - دار العلم للملايين - بيروت 292، 297.
- (27) المرجع السابق 299.
- (28) انظر لسان العرب: مادة نحب.
- (29) انظر الصحاح مادة نحب.
- (30) مقاييس اللغة: مادة نحب.
- (31) انظر الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد - المفردات في غريب القرآن دون تاريخ - مكتبة نزار مصطفى الباز - القاهرة: مادة نحب.
- (32) انظر الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد - معاني القرآن - تحقيق: أحمد يوسف نجاني وآخرون - عالم الكتب - ط3 - 1983 - بيروت.
- (33) انظر معاني القرآن.
- (34) انظر لسان العرب: مادة أجل.
- (35) انظر الصحاح: مادة أجل.
- (36) انظر مقاييس اللغة: مادة أجل.
- (37) انظر المفردات: مادة أجل.
- (38) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد بن أبي بكر - الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنته من السنة وآي الفرقان - تحقيق: عبدالله بن الحسن التركي - 2006 مؤسسة الرسالة - بيروت 17: 114.

التفاعل الجدلي بين الفلسفة الغربية والفلسفة العربية الإسلامية: بين التوافق والاختلاف

مريم محمد الزعابي

كاتبة إماراتية وباحثة أكاديمية في التراث

يعني الذوبان فيها، بل استثمار منجزاتها النقدية لبناء مشروع نهضوي يستلهم روح الحضارة الإسلامية ويواكب مستجدات العصر.

علاوة على ذلك، يظهر التوافق في راهننا المعاصر ضمن مشاريع فلسفية تسعى إلى تجاوز النزاعات الحضارية عبر تبني رؤى كونية تتأسس على الاعتراف بالآخر واحترام الخصوصية الثقافية، وهو ما يمكن أن يشكل أرضية خصبة لتلاقح الفلسفة الغربية والعربية الإسلامية في فضاء حوار إنساني أوسع يتخطى المركزية الأوروبية والنزعات الانعزالية.

في ضوء هذا المسار الطويل، يمكن القول إن العلاقة بين الفلسفة الغربية والفلسفة العربية الإسلامية لم تكن يوماً علاقة قطعية تامة ولا ذوبان كامل، بل كانت علاقة جدلية معقدة، تجمع بين الاستلهام والنقد، بين الأخذ والرفض، مما يعكس حيوية الفكر الإنساني وقدرته الدائمة على التجدد عبر تفاعلاته الخلاقة مع الآخر.

ختاماً، تبدو الحاجة ملحة اليوم أكثر من أي وقت مضى إلى تعميق فهمنا لهذا التفاعل الفلسفي العابر للثقافات، بما يسهم في بناء رؤية فكرية أكثر انفتاحاً وتسامحاً، قادرة على استيعاب التنوع دون تقريط في الخصوصية، وعلى صوغ مستقبل فلسفي مشترك يحترم تعددية العقول واختلاف مسارات التفكير الإنساني عبر الحضارات.

الغربية الحديثة، غير أن هذا التأثير لم يكن أحادي الاتجاه، فقد أثرت التأملات الإسلامية، لاسيما في مجالات الميتافيزيقا والأخلاق، في الفكر الغربي، مما يعكس حالة من التبادل الفكري لا يمكن اختزالها في مجرد استلهام أو تقليد بل كانت عملية إعادة خلق وإبداع.

في المقابل، وقفت بعض تيارات الفلسفة الإسلامية موقفًا نقدياً من الفلسفة اليونانية، إذ رأى الغزالي مثلاً في بعض مباحث الفلاسفة تناقضاً مع جوهر العقيدة الإسلامية، مما أدى إلى نشوء تيار نقدي داخلي هدف إلى ضبط الحركة الفلسفية وفق مبادئ الشريعة، وهو ما أضفى على الفلسفة العربية الإسلامية خصوصيتها المميزة وأبرز اختلافها البنوي عن المسار الذي سلكته الفلسفة الغربية لاحقاً.

من جهة أخرى، لا يمكن إغفال أن لحظات الابتعاد لم تكن دائماً نتيجة صدام بين الدين والعقل، بل كانت أحياناً تعبيراً عن اختلاف الأولويات الحضارية، ففي حين ركزت الفلسفة الغربية على قضايا الوجود الفردي والحرية الإنسانية منذ عصر الأنوار، ظلت الفلسفة العربية الإسلامية مشدودة إلى قضايا الكونية والعدالة والبحث عن السعادة في ضوء تصور قيمي شامل يستند إلى البعد الإلهي.

شهد العصر الحديث محاولات جديدة لإعادة قراءة الفلسفة الغربية من منظور عربي إسلامي، حيث سعى مفكرون معاصرون مثل محمد عابد الجابري وحسن حنفي إلى تحليل آليات العقل الغربي وتفكيك بنياته، مؤكداً أن الحوار مع الفلسفة الغربية لا

نشأت الفلسفة الغربية والفلسفة العربية الإسلامية في سياقات حضارية متباينة، إذ انطلقت الفلسفة الغربية من الفكر الإغريقي الذي امتاز بالطابع العقلي الصرف، بينما تشكلت الفلسفة العربية الإسلامية في ظل بيئة دينية روحية عميقة الجذور، ومع ذلك، شهد التاريخ لحظات التقاء بارزة بين المدرستين، حيث نقل الفلاسفة المسلمون مثل الفارابي وابن سينا وابن رشد التراث اليوناني، وأضافوا إليه شروحاً وتأملات جديدة عكست عمق الفكر الإسلامي ومرونته في استيعاب الغير.

تجلى التوافق بين الفلسفتين في اعتمادهما المشترك على المنهج العقلي في تفسير الوجود والبحث عن الحقيقة، فقد تبني الفلاسفة المسلمون أدوات التحليل المنطقي التي طورها أرسطو، وأعادوا توظيفها ضمن أطر معرفية تستجيب لمتطلبات العقيدة الإسلامية، مما خلق جسوراً فكرية ربطت بين العالمين وأسست لحوار فلسفي ظل حاضراً في كتب الفلسفة وأروقة الجامعات الأوروبية لقرون عديدة.

على الرغم من لحظات الالتقاء هذه، برزت أيضاً مناطق ابتعاد واضحة بين الفلسفتين، إذ إن الفلسفة الغربية اتجهت تدريجياً نحو النزعة التجريبية والمادية، خصوصاً في العصور الحديثة، بينما بقيت الفلسفة العربية الإسلامية مرتبطة برؤية توحيدية تجعل من العقل خادماً للوحي، فكان التباين هنا نتيجة اختلاف في تصور كل حضارة للعقل ودوره وحدوده.

ساهمت الترجمة الحثيثة للكتب الفلسفية اليونانية إلى العربية، ومن ثم إلى اللاتينية، في تشكيل الفلسفة

النظرية اللسانية ما بعد الحداثيّة

في ظل التحولات المعرفية التي شهدتها الحقل الإنساني منذ أواخر القرن العشرين، لم تعد اللسانيات محض علم وصفي للعلامة اللغوية في حيادها البنيوي، بل تحولت إلى حقل نظري يتقاطع مع فلسفة اللغة، وسوسولوجيا المعرفة، ونقد الخطاب، والنظرية السياسية. تجاوزت اللغة في هذا المنعطف حدود كونها أداة تواصل أو تمثيل لتُصبح مجالاً للسلطة، وآلية لإنتاج الواقع لا مجرد انعكاس له. لقد أصبح التفكير في اللغة استدعاءً لكل ما هو مستبعد منها: الصمت، الهامش والغموض والالتباس والإيديولوجيا. وهنا، بالضبط، تتبلور ملامح اللسانيات النظرية في لحظتها ما بعد الحداثيّة، التي تنهار فيها الميتافيزيقا الدلالية، ويحل محلها تفكير متشظّ لا يثق في ثبات المعنى، ولا في وجود مركز معرفي يمكن التعويل عليه.



د. عادل الثامري

العراق

الكتابة، والأصل على الأثر. كشفت دراسة دريدا للمركزية اللغوية ان اللغة هي نظام مركب من عناصر تفاضلية، يبقى فيه المعنى مؤجلاً إلى ما لانهاية ولا يمكن مطلقاً الوصول إليه بالكامل. هذه اللا يقينية تزعزع استقرار أي مسار إليه ممكن، وتجعل من كل فعل لغوي مؤقتاً وغير مكتمل بالأساس. وفي هذا الإطار، يتحول النص إلى فضاء لا نهائي لإعادة التأويل تستبدل فيه سلطة التأليف باستقلالية القارئ. ولهذا التحول أثراً كبيراً: إن تأجل المعنى إدراكياً، يصبح مفهوم الحقيقة بوصفه صنفاً كلياً مستقرّاً موضع شك. ان

مقولات أكثر مرونة وانفتاحاً، منها «الاختلاف»، «التأجيل»، «اللعب الدلالي»، «انفلات الدال»، «تموضع الخطاب»، و«أثر التلفظ». لا يُنظر إلى اللغة بوصفها بنية مغلقة أو ثابتة كما في اللسانيات البنيوية، بل بوصفها نصّاً مفتوحاً على لا نهائية التأويل، على ما يسميه دريدا «الكتابة غير المنتهية».

نشأ العنصر التأسيسي للنقد اللساني ما بعد الحداثي من مفهوم دريدا (الاختلاف) وهو مفهوم يتحدى الهرميات الميتافيزيقية التقليدية عبر زعزعة تفضيل الحضور على حساب الغياب، والكلام على

فاللغة، في التصور ما بعد البنيوي، ليست أداة حيادية بل نظاماً مشبعاً بالإيديولوجيا ومخترباً بالبنى السلطوية التي تشكل الأطر الممكنة للفهم. وفق هذه الرؤية، تنسف اللسانيات ما بعد الحداثيّة المقولات الكلاسيكية مثل «العلامة»، «النظام»، «المرجعية»، «المعنى» بوصفها أنساقاً ناجزة، لصالح

تفكيك دريدا للمركزية اللغوية يقوض الفرضيات الميتافيزيقية التي بقيت مهيمنة على الفكر الغربي لفترة طويلة، ويفتح المجال أمام امكانيات جديدة لفهم اللغة بوصفها موقعاً للتعددية واللا استقرار. ولذلك فإن كل اشتغال لساني ضمن هذا الأفق لا يمكن أن يستثني موقع الخطاب، لأن كل خطاب هو حقل قوى (field of forces)، لا تجلي محايد لمعطيات لغوية. هذه المركزية التي يحتلها «الخطاب» في اللسانيات ما بعد الحداثية تعود إلى تقاطعها مع تحليلات فوكو، الذي جعل من اللغة أداة ضبط وتمييز وإقصاء. ف«ما يمكن قوله» لا تحدده قواعد النحو أو الكفاءة التداولية فقط، بل تحدده بنى السلطة التي توزع حق الكلام، وتضبط شروطه وحدوده. هكذا تغدو اللغة ليست حيزاً للتعبير بل للمنع، لا فقط أداة تقصص، بل آلية تخفي وتقصي. وقد زاد تحليل فوكو الجينالوجي من تعقيد النظرية اللسانية ما بعد الحداثية عبر وضع الخطاب في شبكات السلطة والمعرفة. لقد عد فوكو الخطاب جهاز تحكم يحدد لكلام والفكر المسموح به ويرسم حدود المعرفة في أطر تاريخية وثقافية معينة. يرتبط خلق المعنى، حسب هذه الرؤية، ببنى السلطة التي تنظم ما يمكن التعبير عنه وما يجب ان يبقى مسكوتاً عنه.

في ضوء ذلك، يتوجب علينا إعادة التفكير في مفاهيم مثل «المتكلم»، «الهوية الخطابية»، و«النظام اللساني». لم يعد المتكلم في هذا السياق هو المصدر الأحادي للمعنى، بل هو موقع مُنتج ضمن تشكيلات خطابية وسياقات اجتماعية، تقيده وتحوّره وتخلخل سلطته على ما يُفصح عنه. من هنا نفهم لماذا يكون «موت المؤلف» عند رولان بارت إعلاناً صريحاً بانتهاء سلطة الذات في إنتاج الدلالة، وتحويلها إلى فاعل منحلّ في شبكة لا نهائية من الملفوظات التي لا يمكن ردها إلى مركز واحد.

هذه الرؤية تُترجم، لسانياً، في التشكيك بجدوى المقاربات التي تفترض نسقاً لغوياً مكتفياً بذاته، كالمقاربة التوليدية أو البنيوية الوظيفية، وتفتح الباب أمام مقاربات تداولية-تفكيكية تُعلي من شأن «اللعب»، و«تعدد المواقع التلغيفية»، و«الهويات اللسانية المتناثرة». الهوية هنا ليست إلا نتاجاً من الملفوظات الجزئية، لا وحدة متماسكة سابقة على الخطاب. إن كل ما يُقال مشروط بما لم يُقل، بما تم منعه أو كتمه أو تأجيله. ولذا فإن المعنى ليس ما يُقال، بل ما يتكشف على تخوم اللغة، في

فراغاتها، وفي انزلاقاتها.

وإذا كانت اللسانيات الكلاسيكية قد سعت لتحديد «كيف تعمل اللغة؟»، فإن اللسانيات ما بعد الحداثية تنقلب على هذا السؤال، وتطرحه في صيغته المعكوسة: لماذا تعمل اللغة كما تعمل؟ من يُشرّع أنظمة التداول؟ من يمنح بعض الصيغ اللغوية شرعية القبول، ويُقصي أخرى؟ إنها لا تبحث عن القواعد، بل عن الشروط السياسية والأيديولوجية التي تبرر هذه القواعد وتعيد إنتاجها كل مرة بوصفها «طبيعية» أو «علمية». هنا تصبح «الواقعية اللسانية» نفسها وهماً مؤسّساً، لاكتساب السيطرة على ما يبدو «شفافاً»، في حين أنه الأكثر إخفاءً للعلاقات السلطوية التي تنتجها.

ويقدم مفهوم كريستيفا للفضاء السيميائي بعداً نفسياً تحليلياً للنظرية اللسانية ما بعد الحداثية. يمثل الفضاء مجالاً قبل-لغوي تعطل فيه النوازع والايقاعات اللاواعية البنى اللغوية، وتغرس فيها الإفراط والغموض والأصوات المتعددة. يتحدى هذا التداخل السيميائي خطية الخطاب وتماسكه، الأمر الذي يخلق فرصاً للتعبيرات المقاومة. تظهر نظرية كريستيفا التوتر بين السيميائي والرمزي، ما يعني أن المعنى دائماً ما يكون مسكوتاً بآثار ما يسعى إلى اسكاته. اللغة، حسب هذه الرؤية، تشتغل باعتبارها موقعاً ازدواجياً: آلية للتحكم وتحتوي فضاءات مقاومة وابداع. تؤكد هذه الازدواجية القدرة المقاومة للغة، إذ تستطيع الأصوات المقموعة تعطيل النظام الرمزي وتؤكد على معان بديلة.

هكذا تتقدم اللسانيات ما بعد الحداثية كموقف معرفي يقوِّض مركزية المعنى ويؤسس لفلسفة لغوية تتعامل مع العلامة لا كأداة إشارية بل كحدث ثقافي-سياسي، يتقاطع فيه الصوت والنص، الذات والسلطة، اللغة والهوية، في جدل دائم لا يكتمل. إن دلالة العلامة لا تُستخلص من قاموس مرجعي، بل تُنتج في سياق الهيمنة، والصراع، والتاريخ، والهامش. وهذا ما يجعل من الدرس اللساني المعاصر ليس دراسة للعلامة بل تفكيكاً لعلاقات الإنتاج الثقافي داخل اللغة.

اللغة هنا لا تصف العالم، بل تصنعه، تعيد تشكيله بواسطة شبكة متداخلة من الخيارات والإقصاءات والانحيازات التي تُحيلنا دوماً إلى سؤال: من يتكلم؟ باسم من؟ ولأي غرض؟ هذه الأسئلة تتجاوز اللسانيات في معناها الكلاسيكي لتصبح أسئلة في فلسفة المعنى، وفي أخلاقيات التلطف، وفي شروط القول والسكوت. ومن هنا،

فإن اللسانيات ما بعد الحداثية لا تشتغل على اللغة فحسب، بل على أثرها، وعلى ما تتركه من تشققات في الذات والعالم.

وشهدت النظرية اللسانية في القرن الحادي والعشرين تحولات كبيرة، ابتعدت بموجها عن الصرامة البنيوية نحو مقاربات ديناميكية متعددة التخصصات. فقد برز الاتجاه الإدراكي بوصفه أحد التيارات الوازنة، ويؤكد على تجذّر المعنى في التجربة الجسدية، ويعتمد مفاهيم مثل الخطاطات الذهنية والاستعارة المفهومية في تفسير البنية اللغوية. في المقابل، أعاد البرنامج الأدنوي للتوليديين بزعامة تشومسكي صياغة النحو التوليدي ضمن رؤية بيولوجية تفسر اللغة بوصفها قدرة فطرية، يسعى العقل البشري إلى ترميزها بأبسط القواعد الممكنة.

في موازاة ذلك، فرضت التقنيات الرقمية والذكاء الاصطناعي حضورها عبر اللسانيات الحاسوبية ومعالجة اللغة الطبيعية، التي أعادت نماذج التعلم العميق صياغة العلاقة بين اللغة والآلة. وبموازاة ذلك، تسعى اللسانيات النفسية والعصبية إلى فهم آليات اشتغال اللغة في الدماغ البشري، بالاستناد إلى المعطيات التجريبية والتصوير العصبي. وتكشف هذه الاتجاهات مجتمعة عن سمة مركزية في اللسانيات المعاصرة، تتمثل في انفتاحها المنهجي وتعدد مرجعياتها المعرفية، مما يجعلها تقاطعاً فعالاً بين علوم الإدراك والفلسفة والنظرية الاجتماعية وعلوم الحاسوب.

بهذا يتبين أن اللسانيات في سياقها ما بعد الحداثي لم تعد تقتصر على دراسة البنى اللغوية المجردة أو القواعد الشكلية للغة، بل تحولت إلى حقل معرفي نقدي يتداخل فيه الفلسفي والسياسي والاجتماعي والنفسية. لقد تجاوزت فكرة اللغة كوسيط محايد، لتصبح فضاءً للسلطة والمقاومة، ولتأسيس المعنى وهدمه في آن واحد. من خلال مفاهيم مثل «الاختلاف» عند دريدا، و«الخطاب» عند فوكو، و«الفضاء السيميائي» عند كريستيفا، اتضح أن اللغة ليست نظاماً مغلقاً، بل ساحة صراع تتجلى فيها علاقات القوة وتشكل فيها الهويات.

كما أن التحولات المعاصرة في اللسانيات، من المنظور الإدراكي إلى التوليدية المعدلة، ومن اللسانيات الحاسوبية إلى العصبية، تؤكد على ديناميكية هذا الحقل وتعدد المنهجية. لم يعد السؤال المركزي يدور حول «كيف تعمل اللغة؟»، بل حول «كيف تُنتج اللغة الواقع؟»، و«ما الدور الذي تلعبه في تشكيل الذوات والمجتمعات؟».



المثقف المنسحب؟!

كنت أقول دوماً أن المثقف إن لم يكن جزءاً من الحل فهو جزء من المشكلة! بحيث كلما حدث هناك طارئ أو وقعت حادثة أو حصلت أزمة شائكة إلا وتوجهت أسماع الناس وعقولهم لما يقوله المثقفون تعليقاً أو تحليلاً حول هذه الأزمة أو الحادثة، على أساس أنهم الفئة المستنيرة والعامة في المجتمع. في حين أن السياسي أو الخطاب السياسي هو جزء من هذه الإشكالية التي تتطلب الاستيضاح والاستفهام.

ففي حين يرى عالم الاجتماع المعاصر، الأمريكي «ألفين وارد جولدنر» سبب هذا الاغتراب راجع إلى وقوع هؤلاء المثقفين في دائرة الثقافة الخاصة بالأسلوب النقدي (Gri tical)، ووقوع بعض العوائق حائلاً دون تحقيق غرض أعلى للحراك الاجتماعي لهؤلاء المثقفين. يرى الباحث المصري في علم الاجتماع «عاطف أحمد فؤاد» بأن السبب راجع «إلى ما يمكن تسميته بأزمة المثقف في علاقته بالسلطة». وإن كان يخص بهذا القول المثقف المصري إلا أننا نراه ينطبق على جميع المثقفين العرب ودول العالم الثالث عموماً. وكما يرى الدكتور عاطف أحمد فؤاد بأن هذه الأزمة قد انبثقت عن وجهين: وجه إيجابي ووجه سلبي. أما الوجه الإيجابي فيتمثل في المثقف ذو النزعة الثورية وصاحب الموقف المعارض لنظام الحكم. في حين يمثل

الاجتماع السياسي الأمريكي «سيمون مارتن ليبست» (-1922 2006) المثقف قائلاً: «إنني سوف أعرف المثقفين بصورة مستقلة عن انتماءاتهم أو ارتباطاتهم الاجتماعية ومنفصلة عن نزعاتهم السياسية. فالمثقفون هم هؤلاء الأشخاص الذين يمكن أن ننظر إليهم - مهنيًا - باعتبارهم تلك الفئة المستغرقة في إنتاج الأفكار: كالباحثين، والفنانين والصحفيين، والعلماء... الخ، وكما هو الحال أيضاً بالنسبة للطلاب المتحمسين بمعاهد ما بعد الثانوية، الذين يعدون نواة لهذه المهنة».

إلا أن هذه الفئة على درجات ومستويات وأنواع مختلفة ومتباينة، كما أنها تعرف نوعاً من العزلة أو الاغتراب عن الذات وعن المجتمع. وهذا اللون من الاغتراب يختلف من ثقافة لأخرى ومن مجتمع لأخر.



منير مزلياني

كاتب من الجزائر

إلا أن ما يوقع من اشكال في هذا السياق هو تحديد مفهوم المثقف أو تبيان نوع هذه الطبقة محل الأنظار والانتباه. عادة ما يرتبط مفهوم هذه الفئة لدى العامة بالعلم والتعلم. وهذا التصور في الحقيقة ليس بالبعيد عما ذهب إليه المختصون والمفكرون لولا أنه يعيب عليه العموم وعدم التدقيق، حيث يعرف عالم

الوجه السلبي المثقف المرتزق التابع للسلطة. وهنا يمكن إضافة لهذا الوجه السلبي للمثقف نوع آخر وهو (المثقف الاجتماعي) أو (المثقف المنسحب) المتوقع على ذاته المنزوي في دائرته، أو المثقف النرجسي المتعالي. فكل هؤلاء المثقفين الاجتماعيين يدخلون في دائرة الوجه السلبي للمثقف. وإن حاولوا اقتناع أنفسهم بغير ذلك. فالخطاب مهما كان نوعه أولونه فلن يكون له وجود أو معنى إن لم يوجه إلى واحد له فك رموزه ويعطي معنى لدلالاته.

المثقف المنسحب والسلطة:

ولأجل ما سبق ذكره فإن الأنظمة الحاكمة تحرص دومًا على إيجاد هذا اللون من المثقفين المرتزقين التابعين للسلطة المتصدين للمناصب واللاهثين وراء المصالح، كما تعمل على خلق جو غير موائم يشجع على إيجاد هذا النوع من المثقفين المنسحبين، الاجتماعيين، أو النرجسيين المتعاليين. ولذلك فإن التصور الذي تحمله الأنظمة الحاكمة للمثقف كما يقول الاستاذ عاطف يكمن في «الدور الذي يجب أن يلعبه المثقف في المجتمع، لا كما ينبغي أن يكون عليه هذا الدور». وبمفهوم أكثر وضوحًا، أن السلطة تريد من المثقف أن يترجم إرادتها وتقبل ما هو كائن، لا في أن يعبر عن سلطة المثقف وما يجب أن يكون عليه الوضع.

ولهذا السبب فقد وجد التيار اليساري في منتصف القرن الماضي نفوذه وسطوته حينما رفع مصطلح الانتلجنسيا (Intelligentsia) الذي «استخدمه الأوروبيون الشرقيون والذي يشير إلى أولئك المفكرين الذين يعنون أساسًا بنقد السلطة القائمة، ويلعبون أدوارًا رئيسية في الحركات الثورية». ولقد كان هذا الأمر فعالاً وناجحاً في الدول الأوروبية، وأمريكا الجنوبية وغيرها، إلا أنه لم يكن غير مجرد ارجاع صدى وتقليد من قبل المثقفين العرب لأن الأنظمة العربية بالأساس في تلك المرحلة قد تبنت في أغلبها النظام الاشتراكي وأخذت بالتوجه اليساري مما جعل توجه المثقفين إليه مجرد تعبير عن إرادة السلطة السياسية مرة أخرى، هذا من ناحية، كما أن الأيديولوجية الأصلية العربية الإسلامية فيها الكثير من الجوانب الاجتماعية ومظاهر التكافل الاجتماعي، وهذا ما عبر عنه أمير الشعراء «أحمد شوقي في رائعته» ولد الهدي في مدح الرسول الكريم بقوله:

«الاشتراكيون أنت إمامهم

لولا دعاوي القوم والغلو»

أي أن التيار اليساري والنظام الاشتراكي في سياقاته الإيجابية لم يأتي بجديد بالنسبة للعالم

العربي الإسلامي، إلا ما ادعى فيه من إباحية ونزع الملكية وقمع للحريات، وهذا ما أدى بالأساس إلى فشله وانهيائه.

في حين أن المبدأ والهدف الأساسي للمثقف هو الحرية والدعوة إليها، وكما يرى الأستاذ عاطف أحمد فؤاد دومًا أن هذا الأمر لن يتأتى إلا بتوفر شرطين هما: «العقلانية والثورة فكرًا وفعالاً في الحياة». إلا أنه يجدر الإشارة هنا أن العقلانية عقلانيات ولا توجد عقلانية نموذجية واحدة لابد للناس من أن تنقيد بها، وقد تحدثنا عن ذلك في مقالنا السابق «الإبداع بين ما يمكن وما يجب ان يكون» وأشرنا إلى ما ذهب إليه الفيلسوف العربي الكبير طه عبد الرحمن في هذا الموضوع. كما أن شرط الثورة أيضًا له خلفياته الأيديولوجية المختلفة والمتباينة وهنا يجب تحديده بما يمكن أن يوافق ثقافة وحضارة الشعب أو المجتمع، لأن الثورة الحقيقية لا تستورد ولا تقوم بالوكالة مثل ما يسمى بثورة الربيع العربي المزيفة والفاشلة والتي لم تنجح بسبب خلفياتها الأيديولوجية المستوردة ودوافعها الأجنبية المغرضة ولو أنها حاولت أن تلعب على وتر الحرية والديمقراطية، لكن السؤال المهم: بأي خلفية أيديولوجية كانت؟

المثقف المنسحب والمجتمع:

قد يخلط البعض بين أدب الهامش وثقافة المنسحب أو المثقف المنسحب. على أساس أن المثقف المنسحب يعيش في الهامش وفي معزل عن المجتمع. ولذا لابد من مقارنة أدب الهامش وتعريفه حتى نرفع اللبس. فالهامش مصطلح يقابل المركز وهو مثله مرتبط بعدة مجالات، فنجد في المجال السياسي وفي المجال الاقتصادي، وكذلك في المجال الاجتماعي والثقافي وغيرها من المجالات.. أو كما يقول أحد الباحثين الاجتماعيين فانسون باير: «فالهامشية بين المنحرف والمتشدد من الناحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمي والمهاجر من الناحية الثقافية، وبين الفقير جدًا والعاطل من الناحية الاجتماعية والاقتصادية». ويعرف الأدب الهامشي أو أدب الهامش على أنه كل أدب ينتج خارج المؤسسات الرسمية سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو أكاديمية.. وأخذًا بمبدأ القياس، وبما أن الأدب جزء من كل فإن ثقافة الهامش هي كل ما ينتج خارج المؤسسة الرسمية التي تحكمها السلطة بمفهومها الواسع سواء أكانت سلطة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو أكاديمية.. أي بإمكاننا القول أنه الأدب أو الثقافة المتمردة على القواعد أو الإجراءات أو القوالب أو الأشكال الرسمية والتي تحمل بالمقابل في طياتها هما

اجتماعيًا وسياسيًا أو انشغلاً فلسفيًا له صلة بالواقع والمجتمع. ولو أن الأكاديميين يصنفونه في خانة الأدب أو الثقافة الشعبوية الدونية. لكنه برأينا أن هذا تعريف متعال ومتكبر، لأن البحوث الأنثروبولوجية الحديثة تعتبر مثل هذا الأدب أو الثقافة بؤرة أو مؤشر على طبيعة المجتمع وثقافته العميقة. كما أننا يمكن أن نصف العديد من شعراء الفصحى في خانة الكتاب الهامشيون في بعض شعرهم على الأقل، مثل شعر الصعاليك، وبعض أشعار أبي نواس أو مظفر النواب وغيرهم. فهي أعمال من صميم معاناة المجتمع وتعبير عن رغباتهم وعواطفهم وطموحاتهم المسكوت عنها والمرفوضة أو المضطهدة رسميًا. لكن السؤال الذي يظل عالقًا معنا في هذا السياق هو:

من هو المثقف المنسحب؟ وما طبيعته؟

قد يتبادر إلى أذهاننا عند سماع هذا المصطلح أن المقصود به هو ذلك المثقف المنسحب من الساحة الثقافية بإرادته تحت ضغط معين أو بتأثير من اللاجدوى التي قد تلمّ بالمثقف من حين إلى آخر حينما لا يلقى استجابة لما يبتكر أو يبدع. إلا أن هذا الانسحاب وفي هذا السياق ينسحب على المثقف بعينه لا على الفعل الثقافي في حد ذاته، وهو الأمر المقصود في هذا المصطلح والذي نعني به أن يستغرق الانسحاب الفعل الثقافي، فيكون منسحبًا بطبيعته لا بفعل فاعله. وبعبارة أكثر وضوحًا أن يكون الفعل أو المنجز الثقافي سواء أكان فكرًا أو أدبًا أو فنًا يتضمن صفة الانسحاب في طبيعته، من خلال خلوه من الرؤية الجادة المهتمة بالبعد الفكري أو العلمي أو الإبداع الواقعي والاجتماعي الإنساني. وانغماسه في الوجه السالب من الرؤية، كاللجوء إلى الانبطاح والسعي وراء المطامع المادية الضيقة، أو الاختلاف من أجل الاختلاف، أو الالهاس من أجل الالهاس، أو المعارضة من أجل المعارضة. والمنسحب برأيي هو من يحاول أن يتواجد في المركز بفكر أو أدب أو ثقافة هامشية، لا تحمل أي هم فلسفي له صلة بالمجتمع ولا تعنيه من قريب أو بعيد. مثل أفكار العديد من المنشقين المنسحبين عن ثقافة مجتمعهم، والمنهزين بثقافة الآخر، أو مثل إبداع الكثير من الفنانين والكتاب المزييفين الذين لا يملكون من الإبداع غير إصرارهم البائس على أنهم شعراء أو فنانين أو مثقفين. وبالتالي فإن الفرق بين المثقف الفاعل والمثقف المنسحب، أن هذا الأخير متواجد بذاته وغائب بثقافته، أما الأول حتى ولو كان غائبًا بذاته فهو حاضر بثقافته.

من الغرب الإسلامي إلى الغرب المسيحي أول مغربي في باريس

المقابل.

وتعني سيطرة الغرب والاستحواذ على المبادرة على الصعيد العالمي توزيعاً جديداً لمظاهر السلطة الرمزية، بحيث لم تعد هذه الأخيرة تتركز في الجانب الإسلامي بل انتقلت إلى الجانب الأوروبي المسيحي. ونعني هنا بالسلطة الرمزية القدرة على الجاذبية وامتلاك النموذجية التي تستدعي التقليد والاتباع، ولم تتحقق تلك السلطة إلا بعد امتلاك الغرب مختلف مظاهر القوة العسكرية والعلمية والتقنية والسياسية.

لقد لعبت الرحلات التي قام بها عرب ومسلمون إلى أوروبا، بداية من النصف الأول من القرن التاسع عشر، دوراً رئيساً في إمالة اللثام عن تلك الجوانب في الحضارة الغربية، والوقوف على حقيقة التقدم الحاصل فيها. ومن المفارقات التي تستدعي لفت الأنظار أن الرحلة القادمة من العالم العربي والإسلامي في اتجاه الغرب كانت على النقيض من الرحلة المعاكسة، تلك التي قام بها رحالة أوروبيون إلى البلدان العربية والإسلامية، من أدباء وسياسيين وعسكريين وجواسيس. فبينما كانت رحلة الأوروبي نابعة من غرض استكشاف

وقد كانت هذه المزاوجة والرغبة في الفصل بين النموذجين تجربة صعبة بسبب الجاذبية التي كان يتوفر عليها العالم الأوروبي، وواقع التخلف والانحيار الذي كان سائداً على الجانب الآخر، الأمر الذي لم يكن يتيح هامشاً أوسع أمام الوعي العربي والإسلامي الحديث الراغب في القفز على عوامل التردّي الحضاري والتفكك الاجتماعي، وفي تحصيل الممكّنات الكفيلة بإنجاز تلك المهمة الحضارية الكبرى. فمنذ القرن السادس عشر للميلاد فتح العرب والمسلمون أعينهم على انبثاق الغرب كقوة عالمية صاعدة على أنقاض أمة إسلامية متآكلة ومنقسمة على نفسها، حيث أخذ الغرب في التمدد ابتداء من نهاية القرن الخامس عشر مع سقوط غرناطة واكتشاف أمريكا - وهما حدثان مترابطان حصلتا معاً عام 1492 - وإعادة بناء نفسه وتوحيد صفوفه في مواجهة الإمبراطورية العثمانية¹، وازعماً نصب عينيه تفتيت وحدة الأمة والانتقام لقرون طوال من سيطرة المسلمين.

د. إدريس الكنبري

مفكر وباحث أكاديمي من
المغرب - جامعة محمد الخامس،
كلية الآداب، الرباط

شكلت أوروبا خلال القرن التاسع عشر وحتى مطلع القرن العشرين مركز تقاطع بين نموذجين متعارضين في الوعي العربي والإسلامي: يتمثل النموذج الأول في أن أوروبا كانت مثال النهضة والتقدم الحضاري، ويتمثل الثاني في أنها كانت أيضاً مثال الهيمنة والأطماع الاستعمارية. وقد تزاخم هذان النموذجان المتناقضان في عقلية النخبة في العالم العربي والإسلامي، بحيث كان على هذا الأخير أن يحاول المزاوجة بينهما مع التركيز على الجوانب الإيجابية التي يعكسها النموذج الأول والتنبيه على مثالب وسلبيات النموذج الثاني



محمد الصفار

المدينة وجعله محط أنظارها.

وقد كانت مدينة تطوان في ذلك الوقت ذات أهمية استراتيجية كبرى في السياسة الدولية للمخزن المغربي، نظراً لقربها من إسبانيا وأوروبا من جهة، ومن جهة ثانية لكونها موطناً للعديد من العائلات الأندلسية المهاجرة التي كان بينها تجار كبار وعلماء وفقهاء، وكان المخزن حريصاً على استقطاب نخبتها وتحصينها في مواجهة الخطر المسيحي، لذلك كانت نخبتها جد قريبة من المخزن على الرغم من بعدها الجغرافي عن مركز السلطة في مدينة فاس العاصمة. ما لبث محمد الصفار أن أصبح كاتباً خاصاً لعمال السلطان على المدينة، عبد القادر أشعاش، الذي تولى تلك المهمة خلفاً لوالده محمد أشعاش بعد وفاته. وكانت أسرة أشعاش من الأسر الثرية الكبرى بالمدينة، ذات أصول أندلسية هي أيضاً، وظلت طوال عقود تمد المخزن بالأطر والموظفين الرسميين⁸.

وعندما قرر السلطان المولى عبدالرحمن (1822 - 1859) توجيه عامله عبد القادر أشعاش إلى فرنسا في مهمة سياسية تتعلق بالتفاوض مع فرنسا حول الحدود والأزمة التي أثرت مع باريس بسبب المقاومة الجزائرية التي كان يقودها الأمير عبد القادر انطلاقاً من التراب المغربي، طلب منه اختيار «عالم يقيم أمر الدين من صلاة وقراءة» ليرافق البعثة الدبلوماسية، فاختار الصفار لتلك المهمة⁹.

قضى الصفار خمسين يوماً في فرنسا، وبعد عودته إلى تطوان انهمك في كتابة نص الرحلة لرفعه إلى أنظار السلطان، وعاد إلى مهنته القديمة ومزاولة

ذاتها. ومنذ النصف الأول من القرن التاسع عشر إلى النصف الأول من القرن العشرين أوفد سلاطين المغرب ما يربو على عشر سفارات إلى أوروبا، أسفرت عن تأليف رحلات لا تزال شاهدة على إرهابات التفكير الإصلاحي خلال مراحل التمدد الأوروبي في منطقة الغرب الإسلامي، منها رحلة ابن إدريس العمراوي إلى باريس عام 1860 المسماة «تحفة الملك العزيز إلى مملكة باريس»، ورحلة طاهر الفاسي إلى لندن في العام نفسه، ورحلة أحمد الكردودي إلى مدريد عام 1886 المسماة «التحفة السنية للحضرة الحسنية بالمملكة الإصبنولية»¹⁰.

وتعد الرحلة التي قام بها الفقيه محمد الصفار إلى الديار الفرنسية، في عام 1845، من أوائل الرحلات السفارية المخزنية إلى أوروبا وأهمها، إذ جاءت في حقبة صعبة من تاريخ المغرب الحديث، تميزت بانهايار السلطة المركزية للدولة وتزايد التحرشات الأوروبية في الجوار والأزمات الاقتصادية المتوالية.

من هو محمد الصفار؟

ترجع أصول محمد بن عبدالله بن عبد الكريم الصفار إلى الأندلس، حيث كان أجداده من العوائل الأندلسية المسلمة التي نزحت إلى المغرب على إثر الطرد الذي تعرض له المسلمون في الأندلس على يد الإسبان الكاثوليك، خلال نهايات القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر. وقد استقر هؤلاء في مدينة تطوان القريبة من الحدود مع إسبانيا، حيث استوطن العديد من الأندلسيين النازحين إضافة إلى اليهود الذين تعرضوا هم أيضاً للطرد على يد التاج الإسباني.

ولد بتطوان، ولا يعرف تاريخ ميلاده بالتحديد، لكن ذهاب الكثيرين إلى أن عمره عندما قام بالرحلة كان بين الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين، يكون تاريخ ميلاده بين 1809 و1810. تلقى مبادئ العلم في مسقط رأسه تطوان على مشايخها، ثم انتقل إلى فاس لطلب العلم، وصار يلقب بالفقيه نظراً لتمدرسه على يد علماء جامع القرويين هناك مدة خمس سنوات، وحصوله على إجازات علمية في الفقه والحديث والأصول⁷. وبعد عودته إلى موطنه زاول وظيفة العدالة (الشهادة الشرعية) إلى جانب مهام التدريس بمساجد تطوان، حيث كان يدرس مواد الحديث والفقه الإسلامي. وكانت وظيفة العدالة في تلك الفترة من أرقى الوظائف التي لا يمارسها إلا الصفوة من المتعلمين والفقهاء المعروفين بالنزاهة والعلم والاستقامة، الأمر الذي مكّنه من نسج علاقات مع عليّة النخبة المخزنية في

البنات السياسية والدينية والاجتماعية للبلدان العربية والإسلامية بهدف توفير مادة «علمية» لذوي القرار السياسي والعسكري بقصد التمكين لخطة الغزو، أي اكتشاف مواطن الضعف في تلك البلدان لاستثمارها، كانت رحلة العربي المسلم نابغة من غرض مختلف وهو البحث عن مواطن القوة في أوروبا للاستفادة منها وتقليدها. لقد صاغ الرحالة الأوروبي «جغرافيا متخيلة» عن بلدان الشرق لخدمة أهداف الاستشراق²، فيما صاغ الرحالة العربي المسلم صورته عن بلدان الغرب لخدمة أهداف «الاستمداد»، أي الاستعانة بأوروبا من أجل تحقيق النهوض.

وبالنظر إلى قرب المغرب من أوروبا واحتكاكه المستمر معها منذ سقوط غرناطة على الأخص وبداية التحرشات الإسبانية المسيحية باستقراره - تنفيذاً لوصية الملكة إليزابيث الكاثوليكية التي كانت ترى في المغرب امتداداً للعالم المسيحي لا نقطة بداية العالم الإسلامي، ما نتج عنه مواجهات مستمرة كانت كبراهها حرب تطوان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر³ - فقد وجد نفسه منخرطاً بشكل مبكر في لجة الصراع الحضاري مع أوروبا المسيحية، ومطالباً بإيجاد السبل الكفيلة بضممان ممكنات التحديث الاقتصادي والعسكري للوقوف في وجه التمدد الأوروبي.

وتشكل الرحلة إلى أوروبا - كمادة أدبية - وثيقة تاريخية، سياسية وفكرية، تسعف في قراءة موقف النخبة المخزنية المغربية⁴ في مرحلة القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من التقدم الأوروبي وأسئلة النهضة والرفعي الحضاري. ونقصد بالرحلة هنا ذلك النوع المسمى الرحلة السفارية، أي تلك التي كان يقوم بها رجال من حاشية السلطان يتم تسفيرهم إلى الديار الأوروبية برفقة مبعوثيه الرسميين، لتسجيل مشاهداتهم وانطباعاتهم ورفعه إلى نظره. ويعني هذا أن هذا النوع من الرحلات يكون بمثابة تقارير رسمية في ملكية المخزن في الغالب الأعم، إذ كثيراً ما يتم التعامل معها على أنها «تقارير سرية» لا يجوز لصاحبها التصرف فيها إلا بإذن شخصي من السلطان نفسه⁵.

وقد عكست الرحلات السفارية التي وجهها سلاطين المغرب خلال الفترات المشار إليها حاجة الدولة إلى الانتصار لخيار التحديث والإصلاح السياسي والإداري والاقتصادي على حساب خيار التقليد الذي لم يعد مجدياً، أمام تغير قواعد اللعبة السياسية الدولية وبروز نظام عالمي جديد تقف على قمته دول أوروبا بكل ألته العسكرية والتقنية والعلمية، بما بات يهدد بشكل مباشر الهويات الوطنية بل استمرار الدولة

التدريس في المساجد. غير أن المولى عبدالرحمن ما لبث أن غضب من عامله عبدالقادر أشعاش، فانتقم منه بتجريدته من أملاكه وإعفائه من المسؤولية، فلجأ الصفار إلى إحدى الزوايا بمدينة فاس هارباً من بطش السلطان، لكن هذا الأخير سرعان من نادى عليه ووزارة الشكايات، فكان أول من تولى تلك الوزارة، وظل فيها إلى أن وافته المنية عام 1881 ودفن بمدينة مراكش¹⁰.

السياق التاريخي للرحلة

عرف المغرب في النصف الأول من القرن التاسع عشر جملة من المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتحديات الخارجية جعلته يركز جهوده على إعادة بناء الدولة المركزية بهدف التمكن من القوة المادية والكفاءة الإدارية لمواجهتها. فعلى الصعيد الداخلي تميز عهد المولى عبد الرحمن ببروز الفتن بين المخزن والقبائل بسبب موجة الجفاف والأوبئة التي تضرر منها السكان، الأمر الذي انعكس على مقادير المكوس (الضرائب) والمساهمات التي كانت تدفعها القبائل لفائدة المخزن، وعلى حماسها في المشاركة في الحملات العسكرية للدولة في مواجهة الخارج¹¹، إذ كانت العادة جارية على أساس مساهمة القبائل بالمقاتلين في صفوف الجيش السلطاني في غياب جيش نظامي مستقر.

أما على الصعيد الخارجي فقد كانت أوروبا قد شرعت في التحرش بالمغرب من مختلف الأطراف من أجل إضعافه والتمكين للمشروع الاستعماري لاحقاً، في إطار مخطط واسع تقوده الدول الأوروبية المتسابقة على تقاسم النفوذ في بلدان شمال إفريقيا والمشرق، وظهر نظام سياسي وعسكري جديد في المتوسط نتيجة تحولات عميقة في توازن القوة ما بين أوروبا والإمبراطورية العثمانية، نتج عنه طموح القارة الأوروبية في استغلال خيرات العالم العربي والإسلامي ومواده الأولية، كالحديد والقصدير والقمح والجلود وغيرها¹². ولمواجهة ظاهرة القرصنة في المتوسط لجأت بعض البلدان الأوروبية، كبريطانيا والنمسا وفرنسا، إلى قصف عدد من المدن المغربية الساحلية في شمال البلاد مثل طنجة والعرائش وتطوان وأصيلا، في ظل عجز البواخر العسكرية المغربية الثلاث عن رد التحدي¹³.

وجاء احتلال فرنسا للجزائر عام 1830 ليدق آخر إسفين في نعش الاستقرار الداخلي للمغرب، حيث بدأت الأنشطة تشد من حول عنقه؛ إذ أصبحت البلاد من ذلك الوقت محاصرة من الشمال والشرق من دولتين أوروبيتين مسيحيتين، الأولى هي إسبانيا

على مرمى حجر من ساحل طنجة، والثانية هي فرنسا في الجزائر المجاورة، وكان ذلك وضعا غير مسبوق في تاريخ المغرب تفرد به بين بلدان المنطقة العربية. وسرعان ما وجد المخزن المغربي نفسه منخرطاً في الصراع الفرنسي - الجزائري، ذلك أن سكان تلمسان في الجزائر القريبة من مدينة وجدة في أقصى الشرق هرعوا إلى المولى عبد الرحمن يطلبون منه الدخول تحت بيعته على أساس خوض الجهاد ضد الفرنسيين، الأمر الذي صار يعني إلزامية دفاع السلطان عنهم ومدهم بالأسلحة والمقاتلين كجزء من الدفاع عن رعيته¹⁴. وفي الجزائر بايع سكان وهران الحاج عبدالقادر بن محيي الدين، المعروف بعبد القادر الجزائري، أميراً عليهم. وبحثا عن شرعية سياسية ودينية بايع هذا الأخير السلطان المغربي وسمى نفسه خليفة للسلطان وصار يلقي الخطب باسمه¹⁵، فانتقل مركز المقاومة الجزائرية إلى عمق التراب المغربي، وبدأ السلطان يقدم الدعم المالي والعسكري للمقاومة الجزائرية.

ولم يعد احتلال الجزائر موضوعاً يهم قيادة الدولة المغربية فحسب، بل صار يعني العلماء المغاربة أيضاً. ذلك أن الأمير عبدالقادر وجه رسائل عدة إلى علماء جامع القرويين بفاس يطلب منه فتاوى بخصوص المقاومة وطرق التعامل مع الخونة من الجزائريين، جاء في إحداها: «وذلك أن العدو الكافر يحاول ملك المسلمين مع استرقاقهم بالسيف وتارة يحيل سياسته، ومن المسلمين من يداخلهم ويباعهم ويجلب الخيل إليهم، ولا يخلو من دلائهم على عورات المسلمين، ويطالعهم، ومن أحياء العرب المجاورين لهم من يفعل ذلك ويتمالأون على الجحود والإنكار، فإذا طلبوا بتعيينه جعجعوا، والحال أنهم يعلمون منهم الأعيان والآثار، فما حكم الله في الفريقين في أنفسهم وأموالهم؟ فهل لهم من عقاب أم يتروكون على حالهم؟»¹⁶.

ولم تمض سوى مدة قصيرة حتى أقامت فرنسا معسكراً تابعاً لها في منطقة اللمغنية التابعة للمغرب آنذاك من أجل التصدي لمقاومة الأمير عبدالقادر، فاضطر المغرب إلى فتح جبهة مع الاحتلال الفرنسي، نتجت عنها مواجهة عسكرية حاسمة في موقعة إيسلي الشهيرة قرب مدينة وجدة الحدودية عام 1844، هزم فيها المغرب هزيمة ساحقة. ونتيجة لذلك وقع المغرب وفرنسا اتفاق طنجة يوم 10 شتنبر 1844 فرض على المغرب شروطاً مذلة، من جملتها تحديد عدد الجنود المغاربة الموجودين على الحدود في وجدة، واعتبار الأمير عبدالقادر شخصاً خارج القانون، وإلزام الدولة المغربية بالقبض عليه وتسليمه إلى الفرنسيين، وفرض

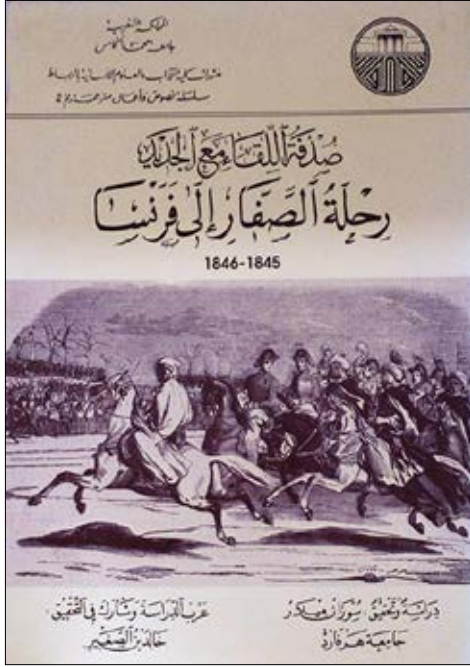
معاهدات تجارية مجحفة في حق المغرب¹⁷.

الوعي بالتخلف ونداءات الإصلاح

في هذا المناخ الخائق والمتوتر جاءت رحلة محمد الصفار إلى فرنسا، ولا أدل على ذلك أنها حصلت بعد أشهر قليلة على هزيمة إيسلي التي كانت بمثابة انتقال من عصر إلى آخر. والواقع أن الصفار توجه إلى فرنسا برفقة السفير عبدالقادر أشعاش وهو يحمل معه صدى نداءات الإصلاح التي علت في الداخل وتعلت بها أصوات العلماء والفقهاء الذين كانوا يرون أن المخرج الوحيد من حالة الأزمة والاختناق ومواجهة التحدي الأوروبي هو التعبئة الشعبية وإعلان الجهاد. وقد عبر عن ذلك علماء كثيرون منهم محمد بن عبد القادر الفاسي المعروف بالكردودي، الذي ألف رسالة مطولة سماها (كشف الغمة ببيان أن حرب النظام حق على هذه الأمة)، دعا فيها إلى إحياء فريضة الجهاد، وابن عزوز الذي ألف رسالة سماها (رسالة العبد الضعيف إلى السلطان الشريف) وجهها إلى السلطان المولى عبدالرحمن، يدعو فيها إلى تنظيم الجيش المغربي¹⁸.

بيد أن كل تلك الدعوات والنداءات ما كانت سوى تعبيراً عن الحماسة وانعكاساً لحال الغضب التي انتابت نخبة العلماء والفقهاء، من دون إدراك تضعض جهاز الدولة واقتقادها للقدرات العسكرية والحربية لخوض حروب على أكثر من جبهة، بعدما باتت سيادة الدولة نهياً للطامعين الأوروبيين من الشمال والشرق، وساحة مفتوحة أمام الأساطيل الأوروبية في المتوسط. فقد كان الأمر يستدعي تشخيصاً شاملاً للوضع الداخلي، والوقوف على كنه التقدم التقني والعسكري والمادي الذي جعل من الدول الأوروبية دولاً قوية قادرة على إخضاع المغرب، الذي كان حتى متم القرن الخامس عشر قوة عسكرية في المتوسط يحسب لها حسابها، وكان يتوفر على أسطول حربي من أقوى الأساطيل.

ويبدو لنا أن تكليف السلطان المولى عبدالرحمن لمحمد الصفار بمرافقة البعثة التي قادها عبدالقادر أشعاش، ثم تكليفه بكتابة وقائع رحلته ومشاهداته - بعيداً عن النتائج السياسية المباشرة لمباحثات السفير أشعاش مع المسؤولين الفرنسيين حول القضايا الملحة المرتبطة بالحظة - كان الهدف منه أخذ مسافة موضوعية وعقلانية للنظر في أسباب وعوامل التقدم الأوروبي، ثم وضع مخطط وطني شامل لإنجاز المهمة بهدوء وعلى مدى زمني قد يطول، بعيداً عن الحماسة الفورية التي كان يتصف بها بعض الفقهاء والعلماء الذين كانوا لا يميزون بين الجهاد والمغامرة.



في كل ذلك يحاول أن يعرض نموذجاً في مرآة آخر، مدركاً حجم النقص في النموذج المغربي.

استفاد الصفار من السنوات الطويلة التي قضاها في مدينة فاس طالباً للعلم بجامع القرويين، أعرق الجامعات المغربية والمغربية التي كان التدريس بها نموذجاً يضرب به المثل، وكانت تخرج العديد من العلماء والفقهاء الذين يقدمون المثل لأبناء المجتمع الآخرين، ويستعين بهم المخزن الحاكم كأطر و«خبراء» في تدبير شؤون المركز والأقاليم، ثم استفاد أيضاً من واقع تجربته العملية في التدريس بمساجد تطوان. غير أن رحلته إلى فرنسا غيرت تماماً رؤيته لمفهوم العلم، إذ لم يعد العلم لديه مرتبطاً فقط بالجوانب النظرية وبدراسة الفقه والأصول والنحو والبلاغة، بل أصبح يعني دراسة العلوم التقنية الحديثة، وربط التنظير بالتجربة والممارسة.

ومن الأمور التي وقف عليها وهالته بشكل كبير واستولت عليه، تقنية تحلية ماء البحر. فقد قدم وصفاً دقيقاً لتلك التقنية كما تم إطلاعهم عليها، مرفوقة بالشروحات التي قدمت لهم من طرف خبير فرنسي، حيث قال: «فسألنا عن ذلك رئيسه، فأخبرنا بما مضمونه أنهم يقطرون الماء حتى ترتفع ملوحته لأعلى ويبقى الأسفل حلواً، أو بالعكس، لم أتأكد ذلك منه وقتئذ لعدم فصاحة الترجمان. وذكر لنا في طي ذلك تشبيهاً، وهو أن ماء المطر يرتفع من البحر وتذهب ملوحته بحر الشمس فكذاك هذا، وحرارة النار تقوم مقام حرارة الشمس. هذا ما ذكر لنا ولم يبلغنا بحقيقة الكيفية، وجرب فني التجريب علم الحقائق»²².

دقيقة خلال زيارته يعكس في واقع الأمر حاجته إلى تحويلها إلى معلومات لفائدة الجهة الموجهة إليها الرحلة، التي هي السلطان أو الهيئة المخزنية المحيطة به. فما كان ملاحظات بالنسبة للصفار، الشاهد المباشر، يصبح معلومات عملية بالنسبة للمتلقي، أو دروساً يتعين الإفادة منها؛ أو لنقل إن تلك الملاحظات هي بمثابة «مطالب» مضمرة تحتاج الأخذ بها على طريق النهوض والإصلاح. نحن - إذن - إزاء معادلة ثنائية قوامها الحضور والغياب، إذ الحاضر في فرنسا داخل متن الرحلة هو الغائب في الواقع العملي بالمغرب.

بيد أن الرحلة ليس فيها طرف واحد، أي الرحالة أو كاتب الرحلة، بل يوجد فيها طرف آخر هو هنا الجانب الفرنسي. فالصفار، والبعثة التي كان يرافقها، لم تكن حرة في اختيار الأماكن والمواقع التي قامت بزيارتها، بل كانت خاضعة لبرنامج محدد يشرف عليه مسؤولون رسميون فرنسيون، هم الذين كانوا يختارون الأماكن التي يزورها أفراد البعثة. ويصرح الصفار بذلك عندما يقول: «ومن طبعهم أنهم يعجبهم أن يروا ما عندهم، ولا يتركون شيئاً جليلاً أو حقيراً إلا أطلعونا عليه، فمن جملة ما فعلوا لنا في هذا النابويس (المركب الحربي) مما هو في الظاهر فرحة، وفي الباطن تخويف وقرحة»²⁰، وأيضاً عندما يتحدث عن حضور استعراض عسكري بأمر من الحاكم الفرنسي، حيث قال: «ومن بعد الغد أمر لنا السلطان بسرد العساكر، واستدعانا للفرجة فيها مبالغة في إكرامنا والاعتناء بنا ظاهراً، لأنه لا يفعل ذلك إلا لمن هو عنده في حظوة، وزيادة في تكيئتنا والتكيت علينا باطلاً»²¹. ولعل هذا يستدعي منا طرح تساؤل وجيه: ما الغاية من وضع برنامج مسطر للبعثة المغربية؟

لقد كان هدف الدولة الفرنسية هو إقناع الدولة المغربية بأهمية التحديث العسكري والتقني، وبأهمية الارتباط بفرنسا من أجل تحقيق تلك الأهداف من خلال توقيع اتفاقيات ومعاهدات ثنائية تجعل المغرب خاضعاً للحكومة الفرنسية في كل مقوماته، ومده بالخبراء والتقنيين الذين يشرفون على إنجاز تلك الطموحات، والحيولة دون السقوط بأيدي أي دولة أوروبية أخرى من الدول التي كانت تتنافس على الهيمنة على بلدان جنوب المتوسط، ولهذا الغرض كان الإبهار و«التخويف والقرحة» من العناصر المهمة في برنامج الزيارة.

أولى محمد الصفار اهتماماً واسعاً لكل ما هو من معالم الحضارة الأوروبية الحديثة، المادية مثل وسائل النقل الحديثة والتقنيات العسكرية الجديدة، والرمزية مثل المسرح والفنون ووسائل الترفيه الجديدة. وهو

بالرغم من أن محمد الصفار كان قد أصبح محسوباً في طبقة الفقهاء، إلا أن قربه من دوائر القرار السياسي والإداري في مدينة تطوان، ومخالطته للنخبة المخزنية في المدينة وقبل ذلك في فاس عندما كان يتلقى العلم بها، جعلاه يتوفر على مقدرة التمييز بين «منطق السلطة» و«منطق الفقيه» في التعامل مع التحولات الاجتماعية والسياسية العميقة في البلاد. لقد كان يدرك الضرورة الملحة للتصدي للهجوم الأوروبي وأهمية تعبئة السكان في القبائل من أجل الجهاد ضد العدو المسيحي، وهذا حماس الفقيه، لكنه كان يدرك في ذات الوقت الإكراهات والصعوبات المالية والعسكرية وحقيقة الضعف المستشري في جسم المخزن وحالة التفكك بينه وبين القبائل، وسطوة الجانب الأوروبي المستعد لخوض أي مغامرة من أجل الظفر بالمكاسب التي جاء من أجلها، وهذا منطق رجل الدولة.

لذلك نجد محمد الصفار في رحلته الباريسية يتحلل بقدر من الموضوعية والحياد في نقل مشاهداته وانطباعاته خلال مدة إقامته في العاصمة الفرنسية، دون أن ينساق وراء تغليب آرائه الشخصية إلا في حالات معدودة، حيث نراه يعرب عن رأيه الخاص عندما يتعلق الأمر بقضايا تصادم هويته الدينية الإسلامية وتقاليد الثقافة، لكي يفصل بين ما يسجله بقلمه كواقع موضوعي، وما خلفه ذلك في نفسه من انطباع سلبي، فهو يقول في خاتمة الرحلة: «وإني أعتذر من التقصير، وأعترف بعدم التحرير، وأسْتَغْفِرُ الله مما جنته يداي وأبصرت هناك عينا من المناكر الشنيعة، وسمعت أذناني من الإشراك والكفريات الفظيعة، ومن مخالطة أهل الضلال. وأسأل الله سبحانه الانتظام في سلك أهل الكمال، وإن لم يكن لي ما لهم من صالح الأعمال»¹⁹.

الصفار وإشكالية النموذج

يمكننا اعتبار الرحلة السفارية بمثابة دراسة مقارنة Comparaison بين نموذجين مجتمعيين مختلفين غاية الاختلاف، نموذج استوفى إمكانياته التاريخية ونجاعته العملية، وآخر واعد يقدم نفسه بوصفه معياراً يقاس عليه النموذج السابق الذي يوجد في حالة تجاوز. إن كل رحلة، من حيث الواقع، تتضمن هذه المقارنة الذهنية لدى مؤلفها وإن لم يكن ذلك بشكل مباشر وملمس، طالما أن الهدف الأساس من الرحلة ليس الاستجمام وإنما هو اكتشاف «الغائب» المضمحل في النموذج المتجاوز.

وهنا يمكن القول بأن ما كان يسجله محمد الصفار في رحلته من تفاصيل صغيرة وملاحظات عن أمور

إن هذا التعليق الأخير من المؤلف دال على أن «علم الحقائق» بالنسبة له هو العلم الذي يستثمر في المادة ويستغلها لتسخير الوقائع الطبيعية لفائدة المجتمع، وليس العلم النظري الذي يقتصر على الشحن والتلقين والاسترجاع، كما كان سائداً في المناهج الدراسية بالمغرب. إن عبارة «علم الحقائق» هي عبارة تنتمي إلى المعجم الصوفي، ويبدو أن الصفار كانت لديه دراية كافية بواقع الزوايا الصوفية التي كانت منتشرة في مدينة تطوان وبخطابها النظري، خصوصاً الزاوية العجيبية التي تنسب إلى أحمد بن عجيبة، حيث كانت المدينة موطناً للعديد من أتباع الطرق الصوفية النازحين من الأندلس²³. وتوظيف هذه العبارة منه في معرض حديثه عن واحدة من التقنيات التي وقف عليها في زيارته، تعكس موقفه من «الحقائق» باعتبارها ما ينتج عن التجربة الحسية وليس ما يتولد عن التأملات الصوفية.

ونراه في مكان آخر يؤكد هذه الرؤية لحقيقة العلم، منتقداً بطريقة ضمنية أسلوب التعليم في المغرب وطبقة العلماء والفقهاء، عندما يقول: «والعالم عندهم هو من له قدرة على استكشاف الأمور الدقيقة، واستنباط فوائد جديدة، وإقامة الحجج السالمة من الطعن على ما أبداه، ورد ما عارضه به من عدا، وليس اسم العالم عندهم مقصوراً على من يعرف أصول دين النصرانية وفروعها وهم القسيسون، بل ذلك ربما كان عندهم غير ملحوظ بالنسبة لغيره من العلوم العقلية الدقيقة»²⁴.

استنباط الفوائد الجديدة: تلك هي الكلمات المفتاح عند الصفار لإنجاز النهضة الحضارية المطلوبة، أي مغادرة خيمة التقليد بما هو إعادة إنتاج مستمرة للقديم وخوض مغامرة التجريب لـ«استكشاف الأمور الدقيقة». فما سجله في رحلته عن واقع العلم في فرنسا كان فيه تعريض مباشر بواقع «العلم» في المغرب الذي ظل يدور حول استعادة المتون ودراسة الفروع، بيد أن موقفه ذاك واضح أنه لم يكن يسعى إلى الحط من قيمة طبقة العلماء والفقهاء، الذين هو واحد منهم، بل انتقاد قصر العلم على الطرق التقليدية من دون مغامرة الخوض في الصناعة الحديثة. هذا ما نلاحظه عندما يذكر القسيسين المسيحيين، فكأنه يريد أن يقول بأن مفهوم العلم لا يجب أن يقتصر على طبقة الفقهاء بل يجب أن يتسع ليشمل العلوم الحديثة، لأنه إذا كان العلم الأول مطلوباً من أجل الحضارة، فإن الثاني مطلوب من أجل العمران.

ونرى الصفار يطل على مظاهر «الحضور» في التمدن الفرنسي من موقع المتحسر على مظاهر «الغياب»

في التخلف المغربي، فـ«استنباط الفوائد الجديدة» من دلالاته التشجيع على الصنائع والابتكار ومكافأة المبدعين، ورفض التقليد وإعادة إنتاج القديم من العلوم، وارتقاء آفاق الاستدلال والبحث، حيث نراه يطري على أهل باريس بسبب هذه الخصلة، يقول: «وأهل باريس موصوفون بذكاء العقل وحدة الذهن ودقة النظر، ولا يقنعون من معرفة الأشياء بالتقليد، بل يبحثون عن أصل الشيء ويستدلون عليه ويقبلون فيه ويردون. ومن اعتنائهم بذلك أنهم كلهم يعرفون القراءة والكتابة، ويدنون في الكتب كل شيء، حتى الصنائع فلا بد أن يكون الصانع يعرف الكتابة والقراءة ليتقن صنعته، ويجب أن يبتدع في صنعته شيئاً لم يسبق إليه، ولأنه إن فعل زادت مرتبته وعلت حظوته عند دولتهم، ويعطونه على ذلك ويمدحونه ويذكرونه بما استنبط، ترغيباً منهم في الترقى في الأمور»²⁵.

لقد وقف الصفار على الفجوة الواسعة بين المغرب وفرنسا من خلال رصد وتسجيل تقنيات الحروب الحديثة والمعدات العسكرية الجديدة، وهي الفجوة التي تفسر بالنسبة له الهزيمة التي ألحقها فرنسا بالمملكة الشريفة في موقعة إيسلي والاتفاقية المذلة التي فرضت عليه عقبها. فهذه التقنيات العسكرية أصبحت تعفي الإنسان من بذل مجهودات بدنية وصارت توفر تنظيمًا أكبر لجهود الحرب: «إنه أرونا كيفية حربهم بالمدافع في هذا المركب، إذا عرض لهم فيه حرب، بينما كل واحد من خدمته ومن يباشر ذلك جالس أو قائم في موضعه الذي هو فيه وهم على غفلة، إذ صاح بهم كبيرهم فأقبلوا جميعاً، وكل واحد جاء قاصداً لشغله، فصاحب البارود مثلاً جاء قاصداً لقرطاس البارود، فأخذه وذهب به إلى مدفعه المعين الذي لا يذهب إلا إليه ولا يذهب لغيره، وكذلك صاحب المدق ومن يجذب المدفع ويدفعه جاء قاصداً لذلك»، ثم يستطرد: «ومدار ذلك كله على الضبط والحزم والاعتناء التام وعدم الغفلة في الأمور، وإلا فليست لهم قوة في أبدانهم ليست لغيرهم، بل ربما كانوا أضعف من غيرهم في ذلك، وإنما الذي لهم الاعتناء والترتيب الحسن ووضع الأشياء في محلها، ويبينون أمورهم كلها على أصح أساس، ويستعدون للأمور قبل وقوعها، ولا يعرف حقيقة ذلك إلا من شاهده»²⁶.

معضلة النظام السياسي

لقد وقف على الصحافة الفرنسية كمظهر من مظاهر الديمقراطية السياسية وعنصر توازن في الدولة بين الحاكم والرعية، إذ سجل أن «لأهل باريس كغيرهم من سائر الفرنسيين بل وسائر الروم تشوف لما يتجدد من الأخبار ويحدث من الوقائع في سائر الأقطار، فاتخذوا لذلك الكازيط، وهي ورقات يكتب فيها كل ما وصل إليهم علمه من الحوادث والوقائع في بلدهم أو غيرها من البلدان النائية أو القريبة»²⁷. ويعدد فوائد تلك «الكوازيط» وآثارها الإيجابية على سياسة التدبير: «ولها عندهم فوائد، منها الاطلاع على ما تجدد من الحوادث والأخبار، ومنها أن من ظهر له رأي في أمر من الأمور ولم يكن من أهله، فإنه يكتبه في الكازيطه ويشهر لسائر الناس حتى يطلع عليه ذوو رأيهم، فإن كان سدادا اتبعوه وإن كان صاحبه حقيراً، وهذا مما يستحسن كما قال الشاعر:

لا تحقرن الرأي وهو موافق

وجه الصواب إذا أتى من ناقص

فالدر وهو أجل شيء يقتنى

ما حط قيمته هوان الغائص»²⁸.

ولاحظ الصفار في هذا الباب أن القوانين الفرنسية تحمي صاحب الرأي، بحيث «لا يمنع إنسان في فرنسا أن يظهر رأيه وأن يكتبه ويطبعه، بشرط أن لا يضر ما في القوانين، فإن أضر أزيل. وكان من جملة ما نعموا على ملكهم شارل العاشر الذي كان قبل هذا الملك الموجود الآن، وكان السبب في قيامهم عليه وخلعهم طاعته أنه أظهر النهي عن أن يظهر

سجل محمد الصفار في رحلته ملاحظاته ومشاهداته لكل المظاهر المادية للتمدن الغربي الحديث في فرنسا، وكان واضحاً من خلال سرد الوقائع تحسره على التأخر التاريخي الحاصل في بلاده، مقارنة مع التقدم

أحد رأيه أو يكتبه ويطبعه في الكازيطات، إلا إذا اطلع عليه أحد من أهل الدولة، فلا يظهر منها إلا ما أراد إظهاره»²⁹.

وهكذا رأى الصفار أن الصحافة قوام الديمقراطية وسلاح في وجه الظلم الناتج عن استبداد الدولة والحكم الفردي: «وإن جار السلطان فضلاً عن كبير من كبرائهم، أو خرج عن القانون في أمر ما، يكتبونه في الكازيطة ويقولون إنه ظالم وليس على الحق، ولا يقدر أن يقابل من قال ذلك أو فعله بسوء»³⁰. ولنا أن نلاحظ عبارته «من قال ذلك أو فعله»، لكي ندرك كيف كان الصفار يفهم بأن إبداء الرأي السياسي هو بمثابة عمل، وربما كان ذلك ناجماً عن خلفيته الدينية التي تعتبر أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ليس مجرد أمر نظري بل ممارسة عملية، إذ الحديث النبوي الشهير المعروف في هذا الإطار يتحدث عن التغيير الفعلي: «من رأى منكم منكراً فليغيره».

لقد كان موقفه من الصحافة تعبيراً عن صدمة حقيقية بالنسبة لرجل قادم من بلد متخلف لا يوجد فيه قانون مكتوب يُحاكم إليه ولا حرية إبداء الرأي، ليس فقط في مواجهة الدولة المركزية، بل أيضاً في مواجهة مشايخ الزوايا وزعماء القبائل الذين كانوا يعتبرون أن أي فرد يعيش في دائرة نفوذهم الترابي هو بمثابة مريد تابع لا مواطن مكتمل المواطنة. لذلك نجده يعبر عن صدمته الكبرى مما تنشره الصحف الفرنسية من انتقادات للسلطة ومن أخبار الفضائح السياسية، إلى حد أنه قال بكثير من المبالغة تعكس حالة المفاجأة والذهول: «حتى إن أحدهم قد يصبر على الأكل والشرب ولا يصبر على النظر في الكازيطة»³¹.

لكن الصدمة الكبرى هي تلك التي حصلت للصفار خلال زيارة «القمرتين»، والمقصود بهما مجلس الشيوخ ومجلس النواب في البرلمان الفرنسي. واستعمل الصفار كلمة «القمرة» للإشارة إلى كل من غرفتي البرلمان، بما تعنيه الكلمة من طاقم القيادة، كأنه يريد القول

بأن فرنسا تقاد بشكل جماعي لا بشكل فردي كما هو الحال في المملكة المغربية. غير أن مفهومه للبرلمان الفرنسي والحكومة ظل أسير المفهوم التقليدي للشورى، بما هي مهمة طائفة خاصة تسمى في الفقه السياسي الإسلامي التقليدي بأهل الحل والعقد توجد بجانب الخليفة أو السلطان، ففي أفقه المعرفي لم يكن بإمكانه أن يفهم النظام الديمقراطي إلا باعتباره شورى موسعة، إذ رأى أن هدف النظام السياسي الفرنسي هو مساعدة السلطان على التدبير، حيث قال: «وبيان ذلك أنهم رأوا أن السلطان وحده لا يستقل بأمور الرعية كلها، فأراحوه من تكلف المشقة في ذلك، واتخذوا عدة أناس سموهم وزراء، وكلفوا كل واحد بأمر خاص وجعلوا نظره قاصراً عليه»³².

عوائق التمدن المغربي

هل كان الصفار وهو يسجل وقائع رحلته ويدون «الحاضر» الفرنسي الذي يقابل «الغيب» المغربي يتكلم بلسانه أم بلسان الجماعة؟ هل تغلب فيه الفقيه على الموظف المخزني أم العكس؟

من البين أن محمد الصفار كان يستبطن رغبة البحث عن تمدن مغربي مرغوب فيه، ويسعى إلى تقديم صورة حقيقية عما رآه في فرنسا لتقديمها إلى السلطان المولى عبدالرحمن والنخبة المخزنية التي لا يمكن لأي إصلاح سياسي أو اقتصادي في البلاد أن يتم من دون دعمها، ولكن المؤكد أن ملاحظاته لم تؤخذ بعين الاعتبار وأن الرحلة التي دونها قد وضعت على الرف بسبب وجود طبقة من النافذين المحيطين بالمخزن لا تريد أي إصلاح، ويفسر عبدالله العروي ذلك الإهمال الذي لقيته رحلة الصفار والرحلات التي تمت بعده بعدم وجود اهتمام بها لدى الدولة وغياب أي إرادة في «نقلها والإشارة إليها ومناقشتها»³³.

إننا نعتبر أن رحلة الصفار كانت تمثل برنامج الحد الأدنى للإصلاح السياسي في مغرب النصف

الأول من القرن التاسع عشر، إصلاح يوفق ما بين مظاهر التمدن الأوروبي من خلال النموذج الفرنسي، ومعطيات القيم الدينية والثقافية الإسلامية للمغرب، وفي قلبها قيمة الشورى بوصفها آلية متحركة قابلة للتطوير والتجديد والتوسيع. بيد أن ما كان يفتقد إليه الصفار، الذي كان يتوفر على الحماسة الوطنية والثقافة الدينية الرصينة التي جعلته لا ينهر بالجوانب القيمة في الحضارة الفرنسية أنهاره بالمنتجات المادية، هو الوعي السياسي بالمرحلة.

صحيح أن طبقة التجار المغاربة الكبار كانوا قد اطلعوا على الواقع الأوروبي قبل تاريخ رحلة الصفار، ولكن هؤلاء لم يكونوا قادرين على تشكيل بورجوازية وطنية يمكنها المساهمة في الإصلاح الاقتصادي والسياسي، وكان الكثير منهم قد حصل على حماية واحدة أو أكثر من البلدان الأوروبية التي لديها مصالح في المغرب، بهدف خلق طبقة اجتماعية تتحلق حولها وتخدم مصالحها، وكان هؤلاء شوكة في أقدام الدولة بحيث يمكنهم إعاقة الإصلاح والتجديد، ومواجهتها إذا تعارضت مصالحهم مع مصالحها³⁴.

ومن عوائق الإصلاح التي حالت دون التعامل الإيجابي مع برنامج الرحلة، أو الرحلة البرنامج، غياب الدولة الوطنية الحديثة بالمغرب، وعدم وجود نظام مركزي فعلي لأن السلطة السياسية كانت موزعة ما بين السلطان في المركز وزعماء القبائل وشيوخ الزوايا، وهو ما سيقود إلى حالة الفوضى أو السببية التي فتحت الباب أمام الحماية الفرنسية عام 1912. فقد ظل المخزن التقليدي الموروث هو من يشرف على قيادة الأمور في البلاد بالرغم من إشرافه على نهايته وانتهاء إمكانياته الوظيفية. ولم يكن المخزن في حقيقة الأمر سوى شبكة من الموظفين الكبار الذين يرتبطون في ما بينهم عبر تحالفات عائلية ويدينون بالولاء لتلك التحالفات أكثر مما يدينون إلى المخزن نفسه³⁵.

الهوامش:

- 11 - ثريا براءة: الجيش المغربي وتطوره في القرن التاسع عشر. جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى 1997. ص 143-144.
- 12 - Michel Abitbol: Histoire du Maroc. Paris, Editions Perrin, 2009. P 341.
- 13 - المرجع نفسه، ص 344.
- 14 - إبراهيم حركات: المغرب عبر التاريخ. الدار البيضاء، دار الرشاد الحديثة. الطبعة الثالثة 2002. الجزء الثالث: من نشأة الدولة العلوية إلى إقرار الحماية. ص 191.
- 15 - المرجع نفسه، ص 192.
- 16 - الاستقضا لأخبار دول المغرب الأقصى. أبو العباس أحمد بن خالد الناصري. تحقيق وتعليق: جعفر الناصري - محمد الناصري. دارالكتاب، الدار البيضاء، 1956. القسم الثالث: الدولة العلوية. الجزء التاسع. ص 45.
- 17 - إبراهيم حركات. مرجع مذكور. ص 204-206.
- 18 - محمد المنوني: مظاهر يقظة المغرب الحديث. الرباط، مطبعة الأمانة. الطبعة الأولى 1973. الجزء الأول. ص 13-15.
- 19 - صدفه اللقاء مع الجديد. مذكور سابقاً. ص 227.
- 20 - نص الرحلة. ص 135-136.
- 21 - نص الرحلة. ص 194.
- 1 - Fernand Braudel: Les ambitions de l'Histoire. Editions de Fallois, 1997. P 470.
- 2 - Edward Said: Orientalism. London, Penguin Books 2003. P 49.
- 3 - María Rosa de Madariaga: Historia de Marruecos. Madrid, Los libros de la Catarata, 2017. P 99.
- 4 - يشير مصطلح المخزن في المغرب إلى مكونين أساسيين في بنية الدولة التقليدية، هما الجيش وجهاز الموظفين والأخوان، بمن فيهم العلماء المحيطون بالسلطان. ينظر: Abdallah Laroui: Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912). Casablanca, Centre culturel Arabe, 2001. Pp 81- 87.
- 5 - عبدالله العروي. مصدر مذكور. ص 215.
- 6 - العروي. مرجع مذكور. ص 215.
- 7 - العباس بن إبراهيم السملالي: الإعلام بمن حل مراكز وأغمت من الأعلام. مراجعة: عبدالوهاب ابن منصور.
- المطبعة الملكية. الرباط. الطبعة الثانية. 1997. الجزء السابع. ص 34-35.
- 8 - صدفه اللقاء مع الجديد: رحلة الصفار إلى فرنسا (1845-1846). دراسة وتحقيق: سوزان ميلار. تعريب ومشاركة في التحقيق: خالد بن الصغير. جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. الطبعة الأولى 1995. ص 52-53.
- 9 - المرجع نفسه، ص 54-55.
- 10 - المرجع نفسه، ص 60-61.
- 22 - نص الرحلة. ص 135.
- 23 - عبدالمجيد الصغير: إشكالية إصلاح الفكر الصوفي في القرنين 18/19م. أحمد بن عجيبية ومحمد الحراق. المغرب، دار الآفاق الجديدة. الطبعة الثانية 1994. الجزء الأول. ص 77-79.
- 24 - نص الرحلة. ص 217.
- 25 - نص الرحلة. ص 166-167.
- 26 - نص الرحلة. ص 136.
- 27 - نص الرحلة. ص 161.
- 28 - نص الرحلة. ص 162.
- 29 - نص الرحلة. ص 163.
- 30 - نفسه.
- 31 - نفسه.
- 32 - نص الرحلة. ص 216.
- 33 - عبدالله العروي. مرجع مذكور. ص 215.
- 34 - مصطفى بوشعرا، الاستيطان والحماية بالمغرب (1863-1894). المطبعة الملكية بالرباط، 1984. ص 60-63.
- 35 - مصطفى الشابي: النخبة المخزنية في مغرب القرن التاسع عشر. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. الطبعة الأولى 1995. ص 119.

أندرو فينبرج وقصة الميكنة

د. أمير نصر

أستاذ مشارك علم الاجتماع - مصر

والبيروقراطية، وعلى ذلك فالتبلور النهائي لفكرة ميكنة المجتمع، لا تتم سوى من خلال الهيكلية التكنولوجية، التي تتوزع عبر مستوياتها كافة القوى الاقتصادية والإدارية والتكنولوجية، وفي الصورة الثانية، تتمكن هذه الهيكلية من مد سيطرتها على الحياة الاجتماعية، وتبدأ في إعادة بناء الهيكلية السياسية والاجتماعية، بما يتناسب مع مصالحها، وبما يتوافق مع توازن تنظيماتها.

وقد انعكست الحقيقة الثانية، أو احلال التنظيم محل الثقافة، كذلك على الحياة الاجتماعية، في شكلين، أولهما هو تواصل الصراع بين كل من القوى العقلانية والتقليدية داخل المجتمع، وتناقض وضعية الفرد في هذا الصراع، فهو من ناحية قدرته على المفاضلة، وبعقلانيته، وبدوره في عملية الإنتاج، يقف في صف التنظيم، وفي نفس الوقت، ومن ناحية علاقاته الاجتماعية، ووعيه، وقدرته على الوفاء باحتياجاته الأساسية، يقف في صف الثقافة. أما الشكل الثاني فيتعلق بعلاقة الفرد بالتنظيمات البيروقراطية، التي تحد دور الإنتاج، وشكل اتصالاته، ومستويات إشباعه، والتي يبدو فيها

كما أكدتهما أيضاً الخبرات والممارسات التي جرت منذ الربع الثاني من القرن العشرين، الحقيقة الأولى تتعلق بخصائص المجتمع المعاصر، والتي تصب في جهة التحكم في الحياة الاجتماعية، بغرض رفع مستوى تنظيمها، وتطوير قدرتها على الإنتاج، وتحسين أشكال الاتصال بين أطرافها، وهذه الخصائص تُعبر، بشكل ما، عن ميكنة المجتمع، حيث يتحول أفراد المجتمع وتفاعلاتهم ووعيهم، إلى مواد أولية، أو خام، تتطلبها عمليات الإنتاج، إنتاج المادة والتنظيم والاتصال.

أما الحقيقة الثانية فهي أن المجتمع المعاصر يقوم على استبدال التقاليد والقيم والمعايير الثقافية، بأبنيته المادية وتنظيماته العقلانية، التي تتعامل مع الفرد بوصفه كائنًا عقلياً لديه القدرة على القيام بأدواره الاجتماعية ومهامه التنظيمية، ولديه المقدرة على حساب عوائد هذه الأدوار ومردوداتها، فضلاً عن مهارة المفاضلة بين البدائل المتاحة. ويرى فينبرج أن الحقيقة الأولى قد انعكست على الواقع الاجتماعي للأفراد، في صورتين، أولاهما أن ميكنة المجتمع تتم، في غالب الأمر، تحت ظروف سيطرة القوى الرأسمالية

دائماً ما يُلقى الواقع الاجتماعي بظلاله على المشهد الإنساني، فتتحرك فصوله، وشخصه، تبعاً لمجريات هذا الواقع، كما تنضبط قواعده وترتيباته وفقاً لزواياه. تبدأ فلسفة ما بعد الحداثة بمراجعة مشاهد الحياة اليومية، بأعراضها ومظاهرها، بإشارات وعلاماتها، وهدفها من ذلك هو الكشف عن علاقة الفرد بالواقع المعاش، والتعرف على الشروط والقيود التي قد تؤدي إلى تآكل هذه العلاقة، أو التي تحول دون تبلورها، بغض النظر عن قدرة هذا الفرد على التعبير عنها، وبغض النظر عن الفرص التي قد تتاح لهذا التعبير أن يكتمل.

ويرى أندرو فينبرج* Andrew Feenberg أن فلسفة ما بعد الحداثة، هي مجرد موقف من المجتمع المعاصر، وبصرف النظر عن اتجاه هذا الموقف، من حيث تشاؤمه أو تفاؤله، فالمؤكد أنه يستند على حقيقتين أكدتهما الأطر الاقتصادية والتنظيمية في هذا المجتمع،

هذا الفرد محاصرًا بين انحسار دور القوى التقليدية في المجتمع، وبين القدرة الذاتية للتنظيم العقلاني على النمو والتطور، والتوازن، بغير الحاجة لأفراد المجتمع، سواء باعتبارهم مجرد مواد خام لعملية الإنتاج، أو حتى باعتبارهم القائمين على تنظيمها. ويؤكد بذلك فينبرج على وجود علاقة بين كل من تطور التكنولوجيا وتوزيع القوة الاجتماعية، فمن زاوية تلعب العقلانية التنظيمية دورها في تغيير شكل التحكم المركزي، بطبيعته السلطوية، واستبداله بأنظمة ربما تبدو أكثر ديمقراطية، ومن زاوية أخرى، فالمجتمع الذي لا يعتمد في بناء هيراركياته السياسية والاجتماعية على التكنولوجيا، يحاول البحث عن بدائل عقلانية لتغيير شكل التحكم المركزي، وربما كانت التكنولوجيا واحدة من هذه البدائل، ويعني هذا أن المطالبة بتغيير شكل العلاقة بين تطوير التكنولوجيا وتوزيع القوة الاجتماعية، سوف تتخذ مظهرين، أولهما هو تغيير الأشكال البيروقراطية التقليدية التي تهدف إلى فرض التحكم، أكثر مما تهدف إلى تطوير التكنولوجيا أو زيادة الإنتاج، والمظهر الثاني هو الحركات الاجتماعية التي تطالب بتقليل الآثار الاجتماعية والثقافية السلبية لهذه التكنولوجيا.

وتستند ميكنة المجتمع على مبدئين أساسيين، المبدأ الأول منهما، هو المحافظة على الهيراركية الاجتماعية، وينص على أن التكنولوجيا لا تنتج هذه الهيراركية أو تؤثر عليها فحسب، بل إنها تقوم بحمايتها والحفاظ عليها وإعادة إنتاجها أيضاً، ويرى فينبرج أن هذا المبدأ يفسر استمرار وجود وإطراد نمو القوى الرأسمالية في المجتمعات المعاصرة عبر العقود الأخيرة. المبدأ الثاني، هو الإصلاح العقلاني، ويقصد به فينبرج أن التكنولوجيا الجديدة، بطبيعتها، قد تمثل تهديداً للهيراركية الاجتماعية القائمة، ولتوازن تنظيمها، في بعض الحالات، وفي حالات أخرى ربما تقوم التكنولوجيا الجديدة بالضغط على هذه الهيراركية لتحقيق مجموعة من المصالح والأهداف، التي لم تكن لتتحقق في ظل الوضع القديم، ويفسر هذا المبدأ، وفقاً لفينبرج، دور التكنولوجيا في إعادة بناء طريقة التحكم في الحياة الاجتماعية، وإصلاح الأبنية التي أنشأت من أجل هذا الغرض.

ويؤكد فينبرج أن المبدأ الثاني لميكنة المجتمع، والذي يخص الإصلاح العقلاني، هو مركز مدخله النظري الذي يطلق عليه ديموقراطية التكنولوجيا، هذا المدخل الذي يحاول استغلال الجوانب الإنسانية والإيجابية في تطور التكنولوجيا لفائدة إصلاح المجتمع، فالتكنولوجيا في نهاية الأمر، أحد منتجات الإنسان، وأحد صور

إبداعه، كما أنها تنتمي، بشكل ما، إلى الشق المادي من ثقافته، وهذه هي الجوانب الإنسانية، وإذا انتقلنا إلى الجوانب الإيجابية لتطوير التكنولوجيا، فسوف نجدها تتجاوز تأمين الوفاء بالاحتياجات الأساسية، وتحسين ظروف العمل، ورفع معدلات الإنتاج، لتصل إلى قدرتها على التأثير في توازن الوضع الراهن، وتهديد كل من مصالح الهيراركية الاجتماعية القائمة، وكذلك أهدافها، وتشترك الجوانب الإنسانية والإيجابية معا في توضيح البعد الاجتماعي للتكنولوجيا.

وفي معظم الأحوال، تأتي معارضة ديموقراطية التكنولوجيا، من جهة القوى الرأسمالية التي تسيطر على عملية إنتاج هذه التكنولوجيا وتطويرها، ومن جهة فئة التكنوقراط التي تقوم بهذه العمليات، وفي الحالتين تحاول القوى الرأسمالية والتكنوقراطية تأكيد استقلال التكنولوجيا عن المجتمع، وبمعنى أدق تحاول تخليص التكنولوجيا من بعدها الاجتماعي الذي تتصف به، لكي تبقى مجرد جهد إنساني من مجهودات ميكنة المجتمع، ويقصد فينبرج بذلك أن ديموقراطية التكنولوجيا تبدأ بوعي أفراد المجتمع، بتبعية هذه التكنولوجيا لهم، وبعدم استقلاليتها عنهم، وربما تتمثل العقلانية الجديدة هنا في اكتمال هذا الوعي، وهو ما يصب في مصلحة تفسير السبب الحقيقي وغير المعلن في معارضة القوى الرأسمالية لديموقراطية التكنولوجيا، ذلك لأن عدم استقلالها، أوتبعيتها لوعي أفراد المجتمع، من شأنه أن تفقد هذه القوى سيطرتها على الهيراركية السياسية والاجتماعية.

ويعنى ذلك أن التكنولوجيا، في بعدها الاجتماعي، ليست مستقلة تماماً عن أفراد المجتمع، كما يعنى أيضاً أن مقاومة هذا الاستقلال سوف يرفع من احتمالات حدوث الصراع بين القوى الرأسمالية وأفراد المجتمع، فالقوى الرأسمالية سوف تحاول الهيمنة على مجالات العمل وعلى فرص تطوير التكنولوجيا، وسوف يحاول هؤلاء الأفراد من ناحيتهم التأكيد على تبعية التكنولوجيا لهم، ولا شك في أن اكتمال الوعي، بمفرده، قد لا يتمكن من حسم هذا الصراع. وقد تكون العقلانية الجديدة، في جوهرها، هي محاولة جمعية من جانب أفراد المجتمع لمواجهة هذا الصراع، من خلال إعادة صياغة الموقف المشترك نحو تبعية التكنولوجيا لأفراد المجتمع ومن خلال إعادة توجيه هؤلاء الأفراد إلى البعد الاجتماعي لهذه التكنولوجيا، ولأصولها الثقافية، وإلى حاجتهم لإيجاد أشكال تنظيمية تتولى مهمة هذا التوجيه.

ومفاد ذلك، أن العقلانية الجديدة هي المجال الاجتماعي لإصلاح العلاقة بين كل من تطور التكنولوجيا

وتوزيع القوة الاجتماعية. ويشير فينبرج إلى دور التدخل السياسي في حسم نتيجة الصراع بين القوى الرأسمالية وأفراد المجتمع، حول استقلال التكنولوجيا، سعيًا وراء الحفاظ على محورية دور هذه القوى في المجتمع، وتشبيهاً للهيراركية الاجتماعية القائمة على محوريته، وبمعنى آخر فالعقلانية الجديدة، هي محاولة جمعية لتصحيح مسار التدخل السياسي في عملية تنظيم المجتمع. ويبرز، حينئذ، دور الحركات الاجتماعية التي تطالب بتقليل الآثار الاجتماعية والثقافية السلبية للتكنولوجيا، وباعتباره وجهاً آخر للمطالبة بتغيير الأشكال البيروقراطية التقليدية التي تهدف إلى مركزية التحكم، أكثر مما تهدف إلى تطوير دور أفراد المجتمع في إنتاج التكنولوجيا، بجانبها الاجتماعي الثقافي الذي يعكس عدم استقلالها عنهم. وهكذا يكشف فينبرج عن الصيغة الديالكتيكية للعلاقة التي تربط بينهما، فالتكنولوجيا تنتج الهيراركية الاجتماعية وتعمل على حمايتها، وفي نفس الوقت، يؤدي تطوير التكنولوجيا إلى تهديد الهيراركية القائمة، ويفقدها توازنها، وقد يُعيد بناءها على أرضية المصالح والأهداف الجديدة، التي أوجدتها نفس الظروف التي تم فيها تطوير هذه التكنولوجيا. ويرى فينبرج أن الوعي الجمعي بطبيعة هذه العلاقة الديالكتيكية بين كل من المحافظة على الوضع الراهن والإصلاح، هو الدور الأساسي لمجهودات وتنظيمات العقلانية الجديدة، وربما يكون أيضاً هو الدليل القاطع على استقلال التكنولوجيا عن أفراد المجتمع، أو تبعيتها لهم.

*أندرو فينبرج فيلسوف أمريكي معاصر بارز في مجال فلسفة التكنولوجيا والنظرية الاجتماعية النقدية. يُعرف بشكل خاص بتطويره لنظرية نقدية للتكنولوجيا تتجاوز الحتمية التكنولوجية والآراء المحايدة للتكنولوجيا، مؤكداً على أن التكنولوجيا تشكل اجتماعياً وسياسياً وتحمل في تصميمها قيماً ومصالح معينة. يعتبر كتابه (النظرية النقدية للتكنولوجيا) دار نشر جامعة أكسفورد، 1991 عملاً تأسيسياً في هذا المجال، حيث يقترح مفهوم «الترشيد الديمقراطي» للتكنولوجيا. استكشف فينبرج في أعماله اللاحقة خاصة كتاب: (الحداثة البديلة)، دار نشر جامعة كاليفورنيا، 1995، والتشكيك في التكنولوجيا، دار روتليدج، 1999. العلاقة بين التكنولوجيا والحداثة، وإمكانية وجود «حداثات بديلة»، وأهمية البعد الاجتماعي للتكنولوجيا في تحقيق ديمقراطية تكنولوجية. يُعد فينبرج مساهماً هاماً في فهم التأثيرات المعقدة للتكنولوجيا على المجتمع والثقافة والسياسة.

"التلميذة الخالدة"

قراءة في السيرة الذاتية لماري كوري، بقلم ابنتها إيف

وما انفكت تختبئ من الناس وتفر من الجماهير مدعورة كما يفر الصحيح من طاعون ما! وأحياناً أتعجب كيف أن دقائق أرواحنا تتلامس وتنجذب لعناصر بعينها منذ نعرف لنا كياناً في هذه الدنيا، منذ نتذوق أيام الحياة ونختبر بين الشفتين أسماءنا، بعض الأرواح تهفو للقلم والكلمات، بعضها للعلوم والطبيعة، بعضها للموسيقى وبعضها للطهو وشتى أنواع الحياة ودهاليزها، هكذا كانت ماري كوري يخفق قلبها بعنف فور أن تنغمس في حقول العلم التي تعشقها، يسيل لعابها مرأى الجامعات العريقة والأساتذة المرموقين والمختبرات الواسعة والطلبة يغدون ويروحون، والبيئة التي نشأت فيها شجعتها فوق ذلك كل تشجيع فبين أب مدرّس ومربي وإخوة أطباء وزوج عالمٍ لقيت من حولها كل الدوافع المطلوبة والمعونة المحفزة. ماري كوري العالمة الفذة، الحائزة على جائزة نوبل مرتين إثر اكتشافها لعنصر الراديوم المشع،

ماري كوري أو مانيا سكوودوفسكا قبل أن يدخل ببيير كوري حياتها، الشابة الطموح الوقادة الذكية التي لا تكل ولا تمل وتطلب العلم حقاً من مهدها إلى لحدّها! لا شيء في هذا الكون الواسع يثير مخيلتها ويجعل قلبها يضطرب في صدرها كما تفعل معادلات الرياضيات، لا شيء يوقد شغفها ويشعل ذهنها ويذكي نيران روحها كما تفعل معادلات الكيمياء ومختبر العلوم العريق في جامعة السوربون!

وليس من إنسيّ يستخف بسطوة المال وهيمنة المادة كما تفعل ماري كوري، فهي قادرة على العيش أشهراً بخبز وزبدة وقادرة على التقدير لأقصى حد وحرمان نفسها من أدنى حاجياتها في مقابل مقعداً في جامعة أو كتباً علمية أو معادلات جديدة في الرياضيات يُتاح لها دراستها ولأجل هذا أيضاً حين طبقت شهرتها الآفاق وذاع اسمها وصارت الأضواء تختطف صورتها والمحافل تستجدي حضورها لم تدر ماري كيف تتصرف حيال كل هذا

رقية نبيل عبيد

الرياض

«ألا ليت لي موهبة كاتب لأتحدث عن التلميذة الخالدة التي قال عنها آينشتاين ذات مرة: أن ماري كوري من بين جميع المشهورين هي وحدها التي لم يفسدها المجد».

لماري كوري مكانة خاصة ومميزة للغاية في قلبي، ذلك لأنها تحتل من ذكرياتي كبيراً، منذ اختُيرت لتكون إحدى السير الذاتية القليلة المتواجدة على رف مكتبة منزلنا، والتي ظللتُ سنواتٍ أمراً بها قبل أن تجذبني كفاية لأسحبها وأغرق فيها، ذلك لأن الروايات والقصص وحدها هي ما كان يجذبني وقتها.



فلا تستطيع، وتريد لو يتركها الجميع وشأنها فلا تستطيع! هكذا تنكب على الورق وتنادي حبيبها مراراً ومراراً وتحكي له كل دقائق أيامها وجزع قلبها وزفرات نفسها وتقص عليه حتى أحداث دفنه وشكل تابوته والجمهور الذي كان ينعيه!

وتكاد تجزع لإشراقة الشمس من جديد وإزهار الربيع والتماعة النجوم! وهي قد غادرتها كل أسباب الحياة ومباهجها، «بيير حبيبي بيير أنت هناك هادئ كجريح مسكين، يستريح في منامه معصوب الرأس، وجهك حلو رائق، لاتزال هو أنت مقيداً في حلم لا تستطيع منه فكاًكاً»، ويُعهد إليها بمنصبه كأستاذ في جامعة السوربون لتصبح أول امرأة على الإطلاق يُسمح لها بشغل هذا المنصب، وتبتدئ أولى دروسها والقاعة غاصة أمامها ليس بالطلبة فحسب بل بعلماء من شتى أنحاء العالم وصحفيين ورواد المجتمع كلهم جاؤوا ليشاهدوا الأرملة والأستاذة في أول لقاء لها مع طلبتها، لتدخل ماري في هدوء وتبدأ درسها بأخر جملة كان قد انتهى إليها بيير كوري وتمضي في الدرس بتصميم ثم تغادر القاعة فوراً بهدوء.

هذه المرأة التي لا تعرف الراحة ولا تحبها ولا تريدها، تمضي حياتها كاملة بكل دققة وثانية منها في عمل دؤوب متواصل لا ينقطع، فمن العمل إلى أستاذية الجامعة إلى تقان وجهاد في خدمة فرنسا إبّان الحرب العالمية الأولى وبرغم أن هذه الأخيرة ليست موطنها إلا أنها باتت جزءاً منها منذ أحببت وتزوجت واقتربت للأبد بعالم فرنسي.

المجهول وبيير أثبت هذا الوجود بعدئذ وكان قد ترك كل دراساته وانكبّ مع زوجته على تجاربها وقد أخذه اكتشافها المجيد، وهكذا تكلفت جهودهما معاً باكتشافٍ للتاريخ، ويبدو كما لو أن ماري كانت بارعة في العثور على أرواح تنصهر في بوتقة روحها، فمن قبل رفيقتها وشقيقتها برونيا واليوم مع إلفها وزوجها حتى لقد ذابا حقاً في عقل واحد وكيان واحد! ساعات وساعات بل أشهراً بل سنوات قضاها الزوجان في سقيفة متواضعة فقيرة الأثاث يحركان السوائل وينفقان كل وقتهم في تحريك محتويات قدور هائلة ولا شيء يشغلهم سوى هدفهما المشترك وهو تحضير عنصر الراديوم وتقديمه على طبق من ذهب للعالم الجائع المتأهب، وبرغم الإجهاد العنيف الذي كان ينال منهما وبرغم المشاق والعقبات التي كان تعترضهما دون رحمة وبرغم الاشتياق الذي كان يصيبهما نحو طفلتهما ايرين إلا أن هذي السنوات كانت أسعد وأجمل ما قضت ماري في حياتها وهي ترافق إلف روحها وشق قلبها بيير كوري يجمعهما حب واحد وهدف مشترك واحد، وبين الأسطر يتجلى لك كم أن الراديوم ابن عاق لوالديه اللذين اكتشفاه ومنحاه النور، فبقدر ما كان يجتهدان لبيباً فيه الحياة بقدر ما كان يهبهما المشقة والفقر بل والمرض أيضاً إذ كان الراديوم يعدي بإشعاعه كل الأجسام القريبة منه ويترك عليها أثراً يبقى عبر سنوات طوال، وهكذا اكتشفت بقاياها على كراسات مذكرات الزوجين كوري بعد سنوات طويلة من رحيلهما! حتى انتهى الأمر بأن يكون السبب الرئيسي في وفاة مكتشفته وسبب وجوده، عندما ظهر أخيراً في جهازها المناعي أثر سنوات من التعرض له دون وقاية. وإن اكتشاف عنصر الراديوم بهذه الطريقة المدهشة المثيرة للعجب يكاد يكون أسطورياً بالنسبة لي وكأنني أقرأ قصة خرافة غامضة عتيقة جذابة، عنصر سحري بدّل حياة العالم إثر اكتشافه! ولكن هكذا هي الحياة أكثر عجباً وإثارة للمدهشة من أية قصة خيالية!

ثم يقع الحادث الأليم المفجع الذي سيزلزل حياة ماري إلى الأبد ويشوه روحها إلى غير رجعة وهو رحيل حبيبها وزوجها وأستاذها ورفيقها المفاجئ عن الدنيا إثر حادثة مروعة! وتبديل ماري وتصبح كائناً جامداً بلا روح ولا يعود فيها أي حب للحياة أو تطلع لها أو شغف بها مما كان فيها قبلاً، وتريد أن تصرخ ولا تستطيع، وتريد أن تموت لتلحق به

البولندية العذبة، الفتاة التي ألّفت المركز الأول في كل مضمار تخوض سباق فيه، الطفلة التي ذاقت المعاناة واليتم بعد وفاة والدتها الحنونة وكانت ترتجف سخطاً لدى حضور مفتشي الروس فصول مدرستها، إذ كانت بولندا محتلة من قبل روسيا وألمانيا، ونشأت الفتاة مخلصاً لوطنها مستعدة للنضال لأجل حريته مهما كلفها ذلك من ثمن! وهي المضحية التي قضت من شبابها ما يقارب الثماني سنوات تعمل مربية لدى الأسر الثرية وترسل كل ما تجني لشقيقتها الكبرى برونيا في باريس كي تستكمل دراستها، فبعد أن أضنى العمل كالتماها اتفقت ماري مع أختها أن تذهب للدراسة وتبقى هي في بولونيا تعمل وترسل لها، حتى إذا أتمت الكبرى دراستها عملت وساعدت بدورها شقيقتها الصغرى، وتمضي السنوات رتيبة قاتلة على ماري حتى تقرر السفر أخيراً لتبدأ بحق مستقبلًا باهراً ومشرفاً كل الإشراق: «وما كانت تدري أنها قد اختارت حدّاً يفصل بين الظلمة والشفعة، بين حقارة الأيام المتشابهة وبين حياة حافلة لا حد لها».

هذه السيرة الذاتية تكتبها وتتبع حياتها ابنة ماري كوري الصغرى إيف كوري، ولا شيء أكثر عذوبة من أن تصغي للابنة تتحدث بافتتان صادق عن أمها، وتتبع خطى تفكيرها وشتات عواطفها وتلملم خيوط ذكرياتها المتناثرة هنا وهناك، تشرح لك مكنون صدرها في حداثات وقعت قبيل مولدها وتأمل ملياً في أحاديث دارت قبل أن توجد وتسحر بقصة حب دارت بين اثنين هما والداه، تدهش لوقائعها وتذوب في تفاصيلها، وماري وبيير كوري تركا الكثير من الذكريات واليوميات والمدونات والخطابات التي تبودلت لوقت طويل وكل هذه الخبرشات التدوينية ساعدتها وهي تكتب هذه السيرة الذاتية عن أمها، لكن هناك مشاعر دارت خلف الستار وأسرار فكرية احتفظت بها ماري كوري لنفسها والتقطتها إيف واحدة واحدة فكرة فكرة دقة قلب فدقة قلب وسجلتها هنا.

وإنه لمن النادر أن تجد قلبين اجتماعاً على الحب وحب العلم كما اجتمع بيير وماري كوري، فكلاهما يفهم تماماً افتتان رفيقه بعلم الطبيعة ذلك لأنه هو ذاته قد وقع في سحرها، وكلاهما ينسيان الساعات والأيام التي تتعاقب عليهما فور أن يدخلوا إلى محراب العلم مختبرهما وينغمسان بالكلية في التجارب العلمية، «أحدنا رأى وأحدنا أثبت»، ماري هي من اكتشفت وجود العنصر

وقد أحببتُ على وجه الخصوص حكمة ماري في التعامل مع ابنتها، فعلى قدر سعادتها بابنتها الكبرى إيرين وهي تخطو ذات خطوات والديها وتصبح تلميذة رسمية لوالدها وتعشق وتُفتن بذات الحقل الذي فتّن من قبل أبويها، وهو الطريق الذي سيؤدي بها إلى الحصول على جائزة نوبل هي الأخرى، على قدر تفهّم ومحبة ودعم ماري لابنتها الصغرى إيف كاتبة هذه الكلمات وهذه السيرة الذاتية لأُمّها، فإيف لم ينجح العلم في إيقاعها بحبائل عشقه وكانت فتنتها الوحيدة هي الموسيقى والفنّ والكلمات والأدب، فانطلقت ماري تشجعها على سلوك هذا الدرب، برغم أمنيّتها ذات يوم بأن تصبح إيف طبيبة كما كانت شقيقتها الكبرى الحبيبة برونيا.

وظلّت هذه المرأة على حياتها وخبرها وانطوائيتها ونزوعها إلى الوحدة طوال حياتها، وكانت المعامل والبلاد من شتى أصقاع الأرض مملوءة حتى التخمّة بعنصر الراديوم: اكتشافها المثير، في حين لا تملك

ماري ثمن شرائه وصارت تتمنى أن يُوهب لها ولو جراماً واحداً منه تستخدمه في معملها المتواضع! في حين أنه كان يمكنها أن تفتني باكتشافها هذا ويكون لها كل الحق فيه لو أنها وببيرة قد اشترطاً هذا قبل أن يهبها بحوثهما كاملة للعلم، لكن ماري لا تندم قطّ على هذا وحتى بعد أن اضطرت لتسوّله تقريباً من أمريكا في احتفالات ضخمة أوهنت قواها.

وتلخّص إيف كفاف والدتها وشغفها وجلّ أمانها في هذه العبارة «كانت طول حياتها تلازمها فكرة هذه المواهب الفكرية التي تظلّ مجهولة عاطلة في الطبقات المحرومة من المال، فقد يكون مختفياً وراء هذا الفلاح أو هذا العامل كاتب أو عالم أو مصور أو موسيقار، فبذلت جهوداً مضنية لزيادة الأموال الموقوفة على الدراسات العلمية الدولية، ففي أكواخ الفقراء كنوز نادرة خفية، يعدّ من الإجرام نبذها واحتقارها وضياعتها».

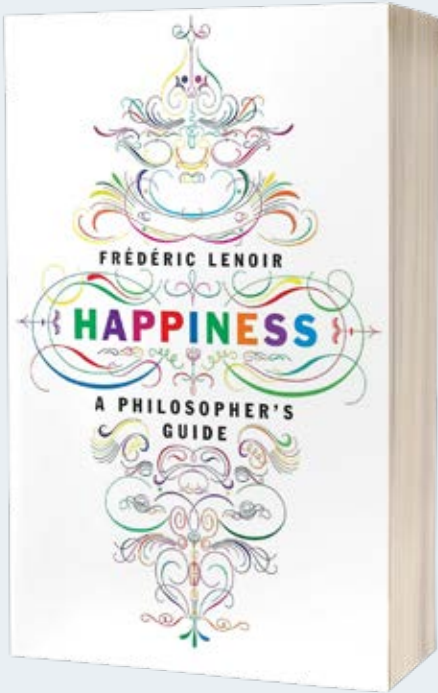
وهي إلى ذلك لا تنسى موطنها الفقير المنبؤ

المرهق العائد لتوه من صراعات وويلات الحرب فتبذل جهوداً مضنية أخرى في سبيل تأسيس معاهد ومعامل فيه، ولسبب ما أثر بي هذا أكثر من أي شيء آخر، فليس كل الناجحين المرموقين الذين أصابوا من الدنيا بحظ عظيم يحملون هذا الوفاء النادر لأوطانهم، هذه الرغبة العظيمة في النهوض بها ونفعها وتطويرها مهما كلف الأمر وأياً كانت الظروف والعقبات، وكان نتيجة تفاني ماري الخلاق هذا أنّ ما خلد اسم ماري وجعلها أسطورة بحق، خرافة باقية لا تموت ولا تفنى هو ذات تفانيها ذاك، نعم كان اكتشافها عظيماً، نعم كانت شهاداتها مؤثرة، لكن ما جعلها بهذا الإجلال ومنحها كل تلك المحبة والاحترام عبر مائة عام من الزمان كان إخلاصها الذي لا يشابهه شيء للعلم وحرصها على مستقبل البشرية وحنوّها على كل الذين كافحوا لينهضوا حول أنحاء العالم.

وإني أحياناً أشعر بالرتاء على إيف كوري كاتبة هذه السطور، فهي لا تفقه شيئاً من شغف العلم الذي سيطر على أبويها وشقيقتها الكبرى ويكاد يجرف معه كل فرد من عائلتها، في حين تهوى هي الموسيقى والكعب العالي وأحدث موضة الفساتين المزينة بالدانتيل وأجمل مساحيق التجميل القادمة توّاً من فرنسا! وكانت والدتها تدخل عليها غرفتها وهي تتأهب لحضور حفل موسيقي فتفزع لفستان ابنتها أو الأصباغ التي تلوّن وجهها وتحاول بحنوّها استيعاب هذا الشغف الغريب كل الغرابة عليها هي التي لم تلتفت يوماً لفساتينها ولا تشعر بالراحة إلا فيما بلي من الثياب، ولمّا تزوجت إيرين كانت الابنة الصغرى إيف والأم العاملة الشهيرة تقضيان جلّ أوقاتها معاً وتلتقيان كل ليلة على مائدة العشاء، ماري تحكي عن المؤتمرات والندوات العلمية التي حضرتها وإيف تحكي عن آخر حفل موسيقي ارتادته، هكذا يتكون شيئاً فشيئاً ويوماً إثر يوم ركاماً من الذكريات تجمععه إيف بحرص ومهارة حبة حبة وتضمّنه هذه السيرة الذاتية التي اختارت أن تكتبها عن والدتها، وإذا كانت ماري كوري وزوجها وابنتهما الكبرى إيرين قد اجتروا المعجزات العلمية في حياتهم فإن إيف بحبها العميق لهم وإعجابها البالغ بهم قد دونتها لأجلهم وحفظت هذي الذكريات الثمينة من الضياع في غياهب السنوات والزمن، وأبقتهما لأجلهم حيّة خالدة تتنفس ما بقي الورق وبقيت الكلمات.



السعادة: دليل الفيلسوف



المحرر الثقافي

قبل. لكن لئونار يضيف إلى هذا النقاش سبباً آخر لرية المثقفين تجاه مفهوم السعادة: الهشاشة الشخصية.

يقول: «أعتقد أن هناك سبباً آخر يجعل بعض الأكاديميين والمثقفين يترددون في تناول هذا الموضوع - سبباً يصعب عليهم الاعتراف به: لكي نتحدث عنه بجدية، علينا أن نُعري أنفسنا على المستوى الشخصي.

بإمكاننا أن نخوض مطولاً في قضايا اللغة، أو التأويل، أو نظرية المعرفة، أو الإبستمولوجيا، أو أنظمة الحكم، من دون أن يخطر ذلك في حياتنا الحميمة بالضرورة. لكن الأمر يختلف تماماً حين يتعلق بسؤال السعادة؛ فهذا سؤال يمسّ مشاعرنا، وعواطفنا، ورغباتنا، ومعتقداتنا، والمعنى الذي نُسبغه على حياتنا.

من المستحيل أن تُلقَى محاضرة أو حديثاً عن هذا الموضوع دون أن ينهض شخص من الجمهور ويسأل: وماذا عنك أنت؟ ما معنى حياتك؟ ما هو نظامك الأخلاقي؟ هل أنت سعيد؟ ولماذا؟ - كثير من الناس يجدون هذه الأسئلة محرّجة.»

إلى "امتلاك دايمون (روح) طيبة" - ما يُقابل اليوم تعبير "امتلاك ملاك حارس" أو "مولود تحت نجم سعيد". أما الكلمة الفرنسية bonheur فتتحد من اللاتينية bonum augurium، أي "فأل حسن" أو "حظ طيب". والكلمة الإنجليزية happiness تأتي من الجذر الآيسلندي happ، الذي يعني "الحظ" أو "الصدفة"، وهناك بالفعل عنصر كبير من الحظ في أن نكون سعداء، على الأقل لأن السعادة - كما سنرى - تعتمد بدرجة كبيرة على حسننا الذاتي، وعلى وراثتنا البيولوجية، والبيئة العائلية والاجتماعية التي نشأنا فيها، والمحيط الذي نعيش فيه، واللقاءات التي ترسم مسار حياتنا.

الرحلة الفلسفية وطريق الحكمة

نحن مشروطون - ولكن غير محددين تماماً - بعدد من العوامل التي تجعلنا أكثر أو أقل سعادة. وباستخدام العقل والإرادة، مثلاً، لدينا القدرة على تعزيز قابليتنا للسعادة (رغم أن النجاح في هذا المسعى ليس مضموناً). ولهذا السبب، كتب كثير من الفلاسفة كتباً في "الأخلاق" كانت مكرّسة لما يعيننا على أن نحيا أفضل وأسعد حياة يمكن تخيلها. أليس هذا هو الغرض الأسمى للفلسفة؟ وقد أشار إبيقور، حكيم أثينا الذي عاش بعد أرسطو بقليل، إلى أن: «في دراسة الفلسفة، تصاحب المتعة تزايد المعرفة؛ فالمتعة لا تأتي بعد التعلّم، بل يتقدمان جنباً إلى جنب.»

هذا السعي نحو الحياة "الطيبة" أو "السعيدة" هو ما يُسمى بالحكمة.

لذا، فهي رحلة فلسفية - بالمعنى الواسع للكلمة - هي ما أود أن أقدمه للقارئ. لا يوجد طريق مستقيم في هذه الرحلة، ولن نتبع فيها الترتيب الزمني لحياة الكُتّاب أو لظهور المفاهيم؛ فذلك سيكون تقليدياً ومملاً. إنها، بالأحرى، نزهة فكرية - من النوع الأكثر إثارة - مليئة بالأسئلة والأمثلة الملموسة.

الشكّ الفكري تجاه السعادة

يقدم الكاتب باسكال بروكنر وجهة نظر مختلفة: «أنا أحب الحياة أكثر من أن أرغب في أن أكون سعيداً على نحو دائم.» في الواقع، هناك حركة مناهضة للسعي وراء السعادة، وقد ناقشتها من

كتاب السعادة: دليل الفيلسوف. يستعرض فريدريك لئونار ما أضافه أعظم المفكرين - أرسطو، أفلاطون، تشوانغ تسو، فولتير، سبينوزا، شوبنهاور، كانط، وفرويد - إلى النقاش المتواصل حول السعادة.

السؤال عن السعادة يُطرح باستمرار: حتى إنه مع الوقت يفقد حدّته ويفقد شيئاً من جدّيته. لكنه، رغم شيوعه وبساطته الظاهرة، لا يزال سؤالاً ساحراً، إذ ينطوي على خيوط متشابكة يصعب فصلها. ... فالسعي وراء السعادة ليس مسعى عبثياً. بوسعنا حقاً أن نكون أكثر سعادة إذا تأملنا في حياتنا، وعملنا على أنفسنا، وتعلّمنا اتخاذ قرارات أكثر حكمة - أو حتى إذا غيرنا طريقة تفكيرنا، ومعتقداتنا، أو الصورة التي نتخيل بها أنفسنا والعالم.

لماذا لا توجد وصفة جاهزة للسعادة؟

تتبع صعوبة أخرى من الطابع النسبي الواضح للسعادة: فهي تختلف باختلاف الثقافات والأفراد، بل وتختلف لدى الفرد الواحد من مرحلة حياتية إلى أخرى. وغالباً ما تأخذ شكل أشياء نفتقدها: فبالنسبة للمريض، تكمن السعادة في الصحة؛ وللعاقل عن العمل، في الحصول على وظيفة؛ ولللبعض من العُزّاب، في الزواج - ولللبعض من المتزوجين، في أن يعودوا عُزّاباً! وتزداد هذه التباينات حدة بسبب البُعد الذاتي: فالفنانون يسعدون بممارسة فنهم، والمثقفون بمعالجة الأفكار والمفاهيم، والرومانسيون حين يقعون في الحب.

وقد ألقى سبغوموند فرويد، مؤسس التحليل النفسي، ضوءاً بالغ الأهمية على هذه النقطة حين كتب في كتابه الحضارة وسخطها: «تلعب البنية النفسية للفرد دوراً حاسماً في هذا المجال، بصرف النظر عن الظروف الخارجية. فالرجل ذو الطابع الإيروسى يمنح الأولوية القصوى لعلاقاته العاطفية مع الآخرين؛ أما الرجل النرجسي، الأكثر ميلاً للاكتفاء الذاتي، فيبحث عن إشباعه الرئيسي في عملياته الذهنية الداخلية؛ بينما لا يتخلى رجل الفعل عن العالم الخارجي أبداً، لأنه ساحة يختبر فيها قوّته.»

أصول كلمة "السعادة"

في اليونانية، تُترجم كلمة السعادة eudaimonia

صراع على الحمض النووي

حكاية غير مكتملة

منصور مبارك المطيري

باحث ومترجم من الكويت

واطسون وكريك. فالجهد الذي قام به هذان العالمان البارزان تجاوزت آثاره كشف الحلزون المزدوج، فقد رج بقوة علم الأحياء برمته وأعاد تشكيله مرة أخرى، وتحول إلى ظاهرة تتجسد في الفنون والفكر والأدب والموضة والترفيه.

توج المنتصرون في معركة الحمض النووي في حفل جائزة نوبل عام 1962، إذ منحت الجائزة في ميدان الطب بالتساوي بين جيمس واطسون وفرانسيس كريك وموريس ويلكينز، ولكن المنتصر الحقيقي كان قد فارق الحياة وقتها ولم يمهل قدره كي يعتلي منصة التتويج قبل الثلاثة أيّاهم. ولم يكن المنتصر الفعلي الذي طواه النسيان سوى عالمة البريطانية روزاليندا فرانكلين، فقد مكثت في ظلمة هوامش التاريخ حتى دفع بها واطسون نفسه إلى أضواء المتن التاريخي بالحديث عنها في كتابه الشهير (الحلزون المزدوج) الصادر عام 1968. في الفصل الثاني من الكتاب جاء ذكرها

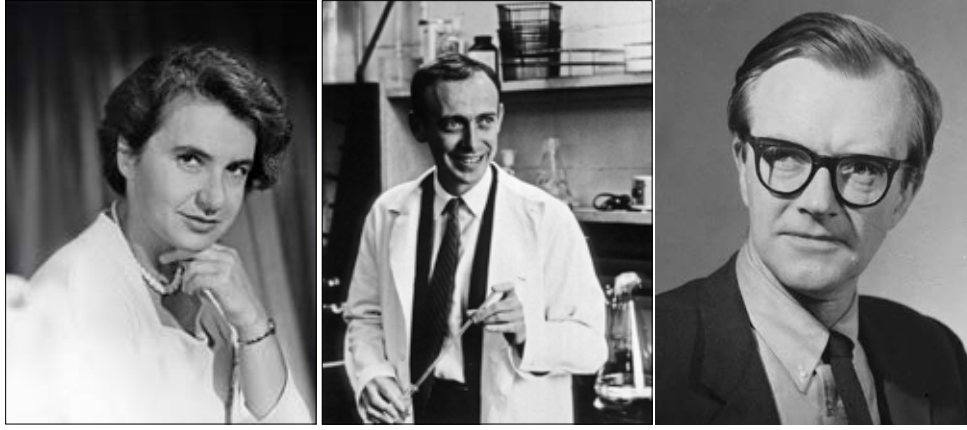
على جزئية مادية شاحصة تمثلت باكتشاف الحلزون المزدوج أو بنية الحمض النووي الريبي منقوص الأوكسجين أو ما بتنا نطلق عليه الـ (دي إن إي).

هذا الكشف التاريخي المسجل في العام 1953 باسمي الأمريكي جيمس واطسون والبريطاني فرانسيس كريك كان الأساس لنشوء علم الأحياء الجزيئي الذي يبحث في الكيفية التي من خلالها تتحكم الجينات في العمليات الكيميائية في الخلية. ومنح هذا الكشف الثوري للبشرية إمكانات هائلة في تفكيك الشفرة الوراثية وتخليق البروتين والذهاب أبعد من ذلك في صياغة تقنيات تفوق مخيلة البشر في الهندسة الوراثية والتسلسل الجيني السريع والأجسام المضادة وحيدة النسيلة.

والحق أن التقدم المضطرد في حقول البصمة الوراثية والطب الشرعي الحديث، ووضع خريطة دقيقة للجينوم البشري، والعلاج الجيني، إنما ينسب الفضل فيها إلى الكشف المذهل المسجل باسم

تاريخ العلم والكشوفات العلمية يتماهى في وجه من وجوهه مع المعارك الكبرى، فما يتمخض عنه من نتائج يجب ما قبله من وقائع، فيغدو الأمر كما لو أنه قطيعة معرفية بين سابق ولاحق أو عتيق وجديد، ولكن ربما الأهم في كل ذلك أن العلوم والمعارك يخرج منها المنتصرون والمهزومون.

لا ريب أن من بين ما اكتشفه البشر من حقائق غيرت مجرى التاريخ الإنساني لم يك، كما هي العادة، في حقول الطبيعة المنفصلة عن الإنسان، بل كانت كشفاً واختراقاً كبيراً لدخائل الإنسان نفسه. كما أنها لم تك تصوراً نظرياً مستقلاً عن بنية البشر، مثلما فعل سيغموند فرويد في تصميم طبوغرافيا للنفس الإنسانية، بقدر ما كانت عثوراً



روزاليندا فرانكلين

جيمس واطسون

موريس ويلكينز

بشكل سلبي بوصفها امرأة لم تملك زمام السيطرة على انفعالاتها ولم تكن كباقي النسوة تعير اهتماماً لمظهرها، وأن عملها معاونة لموريس ويلكنز سبب له الضيق والغضب، فهي - والحديث لواطسون - تجنح للجدال والمشاكسة، والأكثر استغراباً اعتقادها باكتشاف الحمض النووي.

ومن ناقل القول، إن فرانكلين التي توفيت عام 1958 بمضاعفات سرطان المبايض لم تتح لها فرصة الرد على خصومها الأحياء، وعلى رأسهم واطسون. غير أن الوثائق والرسائل والمخطوطات وسجلات المختبرات المرتبطة بالصراع المير حول اكتشاف الحمض النووي، بما في ذلك متابعات قامت بها دوريات علمية كانت تتابع بشكل حثيث جهود العلماء في هذا الميدان، رسمت صورة واضحة للدور الكبير والمركزي الذي قامت به فرانكلين في هذا الكشف، وهو دور رآه الكثير من علماء الأحياء السبب الرئيس في اكتشاف الحمض النووي. وبعيداً عن الوصف الذي ساقه واطسون في كتابه، تكشف السيرة الذاتية لروزاليندا فرانكلين عن عالمة نابهة متقدمة الذكاء، تتحلى بقدر عالٍ من النزاهة الأخلاقية. إذ منذ نعومة أظفارها تيقن معلموها من جهداتها في تحصيل العلم والتفاعل مع المعلمين، بأنهم إزاء طالبة تمتلك عقلاً علمياً منظماً، ولربما عزز من قدراتها المائزة تلقّيها التعليم في عدد من المدارس النخبوية المشهود لها بالصرامة العلمية، وانضمامها لاحقاً إلى جامعة كامبريدج العريقة، حيث حازت فيها درجة الدكتوراه في الكيمياء الفيزيائية. وهذا الإنجاز كان في زمن تستبعد منه النسوة من هذا التخصص الذي كان يعد ميداناً حصرياً للذكور، وفي تلك الجامعة سجلت فرانكلين أول إنجاز لها حين قامت بتطوير المنهج التجريبي لتخصصها بحيث غدا أكثر دقة وصرامة، ومن ثم أصبح صراطاً تسير عليه في كل عملها.

بعد وقت ليس بالطويل توجهت فرانكلين إلى باريس، حيث وجدت فرصة سانحة تمكنها من تطبيق التقنيات الجديدة لحيود الأشعة السينية على بنية الفحم. ودون أدنى شك كانت إقامتها هناك مثمرة على المستوى العلمي، إذ عملت بشكل دؤوب على دراسة الفحم باستخدام الأشعة السينية في مختبر جاك ميرينغ. ولكن تلك الإقامة لم تدم طويلاً فقد عادت مرة أخرى إلى لندن، حيث ألفت نفسها في بيئة علمية يهيمن عليها الرجال وينظرون إليها بازدراء وتعالٍ. وقتذاك وطدت فرانكلين سيرتها كعالمة، ومؤلفة للعديد من المنشورات العلمية.

كانت وتيرة عملها أسرع بكثير من فرانكلين. ربما أسهمت تلك البيانات بتصحيح مسارهما البحثي، ولكن من المؤكد أن واطسون رجع إلى إنكلترة مرة أخرى بعد بضعة أشهر ليطلعه ويلكنز على الصور التي التقطتها فرانكلين بالأشعة السينية، وتوضح بجلاء بنية نموذج الحمض النووي الذي تعمل عليه، ونسخ واطسون النموذج على هامش جريدة كانت معه.

للتاريخ، تمكنت فرانكلين أثناء عملها في كلية كينغز في لندن من إنتاج أفضل صور حيود الأشعة السينية لألياف الحمض النووي، وكانت الأكثر وضوحاً في تاريخ العلم. وهذه الصور، متى ما صاحبها فهم دقيق للكيفية التي تنتج فيه حيود الأشعة السينية الصور الدقيقة، بالإمكان معرفة كيمياء قواعد الحمض النووي الأربعة ومن ثم مفتاح الحلزون المزدوج. قام وويلكينز وفرانكلين بنشر نتائج اكتشافهما في الوقت نفسه الذي نشر فيه كريك وواطسون مقالتهما العلمية التي توضح بجلاء اكتشافهما الكيفية التي يخزن فيها الحمض النووي المعلومات الوراثية ونقلها إلى الأجيال المتعاقبة. ومثلما هو معلوم، تقاسم كريك وواتسون وويلكينز جائزة نوبل في عام 1962. وجرى استبعاد فرانكلين لسببين؛ أولهما أن جائزة نوبل لا تمنح لأكثر من ثلاثة، وثانيهما أن الجائزة لا تقدم لشخص غادر الحياة. وبقي دور فرانكلين مجهولاً إلى أن صدر كتاب واطسون (الحلزون المزدوج) بعد عشر سنوات من وفاة فرانكلين، فعدت سيرتها إلى الحياة مرة أخرى.

كان عملها قبلذاك في كلية بيركبيك المرموقة في لندن مثمراً ودون أي منغصات، فقد سجلت مع العالم آرون كلوغ كشفاً جديداً يتعلق في بنية فيروس فسيفساء التبغ. ولكن رياح الحظ هبت على غير ما تشتهي مسيرتها العلمية، فقد انتقلت في السنتين الأساسيتين والأكثر أهمية في حياتها المهنية إلى وحدة الفيزياء الحيوية في كلية كينجز كوليدج في لندن، التي لم يطق علماؤها فرانكلين، وبدورها لم تستغ ذكورتهم الفائضة. منذ أن وطأت قدمها المكان شن ويلكنز القائم على دراسة الحمض النووي حرباً شعواء عليها، وكان وقتها قد بدأ النظر إليه بوصفه مشكلة يختص بها حصراً علم الأحياء البنيوي. كان ويلكنز عالماً رصيناً وأمضى وقتاً مديداً يبحث في هذه المشكلة، ولكنه كان بحسب وصف مجاليه لا يتمتع بالبصيرة القوية، ولم تكن بحوزته بيانات يعتد بها. وهذان ما كانت تتحلى بهما الوافدة الجديدة إلى علم الأحياء، إذ إن فرانكلين هي من طرحت المشكلة بشكل دقيق، وتحديدًا بالقول إن الحمض النووي موجود في شكلين مختلفين. وتمكنت من أن تنتج صورة واضحة لكليهما. وجرت المفاهمة على أن تعمل فرانكلين على أحدهما فيما يبحث ويلكنز في الآخر، لكن الأخير لم يكن نزيهاً في صون هذا الاتفاق.

طلب ويلكنز من كريك وواطسون مقابلته سريعاً في كامبريدج، واغتتم عطلة نهاية الأسبوع في لقائهما وتسليمهما ما وقع بين يديه من معلومات توصلت إليها فرانكلين، وكان الاثنان قد قطعاً شوطاً في تصميم نموذج الحمض النووي، ولكن ما أوضحت المعلومات الجديدة أن منهجهم العلمي الذي يتقيدون فيه كان أقل دقة من المنهج الذي تسير فرانكلين وفقاً له. غير أن كريك وواطسون



محمد عابد الجابري وجابر عصفور... وتأسيس حداثة عربية

يناير 2020)، يمكننا تصنيف محمد عابد الجابري وجابر عصفور ضمن الجيل الثالث من الحداثيين، وهو الجيل الذي بدأ حضوره الفكري في التشكل في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. ورغم أن الإنتاج الفكري الأساسي لهذا الجيل ظهر ما بين منتصف الستينيات وبداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، فإن أبرز رموزه وُلدوا بين منتصف العشرينيات وبداية الأربعينيات من القرن الماضي، من أمثال ناصيف نصّار، علي أومليل، عبدالله العروي، ياسين الحافظ، وهشام جعيط. وفي هذا السياق، وُلد محمد عابد الجابري عام 1935، بينما وُلد جابر عصفور عام 1945.

يتميز هذا الجيل، وفقاً لبلقزيز، بارتباطه العميق بمصادر الفكر الغربي والتيارات الحداثية، على نحو يفوق الجيل الأول والثاني من المفكرين الحداثيين. كما أنه تفرغ للاشتغال في مجالات تخصصه، مما مكّنه من إنتاج خطاب حداثي تجاوز خطاب النهضة التقليدي عند الجيلين السابقين. فقد أعاد الجيل الثالث طرح إشكالية النهضة، لكن من منظور نقدي تركيبى، متسائلاً عن أسباب تعثر المشروع النهضوي العربي، وكيفية إعادة قراءة التراث، وسبل استيعاب الفكر الإنساني الحديث وكيف نُؤسس حداثةً من

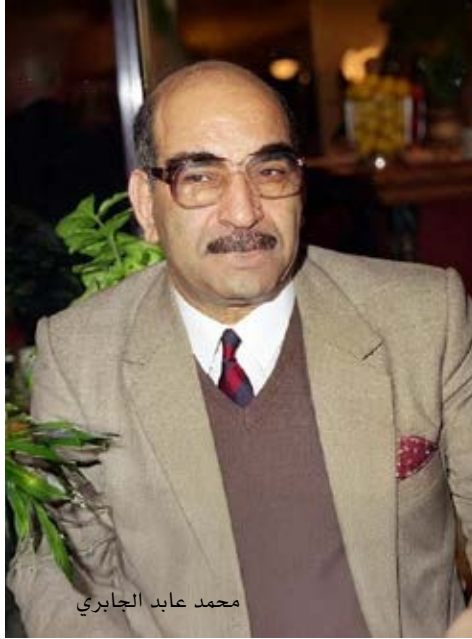
ما هو الجامع المشترك بين محمد عابد الجابري وجابر عصفور؟ الأول مثقف مغربي تخصص في الفلسفة العربية الإسلامية والثاني مثقف مصري تخصص في التراث النقدي والبلاغي، فضلاً عن مساهماته في النقد الأدبي نظرياً وعملياً. هذا السؤال عن أوجه التشابه بينهما قد يفقد وجهته أو مشروعيته على الرغم من التباين الظاهر بين ميدان اشتغالهما إذا تم النظر فيه بعناية وتدقيق. ذلك أن القراءة الفاحصة المتأنية لكتابات كل من الجابري وعصفور ستكشف أن الرابط بينهما لا يقتصر فقط على الموقف من إشكالية التراث وتأثيره على الفكر العربي المعاصر، بل يتعدى ذلك ليشمل توافقاً فكرياً وتكاملاً في مشروعاتهما. وكأن كل منهما قد اشتغل في مجاله الخاص - الجابري في الفلسفة والفكر، وعصفور في النقد الأدبي - لتحقيق هدف واحد، هو تأسيس حداثة عربية من خلال تجديد ونقد التراث من الداخل، قراءة التراث بعقل نقدي على ضوء معطيات ومكتسبات المناهج العلمية المعاصرة.

إذا اعتمدنا على التحقيب الزمني لخطاب الحداثة في الفكر العربي، كما قدمه عبد الإله بلقزيز في كتابه الصادر عن مركز دراسات الوحدة العربية: «من النهضة إلى الحداثة» (بيروت، الطبعة الثالثة،



د. عبد الرزاق الميسي

كاتب مغربي - فرنسا



محمد عابد الجابري



جابر عصفور

داخل الثقافة العربية الإسلامية نفسها.

هذه الإشكالات بعينها شكّلت جوهر انشغال واهتمام كل من محمد عابد الجابري وجابر عصفور، كلّ في حقل اختصاصه ووفق أدواته المعرفية. فقد كانا يتقاسمان، مع غيرهما من ممثلي هذا الجيل، هاجساً منهجياً مشتركاً حول كيفية مقارنة التراث: كيف يمكن فصل الذات القارئة عن موضوع قراءتها، التراث. وفي نفس الوقت وصله بها أي ربطه بسياق ومجتمع الذات القارئة، بحاضرها؟ كيف يمكن للذات القارئة ممارسة قراءة موضوعية نقدية عقلانية لهذا التراث؟ وإذا كان الجابري يمثل مدرسة فكرية ذات سلطة ثقافية بارزة في الخطاب العربي المعاصر، فإنه، إلى جانب جابر عصفور، يشكلان تياراً فكرياً ومنهجياً متماسكاً، يتميز بوحدة الإشكالية، ووحدة المنهج، ووحدة المنظور.

I - وحدة القراءة أو وحدة الإشكالية

ينظر محمد عابد الجابري وجابر عصفور إلى التراث كبنية فكرية متكاملة، لا تقبل التجزئة، بل كوحدة سياقية شاملة تتسم بالتنوع والتعدد داخل حقولها المعرفية، لكنها في الوقت نفسه مترابطة بعلاقات عضوية تُبرر وحدة القراءة، رغم اختلاف التطبيقات. فالعقل العربي، من وجهة نظرهما، يتمثل في أنساق معرفية ترتبط أجزاؤها بعلاقات بنوية، وتجب عن إشكالية مركزية واحدة.

فمثلاً، يرى الجابري أن تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية، رغم ما يبدو عليه من التشتت، يجب أن يُقرأ كوحدة تعالج إشكالية واحدة هي التوفيق بين العقل والنقل، بين الفلسفة والدين. وينطبق الأمر نفسه على التراث النقدي والبلاغي عند جابر عصفور، حيث يرى أن قراءته لا يمكن فصلها عن القراءة العامة للتراث، بل إنها جزء من بنية واحدة تُقرأ ضمن سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي.

بهذا التصور، يُدرج جابر عصفور التراث النقدي والبلاغي في قلب إشكالية التراث، ويُقارَبها بوصفها إشكالية النهضة. هذه القراءة للتراث النقدي تحقق تحولا مهما في تاريخ النقد الأدبي العربي. لم يعد النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر يتعامل مع النقد الأدبي القديم كاتجاهات أو قضايا أو ظواهر متفرقة متناثرة متجزأة أو جزئية تتعاقب أو تتوالى في الزمن دون رابط بينها أو وحدة وانسجام. وإنما صار النقد الأدبي القديم مادة حية تعبر عن مشكلات عصرها وفي نفس الوقت تتفاعل مع مشكلات الحاضر. لقد نظر إلى قضايا النقد الأدبي، قديمه وحديثه،

ولتحقيق قراءة «معاصرة» للتراث، استند الجابري إلى مفهوم «القطيعة الإستمولوجية» كما صاغه باشلار، ودعا إلى قطيعة معرفية مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط، ساعياً إلى تصفية «الرواسب التراثية» التي تعيق مشروع العقلنة. لكنه لم يدعُ إلى قطيعة شاملة مع التراث، بل مع نمط معين من قراءته، أي «الفهم التراثي للتراث»، للانتقال من «كائنات تراثية» إلى «كائنات لها تراث».

والغرض من توظيف مفهوم القطيعة المعرفية عند الجابري هو تأسيس قراءة علمية نقدية للتراث تتجاوز القراءات السابقة والمعاصرة (القراءة السلفية الدينية-القراءة الليبرالية الاستشراقية-القراءة اليسارية الماركسية). فهذه القراءات في نظر الجابري «تُغيَّب» الحاضر وتفتقد الموضوعية والعقلانية، وتعاني من غياب الرؤية التاريخية⁽²⁾.

في المقابل، وجد جابر عصفور ضالته المنهجية في فكر لوسيان غولدمان، وتبنّى مفهوم «الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع»⁽³⁾، مما يعني أن القارئ لا يمكن أن ينفصل كلياً عن موضوعه، لكن عليه أن يحقق توازناً نسبياً يحفظ للقراءة طابعها الموضوعي. وبناءً على هذا، دعا عصفور إلى تجاوز القراءات الذاتية والانطباعية، مثل تلك التي تبناها طه حسين والاتجاه الليبرالي، أو تلك التي تسعى إلى «إحياء الماضي بشكل يطمس البعد التاريخي ويُسقِط الماضي على الحاضر»⁽⁴⁾.

بهذا المعنى، يلتقي الجابري وعصفور على أرضية منهجية وفكرية واحدة، قوامها نقد العقل والوعي العربي، ومحاولة تأسيس حداثة عقلانية عربية، تتعامل

باعتبارها مشكلات فكرية متشابكة تكوّن إشكالية واحدة. وهنا يتحول النقد الأدبي القديم من مادة جامدة ساكنة إلى مجال حيّ يعكس قضايا عصره ويتفاعل مع مشكلات الحاضر.

لكن القول بوحدة القراءة لا يعني تطابق وجهات النظر أو وحدة الموضوعات، لأن كل قراءة هي تأويل مشروط بسياقها التاريخي وبأسئلتها المعاصرة. لذلك، يدعو كل من الجابري وعصفور إلى قراءة التراث في سياقه التاريخي والاجتماعي، ما يُفضي إلى تأكيد نسيته وإلى نزع طابع التقديس عنه، بوصفه مادة قابلة للنقد والمراجعة.

قراءة التراث في تاريخه، أي في سياقه الاجتماعي والتاريخي، على ضوء الصراعات الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية التي عرفها المجتمع العربي والإسلامي تؤكد نسبية قراءة هذا التراث. لكن هذه النسبية لا تتعارض بالنسبة للجابري وجابر عصفور على حد سواء مع مفهومهما للموضوعية التي ينشدان تحقيقها لقراءة التراث قراءة عقلانية نقدية «علمية».

الهدف من هذه القراءة التاريخية ليس نفي الموضوعية، بل إعادة تعريفها ضمن إطار العلوم الإنسانية، بوصفها موضوعية نسبية. فالموضوعية هنا لا تعني الحياد المطلق، كما أن النسبية لا تعني الذوبان الكامل للذات القارئة في موضوعها، بل تعني الوعي بالعلاقة الجدلية بين الذات والموضوع. يقول الجابري في هذا السياق: «إن الموضوع هنا هو شيء منا أو نحن شيء منه... وكل أملنا هو أن نتمكن من الصدور عن التزام واعٍ لا عن اندماج مشيء للفكر المعطل للعقل»⁽¹⁾.

مع التراث بمنظور نقدي تركيبي، يعترف بإشكالياته دون أن يخضع له، ويستثمره دون أن يقدسه.

II - وحدة المنهج

لا نكون بعيدين عن الصواب إذا وصفنا المنهج الذي اعتمده محمد عابد الجابري في استقراء بنية الثقافة العربية الإسلامية، والمنهج الذي وظّفه جابر عصفور في قراءته للنقد الأدبي العربي، بأنه المنهج البنيوي التكويني الذي بلوره لوسيان غولدمان. فمقاربة هذين المثقفين تستمد مضمونها وروحها من هذا المنهج، الذي ينتمي إلى التيار الإنساني الهيجلي في الفلسفة الماركسية، ويقوم على تكامل معارف متعددة تشمل الجدلية المادية، والتحليل البنيوي، ونظريات التحليل النفسي.

انطلاقاً من هذا الأساس المنهجي، تتشكل قراءتا محمد عابد الجابري وجابر عصفور، وتظلل الإطار المرجعي الذي تتحركان ضمنه. ورغم ذلك، يتميز الجابري - كما سنرى لاحقاً - بقدر واسع من الحرية في توظيف أدواته المعرفية والإجرائية، مما يمنح قراءته مرونة منهجية تسمح له بإعادة تشكيل المفاهيم وتحليل البنى الفكرية ضمن منظور نقدي مركب. ولعلّ هذه المرونة ذاتها هي التي دفعت عدداً من النقاد إلى وصف منهجه بالنقد الإيستمولوجي أو التاريخي.

هكذا تقوم قراءة الجابري وجابر عصفور على العناصر التالية.

1-العنصر الأول : الفهم البنيوي للنص

يتجلى هذا العنصر، أو ما يُسميه لوسيان غولدمان بعملية فهم بنية النص، في التركيز على الكشف عن الوحدة الداخلية للنص والعلاقات الأساسية التي تربط بين عناصره. فلا يمكن إدراك بنية النص إلا من خلال دراسة هذه العلاقات التي تمنح كل عنصر دلالاته ووظيفته داخل البنية الكلية. فوظيفة كل عنصر لا تستمد معناها من وجوده المستقل، بل من موقعه داخل شبكة من العلاقات التي تشكل النظام الكلي للنص.

ويقوم هذا الفهم البنيوي على محاولة اكتشاف النسق الثابت الكامن خلف التعدد الظاهري للنص، والبحث عن البنية «الخفية» التي تنظم هذا التعدد وتضبط العلاقات بين أجزائه المتباينة. ولا يمكن إدراك الأجزاء إلا ضمن هذه المنظومة التي تكشف عن الدور التكويني لكل عنصر في بناء متكامل مترابط. وقد عبّر جابر عصفور عن هذا التصور بقوله: «ينبغي النظر إلى العناصر التكوينية للنص بوصفها

عناصر في بناء لا ينفصل فيه جزء عن كل، ولا يكتسب فيه الجزء دلالاته إلا داخل علاقات أوسع تحكم بنية النص»⁽⁵⁾.

هكذا، ينظر محمد عابد الجابري وجابر عصفور إلى التراث بوصفه بنية كلية، أو نصاً كلياً واحداً يُعبّر عن إشكالية موحدة في فترة تاريخية معينة. ويسمى الجابري هذا الفهم بـ«المعالجة البنيوية»، حيث يتعامل مع فكر صاحب النص ككل غير مجزأ، تحكمه ثوابت كبرى تعالج إشكالية واحدة.

يقول الجابري: «تاريخنا الثقافي إذن في حاجة إلى إعادة كتابة، لا بل إلى قراءة جديدة تنظر إلى الأجزاء من خلال الكل، وتعمل على إبراز الوحدة من خلال التعدد، وتعتمد في التصنيف على البنية الداخلية لا على المظاهر الخارجية وحدها»⁽⁶⁾.

كما يكشف الجابري عن البنية العميقة التي تحكم العقل العربي، وهي بنية تعبر - بطريقة لاشعورية - عن ثوابت الثقافة العربية، التي تنظم داخل ثلاثة أنساق معرفية كبرى: البيان، والعرفان، والبرهان.

ولا يختلف جابر عصفور عن الجابري في اعتماده على فرضية هذا العنصر البنيوي. فهو يرى أن التراث النقدي والبلاغي جزء لا يتجزأ من التراث العربي ككل. يقول: «كل نص من نصوص التراث النقدي لا يمكن عزله عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله»⁽⁷⁾.

وفي نفس السياق، يعتبر أن كتابات ابن المعتز «نص متكامل، ولكن لا يمكن فهم دلالة هذا النص إلا في سياق أوسع لهذا النص المتكامل من ناحية والتي تصل هذا النص بسياق أوسع من نصوص أخرى في مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسي الاجتماعي في القرن الثالث من الهجرة»⁽⁸⁾. كما يرى في كتابات طه حسين، خاصة كما يعرضها في «المرايا المتجاورة»، نص كلي واحد أو وحدة متكاملة متماسكة تعبر عن صيغة تكوينية ثابتة تحكم الفكر النقدي لطه حسين رغم اختلاف وتعدد طبيعتها.

2-العنصر الثاني: التفسير وربط البنية بسياقها

لا يقتصر المنهج البنيوي التكويني على فهم البنية الداخلية للنص وعلاقات أجزائه بالكل، بل يتجاوز ذلك إلى تفسير هذه البنية ضمن بنية أوسع وأشمل. فالنص، في هذا المنظور، ليس بنية منفصلة على ذاتها، بل بنية مفتوحة ومرتبطة بالسياق الاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي لعصرها. إنها تؤدي وظيفة إيديولوجية داخل المجتمع الذي نشأت فيه، وتعكس - عبر بنيتها

- النسق المعرفي والبنية الذهنية اللاشعورية التي تعبّر من خلالها عما يسميه لوسيان غولدمان بـ«رؤية العالم».

تُعد «رؤية العالم» مفهوماً وظيفياً وإجرائياً طوره غولدمان في كتابه الإله الخفي⁽⁹⁾، وهي تمثل شكلاً من أشكال التعبير المتناسك عن تطلعات وطموحات جماعة اجتماعية أو طبقة معينة، يتم التعبير عنها من خلال ذات فردية متميزة، كالمفكر أو الأديب، تتجاوز ذاتها الفردية لتصل إلى ما يسميه غولدمان بـ«الوعي الممكن». فعندما يبلغ هذا الوعي الممكن درجة من التماسك الداخلي والتصور المتكامل للمشكلات والحلول، فإنه يتحوّل إلى «رؤية للعالم»، تعبّر عن الوعي الجماعي للجماعة المنتجة للنص والمتلقية له في آن.

يستثمر جابر عصفور هذا المفهوم ويوظفه بوضوح في قراءته للتراث النقدي والبلاغي، حيث يرى أن الأنساق المعرفية تمثل «رؤى للعالم»، أي «مجموعات مترابطة من أبنية المقولات التي تحكم الوعي الجماعي للمجموعات القارئة والمتلقية للنصوص، كما تحكم الوعي الجماعي للمجموعات المنتجة لها، وتوجّه قدراتهم القرائية والإنتاجية على السواء»⁽¹⁰⁾.

بناءً على ذلك، فإن كتابات ابن المعتز البلاغية والنقدية، حسب جابر عصفور، تعبّر عن «رؤية للعالم» تتصل اتصالاً وثيقاً بالموقف الفكري العام لتيار القدماء، وتحديدًا التيار النقلي الذي يمثله اللغويون من جهة، وأصحاب الحديث من أهل السنة والجماعة من جهة أخرى. وتتماهى هذه الرؤية مع الوعي الاجتماعي السائد لدى الفئة الحاكمة التي ينتمي إليها ابن المعتز طبقياً، حيث تسعى إلى تبرير شرعية السلطة ودعم مواقفها السياسية والإيديولوجية.

وفي كتابه المرايا المتجاورة، يربط جابر عصفور بين الفكر النقدي لطه حسين وتيار فكري عام ساد في المجتمع المصري ما بين الحربين العالميتين، خصوصاً بعد ثورة 1919. فقد ارتبط هذا التيار بفكرة الحرية والفرادانية، وهي فلسفة تعبّر عن وعي جيل بأكمله، كان طه حسين أحد أبرز ممثليه. وهذا الربط بين الفكر والنقد من جهة، والسياق الاجتماعي والتاريخي من جهة أخرى، يُفهم في ضوء اعتبار النقد محاولة لإيجاد حلول لإشكالات تواجه المجتمع والناقد في آن، باعتبار الأخير فرداً مميزاً ومتفاعلاً مع واقعه.

أما محمد عابد الجابري، فمع أنه لا يتبنى بشكل مباشر مفهوم «رؤية العالم» كما صاغه غولدمان، إلا أنه يستلهم المنهج البنيوي التكويني، خاصة في بعده التفسيري. فهو لا يطبق منهج غولدمان بحذافيره،

يمارس الجابري وعصفور قراءة تأويلية انتقائية للتراث، لا تتجه نحو القطيعة معه ولا تقبله جملة وتفصيلاً، بل تفتتح عليه من الداخل. فالتجديد لا يمكن أن يتم إلا من داخل التراث، من خلال استدعائه واسترجاعه استرجاعاً معاصراً.

يمس جوهر مشروعهما الفكري يمارسان معاً قراءة حدثية عقلانية للتراث، تنظر إلى الإنسان باعتباره ذاتاً فاعلة، تتميز باستخدام العقل والعقلانية، ليس بالمعنى الأخلاقي، بل بالمعنى الفلسفي الذي يجعل من العقل «أداة للتحليل والتفسير، ومرجعاً ومعيّراً للحكم على الأشياء، أي ما يُعرف بالنزعة العقلانية الإنسانية»⁽¹²⁾.

يمارس الجابري وعصفور قراءة تأويلية انتقائية للتراث، لا تتجه نحو القطيعة معه ولا تقبله جملة وتفصيلاً، بل تفتتح عليه من الداخل. فالتجديد لا يمكن أن يتم إلا من داخل التراث، من خلال استدعائه واسترجاعه استرجاعاً معاصراً. غير أن هذه القراءة لا تمنح المعاصرة لكل مكونات التراث، بل تميّز بين ما يستحق الاستدعاء وبين ما ينبغي تجاوزه.

فالجابري يعيد ترتيب مكونات التراث، مستمراً ما يسميه «أرقى مراحل التقدم» فيه، بينما يركّز عصفور على مواطن الخصوبة والتجديد، على الجوانب المضية والإيجابية، بهدف إحياء هذه العناصر وتثبيت قيم الأصالة والعقلانية والحدثية في الوعي العربي المعاصر، وبناء جسور بين الماضي والحاضر، بما يساعد على تجاوز التخلف والانخراط في مسار التقدم العالمي. وفي مقابل هذه العناصر «الحدثية»، يدعو كل من الجابري وعصفور إلى استبعاد مواطن الزيف والجمود واللامعقول في التراث. فالجابري يرى أن النظام البرهاني، الذي يقوم على العقلانية والمعقولة، في منظور الجابري، هو أرقى أشكال المعرفة في التراث العربي الإسلامي ويمثله ابن رشد، الذي يُعتبر رمزاً للعقلانية الفلسفية الأرسطية. في المقابل، يمثل النظام العرفاني اللامعقول العقلي في الثقافة العربية الإسلامية، هو نظام دُخِل استُمد من الثقافات الهرمسية والغنوصية والأفلاطونية المحدثة. ويمثل هذا التيار في رأيه، ابن سينا الذي يصفه بأنه غنوصي هرمسي روحاني يتعارض مع المنطق والعقل.

أما جابر عصفور، فيجد في تيار المحدثين في الشعر العربي، ممثلاً في بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام، وفي الاتجاه العقلي الاعتزالي، أبرز تعبير عن الأصالة العقلانية في التراث. فالجانب المزدهر

فعلى سبيل المثال، استلهم من الإيستولوجيا مفهوم نقد المعرفة ووظفه في نقد العقل العربي، أي في تحليل أنماط التفكير السائدة. كما استعار من ميشيل فوكو مفهوم «الإيستيمي» أو النظام المعرفي، إضافة إلى مفاهيم أخرى مثل الأبنية اللاشعورية، الذات والموضوع، والفعل العقلي. وكما هو الحال مع جابر عصفور وغيره من المثقفين العرب المحدثين، كان اهتمام الجابري منصباً على توظيف المناهج الفكرية المعاصرة لإضفاء الطابع العقلاني والمصادقية العلمية على قراءته للتراث، بهدف تقديم تأويل حدثي جديد لهذا التراث، يساهم في تأصيل قيم الحدثية في الوعي الثقافي العربي.

ويبدو أن الملاحظة التي أوردها جابر عصفور حول مشروع طه حسين النهضوي تنطبق أيضاً على الجابري وعصفور نفسيهما؛ فكلاهما، كما يقول عصفور، «يتنقل بين المناهج والنظريات، وبين التصورات والإجراءات، كما ينتقل المسافر بين العربات والمحطات، في رحلة طويلة وشاقة، لا يعنيه من هذا التنقل سوى بلوغ محطة الوصول»⁽¹¹⁾. أما محطة الوصول بالنسبة للجابري وعصفور، فهي بناء حدثية عربية عقلانية نقدية تستند إلى سلطة العقل، بهدف تحقيق الاستقلال التاريخي للذات العربية.

III - وحدة المنظور

يشارك محمد عابد الجابري وجابر عصفور في وحدة الرؤية والمنظور الذي ينطلقان منه في قراءة التراث. فكلاهما يصدر عن خلفية إيديولوجية وفكرية واحدة، تهدف إلى تجديد التراث ونقده، وتأسيس حدثية عربية تنبع من داخل الثقافة العربية الإسلامية. كل منهما يدعو إلى إرساء فكر نقدي قائم على العقل والتفكير العقلاني، ونبذ التقليد، وتجاوز الجمود الفكري، وإخضاع التراث للمساءلة والمراجعة النقدية. طبعاً هناك اختلافاً بين الرجلين، خاصة على صعيد الانتماء السياسي وطبيعة العلاقة مع السلطة. فقد كان محمد عابد الجابري مثقفاً ذا توجه يساري تقدمي، ارتبط بحزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية في المغرب، مع محافظته على قدر من الاستقلالية النقدية تجاه السلطة، مما جعله يحتل موقع المثقف الملتزم المنخرط في الشأن العام من خارج مؤسسات الدولة. أما جابر عصفور، فقد تحرك ضمن أفق ليبرالي ثقافي، واندمج في مؤسسات الدولة المصرية، بل تولّى مناصب رسمية رفيعة، أبرزها وزارة الثقافة، مما جعله أقرب إلى خطاب الدولة التحديثي وخياراتها في إدارة الشأن الثقافي. لكن رغم هذا التمايز في التوضع والسياق، فإن هذا الاختلاف لا

بل يوظف آلياته لقراءة الفكر العربي الإسلامي في علاقته بسياقه التاريخي والاجتماعي. فالفكر، حسب الجابري، له وظيفة إيديولوجية، والكشف عن هذه الوظيفة هو ما يمنحه معاصرته الحقيقية؛ أي أنه فكر مرتبط بعصره وواقعه، ويعبر عن هموم وصراعات وتناقضات مجتمعه، كما يمكن أن يصبح معاصراً لنا نحن أيضاً - نحن القراء - إذا ما أعدنا توظيفه في ضوء أسئلتنا وإشكالاتنا المعاصرة.

فما يسميه الجابري في كتابه نحن والتراث بـ«التحليل التاريخي» - أي ربط فكر صاحب النص بمجاليه التاريخي - و«الطرح الإيديولوجي» - أي الكشف عن الوظيفة السياسية والاجتماعية التي أداها هذا الفكر - يوازيان ما يسميه غولدمان بـ«التفسير»، أي ربط بنية النص بسياقه الاجتماعي والتاريخي، والكشف عن وظيفتها في الصراع الإيديولوجي داخل المجتمع المنتج لها.

إن المضمون الإيديولوجي للفلسفة الإسلامية، حسب الجابري، لا ينفصل عن التناقضات الأساسية التي عرفها المجتمع الإسلامي. فالفارابي، على سبيل المثال، يُعبّر بطريقة واعية عن طموحات ومخاوف القوى الاجتماعية الصاعدة في عصره، وتحديدًا القوى الأرستقراطية التجارية، ممثلاً بذلك صوتاً فلسفياً يعكس تطلعاتها.

3-توظيف مفاهيم إجرائية متنوعة

إذا كان المنهج البنيوي التكويني هو الإطار المرجعي الأساسي الذي يتحرك في سياقه كل من محمد عابد الجابري وجابر عصفور، فإن الجهاز المعرفي لكلا المفكرين متنوع ومتعدد، ولا يستمد مفاهيمه حصرياً من هذه النظرية. فكلاهما يوظف مفاهيم مستمدة من مناهج فكرية متعددة، لا سيما الجابري، الذي استعار مفاهيم تنتمي إلى مدارس فكرية وفلسفية مختلفة ومتباينة، متأثراً بمفكرين بارزين مثل كانط، باشلار، ألتوسير، فوكو، جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان، وغيرهم.

لم يعتمد الجابري على المنهج البنيوي التكويني بحذافيره، ولم يتقيد حصرياً بمنهج واحد، بل تعامل مع المفاهيم بحرية واسعة، مفصلاً عن سياقها المرجعي الأصلي، مستهدفاً طابعها الإجرائي الوظيفي. فقد استخدم مجموعة من المفاهيم كأدوات تحليلية عملية وبراغمية، لا يهيم في توظيفها سوى فعاليتها الإجرائية وقابليتها للاستخدام، دون التقيد بالدلالات التي منحها لها أطرها المرجعية الأصلية أو السياقات التاريخية التي ظهرت فيها.

في الحضارة العربية الإسلامية ظل قرين ازدهار العقل والعلم على السواء حسب منظوره. فالحرية هي التي تفتح أبواب الإبداع والابتكار والخلق والتجديد وشيوع الفكر العقلي النقدي في المجتمع هو السبيل لصنع تاريخنا الخاص بنا. كذلك محاولتنا ابن طباطبا وقدامة بن جعفر لتحديد أصول الفن الشعري في التراث النقدي في القرن الرابع للهجرة هما محاولتان تقومان على أساس عقلاني فلسفي يتجاوز الأساس النقلي، بل إن هذين المحاولتين اكتسبتا عمقا وأصالة باتصالهما وإفادتهما من محاولة التوفيق بين أفكار اليونان وطبيعة الشعر العربي⁽¹³⁾. أما حازم القرطاجني الذي عاش في القرن السابع للهجرة، فقد واكب جهده النقدي وعيه الحاد بأنه يعيش في مرحلة تخلف متعدد الأبعاد على مستويات الإبداع والنقد والفكر والسلطة السياسية في آن. وكان وعيه بانهايار الأندلس موطنه يواكب وعيه بانهايار الشعر. ولقد اختار العقل في عصر يعادي العقل، واختار الفلسفة في عصر يشك في الفلسفة واختار الارتباط بالماضي المتقدم في عصر لم يعد يعي إلا التخلف⁽¹⁴⁾.

في ضوء ذلك، يتبنى كل من الجابري وعصفور قراءة تأويلية إيديولوجية للتراث، تقوم على التمييز بين العقل والنقل، بين المعقول واللامعقول، بين البرهان والعرفان، بين التجديد والتقليد. إنها قراءة انتقائية توظف التراث لخدمة سؤال الحداثة، لا لفهمه فهماً موضوعياً علمياً، والفارق بين المسارين كبير.

ما الخلاصة التي يمكن الخروج بها من هذه القراءة؟ إن مقارنة محمد عابد الجابري وجابر عصفور تمثل أحد أبرز تجليات التيار الحداثي في الفكر العربي المعاصر. وقد مكّنت هذه المقاربة كلا المفكرين من تجاوز القراءة التجزيئية للتراث والانخراط في مشروع تحديث الفكر العربي من الداخل لا من خلال القطيعة، عبر مساءلة مفاهيمه وتقنيك سلطه الرمزية والمعرفية.

لقد راهن الجابري على «نقد العقل العربي» باعتباره مدخلاً لبناء عقل برهاني حداثي قادر على التفاعل مع منجزات العصر، بينما انشغل جابر عصفور بتأسيس وعي نقدي داخل الحقل الأدبي والثقافي،

من خلال استلهاهم المفاهيم الحديثة وتوطينها في السياق العربي. غير أن هذا الرهان الحداثي، على الرغم من عمقه النظري وجراته الفكرية، لم يُفضِ إلى التحول المنشود في البنية الثقافية العربية. ولم ينجح في إحداث القطيعة التاريخية التي تطلع إليها. وهنا يُطرح السؤال الجوهرية: لماذا أخفق تيار الحداثة في العالم العربي رغم الجهود الفكرية الكبيرة؟ ما العوائق التي حالت دون تأسيس مشروع حداثي عربي متكامل؟ ولماذا لم تنجح الحداثة العربية في ترسيخ مشروعها التنويري داخل المجتمع العربي؟

من نافلة القول إن الحداثة وُلدت في الغرب، وأن الحداثة العربية كانت وليدة الاحتكاك بالفكر الغربي. فهل كانت تأثيرات الغرب المتناقضة وزدواجية معاييرها عاملاً حاسماً في إجهاض مشروع النهضة العربية؟ وهل يمكن القول إن الإشكال المتعلق بالغرب، في الفكر العربي، وعلاقته الملتبسة والمتناقضة بالعالم العربي، كان سبباً في تشر مشروع الحداثة العربي وانحساره؟

فالعرب، كما يظهر للعرب، يتجلى في صورتين متناقضتين: من جهة، يطرح نفسه بوصفه حاملاً لقيم الحداثة والعقلانية والحرية والديمقراطية، لكنه من جهة أخرى يوظف هذه القيم لخدمة مصالحه الاقتصادية والسياسية، ويمارس السيطرة والاستغلال، بل والغزو الاستعماري. وهو ما جعل قيم الحداثة، في نظر الكثيرين، مرتبطة بالإمبريالية والهيمنة والتبعية، لا كخيار ذاتي أصيل.

وقد ذهب محمد عابد الجابري نفسه إلى اعتبار الغرب وتوسعه الرأسمالي الاستعماري عنصراً حاسماً في فشل النهضة العربية الحديثة، بينما اعتبر أن العوامل الذاتية الداخلية - من اقتصادية واجتماعية وصراع بين الجديد والقديم - كانت ثانوية ولم تكن المحرك الأساسي في هذا الفشل. يقول الجابري: «لم يكن (الغرب) يقدم نفسه في صورة واحدة، بل لقد كان ولا يزال يحمل بالنسبة إلى مشروع النهضة العربية مظهرين متناقضين: مظهر يمثل العدوان والغزو الاستعماري والاحتكار والهيمنة... إلخ، ومظهر يمثل الحداثة والتقدم بكل قيمهما العصرية، المادية

والمعنوية، كالتقنية والعلم والديمقراطية والحرية. ومن هنا، كان الغرب ولا يزال، بالنسبة إلى العرب، العدو الذي يجب الاحتراز منه ومواجهة مطامعه من جهة، والنموذج المغربي بالافتداء به والسير في ركابه من جهة أخرى»⁽¹⁵⁾.

لكن أليس فشل الحداثة العربية يرجع كذلك إلى عوائق بنيوية داخلية، تجلت في سطوة التقليد ومقاومة التغيير من قبل قوى محافظة عطلت دينامية التحديث في المجتمع العربي؟ أو بعبارة أخرى: هل غياب الشروط التاريخية والاجتماعية والسياسية الضرورية لاحتضان مشروع حداثي متكامل، واصطدام هذا المشروع بمقاومات أيديولوجية وثقافية متجذرة في الوعي الجمعي العربي، كان سبباً في عرقلة تشكل وعي حداثي جماعي قادر على التجاوز؟

أم أن المثقفين العرب اشتغلوا في عزلة فردية، دون تنسيق أو تفكير جماعي، فغاب عن هذا التيار الحداثي مشروع موحد؟ وهل كانت أسئلة الحداثة عند الجابري وعصفور وغيرهم من رموز هذا التيار أسئلة نخبوية انشغلت بها قلة من المثقفين والأكاديميين، تُطرح داخل «جزر معزولة»، بعيداً عن قضايا الإنسان العربي ومشكلاته المعيشية والسياسية، مما جعل من مشروع الحداثة مشروعاً نخبويّاً منقطعاً عن واقع الإنسان العربي؟

لا شك إن تفاعل هذه الأسئلة، وتداخل العوامل الداخلية والخارجية، يعقد فهم أسباب فشل الحداثة العربية. وهذا ما يجعل المشروع الحداثي العربي اليوم في حاجة ماسة إلى إعادة بناء شاملة، تأخذ بعين الاعتبار شروط التحول العميق، لا على مستوى الخطاب وحده، بل كذلك على مستوى البنى الاجتماعية والثقافية والسياسية.

ويبقى السؤال المطروح في هذا السياق هو: كيف يمكن إعادة التفكير في المشروع الحداثي في العالم العربي؟ هل لا تزال هناك إمكانيات لتجاوز الأعطاب والمعوقات، داخلياً وخارجياً، وإعادة صياغة رؤية حداثية أصيلة، تتماشى مع خصوصياتنا وتستجيب لتحدياتنا؟

الهوامش

- 8 - نفس المصدر، ص 139
- 9- Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le Théâtre de Racine, Paris, N.R.F. Gallimard, 1955, 455p.
- 10 - قراءة التراث النقدي، ص 57
- 11 - المراسم المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 17.
- 12 - المشروع الحداثي العربي... ما الذي أفضله؟ محمد خالد الشباب، جريدة الرأي الأردنية، 3-11-2006.
- 13 - مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة 1995، ص 21.
- 14 - المصدر نفسه، ص 157.
- 15 - إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، أيلول/سبتمبر 1990، ص 26-27.

- 1- تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، (الطبعة العاشرة، بيروت، آذار/مارس 2009) ص 14.
- 2- نحن والتراث (قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)، المركز الثقافي العربي، (الطبعة السادسة، 1993)، ص 20.
- 3 نظريات معاصرة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت، ص 101.
- 4- قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، الطبعة الأولى - 1991 ص 64.
- 5- نفس المصدر، ص 58
- 6- تكوين العقل العربي، ص 333.
- 7- قراءة التراث النقدي، ص 7

اللغة العربية والتربية الإبداعية

ياسمين ملحم جابر

لبنان

تجعل المتعلم قادراً على: تركيب كلمات من مجموعة من الحروف، أو اشتقاق مصادر من أفعال، أو تشكيل حقل معجمي لمفردة معينة، أو إعطاء مترادفات لفظية لكلمة معينة، أو طلاقة التعبير عن الأفكار بطريقة سليمة ومنطقية.

والمهارة الثانية في طريق الإبداع: مهارة المرونة. وهي تتمثل بقدرة المتعلم على خلق أفكار متنوعة، وإيجاد حلول متعددة لمسألة معينة. ويتم ذلك من خلال القدرة على تفسير قول، أو استبدال لفظ بآخر بقدرة لغوية كافية.

والمهارة الثالثة هي مهارة الإفاضة. وهنا نتحدث عن مرحلة متقدمة في الإبداع، حيث يصبح المتعلم قادراً على توسيع الأفكار والفوص في التفاصيل والجزئيات، مستخدماً الروابط المنطقية المناسبة لأداء لغوي سليم. والمهارة الرابعة والأخيرة وهي مهارة الأصالة. وهنا تبرز الفردية التي تميز العمل الإبداعي.

فالفكرة هنا مبتكرة، جديدة، من خلق الخيال الغصب للتعلم. وتتمثل هذه المهارة بإيجاد حلول بديلة في قصة معينة، أو في مناقشة قضية عامة بمنظور خاص...

ومما لا شك فيه أن التدريب المستمر يجعل المهارة أمراً مكتسباً وبالتالي يصبح المتعلم قادراً على إنتاج أفكار ابتكارية إبداعية، قادراً على خلق ما هو قيم وجيد، وصاحب بصمة ذاتية. وهذا مبتغى كل معلم ملهم. في الختام، الإبداع بات من الضروريات في التربية الحديثة وهو ما يميز مدرسة العصر.

ونحن العرب لن نكون من المتقدمين إلا إذا كنا من المبدعين، فلنسع لذلك جاهدين.

الهوامش

(1) من أصحاب هذه النظرية: J.P. Guilford

(2) من أصحاب هذه النظرية العالم الفرنسي: Binet

(3) من أصحاب هذه النظرية: J.Piget and R.Girard

(4) "قصتي مع الشعر". نزار قباني

الفائدة منه، بحيث أن من الصفات الأساسية للمبدع أن يكون ملهماً للآخرين، قادراً على التأثير فيهم، وهو ذو عقل متسائل وخلق، وهو فضولي يبحث في التفاصيل، وفي الأعماق، وهو ذو درجة عالية من الذكاء والقدرة على تحويل المعلومات إلى مادة قابلة للتحليل ولإعادة التشكيل بما يخدم الموقف أو المطلوب. ثانياً: نسأل: كيف نعد المتعلم العربي في مجتمعا على أسس التربية الإبداعية؟

وللإجابة عن هذا السؤال نتخذ تعليم اللغة العربية وفق الطرائق الإبداعية نموذجاً.

يقول "نزار قباني"، ويطيب لي الاستشهاد بقوله، كونه واحداً من أهم المبدعين العرب، في العصر الحديث، يقول: "إن مدرسي اللغة العربية وآدابها يلعبون دوراً خطيراً في فتح شهية الطلاب الأدبية أو سدّها. فمدرّس يجعل ساعة الأدب ساعة تعذيب واحتضار... ومدرّس يجعل المادة التي بين يديه حقل جلتار... ويحوّل النصوص الجامدة إلى نزهة في ضوء القمر..."⁽⁴⁾

بدأت بهذا القول للحديث عن دور معلم اللغة العربية في التربية الإبداعية، فعلى عاتقه تقع مسؤولية نبد الطرائق القديمة من تلقين واستهلاك وتعصب، وتبني وسائل حديثة من تحفيز، واكتشاف، وتحسس عال لقيم الذوق والجمال، وإطلاق لعنان الخيال، ولحرية التعبير عن الرأي، والاستقلال، وبالتالي دعم روح الابتكار لدى المتعلمين وتوعيدهم على إيجاد الحلول للمشكلات، والانطلاق من المعلومات والمكتسبات إلى أبعد منها، مروراً بالتحليل، وصولاً إلى الإبداع وحصد المواهب ورعاية التميز.

وهنا نسأل: ما هي الآلية التي على معلم اللغة العربية اتباعها لحصاد مواسم الإبداع؟ على معلم اللغة العربية تعزيز مهارات الإبداع لدى المتعلمين.

وأول هذه المهارات: مهارة الطلاقة. وهي طلاقة لفظية ومعنوية، وطلاقة بالأشكال وبالتعبير.

فعلى عاتق معلم اللغة العربية تشكيل ورعاية مخزون لغوي من الأنفاظ، والمفردات، والتراكيب، والمعاني لدى المتعلمين. والسبيل إلى ذلك أنشطة تدريجية متنوعة

هذه الضاد وما توحى به وترمز إليه، كانت وما زالت حرفاً من نور أضاء لنا درب الحياة، فعبّرنا معه من ماضيها الزاخر حضارة وعراقة، إلى حاضرنا الذي يعيش الحداثة بكل متطلباتها.

هذه الضاد بما تحمله من مرونة وحيوية، كانت وما زالت قادرة على السفر بنا، وبأبناء لساننا العربي الأصيل، إلى عالم الغد، عالم التطور السريع، عالم الإبداع والمبدعين. و"لسان عربي مبين" تنطلق إلى بناء جيل من المتعلمين المبدعين، بعيداً عن طرائق التلقين والشحن الآلي للمعرفة.

فكيف السبيل إلى ذلك في ضوء دعائم التربية الإبداعية الحديثة؟

أولاً: وقبل كل شيء نسأل: ما هو الإبداع؟ تتعدد النظريات التربوية حول تعريف الإبداع. فمن المفكرين من ربط الإبداع بالإلهام والعبقريّة، حيث وجد أن الإنسان يولد مبدعاً بالفطرة. ومنهم من اعتبره تفجيراً للمشاعر والأحاسيس والغرائز، وهذه نظرية "فرويد"، كأن المبدع يحاول إشباع غرائزه بوساطة هذا الإبداع. ومنهم من رأى في الإبداع عملية فكرية، عقلية، تأملية.⁽¹⁾ ومن المفكرين من وجد أن الإبداع قائم على التجربة والقياس، وهو موجود عند كل الناس لكن بنسب متفاوتة.⁽²⁾ ومنهم من رأى أن العملية الإبداعية تتأثر بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتربوية التي يخضع لها الأفراد.⁽³⁾ ومنهم من وجد أن الإبداع يكون بكيفية حل المشكلات غير العادية بطرائق إبداعية، وتحديثاً عن دور التخيل في هذا المجال.

ونستخلص من كل ما تقدّم أن الإبداع عبقرية وإلهام، وأنه إخراج لمكونات أليمة بصور راقية وعظيمة. وأن الإبداع ينمو بالممارسة والتدريب عليه، وأنه وليد المحيط والبيئة الحاضنة، وأنه أخيراً وسيلة لإيجاد حلول مبتكرة لمعضلات كبيرة.

وننطلق من الفكرة الأخيرة التي تصف الإبداع بالابتكار والتجديد لنؤكد بأن لا معنى للإبداع من دون الحديث عن الفرادة، الأصالة، القيمة، والجدوى. إذاً العمل المبدع لا بد من أن يحمل البصمة الشخصية للفرد، وأن يكون أصيلاً ذا قيمة وذا جدوى حتى تعم



سياسة الأدب الاستيطاني

سبة في التاريخ الإنساني يجب منع تكرارها بما فيها الأدب الذي مهد لها أو رافقها أو تولد عنها فلا بد في هذا العصر أن تحترم الشعوب بعضها بعض وأن يكون الأدب إحدى وسائل التعبير عن هذا الاحترام.

ثانيًا: إن الأدباء العرب هم الذين يقع عليهم العبء الأكبر في كشف حقيقة الأدب الاستيطاني بحكم تجربتهم الشخصية مع الاستيطان من جهة وبحكم واجبه الإنساني من جهة أخرى كأبناء أمة يقع عليها الكثير من العبء في تحمل واجبات الكفاح وتضحياته في دول العالم الثالث في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية لما تربطها بشعوب هذه الدول من علاقات تاريخية وجغرافية وسياسية وحضارية قديمة. ووسيلة معاصرة.

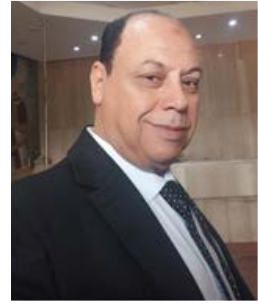
هاتان هما المسألتان المحددتان اللتان تدفعان

شخصيًا لا أعرف سببًا محددًا لعدم جدية الاهتمام بالأدب الاستيطاني أهو سبب سياسي أم سبب أدبي أم غير ذلك.

وحتى يومنا هذا ورغم الكثير من مؤتمرات وندوات الأدب والنقد الأدبي على المستويات العالمية والإقليمية والمحلية ألاحظ أنه لم يقع - بعد- الاهتمام الجاد والمسئول بأدب المستوطنين سواء كانوا فرنسيين في الجزائر أو صهاينة من أعراق شتى في فلسطين أو أوروبيين في جنوب أفريقيا.

وشخصيًا لا أعرف سببًا محددًا لعدم جدية الاهتمام بالأدب الاستيطاني أهو سبب سياسي أم سبب أدبي أم غير ذلك. غير أنني مقتنع بأمرين محددين وهما:

أولًا: أن الاستيطان بكافة أنواعه وأشكاله هو



حسن غريب

كاتب وروائي

عضو نقابة اتحاد كتاب مصر

بي لخوض غمار هذا المقال الذي لا تقدم لي فيه المراجع وخاصة العربية منها الشيء الكثير لأنها لم تنظر إليه - أصلاً - بهذا المنظار الذي أطرحه الآن وهو أننا إذا كان علينا أن نستأصل شأفة الاستعمار والاستيطان من على وجه هذا الكوكب البشري ونضمن عدم تكراره ولو في المستقبل البعيد جداً فعلينا العمل (منذ الآن) على استئصال دواعيه المادية والروحية ليس لدى الجماعات وحسب بل لدى الأفراد أولاً.

لذلك فإنني حين أتوجه إلى دراسة الأدب الاستيطاني فإنني أبدأ من النقطة التي أرى على العالم كله أن يمنع وصول أدب الكبار الاستيطاني إليها. وهذا يقتضي أولاً أن أبين فهمي للأدب، فأقول: يبدو لي أن الأدب الاستيطاني مر ويمر بمراحل أربع أساسية هي كالتالي:

أولاً: مرحلة التحضير للغزو، ومن أبرز سماتها: التغزل الشديد بالأرض المنوي غزوها واستيطانها ومعادلتها بالجنة وتعداد الفوائد الفردية والجماعية الدنيوية والأخروية - التي سيحققها من يقوم بالغزو وفي الوقت نفسه احتقار الشعب المنوي سحقه واستيطان أرضه احتقاراً كمياً ونوعياً فما هو إلا حفنة من الهمج الجبناء الذين لا يعتبرون من البشر وبالتالي فإن قتلهم وإبادتهم لا تسبب أذى للضمير البشري

ثانياً: مرحلة الغزو الفعلي: وهي مرحلة يزداد فيها التغني بالأرض التي جرى غزوها (عسكرياً أو تبشيراً) وإثبات مقولات المرحلة السابقة وتأكيدها مع إضافة الوصف الحي سواء للأرض نفسها أو للشعب المستوطنة أرضه وابتداع الأوصاف العرقية والعنصرية المختلفة لهذا الشعب وحياته مع إضفاء الصفات الأسطورية والروحية على أوائل الغزاة والمستوطنين سواء كانوا من الجيوش النظامية أو التبشيرية أو غيره..

ثالثاً: مرحلة الزهو والاستعلاء: وهي مرحلة يبدأ الأدب الاستيطاني بالاعتداد بنفسه والفخر بما صنع فالآبار قد تفجرت والحقول قد اخضرت والسكان الأصليون قد سحقوا وما عليه إلا التوسع والامتداد لابتلاع مزيد من الأرض وقتل مزيد من الناس.

رابعاً: مرحلة التصادم مع الحقيقة: وهي مرحلة يستفيق فيها الأدب الاستيطاني على حقيقة كفاح الشعوب وأن هذا الكفاح لم ينقطع يوماً لكنه صار أكثر تأثيراً ومن ثم يبدأ بالتحدث بلهجة أخرى (لكنها غير مختلفة) عن الاستيطان يحاول فيها

تجميل وأنسنة الوحش الاستيطاني (الذي صنعه) وإعادة تسويقه إلى السكان الأصليين أنفسهم وإلى العالم أجمع في وقاحة تستدعي اهتمام علم النفس فعلاً..

وأرى أن من واجبي القول هنا أن هذه المراحل جميعها لا تبدو منفصلة عن بعضها بخطوط عريضة، إذ أن هناك من الأدباء الذين وعوا المرحلة الرابعة مثلاً بينما هم من الناحية الزمنية في المرحلة الأولى كما أن هناك من الأدباء الذين رغم انتهاء الاستيطان الاستعماري الفرنسي في الجزائر إذ ما يزيد عن ربع قرن، إلا أنهم يحلمون بها كما كان أدباء المرحلة الأولى يتغزلون ويحلمون في حالة يمكن تسميتها مبدئياً (اجترار الحلم).

وللتدليل على عنصرية الأدب الاستيطاني في جميع مراحلها نشير إلى الأدب الصهيوني بشكل خاص لأنه أدب كتب - على الأقل - بسبعين لغة وجاء - على الأقل - من ثلاثين بلداً بما فيها الفرنسية وفرنسا وقد التقى كتابه على هدف واحد وهو الاستيطان وقد كان ولا يزال بين هؤلاء المستوطنين (الكتاب والعاديين) من التناقض الأيديولوجي والعنصرية الشيء الكثير فإذا كانت (إسرائيل) في رأي الباحثة الأنثروبولوجية والأمريكية (مرجريت مياد) أفضل معمل للدراسات الأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية نظراً لما فيها من تباينات (عرقية) متصارعة جمعها الاستيطان فإن هذا الاستيطان قد جمع أيضاً كثير من الأيديولوجيات المتناقضة المتنافرة فمن بين الصهاينة من هم متدينون توراتيون أسطوريون في تزمتهم ومن هم قوميون - دينيون الأقل تزمناً دينياً وفيهم (شيوعيون) رغم قراءتي لكتب لينين وماركس وإنجلز فلم أجد أبداً أنه يمكن للمرء أن يكون شيوعياً واستيطانياً في الوقت نفسه كما أن فيهم ليبراليين غربيين جنباً إلى جنب مع دعاة سحق العرب وطحن عظامهم وتذريتها في الريح. وعشرات الإيديولوجيات غيرها والتي بدورها تفرخ وتتفرع.

لذلك فلن يكون مدعشاً لي إذا ما حدث ذلك الحادث الذي أتوقعه وهو أن ينفجر هذا المعمل العنقي أو (حلة) البخار الأيديولوجية هذه. فالاستيطان كجامع عرقي وأيديولوجي بدأ يفقد بريقه وفاعليته وقاعدته أيضاً.

إن الحوالي مائة عرق ولغة التي ضغطت مشاعرها المتناقضة وثقافتها المتناقضة في لغة واحدة لم تكتمل بعد لتنفذ مشروعاً لحساب آخرين ستنفجر حتماً بفعل القانون العلمي إياه لأن الأدب

الاستيطاني الذي يلعب دور غطاء حلة البخار لم يعد بإمكانه مواصلة هذا الدور فإنه بحكم عنصريته لم يعد الآن يتداول لفظة (عالياً) التي تعنى السمو الروحي والبطولة والتضحية التي كان يطلقها على المستوطنين الأوائل بل أن بعض الأدباء الذين استيقظ ضميرهم على ضربات الكفاح الفلسطيني، بدأوا يتسألون ربما تكون أسئلتهم اليوم ذات طابع يتعلق (بالقانون) وبما أنهم لا يتلقون أجوبة شافية ومقنعة من مهندسي المشروع وقيادته فسيجدون أنفسهم مضطرين -لمواصلة يقظة ضميرهم - إلى طرح أسئلة ذات طابع خاص يتعلق (بالعدالة) خاصة مع تواصل الكفاح الفلسطيني بأشكاله وأنواعه ومراحله رغم كل ما يحدث من مرارة الواقع وتخاذل العرب وتآمرهم.

إن تساؤلات بعض الأدباء المستوطنين الصهاينة اليوم لم تكن ممكنة الوضوح عند أدباء الأمس الذين مارسوا على أنفسهم عملية خداع للذات كبير متأثرين بأدباء مستوطنين أوروبيين.

فعلينا أن نذكر أن اللثواني اليهودي (ابراهيم ميو- 18.8 - - 1867) كتب قصة (أحب صهيون) أي (الحب الصهيوني، والتي عرض فيها مسألة (الدولة اليهودية -الوطن) كنوع من الرواية التاريخية كان متأثراً بالأدب الفرنسي والإنجليزي في عصره.

وبالرغم من أن كتاب موريتس هيس (بون 1812 باريس 75/18) روما -القدس "هو حجر الأساس في الفكر الصهيوني" وهيتس السابق كالبير كامو اللاحق كان يدعي أنه شيوعي "و هذا الكتاب هو الذي أثر في كاتب آخر مثل "فارص سمولنسكين" الذي أثر في كاتب آخر مثل "فارس سمولنسكين" 184 - 1885 الذي أسس في فيينا 1867 "مجلة شعر - صبح" التي كانت تدعو لاستعمار فلسطين وسحق الشعب الفلسطيني كما يتجلى ذلك في معظم أعماله الروائية مثل "سمخت حنيف - فرح المناق" و"حتا بدركي حيميم - يضلون في سبيل الحياة" و"هيروشا - الميراث" و"نقم بريت - انتقام العهد".

وقد أثر سمولنسكين "في أحادها عام" الذي أعلن في فلسطين نفسها نظريته المعروفة آخر يهودي وأول عبري.

لقد كتب هؤلاء الأدباء الكثير جداً من الأعمال الأدبية "الشعر - القصة بأنواعها - المسرح - المقالات وغيرها من الأعمال الأدبية والدراسات الفلسفية والاجتماعية والنقدية التي تحرض على تحويل الدين اليهودي إلى قومية، وأن تستوطن هذه القومية - الدينية "بلداً" ما "ثم حددت هذا البلد

فلسطين وأرضها ويحرض عليه فقط، بل يريد اجتياح دول أخرى تقع قريباً وبعيداً عن فلسطين والعرب ويريد سحق شعوب لا علاقة لها بأرض الميعاد وأرض إسرائيل الكبرى أو التوراة، وقد عبر الأديب الإسرائيلي غاموس عز في روايته "حب متأخر - اهافا مئوحيوت" عن نبوءة أدبية تعكس الرغبة في الانتقام ممن اضطهدوا اليهود في أوروبا "الروس والنازيين" على حد سواء. إنه يرى بعينه كيف يقتحم جيش "الدفاع" الإسرائيلي أرجاء أوروبا لينتقم للدم المسفوك.

بغضب عارم تدفقت فجأة طوابير المدرعات العبرية على طول الغابات البولونية المظلمة وكل من اعترض طريقها كانوا يرشقونه بدفعات النيران وطوابير نازية طويلة، وخطوط خنادق وحصون كثيفة، وتحركت عاصفة الخراب في أرجاء بولونيا دون أن تستطيع قوة في العالم أن توقفها. أي غضب يهودي مدرع يجتاح أرض السلافيين، ويكنس الحقول والغابات ويجرف ويتقدم للأمام وبغضب جارف احرقوا كل الكتائب المشاغبة في الطريق بولونية ولثوانية واورانية.

وفي عدو لاهث دون توقف، دون النظر إلى ما يُدمر وإلى ما يحرق إلى الشرق ورأيت على شاشات التلفزيون (موشيه ديان) وهو يرتدى ملابس القتال المعفرة على جسده يقف هادئاً منتصباً، يقف صامئاً ومخيفاً وهو يتلقى في هدوء متجههم وثيقة الاستسلام من الجنرال جون تاتور قائد كيشنيف). وهكذا فإن الأدب الاستيطاني الصهيوني إذا كان قد بدأ بالتحريض على استعمار واستيطان فلسطين واجتثاث شعبها فما هو يحرض الأجيال الجديدة على إبادة السلافيين وغيرهم وحرق حقولهم ومزارعهم.

لقد كان الأدباء الاستيطانيون صناعاً ومخططين بشعين للوحش الاستيطاني لكنهم وأمام المقاومة الحضارية الباسلة للشعبين الجزائري والفلسطيني، بدأت أجيال جديدة منهم تلبس هذا الوحش قناعاً آخر لعله يكون أقل وحشة في مظهره ولكنه أشد فتكاً.. بالرغم من المعارك الطاحنة القائمة بين المنظمات الفلسطينية في الأراضي المحتلة والقتل وسفك الدماء من قبل شارون ومناوئيه. فستبقى الأراضي الفلسطينية تحمل الاسم العربي والدليل على ذلك القدس العربية بكل الأدلة القاطعة والدامغة منذ القدم وحتى يومنا هذا..



في ثورة 1921.

قرب بلدة "سمخ" بنيت مستوطنة تدعى (دجانيا) والتي كان مستوطنوها قد ذبحوا في وقت سابق من عام 1948م كثيراً من الأطفال الفلسطينيين وهم الذين كانوا يطلقون النار على الأطفال الهاربين عام 1948، برز في هذه المستعمرة عدة صهاينة من النوع الأكثر خطورة مثل "جوردن" الذي يعتبر (اللحمة التي تربط بين الرواد اليهود إلى فلسطين المختلفي المشارب).

وقد عرض له في هذه الناحية القصصي، بيستريسكس وغيره. وظهر في تل أبيب الكاتب الصهيوني "براش - غاليسيا 1889 تل أبيب 1952" الذي ألف قصصاً كثيرة للأطفال مثله في ذلك مثل (ايسحق شنهزاوكرانيا 19.7 - القدس 1957) الذي تغزل في القدس وصفد وطبرية مثل عزرا همناحيم ويهوشوع بن يوسف، وهم جميعاً مثل الشاعر حاييم بخمان بياليك الذي استوطن فلسطين 1924 وقد انشد الأطفال لاستقباله نشيداً من شعره فلم يفهم منه شيئاً، فوطن نفسه بعد ذلك لتوحيد وتطوير اللغة العبرية وعروضها. كلهم تغزلوا بالأرض الفلسطينية ودعوا إلى استيطانها وزرعها وقتل أصحابها وأطفالهم.

والأدب الاستيطاني الصهيوني لا يزيد اجتياح

فلسطين التي أكثر هؤلاء وغيرهم من التغزل فيها والملاحظ أن معظم "إن لم يكن الكل" هؤلاء الأدباء من دعاة الاستيطان متأثرين بالإنتاج الأدبي الفرنسي والإنكليزي بل وبحركة الاستيطان الفرنسية والإنجليزية في عدة دول وكانت النتيجة أنه (في أواخر القرن التاسع عشر أخذ بعض الصهيوينيين ينزحون إلى فلسطين فالتقوا هناك ببعض اليهود الذين كانوا يقيمون وبخاصة في المدن المقدسة مثل القدس والخليل وصفد وطبريا.

إن الاستيطان الصهيوني في فلسطين كان يتوازي مع الاستيطان الفرنسي في الجزائر في تنسيق يكاد يكون واضحاً. مما يؤكد أن الإمبرياليين - على اختلافهم - إنما يخططون بقلم واحد، ولعله ليس صدفة إن يتم احتلال الجزائر بجهود خيانة اليهودي بو شناق وأما مع بداية القرن العشرين وعلى أرض فلسطين نفسها فقد ظهر أدباء مثل "برينز" في قصته (مسيب لنقوده - حول النقطة) و بيريز الذي وصف جمال الحياة الفلسطينية، وأغوى كثيراً من الشبان اليهود للهجرة والعمل في الكيبوتسات بدأ خلال الحرب العالمية يتشكك بجدوى المشروع الصهيوني كما في قصته "ميقام وميقام - من هنا وهناك" و"شكول وكشالون - الضياع والنكسة" وقد قتله الثوار الفلسطينيون

الهوامش

(1) علي، د فؤاد حسنين، الأدب اليهودي المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة 1972 ص 7.

(2) المصدر، نفسه ص 14

(3) سلسلة عالم المعرفة رقم 1.2 حزيران 1986. الكويت ص 146.

التاريخ الفوضوي للتقويم الغربي الحديث



المحرر الثقافي

رغم صعوبة تنسيق مدارات الأجرام السماوية مع دورات النهار والليل، حاولت المجتمعات الإنسانية منذ القدم وضع تقويماتها الخاصة لتصطف الفصول والظواهر الفلكية في نفس الأشهر من كل سنة، ومن هنا ظهرت التقويمات الشمسية والتقويمات القمرية المختلفة.

وفي مقال نشر بموقع «ذا كونفرزيشن» (the conversation) كتب ماثيو شامبيون الباحث في دراسات العصور الوسطى والحديثة المبكرة بالجامعة الأسترالية الكاثوليكية، أن التقويم الغربي الحديث يتسم بطابع فوضوي بسبب صعوبة تنسيق عدد أيام السنة مع مدارات الأجرام السماوية ودورات النهار والليل وتعاقب الفصول.

ويعدّ التقويم الشمسي الذي اعتمدته الإمبراطورية الرومانية قديماً أساس التقويم الغربي الحديث، أو ما يعرف بالتقويم اليولياني، والذي وضعه الإمبراطور الروماني يوليوس قيصر عام 46 قبل الميلاد، ودخل حيز التطبيق في 45 قبل الميلاد.

يقدر هذا التقويم أيام السنة الشمسية بـ365.25 يوماً، ويضيف يوماً كل 4 سنوات، وهو ما يُعرف بالسنة الكبيسة.

وتغلب التقويم اليولياني على مشكلة تراكم الأخطاء في حساب التوقيت نتيجة وجود ربع يوم كل سنة في التقويمات الشمسية السابقة، لكن ذلك التوقيت الذي استمر حتى القرن الـ16 الميلادي كان يعيبه مشكلة أخرى.

وقد ترك التقويم اليولياني ثغرة قدرها 11 دقيقة و14 ثانية، كما تم التلاعب بترتيب الأشهر وأسمائها لاعتبارات سياسية. على سبيل المثال، كان ترتيب شهر نوفمبر -الذي اشتق اسمه من الرقم 9 في اللغة اللاتينية (novem)- الـ11 في التقويم بدلاً من التاسع، نتيجة تحريك بداية السنة الرومانية من شهر مارس لتبدأ لاحقاً بشهر يناير، مثلما هو الواقع الحالي.

وتم التلاعب بالأشهر والأسماء الجديدة وإعادة تنظيمها لتناسب مع آليات السلطة. فأغسطس -على سبيل المثال- سمي على اسم الإمبراطور أوغسطس. وكما قال المؤرخ الأسترالي كريستوفر كلارك «كما أن الجاذبية تحني الضوء، فإن القوة تفسد الوقت». التقويم المسيحي في القرون الوسطى

عملت عدة أطراف -وفي مقدمتها الكنيسة- على حفظ التقويم المسيحي خلال القرون الوسطى، لكن الخلافات والصراعات وتعارض المصالح أدى إلى اختلافات كثيرة في التقويم الغربي، وفقاً للمقال. فبداية العام على سبيل المثال، اختلفت بشكل كبير في مجتمعات القرون الوسطى، حيث كان العام يبدأ في بعض التقويمات في 25 مارس -بالنسبة للتقاليد الكنسية يمثل ذلك التاريخ ذكرى زيارة (جبريل لمريم) العذراء، عليهما السلام-، وفي تقويمات أخرى في 25 ديسمبر، وهو اليوم الذي تعتبره التقاليد الكنسية يوم ميلاد المسيح.

وفي تلك الحقبة أيضاً، ظهرت إشكالية الـ11 دقيقة، إذا إن التقويم اليولياني يحتسب عدد أيام السنة بـ365.25، وهي بذلك أطول من السنة الشمسية (الفعلية) بـ11 دقيقة و14 ثانية، وقد أدى ذلك إلى تغيير موعد الفصول في أشهر السنة تدريجياً.

كما أحدث موعد عيد القيامة إرباكاً في التقويم الغربي، ففي البداية كان الاحتفال يتم خلال الاعتدال الربيعي في النصف الشمالي -ويرمز لانتصار قوى النور على الظلام- ولكن عندما بدأ الاعتدال الربيعي يتراجع زمنياً مع مرور السنوات، بدأ التمييز في الظهور بين عيد الفصح «القانوني» أو النظري -الذي حدده التقويم- والاعتدال «الطبيعي»، أي الاعتدال الذي يمكن ملاحظته.

ومع اتساع الفجوات، تنازع العلماء ورجال الدين حول طريقة إصلاح التقويم، إما من خلال حذف بضعة أيام من السنة، أو إعادة تنظيمه. وأصبحت القضية ملحة بشكل خاص في القرن الـ15 مع إخفاق عدد من مقترحات إصلاح التقويم في الحصول على الدعم السياسي الكافي في أنحاء أوروبا.

تم اكتشاف أحد هذه المقترحات مؤخراً داخل كتاب مطبوع في مكتبة الجامعة وكان مخبأً، ويظهر الكتاب الذي ألفه عالم اللاهوت بجامعة لوفان، بيتر دي ريفو عام 1488، أنه اقترح إزالة 10 أيام من التقويم. وبعد جدل كبير وأخذ ورد، تم حذف تلك الأيام العشرة، عندما قام البابا غريغوريوس الثالث عشر، بابا روما في القرن الـ16 بإصلاح التقويم عام 1582 وقفز التاريخ مرة واحدة آنذاك من الرابع من أكتوبر إلى

15 أكتوبر من العام نفسه. وجاء الإصلاح عام 1582 في عالم أنهكته التقسيمات الدينية، بعضها قديم وبعضها جديد. ولم تتبن إنجلترا البروتستانتية التغييرات حتى القرن الـ18 وكانت اليونان آخر بلد أوروبي يعتمد التقويم الغريغوري عام 1923. واستمرت العديد من المجتمعات المسيحية الأرثوذكسية في اتباع التقويم اليولياني مع التنقيحات اللاحقة لذلك التقويم؛ لتثبت أن تلك القضية مثيرة للجدل وتثير المزيد من الانقسامات.

ورغم مكانة البابا الدينية لم تتبن بلدان كثيرة غير كاثوليكية هذا التقويم المحسن، وبقيت العديد من الكنائس الأرثوذكسية الشرقية والرومية على التقويم اليولياني، ووصل الفرق حالياً بين التقويمين إلى 13 يوماً وهو ما خلق الفرق بين عيد الميلاد في 25 ديسمبر والسابع من يناير لدى الطوائف المسيحية. وفي العصر الحديث يطالب بعض علماء الفلك وعلماء الرياضيات وعلماء الدين وحتى المجالس الكنسية بضرورة تحسين أو إصدار التقويم الكنسي الحالي، والذي ظل طوال العصور الوسطى يفقد الاتصال بالظواهر الفلكية في بوتيرة مقلقة.

تقويم الثورة الفرنسية

يضيف الكاتب أن عدة مفكرين تناولوا في القرن الـ18 مسألة وضع تقويم جديد أفضل من التقويم الغريغوري. وبلغ الجدل ذروته خلال الثورة الفرنسية، ففي عام 1793، حددت الحكومة الثورية الشهر بـ30 يوماً (الأُسبوع 10 أيام)، وتركت ما بين 5 إلى 6 أيام خارج السنة.

كما حوّلت الحكومة الثورية بداية السنة إلى الاعتدال الخريفي، لأن المساواة بين النور والظلام كانت رمزاً لقيم الجمهورية الجديدة. وكان ذلك انتصاراً للعقل -من وجهة نظر واضعي التقويم- ولكنه أثبت إخفاقه من الناحية الفلكية.

جزء من مشكلة إصلاح التقويم هو أن التقويمات لها علاقة بتجاربنا الحية مع الوقت، وعاداتنا، وإيقاعاتنا، وذاكراتنا ما يتطلب إجراء تغييرات جذرية على كل ذلك، وفق مقال «ذا كونفرزيشن».



قيمة الوقت في التراث الإسلامي

أن تصوراتنا للوقت، تختلف من شخص لآخر، ومن مجتمع لآخر، تبعاً لتفاوت الاهتمامات والانشغالات والوعي بين الأفراد والمجتمعات. ففي الوقت الذي نجد فيه أناس يتوافرون على «فائض» من الوقت، ولا يجدون منفذاً لإفراغه، ومنزعجون من ثقل وبطء دوران عجلة الوقت، فتكون المقاهي مأواهم، نجد في المقابل، طائفة أخرى تشتكي عدم كفاية الوقت، وتدخل في صراع وتسبق معه، لاستيفاء كافة أعمالها وانشغالاتها ومشاريعها.

ولعل المشكلة لا تكمن في الوقت في حد ذاته، بما هو أعدل قسمة بين الناس في الشرق كما في الغرب، بقدر ما تتبع من نظرتنا وكيفية إدارتنا وتنظيمنا للوقت. ولهذا، فإن الشخص الأكثر تنظيمًا للوقت، هو الأكثر إفادةً وانتفاعاً من هذا الرأسمال الرمزي. فالموارد - كما هو معروف - لا تقاس بكميتها وحجمها، وإنما بكيفية إدارتها وحكامتها، لتحويلها

«الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك» يوحى هذا القول بأهمية وقيمة الوقت في حياة الإنسان، فهو أثمن ما يملك الإنسان، وأعدل شيء بين الناس. وقد عني الإسلام أشد العناية بالوقت، وبين قيمته في أكثر من موضع وسياق. فقد أقسم الله عز وجل في سور عديدة بأجزاء من الوقت، كالليل، والنهار، والفجر، والضحى، والعصر.

ومن المعلوم أن الله ما أقسم بشيء من خلقه، إلا ليبين ويلفت أنظار الإنسان لقيمه وأهميته. ولهذا فالإنسان مسؤول يوم القيامة عن وقته وفيما أفناه. يقول النبي صلى الله عليه وسلم: (لن تزولا قدما عبد حتى يسأل عن أربع خصال: عن عمره فيما أفناه، وعن شبابه فيما أبلاه، وعن ماله من أين اكتسبه وفيما أنفقه، وعن علمه ماذا فعل به). إن تعاقب الليل والنهار، وسرعة تواتر الأيام والشهور والسنين بيننا، لآية لقوم يتدبرون. والواقع

د. محمد جباري

أستاذ باحث في التاريخ والفكر - المغرب

إلى عامل ورافعة للتنمية والتطور.

على ضوء هذه المعطيات، سنروم في هذه الإطلالة التاريخية الخفيفة، الوقوف على قيمة الوقت عند بعض أعلام التراث الإسلامي، وكيف كانوا يديرون أوقاتهم؟ في محاولة لاستخلاص سر نجاحهم العلمي والفكري والأدبي.

شخصيات دبرت وقتها فصنعت مجدها

يقول ابن الوردي:

لا تقل قد ذهب أربابه

كل من سار على الدرب وصل

إن هذا المقول الشعري، يصح لوصف مسار الترقى الذي سلكته شخصيات الفكر والثقافة العربية والإسلامية، والذي اُتسم بالثبات والصبر والمواظبة. فهذا زهير بن أبي سلمى، كان ينظم القصيدة الواحدة في أربعة أشهر، وينقحها أربعة أشهر، ويعرضها على الشعراء أربعة أشهر، قبل أن يشهرها، فسميت قصائده بـ (حوليات زهير). والأخطل استغرق عاماً كاملاً، بهذب قصيدته التي يقول فيها: «خَفَّ القطيْنُ فراحوا منك أو بَكَرُوا».

وقد ألف ابن الجوزي كتباً أكثر من أن تعد، حتى قال فيه ابن خلكان، لو جمعت الكراريس التي كتبها ابن الجوزي، وقسمت على مدة عمره، لكان يكتب في كل يوم تسع كراريس. وتميز جلال الدين السيوطي كذلك، بقلم سيال أهله ليكتب في كل مسألة مصنفاً بأقوالها وأدلتها النقلية والقياسية، وبلغت مصنفاته زهاء أربعمئة مصنف. وقد جمع عبداللطيف البغدادي بين التدريس بالجامع الأزهر



في النهار، والتأليف في الليل، وبلغت مصنفاته حوالي المائة والستين. وهو ما يعني أن الرجل كان أكثر تنظيمًا وحوكمة لوقته. وأما أبو الفرج الأصبهاني، فقد تتطلب منه كتاب (الأغاني) خمسين عاماً، وألف إلى جانبه كتباً أخرى كـ (كتاب الإمام الشواعر)، وكتاب الديارات، وكتاب الحانات وآداب الغرباء، وكتاب أيام العرب، وكتاب التعديل والانتصاف في

مآثر العرب ومثالبها. ومما يحكى عن ابن الأثير المؤرخ الراسخ في التأريخ الإسلامي، أنه حفظ من الأشعار القديمة والمحدثه ما لا يحصى، لا سيما أبي تمام الطائي، والبحري، والمتنبي... إلخ. وكان الفيلسوف الفارابي الذي ألف ما يقارب ثمانين كتاباً، يزوج بين الاشتغال في بستان بدمشق، والاشتغال بالفلسفة والنظر فيها، ومطالعة آراء وأطروحات المتقدمين وشرح معانيها. ولم يمنعه ضيق الحال، من المطالعة والتأليف على ضوء قنديل للحارس. واستمر على هذا الحال لمدة، حتى عظم شأنه، وبزغ علمه، واشتهرت كتبه، وكثرت تلاميذه. واستدعاه الأمير سيف الدولة، وأكرمه إكراماً، وعلت منزلته عنده. وعلى الرغم من هذا الشأو الذي ترقى إليه الفارابي، لم يورثه جشعاً ولا طمعاً، فقد كان قانعاً متعففاً، بحيث كان يقبض من سيف الدولة، أربعة دراهم فضة في اليوم، يستعين بها لقضاء ضروريات عيشه. ومما يذكره الفارابي عن نفسه: قرأت السماع لأرسطو أربعين مرة، وأرى أنني محتاج إلى معاودته. ويعترف ابن سينا، أنه مدين للفارابي في تفتح ذهنه وفهمه لكتاب ما وراء الطبيعة، الذي استشكل عليه رغم قراءته أربعين مرة. يقول ابن سينا: «إني قرأت كتاب ما بعد الطبيعة، فما كنت أفهم ما فيه والتبس عليَّ غرض واضعه، حتى أعدت قراءته أربعين مرة، وصار لي محفوظاً، وأنا مع ذلك لا أفهمه، وأيست من نفسي، وقلت هذا كتاب لا سبيل إلى فهمه، وإذا إنه يوماً حضرت وقت العصر في سوق الوراقين وببید دلّالٍ مجلد ينادي

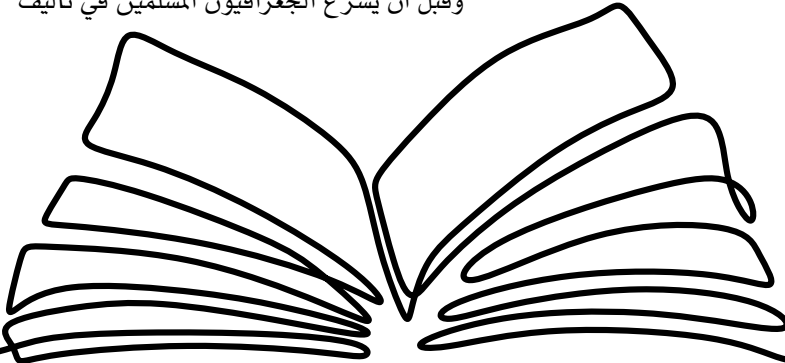
عليه، فعرضه عليَّ فرددته ردّ متبرم، معتقد أن لا فائدة في هذا العلم، فقال لي اشترِ مني هذا فإنه رخيص أبيعه بثلاثة دراهم وصاحبه محتاج إلى ثمنه، فاشتريته فإذا هو كتاب لأبي نصر الفارابي في أغراض كتاب ما بعد الطبيعة، فرجعت إلى بيتي وأسعرت إلى قراءته، فانفتح عليَّ في الوقت أغراض ذلك الكتاب».

ويروي لنا ابن سينا الكيفية التي كان يسلكها في الدرس والتأليف قائلاً: «كنت أرجع بالليل إلى داري وأضع السراج بين يدي وأشتغل بالقراءة والكتابة، حتى إذا غلبني النوم أو شعرت بضعف، عدلت إلى شرب قدح من الشراب، ريثما تعود إليَّ قوتي، ومتى أخذني النوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها، حتى إن كثيراً منها انفتح عليَّ وجوهاها في المنام».

ومن بين الذين عرفوا وقدروا قيمة الوقت، الفيلسوف ابن رشد الذي قال فيه ابن الأَبَّار: «إنه سوّد في التأليف عشرة آلاف طبق ورقا، وإنه لم يصرف ليلة من عمره بلا درس أو تصنيف إلا ليلة عرسه وليلة وفاة أبيه».

ويحكي أن ابن الصابوني عندما صار خازناً للكتب المستنصرية ببغداد، لم يرض عن نفسه أن يكون خازناً لكتب ينتفع بها غيره ولا ينتفع بها هو، ولذلك فقد انكبَّ على الدرس والقراءة والتأليف، فألف مجمع الآداب في خمسين مجلداً، ودر الأصداف في عشرين مجلداً كذلك. وهذا ابن القسيس البغدادي، الذي كان مثابراً وحريصاً على إتقان عمله، فقد نسخ قانون ابن سينا (يقع في عشرين مجلداً) كله بيده، ولما خرجت النسخة منه، وأصبحت في ملك المدرسة المستنصرية، طلبها وقابلها وصححها ونقحها، ثم أعادها إلى خزانة المدرسة. وقد رماه مبغضوه وحساده - لقاء هذا السلوك - بالفضول والرياء والتملق... إلخ. فرد عن ذلك: كلا الفريقين مخطئ، وإنما فعلت ذلك لئلا يُزرى عليَّ بعد موتي.

وقبل أن يشرع الجغرافيون المسلمون في تأليف





بقيته، واستثمر بفعالية وبرagamاتية. فالمسارات التي ذكرناها، كافية لتأكيد أن سر النجاح والتقدم، لا يرتبط بالحظ والنحس والسعد الذي كثيراً ما يلومه الناس، ويعلقون عليه أسباب فشلهم وخفاقهم وتخلفهم، بقدر ما هو رهين بالثبات والمواظبة والصبر والاجتهاد والإصرار والعزيمة والطموح ثم تنظيم وإدارة الوقت. ولعل خير مخلوق حباه الله تعالى بهذه الصفات، هو النمل والنحل. فمن يتأمل حياة هذان المخلوقان، سيقف مشدوهاً ومعجباً، أيما إعجاب، بهذه الحياة الفريدة، بما هي نظام وتنظيم وتقسيم للعمل ومتابعة واجتهاد وصبر واستثمار للوقت. لهذا فإن عالم النمل والنحل، يعتبر نموذجاً ومدرسة، حري ببنينا البشر أن يستفيد ويستلهم منها الكثير من الدروس والعبر النفيسة. فقد خاطب الفيلسوف الفرنسي مونتسكيو أحد أصحابه بقول بليغ «إنك تقرأ هذا الكتاب في ساعات قلائل، ولكنني أؤكد لك أنني قد تعبت في تأليفه تعباً شديداً رأسي».

وهواءها... إلخ. ولا يستقيم الحديث عن الجغرافيا والرحلة والأسفار، دون أن نستدعي الرحالة المغربي الطنجي الشهير (ابن بطوطة)، الذي خرج من طنجة عام 725 هجرية، وهو بعد لم يتجاوز اثنتان وعشرون عاماً، وتجول في العديد من الربوع في افريقيا وآسيا وأوروبا (الأندلس). وقادته رحلته إلى الهند التي نصب فيها قاضياً، ودامت غربته 24 عاماً، جمع أخبارها ونوادرها وغرائبها في كتابه الشهير (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار).

وأما العلامة والمؤرخ ابن خلدون، الذي فرضت عليه إقامة جبرية في البداية أربع سنوات، فقد اقتنص هذه الفرصة وحولها من نقمة إلى نعمة، وألف خلالها كتاب (المقدمة)، واستقصى أخبار العرب والبربر وزناته. كما انتهز مناسبة تواجده بالقاهرة، ليتم تاريخه اعتماداً على الكتب المتواجدة بمكتباتها.

من خلال ما سبق، يتضح أن الوقت يُعد أعظم ثروة في حياة الأفراد والشعوب، إذا تم الوعي

درهم النفيسة، التي جمعت الشائع والنادر عن البلدان والأفاق، كان هؤلاء يطوفون ويسبحون ويشاهدون ويسجلون. فالمسعودي طاف البلدان الإسلامية، وزار الهند، وجاب سواحل افريقيا الشرقية، ومنها عبر تجاه الجزيرة العربية. والتاجر ابن حوقل، فقد ظل يتجول بين البلدان مدة ثمانية وعشرين عاماً، ثم ألف مؤلفه الشهير (المسالك والممالك)، الذي ضمنه أخبار رحلاته، ووصف الأقطار التي زارها، واستعرض مدنها وأنهارها وقفارها وثوراتها... إلخ. وفي كتابه (الإشارات إلى معرفة الزيارات)، يطلعنا الهروي، على معطيات ومعلومات ثرية ومتنوعة المظان، من خلال زيارته إلى بلاد الشام ومصر والمغرب والجزر وبلاد الروم والجزيرة والحرمين واليمن وبلاد العجم والهند. ويعد كتاب (معجم البلدان) للجغرافي ياقوت الحموي، والذي قضى سنين عديدة في الرحلة بين البلدان، من أجل وأنفس الكتب، حيث أحاط فيه بكل البلدان، بأسمائها وجبالها وسهولها وأنهارها وقراها وبحارها وأمزجة سكانها



مجلة الثقافة العربية

لاكتشاف عوالم مجلة فكر الثقافية

أنطولوجيا الشعر الألماني من غوته إلى اليوم

يملكون القدرة وحدهم على الفهم والشرح كما هو اعتداد باللغات الوطنية القومية مما نجم عنه اعتزاز بالذاتية واعتزاز ذلك بأصالة الفرد وحرية الإبداع والتفكير والكينونة الإنسانية بتجاوز مقولة «ما ترك الأول للآخر شيئاً».

إن تطور الأدب الألماني والآداب الأوروبية جاء بعد التحرر من هيمنة الكنيسة من الناحية الدينية ومن الإقطاع من الناحية الاقتصادية وقد ساهم عصر التنوير في تحرير العقل من الوصاية والإمعية والتبعية وقد كتب كانط في دراسته الشهيرة: «لماذا التنوير» (إن التنوير يعني تحرر الإنسان من الوصاية الذي كان هو السبب في فرضها عليه والوصاية تعني عدم استعمال العقل دون توجيه من الخارج، والمسؤولية تقع على الإنسان نفسه لأن السبب في فرض الوصاية لا يعود إلى عدم القدرة في استعمال العقل بل إلى عدم الجرأة والتصميم، لذلك تشجع أيها الإنسان واستعمل عقلك دون وصاية من أحد).

فمن جهة حررت الثورة الفرنسية أوروبا عامة من الطغيان السياسي بعد ثورتها التاريخية عام 1789 والتي استمرت حتى عام 1799 مما كان له أثره في أوروبا عامة بالحد من سلطة الحاكم وإخضاعه إلى

مع الأدب والثقافة الألمانية.

أشار المترجم في المقدمة إلى أن الأدب الألماني بدأ مع مارتن لوتر الذي أصلح الكنيسة وترجم الكتاب المقدس إلى الألمانية التي كانت سائدة في شرقي ألمانيا الوسطى عام 1534 وكتب لوتر (لم آخذ لغة أو لهجة معينة بل لغة مفهومة من الجميع في كل أنحاء ألمانيا، إنني أخذت باللغة الساكسونية المستعملة في جميع الإمارات).

لقد أحدثت ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة الألمانية نقلة أشبه بالطفرة في نشأة وتطور الأدب الألماني الذي كان تحت سيطرة الدين والكنيسة فكتب لوتر تراتيل وأناشيد دينية بلغة سهلة يفهمها كل إنسان وبذلك فتح الباب على مصراعيه للكتابة الجديدة التي تبلورت فيما بعد في عصر التنوير.

والواقع إن التحرر من اللغة اللاتينية ومن آدابها شرحاً وتقليداً حرر الآداب الأوروبية من التبعية وتقليص هامش الحرية والمناورة الفردية وأتاح للشعوب الأوروبية أن تلج العصر وتدخل متن التاريخ صناعة وفاعلية. إن ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغات الأوروبية هو تحرر من اللاتينية ومن وصاية رجال الدين الذين



إبراهيم مشاركة

كاتب جزائري

يعد كتاب (ظلال ورد ظلال: الشعر الألماني من غوته إلى اليوم) الصادر ضمن سلسلة زهر الآداب عن دار منشورات البيت 2020 في 390 صفحة وبمساهمة الصندوق العربي للثقافة والفنون أفاق ومن إعداد وترجمة وتقديم سليمان توفيق إضافة هامة إلى المكتبة العربية التي ازدانت بهذا الكتاب الجديد الذي يثري المكتبة العربية في تواصلها وحوارها وثقافتها

سلطة الشعب وسيادة القانون وتعزيز حرية الفرد وحقوقه المشروعة الطبيعية والمكتسبة، وغدا شعار الثورة الفرنسية «حرية، مساواة، أخوة» بمثابة الثلاث النوراني الذي أثار حلقات التاريخ الحديث وأتاح للإنسان قدراً جديداً يصنعه بنفسه وجداناً وعقلاً، كشفاً وإبداعاً ونقداً.

في نفس السياق التاريخي عزز التفكير العلمي والنقدي من قدرة الفرد على صناعة التاريخ من جديد وساهمت الكشوفات العلمية والمخترعات الجديدة في إثبات ذلك وتأكيد جدوى العلم وفاعلية النقد وأصالة الفرد في مواجهة متطلبات العصر وإشكالاته. وتحت مظلة الانتماء للوطن والاعتزاز باللغة القومية تحرر المبدعون في أوروبا من هيمنة نظرية أرسطو في الفن وقانون الوحدات الثلاث ومن تقليد ومحاكاة هوميروس وأرسطوفان وإسخيولوس ويوريديس وصافو وفيرجيل إلى الاستماع إلى صوت الداخل الإنساني ومواقع الذات وأفراحها وهموم اللحظة: هنا والآن، وهذا ما اضطلعت به الرومانسية التي احتوت إشكالات العصر وروحه المتمردة.

لقد حدثت بعد عصر التنوير في ألمانيا ثورة أدبية أطلق عليها اسم (العاصفة والانطلاق) وهي تيار معاكس لحركة التنوير تدعم النزعة الفردية والعنصرية الوجدانية وتضعها فوق الفكر العقلاني الناقد وتدعو إلى الطبيعة والحياة وكان من أبرز شعرائها غوته وشيلر.

في ألمانيا كان التيار الرومانسي في القرن التاسع عشر على غرار الآداب الأوروبية الحديثة يدعو إلى المعرفة والإيمان ويجمع بين الفلسفة والدين ويرتكز على استخدام الأساطير في التعبير الشعري، لقد دعت الرومانسية إلى أن تصبح الحياة كلها شعراً وكان من أبرز شعراء هذا الاتجاه في الشعرية الألمانية نوفاليس وفون أرنييم وأيشندورف.

أما الاتجاه الواقعي فقد تزامن مع الثورة الصناعية وظهور الفلسفة الماركسية التي دعت إلى الاشتراكية والملكية الجماعية لوسائل الإنتاج وكان للماركسية تأثير شديد على الكتابة النثرية والشعرية على السواء في الأدب الألماني مع التحمس للثورة الفرنسية ومن أبرز شعراء هذا الاتجاه هاينريش هاينه.

بنما برز تيار التعبيرية في القرن العشرين الذي كان يناقض القيم البورجوازية في الفن والأدب وكان من أبرز ممثلي هذا الاتجاه في الشعر في ألمانيا جورج تراكل وغوتفريد بن.

وفي فترة ما بين الحربين ظهرت في ألمانيا تيارات

جديدة تعادي الحرب وتناصر مبدأ العدالة وتدعو إليه وتدعو إلى الانفتاح على العلوم الطبيعية وكان من أبرز دعاة هذا الاتجاه المسرحي برتولد بريشت. لكن وصول هتلر إلى الحكم عام 1933 شكل ضربة قوية للأدب الألماني فهاجر من هاجر وسكت من سكت وأصبح هناك فراغ أدبي وفني مع وجود صراعات بين كتاب وشعراء الداخل وكتاب وشعراء الخارج لبلد عاش وضعاً صعباً ودماراً كبيراً لا مثيل له.

حسب المعنى الأساسي للشعر في اللغة الألمانية الذي يعني التكثيف فالشاعر يجب أن يكون له موقف من الحضارة ومن اللغة، من الحياة والموت، من الزمنية والدين ومن أبرز شعراء مرحلة ما بعد الحرب المجديدين إنغبورغ باخمان وهانس ماغنوس انسيبرغ.

لقد كان للحريين العالميتين تأثيرهما البالغ على ألمانيا خاصة الحرب الكبرى الثانية مما حدا بالأدباء الألمان بعد تجربة الموت والخراب واللامعنى إلى الجنوح نحو نشدان السلام ونبد الحرب والدعوة إلى التآخي بين الناس والاعتزاز بالحرية والحب والمعرفة والجمال.

لقد تركت تجربة الحرب الكبرى الثانية ندوبها وكدماتها النفسية وجراحها العميقة في الوجدان الشعري فقد انتهت هذه الحرب بدمار البلد وتقسيمه وكانت الحرب الباردة وسباق التسلح النووي من بواعث القلق الفكري والتوتر الروحي لدى الشعراء ونقطة انعطاف في الأدب الألماني. وجاء الجيل الذي نشأ بعد الحرب ليثور ضد الآباء ويحاول بناء هوية خاصة مختلفة عن هوية الأهل وهذا جيل الصراعات الثقافية والسياسية، جيل الاغتراب.

لقد واكب هذا الجيل فترة الانتعاش الاقتصادي وعاش كل المشاكل والاهتمامات وكان سلوكه ينطوي على الشك والسخرية وساهمت حرب فيتنام في نشوء حركة تسييس المجتمع ضد الحرب وكان معظم الأدباء منضوياً تحت لواء حركة 68 التي بدأت شرارتها في باريس، وقد ناصر الشعراء الألمان هذه الحركة التي ساهمت في تغيير المجتمع في ألمانيا، أما في شرقها فكان على الشاعر أن يساير الأيديولوجيا السائدة أو يصطدم بالسلطة.

وقد ازداد الإقبال في ذلك الإبان على الشعر إبداعاً وقراءة نظراً لهيمنة الأيديولوجيا الرسمية والتضييق على الصحافة فوجد الشعراء الألمان الشرقيون في التكثيف والرمز والإيحاء أدوات للتعبير والانفلات من قيود الرقابة وهيمنة الحزب الحاكم في الدولة بغية خلق لغة شعرية تعبر عن شعور هذا الجيل.

أما اليوم بعد توحيد ألمانيا ظهرت تيارات جديدة تلعب بالكلمات وتخلق تجربة جديدة مع الاهتمام بالذاتية وأصبح الشعر نوعاً من إمكانية التعبير عن الداخل الإنساني الذي لا يستطيع النثر أن يقوم به. لقد قدمت هذه الأنطولوجيا عرضاً شاملاً للتجربة الشعرية الألمانية بتقديمها لنصوص متنوعة لاثنين وأربعين شاعراً وشاعرة من ألمانيا والدول الناطقة بالألمانية سويسرا والنمسا فاللغة وطن والشعرية بيت والجمال الفني سقف مع إثبات نصوص باللغة الألمانية في آخر الكتاب ومن الشعراء المترجم لهم: غوته وشيلر، هولدرين ونوفاليس، روكرت وهائنه، نيتشه، جورج تراكل، ريلكه وبرتولد بريشت، إنغبورغ باخمان، هاينر مولر، دورس غرونباين وكريستيان أوتز وهذه الترجمات مع التقديم المناسب لكل شاعر ولمحة نقدية وجيزة تلم بالسياق التاريخي والإبداعي المصاحب لمنجزه الشعري، تتيح للقارئ العربي اكتشاف أصالة هذه اللغة وتنوع الإبداع بها وراثته مع سد نقص في المكتبات العربية التي درجت على الاهتمام بالآداب الفرنكفونية والسكسونية.

وجدير بالذكر في حقل الترجمة عن الألمانية إلى العربية لا بد من التطرق والثناء على جهود عبدالغفار مكاوي (2012/1930) ومصطفى ماهر (2021/1936) اللذين خدما الأدب العربي بترجمة روائع الأدب الألماني في السرد والشعر على السواء إلى اللغة العربية وقدمتا بذلك خدمة جليلة للتواصل والتحاور والتناقص مع الأدب والفكر الألمانين، فالمساهمة الألمانية في حقول الفلسفة والأدب والعلم كانت مساهمة حاسمة جداً، ليوصل الجيل الجديد من المترجمين العرب ومنهم سليمان توفيق ما دشته هؤلاء الرواد.

لقد كان اختيار الشعراء والقصائد ينطلق من أصالة الشاعر وبصمته التي تركها على الشعرية الألمانية يعضد ذلك عند المترجم ذائقة شعرية ورصانة لغوية مع الدقة وتوخي الحس الفني واللمسة البيانية التي تتحاشى الإطناب أو الإيجاز المخل، فهو شاعر ومترجم وقد نقل إلى الألمانية كثيراً من نصوص الشعر العربي، مما يضاعف من أهمية الكتاب، فالترجمة هنا يقوم بها شاعر ومترجم متمكن من اللغتين: المترجم عنها والمترجم إليها فهو كما يقول يعيش بين لغتين ويحيا في ثقافتين، ولا ينكر حبه الشديد لهما بنفس القدر، ولعل هذا الكتاب هو حوار شعري راق بين لغتين، وسفر في تاريخ لغة وشعريتها هي الألمانية ولغة عريقة هي العربية كذلك فتحت دار ضيافتها -العرب مشهورون بكرم الضيافة والاحتراف بالآخر- لاستضافة شعراء ألمانيا في الترجمة العربية.

الوحدة المعرفية وأثرها على النهضة الحضارية والعلمية

مقدمة

كل المعارف وحياض الفنون، ومشاركاتهم وتآليفهم شاهدة على ذلك ومنبئة بما هنالك.

فالإمام الغزالي كان فقيهاً أصولياً فيلسوفاً لغوياً مربياً، وابن رشد طبيباً فقيهاً فيلسوفاً لغوياً وقاضياً، والعز بن عبد السلام كان عالماً بالفقه والمقاصد واللغة والأصول وفصول السياسة والحكم، وابن خلدون عالماً بالاجتماع مؤسساً له فقيهاً قاضياً لغوياً وابن حزم والسيوطي وابن تيمية وغيرهم من الأعلام الذين يعسر على الباحث أن ينسبهم لتخصص معين، على اعتبار أنهم شاركوا بالكتابة والتأليف في جل مجالات المعرفة، وشتى أنواع الثقافة والفنون، وما ذلك إلا لأنهم نظروا إلى العلوم الشرعية جميعها على أنها ضرورة بها تتم الشريعة وتتضح من خلال الامام بها معالم الدين.

غير أن الوضع تغير سلماً وتأثيراً بجملته من المؤثرات الداخلية والخارجية سواء المؤثرات: التاريخية أو السياسية أو الحداثية المادية.

إن الوحدة المعرفية والتكامل بين العلوم الدينية والإنسانية الكونية له عمق تاريخي وأصالة زمنية، فهو قديم قدم تلك المعارف والعلوم نفسها، لأن العلوم التي جاءت نتاج علوم الوحي إنما هي في الحقيقة علوم متكاملة فيما بينها، فكل العلوم مطلوبة إما ابتداءً أو تبعاً.

وإلى هذا المعنى يشير عالم أهل الأندلس ابن رشد الحفيد حيث قال: «إن العلوم صنفان: علوم مقصودة لنفسها وعلوم مسددة للإنسان في تعلم العلوم المقصودة في نفسها»¹.

فعلوم الوحي تحتاج العلوم الإنسانية في التأصيل والاجتهاد، والعلوم الإنسانية تتطلب مستويات مادية وأخرى روحية.

وإننا إذا نظرنا سير السابقين من علمائنا وجدناهم جسدوا هذا المعطى وحققوا ذلك التكامل: فلقد كانوا علماء موسوعيين متبحرين في جل العلوم ينهلون من

يوسف العزوزي

المغرب

الضعف الحاصل في شتى المجالات، ويظهر ذلك جلياً في المجال التربوي التعليمي وهشاشة المنظومة التعليمية في عدد من الدول خاصة، إنما أحد أسبابها غياب التكامل المعرفي بين العلوم، وغياب ثمرات العلم والتعلم في بناء وعي سليم في المجتمع، إضافة إلى الهوة والخرق الكبير الموجود بين الهوية والتكوين عند الطلاب الجامعيين

وهذا هو عين التخصص المحمود الذي يفتح لصاحبه سبلاً آخر لطرق شتى أبواب العلوم والمعارف والنهل من كل الموارد والمشارب.

المطلب الاول: التكامل المنشود

فحقيقة التكامل المرجو تحصيله هو الذي لا يعترف بالحدود الوهمية للمعارف، ولا يراعي تصنيفها تصنيفاً يمنع من الزيادة في الطلب والتحصيّل بين علوم كونية وأخرى عقلية أو علوم دينية وإنسانية، بل الهدف هو تحقيق وحدة معرفية تكاملية تقوم على انصهار الفوارق بين الحقول المعرفية، واعتبار العلوم جميعها كتلة واحدة مطلوبة إما ابتداءً أو تباعاً.

فتولدت فجوة القطيعة والتجزئة والتشرد بين الحقول المعرفية، ووجد التناهي وفقد التقارب والتداني وغابت تلك الوحدة، فأضحى المتعلم لا يكاد يفارق تخصصه إلا لمأماً، مطعماً على ما احتواه تخصصه جاهلاً بما سواه، مظفناً أنوار بصيرته عند حدود تخصصه، وتلك هي المعرفة الذي لا تقوم بها قائمة ولا ترتجى من ورائها نهضة.

هذا النموذج من المعرفة إذن يمكن القول إنه يمثل «إنسان النصف» الذي يعتبر سبب تعطيل وإفساد النهضة الفكرية والحضارية على حد تعبير المفكر مالك بن نبي.

المبحث الاول: بين التخصص والتفوق

غير أن ذلك لا يمنع من التخصص الدقيق في بعض العلوم والفنون تخصصاً يتيح لصاحبه الإنتاج والابداع في محرابها، وهذا من التخصص المحمود، وقد اشتهر عدد من علماء المسلمين بتخصصهم في علوم وبروزهم فيها دون غيرها، حتى ارتبط اسمهم بها وأضحت علماً عليهم دون غيرها من العلوم الأخرى، ومن أولئك العلامة الشاطبي رحمة الله عليه في المقاصد الشرعية وابن الصلاح في علم المصطلح والامام مسلم في الحديث ... وهذا أمر لا بأس به ما دام أنه لم يأت على حساب علوم أخرى، وإلا فلقد صنف النبي صلى الله عليه وسلم الصحابة كل حسب تخصصه ومجال اشتغاله. فقال عليه السلام -في معرض حديثه عن الصحابة وما امتاز به كل واحد عن غيره- فيما رواه أنس بن مالك رضي الله عنه: (...وأعلمهم بالحلال والحرام معاذ بن جبل وأفرضهم زيد بن ثابت وأقرؤهم أبي بن كعب...) الحديث²

فهذا التصنيف من النبي صلى الله عليه وسلم إذن وإن دل على وجود تخصصات معينة لدى الصحابة إلا أن له دالتين زيادة على ذلك:

أولاهما: أن علم معاذ بالحلال والحرام وزيد بن ثابت بالفرائض -الموارث- وأبي بالقراءة يدل على أنهم فاقوا غيرهم في تلك العلوم والمعارف وأحاطوا بأحكامها، فاشتهروا بذلك دون غيرهم فأصبوا مرجعاً في تلك المجالات والمعارف.

ثانيهما: اختصاصهم بذلك لا يعني جهلهم بغير ما هنالك. فمعاذ كان ولا شك عالماً بالفرائض عالماً بالقراءة، وزيد كان عالماً بالحلال والحرام عالماً بالقراءة وهكذا دواليك، غير أنهم تخصصوا في تلك المعارف واتخذوها نقطة انطلاق إلى ما دونها من المعارف لا أنهم اعتبروها نقطة الانتهاء والتفوق والانزواء،

المطلب الثاني: ثمرات التكامل المعرفية

إن التكامل المعرفي كفيل بصناعة النموذج المعرفي العلمي والنموذج الحضاري، لأن التطور الإنساني يقتضي توسيع البحث وإشراك كافة العلوم المسعفة والمساعدة. فالخطأ أن يجتهد الفقيه بعيداً عن المعرفة بالمجتمع ونفسية السائل. فهو ضرورة لتحقيق المنجزات العلمية والحضارية.

وإن التاريخ الإسلامي خاصة يبرز أن العلماء العرب قديماً قد حرصوا على تحقيق التكامل بين العلوم الإسلامية والعلوم الإنسانية، بداية من مطلع العصر العباسي الذي سعى فيه الخليفة المأمون لإنشاء بيت الحكمة والعمل على ترجمة التراث اليوناني والعلوم العقلية وإعادة التجانس بين العلوم الكونية والعقلية، فتمكنوا من خلال ذلك إلى بناء أعظم الحضارات الإسلامية الإنسانية، أرغمت الأعداء على الاعتراف بها قبل الاخلاء.

تقول الدكتورة عقيلة حسين في بيان الأسس التي عليها تقوم الحضارة وبها تبنى: «أساس بناء الحضارة الإسلامية: الدين والعلم، والدين الإسلامي حث على العلم في أول الآيات نزولاً على سيد الخلق صلى الله عليه وسلم، والعلم هو أساس التكليف والاجتهاد وصحة الأعمال والأقوال»⁵.

فكل واقعة خلفت فجوة بين العلوم الدينية والعلوم الكونية أو بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية - مشكلة الثقافتين - تعتبر بمثابة ناقوس خطر وطريق فشل النهضة العلمية والحيلولة دون قيام الحضارة. إذ الحضارة تستلزم خدمة المعارف بعضها لبعض، وانصهارها في قالب واحد يروم خدمة الإنسان وبناء العمران، وهو ما يجعل الخروج من نفق التخصصات العلمية إلى رحابة التكامل المعرفي أمراً ضرورياً للنهضة العلمية والحضارية.

غير أن ذلك قد لا يتأتى بحيث لا يمكن الإحاطة بمجالات المعرفة كلها فأحرى كلها، فيعسر بلوغ التكامل المعرفي المراد، وهذا أمر وارد لا محالة. فيجد المرء نفسه بين أمرين: الإلمام بالتخصص والتقوقع حوله، أو الاخذ بتنف معرفية من كل الحقول لا تؤهله للإلمام بأحدها ولا تجعل منه عالماً بل لا تكاد تبلغ به رتبة المثقف، وهما أمران أحلاهما مر.

وهذا الأمر في الحقيقة لا يمنع من العمل وفق مؤسسات ولجان ومجامع لتحقيق ذلك التكامل المنشود سواء على مستوى الجامعات أو المؤسسات التعليمية بل حتى على مستوى الدولة والأمة جمعاء.

فَيُتَنَقَّى لكل تخصص من هو أهل له ويُجْتَهِد في النازلة كل حسب موقع ومجاله فتُجْمَع الأقوال وتُؤَوَّد الآراء وتستنبط الاحكام بمعية كل ذلك دون إقصاء لحقل من الحقول.

وقريب من هذا المعنى قول الدكتور بعمر محمد: «فالواقع المعاصر اليوم يعرف تطوراً كبيراً في العلوم بقسميها الإنساني والطبيعي، والفقيه في أمس الحاجة إلى معرفة هذه العلوم في بناء فتاويه واجتهاده، وإذا استعصت عليه هذه المعرفة كان من الواجب عليه الاستعانة بالعلماء المتمكنين بمجال تخصصهم»³.

ويقول الدكتور يوسف القرضاوي في بيان أنه لا حرج في الاشتغال على التخصصات الدقيقة، وأن ذلك من أسباب تسهيل إصدار الفتاوى والاحكام على النوازل ما دام أن ذلك سينتظم عبر عمل جماعي: «... وإذا قلنا بتجزؤ الاجتهاد كما هو رأي الأكثرين فالأمر أسهل وأسهل. فهناك من العلماء من عكفوا على فقه الأسرة أو الأحوال الشخصية وتفرغوا له وأتقنوه، ونفذوا إلى أعماق مسأله... وآخرون تفرغوا لفقه المعاملات المالية أو الجانب الاقتصادي في التشريع الإسلامي... وغيرهم اهتم بالفقه الجنائي أو الإداري أو الدستوري فهم مجتهدون فيما تخصصوا فيه»⁴.

المبحث الثاني: من صور غياب التكامل في واقعنا ومخاطر ذلك

الضعف الحاصل في شتى المجالات، ويظهر ذلك جلياً في المجال التربوي التعليمي وهشاشة المنظومة التعليمية في عدد من الدول خاصة، إنما أحد أسبابها غياب التكامل المعرفي بين العلوم، وغياب ثمرات العلم والتعلم في بناء وعي سليم في المجتمع، إضافة إلى الهوة والخرق الكبير الموجود بين الهوية والتكوين عند الطلاب الجامعيين، فهم في مواجهة أفكار دخيلة في علم النفس، وعلوم التربية، والقانون والسياسة، واللسانيات والطب دون أدنى معرفة بالتاريخ الإسلامي لتلك العلوم جميعها. وفي المقابل طالب العلوم الدينية تائه بين التأسيس لفكر شخصي وبين المذاهب الفكرية، وبين تحصيل المعارف والعلوم المنفصلة عن غيرها من غير منهج تفكير أو نقدي، من قبيل تحصيل علم الحديث بلا علم الأصول والمقاصد، أو أصول الفقه بدون علوم اللغة. والعقائد بلا مناهج، وتصنيف العلوم العقلية علوم إضلال وزندقة، فانقطعت الصلة بين أطراف العلوم وأنواع الفنون، وهذا كله خلاف الأصل، إذ الأصل في تلك العلوم التفاعل مع النظام المجتمعي وقوانينه، واحتضان كيانه وهويته، والمحافظة على ثوابته، وضمان وجوده واستمراره.

المطلب الأول: مخاطر وآفات غياب التكامل

إن التاريخ الإسلامي خاصة يروي لنا تفاصيل حرص الأوائل على تحقيق التكامل بين العلوم الإسلامية والعلوم الإنسانية، بداية من مطلع العصر العباسي -على الخصوص- الذي سعى فيه الخليفة المأمون لإنشاء بيت الحكمة والعمل على ترجمة التراث اليوناني والعلوم العقلية وإعادة التجانس بين العلوم الشرعية خاصة والكونية والعقلية كذلك، وتمكنوا من بناء أعظم الحضارات الإنسانية التي احتضنت بها الأعداء قبل الاخلاء.

وإن آفة غياب وحدة معرفية وتكامل علمي مؤذن بخراب البلاد وهلاك العباد جراء ما يحصل من سوء في التقدير وسلامة في التنظير.

وإن الفقهاء قد أدركوا خطورة ذلك قديماً فاشترطوا فيمن يُنتصب للاجتهاد والفتوى شروطاً تضمن لصاحبها صفة التكامل أو تكاد، وذلك من قبيل تحقيق العلم بالنصوص الشرعية ومواطن الإجماع واللغة ودلالاتها، والواقع ومتغيراته.

ولذلك فإن النبي صلى الله عليه وسلم كان منهجه مستوحى مما يجري في وسطه ومجتمعه، فكان عليه السلام في سنته يمثل تجسيداً للربط بين المنهج

القرآني والواقع⁶.

لهذا وغيره فإن النبي صلى الله عليه وسلم قد ذم على بعض أصحابه جمودهم على النص والتصدد للفتوى دون مراعاة فهم الواقع ومآلات الفتوى والاجتهاد، وهي كلها وحدات يكمل بعضها بعضاً، فتناهى بصاحبها عن الخطأ الصريح، وتدنوا به من الصواب الصحيح.

ففي حديث جابر رضي الله عنه الذي أخرجه أبو داود⁷ - وغيره - أنه قال: (خرجنا في سفر فأصاب رجلاً منا حجرٌ فشجّه في رأسه فسأل أصحابه هل تجدون لي من رخصة؟ فقالوا ما نجد لك رخصة وأنت تقدر على الماء، فاغتسل فمات، فلما قدمنا على رسول الله أخبر بذلك فقال: قتلوه قتلهم الله...) الحديث فهلاك هذا الصحابي إنما كان نتيجة غياب تكامل معرفي وعدم توفيق في التنزيل للفتوى، وذهول عن مآلات الفتوى ونتائجها، ما جعل النبي صلى الله عليه وسلم يغلف القول: قتلهم الله.

كما أن غياب وحدة المعرفة والتوقع داخل التخصصات والتعصب لتلك التحزبات والجماعات نذير بصراعات تحول دون التقدم العلمي والحضاري.

فتجد على سبيل المثل مدارس تتمسك بالرأي وأخرى بالأثر وبينهما جسور الوصال لم تربط بين تلك التخصصات والمناهج وتدفع عنها القطيعة، وتجد ثلة تقرب المنطق وتقدمه، وأخرى تحرمه وتمنعه، من غير سعي إلى تقريب المناهج ومحاولة للتصالح بين الفكرين، كل يدعي الحق وينفرد بالحقيقة.

كل يدعي وصلاً بليلَى
وليلى لا تُقر لهم بذاك

صور غياب التكامل المعرفي

لقد عرفت القرون الأولى صوراً من هذا الصراع الناشئ عن عدم الإيمان بإمكان تكامل معرفي يجمع كل الأطياف والفرقاء ويوحد الصفوف.

فقد روي عن الإمام أحمد رحمة الله عليه - وهو الذي كان يمثل مدرسة أهل الأثر - أنه قال: «كنا نلعن أهل الرأي ويلمعننا حتى جاء الشافعي فألف بيننا»⁸. وهذا سبب كاف للدعوة إلى توحيد المناهج والمدارس والرؤى، واعتماد التكامل المعرفي منهج دراسة وتأليف، فهو السبب الأنسب لتوحيد الصفوف وتأكيد الاتفاق ودفع الافتراق والشقاق، وصنيع الامام الشافعي رحمة الله عليه عن طريق علم أصول الفقه خير شاهد ودليل على ذلك.

وكلام الدكتور عبدالحليم مهور باشا قريب من هذا حيث يقول: «إن تصنيف العلوم إلى علوم عقلية وأخرى عقلية، أو دينية وإنسانية من غير سعي جاد

لمد جسور التواصل بين الحقلين يؤدي لا محالة إلى ثنائية تضع العقل في مقابل الوحي، وتنشأ عنها أزمة «إبستمية» حادة تعصف بعلوم الوحي بمختلف التخصصات والمجالات، نتيجة عدم قدرتها على الاستفادة من المنجزات التي ولدها العقل الإنساني، فتبقى حينئذ حبيسة الممارسات المنهجية التقليدية»⁹.

خاتمة

إن أساس بناء الحضارة الإسلامية خاصة إنما كان قائماً على الدين والعلم، فالدين باعتباره ضابطاً للعمل البشري مهذباً لسلوكاتهم وتصرفاتهم، والعلم باعتباره محركاً للعقل، فالتكامل بين الدين بوصفه نصاً والعقل بوصفه مستتباً للعلم من النص، أدى إلى ظهور علوم دينية وغير دينية كثيرة ومتنوعة، والتي أثرت في بناء الحضارة الإسلامية قديماً بناءً قوياً ومتيناً، حتى صارت أمة خيرة.

فوحدة المعرفة والتكامل بين العلوم الشرعية والحقول المعرفية بالإضافة إلى كونه سبباً لتحقيق الأمن الفكري، فإنه يتيح مجالاً أوسع لمعالجة جل مشكلات العصر كل حسب تخصصه وقدراته، ويسهم في بناء الإنسان والأوطان، وتحقيق التقدم والازدهار، وإن التخصص العلمي يصبح سلبياً إذا ما انزوى المتعلم داخل تخصصه.

لهذا وذاك كان لزاماً إعادة النظر والاعتبار في قضية وحدة المعرفة داخل الجامعات والمعاهد، قصد الارتقاء بالعملية التعليمية التعلمية لكونها الرهان الأهم للتنمية الفردية والمجتمعية، وهي الطريق الأكثر نجاعة في تحديد حاضر الأمة ومستقبلها.

الهوامش:

- 1 - الضروري في صناعة النحو لابن رشد الحفيد ص 22 ح منصور علي عبد السميع/ ط1 دار الصحوة 2010م.
- 2 - أخرجه الإمام البخاري في الصحيح باب ما جاء في إجازة خبر الواحد الصدوق في الأذان والصلاة والصوم والفرائض والأحكام ح. 6866.
- 3 - من الاجتهاد في النص إلى الاجتهاد في الواقع لبعمر محمد ص 133 ط. دار الكتب العلمية 2009م.
- 4 - الاجتهاد في الشريعة الإسلامية للدكتور يوسف القرضاوي ص 112 ط3 دار القلم 1999م.
- 5 - مجلة البحوث العلمية والدراسات الإسلامية / عدد 4 سنة 2012م موضوع: التكامل المعرفي في المنظومة التعليمية الجامعية د. عقيلة حسين.
- 6 - تكامل المنهج المعرفي عند ابن تيمية، إبراهيم عقيلي/ ص 44 ط1 المعهد العلمي للفكر الإسلامي 1994م.
- 7 - سنن أبي داود كتاب الطهارة باب في المجروح يتمم ح 336
- 8 - دورية نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية بتصرف/ العدد 1 سنة 2016م، ص 206.



المحرر الثقافي

أقدم الخرائط في العالم

عن العلامات التي تركها البشر القدماء على الصخور والجدران

بقلم: ميريديث ف. سمول

بالظهور، ما يجعل وجود خريطة لمدينة أمرًا مهمًا، لكنها ترى أيضًا أن لهذا الفن الصخري بعدًا روحيًا أو دينيًا، وأن المشهد نُقش لحماية من قام برسمه. ومع ذلك، لا أحد يعرف تمامًا كيف كان يفكر الفنانون والخرائطيون الذين أنجزوا هذه الخرائط الأولى. هل كانوا ببساطة يوثقون لحظة زمنية معينة، وإن كان الأمر كذلك، فهل يمكننا أن نخمن السبب؟ هل كانت تلك الخرائط وسائل تذكّر، تساعد الصانع على العودة إلى مكان معين؟ أم كانوا يحاولون إيصال رسائل إلى الآخرين باستخدام الرسوم، كأن يرووا قصة أو يقدموا تعليمات؟ ومن الممكن أيضًا أن بعض البشر القدماء كانوا يرسمون الخرائط بانتظام على أسطح لم تحفظ، كالرمال أو التراب. فهؤلاء اعتادوا الهجرة، وتتبع الحيوانات لاصطيادها وأكلها، ورسموا في أذهانهم خرائط للمناطق أثناء تعقب نضج الثمار والنباتات الأخرى، وقد يكونون قد صنعوا خرائط على أسطح مؤقتة لم تخلف أثرًا.

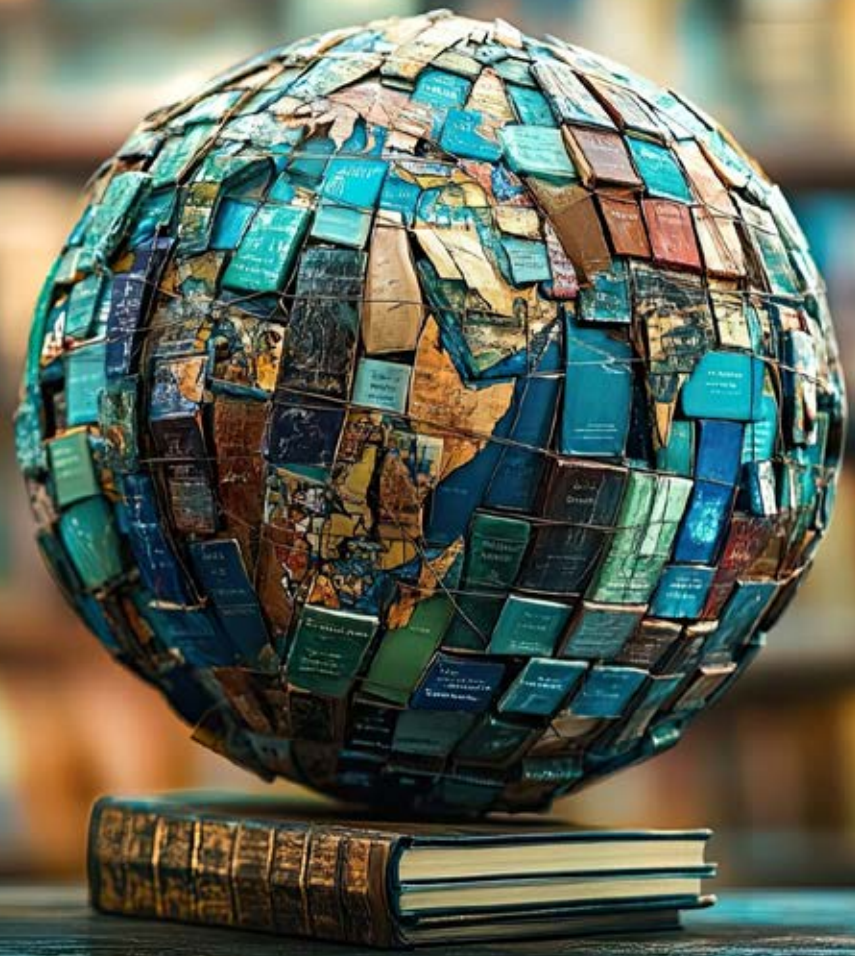
أولئك البشر القدماء الذين قد يكونون قد حضروا إشارات توجيهية في الرمال، أو خطّوا خطوطًا على الخشب، هم أول من مارس فن التمثيل الرمزي على هيئة خريطة. ومنذ تلك اللحظة، راح أسلافنا حول العالم يخدمون العلامات على الجدران والصخور، ويغمسون أصابعهم في الأصباغ، وينقشون العظام والأصداف والقرون ليُحدّدوا بها أين عاشوا، أو إلى أين كانوا ذاهبين.

ليست عند مستوى الأرض، بل عبر السطح. ويعلو جميع المنازل جبل مصبوع باللون البرتقالي وتنبثق منه خطوط وبقع سوداء، ويُفترض أن هذا الجزء من الرسم يُمثل جبل "حسن داغي" البركاني، الذي لا يزال قائمًا حتى اليوم، رغم أنه لم يثر منذ نحو 7500 عام. كانت هذه اللوحة جدارية في منزل أحد السكان، تمامًا كما نعلّق اليوم الخرائط كفن زخرفي في بيوتنا الحديثة. كما أنها أول خريطة رُسمت من منظور عين الطائر، ما يدل على نوع من التفكير الرمزي المجرد والمُعَد الذي يميز البشر المعاصرين. لقد كان الرسّام يرسم من قرب، لكنه يتخيل مدينته من بعيد ومن أعلى، وهي مهارة معرفية خاصة لا غنى عنها في رسم الخرائط.

ربما تكون أشهر خريطة قديمة هي تلك المحفورة على صخرة مسطحة في جبال الألب الإيطالية قرب مدينة بيسكارزو الصغيرة. يُعرف هذا الرسم المنقوش باسم "خريطة بيدولينا"، وهو جزء من حقل من النقوش الصخرية التي أصبحت اليوم جزءًا من منتزه أثري، حيث قضى البشر الأوائل وقتًا طويلًا في حفر مشاهد على الصخور. وتُثير هذه الخريطة الاهتمام لأنها تبدو مليئة بصور يُرجّح أنها تمثل منازل، وطرق، وحقولاً يُفترض أنها للزراعة، وميزات طبوغرافية كالجداول. وقد أُضيفت إلى ما يبدو خريطة بعض الشخصيات المسلحة، وعدد قليل من الحيوانات، ومنزل صغير واحد. يبلغ طول هذه الصخرة نحو تسعة أمتار وعرضها أربعة أمتار، وتعود إلى حوالي عام 1000 قبل الميلاد. وتعتقد عالمة كريستينا توركوني أن خريطة بيدولينا قد تكون أكثر من مجرد خريطة بسيطة. فهي تقرّ بأنها نُقشت في زمن بدأ فيه مفهوم الملكية الفردية

تُعدّ أقدم خريطة يمكن التعرف عليها في العالم من أوكرانيا، وتعود إلى نحو خمسة عشر ألف عام، أي بعد فترة طويلة من فنون الكهوف. فقد عُثر على ناب ماموث محفور، إلى جانب العديد من عظام الماموث، في موقع يُدعى ميجهيريتش (Mezhirich). الخطوط المحفورة على الناب ليست عشوائية، بل تشكل رسمًا أو صورة يُحتمل أن تكون نوعًا من الخريطة. يتكوّن التصميم من خطوط، بعضها مستقيم وبعضها متعرج، ويُفترض أنها تشير إلى سمات طبوغرافية. ويبدو أن هناك نهرًا في أسفل هذه الخريطة الأولى، وعلامات تدل على جبل أو تل في أعلاها. وفي الوسط، توجد خطوط صغيرة أخرى تشبه البيوت أو الأكواخ. جميع العلامات عبارة عن خطوط؛ لا وجود لمنحنيات ذات طابع فني. كما لا تظهر أية حيوانات أو أشكال بشرية. هذا الناب يختلف تمامًا عن أي لوحة كهفية من حيث غياب السرد والتمثيل التصويري. ثم هناك تقديمه المباشر والبسيط، مما يعزز انطباع كونه خريطة.

في موقع Çatalhöyük الشهير أثرًا في تركيا، نجد خريطة أوضح وأقدم. كان هذا الموقع مدينة مزدهرة ذات تقاليد ثقافية معقدة استمرت لأكثر من ألفي عام، كما تُشير الطبقات المتعددة من المباني المكتشفة هناك. إلى جانب الجداريات العديدة الملطية على جدران هذه المدينة، توجد أيضًا خريطة مؤرخة بحوالي عام 6200 قبل الميلاد. رُسمت هذه الخريطة على جدار يبلغ طوله نحو ثلاثة أمتار، وتُظهر صفوفًا من البيوت ممثلة كمربعات سوداء بها مربعات ونقاط بيضاء قد تكون نوافذ أو زخارف أخرى. ويُحاكي ترتيبها بجانب بعضها شكل المنازل الحقيقية التي اكتشفها علماء الآثار في الموقع، حيث كانت المداخل غالبًا



لماذا نظرية الترجمة؟

وتلزم ضمناً المترجم كي يبدي وجهة نظره بخصوص حضورها ضمن ورشاته، مما يفرض عليه استلزام نظرية لعمله، بالعودة طبعاً إلى تراث الترجمة كي يدرس ويتعلم، ويمكنه في الآن ذاته، مع تطوير خبراته وتراكم اجتهاداته ونضج تصوّره، طرح مفهومه الخاص حول صيغ تحقق هذا الانتقال اللغوي من نصّ إلى آخر؟ وكيف يعيش شخصياً تجربة الترحال تلك؟ لذلك، بوسعه في خضم الاهتمام باستراتيجيات الترجمة وفعالية التجربة، استعادة المتن النظري المهم الذي راكمته نظريات الترجمة أكاديمياً بحيث قاربت الجوانب اللغوية والأسلوبية والتفسيرية والسيماثية والوظيفية والتأويلية والتداولية، فجاءت تلك النظريات كي تنعت بواحدة من هاته النعوت بناء على طبيعة منظورها للنصّ الهدف أو المترجم.

جوهرية استحضار هذا الجانب المفهومي، كمرشد للعمل، قصد تذليل مجموعة صعوبات تعترض حتماً طريقة الترجمة، تتعلق بجذليات البنية النحوية

يشير، أولاً وأخيراً، سؤال نظرية الترجمة، سواء إلى استناد المترجم على نظرية معرفية ترشد عمله وتوجّه سعيه، أو عدم اكتراثه بضرورة تقيّده بنظرية معينة أو نظريات، ويشغل فقط من باب الشغف والحبّ والرغبة والمتعة، مدرجاً مبدئياً تمرين الترجمة ضمن غبطة هواجسه القرائية، بحيث يظلّ السعي نفسه؛ لذلك يترجم مثلما يقرأ.

أيضاً، يبرز سياق الإشكال المطروح، قضيتي الترجمة والتكوين المهني والتأهيل المؤسّساتي الخاضع لمعايير أكاديمية صرفة، ثم المترجم العصامي الذي ولج عوالم الترجمة ربما صدفة؛ دون قرار مسبق. كما، أنّ معرفته بما يفعل مستندة على عفوية الرغبة، بالتالي تبلور أسئلة حول الترجمة ضمن تباينات مرجعيات الفنّ، الحرفة، الممارسة، الموهبة، الشغف، النظرية، الخبرة، الصياغة، الممارسة التجريبية، تقوية الأدوات المعرفية، المهارات التأويلية، وأخيراً حدود الأمانة والخيانة.

استفسارات تنطوي عليها مختلف سياقات الترجمة،



د. سعيد بوخليط

المغرب

والدالية والمقامية والقارئ والمعنى والتواصل. مع ذلك، تظل علاقة الشغف بين المترجم والنص، السند الأول والأخير قصد تحقيق الانجاز وفق الشروط المعرفية والأخلاقية المقصودة وهزم مختلف العوائق الموضوعية والذاتية، ومدى قدرته أو إخفاقه على مستوى خلق جسور الألفة بين المصدر والنسخة، ثم السعي صوب إحداث نفس الأثر الذي خلقه النص الأصلي، أو كما أوضح أحدهم نجاحه في إعفاء القارئ من العودة إلى النص الأول، مهمة تبدو خالدة أكثر خلال الحالات التي تفترض ندرة تداول الكتاب الأصلي لأسباب معينة، وكذا صعوبة بلوغه وتجاوز التناقض الحتمي القائم دائماً، بين مقتضيات الأمانة والصياغة الجديدة تبعاً لمقتضيات اللغة الثانية أو المستهدفة.

الترجمة أسبق من أي نظريات حول الترجمة، التي يفترض أنها اجتازت ثلاثة مراحل هي: المرحلة السابقة عن تشكل علم اللسانيات مع فرديناند دي سوسور، بحيث استلهمت آنذاك تأويلات فقه اللغة وكذا الأطروحات الفلسفية. ثم المرحلة الثانية الموصولة بسياق توطيد علم اللسانيات بكل خلفياتها المعرفية العلمية الذي انتقل بالدراسة اللغوية إلى التصور الوضعي، مما فتح آفاقاً لم تتوقف غاية اليوم أمام علم النص، كما عكستها جيداً المرحلة الثالثة التي ابتدأت منذ سبعينيات القرن العشرين. نظريات أخذت تفاصيل متشعبة، ضمن تراكمات بحثية من خلال عناوين الاتجاهات الكبرى وهي:

***النظرية اللغوية:** ينطلق أصحابها من فرضية أساسية، مفادها أن المعطى الأساسي للنص يكمن في حضور الكلمات. النص، وحدة ذات بعد واحد ترسم نسيجه كلمات حسب تراكيب معينة، فالكلمات بمثابة المادة الموضوعية وينبغي انكباب مجهود المترجم، أولاً وأخيراً، على ترجمة الكلمات، وتبادل المفردات بين اللغات، واستبدال الوحدات اللغوية للنص بكلمات مماثلة دون الاهتمام بالسياق والدلالة. الترجمة عملية لغوية في الأساس، يترجم الكلمات فقط، وتركيزه على هذه الكلمات باعتبارها المادة الموضوعية الوحيدة التي يمتلكها المترجم.

***النظرية الأسلوبية:** أكد دعاة هذه النظرية بخصوص الترجمة، على ضرورة إحاطة المترجم بالأساليب اللغوية وآليات التعبير مما يتيح إمكانية استيعاب كيفية التحول بالأسلوب اللغوي من نص نحو آخر، ومعه الشعور بالمعنى والمشاعر المرتبطة بالنص الأصلي.

***النظرية التأويلية:** تأسست هذه النظرية

داخل فضاء المدرسة العليا للترجمة والمترجمين في باريس، بزعامة «ماريان لوديرار» و«دانيكا سيليسكوفيتش». تتحدد خطوات المترجم في الفهم ثم إعادة الصياغة وفق أسلوب يلائم مضمون نص اللغة الثانية. ينقل معنى النص حسب إدراكه وقد حرره من ألفاظه الأصلية وأوجد له معادلات جديدة. تمر عملية الترجمة عبر ثلاثة مراحل جوهرية، ترتبط الأولى بإدراك المعنى اللغوي للنص الأصلي، وبعدها إظهار المترجم لممكنات قدرته على التحرر من سلطة ذلك المعنى، أي ما يمثل الخطوة الثانية، منتهياً في المرحلة الأخيرة إلى إعادة التعبير عن ذلك المعنى بلغة جديدة.

***النظرية السيميائية:** ينصب اهتمامها الأساسي على الرموز وإحالاتها والمجازية، التي تنزاح عن معطياتها الواقعية المألوفة. استلهم المترجم للتأويل السيميائي، يمنحه القدرة على الإحاطة بمستوى الرموز والإشارات في النص الأصلي، تفكيك شفراتها بالتركيز على العلاقة بين الرموز والمعاني، وإعادة تأويلها بطريقة تعبر عن المعنى المأمول، بكيفية تتناسب مع أجواء النص الجديد.

***النظرية الوظيفية:** تركّز دعوتها على تحليل الأهداف والوظائف، بحيث يتجه الغرض الأساس صوب تحقيق أهداف معينة. الترجمة، مشروع يبتغي تحقيق أهداف ووظائف في إطار سياق معين ثقافي وتواصل.

***النظرية التفسيرية:** قد تكون نفسها النظرية التأويلية، فقط تختلف مناسبة التسمية. يحتفظ المترجم في خضم بنية هذه المرجعية على هامش من الحرية، بحيث تستوعب أولاً البناء اللغوي للنص الأصلي، ثم إعادة صياغتها بعد فهم المعنى واستيعاب المضمون. الترجمة، عملية تواصلية بين المؤلف والمتلقي.

***النظرية الدلالية:** استقادت دائماً نظرية الترجمة من التطورات الكبيرة التي شهدتها اللسانيات والنقد الأدبي، فاهتمت في إطار مقتضيات علم الدلالة بتحليل العلاقة بين الدال والمدلول والدليل. يحدث انتقال المعنى باستخدام كلمات تنتمي إلى لغة النص الثاني.

***النظرية التداولية:** الاهتمام بالمعطى التداولي، عبر تحليل عمليات الكلام وكيفية القول والمقتضيات والسياقات وخصائص التواصل اللغوي، أي مجمل العلاقات التي يراكمها من يتداولون اللغة.

***النظرية النصية:** تجسّد الترجمة الجيدة، توازناً بين السياق اللغوي والثقافي للنص، فالأخير أكثر

من مجرد كتلة جمل أو كلمات متجاورة، لكنه يمثل امتزاجاً يظهر النص مجالاً للتفاعل فيما بينها. تعتمد هذه النظرية على علم اللغة النصي، من خلال مناهج تحليل الخطاب.

***النظرية الغائية:** تحدّد الغائية من الترجمة الغرض من النص الهدف. الترجمة مشروع، يقصد تحقيق أهداف معينة تتجاوز مجرد موقف الحياد، بتحويل نص معين من لغة صوب أخرى.

جملة تأويلات لأفق الترجمة وماهية المترجم، أشرت إليها من خلال عناوين عريضة مختزلة ومقتضبة جداً، تعكس اختلاف المنظور بين مدارس الترجمة بخصوص السبيل المثالي الواجب على المترجم الاهتمام إليه قصد إنجاز ترجمة آمنة تستوفي المعنى المطلوب. اتجاهاً ورؤى قائمة الذات، بحيث ترى اللسانيات الترجمة نتاج محض اشتغال لغوي ولساني، ويربطها أهل الفلسفة بالأفكار والمعاني لأنها مسألة فلسفية، وتدعو ظاهرة ثقافية عند أهل الدراسات الثقافية، ويعتبرها المشتغلون بحقل الأدب جزءاً من الدراسات الأدبية المقارنة...

الترجمة عملية تفكيك للرموز اللغوية، وأسفار لامتناهية بين اللغات والثقافات والحضارات، وتعميم قيم أخلاقية - إيتيقية تحافظ على هوية الإنسان النقية، بل ونظام اقتصادي - مالي، بحيث تلعب دوراً في تنمية الإنتاج القومي للدول، وتطوير الأنماط الاجتماعية والذهنيات، وتكسير الثقافات الأحادية، وتقويض أنساق السلط الشمولية، وتكريس النزعة الإنسانية العميقة عبر تذويب الترجمة لمختلف الحدود والحواجز المادية والمعنوية.

معالم، لاتلامس كنهها دائماً، علمية نظريات الترجمة التي تهيب جموح الخيال بكيفية غير مضبوطة، كما الشأن مع البناءات المفهومية، بل تتشكّل قبل كل شيء، ضمن حصيلة انسياب أدبيات الترجمة وتراكم انطباعات المترجم، التي اختبرها حقا بكل تفاصيلها الحية في إطار ورشاته العملية. تبلور الانطباعات الذاتية، أرضية لصياغة النظرية وفق إطارها القاعدي المقتن. ولا شك، بأن أغلب المترجمين الراسخين قد خلفوا أدبيات، يكشفون بين طياتها عن تجاربهم الشخصية حيال ترجمة النصوص بكل دقائق يومياتها السعيدة والحزينة والمحزنة والمحبطة والمهمة والنمطية، ثم الجوانب التقنية والفنية المرتبطة بتمارين الترجمة؛ أي سياقات فعل الترجمة لحظات اختباره الميداني، نكاية بكل التأسيسات الأكاديمية القائمة، وخلخلة لمرتكزات مختلف مناهج نظرية الترجمة المعاصرة.

في فلسفة الفن السابع: آلان باديو أنموذجًا

السينمائية.

علينا في بادئ الأمر أن ندرك أن السينما بوابة متعددة المسارات بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، يراها البعض بأنها صناعة وظفت وفقًا لتقنيات معينة. والبعض الآخر يراها مطية ترفيهية وتعليمية فحسب. طائفة تبتعد عن هذا كله وتجرد السينما قدر الإمكان لتقول إنها مجرد صور فوتوغرافية هلامية مموهة وموهومة بالحركة ومزودة بالأصوات. طائفة أخرى تراها وسيلة إعلامية تجارية نفّاذة ومؤثرة. هذا فعلاً بين مدى صعوبة تحديد تعريف دقيق للسينما لكن مع ذلك تبقى كل هذه التعريفات صحيحة ومن منظور آلان باديو فالسينما نص مفتوح متنقل، في حالة سيولة، تسافر عبر الواقع وتنقل التجربة في بعد حساس للفكر، خالية من القواعد والقيود. كما هي مبنية على نظام متجدّد باستمرار. وعندئذ فالسينما قادرة على اختراق وجدان كل متلقي

لا ينفكّ الفيلسوف الفرنسي آلان باديو يبحث عن العلاقة القائمة بين الفلسفة والسينما بمعنى ينبش عن الوشائج والخيوط التي تربط الصورة السينمائية بالمفهوم الفلسفي انطلاقاً من نصّه "سينما"¹ وبالتالي نلاحظ إثارة لإشكالية السينما في الفلسفة المعاصرة. ولا يبلغ الأمر منتهاه دون أن نعرف في ما إذا كان الحرص الكبير الذي أبداه آلان باديو (17 يناير 1937) من أجل التأكيد على أن السينما ذات طابع فرجوي تجاري بحيث قرّم مكانتها في العديد من المواضيع واعتبرها فناً عاهراً لا صلة لها بالفلسفة، كما ناقش الصورة السينمائية وبين حدودها. ونحن نعلم أنه أنكر أن تكون للسينما مضامين فلسفية مقصودة إلا أن بعض أجزاء الكتاب تداخلت فيها الأفلام مع الأفكار والتأملات الفلسفية، وأنها قد أسفرت بكل تأكيد عن أطروحات فلسفية. تقترح تصوّراً معيّنًا للإنسان والعالم ومكانة العقل البشري والثقافة

د. سكيئة الوريثي

تونس

وقادرة على تشكيل الوعي أيضاً. فهي بعيدة كل البعد عن التسلية والترفيه كما يشاع، ف وراء كل تسلية رسالة ضمنية مثل فيلم الديكتاتور لشابلن (1977-1989).

تعالج السينما المسائل الاجتماعية والسياسية مثل فيلم التعصب لغريفت أو فيلم أكتوبر لإيزنشتاين أو الجندي الصغير لغودار. وبأديو مثله مثل بعض مفكري عصره كجانان، دلوز، رونسيار ... متأثر بالسينما، وكانت معرفته بها حرة مستقلة. ومروره للكتابة حول السينما يعود إلى مرحلة شبابه حين كان طالباً. أول كتاباته الهامة والشيقة حول السينما كانت تحت عنوان: «الثقافة السينمائية la culture cinématographique».

وبالتالي فالسينما بمثابة وسيلة تعلم ومعرفة وعرفان بل هي أسلوب حياة وتكوين وتفكير. إذ دافع بأديو بالتدقيق على السينما من خلال مجموعة أفكار من السينمائيين مثل:

Rossellini, Hitchcock², Mizoguchi, Godard³, Murnau, Visconti⁴.

لعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن السينما عند بأديو وثيقة الصلة بالفلسفة فولادتها كانت تتغذى بأحداث الفلسفة وقضاياها ومن هنا استفادت السينما من الفلسفة في طرح الأفكار والقضايا والموضوعات المختلفة، كذلك تستفيد الفلسفة

من السينما بجماليات الرؤية السينماتوغرافية، أي الأساليب والصور الفنية في تناول الأحداث وتوظيفها من خلال التعبير عن هموم الإنسان وحاجات العالم. ومن هنا تصبح اللافلسفة هي أرض الفلسفة حيث عمل بأديو على إلغاء التعارض بين الفلسفة والسينما لأنهما يشتركان في الإبداع. فالفلسفة تبعد المفاهيم في حين السينما تبعد الصور. ولعلنا لا نبالغ إن قلنا أن الفلسفة والسينما أختان من الرضاعة، فهما مقرونتان ببعضهما البعض، ثمة محايدة بين الفلسفة والسينما لأن السينما لا تستطيع أن تعيش إلا داخل صيرورة فكرية قائمة على الحرية والإبداع. بلا شك فسؤال العلاقة بين الفلسفة والسينما وبالتالي بين الصورة والمفهوم نجده داخل رحم الإبداع السينمائي. فالسينما هي مجال التفكير الفلسفي والصورة في السينما تساوي المفهوم في الفلسفة وبالتالي تبدو العلاقة مزدوجة وهذا الأمر نستشفه في ثنايا نص بأديو، حيث يسلك آلان بأديو إتجاهاً مختلفاً للفلسفة الجمالية وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته في النزعة التكميلية بين الفلسفة والسينما حيث أصبح الحقل الفلسفي في اتصال مع الحقل السينمائي ويتجلى اللقاء بين الفلسفة والسينما خصوصاً في الإبداع والمقاومة. فالجمال عنده سمات شكلية متحققة. ثمة وحدة وتناغم بين عناصر مختلفة بحيث لا تكون هذه العناصر مرتبطة بنمط منتظم فحسب

بل هو متوحد بشكل عضوي، فعندما نشاهد فيلم لسينمائي فورد ford أو لهتشوك Hitchcock أو لغانس Gance أو لشلوندرف Schlondorff يثير فينا دهشة تجعلنا نساءل عن استفهامات ذات أصول فلسفية كما نستشعر متعة جمالية.

يعد التفسير الفيلوسينمائي لعلم الجمال من أهم التفسيرات وأكثرها خطورة ويعد كتاب "سينما" خطوة عملاقة في البحث الجمالي حيث يعكس مدى تقارب الفكر الفلسفي والسينمائي في تحليل الموضوعات الجمالية، وعليه يقوم الفن على الخلق الجمالي حيث يتمسك بفكرة قوامها أن الفن عمومًا والسينما بالخصوص لا تخلو من بعد استيطقي، فميلاد الاستيطقا عنده مرتبطة بفلسفة السينما بمعنى تجسد الرؤية الجمالية في المزج بين الفلسفة والسينما وفكرة الانسجام بينهما، تبعث في النفس نوع من الشعور الجمالي. فانطلق الجمال الفني مع بأديو من خلال الصور القائمة على الألوان والأشكال والأضواء والمؤثرات الصوتية وهذا يعني أن الصورة هي المسؤولة على تشكيل البعد الجمال.

اهتمام آلان بأديو بالسينما ناجم عن حاجة صميمية فتعامل معها بطريقة الناقد الفلسفي. حيث تحتاج السينما أيما احتياج لإعادة نظر ومراجعة نقدية لأنها تغدو جزءاً من منظومة الإكراه الناعم. فمن يجرؤ الاعتراض على هذه المنظومة الفرجوية التي ما فتئت تزحف لتترك



لقد طرح باديو مسألة السينما مشدداً على أن هدفها بالدرجة الأولى هو تحقيق المزيد من الأرباح والإنتاج الاستهلاكي، فهي موجهة بالأساس إلى الجمهور العريض. وهذا ما يغير وجهة الثقافة من العلم والمعرفة والتربية إلى مجال المتعة والتسلية بما يتلاءم والمجتمع الاستهلاكي حتى بات الاستهلاك السينمائي سلعة تشبه أي سلعة تجارية. نلاحظ انحدار السينما في معظم ألوها بعد انقراض الثقافة السينمائية وسيطرة الثقافة التجارية الاستهلاكية التي تحولّ الذهن والخيال والشعور والتفكير إلى حضيض الذوق وبالتالي تقتصر على نشر النجاسة. نستشّف من خلال أفلام غريفت وغودار وغانس وفسكونتي visconti ركنا آخر من أركان الاغتراب والعبث في الحياة الجنسية. وعليه تم تحويل الفيلم إلى سلعة تتبادل وتستهلك كونياً على نحو موحّد وهذه السلعة تشمل الجسد الإنساني والموارد الطبيعية والإنتاجات الثقافية والفكرية والفنية عبر إفراغها كلياً من مضامينها وتحويلها إلى كليشيات، فهيمنة الصورة السينمائية الكليشية بعبارة دلو (1925-1995) ليست سوى تخلي نهائي عن البعد الإبداعي للسينما ليتحوّل الفيلم ذريعة لا متناهية تساهم في تنميط الوعي والسلوك على النحو الذي يخدم مصلحة السلطات الاجتماعية والسياسية، وعليه يرى آلان باديو أن السينما فن ملوث، نجس يفتقر إلى توطين مفاهيم وأحداث فكرية. فهو يتعامل معها من الوهولة الأولى كناقذ سينمائي حيث ناقش الإشكالات الإيتيقية والأخلاقية التي تم استبعادها وتهميشها في معظم الأفلام المعاصرة. وهكذا فإن الهدف الأساسي لبرنامج الأفلام السينمائية في مجتمع تجاري ليس

توغّل باديو في السينما واستشف أن معظم الأفلام إما دعائية أو تجارية حيث تستأثر السينما التجارية بالجمهور ولا تشبع من الربح. تصنع للمشاهد أفلاماً مفبركة فتمتص العقول وتعمي الأبصار بالقيم الشاذة وبأحلام اليقظة. وحينئذ تساهم السينما التجارية البراغمية في نشر التصحر والخواء الثقافي القائم على التزوير والتخدير والتمويه لصالح المكنة الرأسمالية والقطب الأيديولوجي

إثارة الاهتمام بالحقائق الاجتماعية والفكرية بل التحجيب من هذا الاهتمام والتخفيف من جديته. وذلك من خلال تضليل عقول البشر الذي تمثل إحدى الأدوات التي تسعى الرأسمالية إلى تحقيقها أي تطويع الجماهير لأهدافها وأرباحها الخاصة. تُعبّر السينما عن الفلسفة بفجاجة ذلك لأنه ثمة الكثير من الأفلام قائمة على المتعة، أفلام تجارية تتعارض والتفكير النقدي الفلسفي. حيث لم تكن علاقة السينما بالفلسفة مثمرة، ربما لأن السينما فن جماهيري قائم على المتعة والترفيه، لا يخاطب الفكر إلا بنسبة ضئيلة مما أدى إلى تعطيل التأمل النظري الفلسفي للسينما. فالتدخل الفلسفي في العمل السينمائي يؤدي إلى عرقلة عملية التلقي الجمالي للصورة السينمائية. تبدو العلاقة بالفعل بين ما هو سينمائي وبين ما هو فلسفي متقلقلة قريبة كل القرب من الغموض والتقلقل وبعيدة كل البعد من الوضوح والاتضاح وعليه فالتأمل الفلسفي للأفلام لن يكون له نتائج،

لأن السينما في النهاية ليست سوى فن جماهيري. والجمهور لا ينتبه كثيراً إلى الجوانب الفلسفية للفيلم، وبالتالي لا وجود لصلة فريدة من نوعها بين الفلسفة والسينما. فالأفلام استقصاء للفلسفة يشوبه الارتباك والحيرة والترمرم.

توغّل باديو في السينما واستشف أن معظم الأفلام إما دعائية أو تجارية حيث تستأثر السينما التجارية بالجمهور ولا تشبع من الربح. تصنع للمشاهد أفلاماً مفبركة فتمتص العقول وتعمي الأبصار بالقيم الشاذة وبأحلام اليقظة. وحينئذ تساهم السينما التجارية البراغمية في نشر التصحر والخواء الثقافي القائم على التزوير والتخدير والتمويه لصالح المكنة الرأسمالية والقطب الأيديولوجي. ولنا أن نتساءل ههنا عن الملامح الصورة السينمائية اليوم التي تضلّلنا وتساهم في خلخلة معتقداتنا وتنميط قناعتنا؟ ألا تلتقي مع ثقافة الفراغ والقيم المستهلكة الفرجوية، وعندئذ ألا تدخل في صراع مع الفلسفة؟ ما مدى سلطة هذه الصورة في وضعنا داخل السرب وتركيز عقلية القطيع؟ هل للصورة السينمائية طبيعة سحرية خارقة للعادة؟ أو ليس وجودها هو وجود هلامي يقوم أساساً على توليد المعاني المزيفة والمموّهة؟ ألم تساهم الصورة اليوم في الاستيلاء على المشاهد وتضعه في دائرة العطالة والاندھاش الفكري؟ هل أصبحت الصورة السينمائية غارقة حتى النخاع في السطحية والعقم؟ كيف السبيل للانعتاق من ربق الصورة القمعية التي تنتهك آراءنا؟ أن الألوان أن نحد من غرور الصورة السينمائية فنحصر مهمتها في تسليع الثقافة والاستهلاك التي تتوصّل إليها من خلال الأفلام التجارية؟ غير أن هذه المهمة بدأت بدورها تتقلص وذلك تزامناً مع فحص الفلسفة



لها. فالوظيفة الفلسفية في المراس والنقد هو ألق الفكر بالنسبة إلى باديو، فلا يتشكل النقد الفلسفي من عدم مثلاً لا يخرج الفلاسفة كالقطر كما يقول ماركس (1818-1883).

يجتاح العالم السينمائي طوفان من الصور، تؤثر في الوجدان مباشرة باعتبارها وسيلة لتعزيز ثقافة الاستهلاك خاصة في المجتمع الرأسمالي المتمركز على المزيد من الإنتاج والمردودية والتسويق والاحتكار والحيث. تمارس الصورة السينمائية الموهومة والمضللة الاستغلال المادي والنفسي خاصة عند المتلقي الساذج لأنها رسالة إيحائية واستهوائية. تستطيع التأثير على المستقبل عبر الاستمالة وبالتالي باتت الصورة السينمائية تنتج من أجل الإعلام والنظام الرأسمالي والكوليونيالي. فلا شك أن الصورة اليوم تتساوى مع الكلمة. إذ تتحدث الصورة السينمائية عن نفسها بنفسها دون الحاجة إلى الكلم فهي ليست غاية بحد ذاتها بقدر ماهي وسيلة للإقناع والتأثير.

تميل الصورة إلى اللغظ والهديان فكل شيء فيها يثرثر بلا توقف. وكأنها مجبرة على الحديث عن كل شيء من حولها. إذ تمتلك الكثير من الجاذبية والعمق. هي أيضاً صور الإغراء والأجساد العارية التي تساهم بقسط وافر في إنتاج ثقافة الفرجة. أكد باديو على أن الصورة ليست سوى كيان إعلامي مستعبد. وصفها باعتبارها سلعة وربطها بالفيتيش أي هذا الإنسان الذي صنع الصورة أصبحت تتحكم فيه.

لقد سعينا من خلال هذا المقال إلى تبين إشكالية العلاقة بين الفلسفة والسينما لآلان باديو وذلك بهدف تحليل جملة من المآرب المعرفية والنقدية. إننا نأمل أن تكون الدلالة الفلسفية قوية ونحن من أولئك الذين مازالوا يؤمنون إيماناً عميقاً بأن الاهتمام بالسينما موكول بالأحرى إلى الفلسفة لأنها وحدها التي يرجع إليها أساساً أمر التساؤل وانطلاقاً من التفلسف يمكن أن نستشرف منافذ إلى المعرفة الخالصة. وبناء على ذلك فإن السؤال حول السينما يتأرجح ويتحرك ضمن سؤال أشمل هو سؤال الفلسفة. وهذا يتجلى خصوصاً في مستوى تلك الخصومة بين المفاهيم والصور، فالصور والمفاهيم السينمائية تتأسس داخل الحقل الفلسفي وهذا ما أكدته باديو في نصّه وبالتالي فالعلاقة بين الفلسفة والسينما علاقة منصهرة ومزدوجة، إلا أن الصورة السينمائية المنشأة وفق مبدأ التضليل تتعارض والفلسفة لأن الفلسفة بسما للحقيقة.

ومما يؤكد باللموس أيضاً، أن مشكل السينما مشكل حيّ وناضب في قلب اهتمامات عالمنا المعاصر وأن أغلب المفكرين الذين انخرطوا في هذه المسألة وعلى رأسهم دلو، قلما أنكروا ضرورتها المعرفية أو استبعدوا إمكانية تصور خطاب فلسفي للسينما. لأجل ذلك نتجرأ ونقول إن مشروع فلسفة السينما ليس مشروع فلسفي فقط بل أصبح اليوم، مشروعاً يمكن أن يكون له تأثير فني واضح وهو كذلك وبكل تأكيد ليس مشروعاً للفنانين السينمائيين فقط، بقدر ما هو ميثاق يجمع فلاسفة الفن والإستيطيقا والإيتيقا والسيموطيقا. لذلك يدعو

باديو للتشخيص واستجلاء ما طرأ في الحضارة المعاصرة من انقلاب في القيم لحق الفن السينمائي خصوصاً والثقافة عموماً. تكمن رسالته في التأكيد على أن السينما أو الصورة السينمائية أصبحت سلعة تنتج ألياً، وجزءاً من منظومة السلع التجارية. المهم هو أن تكون الصورة جيدة وجذابة لتحقيق مجتمع الاستعراض والمشهد أي المجتمع الذي ينشر أسلحته على نحو معين فيدفع إلى الاستهلاك والترفيه فهو بمثابة حرب الأفيون التي لا يخمد لهيبها. وبالتالي كفت الصورة السينمائية عن أداء دور الوسيط بل أصبحت تتخذ أهمية إيديولوجية هي إيديولوجيا الفرجة التي أصبحت تعوّض ما كان يمثل فلسفة وأخلاقاً واستيطيقاً. فقد ولّى الزمن الذي كانت فيه الصورة وسيلة من وسائل التواصل بل أصبحت مكنة الاستلاب الفكري، مكنة صانعة للاتواصل لأنها تمارس السلطة واستراتيجية التزلف. ولهذا فالصورة السينمائية التجارية القائمة على الأساليب الإيحائية والتنويمية، تعدّ خطراً على الصحة العقلية لأنها تساهم في الاغتصاب الفكري والتلاعب بالوعي. ولدرء هذا الخطر يجب منع الأساليب التجارية التنويمية بحيث نراهن على أفق كوسمولوجي ونظرة إيتيقية كونية تعيد الثقة بين الباث والمتقبل وتعيد العلاقة بين الصورة والمفهوم وبالتالي بين السينما والفلسفة.

الهوامش:

1- Alain Badiou, Cinéma, textes rassemblés et présentés par Antoine De Baccque, éd, Nova, 2010.

2 - هيتشكوك: مخرج انجليزي ولد عام 1899 وهو أستاذ أفلام التوتر والترقب suspense وهو بارع في رواية قصة الفيلم، لقد تأثر بالمدرسة التعبيرية في الفن... ثم ظهرت معالم شخصيته في أول أفلامه الناجحة "الساكن" وسار بأبحاثه إلى منتهاها في فيلم "ابتزاز" وهو أول فيلم إنجليزي ناطق له قيمة. وقد بلغ قمة فنه في سلسلة من أفلام suspense غالباً ما تبني على المطاردة مثل فيلم "الرجل الذي يعرف أكثر من اللازم"، "تخريب"، "سيدة تختفي" وفي أواخر الحرب العالمية الثانية سافر هيتشكوك إلى هيليوود. حيث عاش أول الأمر على ثمار أفلامه الإنجليزية يأخذ منها طريقتها في التعبير، وكذلك موضوعاتها إلى حد ما... مثل أفلام "المراسل الأجنبية"، "المغرب" ثم ما لبث أن اتبع ذوق هوليوود في أفلامه الميلودرامية التي تعتمد على التحليل النفسي مثل فيلم "المأخوذ" وأفلام "المطاردة" مثل "امسك حرامي"، "الرجل الذي يعرف أكثر من اللازم" وأفلام الرعب مثل "مرض نفسي"، "الطيور".

3 - مخرج فرنسي ولد عام 1930 وهو إحدى الشخصيات القوية التي ظهرت في الموجة الجديدة ومن أهم أفلامه "على آخر نفس"، "المرأة هي المرأة"، "الجندي الصغير"، "امرأة متزوجة".

4 - مخرج إيطالي ولد عام 1907 عمل مساعد لجان قبل أن يقوم بإخراج فيلمه الواقعي "السلط" ويعتبر هذا الفيلم المباشر الأول بمدرسة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، ثم قدم بعد الحرب "الأرض ترتعد" وترك السينما لفترة طويلة وكرس حياته للمسرح حيث أصبح فيه أكبر مخرج معاصر، ثم عاد فقدم للسينما "الفهد"، "الليالي البيضاء".

فقه رد الفيلسوف على المتكلم

حينما انتقد أبو حامد الغزالي الطوسي (ت. 505هـ/1111م)، في كتابه (تهافت الفلاسفة)، الفلسفة وجمهور الفلاسفة بشدة وعنف، محاولاً إثبات عجز العقل البشري عن إثبات أو نفي الحقائق الإلهية، جاءته ردود كثيرة، وأشدّها وأعنفها رد أبو الوليد ابن رشد (الحفيد) (ت. 595هـ/1198م)، فكان لهذا العالم، والفقيه، والقاضي الطبيب، والفيلسوف، والشارح الأول لكتب أرسطو؛ ردوداً واعتراضات كثيرة في كتابه (تهافت التهافت) على كتاب (تهافت الفلاسفة)، وهو كتاب ليس مخصصاً في المقام الأول للبرهنة على صحة المسائل الفلسفية ومذاهب الفلاسفة، بقدر ما هو محاولة رد هجوم الغزالي. والذي يهمنّا ويشغلنا في هذا المقام، ليس مضمون الردود، التي تضمّنّها الكتاب، بقدر ما يهمنّا ضرورة الالتفات إلى جانب آخر لا يشغل بال الكثير من القراء، ألا وهو؛ أسلوب رد واعتراض ابن رشد على مضمون ما جاء في كتاب التهافت؛ لأبي حامد الغزالي.

(بداية المجتهد ونهاية المقتصد)، لنذكر سماحة أخلاقه، وعلو كعبه في الفقه، والذي يعرض فيه اجتهادات فقهاء المذاهب الفقهية، ثم يدلو بدلوه إما مؤيداً لمجتهد أو معارضاً، باسطاً استدلال كل مذهب من غير ميل أو نصرة لمذهب على آخر.

وحين جرد الحفيد قلمه للرد على ما جاء من مقولات وردت في كتاب (تهافت الفلاسفة)؛ ألزم نفسه بميثاق أخلاقيات القاضي العادل، الذي لا تسمح قناعاته العقلية، أو الفلسفية، بالوثب والقفز على حساب معيار الحق والعدل والانصاف، على الرغم مما تضمّن خطاب الغزالي من تجاوزات في حق عقول الحكماء والفلاسفة إلى حد الاستفزاز. فهو قد ألزم شخصه فيما كتب؛ بالبحث عن الحقيقة المجردة بعيداً عن هوى التمثيل، وليس الرد على الخصم من باب التخاصم وإثبات الأنا المتمذهب، ومن لا يراعي مثل هذا في مذهبه؛ فلا الحق حصّل، ولا العلم وصل. فقد جمع ابن رشد بين العلم والفضيلة، وهو القائل: «من العدل أن يأتي

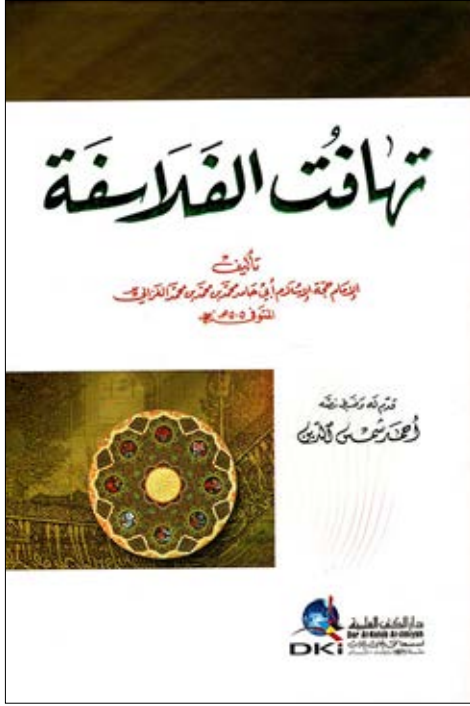
إن الغزالي وابن رشد يكادان يتفقان في الأسلوب وطريقة عرض المسائل، فطريقة ابن رشد طريقة جدلية كطريقة الغزالي، إلا أنها أدق منها من حيث تفنيدها بنقد نص بعينه، والدليل على ذلك أن الغزالي إذا عرض إحدى نظريات الفلاسفة ذكر أدلتهم كما فهمها، ثم أورد اعتراضه عليها وفنّدها، وأتى بأحكام مناقضة لها، أما ابن رشد فيكتفي بذكر أول النص وآخره خوفاً من الإطالة، فيوجز ويوضّح خطأ قائله، كما تميزت طريقته بتحليل المسائل تحليلًا منطقيًا جليًا مثبّتًا تعريف الألفاظ وتطبيقاتها على ما هو، فهما لا يتفقان؛ إذ إن الغزالي متكلم، وابن رشد فيلسوف.

ومن استظهار بعض من فصوله، يتحقق للقارئ لباقة ابن رشد الحفيد في الرد والاعتراض على الخصم، والذي يعكس أخلاق عالم جمع بين علوم الأولين (اليونان)، وبين أخلاق قاض عادل نزيه، جمع بين قضاء المغرب والأندلس وهو دون الخامسة والثلاثين من عمره. ويكفي أن نستعرض كتابه



د. محمد صابنة

الجزائر



الكتاب التشويش على الفلاسفة، فهو لم ينصفهم، ولم يعترف لهم بالفضل أصلاً. فالواجب فيما يرى ابن رشد ألا ينكر فضلهم عليه؛ فقد استفاد منهم في النظر العقلي، فلو لم يكن لهم إلا صناعة المنطق لكان واجباً عليه وعلى جميع من عرف هذه الصناعة أن يعترف لهم بالفضل.

وأما من حيث المنهج والاستدلال فأخذه على أنه لم يميز بين المقدمات والنتائج في مواضع شتى عددها ابن رشد في مؤلفه «تهافت التهافت»، وحمله في كونه لم يلتزم طريق البرهان في كتابه؛ بل اتبع سبيل السفسطة، ولم يبين تناقض أرسطو كما ادعى؛ بل تعامل فقط مع نصوص ابن سينا،

إن النقد ونقد المخالف الملتزم بأدابه وأطره، هو من أهم وسائل الارتقاء الفكري والبناء الحضاري، والحوار بين الإمامين أو بين الكتابين يمثل في عمقه اختلاف الفيلسوف والمتكلم من خلال مجابهة الرأي بالرأي، ومقارعة الحجة بالحجة حتى أضحى الكتبان في مخيلة المثقف سواء داخل الوطن العربي الإسلامي أو خارجه نموذجان للاتصال الفكري والتكامل المعرفي

المواطن التي أخطأ فيها ابن سينا، بالمقابل لم يستطع القاضي أو التجاوز، حينما لم يلتزم أبو حامد الفضيلة العلمية. فهذه الخصال في نظره ضرورية؛ لمن يريد النظر في كتب الأولين، فإن «صناعتهم إنما تقتضي بالذات الفضيلة العملية»، وهذه الفضيلة أساسها «الفضيلة الخلقية»؛ الأولى تعني أن يكون العالم مقتنعاً بصواب الرأي الذي يعتنقه والمذهب الذي يقول به، وأن تتشخص هذه القناعة في سلوكه، وبذلك يتحقق التطابق بين «العقل والوجود في نفسه». وهو موجهاً النقد لأبي حامد؛ يقول الحفيد: «إنه لم يلتزم مذهباً من المذاهب في كتبه؛ بل هو مع الأشعرية أشعري، ومع الصوفية صوفي، ومع الفلاسفة فيلسوف».

وابن رشد في نقده واعتراضه لموقف غريمه (الغزالي) من الفلسفة والفلاسفة، لم يؤاخذ به بالشبهة والمحتمل من القول؛ بل عامله بأسلوب القاضي العدل الخبير؛ فهو ابتداءً قبل إصدار الأحكام شرّح وسائله ومناهجه المستعملة في تسفيه الفلاسفة، وحدّد جملة من المآخذ في منهجه؛ ومن مآخذ ابن رشد على الغزالي؛ أنه لم يكن متمكناً من فهم أعماق ومرامي الفلسفة اليونانية، وهو يذكر؛ أنه خصّص لها فترة قصيرة من مساء كل يوم لمدة سنتين بعد انتهائه من الدرس والتأليف، وهو في نظرنا ذكي أريب إلى الحد الذي تكفيه هذه المدة من أن يستوعب فلسفة الأولين، وما كتب فلاسفة المسلمين، وأنه في الغالب ركز على فلسفة ابن سينا؛ بحكم أنه يمثل ويحمل باكورة التفلسف اليوناني، مع الإشارة إلى أنه مهد لكتاب «تهافت الفلاسفة» بكتاب «مقاصد الفلاسفة»، وهو يدرك صعوبة الأمر بالقول: «لا يقف على فساد نوع من العلوم، من لا يقف على منتهى ذلك العلم حتى يساوى أعلمهم في أصل ذلك العلم». وهو في نظر الحفيد؛ لم ينصف فلاسفتها، إما لسوء تقدير، أو ضعف إدراك - ونعتقد أنه لا يمكن وصف الغزالي بمثل هذا الوصف، فمعروف عنه أنه كان آية عصره في الفهم والذكاء - أو لدافع يحمله في نفسه اتجاههم، وهو ذاته في مقدمة كتاب «تهافت الفلاسفة» يعترف أن هدفه من

الرجل من الحجج لخصومه بمثل ما يأتي بها لنفسه»، أي يقدم لخصومه العذر، وعُرف عنه أنه كان يُسامح في أمر نفسه، ولا يسامح في أمر غيره. وكتاب التهافت محاولة منه للفصل في النزاع القائم بين الغزالي وابن سينا وجموع الفلاسفة، حيث يقف ابن رشد موقف القاضي، الذي يجتهد للحكم بالعدل والانصاف. ومن الشروط والمبادئ التي أشرطها القاضي ابن رشد الحفيد للناظر في كتب القدماء؛ «يجب ألا يزيد، ولا ينقص ولا يحرف ولا يشوّه ما قاله القدماء، ولا يُقولهم ما لم يقولوا، سواء كانوا مشاركين لنا في الملة والعقيدة أو مخالفين».

ولم يكن ابن رشد من الذين يعيبون على الآخرين أشياء يرتكبونها، ضمن ما اصطلاح عليه على عهد معاوية اسم «الاستخراج»، وما يطلق عليه اليوم اسم «المصادرة»، كأن يلجأ الحاكم إلى الانتقام من الشخص الذي يريد معاقبته لأمر ما، فظل ابن رشد وفياً للفضيلة الخلقية التي طبعت سلوكه في القضاء؛ مثلما طبعت الفضيلة العلمية عقله وفكره. وكانت قوة نفسه تأبى عليه أن يكون غير ما هو مع جميع الناس، الضعيف والقوي سواء. ويكفي أن نذكر أنه إذا تدخل الخليفة الموحد أبو يوسف يعقوب بن يوسف المنصور في ميدان العلم، من غير علم، صاح فيه كما يصيح الأستاذ في تلميذ أو طالب: «تسمع يا أخي!»، يقولها باللغة الطبيعية «جاريًا في ذلك على طريقة العلماء في الإخبار عن ملوك الأمم وأسماء الأقاليم، غير ملتفت إلى ما يتعاطاه خدمة الملوك، ومُتحيّلو الكتاب من الإطراء والتقريظ».

ويبدو واضحاً أن القاضي ابن رشد يرى في الصدق قيمة عليا توزن بها أعمال الخصمين وكل الأعمال مطلقاً. ومع أن ابن رشد ألزم نفسه بالحياد والموضوعية في الحكم بين الخصمين، وبين جمهور الفلاسفة وحجة الإسلام الغزالي، فهو يرسم صورة القاضي في الفلسفة، فيقف موقفاً عدلاً بين الخصمين الكبيرين؛ الغزالي وابن سينا، ويحاول الفصل في مختلف النزاعات بينهما. وذلك لكشف انحرافات ابن سينا عن أصول الفلاسفة، وبيان تهافت الغزالي على هؤلاء الفلاسفة.

وقبل أن يُصدر ابن رشد الأحكام يقلب الحقائق على مختلف وجهاتها، وهي صفة اكتسبها من ممارسته القضاء، كما أنها صفة كل قاض عدل. ومع ما يحمله من تقدير واحترام لهذا الإمام الذي لا ينكر أحد قدره وفضله ومكانته بين المسلمين؛ بل أكثر من ذلك فقد أنصفه وانتصر له على خصمه أبي علي بن سينا الفيلسوف في كثير من

الذي نزل بالعلم الإلهي إلى مستوى علم الكلام ومنهجه الجدالي. ومن مأخذه عليه؛ اعتماده نفس الأقيسة المنطقية لجلد الفلسفة والفلاسفة، وهي الأقيسة التي قال بها فلاسفة اليونان. ومن أشد المآخذ أنه اتخذ من آراء ابن سينا الفلسفية منطلقاً لنقد الفلاسفة وتسفيه أقوالهم، الأمر الذي أوقعه في تعميم أحكامه، وتعميم الحكم في أصله خاطئ، لأنه استدل بالخاص على العام، وهذا ليس من المنطق في شيء، وهو الذي ألزم نفسه ابتداءً بمناهج المعلم الأول -أرسطو- في النقد والاعتراض لمذاهبهم.

ولسنا بحاجة لتأكيد أو نفي مأخذ ابن رشد على غريمه الغزالي، فهو ذاته انتقد بعضاً مما ذهب إليه ابن سينا، فخطأه وانتقده بشدة، لأنه تقول على الفلاسفة اليونان ما لم يدعوه، وأنه أساء فهم بعض مذاهبهم، فأساء بذلك لهم، واعتمد مناهج المتكلمين عوضاً على مناهج الأولين من الفلاسفة. وهذا ما كان ينبغي أن يكون، وعليه فإنه ألحق الضرر الجسيم بالفلسفة والفلاسفة. فالقاضي الفقيه كان منصفاً حينما انتقد الفيلسوف والمتكلم من منطلق التجاوز والخطأ. وعليه لا ينبغي ركوب جريرة ابن سينا في الحكم على الفلاسفة بالتهافت.

ومن إنصاف الحفيد لغريمه؛ لم يتردد في نقد من سبقوه من الفلاسفة والشرح كالفارابي وابن سينا، والإسكندر وثامسطيوس قبلهما، بلهجة لا تخلو من العنف «الفلسفي»، عندما يلاحظ أنهم ارتكبوا أخطاء لا تليق بالعلماء، سواء في الفهم أو التأويل، ومع ذلك لم ينس أن يعترف لهم بالفضل عليه وعلى غيره. ولم يكن يتردد في الاعتراف بالخطأ إذا تبين له أنه ارتكب خطأ، ولا بالتصريح بالتقصير واحتمال وقوعه في الخطأ، والتنبيه إلى أن رأيه لا يمثل الحقيقة النهائية، طالباً من قرائه أن يكتبوه، ويطرحوا ما قد يبدو لهم من شكوك، أو مأخذ على ما قرره في مسألة من المسائل، وهذا من تواضعه؛ فهو يقول في آخر مقالة «الزاي» من كتابه «شرح ما بعد الطبيعة»، والذي ألفه في أواخر عمره، بعد ما لا يقل عن أربعين عاماً من البحث والتأليف والتدريس: «هنا انقضت هذه المقالة، وقد بلغت في تفسيرها أقصى ما انتهى إليه جهدي بعد تعب طويل وعناية بالغة. وأنا أقول لمن وقف على تفسيرنا لهذا الكتاب، ما قاله أرسطو في آخر كتاب السفسطة: إنه من وقف على تقصير منّا فيما وضعناه فليعذرنا». وفي «شرح كتاب النفس»، يقول بصدد طبيعة العقل، بعد أن انتهى من مناقشة آراء الشراح السابقين ونقدها: «ولما كان ذلك كما وصفنا، فقد ينبغي

أن ندلي هنا برأينا. وإذا كان ما ظهر لي لا يفسر كل شيء فقد يكون منطلقاً لتفسير أكمل. ولهذا أطلب الآن من الأصحاب الذين سيقروون هذا الكتاب أن يطرحوا أسئلتهم كتابية، لأنه قد نجد الحقيقة بهذه الطريقة، إذا لم أكن قد صادفتها بعد. وإذا كنت قد صادفتها، كما يخيل إليّ، فإن أسئلتهم ستساعدني على توضيحها أكثر. وكما يقول أرسطو: فالحق يوافق الحق ويشهد له».

ومن تواضع ابن رشد الحفيد اعترافه بأن ما منعه من التأليف في جزئيات الطب (الطب التجريبي)؛ أنه لم يمارس مهنة الطب بما فيه الكفاية، يقول: «وذلك أنني لم أزاولها كبير مزاوله، اللهم إلا في نفسي أو في أقرباء لنا أو أصدقاء». أما الطب النظري أو «الكليات» فقد ألف فيه، ليس فقط لكونه درسه في أمهات المراجع، بل أيضاً لأنه كان يمسك بأصوله العلمية، فإن ابن رشد كان بحق أحد أولئك القلائل الذين اقترن لديهم العلم بالفضيلة والتواضع.

ويلتزم ابن رشد بالاعتراف لخصمه فيما يذهب إليه من حقائق؛ فهو في هذا الشأن لا يماري ولا يعترض على غريمه فيما ذهب إليه بالقول في بعض المسائل، فهو يقبل ما يراه صحيحاً من الأدلة، التي تقدم بها الغزالي في كتابه، ذاكراً أنها أدلة الفلاسفة في مذاهبهم، فمثلاً: يسلم للغزالي فيما ذهب إليه من تقدير وتقرير في مسألة الزمان حيث يوافق الرأي في قوله: «ما هو إلا من عمل الوهم، وليس له وجود بذاته، ولا له وجود خارج النفس»، فيؤيده بالقول إن الزمان «نسبة لازمة بالقياس إلينا». فالمتكلم والفيلسوف يتفقان في القول بأن تعدد الأنواع والأجناس يوجب التعدد في العلم، وأن عقلنا الإنساني يستمد علمه من الموجودات الجزئية لأنه «عقل منفعل ومعلول».

ويتفقان كذلك في مسألة علم الله؛ فهو «فعل محض وعلة؛ فلا يقاس علمه على العلم الإنساني». وأيد ابن رشد الغزالي في القول إن النفس (الروح) لا تقضى بفناء الجسد، وإنما تبقى بعد الموت، مما يؤكد وحدة المعتقد لدى الرجلين رغم الاختلاف الفلسفي، فهما مثلاً يختلفان في مسألة نسبية حركة الأفلاك. وعلى الرغم من اتفاقهما في القول بقدوم الله سبحانه وتعالى على العالم ليس تقدماً زمانياً، نجدتهما يختلفان في نوع هذا التقدم. كما أنهما يختلفان ويفترقان في مسألة قدم أو حدوث العالم وفي غيرها من المسائل.

إن النقد ونقد المخالف الملتزم بأدابه وأطره، هو من أهم وسائل الارتقاء الفكري والبناء الحضاري، والحوار بين الإمامين أو بين الكتابيين

يمثل في عمقه اختلاف الفيلسوف والمتكلم من خلال مجابهة الرأي بالرأي، ومقارعة الحجة بالحجة حتى أضحى الكتابان في مخيلة المثقف سواء داخل الوطن العربي الإسلامي أو خارجه نموذجان للاتصال الفكري والتكامل المعرفي، فلا يذكر «تهافت التهافت» إلا قرن بـ «تهافت التهافت»، فهما قرينان متكاملان، ويمثلان في العمق قمة الجدل الفكري البتاء، وليس مجرد مهاترة وسفسطة. فالكتابين في أصلهما مجهود فكري بتاء بعيد عن طبيعة الجدل العقيم، والنظرة السطحية، والحكم على الناس بمصطلحات مشينة، وصدق الحفيد حين قال «لو سكت الجاهل لقلّ الخلاف». وصدق حين قال أيضاً «الفضيلة علم والرذيلة جهل».

ولا ننكر سلبيات ابن رشد وبعض التجاوزات في حق حجة الإسلام، ولكن نحاول بسط أخلاقيات الرد عند الفيلسوف القاضي الفقيه، ولا نجزم أنه كان مصيباً في كل ما ذهب إليه، فكم خان فكره وتمجيده أرسطو فحاد عن الموضوعية، فوقع فيما انتقد فيه الغريم. ونحن في هذا المقام، لا نبرؤ ساحة ابن رشد لأنه أحياناً خرج عن قواعد وآداب الرد والحوار -قياساً لمقامه وعلمه- وقد تجاوز في حق فلاسفة الإسلام والمتكلمين بألفاظ غير لائقة ولا مقبولة مثل «الحماقة» و«الرّدة» و«الشرارة» و«الهيذان»، ومع ذلك ظل في كثير مما ذهب إليه ملتزماً بأخلاق العلماء، وآداب وقواعد النقد والرد والجدل، خلاف ما نعيشه في زماننا؛ بضاعة مزجاة، خلاف كثير، وتعصب مقبى، ففقه العلم يحتاج إلى فقه.

المصادر

1. أبو حامد الغزالي: تهافت الفلاسفة، تحقيق أحمد شمس الدين، (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.).
2. ابن رشد: تهافت التهافت، تحقيق الأب بويج، (بيروت: 1930).
3. محمد عابد الجابري: ابن رشد: فكرة وسيرة، دراسة نصوص، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1998).
4. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2006).
5. طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994).
6. محمد يوسف موسى: بين الدين والفلسفة في رأي ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2018).
7. عائشة يوسف الدوكالي عرعارة: الخطاب الفلسفي بين الغزالي وابن رشد: دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير (طرابلس: كلية الآداب بجامعة طرابلس، 2007).

لماذا تغيبين عني؟

لماذا تغيبين عني..؟

وأنت شذى الضحكة

الحنانية..

لماذا تغيبين عني..؟

فأترك للريح وحدي..

أقاوم ظلم الزمان الكئيب..

وموجته العاتية..

والخوف يأخذني للعناء..

وقسوة أيامنا الجافية..

لماذا تغيبين عني..؟

وأنت التي زرعت بفؤادي

اخضرار الحقول..

وزرقة وجه السما الصافية..

لماذا تغيبين عني..؟

ووجه الكآبة يكبر فوقني..

يطاردني الحزن أنى ذهبت..

ووحدي أقاوم هذا الزمان

العبوس..

تعذبني دمعتي الجارية..

لماذا تغيبين عني..؟

وأنت الوحيدة..

أنت التي تشعرين..

بما اصطليه وما أبتغيه..

وأنت التي تعلمين..

بأنني لا أستطيع البعاد..

ولو ثانية.

شعر: محمد خضر عرابي

مصر

مايكل فيلبس يستجمر¹

بقلم: ألكساندر بيليبيف²

إنستغرام ...

تمتم مدير التحرير:

- في إنستغرام، إنستغرام³.

ولكن لم يتفضّل عليه أحد بنظرة.

- ... مائة ألف مشترك، لكن سوى هؤلاء المستخدمين،

سوى هؤلاء المتابعين، لا أحد يعرفه.

هزّت رأسها امرأة رشيقة بيضاء ذات شعر أسود

بتسريحة كاريه مثالية تشبه تسريحة بطة أفلام جان

لوك غودار:

- ظاهرة جماعة الإعجاب إلى حد التقديس.

نظرت إليها رئيسة التحرير بمودة وأكملت فكرتها

على نحو غير متوقع:

- لهذا السبب نحتاج إلى التوجه إلى الإنسان. لا

أن نبالغ بالضجيج، بل أن ننطلق من قصة مثيرة عن

شخص مثير للاهتمام. على الرغم من أنه إلى حد

ما ليس من شخصيات جمهورنا. إذ ليس من شأننا

عمومًا أن نقرر من يكون مهمًا لمن من الناس.

الشيء الرئيس - إنسان، وكفى. مفهوم؟

وهذا ما تقرّر.

تولّت سترويفا، محررة قسم «الجمال والصحة»،

مهمة الألعاب الأولمبية. تُبثّ المعلقون الرياضيون

والمدونون من معارفها عزميتها على الفور: لا يمكنكِ

- بل، وماذا أكتب عمّن لا يعرفهم أحد؟

اندهشت هيئة التحرير. تتكون هيئة التحرير لدينا

من أنسات شابات جميلات أنيقات حاصلات على

شهادات في دراسات اللغة والأدب، ومدير التحرير

الذي أدمن شرب الكحول بهدوء.

فقالت رئيسة التحرير، الشقراء الجافة الدائمة

الشباب ذات التجاعيد الخفيفة حول فمها الكبير،

بصوت أجش:

- إذن، عليكم أن تبحثوا عنهم! وأن تكتشفوا الأسماء.

نعم، ربما، ليس المثيرين جدًا، والذين لا تعرفهم أيّ

ربة منزل. لكن في بعض الأحيان يمكنكم المخاطرة.

قال مدير التحرير:

- يُقام الأولمبياد هذا العام في اليونان. وأنا أذكر

هذا ببساطة كحادثة معلوماتية قد تثير الاهتمام العام.

صححت له رئيسة التحرير:

- أولاً، ليس أولمبياد، بل الألعاب الأولمبية...

ضحك الجميع: النقاء اللغوي غير قابل للتدمير.

وقطّب مدير التحرير حاجبيه، إذ لم يكن لديه ما

يمكن أن يدافع به عن نفسه مقابل تبسيط العبارات

واستمال الصيغ العامية.

واصلت رئيسة التحرير:

- لكنني لا أتحدث عن ذلك. انظروا. هذا نجم



ترجمة: أ. د. تحسين رزاق عزيز

أستاذ في جامعة بغداد

في الاجتماع «الاستثنائي»، كما اعتاد الناس أن يقولوا في بلادنا، لبحث تنفيذ الخطة، أمرت رئيسة التحرير:

- لنبحث عن أبطال جدد!

التعويذة المتكررة المعتادة: النجوم القدامى قد أضجروا الجميع، لكننا لا نعرف أي واحد من الجدد.

سأل أحدنا:

- من لدينا من الجدد؟

- ومن ذا الذي يعرفهم...

الوصول إلى الرياضيين، فهم يتدربون في المواقع، والتقاط الصور لهم من عالم الخيال. إنهم يختلفون عن عارضات الأزياء اللاتي اعتدت عليهن. تصوير عارضات الأزياء مهمة عابرة. هذا بالذات شغلن. هنّ عارضات سلوك.

في المساء، تصفحت سترويفا موقع يوتيوب بحثاً عن مراجعات لمستحضرات التجميل، وفجأة ظهر موضوع عن الألعاب البارالمبية. فشاهدته من دون توقف. هؤلاء الناس الحقيقيون! أليسوا عارضي سلوك؟ بالضبط! وسرعان ما عثرت على جهة الاتصال بالمسؤول الصحفي للفريق البارالمبي.

ها هي، سترويفا، تجلس في مقهى في ملعب «لوجنيكي». أمامها شاب - هرقل حقيقي، هكذا أسمته مع نفسها. اسمه الشخصي لا يوحي شيئاً للقارئ العام. عضو في فريق السباحة البارالمبي. حصل على لقب البطولة. وبجانبه عصا معدنية رفيعة. يمشي بعرجٍ طفيف. تتدلى ساق البنتلون اليمنى أسفل الركبة أكثر من اليسرى. لا يمكن للمرء أن يعتقد أنه ليس لديه رجل.

مسجل الصوت قيد التشغيل. اتفقت الملحق الصحفي على وقت اللقاء بعد التدريب لتناول الطعام في مقهى بالمجمع الرياضي. خرج هرقل من غرفة تبديل الملابس في الوقت المحدد تقريباً. يرتدي بدلة الفريق الرياضية، باللون الأحمر، ذات نقوش لأزهار الزيزفون الروسية. ملابس غير رخيصة، إذا اشتريتها، لكن الرياضيين يحصلون عليها مجاناً. لباس موحد. على ظهره حقيبة ظهر كبيرة. يا ترى، ما هذا الشكل؟ زعانف، بدلة غطس، عشر مناشف؟ قدم نفسه وجلس وابتسم:

- ما الذي تريدان التحدث عنه؟

- حسناً، للبدية...

أدركت سترويفا على الفور أنه معتاد على إجراء المقابلات. ولكنها قرّرت ألا تبدأ على الفور من السؤال عما حدث له. فطرحت سؤالاً عاماً لكسر الجمود فحسب. لكنه شخصياً تحول إلى الحديث عن الإصابة. هكذا سمى ما حدث له. وتحدثت عن الإصابة، والحياة قبلها وبعدها. وكيف لم يحقق ذاته. ثم وجد القوة. الرياضة منحته القوة. وتحدثت عن الإنجازات. ولكن الإخفاقات مهمة أيضاً. مقابلة مثل أي مقابلة أخرى.

- من كان رياضيك المفضل، الذي ألهمك؟

- سالنيكوف!

اللقب مأثور بإبهام.

- فلاديمير!

«والاسم كذلك لا يفسر لي أي شيء، لا بأس، سأبحث عنه في قوقل».

- أم... لماذا هو بالذات؟

- إنه سباح عظيم! هو تجاوز السن. لقد ركّله... وألقوا عليه اللوم، آسف، على حقيقة أن الآلية قدرة، لكنه قوي للغاية وصبور ومثابر. باختصار، هو موهبة. في بعض الأحيان يتعين عليك كسر القواعد، والموهبة دائماً ما تكسر القواعد.

- نعم، أوافق، في مهنتنا أيضاً...

- ومن المعاصرين مايكل فيلبس، إيان ثورب. المذنبات والصواريخ! لكننا نناقش، إذا جاز التعبير، مجموعات الأندية الكبرى، الرياضة الحقيقية.

- أليس ناديك حقيقي؟

- أتى لنا اللحاق بهم... أي أنني أردت أن أقول حسب المعايير هناك، تعديلات... أ، أ... لا بأس... تعديلات جوهرية... لكن باختصار، الإنجازات في الدقائق والثواني ليس الشيء الرئيس بالنسبة لنا.

تخلّص هرقل من الحرج بعد أن قال ذلك.

- وما الشيء الرئيس؟

- لدينا هدف مختلف: أن نظهر ليس الإنجاز الرياضي، بل الإنجاز الإنساني. مهما كنت مُعاقاً. فالشخص الذي اقتحم مجال الرياضة بعد الإصابة هو بالفعل فائز.

مرحى، هذا عموماً يصلح أن يكون عنواناً رئيساً، أو حتى يُكتب على الغلاف. هرقل الفيلسوف معقود اللسان. ليست شخصية (روائية)، بل هدية.

- العمل والأسرة والتدريب... كيف يمكنك الحفاظ

على مثل هذا الجدول الزمني؟

- يستطيع الإنسان أن يتحمل الكثير، وفي بعض الأحيان حتى الشخص الذي يبدو ضعيفاً لا يكون على علم بموارده الداخلية.

«بالطبع، بعد أن تبقى طريح الفراش لعدة أشهر، كما لو كنت مربوطاً إليه... أو مربوطاً بالفعل. وبعد ذلك تتعلم المشي مرة أخرى. على رجل صناعية. لا أستطيع أن أتصور الأمر. أي نوع من الرياضة هذا؟ هذا موضوع مثير للاهتمام، وسوف نتناوله».

قرّرت سترويفا أن تكتب المقال كله بهذا الأسلوب. أن تقلّد أسلوبه، القصير العبارات المتقطع، والبلغ المعنى. أنا أجلس في مقهى... مقهى مريح... أتناول فنجاناً من القهوة... أحسني الكوكتيل... عصير الكرفس... ألفت نظرة سريعة على فتجانها الذي فيه قهوة الإسبريسو

المُضاعفة. أمامي بطل عدة بطولات في الألعاب البارالمبية، ولن تلاحظوا على الفور... ما الذي يجب ملاحظته؟ فردة السروال الفارغة؟ يا للعجب، هذه وقاحة. استهتار. لن تلاحظ على الفور... ماذا؟ «لا بأس، سأكتشف ذلك لاحقاً. المسجل يسجل كلام هرقل».

حان الوقت للحديث عن المشاعر، عن المشاعر الشخصية والحميمية. كيف يتطور وعيك... إممم... بالوضعية غير التقليدية؟ لنفترض، كيف عدت إلى المدرسة على عكازين؟ أجل، بالطبع: في البداية كان الأمر صعباً، والصعوبة تكمن في الإدراك، لأن مشاكلنا كلها في رؤوسنا، ولكن دعم والدينا وزملائنا في الفصل... فقد اتّضح على الفور من أصدقائنا الحقيقيين... وحتى الآن الرياضة تساعد، والمدرّب مثل الأب. وماذا عن العائلة؟ هناك عائلة، نعم. زوجة، وابنة. هل هي تمارس الرياضة؟ أعتقد أنه يجب على كل شخص أن يختار طريقه الخاص، ولا أعتقد أن من الصواب دفع الطفل إلى... شيء مفهوم وواضح. بالطبع، هو يتذكر جيداً ذلك اليوم الجاف اللطيف من أيام أوائل الخريف في نهاية حقبة التسعينيات. والمنظر في ملعب «لوجنيكي» العزيز عليه، الجميل جداً. والهواء، الذي لم تعتد عليه موسكو، عبّئ برائحة رقيقة من أوراق الشجر ومياه النهر. مشى من القسم... نعم من قسم السباحة الذي أرسله إليه والداه منذ عدة سنوات.

كانت السباحة من أجل هدف مُحدّد: لقد شُخصت إصابته بالجفن (تقوُّس العمود الفقري) في الصف الأول الابتدائي. أثناء الفحص الروتيني، اكتشف طبيب المدرسة الأمر، ووبخ والدته: لماذا لم تراقبي، أيتها الأم، الكتف هنا أعلى بكثير. إنه يجر الحقيبة على كتفه، اشترت له حقيبة ظهر، وهو لا يحملها، الحقيبة ضارة. كل السبب منك، وجّهت الأم السهام إلى زوجها، فهذه حقيبتك. نعم، ابتسم الأب، أنت شخصياً لا تلاحظين أي شيء، باستثناء رموشك اللاصقة...

لم يهتم أحدٌ بسجالهما العائلي. فالجميع هكذا. أرسل الصبي لإجراء أشعة سينية ووصف له التدليك. والسباحة. خافت الأم: «لا يستطيع! أين نسبح، ليس لدينا دار استراحة ريفية! وأن نأخذها إلى البحر...» لم تواصل الفكرة التي مفادها أن زوجها هو المسؤول عن كل شيء، لأنه ليس لديه ما يكفي من المال... وما إلى ذلك.

تشاجر الوالدان قليلاً حول من بالضبط سوف يأخذه إلى قسم السباحة. وصارت الأم تعلن: «لن يعود بمقدوري الذهاب إلى الصالون، نعم، لا داعي للاهتمام بنفسه، أف لي». فقال الوالد مهدداً: «لكنني

إذا أخذته لا أستطيع أن أكسب أموالاً إضافية».

قال المدرب للأُم على الفور: «ابنكِ سباح بالفطرة». فحملتُ في وجهه: كيف ذلك؟ فأوضحَ لها، أن لديه بنية جسدية ملائمة لذلك، وهي مزيج من العضلات «السريعة» و«البطيئة»، وهذا مهم جداً، والأهم من ذلك، أن أطرافه طويلة، والساقين - هبة ربانية. باختصار، سوف ينجح الأمر إذا ما مارسَ بجد.

فصار هرقل يركض وحده إلى القسم بسرور. ولم يرغب في الخروج من المسبح. فكان لا بد من طرده. وبعد أن التحق بالمدرسة الثانوية، فاز بالعديد من المسابقات المحلية. وقد ساءت العلاقة بين والديه في ذلك الوقت تماماً. فصار يتأخر في التدريب، وبعد ذلك يمشي ويتجول مدة طويلة، لأن والديه كانا في المنزل في ذلك الوقت على الأرجح يرتبان علاقتهما.

وفي ذلك اليوم الخريفي، عندما اقترب من منزله في شارع يفريموف، بالقرب من المبنى القديم للمستشفى رقم 61، التقى بالصدفة بزميل له في الفصل. وذلك الزميل شخص مهمل وغير مبالي وقذر. فقال له، دعنا نذهب، لنتمشى على خط السكة الحديد؟ لا بأس، شيء مثير جداً للاهتمام، بالطبع. ولكن ما العمل؟ نعم، في ذلك الوقت لم تكن حلقة موسكو المركزية للسكك الحديدية قد أنشأت بعد، ويمكن لأي شخص الوصول إلى قضبان السكك الحديدية بالمنطقة. وارتكبت الكثير من المخالفات هناك. وهكذا، قرر الصديقان أن يفعلوا شيئاً كهذا، نوعاً من الشعب المثير للأدريالين، مثل الهروب من القطار.

نادراً ما كانت تسير القطارات. وإن مرّت فببطء. فبدا - أنك ستقفز في اللحظة الأخيرة...

التحقيق لم يسفر عن شيء. وحتى هرقل نفسه لم يتذكر شيئاً - فقد محت صدمة الألم ذاكرته. ومهما حاولوا استجوابه، أصرّ ذلك الصبي: كنّا نتمشى في نزهة، ولم نكن ننوي فعل أي شيء، ورأينا القطار،

نعم، ولم نهرب، ولكن ما المشكلة، فالقطار قطار، انزلتُ، ربما لم أره، لا أتذكر، ومن يعرف، نعم، نعم، تسكعنا هناك على القضبان، تسكعنا على المسارات، أيها المدير، وماذا في ذلك، ماذا، لم نكن نعرف أنه ممنوع، لم يكن مكتوباً في أي مكان ممنوع، يا سيدي المدير، فهل دفعته، أنا على يدي، أنا استدعيت سيارة إسعاف...

كان من حسن الحظ أن وصلت سيارة الإسعاف بسرعة، أخذوه إلى أقرب مستشفى، المستشفى رقم 61. لكن لم يتمكنوا من إنقاذ رجله.

- حسناً، عندما بدأت كلاعب بارالمبي محترف، ماذا كنت تتوقع؟

- ما سيقوله الجميع: يا للعجب، يا له من عظيم، رجل قوي! (يضحك)

- ومن ثم؟ ...

- اتضح: أنه عمل مرهق جداً. هذه هي قواعد الألعاب البارالمبية، هناك يفقد البطل طاقته. كل واحد هنا كأنه مايكل فيلبس، لكن معاق. وهكذا المنافسة العادية!

- كما هو الحال في كل مكان آخر.. ما مدى دعم الدولة لك في رأيك؟

وفي هذه اللحظة اقترب فجأة بحدّة من المسجل: - أود أن أُعبر عن امتناني الخاص للجنة الأولمبية للاتحاد الروسي، وللسيد...

اسم المسؤول الذي اعتاد أن يسخر منه بسبب رداء لغته الإنكليزية وسوء سلوكه المهني: يفعل ما يُؤمر به. من ذلك الصنف... ثم يزيحونه عن هذا المكان ويضعونه في مكان آخر. أو يلقون به في موقع آخر، حيث لم يعد من الممكن أن يفضل، لأنّ ليس ثمة ما يُحطّمه، ولأنه لا يوجد ثمة شيء يفسده. أمسكت سترويفا بالمسجل فجأة، وضغطت على زر

التوقف، وضيقت عينها ذاتي السهم الأسود، الماكرتين مثل عيني ثعلب. وابتسمت بلطف:

- انتهى الملف! آه، لقد قضينا معك مدة طويلة! ألقى نظرة على ساعته الذكية:

- نعم. حان الوقت كي أذهب إلى أهلي، زوجتي سيدة أعمال.

- نعم، انقل تحياتي لها، دعها تقرأ مجلّتنا!

فضحك قائلاً:

- إنها لا تقرأ سوى هذا.

الاختناقات المرورية في ضاحية كومسومولسكي، وزيارة المتجر - باختصار، لم تصل سترويفا إلى المنزل إلا عند حلول الليل. في المطبخ، أدارت آلة الإسبريسو، وشغلت فيلم على جهاز الكمبيوتر المحمول، وشعرت فجأة بتعب شديد. لا ينبغي عليها أن تذهب للعمل غداً، فالأيام هادئة حتى الآن، ولم يُحدّد موعد إصدار العدد بعد.

في الساعة العاشرة صباحاً اتصلت برئيسة التحرير. فردت رئيسة التحرير إنها لم تصل إلى مكتب التحرير بعد، لديها لقاء.

- آه، رائع، أنا أيضاً أردت أن أعمل من المنزل، إذا سمحت لي بذلك. لديّ مقابلة رياضية فقط... نعم... كيف سارت الأمور؟ ما عساي أن أقول... فالرجل رائع، وسيم، ذكي، طموح. يقول: مايكل فيلبس يستجم... ماذا؟ إنه يتحدث، عموماً، يتحدث بطريقة أصلية... مثلهم جميعاً... كلا، ليس رعباً، رعباً... سأجعل النص بعبارات قصيرة متقطعة، بجمل اسمية، مثل صحيفة «إيزفستيا» في عام 1980... سأفكر مرة أخرى، نعم... حسناً، أنا أفهم، نعم. لا بأس، سنفكر في موضوع الموسم. ارتجّلت هنا: كيفية تحضير شخصية لموسم الأعياد... هذا جيد دائماً، نعم... لأيّ موسم أعياد؟ إمام... في الحقيقة، توجد ثمة أعياد... ستحل... الأعياد موجودة دائماً!

المصدر:

1- <https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/202334-/02/aleksandr-belyaev.pdf?ysclid=lltjrek1uz984604739>

2 - ألكسندر بيلياف: صحفي، ومحلل موسيقى، و مترجم. ولد عام 1975 في موسكو. تخرج في الجامعة الدولية للعلوم السياسية والبيئية. عمل ونشر في مختلف الصحف والمجلات («أنباء موسكو»، «الوقائع»، «فريميا»، «نوفوستي»، «روسييسكايا غازيتا»، «الحياة الموسيقية» ومجلات وصحف أخرى). ونشر أعماله القصصية في أفضل المجلات الأدبية الروسية. حائز على جائزة مجلة «أكتوبر» في مجال «النقد» (2017).

3 - يُعدّ التطبيق في الاتحاد الروسي متطرفاً ولهذا حُظر استعماله.

4 - الألعاب البارالمبية: ثاني أكبر حدث دولي متعدد الرياضات، يشارك فيه رياضيون بدرجات إعاقات متفاوتة، منها ضعف القوى العضلية مثل (الشلل السفلي أو النصفى، الشلل الرباعي، الحثل العضلي، متلازمة ما بعد شلل الأطفال)، ومنها أيضاً اختلال في الحركة نتيجة عجز في الأطراف مثل البتر وكذلك قصر القامة والتوتر العضلي والرنح وضعف البصر وإعاقة النمو.

العيش ببطء: ما هي الحركة البطيئة؟

المحرر الثقافي

البطيئة، فهي تيار مقاوم لعبادة السرعة، تسعى إلى معالجة جذور الخلل: علاقتنا بالزمن ذاته.

كيف بدأت الحركة البطيئة؟

انبثقت الحركة البطيئة من مبادرة «الغذاء البطيء». ففي عام 1986، نظم الناشط الإيطالي كارلو بيتريني احتجاجاً ضد افتتاح مطعم للوجبات السريعة في ساحة «ببازا دي سبانيا» في روما. ثم أسس منظمة «الغذاء البطيء» لمقاومة الإنتاج الصناعي الضخم للأطعمة، والدفاع عن المأكولات التقليدية والمزارعين المحليين، وتعزيز نهج واعٍ في تحضير الطعام وتناوله. وقد وُقِّع بيان الغذاء البطيء في باريس من قبل ممثلين عن 15 دولة.

وسرعان ما انتقلت مبادئ «الغذاء البطيء» إلى مجالات حياتية أخرى. ففي عام 1999، ساعدت المنظمة على تأسيس حركة «المدينة البطيئة» (Cittaslow) - وهي منظمة قائمة على العضوية تهدف إلى خفض وتيرة الحياة في المدن. ومن هناك، امتدت فلسفة البطء إلى مجالات مثل العمل والسفر والموضة، وأخيراً إلى أسلوب الحياة بشكل عام.

ما معنى العيش البطيء؟

العيش البطيء هو أسلوب حياة ينبثق من فلسفة الحركة البطيئة. جوهر هذه الفلسفة هو تفضيل الكيف على الكم. هدفها أن تحررنا من الاندفاع المستمر الذي يدفعنا إلى الأمام دون أن يمنحنا لحظة واحدة للهدوء أو التأمل. بدلاً من حشر أكبر قدر ممكن من الأنشطة في كل دقيقة من يومنا، يدعو العيش البطيء إلى أن نعيش كل لحظة بوعي كامل، وأن نمُنح كل شيء حقه من الوقت.

وقد بدأ هذا التوجّه يكتسب شعبية متزايدة. واليوم، يجتذب المزيد من الناس إلى مبادئ الحركة البطيئة بفضل تأثير وسائل التواصل الاجتماعي في إبراز مزايا هذا النمط من العيش.

المصدر

thecollector

كما كتب هونوري: "كان الناس يفعلون الأشياء عندما يشعرون بأنها اللحظة المناسبة، لا حين تخبرهم ساعة اليد بذلك". لم تكن حياتهم مجزأة إلى جداول دقيقة، لأن الجدولة لا تصبح ممكنة إلا بوجود أدوات دقيقة وميسرة لحساب الوقت. وفي عصر الساعات، فقد أصبح "كل الوقت متشابهاً"

متى تغيرت علاقتنا بالزمن؟

شهدت علاقتنا بالوقت تحولاً كبيراً مع صعود الثورة الصناعية. ففي عصر الآلة، أصبح البشر والمواد الخام والمنتجات والمعلومات يتحركون بسرعة غير مسبقة. الشركات التي تنتج بشكل أسرع كانت قادرة على هزيمة منافسيها، ثم إعادة استثمار أرباحها لتوليد المزيد من الأرباح وتسريع نموها. ومن هنا بدأ دفع الأجور على أساس الساعة بدلاً من المردود. وقد واجه هذا التحول مقاومة شديدة في البداية، لكن سرعان ما تم قمعها بنشر أيديولوجيا تُشيطن البطء والتأخير. فالعاملون الأقل إنتاجاً في الساعة كانوا يُفصلون، وبعد طرح منبهات الاستيقاظ في السوق بسنوات قليلة، صار على العمال «ختم» ساعات الدوام في بدايات ونهايات وردياتهم. وهكذا أصبحت الساعة هي نظام التشغيل الأساسي للرأسمالية الحديثة، وتم تحويل الزمن إلى مورد قابل للتسليم، مما دفع العالم إلى درجات غير مسبقة من التسارع سعياً وراء الكفاءة. ومن رحم الثورة الصناعية وُلدت عقلية عالمية جديدة: «الوقت مال» - وهي العقلية التي أنجبت «عبادة السرعة».

عبادة السرعة: كيف تسَلَّت إلى تفاصيل الحياة؟ لم تقتصر «عبادة السرعة» على بيئة العمل فقط، بل امتدت لتشمل كل جوانب الحياة الحديثة. فحين أصبح «كل الوقت متشابهاً»، غَدَّت المنافسة، والجشع، والخوف فينا رغبة تطبيق مبدأ الوقت هو المال على كل لحظة من الليل والنهار. وهكذا تسربت معايير الكفاءة والإنتاجية إلى نسيج تجربتنا اليومية. سيطرت على علاقتنا بالزمن عقلية لا تهتم إلا بكيفية استخراج أكبر قيمة كمية من حياتنا، لا نوعيتها. أما الحركة

الحركة البطيئة هي تيار ثقافي عالمي معاكس للوتيرة السريعة للحياة الحديثة. السرعة كانت دائماً مرادفاً للكفاءة، والإنتاجية، والنجاح. أسرتنا وعود السرعة، فوجدنا أنفسنا عالقين جميعاً في دوامة متواصلة من العجلة. ومهما أسرعنا، لا يبدو أننا نبلغ السرعة الكافية لمجاراة مسؤولياتنا وتوقعاتنا التي لا تنتهي. تؤمن الحركة البطيئة أن الحل لمعضلتنا لا يكمن في قدرتنا على العيش بسرعة، بل في تعلمنا كيف نعيش ببطء.

لماذا نعيش بوتيرة متسارعة؟

نحن نعيش بوتيرة سريعة لأننا ننظر إلى الوقت كمورد محدود. نسعى لأن ننجز أكبر قدر ممكن في يوم واحد - نحشو جداولنا بأكثر عدد من المهام ونستهلك من التجارب أكثر مما نقدر على استيعابه. العيش في قبضة السرعة يعني الهرب المستمر من ظل الموت، ومحاولة الإفلات من قيود الزمن المحدود. والمفارقة أننا لا نجد وقتاً كافياً للعيش حين نكون في سباق دائم.

العقلية التي تحركها السرعة تقدّر الكم على حساب الكيف. لقد حوّل الفهم السائد للوقت الحياة إلى جدول أعمال ضخم، حيث أصبحت الجودة أولوية ثانوية. لذلك، لا عجب في أن شعوراً واسع الانتشار بعدم الرضا وغياب الإشباع يخيم على كثير من الناس، مهما بلغت إنجازاتهم أو تنوعت تجاربهم. فالإحساس بالإشباع لا يتأتى من محتوى الحياة وحده، بل من الكيفية التي نحيا بها - من نوعية حياتنا.

لكن الحقيقة أن الوقت كان دوماً محدوداً. فلماذا نشعر اليوم بضغط أكبر مما شعر به أسلافنا في القرون الماضية؟ في كتابه مديح البطء، يرى كارل هونوري - وهو أحد أبرز منظري الحركة البطيئة - أن علاقتنا بالزمن قد تغيرت جذرياً مع تطور أدوات قياس الوقت. قبل اختراع الساعات، كان الناس يتبعون ما يسميه الأنثروبولوجيون "الزمن الطبيعي": ينامون عند الشعور بالنعاس، يأكلون عند الشعور بالجوع، ويعملون بحسب وتيرتهم الخاصة.

آلان باديو، باربرا كاسين

- هايدجر -

النازية، المرأة، الفلسفة

(هايدغر هو موضوع، أو قضية، خاصة في فرنسا، لجدل دائم. فمن ناحية، هناك من ينكر على نحو قاطع أن يكون هناك أي شيء في حياته أو في فلسفته له علاقة بالنازية. ومن ناحية أخرى، هناك من يرى أن هايدغر كان أيديولوجياً نازياً بالكامل، بل كان ملهماً في السر والعلن لأسوأ جوانبها، ونتيجة لذلك، فقد مصداقيته كفيلسوف تماماً. ولطالما اعتقد كل من باربرا كاسان وآلان باديو، استناداً إلى تجاربهما الشخصية وتوجهاتهما الفكرية المختلفة، أن هذا الجدل كان مضللاً. وموقفهما، في بساطته، هو أنه علينا أن نقبل المفارقة التالية: نعم، كان هايدغر نازياً، ولكن ليس نازياً كبيراً، نازياً عادياً، نازياً من الطبقة المتوسطة. نعم، هايدغر هو بلا شك أحد أهم فلاسفة القرن العشرين.

ترجمة: كامل عويد العامري

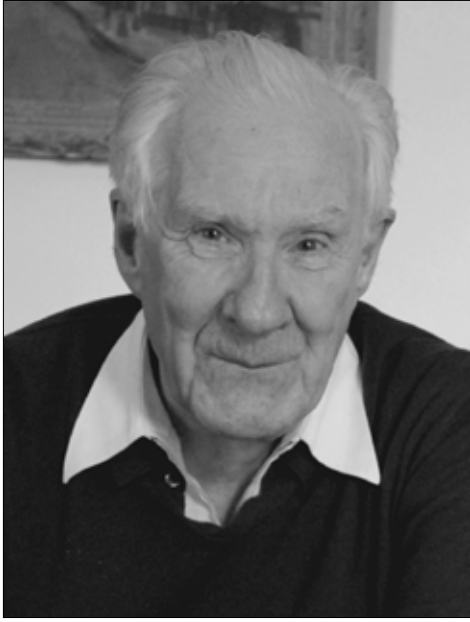
كاتب ومترجم عراقي

الزائفة والالتزامات المشكوك فيها. عندما نتذكر ما قاله روسو، وكانط، أو أوغست كونت عن النساء، أو ما قاله هيغل وغيرهم عن الأفارقة، أو ليبنتز وفيخته عن الألمان، أو ديكرت ومالبرانش عن فيزياء الأجسام الصلبة، أو أرسطو عن العبيد، أو أفلاطون عن الشعر الملحمي والغنائي، أو شوبنهاور وتوما الأكويني عن الجنس، ندرك أننا لا يمكن أن نطلب من أي فيلسوف أن يكون مثاليًا في كل القضايا. وهذا يدل ببساطة على أن الفلسفة نشاط

من دون أن يقدم الفيلسوف تفسيراً شجاعاً لموقفه، بغض النظر عن قناعته السرية، في السنوات التي تلت ذلك.

كان يمكن لهذا الجدل أن يظل على مستوى أولي، كما كان الحال لفترة طويلة، لو اقتصر على ملاحظة أن الفيلسوف، مهما كان عظيمًا، قد يخطئ بالكامل في مجالات نعلم جيدًا لا يمكن اختزال واقعها إلى المفاهيم التي يقترحها. فمن السهل، عبر تاريخ الفلسفة، العثور على «سجل أخطاء» مليء باليقينيات

هايدغر هو موضوع، أو بالأحرى رهان، لجدل دائم، خاصة في فرنسا، يتمحور بطبيعة الحال حول العلاقة المحتملة بين أعماله الفلسفية-التي جعلت من الاسم العلم "هايدغر" مرجعاً أساسياً في الفكر خلال القرن العشرين-وبين التزاماته الأيديولوجية والمؤسسية، التي ربطت هذا الاسم العلم، على الأقل في أوائل الثلاثينيات وحتى نهاية الحرب، بالسياسة القومية الاشتراكية والدولة النازية. وذلك



آلان باديو

ذاتها إجراء للحقيقة، يتناول قدرات الفعل الجماعي المنظم، وبالتالي لا تحتاج إلى الفلسفة، تمامًا كما لا تحتاج إليها الفيزياء النووية، أو التجريد الغنائي، أو شعر الغزل ما قبل الإسلام). إن العلاقة بين الفلسفة والسياسة لا تؤدي بأي حال من الأحوال إلى "فلسفة سياسية"، بل إلى تجديد، في ظل وجود متواليات سياسية (إشكالية دائمًا، ونادرة على أي حال)، لمفاهيم فلسفية معينة، ولا سيما تلك التي تدور حول العلاقة بين "الحقيقة" و"التعددية"، من خلال وساطة وجود ذات جماعية. والمسألة ليست مسألة "حكم" أو "ذوق"، أكثر مما هي عليه في السياسة نفسها، التي هي مسألة اتخاذ قرار وبروتوكولات تنظيمية، حيث الشخصية الرئيسية فيها ليست بالتأكيد هي المتفرج، بل هي الناشط. من البديهي أن الفيلسوف عندما "يتدخل في شؤون العالم"، كما تقول حنة أرندت، هو مثل أي شخص آخر، وهذا أمر بديهي. هل نطلب من الفيلسوف الذي يتحدث عن الشعر أن يكون شاعرًا جيدًا، أو حتى، إذا كان يتحدث عن الرياضيات، أن يكون عالم رياضيات من الدرجة الأولى؟ لذلك كان التزام هايدغر السياسي، إذا ما قسناه بماهيمة فلسفته، كان التزاما "ظرفيًا". وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الالتزام، بالنسبة إلى حنة أرندت بالذات، يبقى التزامًا مختلفًا بشكل أساسي عن "التراجع" الذي فيه يحدث تأمل المفاهيم الفلسفية. فضلًا عن ذلك، في حالة هايدغر، يمكننا أن نرى أن مكونات فلسفته الأساسية كانت موجودة قبل مدة طويلة من تشده النازي، وبالتالي لا يمكن أن تنبثق منها بطريقة "جوهرية". إن الطريقة التي يعالج بها



باربرا كاسين

مناسبة جذريًا للعمل السياسي». والاستثناء بالنسبة لها، هو قد يكون أرسطو بقدر ما هو كانط. فهل يؤكد هذا الاستثناء القاعدة؟ أم أنه يثبت أن هناك مفكرين عظام يمكنهم أيضًا أن يكونوا مفكرين سياسيين عظام، لأنهم موهوبون بالحكم والذوق؟ هذا هو التمييز نفسه الذي وضعه أرسطو بشأن طاليس: كان حكيماً (sophos) لكنه لم يكن حسيماً (phronimos)، أي أنه كان عالمًا، ولكنه لم يكن حكيماً في شؤون الحياة العملية. عندما استأجر جميع المعاصر مقدمًا، مؤسسًا بذلك أول شكل من أشكال الاحتكار الرأسمالي، إلا أن الثروة التي صنعها طاليس لا معنى لها إلا كرد فعل على ضحك الخادمة التراقية التي سخرت منه عندما سقط الفيلسوف في البئر وهو يراقب النجوم. ليستشرف أحوال الطقس. أراد طاليس أن يبرهن لها «إن ذلك مجرد عرض برهاني» (epideixis)، وهو أداء بقدر ما هو برهان) أن علم الأرصاد الجوية، وهو جزء من الحكمة، يسمح بكسب المال، شريطة أن ترغب في ذلك، وهو أمر لا يقلق الفيلسوف الحكيم حقًا. بالنسبة لأرندت، كما هو الحال بالنسبة لأرسطو، إن الإنسان الذي يستحق هذا الاسم يجب أن يكون حسيماً phronimos. وبالتالي، فإن حكمة المفكر، عندما ينخرط في الشؤون العامة، تكون بحد ذاتها، وبذاتها كذلك، خالية من الحكمة العملية والحصافة. يتفق آلان باديو مع باربرا كاسان على أن مصطلح "الفلسفة السياسية" غير قابل للصياغة، لكنه يرفضه لأسباب معاكسة تمامًا. فبالنسبة له، السياسة، ما دامت ليست مجرد إدارة للشؤون العامة، فهي في حد

فريد من نوعه، حيث يتشابك طموحها الموسوعي الحتمي مع إمكانية التيه الفكري.

كان يمكن لهذا الجدل أن يظل محصورًا أيضًا إلى حد ما باعتبارات ميتا-سياسية، جوهرها العلاقة الإشكالية بين الفعل السياسي ومفهوم الحقيقة أو المطلق في الفلسفة. فالفلسفة، في مسارها الرئيسي، تبني مفهومها عن الحقيقة بوصفه نقيضًا للآراء، وبالتالي لا تقبل بسهولة أن تتحرك السياسة بحرية ضمن فضاء هذه الآراء، مدعيةً بذلك تحررها من سلطة الحقيقة، ومن ثم من سلطة الفلسفة نفسها. وهذا ما يقود إلى الملاحظة الشهيرة التي أدلت بها حنة أرندت عام 1969، في اللحظة ذاتها التي أعربت فيها علنًا عن إعجابها العميق بهيدغر: «يمكن ملاحظة الميل إلى الاستبداد في نظريات معظم كبار المفكرين». هذه الملاحظة تضع هايدغر في الخانة نفسها مع أفلاطون، وهو أمر لا يُعتبر إدانة له في نظر أرندت، بل على العكس: فهي تكتب أن «أفلاطون وهايدغر، عندما انخرطا في الشؤون الإنسانية، لجأ إلى الطغاة والدكتاتوريين»، معتبرة أن هذا اللجوء كان «مُشينًا»، لكنه في الوقت نفسه يؤكد، على نحو سلبي، أن هايدغر ينتمي إلى سلالة كبار المفكرين. وترى أرندت، في جوهر كلامها، أن هؤلاء المفكرين العظام - باستثناء المتشككين وكانط، الذي تعتبره متشككًا متخفيًا بمهارة - كان من الأفضل لهم أن يمتنعوا عن أي تدخل في الشؤون الإنسانية، حيث لا تسود الحقيقة المطلقة، بل الأحكام النسبية الناتجة عن تعايش البشر. وفي كل الأحوال، لا يمكن تحميل هايدغر ذنب انكفاءه على الفكر وما نتج عنه من عمل أساسي هو "الحياة التأملية"، بل فقط لأنه كان يعتقد أنه كان عليه أن يغلف افتتانه الظرفي بالفعل والسلطة بصيغة يتنازل فيها عن بعض مفاهيمه، رغم أن سبب هذا الالتزام كان جنائيًا على نحو واضح.

1 - الجدل المحلي

- تتساءل باربرا كاسان عما إذا كان ينبغي استبدال مصطلح "الظرفي" بـ "الجوهري"، نظرًا لأن أي "مفكر عظيم" لا يقبل أبدًا بالامتناع عن التركيب التعبيري المستحيل المتمثل بـ "الفلسفة السياسية". علينا أن نميز بين فكرتين: بين فكرة إن «المفكرين العظام ليسوا، وهذا أمر طبيعي تمامًا، مقبولين في جميع المواضيع». وبين وفكرة أخرى، وهي بلا شك فكرة حنة أرندت، التي تقول: «لا يمكن لأي مفكر عظيم أن يكون مقبولاً سياسياً»، والسبب في ذلك، هو أن «مقولات الحياة التأملية غير

كانط أو أرسطو السياسة هي أقرب بكثير، وللأسف بالنسبة لهما، إلى "فلسفة سياسية"، براغماتية، مريحة، غير ضرورية في الواقع، ومختزلة وعاجزة لأنها تقتصر فقط على "الحكم" وحده، لأنها تتمحور حول فكرة نرجسية مفادها: «ما هو جيد هو الطبقة الوسطى»، وهي طبقة لا تملك أبداً قدرة سياسية مستقلة. إن الرؤية الفلسفية (بالمطلق) التي تنظم العلاقة العكسية مع السياسة مختلفة تماماً، فلدى أفلاطون، هي الرؤية التي لا تهتم إلا بصقل مفهومه عن "الفكرة"؛ ولدى هيغل، هي التي تسعى إلى جدلية الكلي؛ ولدى هايدغر، التي تعيد بناء التاريخ فلسفياً، بما في ذلك تاريخ الأنظمة السياسية، بوصفه تاريخاً للكينونة.

- لقد رفضت باربرا كاسان بشدة تبرئة هايدغر من نازيته، من خلال تسامح مستوحى من أرندت قد يكون ملتبساً، على حساب الفلسفة التي تُفهم على أنها بطبيعتها غير ملائمة سياسياً. لكن حقيقة أن الفلسفة تشكل بطريقة أو بأخرى، اللغة الميتا سياسة، وأن الأنطولوجيا (الوجود، الحقيقة)، كما الأخلاق (الخير)، هي من تدعي تحديد السياسة، أي أن يُنظر إلى السياسة من منظور الحقيقة- هو ما يجده هايدغر مخيفاً، كما هو الحال بالنسبة لأرندت. مخيف سواء عند أفلاطون، أو هايدغر، أو حتى باديو. ولهذا السبب كان من الواضح أن آلان باديو كان محقاً تماماً في الإشارة إلى أن الانحراف، في حالة هايدغر النوعية، لا يمكن أن يبدأ من السياسي وأن هذا الانحراف كان قبل النازية: يرى هايدغر (وهذا ينطبق عليه بالذات مع مراعاة ما يقتضيه اختلاف الحال) لم يكن اليونانيون شعباً سياسياً بالأساس، بل كان شعباً مرتبطاً بالوجود، ولذلك كان عليه أن يؤسسوا المدينة (polis). لكن بالنسبة لكاسان، فمن ناحية، هذه الفكرة خاطئة تماماً، - لأن هوميروس، والمأساة، والسفسطة، وحتى التعريف الأرسطي للإنسان باعتباره حيواناً موهوباً بالكلمة، كلها تثبت ذلك كل بطريقته الخاصة. ومن ناحية أخرى، فإن الأمر خطير وليست لديها أي رغبة في الاعتقاد بأنه حيثما يوجد الخطر، يوجد أيضاً الخلاص. ولهذا السبب تؤكد على أن المشكلة في نظرها ليست في الناشط السياسي، بل في الفيلسوف الناشط سياسياً.

في فرنسا على وجه الخصوص، لم يكن من الممكن أن يكون الجدل حول هايدغر في حدود المعقول الذي ينطوي عليه هذا النوع من النقاش، والذي تحدد في النهاية بالفصل المفترض بين

إن الهجوم على هايدغر بأقصى درجات العنف هو أيضاً، بل وقبل كل شيء، تصفية حسابات مع هذه المتوالية الفلسفية المجيدة، التي كانت تمثل لحظة العلاقة القوية بين العمل المفاهيمي والسياسة الثورية بكل أشكالها. هناك نزعة انتقامية محدودة، مقترنة كما هو الحال في كثير من الأحيان بنزعة رجعية، في البهجة التي يجدها البعض في الكشف عن دناءة المفكر. وتبقى الحقيقة أن الجدل في فرنسا قد أصبح تدريجياً متجمداً عند أقصى حدوده المتناقضة، كما لو كان هو الوحيد ذي الصلة.

الفلسفة والسياسة. لا يمكننا الخوض في جميع أسباب هذا "الاستثناء الفرنسي"، الذي، كما هو الحال دائماً، ليس استثناءً. ومع ذلك، هناك شيء واحد واضح تماماً: مجمل النتاج الفلسفي الفرنسي بين ثلاثينيات وسبعينيات القرن العشرين والذي يمكن القول من دون مبالغة أنه كان معترفاً به عالمياً ومهيماً أحياناً، حافظ على علاقة أساسية، وإن كانت نقدية، مع مشروع هايدغر. يكفي أن نذكر سارتر، وميرلو بونتي، ولاتمان، ودريدا، وفوكو، ولاكان، ونانسي، ولاكو-لابارت (باستثناء دولوز، وهو بالفعل مثير للتفكير)، لفهم ما نتحدث عنه. إن الهجوم على هايدغر بأقصى درجات العنف هو أيضاً، بل وقبل كل شيء، تصفية حسابات مع هذه المتوالية الفلسفية المجيدة، التي كانت تمثل لحظة العلاقة القوية بين العمل المفاهيمي والسياسة الثورية بكل أشكالها. هناك نزعة انتقامية محدودة، مقترنة كما هو الحال في كثير من الأحيان بنزعة رجعية، في البهجة التي يجدها البعض في الكشف عن دناءة المفكر. وتبقى الحقيقة أن الجدل في فرنسا قد أصبح تدريجياً متجمداً عند أقصى حدوده المتناقضة، كما لو كان هو الوحيد ذي الصلة. فمن ناحية، هناك من يقصدون هايدغر ويرفضون رفضاً قاطعاً أي علاقة بين حياته أو فلسفته بالنازية. ومن ناحية أخرى، هناك من يرون أن هايدغر كان منذ البداية إلى النهاية أيديولوجياً نازياً بالكامل، بل كان ملهماً لأسوأ جوانبها بقدر ما كان نشطاً وسرياً في الوقت نفسه، ولذلك فهو في نظرهم فاقد للمصداقية تماماً كفيلسوف ويجب سحبه من

المناهج الدراسية في جميع البلدان الديمقراطية. ولتوضيح هذه النقطة، دعونا نذكر المحامي غير المشروط فرانسوا فيدييه والمدعي العام الصارم إيمانويل فاي.

سنلاحظ القاسم المشترك التقليدي، الذي تقتضيه قوانين الديالكتيك وهو التمييز دائماً بين موقفين متطرفين، أي توصيف موضوع النزاع توصيفاً غير قابل للتجزئة. فبالنسبة للبعض، من المؤكد يرى إن هايدغر هو فيلسوف متعالٍ على عصره، وبالتالي لا يمكن بأي حال أن يكون قد تورط في بؤس زمنه أو جرائمه. وبالنسبة للآخرين، فإن النازي الكامن فيه قد أسد فلسفته بالكامل، بحيث لا يمكن فصله عن أيديولوجيته السياسية. في هذا السياق، نجد إيمانويل فاي يذهب إلى حد تعريف مشروع هايدغر برمته بأنه "إدخال النازية في الفلسفة". وكأننا نقول، على سبيل التشبيه، إن أفلاطون هو من أدخل الفاشية الصقلية إلى الفلسفة! وهو بالمناسبة رأي كارل بوبر.

2 - الجدل المحلي

- تطرح باربرا كاسان السؤال التالي: فاشية صقلية أم الفيلسوف-ملك؟ نازية أم تاريخ معنى الكينونة (وبالتالي Gelassenheit، أي استرخاء الراعي الوجودي، وSelbstbehauptung، أي التأكيد الذاتي للجامعة الألمانية)؟ ما هو، على سبيل المثال، النقد الحقيقي الذي وجهته حنة أرندت؟ لا ينبغي أن نكون نحن في موقع الخادم. صحيح أنه يجب علينا أن ننظر إلى كل فيلسوف أو مفكر على أنه واحد لا يتجزأ [مما يعني أن الفيلسوف أو المفكر قد يكون معقداً ومتعدد الجوانب]. ولكن إذا أدرجناه تحت نظر الواحد الأعظم [الوجود الأسمى]، فعلينا عندئذ أن نأخذ في الاعتبار من أكبر وحدته [وجوده الأسمى]. وأن نتيح للنقاد بإمكانية التعامل معه على هذا النحو.

- يلاحظ آلان باديو أن حنة أرندت نفسها تتحدث عن تدخل أفلاطون (أو هايدغر) في "شؤون العالم"، وبالتالي تشير إلى ظروف محددة ترى أنها غير متجانسة بطبيعتها مع ما يقتضيه "انسحاب" الفيلسوف. وهي تؤكد أن كل ما كان هايدغر (أو أفلاطون) قادراً على فعله في إطار هذا الانسحاب كان حاسماً في تاريخ الفكر. فهايدغر، في نظرها، يظل المفكر الرئيس في القرن العشرين. وبالتالي، فهو لا يتفق مع رؤية أرندت أن نجد في جميع مفاهيمه الفلسفية آثاراً، بل وحتى أدلة وتأملات، لانخراطه التجريبي في النازية. وبالمثل، بين تعليم الحراس، الذي

يمثل شيوعية الفكرة، أو تصور الفلسفة كشكل ذاتي ملائم لمجموعة جديرة بهذا الاسم (أي متحررة من مبدأ المصلحة)، من جهة، وبين محاولة أن يصبح المستشار الفكري لمن يأمل أن يكون طاغية مستنيراً في صقلية، من جهة أخرى، لا توجد أي علاقة انتقالية طبيعية أو استنتاج منطقي يمكن الدفاع عنه. يبدو الأمر كما لو كنا نبث في مفاهيم ديدرو (لإعادة) التفكير في مغالطاته مع كاترين العظيمة [الإمبراطورة الروسية المعروفة بحكمها المستنير]. وننتهي إلى استنتاج أنه كان فيلسوفاً للعبودية. إذا كانت السياسة الفاعلة متميزة جوهرياً عن الفلسفة المفاهيمية، وهي بديهية مشتركة ظاهرياً بين أرندت وباديو، فإن أحكاماً من نوع «المفكرون العظماء ليسوا مؤهلين سياسياً» هي التي تدرج تحت عنوان «الفلسفة السياسية»، لأنها تدعي وصف سلوك سياسي انطلاقاً من كون الشخص فيلسوفاً.

إن هذا المبدأ الخاص بعدم القابلية للتجزئة يُميز دائماً التطرف، لأنه يؤدي إلى دمج الواحد مع الكل: فيجب أن تكون وحدة فكر هايدغر متطابقة مع مجموع كتاباته وأفكاره، ونزواته، وأفعاله، وتصريحاته. ومن ثم، يكفي عزل نقطة واحدة من هذا الكل لتمثيل تلك الوحدة، لأنها حاضرة في كل مكان. وبناءً على ذلك، يرى البعض أن الأهمية والروعة الواضحة التي يتمتع بها نص معين تجعل من المستحيل أخذ بعض الحماقات وبعض الفظائع في الاعتبار، بينما يرى آخرون أن ترشحه لمنصب رئيس الجامعة تحت حكم النازيين وبعض تصريحاته المبتذلة المعادية للسامية تجعل من المستحيل تقدير حادثة وقوة الموضوعات الأساسية في عمله الفلسفي.

صحيح أنه من الضروري غالباً تذكير الفلاسفة، الذين تجرفهم اندفاعاً تأملية مشروعة، بل وأساسية، بأن وحدة فكرهم لا تتطابق مع كل الحقائق الممكنة. وهذا سبب إضافي لعدم الحكم على عملهم انطلاقاً من معادلة الوحدة = الكل، التي تنظم الصراع المدمر وغير المجدي بين تطرفين، تطرف التقديس وتطرف التدمير.

ولطالما اعتقدا، باربرا كاسين وآلان باديو، أن هذه المعركة العملاقة كانت غير مركزة بشكل صحيح. ويمكن أن نعتبر أن مواقفهما في الحقل الفلسفي تضفي ثقلًا على حقيقة اتفاقهما في الرأي بشأن هذه المسألة. والواقع لا يمكن للمرء أن يتخيل مواقف أكثر تعارضًا، على الأقل ظاهريًا، أكثر من موقف رجل، باني نظام يهدف إلى نوع من الأفلاطونية المعاصرة، وموقف امرأة، مستوحاة

من أدق أشكال البراغماتية اللغوية، التي أعادت للسفسطائيين اليونانيين أهميتهم الكاملة في نشأة حدثتنا. يُضاف إلى ذلك أن الرجل يتمسك بثبات بآرث كلاسيكيات الثورة الشيوعية، بينما تستكشف المرأة الإمكانيات الجديدة لديمقراطية تعددية. حتى فيما يتعلق بمكانة هايدغر، يختلفان: فهي حضرت آخر ندواته، متقبلةً بعض عناصر تفكيك الميتافيزيقا، وهي تهدف أساساً إلى إضافة بُعد تخريبي عبر إرث غورغياس (480 - 375 ق.م) لفلسفة هايدغر المطعم على بارمينيدس [الفيلسوف اليوناني ما قبل سقراط]؛ بينما ظل الآخر دائماً على مسافة، مقتنعاً بأنه يمكن ويجب مواصلة في الميتافيزيقا، ولكنه يؤكد أيضاً أن هايدغر هو أعظم فيلسوف في القرن العشرين، ويشاركه في الاهتمام بالتفكير في الكينونة، وعدائه للسفسطائيين.

يمكن القول، باختصار، إن باديو يتمسك بالأنطولوجيا، أو فكرة الكينونة، في حين تتمسك كاسان بما أسمته اللوغولوجيا، أو فكر الأفعال والأداءات اللغوية. ومع ذلك، في ظل هذه الظروف المتناقضة، يتبنى باديو وكاسان الموقف نفسه بشأن "قضية هايدغر".

3 - الجدل المحلي

-تعتقد باربرا كاسان إذن: أنت وحدك (آلان Alain) تستطيع أن تسمي باديو وكاسان هكذا، بالتأكيد ليس أنا، لأنني أكتب كامراً ولا أعرف كيف أقدم خطاباً سيئاً [أي خطاب يتسم بالسلطة واليقين]، على نحو عام. ربما يستحق ذلك ملاحظة أو تعليق تمهيدي حول مكان أيدينا الأربع [بمعنى التعاون بين باديو وكاسان، مع الاعتراف بأن لديهما وجهات نظر وأساليب مختلفة.؟]

- آلان باديو: يمكننا أن نتفق مع لاكان على أنه، في تصنيف الخطابات، يبدو أن الخطاب الهستيري (الذي يطالب بالمعرفة ويرفض في الوقت نفسه سلطتها لدفعها إلى ما وراءها) يتداخل بسهولة أكبر مع موقف أنثوي من خطاب السيد الذي يؤسس بسلطته الخاصة دالاً أساسياً ويعتزم ضمان قبضته على جميع نتائجه. وبالتالي، فإن "الذكورة" التأملية عرضة للدوغمائية، في حين أن "الأنوثة" النقدية والأدائية عرضة لزبوجة من الأحكام التي لا أساس لها. من الواضح تماماً أننا، في الظروف الراهنة، يجب أن نتمسك بالحقائق، بوجودها ونتائجها، في ضوء ما يفعله تداول الآراء وتواصلها بأهم ما لدينا من صنم فكري، أي "حرية الرأي"، وهو العدم. إن القول بأن «كاسان وباديو يؤكدان أن...» يتميز

بالفعل بقدر من الجزم والتعالي مقارنةً بالتعبيرات الأكثر وُدّة وتواضعاً مثل «باربرا كاسان وصديقتها وزميلها آلان باديو سيؤيدان بكل سرور، مع آخرين، مع الأخذ في الاعتبار بسهولة إمكانية الدفاع عن الرأي المعاكس، ووجهة النظر التي بموجبها...».

إن موقفهما، في جوهره بسيط جداً، يتمثل في ضرورة قبول المفارقة التالية: نعم، كان هايدغر نازياً، ليس نازياً ذا أهمية كبيرة، بل نازياً عادياً، برجوازيًا صغيراً نازياً من الريف. نعم، يُعد هايدغر بلا أدنى شك أحد أهم الفلاسفة في القرن العشرين.

انطلاقاً من هذه الرؤية، نشرنا، باربرا كاسان وآلان باديو، في عام 2007 رسائل هايدغر إلى زوجته، أو على الأقل تلك التي نشرتها حفيدته، جيرترود هايدغر، بعد أن خضعت على الأرجح لانتقاء أولي من الزوجين نفسيهما. وقد صدرت هذه الرسائل عن دار Seuil في مجموعة L'Ordre قضايا فلسفية philosophique التي كانا يشرفان عليها آنذاك..

وقد كتبنا، كاسان وباديو، مقدمة لهذه الرسائل بعنوان "عن العلاقة الإبداعية بين الكبير والصغير". لم يتناولوا فيها فقط مفارقة الفيلسوف العظيم الذي ضل طريقه إلى النازية، بل تطرقوا أيضاً إلى جانب لافت للنظر في هذه المراسلات: وهي علاقة الفيلسوف الكبير بالنساء، سواء بزوجه إلفريده، أو بالعديد من النساء اللواتي كنّ حبيباته خلال حياته الطويلة. فظهرت هنا صورة لزوجين معذبين لكن غير قابلين للانفصال، وكأنهما النسخة الألمانية والريفية للشائني الفرنسي والباريسي، سارتر - بوفوار. وبعد سلسلة من الإجراءات القانونية، حظرت هذه المقدمة بناءً على طلب ورثة هايدغر، واطلقت النسخ المتبقية من المراسلات التي تضمنت المقدمة.

لكن المقدمة، على عكس المراسلات، تعود ملكيتها إلى كاسان وباديو، وقد قررا إعادة نشرها، مع تنقيحات وإضافات، لأن موقفهما من "قضية هايدغر"، ومن العلاقة بين حياة الفلاسفة المحدودة واللانهاية الكامنة في فكرهم، لا يزال أقلية، ولا يمكنه القبول بمثل هذا النوع من الرقابة، سواء جاء من أحد المعسكرين المتنازعين أو من التحالف القديم بين العائلة والملكية الفكرية.

المصدر:

Alain Badiou, Barbara Cassin - Heidegger.Le Nazisme, Les femmes, La philosophie

رومان جاكوبسون.. بنيات الخطاب

ومستقل. لذلك سوف ندرسها على هذا النحو: في لحظة معينة، بوصفها مجموعة من القواعد، وخارج تحققاتها الخاصة. في عام 1915، شارك جاكوبسون في تأسيس حلقة موسكو اللسانية، وأصبح مُشبعًا بالشكلانيّين الرُّوس، حيث سيطر تحليل أشكال الخطاب، بغض النظر عن تاريخها ومؤلفها.

في عام 1962، شارك في إنشاء حلقة براغ اللسانية، إلى جانب مواطنه بيكولاي تروبتزكووي Nicolai Troubetzkoï. سيقومان بعد ذلك، بإلهام من سوسير، بإنشاء تخصص جديد، هو علم الأصوات، الذي سيهتم بأصوات اللغات المنطوقة حيث إن لها وظيفة. فالصوت لا يكون فونيماً إلا إذا كان يلعب دوراً مُميزاً. فـ /b/ و /p/ هي فونيمات فرنسية لأن: "Pas" ليست هي "Bas". ومن ناحية أخرى، /r/ الملتقة و /r/ ليستا فونيمان مُميزان لأذان الفرنكفوني، على الرغم من اختلافهما صوتياً. وغالبًا ما يعتبر

فتح علم جديد؛ علم الأصوات، في براغ، بين الحربين العالميتين، الطريق أمام التحليل البنيوي للغات والنصوص، حتى الشعرية منها.

يُعدُّ رومان جاكوبسون (1982 Roman Jakobson - 1996) أحد أهم الشخصيات في اللسانيات البنيوية، وهو قريب من الطلائع الفنية في عصره. فمن موسكو، حيث وُلِدَ، إلى براغ ثم نيويورك، خلف وراءه عملاً مؤثراً ومتنوعاً.

في عام 1963، ظهر المجلد الأول من دروس في اللسانيات العامة / Essais de linguistique générale باللغة الفرنسية. وكانت فرنسا آنذاك على أعتاب موجة البنيوية، ولم يكن جاكوبسون غريباً عليها. لكنّه هو نفسه كان مُلهماً من سلفه فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure. ففي بداية القرن العشرين، أحدث هذا الأخير ثورة في اللسانيات عندما أوضح أن اللغة ليست نتيجة لحوادث تاريخية: بل هي نظام، كُلُّ منسجَم

كارين فليب Karine Philippe



ترجمة: د. أسماء كريم

باحثة في الترجمة ونظرية النص
وتحليل الخطاب - المغرب

الفونيم أصغر وحدة في نظام اللغة؛ الذرّة غير القابلة للاختزال. لكن جاكوبسون سيذهب أبعد من ذلك من خلال تفكيك الفونيم إلى سلسلة من «السّمات المميّزة»، التي تشكّل المكونات النهائية للغة. فالصّوتان /p/ و /b/، على سبيل المثال، لهما مواقع النّطق ذاتها (صوامت شفهيّة، حيث تتلامس الشفتان)، لكنهما يختلفان بسمّة مميّزة: /p/ أصمّ (لا تهتز فيه الحبال الصّوتيّة)، بينما /b/ رنّان (فيه اهتزاز). إنّ كفاءة هذه الأدوات ودقّتها هي أصل النّجاح الكبير لمفهوم «البنية» الذي يسمح، عند تطبيقه على اللغات، بتمثيلها كأنظمة مغلقة ومستقلة، ولكنها قابلة للمقارنة، لأنها تشكّلت وفقاً لمبدأ المعارضة المميّزة نفسه.

التّواصل أو التلغراف أو الأوركسترا؟

بعد غزو النّازيين لتشكوسلوفاكيا، لجأ جاكوبسون أوّلاً إلى الدّول الاسكندنافية، ثم استقرّ بشكل دائم في الولايات المتّحدة. عقد، في عام 1942، في نيويورك، اجتماعاً حاسماً: لقاء عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي ستراوس Claude Lévi-Strauss، الذي عرفه على اللسانيات البنيويّة. وقد كانت مصدر إلهام لهذا الأخير لتوسيع البنيويّة لتشمل أنظمة القرابة والحكايات الأسطوريّة والفنون البدائيّة،

ومجال الأنثروبولوجيا بأكمله.

لكن جاكوبسون، الذي قام بعد عام 1949 بالتّدريس في جامعة هارفارد Harvard ومعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا MIT، كان أيضاً على اتصال بعلم عالميّ الرياضيات كلود شانون Warren Weaver Clause Shanon ووارن ويفر حول نظريّة المعلومات. وقد ألهمه ذلك لمحاولة وصف جميع وظائف اللغة، وأنّج حوالي عام 1960 رسماً تخطيطياً ظلّ أساسياً منذ ذلك الحين. وهو يحتوي على سبعة أقطاب: مُرسِل ينقل الرّسالة إلى مُرسِل إليه عبر قناة (بصريّة، أو سمعيّة...) باستخدام رمز (تصويري، أو لغوي...)، وكلّ ذلك داخل سياق معيّن. وترتبط بهذه الأقطاب السّتة، على التوالي، وظائف ست: تظهر الوظيفة التعبيريّة في وجود المُرسِل، وتتعلّق الوظيفة الشعريّة بجماليّة الرّسالة، وتهدف الوظيفة الإفهاميّة إلى إشراك المُرسِل إليه ("لأنّك تستحقّ ذلك تأكيداً")، وتضمن الوظيفة الانتباهيّة الاتصال بين المُرسِل والمُرسِل إليه (كلمة «ألو» على الهاتف)، وترتبط الوظيفة الميتالغويّة بالسّنن (تلق بكملة "x" "cadeaux" في صيغة الجمع)، وأخيراً تعود الوظيفة المرجعيّة إلى المحتوى الإخباري للرّسالة. تظهر هذه الخطاطة

في مقال بعنوان "اللسانيات والشعريّة": في الواقع، يُعدّ الشّعْر، بالنسبة إلى جاكوبسون، شغفاً يرافق جميع أعماله. وماتزال هذه الخطاطة مرجعاً، على الرّغم من الانتقادات: فقد تمّ انتقادها بسبب تصميمها الميكانيكي جدّاً، وأنّها لا تأخذ بعين الاعتبار تعقيد التبادلات، ولا دقّة عمليّات التفسير. وانتقد باحثو بالو ألتو Palo Alto، المشهورين بعملهم في التّواصل بين الأشخاص، خطّيّة الخطاطة، والتي تربط النقطة A بالنقطة B، مثل التلغراف. واقترحوا نموذج الأوركسترا، حيث تسهم العناصر الفاعلة معاً في تطوير التبادل. وعلى أيّ حال، تُعدّ خطاطة جاكوبسون علامة فارقة في تاريخ نظريات التّواصل.

المصدر:

(مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية/ عدد خاص، Sciences Humaines/ les essentiels, Hors-série، العدد 15، أكتوبر-نوفمبر 2023، ص: 89-91)



الإنسان عند ميشيل فوكو

فرانسوا أوالد François Ewald



ترجمة: محمد نجيب فرطميسي

المغرب

قد يكون الإنسان، في نظر فوكو، خاضعاً فعلاً لعلاقات المعرفة والسلطة، مع ذلك فإن هذه التبعية لا تقلل من مسؤوليته عن وجوده الخاص. إذ على الإنسان أن ينتج "ذاته"، جديرة بالاحترام وفي مستوى المسؤولة الملقاة عليه، لكنها ليست بتاتا ذاتا فردانية، الحال أن الإنسان يشيد ذاته بذاته في علاقته بالآخرين.

إنسان تابع، مطلب التحرر والانعقاد. يسعى فوكو مستمراً، إذ يستعيد مأثرة الشاعر الفرنسي روني شار René Char التي ختم بها مقدمة كتابه «تاريخ الجنون» (1961): «طور غرابتك المشروعة». كما أرفق فوكو خاتمة كتابه «تاريخ الجنسية» بهذه العبارة: «تاريخ البشر هو استمرارية طويلة لمرادفات نفس الألفاظ». ليست إذن تبعية الإنسان قدراً. يكمن دور الفيلسوف في خلخلة البدايات ونبد الايديولوجيات. إن كان التاريخ يصنعنا، فبوسعنا نحن أيضاً صنعه. يتحمل، الإنسان عند فوكو، مسؤولية وجوده الخاص. عليه أن ينتجه بوصفه فناً من فنون الوجود، تتجلى من خلاله قيم، هي في نفس الآن قيم من أجل الآخرين. الإنسان، كما يقول فوكو، دائم القدوم. L'homme est toujours à venir

المعرفة والسلطة

سيركز فوكو على وصف هذه المنطقة الخاصة بالواقع الـintersubjectif الحاضرة في التاريخ، تسبق التاريخ وتغيره. الإنسان، قبل كل شيء، كائن عارف L'homme est d'abord un être

يُدرِك الإنسان نفسه عمومًا، عند ميشيل فوكو، بوصفه كائنًا تابعًا. إنه مقيد بـ«أنساق التفكير»، يندرج ضمن «أنظمة الخطاب»، خاضع لـ«جاهزيات السلطة» les dispositifs de pouvoir. يختلف هذا التصور طبعًا عن منظور الفلسفة الوجودية للإنسان، حيث يكتشف الإنسان ذاته في تجربة القلق، بوصفه حرية. لا يملك الإنسان بالنسبة لفوكو أصوله في ذاته.

ليست هذه التبعية، في نظر فوكو، خاصة المهورين. ولا تصف وضعية طبقة اجتماعية معينة؛ إنها تبعية أنطولوجية، تصدق، فضلاً عن ذلك، على الأقوياء كما الضعفاء، المهيمنين كما المهيمن عليهم، إذ ترتبط بوجود بعض أشكال العقلانية وضروب التفكير التي تصاغ في أصناف الخطاب، وإدراك العالم والأشياء، وتصنيفاتها: يتلقى الإنسان هويته من لعبة الحقيقة والسلطة التي تنظم المجتمع. يرثها ولا يُسألها، إذ يعيد إنتاجها. يذكّر فوكو مرارًا بـ«الخطر» الكامن في كل ما يتكرر.

يستحضر، في نفس الآن، هذا التصور عن

de savoir، ففي تقاسم المعرفة، خاصة في مجال العلوم الإنسانية، يعثر على هويته. سيبين فوكو، تحت اسم «إبستمي» Epistémé كيف تنظم علوم الطبيعة والانسان نفسها بنفسها في حقب معينة، حيث لاحظ وجود تماسك لا إرادي ومثير في الآن ذاته بين المعارف. سيعقد فوكو، فيما بعد، هذه الخطاطة الأولية: ليس الإنسان تابعاً فقط للمعارف، إنه فاعل أيضاً في علاقات السلطة، سواء مارسها أو مورست عليه.

يشرح فوكو في كتابه (المراقبة والعقاب) علاقات المعرفة / السلطة التي ستفضي لميلاد هذا الضرب المتميز من العقاب المتمثل في الاعتقال. كيف تنتقل من المعادلة العقاب = التعذيب، الى المعادلة العقاب = الاعتقال؟ يحضر، لدعم هذا التحول، الاقتصاد الانضباطي للسلطة مصحوباً بتحديد موضوعي، نفسي - اجتماعي، للمجرم بوصفه جانحاً. إن أردنا القيام بجنيالوجيا اقتصاديات المعرفة/السلطة، سنلاحظ أيضاً تغييرها البطيء مهما كانت ضروب المقاومات التي تعترضها. هكذا فإن فشل السجن، وإن لوحظ ذلك عند ظهوره، لا يفتح على ابتكار أصناف عقابية بديلة. تكرار عقابي بئيس.

ما مكانة مقاومات السلطة في اقتصاديات المعرفة - السلطة هذه؟ إن لم توجد، بالنسبة لفوكو، سلطة من دون مقاومات، فعلى هذه الأخيرة أن تحرص على عدم تجديد السلطة التي تدعي الانعقاد منها. سوف يثير فوكو في سبعينيات القرن المنصرم، ضجة كبيرة، عندما أدان ضمن موضوعات المحظور والقمع والحرية الجنسية، "الحيل" التي تستدعي من خلالها سياسة السكان الحيوية كل واحد لأن يرتبط بهوية جنسانية معينة. ليس لدى الانسان، خلافاً للتصور الفرويدي، ما يفرج عنه، مما هو مكبوت، عليه بالأحرى «أن يعتمد على نفسه»، أي على الهويات التي أضفيت عليه وأن يخلق ذاته بذاته.

من أجل إيتيقا في ممارسة السلطة

تقترن دائماً، عند فوكو، أنساق التفكير بضروب المعاناة، بأنظمة المتعة والاستياء. كتابات فوكو في هذا الموضوع حذرة الى أقصى حد. إن إقامة الفصل بين العقل والحمق - تشكل الأحقق في العصر الكلاسيكي - قد تطمئن الذين يوجدون في المكان المناسب؛ لكنها رهيبية بالنسبة للآخرين. تحكم عليهم بوجود محرومين فيه من الحرية،

كلامهم باطل مبدئياً، خاضعين لموضوعة objectivation رهيبية تجسدها نظرة لطبيب، أو خبير أو شرطي. إنها إحالة الجانح وكل هؤلاء البشر «المبغوضين»، ممن ستختزل هويتهم في كونهم صادفوا يوماً ما سلطة حكمت عليهم بالنفي.

هذا لا يعني، بالنسبة لفوكو، أن الأحقق لا وجود له أو أن الضرورة تقتضي تبرئة الجانحين. ليس الإنسان خيراً بالطبع والطبيعة البشرية، عند فوكو، هي المأساة بعينها، عنيفة وشغوفة. هذا لا يعني ألا داعي للتساؤل حول إيماءة ذلك الذي يمنح، باسم معرفة قطعية، هوية، يدين ويحتجز. تهدف فلسفة فوكو، وهي أشبه بسمكة الطوربيد السقراطية، لأن تفقد تصرفات السلطة العادية جداً بدايتها لكي يتسنى لمن يمارسونها التساؤل حولها. تتوخى فلسفته إدماج إيتيقا في ممارسات الذين يمارسون السلطة، أي عندنا نحن جميعاً، ما دمنا كلنا وكلاء سلطات صغرى، سواء داخل الأسرة أو المدرسة أو المقولة ... يعود فوكو باستمرار لهذه الفكرة، أن من يمارس السلطة عليه واجبات تجاه من يخضعون له. سيعيد فوكو، بناء على هذه الخطاطة، صياغة سؤال حقوق الإنسان.

ما هو إنساني في الانسان

سيقف فوكو عند نظامين كبيرين لتحديد الهوية في المجتمعات الحديثة. تقوم الأنظمة الأولى بمهامها عن طريق التوزيع، أو الاقصاء كما هو الأمر في حالة الأحقق، المريض أو الجانح. أما الثانية فهي تلك التي تستحضر ذاتية معينة، لتتماهى مع جزء منها، كما هو الأمر في حالة الجنسية. ففي الغرب حيث يُستدعى الانسان ليعثر على هويته، مُفصلاً، بجميع الصيغ، عن حقيقة حياته الجنسية. إنها تجربة، كما يؤكد فوكو، مختلفة تماماً عن تجربة الاغريق، حيث الجنسية بالنسبة لهم مناسبة لإيتيقا اللذات une éthique des plaisirs. يستخلص فوكو، مستحضراً موضوعاً حاضراً فعلاً في عصر النهضة، برنامج أخلاق، حيث يُستدعى كل واحد لاختيار نمط وجود، وفق القيم التي تلهمه. على الإنسان إذن أن ينتج نفسه بنفسه، وذلك بالاشتغال على الذات، بضرب من الزهد. يتعلق الأمر بإنتاج «ذات»، جديرة بالاحترام، لكنها ليست بأي حال ذاتاً فردانية محض، طالما تبني ذاتها في إطار علاقة بالآخرين.

تهتم فلسفة فوكو كثيراً بتنوع البشر، بالكبار والصغار على حد سواء، بالذين يلحقون الضرر

بالآخرين والذين يعانون. إنها فلسفة تضج بتعدد علاقاتهم الممكنة وتنوعها. لقد كان فوكو من دون شك أقل حساسية تجاه الإنسان منه تجاه البشر. ما هو إنساني في الإنسان، ما ينتقده، ما يذله وما يشقيه، إنها تراجيديا الحقيقة. الحال أنها في نهاية المطاف هي خاصية الانسان الأكثر ثباتاً: لم يوجد الانسان إلا لعلاقته بالحقيقة.

مصطلحات ميشيل فوكو

— إبستمي: Epistémé يدل هذا المفهوم عند فوكو على مجموع العلاقات بين العلوم والخطابات في فترة زمنية محددة. لا يتعلق الأمر بأنساق التفكير أو البنيات العامة، بل بـ«تشكلات أدت لأشكال متعددة من المعرفة التجريبية» (مقدمة الكلمات والأشياء)

— جاهزيات السلطة: Dispositifs du pouvoir يعد هذا المفهوم الموضوع الرئيسي في اشتغالات فوكو. يعود الفضل لأعمال جيل دولوز وفليكس غاتاري في تبني فوكو لهذا المفهوم. يقصد به «مجموعة غير متجانسة تشمل خطابات، مؤسسات، تصاميم معمارية، قوانين، قرارات تنظيمية، قوانين، مقاييس إدارية، منطوقات علمية، قضايا فلسفية، عموماً إنها الشبكة التي تقيمها بين العناصر».

— جينالوجيا: Généalogie يتضمن المفهوم رفض كل تصور غائي للتاريخ والارتباط بفرادة الفضاءات والأزمنة. يسلط المفهوم أساساً الضوء على عدم التناسق والتناقضات من أجل وعي أفضل باحتمالية الجاهزيات والخطابات اليوم.

أركيولوجيا: Archéologie المفهوم هو تركيب لمنهجية فوكو لدراسة تشكل الخطابات حول مواضيع شتى، ذات طابع متنوع مثل الحمق والطب والعلوم الإنسانية عموماً. يحضر المفهوم في مقدمة كتاب (تاريخ الحمق في العصر الكلاسيكي) كما يحضر مجدداً في عناوين كتبه اللاحقة. هكذا يريد فوكو أن يتميز عن تاريخ المعارف التقليدي ومساءه العادي، المتمثل في اكتشاف كيف أن حقائق الأزمنة الحالية انتصرت لنظريات الماضي الخاطئة.

المصدر:

L'homme chez Michel Foucault

François Ewald

In « Penser l'Homme »

Les textes fondamentaux commentés

Le Point Hors-série N 12 Avril-Mai 2008 p 67- 69

الحوار البعدي الأخير مع جورج استاينر

حاوره وقدم له: نوشيو أورديني Nuccio Ordine



ترجمة: محمد العربي هروشي

شاعر ومترجم وباحث من المغرب

«إن سر شيخوخة جميلة ليست سوى اتفاق صادق مع العزلة» لم أستطع تجاوز التأمل في هذه الفكرة الجميلة لغبرائيل غارسيا ماركيز، حين ولجت إلى غياب جورج استاينر، توفي يوم الإثنين حوالي الثامنة زوالاً إثر تعقيدات ناجمة عن حمى حادة، بمنزله براورود، كمبردج. آخر مرة تحدثنا فيها كانت يوم السبت عبر الهاتف، وأسر إليّ بصوت به حشجة «لم أعد أتحمل عياء الوهن والمرض».

هكذا عاش استاينر، أحد نقاد الأدب الأكثر حدة وأهمية في القرن العشرين، آخر عشرينيات سنوات حياته، بعيداً عن الأضواء وعن وسائل التواصل وعن المؤتمرات والمحاضرات وعن أي لقاء جماهيري. كان لي الشرف أن أكون معه، أيضاً، في هذه المرحلة الأخيرة من العزلة الطوعية بعد أكثر من عشرين عاماً من اللقاءات بباريس وإيطاليا ومدن أوروبية أخرى، أضحت المهاتفات الشهرية والزيارة السنوية إلى كمبردج طقساً خاصاً بي، بيد أن آخر موعد، والذي كان مزموراً في 14 يونيو 2018 لم يله آخر: في اليوم ما قبل ذلك ألغاه لأنه لم يكن على ما يرام، ولم يود أن يرى منهكاً ومكتئباً. وكان قد ذهب إلى أحد تلك الاجتماعات (في 21 فبراير 2014 كان هذا منذ 6 سنوات) حيث منحني حواراً بعدياً (أي لا يمكن نشره إلا بعد وفاته. والعبارة postum تقال في سياق المولود الذي يزداد بعد وفاة والده/المتزوج): تجميع بعض أفكاره مع عدم نشرها إلا بعد اليوم التالي من غيابه، صيغة خفية لكسر الصمت وتوديع أصدقائه، طلبته وقرائه الكثير. عدت إلى نص هذا الحوار السنة الفارطة مغيراً بعض الكلمات، هنا وهناك، مما تطلب مني العودة إلى كتابة بعض الجمل. من يدري كم من مظاهر مجهولة من حياته وفكره ستخرج إلى النور عام

2050 حينما سيتمكن دراسات المئات من الرسائل البيوغرافية توجد الآن رابضة في معهد شورشل بكمبردج.

والآن وحيث أنه غير موجود، إذ نعاه إليّ ابنه دايفيد، إضافة إلى الألم العميق الذي خلفه فقدان صديق عزيز وأستاذ حقيقي بالكاد 4 أشهر مرت على غياب هالورد بلوم أعلن بكل وضوح نسائم هذا الصمت المفروض والفراغ المستعصي الذي تركه بين المناضحين عن النصوص الكلاسيكية والنقد. أفكر في كتبه، في معرفته الموسوعية مدفوعة بحب استطلاع عجيب.

وأفكر، فضلاً عن كل ذلك، في ولعه بالتعليم وقدرته على تقاسم عشقه للأدب والمعرفة مع الطلبة والجماهير.

لم يشر جورج استاينر فقط إلى الكلمة المكتوبة، كان أيضاً راوياً شفافاً كبيراً: أناقة فصاحته كانت قادرة على أن تلهب طلابه وزملائه.

س/ ما هو السر الأكثر أهمية الذي تود إثارتته في هذا الحوار البعدي؟

ج/ أستطيع القول إنه ومنذ 36 عاماً، فإن محاوره (وجب أن يبقى اسمها سرّاً) لديها مئات الرسائل التي تعبر عن "مذكراتي" حيث حكيت فيها عن

جزء كبير من حياتي وعن الأحداث التي بصمت حياتي اليومية.

في هذه المراسلات تحدثت عن اللقاءات التي كانت لدي وعن الأسفار والكتب التي قرأت وكتبت، تقاسمتها مع المرسل إليها، حيث من الممكن العثور، علاوة على ذلك، على عواطف الأكثر حميمية، وأفكاراً الجمالية والسياسية، والتي ستحفظ ضمن أرشيف معهد شورشل جميعاً هي ورسائل أخرى ووثائق تقوم شاهدة على مراحل من حياة ربما طويلة نوعاً ما.

هذه الرسائل، يوميات، على نحو خاص، يمكن غلقها وفحصها بعد سنة 2050 يعني بعد وفاة زوجتي (وربما) أبنائي، باختصار ستنتشر فقط عندما لا يكون هنالك كثير من الأشخاص المقربين موجودين.

س/ لماذا حوار بعدي؟

ج / أعجبتني الفكرة دائماً. شيء ما سيكون معلناً حينما بالضبط لن يكون في وسعي قراءة الجرائد إنها رسالة موجهة لمن تبقى، وصيغة ما للتوديع تاركاً لهم أن يسمعون كلماتي الأخيرة. هي مناسبة للتفكير والتقييم فقد بلغت من العمر بحيث أضحي كل يوم عاد أكثر أو أقل وجب اعتباره قيمة مضافة، هدية تمنحها لك الحياة، في هذه المرحلة فإن ذكريات الماضي تتحول إلى مستقبل مضارع حقيقي، هو سفر باتجاه الماضي متكى على الذكرى مما يسمح لنا بتغذية بعض الآمال.

لا تتوفر على العبارات الدقيقة لتوصيف الذكرى التي تسجن ذاتها في الغد، أجدني في وقت من حياتي حيث الماضي الأماكن التي مررت بها، والصداقات التي كانت لدي، استحالة الأشخاص الذين أحببتهم، ومازلت أحبهم، بل وحتى علاقتي بك، تشكل أفق مستقبلي أكثر مما يمكن أن يشكله المستقبل الحقيقي.

س/ هل ندمتم على شيء مخصوص؟

ج / أجل، على أكثر من شيء. ألفت كتيبا، Errata «خطأ مطبعي» حيث تحدثت فيه عن الأخطاء التي ارتكبتها. لم أستطع التمكن من بعض الظواهر الأساسية للحدثة، تربيتي الكلاسيكية، ومزاجي ومساري الأكاديمي لم يسمح لي فهم، بشكل شامل، أهمية بعض الحركات الحديثة. لم أكن أفهم، مثلاً، بأن السينما بوصفها شكلاً للتعبير يمكن من الكشف عن مواهب إبداعية، وصور جديدة أفضل من الأشكال الأخرى القديمة، كالآداب أو المسرح.

لم أفهم الحركة ضد العقل، واللاعقلانية العظيمة للتفكيرية وبعض مظاهر ما بعد البنيوية. كان عليّ

أن أضع في الاعتبار بأن الحركة النسائية، والتي دعمتها في كمبرج بقناعة كبيرة اعترافاً بأهمية ودور المرأة، بعد ذلك، في الصراع لشغل موقع مهيم في ثقافتنا: وظيفة سياسية وإنسانية عظيمة.

س/ ما هي الأخطاء التي ارتكبتها على الصعيد الشخصي؟

ج / أساساً كان يجب أن تكون لدي القدرة على النجاح في الأدب «الإبداع» كتبت في مرحلة الشباب قصصاً كما كتبت أيضاً أبياتاً، بيد أنني لم أشأ أن أتجشم مغامرة غامضة لتجربة شيء جديد في هذا النطاق الذي أعشقه.

ناقد، وقارئ، باحث وأستاذ، هذه وظائف أحبها بعمق والتي تستحق الإنجاز على أحسن وجه. غير أنها مختلفة تماماً عن المغامرة العظيمة «للإبداع» عن الشعر وعن إنتاج أشكال جديدة، ومن المرجح تفضيل الفشل في محاولة الإبداع على أن تحرز على نجاح بدور «الطفليات» كما يحلو لي أن أنعت الناقد الذي يعتاش على ظهر الأدب. فعلاً إن النقاد (أبرزت ذلك خلال عدة مرات) لديهم أيضاً وظيفة مهمة، لقد حاولت إصدار، أحياناً وبتفوق، بعض الأعمال ودافعت عن كتاب كنت أظن بأنهم يستحقون دعمي. ولكن ليس هذا الأمر نفسه، فالفرق بين من ينتجون أدباً ومن يعلقون عليه شاسع، فرق أنطولوجي (كي أستعمل عبارة متعجرفة)، فرق في الكينونة. لم يكن ليغفر لي زملائي الجامعيون هذه الأطروحة، كثير من الناس وبعض النقد الأكاديمي تحديداً لن يقبلوا بأن أسخر من غطرسة وجودهم، أحياناً هي أكثر أهمية من المؤلفين الذين يتحدثون عنهم.

س/ لمن تودون بعث رسالة؟

ج / أفكر في بعض الطلبة، أكثر ألمية مني، والذين ينجزون أعمالاً هامة، هذا النجاح لهو أكبر مكافأة لي. أفكر، بكل تقدير، في زملائي الذين رافقوني في المسار الأكاديمي، أفكر على الخصوص، في أشخاص أكثر حميمية، مثلك والذين فهموا ما حاولت القيام به وبفضلهم استطعت أن أحيا حياة مكثفة، مغامرة فكرية وعاطفية. ولكن في هذه الأثناء، قبل كل شيء، أحاول فهم المسافة التي تفصلني عن اللاعقلانية الحديثة، وأجرأ على القول إنها بسبب من فرط بربرية الوسائط والإسفاف المهيمن الذي كل مرة هو في تزايد. أعتقد أننا إزاء مرحلة، كل مرة، هي أكثر صعوبة...

س/ ما الذي جعلكم تعانون أكثر؟

ج / يؤلمني أن أكون واعياً بنشر أبحاث، كان يعجبني

ناقد، وقارئ، باحث وأستاذ، هذه وظائف أحبها بعمق والتي تستحق الإنجاز على أحسن وجه. غير أنها مختلفة تماماً عن المغامرة العظيمة «للإبداع» عن الشعر وعن إنتاج أشكال جديدة، ومن المرجح تفضيل الفشل في محاولة الإبداع على أن تحرز على نجاح بدور «الطفليات» كما يحلو لي أن أنعت الناقد الذي يعتاش على ظهر الأدب.

لو كتبتها بصيغة أجود. طبعاً هناك صفحات من أعمالنا نافحت عنها وبقناعة، وبمرارة أيضاً، بيد أنني أعلم، على الأرجح، بأنه لم يكن ذلك ما كان سيعجبني كتابته، وبالكاد أفكر في لا عدالة المهوبة العظيمة: لا أحد يعلم كيف تنبثق هذه المواهب السامية ولا كيف توزع. أفكر في طفل ذي خمس سنوات ونصف يرسم قناة ماء رومانية قرب برن (سويسرا/م) ثم فجأة يصورها عماداً بأحذية، من ثمة إذن وبفضل بول كلي أن صار، على هذا النحو تسمية القنوات تسير عبر العالم كله.

لا أحد بوسعه تفسير نقاط التشابك العصبية التي يمكن أن تفكك، عند طفل، هذا الإعجاب بالمسخ. هذا الحدس اللامع الذي حول الواقع، فكرت أنه من غير الإنصاف أن نفقد المحاولة ومعاودتها، أن نبذل مجهوداً جديداً فقط من أجل أن نستطيع أن نجد موطاً قدم بين البالغين، لكن دون البلوغ إلى مستواهم، لأنهم مختلفون عنا.

س/ وما الذي جعلكم أكثر سعادة؟

السعادة، أن تكون قد لقت وعشت في العديد من اللغات، السعادة التي انبريت لجنيها كل يوم إلى النهاية، أخذاً من مكتبي قصيدة لترجمتها على النحو الجيد، لدي انطباع أنني تخلت عن الولوج في شعاع شمس حياتي اليومية.

س/ ما هي الرغبات التي لم تستطيعوا تحقيقها؟

عديدة. أسفار لم أجرؤ على القيام بها كتب كنت أود كتابتها ولم أفعل، وعلى الخصوص اللقاءات العابرة التي تفاديتها لقلة الجرأة أو الإمكانات أو الطاقة. كان بوسعي، مثلاً، التعرف على مارتن هيدغر ولكن لم أجرؤ، وأظن أنني كنت على صواب، احترمت دائماً مبدأ: ليست هناك ضرورة التطفل على البالغين. فلديهم شيء آخر يقومون به وفضلاً عن ذلك، لم أستحمل أبداً، من كانوا يعتبرون أنفسهم مهمين لمجرد أنهم يخصصون مواعيد مع أسماء كبيرة. فللشخصيات الكبيرة الحق في انتقاء مع من من

المحاورين يودون «تضييع» أوقاتهم، ثم يحدث في يوم ما، بمجرد فتح كتاب المذكرات تقرأ عبارات من قبيل «أزعجني السيد س الذي ألح على أن يجتمع بي، ولكن لم يكن لدي شيء مهم أصرح له به» كنت، دائماً، أخشى الوقوع في الخطأ الفادح. أفكر في جون بول سارتر، مثلاً، المتخصص في الكشف عن ظروف مرتبطة بمشاهير من «العار الثقيل» وكان يصعب عليّ التخلي في الأيام الأخيرة عن مرافقة كلب، بعد موت M2. انتبهت، وأنا في هذا العمر، أن من الخطورة بمكان أن أمتلك كلباً آخر. أحب هذه الحيوانات، لكن عند عتبة التسعين عاماً يبدو لي فظيلاً أن أمنحه منزلاً لكي أتركه وحيداً.

س/ ما هو النصر الأكثر جمالاً؟

ج/ الإلحاح على أن فكرة أوروبا مازالت ضرورة ذات أهمية بالغة. وأنه وبالرغم من التهديدات والأسوار التي تشيد، لا ينبغي علينا التخلي عن الحلم الأوروبي. أنا ضد الصهيونية (وهو الموقف الذي كلفني كثيراً إلى درجة لا أستطيع تخيل إمكانية العيش في إسرائيل) وأكره النزعة الوطنية المناضلة، غير أنني الآن وقد بلغت حياتي إلى نهايتها، ثمة أوقات أفكر خلالها - ربما أنني أخطأت؟ ألم يكن من الأجدر محاربة الشوفينية والنزعة العسكرية وأنا أعيش في إسرائيل؟، هل كان من حقي النقد وأنا مستريح على أريكة بمنزلي الجميل بكمبردج؟ ألم يكن من العجرفة، وأنا من الخارج، أحاول شرح لأشخاص معرضين لخطر الموت كيف يتعين عليهم التصرف؟

س/ هل تذكر أنكم بكيتم في حياتكم؟

ج/ طبعاً، في الأيام الأخيرة، قلما تجدني أتذكر ظروفًا خاصة. أفكر، مثلاً، في التجارب الإنسانية العظمى التي تلخص، دون أن أكون قد تنبأت بالنهاية. وفي فقدان المفاجئ لبعض الأشخاص الذين لن يتأتى لك أن تراهم مرة أخرى أبداً. أو في أماكن لم يكن قد زرتها من قبل، والآن لا يمكن لك زيارتها، وأفكر أيضاً في كثير من الأشياء، بسيطة، ربما تافهة: سمك أو أطعمة مما لن تستطيع تذوقها. وأحياناً تعثر في زاوية من شارع أو حديقة على ظل شخص تحبه وتحتاج إليه كثيراً، بيد أنك تعلم أنه لا يمكن لك أبداً الوصول إليه.

س/ ما هي الأهمية التي شكلتها الصداقة في حياتكم؟

ج/ أهمية قصوى، ولا أحد يعلمها إلا أنت، لقد عشت الأيام الأخيرة من العشرية بشكل سيء، فدونك

أنت ودون اثنين أو ثلاثة أصدقاء ممن تبادلتم معهم مراسلات كثيرة، محاورون متميزون تقاسمت معهم حميمية عميقة وحية، ربما لأن الصداقة أكثر قيمة من الحب. أحتفظ بهذه الأطروحة لأن الصداقة لا تقوم على أنانية الرغبة الجسدية.

إن الصداقة الأصلية تقوم على مبادئ حيث منطاني في زهو يحاول شرح علامة إتيان بويتي عمل على تكتيفها في عبارة جميلة: لأنه كان هو، ولأنه كنت أنا.

س/ والحب؟

ج/ كانت له الأهمية العظمى، ربما مبالغ فيها، في المقام الأول السعادة التي منحها لي زواجي والتي أعجز عن تفسيرها بالكلمات بشكل معقلن. ثم بعد ذلك لقاء أو اثنان كان مصيريين في حياتي. أعتقد، بكل قوة، بأن للنساء حساسية عليا أكثر من الرجال، كان لدي الحظ الأوفر في إقامة علاقات عشقية بلغات مختلفة (كتب الكثير حول هذا الموضوع) إن الدونجوانية المتعددة كانت مكافأة عظيمة لي، مناسبة لأحيا حيوات متعددة، هذا أمر غريب، فلا علم النفس ولا اللسانيات اهتما أبدا بهذه الظاهرة المثيرة.

س/ هل فكرتم مرة ما في الموت؟

باستمرار وليس الآن فقط. أيضاً لما كنت شاباً نشأت في ظل التدمير الهتلري وأتذكر تماماً من تبقوا على قيد الحياة الوحيدين من فصلي بالمعهد كان زميلي وأنا.

هيأني أبي والحياة لمواجهة الخسارة والموت. والآن أظن أن اللقاء مع الموت ربما يكون مهما: ربما تتكشف كصيغة لفهم أشياء كثيرة على نحو أفضل.

س/ أ تعتقدون في شيء بعد الموت؟

لا. أنا مقتنع ألا شيء بعدها، يبدأ وقت العبور يمكن أن يكون مهماً جداً لقاء طفولي. «رد فعل من بعد أن فكروا دائماً في العدم في مرحلته الأخيرة من حياتهم، يتغيرون ويتخيلون عالماً غريباً. أعتقد أنه لا يجب أن ينتابنا الخوف هي مسألة كرامة، لا يجب فقد الاحترام إزاء العقل، علينا تسمية الأشياء بمسمياتها وبوضوح. يمكن، فعلاً، تغيير طريقة التفكير، كانت لدي دائماً الحظوة بأن أعيش في اتصال مع علماء كبار وأعلم أنه وبمرور كل يوم، يمكن تعلم أشياء جديدة وتصحيح أخرى، ففي العلم هذا أمر طبيعي. حسناً، والآن الاعتقاد في حياة ما وراء الموت شيء جد مختلف.

س/ في هذا الحوار البعدي، أتودون الاعتذار لأحد

تخاصمتم معه؟

أجل، أود الاعتذار إلى شخص لا يمكن أن أذكر اسمه، أعتقد هو، بدوره، يريد أن يبقى مجهولاً، يتعلق الأمر بإنسان مشهور كان صديقي الحميم لمدة طويلة، تخاصمنا حول موضوع تافه.

كانت عبارة واحدة حررت بطريقة سيئة عملت على تفجير علاقتنا التي دامت أعواماً. تعلمت الكثير من هذه التجربة، كمثل أن لحظة ما غير دالة أحياناً، يمكن أن تتحول إلى فعل محدد للمصير في الحياة. إنها المخاطرة التي تقوم بها في كثير من الأحيان. حركة غير ذات أهمية، كلمة بسيطة في ثانية واحدة يمكن أن تتسبب في مآسي حقيقية. والآن وبعد سنين عديدة، أود أن أقول لصديقي، «هيا لنأكل معاً، لنمتلئ بما مضى». ولكن بألم كبير أنتبه إلى أنه لم يعد ثمة وقت، فات الأوان كثيراً.

س/ ومع ذلك فأنتم مشهورون بسرعة الغضب،

كان هذا دائماً نقطة ضعفكم؟

ج/ نعم، فعلاً، ولكن لم يكن الأمر فقط عند سن البلوغ، أتذكر حينما كنت طفلاً كنت أغضب لأتفه الأشياء، وأحياناً من دون سبب حقيقي. جلب لي هذا المنحى من السلوك عداوات عديدة، بعد ذلك ومع السنين كان عليّ أن أتعلم الاعتدال، ولكن أديت ثمناً باهضاً على سخريتي إذ كثيراً ما كانت أكثر لذعاً ولم يكن مرحباً بها دائماً. وأحياناً أشعر بالحزن، ثمرة وعيي بحقارتي، فقد أزعجت أكثر من مرة محوري. للأسف، على مدى السنوات الطوال، ربطت وقطعت علاقات عديدة، شيء محزن يجب الاعتراف بذلك، بيد هكذا كان الأمر.

س/ هل أسدى أحد لكم نصيحة غيرت مجرى

حياتكم؟

ج/ طبعاً، خصوصاً ما قدمته لي أُمي بكل حبها أنا مدين لها لكونها شجعتني على التعايش بشكل مثمر مع إعاقتي. عندما كنت طفلاً ولأجل أن تحرك في ردة فعل إزاء حالة فقدان الأمل كانت تقول لي «إن الصعوبة منحة من الله» فبمجرد ما تحررت من الخدمة العسكرية منحتني إعاقتي الفرصة للتعلم أفضل لفهم أنه دون بذل الجهد لا يمكن الحصول على شيء في الحياة. تذكرت ذلك في عدة لحظات. إن أجمل الانجازات في وجودي كان حين استطعت أن أشد خيوط حذائي لأول مرة باليد المعاقة.



متعة القراءة في عصر التشتت

المحرر الأدبي

666. في ذلك اليوم حزنت، شعرت أنني سقطت عن منصة نبيلة؛ لكنني استيقظت في اليوم التالي وروحي تفني. فصحيح أنني لن أستعيد الساعات التي كرستها لتلك الصفحات الـ 666، لكن الساعات التي كنت سأقضيها في كفاف ممل مع الأربعمئة صفحة الباقية صارت الآن ملكي، أستثمرها كما أشاء. لقد مُنحت الزمن كهدية خالصة وحلوة».

أدلة القراءة

وعن كتب الإرشاد مثل كيف تقرأ كتاباً، يقول جاكوبز: «وأحد الأسباب الأساسية لعدم تقني في كتب مثل كيف تقرأ كتاباً، هو أنها تعدنا بمساعدتنا على التهرب من المسؤولية عن قراءتنا: فهي تقول ضمناً إننا لسنا بحاجة إلى معرفة الذات أو التمييز لأن هناك خبراء سيقومون بذلك نيابة عنا».

ولن يريد التعمق أكثر في هذا الموضوع، يوصي بقراءة متعة القراءة في عصر التشتت بالتوازي مع كيف تقرأ كتاباً. أما من يرغب في فهم أعمق لتأثير التكنولوجيا على القراءة - فإن جاكوبز من محبي القارئ الإلكتروني كيندل - فعليه أن يضيف إلى قائمته كتاب الضحالة (The Shallows)، وكتاب الفائض المعرفي (Cognitive Surplus). ولا شك أن هذه الكتب لن تتفق في آرائها، لكنها ستفتح أمامك نوافذ لرؤى مختلفة.

المصدر

fs.blog

بلا خجل. وحتى إن كنت من تلك الفئة النادرة من الناس الذين يجدون المتعة في ما يسمى بـ «الكتب العظيمة»، فلا تجعلها غذاءك الفكري اليومي، تماماً كما لا تتناول وجبة فاخرة كل يوم. سيكون الأمر أكثر من اللازم. الكتب العظيمة عظيمة جزئياً بسبب ما تطلبه من قارئها: فهي ليست سهلة التناول، ولا يسهل الحكم عليها».

وليس جاكوبز وحده في هذا الرأي. فقد كتب الشاعر دبليو. إتش. أودن ذات مرة: «حين يفكر المرء في القدر من الانتباه الذي تتطلبه القصيدة العظيمة، يصبح من الترف حقاً أن نتخيل قضاء كل يوم بصحبته. التحف الفنية يجب أن نحفظ بها لأعياد الروح - لأعياد الميلاد والقيامة الشخصية، لا لأي أربعاء عادي».

متعة الكتب

وماذا ينبغي لك أن تفعل إذا كنت تقرأ كتاباً لا يُمتعك؟

«فإن لم يمنحني هذا الكتاب بعينه متعة الآن، فقد يفعل لاحقاً، إذا سمحت له بذلك. ربما فقط يبدأ ببطء وسيستارح لاحقاً؛ ربما لم أتمكن بعد من فهم لغته الخاصة وسأفعل لاحقاً؛ وربما المشكلة ليست في الكتاب بل في قدرتي على التركيز لأن نومي كان متقطعاً الليلة الماضية...»

هناك احتمالات عديدة. ولكن في كل الأحوال، عليّ أن أقرر ما إذا كنت سأواصل. ولوقت طويل، كانت قاعدتي الأساسية هي الاستمرار. بل لم أترك كتاباً بدأت به إلا حين كنت في العشرين من عمري: كان الاعترافات، رواية كتبها وليم غاديس، واستسلمت بعد فترة طويلة من التردد الأخلاقي عند الصفحة

يعتقد كثير من الناس أن القراءة، لا سيما القراءة النقدية، في تراجع. إذ يرى البعض أننا نقضي وقتاً طويلاً مشتتين بين أجهزتنا، وحين نغلق هذه الأجهزة ونجد وقتاً لقراءة كتاب، فإننا نستهلك ما يعادل «الوجبات الفكرية السريعة».

لكن الكاتب آلان جاكوبز يتخذ موقفاً مضاداً تماماً في كتابه «متعة القراءة في عصر التشتت»، حيث يرى أن القراءة ليست فقط على قيد الحياة في أمريكا، بل إن ما نعانیه في الحقيقة هو فقدان الثقة بالنفس: نحن نتساءل ما إذا كنا نقرأ بطريقة جيدة، بتركيز حقيقي وانتباه واع، وبتمييز واضح.

رسالة جاكوبز بسيطة: «اقرأ ما يُبهجك، وافعل ذلك من دون خجل».

ويقدم كتاب جاكوبز طرحاً مخالفاً للنهج المنهجي والإرشادي الذي نجده في كتاب مورتمر أدلر الكلاسيكي كيف تقرأ كتاباً، والذي يهدف إلى تعليم القراءة الذكية. يقول جاكوبز: «ولهذا أقول للذين يسألونني: بالله عليكم، لا تجعلوا من القراءة معادلاً فكرياً لتناول الخضروات العضوية، أو (لأستخدم استعارة أخرى) موعداً صارماً مع جهاز المشي الذهني، حيث تُعد الصفحات أو الكلمات كما يُراقب بعضهم مؤشر «السعرات الحرارية المحروقة» - تمرين مجهد ومرهق يُتيح لك أن تنظر إلى هزيمتك - ميدلارش بشيء من الرضا الكئيب. كم هو أمر مُحبط. فهذا لا يُعد قراءة على الإطلاق، بل هو ما أطلق عليه سي. إس. لويس يوماً «النظافة الكونية والأخلاقية»».

الكتب العظيمة

يكتب جاكوبز عن الكتب العظيمة قائلاً: «اقرأ ما يُبهجك - على الأقل معظم الوقت - وافعل ذلك

يوسف برودسكي والمجتمع الأمريكي

سام ريمير

محبوبًا. وهذا الشعور، كما يبدو لي، وحد كل من رآه في مثل هكذا موقف، برفقة الأصدقاء الذين قيموا موهبته الشعرية النادرة، كان برودسكي كريماً ومتواضعاً دائماً. كان لدى يوسف قدرة استثنائية على منح أصدقائه الاهتمام والحب، مما جعل من الواضح أنهم مميزون. كان ولا يزال شخصية محورية في حياة أصدقائه. ما زلت أسمع صوته وأحب أن أؤكد بكلمات يوسف الفكرة التي كتبها ذات مرة: «إذن، ليس هناك فراق، بل يوجد لقاء كبير».

هذه المقالة مكرسة بمعنى أوسع للقاء برودسكي بأمريكا. للوهلة الأولى، قد يبدو عنوان المقال «يوسف برودسكي والمجتمع الأمريكي» غامضاً. ولد يوسف وترعرع في روسيا، وبقي طول حياته شاعراً روسياً. لكنه أمضى أكثر من عقدين في الغرب، وأكثرها كانت في الولايات المتحدة الأمريكية، البلد

كان ليوسف برودسكي تأثيراً كبيراً على حياتي، وكذلك على حياة جميع أصدقائه المقربين. أستطيع أن أذكر العديد من الأسباب التي تجعلنا نشعر بوجوده الآن. هو قبل كل شيء ابداع رائع، بدأت دراسته في أثناء حياة الشاعر الكبير. في آرائه، أدركت لأول مرة النهج العميق والمدرّس للأدب والفن، وللثقافة بمعناه الأوسع، رأيت الشدة التي يعيش فيها يوسف ويعمل بها. مثل هكذا ايقاع عالي من التفاني كان معدياً لأصدقائه، وقد احتفل كل واحد منا إلى حد ما بمشاركتنا مع هذا الرجل المذهل، الذي بدت حياته أكثر ثراءً وأوسع من المعتاد. حين نتحدث مع برودسكي، يتكون لديك انطباع وهذا الانطباع يرفعك إلى أعلى مستوى، أو كما يقال باللغة الإنكليزية «مستوى أعلى من الاحترام». كان من الرائع أن أقابله في مجموعة صغيرة من الأصدقاء أثناء محادثة مسائية على العشاء أو في مطعم صيني. في مثل هذه اللحظات شعرت وكأنني



ترجمة: حسين علي خضير

كلية اللغات - جامعة بغداد

يؤكد النقاد بالضبط أن يوسف من نواح عديدة اختار لنفسه «المنفى»، مما سمح له بالنظر إلى كل المجتمعات كما لو كانت «من الخارج». ولكنه، مع ذلك، فهم تمامًا وقدر الثقافة والتقاليد الأمريكية بشكل رائع، شارك في حياة الولايات المتحدة بحيوية. على الرغم من أنه يعد نفسه «منفيًا»، إلا أنه شعر بعلاقة عاطفية عميقة على جميع الأصعدة، إذا جاز التعبير، عن الوجود الأمريكي

في المنفى، مع مرور الزمن سوف يحصل في نهاية المطاف على درجات فخرية من الجامعات الكبرى، ويصبح عضوًا في أكاديميات الفنون الأمريكية المرموقة. لم يكن أحد في ذلك الوقت أن يخطر في باله أن يوسف برودسكي سيصبح الشاعر الحائز على جائزة الولايات المتحدة، فضلاً عن ذلك أنه سيكون الحائز على جائزة نوبل الشهيرة على مستوى العالم. من خلال فهمنا لكيفية حدوث كل هذا، فإن موقف الشاعر من الحياة الجديدة في أمريكا له أهمية لا يستهان بها، والذي كشف له ليس فقط الفرص التي لا حدود لها، ولكن كان لديه أيضاً صعوبات كبيرة، ارتبط الطريق إلى النجاح في مجتمع ناطق باللغة الأجنبية بالحاجة إلى تأقلم في بيئة اللغة الأجنبية.

الجدير بالذكر أن يوسف سرعان ما تعلم اللغة الإنجليزية. وأحب هذه اللغة حقاً. ازداد الاهتمام بسبب الشغف القوي بالشعر الإنجليزي. ومع ذلك، فقد أعطى التواصل اليومي له متعة كبيرة. عاش برودسكي في بيئة جعلت له التواصل اليومي باللغة الإنجليزية. لقد «اعتاد» تماماً على نسيج لغوي مختلف واكتسب ببراعة معرفته اللغوية. وهكذا، فإن القدرة المتنامية على الكتابة باللغة الإنجليزية لم تأت تلقائياً، بل كانت نتيجة عمل شاق. ذات مرة كنت في زيارته ولاحظت قاموس أكسفورد الإنجليزي كان حجمه كبيراً وباليّ، الذي كان على رف بالقرب من المكتب، وكان كل غلافه قد تفكك إلى أجزاء بشكل تام من جراء التصفح الدائم للصفحات.

مع مرور الوقت، اتقن يوسف اللغة الإنجليزية بشكل تام، تضمنت مفرداته ليس فقط «الكلام الأدبي» بل أيضاً مجموعة واسعة من العبارات العامية. بعد خمس سنوات من صداقتنا في الولايات المتحدة، قليلاً ما كنا نتحدث بالروسية. مثل هكذا

الناطق باللغة الإنجليزية آنذاك، ولم تكن هناك أي ترجمات منشورة تقريباً له، باختصار، على الرغم من موهبته الشعرية الغير عادية، كان من الواضح أن الحصول على الاعتراف والتأثير في العالم الثقافي الأمريكي لن يكون سهلاً.

من البداية، كان لدى يوسف بعض المزايا المهمة. لدى وصوله إلى أمريكا، كان لديه «هالة» المنفى الذي نجا من الاعتقال والترحيل في وطنه. نشر محضر تجربته لعام 1964، التي أصدرته فريداً فيجدوروا باللغة الإنجليزية، وكان محتوى المحاكمة معروفاً على نطاق واسع. كان للتسجيل انطباع خاص في الجو العام للحرب الباردة آنذاك. السلوك الجدير والنبيل من يوسف أمام وقاحة من طارده أثر على المجتمع الناطق باللغة الإنجليزية.

بفضل البروفيسور كارل بروفير وزوجته إيلانديا، سرعان ما نال يوسف منصب أستاذ في إحدى أفضل الجامعات الأمريكية - ميشيغان. وعلى الفور وسعت نطاق علاقاته المهنية. وظهر لديه زملاء جدد وراتب منتظم. ساعده كارل وإيلانديا كثيراً بنصائحهم العملية القيّمة في بداية حياته في الولايات المتحدة. وبدون دعمهم، ستكون بداية حياته في أمريكا أكثر صعوبة. وظيفته ارغمته على إعطاء المحاضرات باللغة الإنجليزية من اليوم الأول. أحضره كارل إلى الفصل، وقدمه للطلاب، وغادر، وتركه وحده مع جمهور غير مألوف. كما تبين، كان يوسف معلماً بالفطرة. جذب سحره الشخصي ومعرفته العميقة بالأدب عدداً كبيراً من الطلاب منذ البداية. أود أن أشير إلى أن يوسف لم يدرس الأدب الروسي فقط، ولكن بمعنى أوسع، كشف أمام الطلاب أطوار الشعر العالمي.

ترجمت العديد من قصائد برودسكي المبكرة إلى اللغة الإنجليزية من قبل جورج كلاين - وهو أستاذ الفلسفة في الكلية الأمريكية في برين مار، لقد كان نجاحاً عظيماً. وقد منحت ترجمات كلاين الفرصة ليوسف التحدث عن قصائده في مختلف الجامعات الأمريكية، التي نُشرت بعد عدة أشهر. وسعت رحلاته في جميع أنحاء البلاد لإدراكه حجم الولايات المتحدة وتنوعها. لقد حضرت العديد من هذه اللقاءات، وكان الواضح أن خطابه تسببت في استجابة حيوية في مجتمع جماهير الطلاب.

وباختصار، ومن لحظة وصوله إلى أمريكا، يوسف لم يكن إنساناً وحيداً، ولا مقيماً مجهولاً في بلد شاسع. ومع ذلك، كان من الصعب جداً في ذلك الوقت ان تتخيل أن يوسف - وهو شاعر روسي

الذي أصبح مواطناً فيه. تجربة يوسف وعلاقاته الشخصية في الولايات أثرت بشكل كبير عليه، وفي ذات الوقت أغنى الثقافة الأمريكية والحياة الاجتماعية بشكل كبير.

يؤكد النقاد بالضبط أن يوسف من نواح عديدة اختار لنفسه «المنفى»، مما سمح له بالنظر إلى كل المجتمعات كما لو كانت «من الخارج». ولكنه، مع ذلك، فهم تماماً وقدر الثقافة والتقاليد الأمريكية بشكل رائع، شارك في حياة الولايات المتحدة بحيوية. على الرغم من أنه يعد نفسه «منفيًا»، إلا أنه شعر بعلاقة عاطفية عميقة على جميع الأصعدة، إذا جاز التعبير، عن الوجود الأمريكي. حتى أنه من الصعب أن تتخيل إلى أي مدى أصبح فيه بالضبط «كالمسكة في الماء» وتمكن من التأقلم ببراعة مع هذا المجتمع الجديد بأكمله.

في مقالة قصيرة من المستحيل إعطاء نظرة شاملة لحياته في الولايات المتحدة، أو على نطاق أوسع، بشكل عام في الغرب. مما لا شك فيه، عاش حياة حافلة بالأحداث، سافر كثيراً، وكان له العديد من الأصدقاء المقربين. يبدو في بعض الأحيان أنه عاش حياة مختلفة في نفس الوقت. هنا، على أساس تجربتي الشخصية معه إلى حد ما، أقدم بعض الملاحظات عن وجوده في أمريكا. أنه خلال عقد ونصف أصبح يوسف شخصية بارزة في المجتمع. ما هي الصفات التي تفسر الاعتراف الغير عادي الذي اكتسبه في الأوساط الأمريكية؟ فإن الإجابة على هذا السؤال واضحة وبسيطة: يوسف كان في المقام الأول شاعراً موهوباً وغزيراً بشكل غير عادي، استطاع أن يكتب قصائد كثيرة جداً، بالإضافة إلى نثره الرائع. كانت طاقاته وخياله الإبداعي ومعرفته الواسعة للأدب العالمي قد تركت انطباعاً كبيراً لدى العديد من الذين قرأوا أعماله أو سمعوا عروضه أو التقوا به شخصياً.

ومع ذلك، عندما جاء يوسف إلى الولايات المتحدة لأول مرة في عام 1972، لم يكن هو ولا عمله معروفاً على نطاق واسع هناك. ليس كل المتخصصين الذين يهتمون في روسيا، والخبراء في الأدب الروسي على وجه الخصوص، على دراية بعمله. في البداية، كانت اللغة الإنجليزية مشكلة كبيرة بالنسبة له. على الرغم من أن يوسف كان يعرف الشعر الإنجليزي جيداً في ذلك الوقت، إلا أن لغته الإنجليزية الشفوية والكتابية كانت محدودة للغاية. بشكل عام، كانت قصائد برودسكي باللغة الروسية غير قابلة للوصول إلى جمهور

خطاب حر باللغة الإنجليزية فتح الباب أمامه للمجتمع الأمريكي، ونتيجة لذلك، لم يُنظر إليه أبداً على أنه «كاتب مهاجر» بشكل محض. كان هنالك امرأاً آخر، أدرك يوسف أنه لم يكن هناك العديد من المتذوقين للشعر في الولايات. وحينما علم بذلك، بدأ بتأليف النثر باللغة الإنجليزية. تضمنت مقالاته مراجعات كتب، ومقالات حول شعراء آخرين، وخطابات حول أشياء أدبية بحتة، ومذكرات سفر، ومقالات مختلفة خاصة بسيرة الذاتية، على سبيل المثال «غرفة ونصف» الشهيرة. بعد خمس سنوات من وصوله إلى الولايات المتحدة، كتب يوسف مقالاته بشكل حصري باللغة الإنجليزية. هذه الأعمال الموهوبة ذات الشكل الصغير، والتي تشكل جزءاً مهماً من تراثه الأدبي، لاتزال أمثلة رائعة للنثر الإنجليزي.

واتضح أن مذكرات برودسكي مطلوبة على وجه الخصوص. وظهت أمام القراء الأمريكيين صورة واضحة للحياة اليومية في روسيا من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى ثمانينيات القرن العشرين، مكتوبة بلغة بسيطة، هذه الروائع المقتضبة من النثر كشفت للأميركيين النظرة الثاقبة للشاعر الروسي على الحياة اليومية للشعب السوفيياتي من مختلف الأجيال. وممرت هذه الحياة في بعض الشيء من مغزاها أمام عينيه، وكانت منسجمة إلى حد كبير مع بعض ظروف سيرة يوسف، كممثل لبلده. ليس عبثاً مؤسسي متحف برودسكي أطلقوا على هذا المكان التذكاري «غرفة ونصف»، بعد أن قام الشاعر بتخليد صورة بيت والديين وكل الذين ارتبطوا بهذا المكان الرائع، حيث قضى يوسف معظم حياته قبل الهجرة. إن العديد من مقالات برودسكي، كمقالة «غرفة ونصف» أصبحت نوعاً من التأكيد على النهج الأدبي المنتصر على الزوال، وانتصار الأبدية على الزمن.

بعد ثلاث سنوات في ميشيغان، انتقل يوسف إلى نيويورك. اختار هذه المدينة مقر إقامته الرئيسي نهاية حياته. بعد أن استقر هناك، في العاصمة الثقافية للبلاد، التقى غالباً بالناشرين ومحرري المجلات وممثلي مختلف مجالات العالم الثقافي الأمريكي. وشملت دائرة معارفه العديد من الشخصيات المؤثرة والأشخاص الموهوبين. ومع ذلك، ما هي العوامل الرئيسية لهذه الشعبية الواسعة لعمله؟ امتلاكه لمعرفة فريدة ليس فقط للأدب الروسي والإنجليزي، بل أيضاً الأدب الغربي بالمعنى الواسع، كان خبيراً عظيماً في مجال الأدب

الأمريكي. لقد كتب بطريقة مقنعة وببراعة عن الأدب الأمريكي، وأن مقاله غالباً ما سمح للقراء الأمريكيين برؤية الثقافة الأدبية لبلدهم بطريقة جديدة. إن مقالات يوسف حول أعمال و. أودين، و. ر. فروست، و. ت. هاردي والعديد من عباقرة الأدب الأمريكي تحمل أولاً وقبل كل شيء من الحب لعملهم، وتعد احترافية برودسكي فريدة من نوعها وهي أفضل توصية لقراءة هذه الأعمال. على الرغم من أن مقال برودسكي، شأنه شأن أي نقاش معقد لأدب معين، لا يمكن أن يدعي أنه نال استحسان الجميع، إلا أن خطوطه الغير عادية، والمصممة أساساً للمثقفين، كان لها تأثير على دائرة أوسع من القراء. كان يوسف يأمل بوعي في جذب أكبر عدد ممكن من المتعلمين، وأصر على أن الأدب - وخاصة الشعر - كان ضرورياً لوجود البشرية، ولم يكن بأي حال نتيجة ثانوية لتطوره. كان برودسكي مقتنعاً تماماً بضرورة نقل الشعر الرصين باعتباره «هدفاً محدداً» إلى شخص ما، واعتبر نفسه جزءاً من التبشير في هذا الاتجاه، أثار هذا الجانب من شخصية يوسف احتراماً كبيراً بين القراء والمستمعين.

أي أسباب جعلت من يوسف يعترف به ككاتب في أمريكا؟ من المهم جداً التأكيد على أن قصائده، وخاصة النثر، تجسد العديد من القيم المسيحية الأساسية المتأصلة في الثقافة الأمريكية. نحن نعلم أن برودسكي لم يكن ينتمي إلى أي دين، ولم يكن أرثوذكسياً ولا بروتستانتياً، لكنه شارك العديد من وجهات النظر حول هذه التقاليد الدينية، وكل واحد منها هو حقيقة ثابتة تاريخياً. جعلت وجهة نظر الشاعر الخاصة في قصائده السنوية بمناسبة ولادة المسيح الأكثر شعبية وواحدة من أهم الأعياد المسيحية. كثيراً ما كانت عبقرية برودسكي الشعرية بمثابة الدافع الذي لا يزال يجتذب العالم العلماني لفهم القيم الأخلاقية. اشتكى طلابي ذات يوم من أن يوسف كان يميل إلى إدانة الرذائل ونقاط ضعف الآخرين. لقد نصحتهم أن يقرأوا قصائده ومقالاته بعناية، وأن يفهموا برودسكي من خلال أعماله، يبدو برودسكي في المقام الأول منتقداً لنفسه، حيث ينظر إلى الإنسان، من جهة، باعتباره تاج الخلق، ومن جهة أخرى - كفرد قادر على المعاناة. كما لو كان ينمو من المعاناة المفردة، كان الشاعر يستخرج تجربة معينة، متمرس مع المفارقة المبررة. كان يوسف يدرك جيداً أن سلوكه لا يتطابق في الغالب مع

ما يعتبره المثل الأعلى للأخلاق. أود هنا أن أذكر عبارة واحدة قالها خلال اجتماعنا الأخير: «لا تنس أبداً، يا سام، أن هناك الكثير من الناس في العالم هم أفضل منا». لقد آمن حقاً بهذه الكلمات، فيها تستطيع أن ترى التواضع الحقيقي للشخص أمام الآخرين. وبعد أن أدرك برودسكي مهنته وتميزه في المجال الأدبي، لم يبالغ برودسكي أبداً في مزاياه الشخصية. كان لدى يوسف نظرة مأساوية للحياة. كان يعتقد أن الشر موجود كقوة محتملة في قلب كل شخص، أن هذا الشر غالباً ما يأتي إلينا كذنب في جلد خروف، مختبئاً وراء قناع. كان برودسكي رجلاً حراً تماماً من الداخل. هو يثمن عالياً مبادئ الحرية، ليس فقط كغيايب القيود الخارجية، لكن أيضاً كتحرير الروح من القيود الداخلية، سواء كانت محادثة مع الله أو مع رجل. كانت حريته الداخلية الخاصة هي التي احتلت ونزعت سلاح كل من عرفه. وبامتلاك مثل هذه الحرية الاستثنائية، أكد يوسف في كثير من الأحيان أنه يجب على الناس ألا يعتبروا أنفسهم ضحايا في أي ظرف من الظروف. وأصر على أن كل شخص يجب أن يكون مسؤولاً عن أفعاله. أخيراً، في جميع أحكام برودسكي المتعلقة بالمسائل الأخلاقية والمعنوية، كان هناك دائماً صرامة ودقة معينة تنبع من فردانية الزهد الخاصة به.

في أمريكا، بدا صوته الشعري قوياً إلى حد ما، وكان لأداء قصائده دوراً كبيراً. معظم الأشخاص الذين استمعوا إليه لم يسبق لهم أن التقوا بهذه القوة الشعرية في الأداء، أعطى أسلوبه في قراءة القصائد أكثر أهمية من مجرد نص. قرأ قصائده بقوة وبطاقة استثنائية، مما رفع من أهمية الأدب في فهم مستمعيه إلى مستوى أعلى من الإدراك. كان هناك انطباع لا ينسى للمستمعين الناطقين باللغة الإنجليزية من خلال قراته للقصائد باللغة الروسية. كانت لغة ديرجافين، وبوشكين، وماندلشتام، والشاعر العظيم في القرن العشرين يوسف برودسكي، تبدو وكأنها خطبة عالمية من الأدب الرائع. وفي الوقت نفسه، عززت قراءة الشعر في «لغة الأم» في بيئة لغة أجنبية من أهمية الجمال المثالي للغة الروسية كوسيلة للاقترب إلى روعة اللغة. حينما نتذكر أفكاره النثرية المونولوجية عن الحياة والأدب، علينا أن نعترف بأن له تأثيراً قوياً على الأمريكيين المختلفين تماماً، أولئك المستمعين الذين وقعوا في «أسره» لعدم القدرة على التنوُّ، والأصالة، والفكاهة المتألقة، والتعليم الموسوعي في الأدب



يظهر الشاعر الحائز على جائزة نوبل يوسف (جوزيف) برودسكي في هذه الصورة الأرشيفية التي التقطت في 10 ديسمبر 1987 أثناء استلامه الجائزة من الملك السويدي كارل السادس عشر غوستاف في حفل نوبل في ستوكهولم.

والتاريخ. لا يمكن أن ينسى محاورى برودسكي، كيف أدرج دورياً في خطابه كلمة «نعم»، والتي قد تبدو استجواباً بلاغياً. لكنها لم تكن كذلك، بل لم تكن كذلك على الإطلاق. كان من المهم جداً ليوسف أن يستمع إلى اتفاق الجمهور مع أفكاره. وبهذه المسألة القصيرة والواضحة، بدا أنه أغلق المسافة بينه وبين الجمهور، وحثهم على فهم الأشياء الرئيسية التي كانت للشاعر ركيزة في نظرته للعالم، والتي أراد أن ينقلها للآخرين. سيكون من الخطأ القول إن عمل يوسف لم يكن له خصوم. ولم يكن كل من في الولايات المتحدة معجباً بعمل برودسكي. عبر بعض الكتاب والقراء عن بعض الشكوك وأحياناً العداء لشعره ونثره. ما هي أسباب هذا العداء؟ بادئ ذي بدء، كان جذور رفض عمله في الخلاف على الخطة الأدبية. جاء يوسف إلى الولايات في وقت كان فيه تشهد ضجة حول الخروج عن القافية الرسمية. وبغض النظر عن الأشكال الشعرية الموجودة، تحول معظم الشعراء الأمريكيين إلى ما يسمى بالشعر «الأبيض» أو «الشعر الحر». كان شعر برودسكي ملتزماً بالقافية التي سادت طوال التاريخ الكلاسيكي الروسي، حاول التأكيد على المكان المركزي للقافية في قصائده، أصر يوسف باستمرار عن تفوق الشعر المقفى على أي بنية أخرى من الشعر. كان يحب الانضباط اللغوي الذي يجعل الشاعر يعمل مع القافية، واستخلاص معاني متعددة الجوانب منه. من الجدير بالذكر أن الشعراء الناطقين بالإنجليزية، الذين يحترمون برودسكي بشكل خاص، يعتبرون أن القافية هي النوعية المثالية في الشعر. نفى يوسف بحماس الفكرة الواسعة الانتشار المتمثلة بأن الشعر باللغة الإنجليزية يجب أن ينفصل عن القافية دون الشعور بالحاجة إليها. كان مطلب برودسكي الحثيث هو الحفاظ شعر القافية يرجع إلى وجهات نظر راسخة. وفقاً للشاعر، فإن الأدب والثقافة هما بطبيعتها ظواهر هرمية. يمكن للمرء أن يجادل لفترة طويلة حول الشعر «الأفضل»، ولكن المزايا في هذه الحالة ستكون إلى جانب نص شعري منظم. باختصار، بالنسبة إلى يوسف، فإن فكرة أن الشعر قد لا يكون له قافية كانت دائماً سخيفة. دعونا نتذكر كيف قرأ قصائده، كما لو كان يذهب في غيبوبة. هؤلاء الأتباع الذين أحبوا قصائد يوسف، شعروا فيها نوع من القوة السحرية. في المعسكر المقابل، كان هناك نقاد لم يتأثروا بهذا الأمر. العديد من أولئك الذين استمعوا إلى خطب برودسكي لم يوافقوا على أسلوبه في القراءة، والتي

الترجمات الموجودة بالفعل والتي قام بها الناطقون الأصليون. تجدر الإشارة إلى أن يوسف قدر تقديرًا كبيراً بعض هذه الترجمات، وحتى أحبها.

الرغبة في تقديم قصائده إلى جمهور ناطق باللغة الإنجليزية أقرب ما تكون إلى الأصل، بدأ في ترجمتها بنفسه. النتائج، في رأيه، كانت مثيرة للاهتمام. كانت هذه القصائد في بعض الأحيان خرقاء أو مفرطة في الابتكار من حيث بناء الجملة، ولكنها مع ذلك تشكل فصلاً رائعاً في تاريخ الترجمة. تلخيصاً لهذه الفكرة، يجب الاعتراف بأن شعر برودسكي المترجم يستحق اهتماماً خاصاً ودراسة دقيقة والابتعاد عن عدم اللامبالاة. يركز الجانب الآخر من نقد عمل يوسف على المقالات التي كتبها عن الأدب الأمريكي في السنوات التي وصل فيها برودسكي توطاً إلى الولايات المتحدة، اعتقد بعض الكتاب والأدباء أنه من السابق لأوانه تناول كتابات الشعراء الأمريكيين. ثم بدأت قوة وطبيعة تصريحاته في الاستياء منهم. من المستحيل استبعاد الافتراض بأن الحسد والغيرة تجاه الباحث الجديد، الذي رفع صوته فجأة، لعب دوراً، النبوة الحادة من وجهة نظر برودسكي أزعجت بعض

سحرت بقوة الآخرين. على هذا النحو، حسب اعتقادهم، احتلت القافية مكاناً أكثر أهمية من واجب الشاعر في جعل النص الشفهي مفهوماً لأولئك الذين يستمعون إلى المعنى. وقد رد معجبيه بأن هذه الطريقة الغريبة وغير العادية في القراءة قد عززت ليس فقط التأثير الخاص لصوت القصيدة، بل زادت من قيمة فن الشعر بشكل عام.

إن ترجمات قصائد برودسكي إلى الإنجليزية، التي قام بها بنفسه، أثارت أحياناً انتقادات نقدية في البيئة الأدبية لأمريكا. في هذه الترجمات، حاول يوسف أن يكرر قافية ووزن الأصل الروسي باللغة الإنجليزية، الأمر الذي تطلب نوعاً من الأساليب المبتكرة. لقد انتقد الشعراء الأمريكيون بشكل خاص نتائج هذه المحاولات، خصوصاً الناطقين باللغة الإنجليزية، قالوا إن الترجمات لم تكن ناجحة كما يظن لهم.

تجاهل يوسف معضلة النقد الحاد لترجمت قصائده. الحقيقة هي أن برودسكي يفهم بوضوح محتوى وبنية قصائده المكتوبة باللغة الروسية. عندما أصبحت لغته الإنجليزية أكثر كمالاً، أصبح الشاعر أكثر وعياً بأوجه القصور في العديد من

الصدد او في غيره من الامور، جذبت شخصية يوسف وسلوكه بعض من الناس، والبعض نفر منه. حتى أشد منتقديه أعماله كانوا مهتمين بقراءة أعماله. صوته الخاص والفريد من نوعه ميز كل ما خرج من قلمه، سواء كان مقالاً أو نصوفاً شعرياً. عندما يتعلق الأمر باللغة الأدبية، فهم تماماً مهنته العالية. في أحد أيام الصيف، عندما كنت أزور يوسف في نيويورك، طلب مني قراءة شيء ما وتصحيح لغته الإنجليزية عند الضرورة. في ذلك الوقت، كان برودسكي يكتب مقالته عن لينينغراد. لقد شعرت بالحرج قليلاً من هذا الاقتراح، لكنني بدأت أقرأ نصّه. كانت اللغة الإنجليزية لا تزال متفاوتة في بعض الأماكن. لقد فهمت بالفعل بعد ذلك أن تعديلاتي التحريرية التي أجريتها ستحد من الخلاف الفكري، لكن بما أنه طلب، فقد فعلت كل ما بوسعي. بعد مراجعة تعديلي، قال: «أنا أرى، يا سام، أنك تحاول تحسين نصي. افهمني: أنا لا أريد أن يكون نصي سلس. المخالفات والتقاط العادة تجعل النص أكثر إثارة للاهتمام!»، لقد كان محقاً، بالطبع، ليس فقط فيما يتعلق بنصوصه الخاصة، ولكن فيما يتعلق بالأعمال الأدبية بشكل عام. على الرغم من تطور أفكاره ومهاراته في التحدث، كان خطاب يوسف بسيطاً في كثير من الأحيان. في اجتماعنا الأخير، سألته سؤالاً شائعاً في الأوساط الجامعية. بمجرد أن بدأت الحديث، أدركت على الفور سخافة سؤاله. سألت: «يوسف، هل لديك أي نظرية حول كيفية الكتابة؟» أجاب ببراعة، في رأيي: «نعم، لدي هذه النظرية. أحاول أن أكتب جملة واحدة جيدة. ثم أحاول أن أكتب جملة جيدة أخرى. هذه هي نظريتي». وإذ أشير إلى هذه المحادثات المدهشة، فإنني ممتن ليوسف على تفكيره الحاد، والمفارقة المشحونة، والمباشرة دائماً والحس السليم الذي لم يتركه تحت أي ظرف من الظروف. اليوم، عندما نعترف بمساهمة برودسكي في تنمية المجتمع الأمريكي على أنها مكسب كبير، فإن الشاعر العظيم في القرن العشرين يواصل التأثير ليس فقط على الأذواق الأدبية للناس. أعتقد أن العمق الكامل لأهمية شخصية برودسكي بالنسبة لأمريكا لا يزال يتعين الكشف عنها للأجيال اللاحقة من مواطنينا.

الهوامش

* يوسف برودسكي (1949 - 1996) - شاعر وكاتب روسي حاصل على جائزة نوبل في عام 1978. "المترجم".

المصدر

مجلة «زفيزدا - النجمة»، العدد 5، عام 2018.



يوسف (جوزيف) برودسكي، شارع كاليفورنيا، سان فرانسيسكو، ديسمبر 1988

الكثير له. يمكننا أن نكون ممتنين لاستقلاله وشعوره بالحرية، مما أتاح له الفرصة للتحدث. كان يوسف من الصعب إرضاءه في علاقاته مع الناس. كان بإمكانه أن يتفاعل مع الآخرين بشكل حدسي، وكثيراً ما كانت بضع ثوان كافية لاستنتاج أنه كان شخصاً غريباً بشكل تام. برودسكي في غاية الامتنان للأصدقاء والأقارب، أحد أقواله المفضلة لشخص ما «أعتقد هو (أو هي) إنه إنسان رائع!» باختصار يمكن هاتين الكلمتين تصف ذروة موقفه المتعاطف، وعند مقابلة الآخرين، يمكن أن يحييهم بحماس. في حالات أخرى، مع ذلك، كان لديه كراهية فورية لشخص معين، ثم أصبح حقاً فاتراً أو منعزلاً وحتى متعطراً. أحكامه، بلا شك، لا يمكن أن تكون دائماً عادلة، كان الشاعر يميل إلى الثقة بحدسه، وإحساسه الآني، في بعض الأحيان يستطيع أحد معارفه التحدث بلهجة معادية أو صريحة. في هذه الحالة، خاصة عندما يتعلق الأمر بالاختلافات السياسية العميقة، يمكن أن يجيب يوسف بنفس طريقة. إذا نظرنا إلى الوراء في سنوات التعارف والصداقة مع يوسف، أستطيع أن أقول إنه كان مختلفاً تماماً في مظاهره العاطفية. في هذا

ممثلي البيئة المهنية. الحقيقة أن مقال يوسف عن الكتاب الأمريكيين نجح نجاحاً باهراً، ليس فقط بين القراء العاديين، كما هو متوقع، لذلك تفاقمت موجة الانتقاد السلبي من جانبهم.

عند تحليل أسباب العداء الشخصي ليوسف من جانب بعض الأمريكيين، علينا أن نعترف بأن هذا كان استجابة لسلوكه القاسي في بعض الأحيان. الطريقة الحازمة لعرض الأفكار، التي تميز بها برودسكي، لا يمكن أن ترضي العديد من المثقفين. غالباً ما أفتت خطابات يوسف الجمهور باستقطاب الآراء وإثارة الجدل. كانت تصريحاته في بعض الأحيان قاطعة إلى درجة أنه كان عليك إما أن تقبل ما قاله أو تعارض، الناس الذين لم يقبلوا ثقته وقناعته في حقه، كقاعدة عامة، لا يمكن أن ترتفع إلى مستوى تفكيره. كانت أفكاره أعلى بكثير من التصور العادي للواقع. ونادراً ما كان يوسف متردداً في تصريحاته. كان قادراً على الدفاع عن آرائه بحماس، وكان يجرب بعض الإثارة. توافق الجميع بأن لا يمكن أن تحترم العاطفة والحماسة من المحاور في النزاع، على الرغم من أن القوة والثقة بالنفس والحجة الرائعة هي التي جذبت



قصص قصيرة جداً

تقديم:

دانيال شالتون (Danielle Shelton) عضو في اتحاد كاتبات وكتاب الكيبك بكندا، لها اهتمامات بالكتابة والنشر الأدبيين، ومحاولات في القصّة القصيرة جداً وشعر الهايكو وأنواع أدبية أخرى، حيث نشرت بعضها في مجلة «Brèves littéraires». وقد سعينا إلى ترجمة أربع قصص قصيرة جداً من إبداعها المنشور في تلك المجلة، اعتقاداً منا بأنّ الأدب الكندي الفرانكفوني لم يئل حظّه من الترجمة والعناية النّقدية. ينبغي أن نشير، في هذا المقام، إلى أنّ دانيال شالتون قد راوحت بين تدبيج الميكروقصّة (La micronouvelle)، وهي قصّة قصيرة جداً تتكوّن، في نظر لورون برتيوم (Laurent Berthiaume)، من مائة كلمة أو أقلّ، كما تمثّله نصوص «الصّيد» و«القزم» و«رسم الكاريكاتير»، وتأليف النانوقصّة (La nanonouvelle)، وهي قصّة قصيرة جداً تتكوّن، حسب لورون برتيوم ودانيال شالتون نفسها، من جملتين أو ثلاث جمل، كما يمثّله نصّ «Martin» (مارتان).

النصوص:

الصّيد:

تمنى لو كان موظّاً. بدلاً من ذلك، حادثٌ سخيّف. ألقي من الشّاحنة وسط الغابة المستشفّى. ألمٌ لا يُحتمل في السّاق اليمنى. نهاةٌ مستمرّة. الأطباء لا يستوعبون ذلك.

القزم:

في الصّباح، يجمع القمامة من فنادق الشّاطئ. بعد الظّهر، يفرزها ويبيعه. الباقي يذهب إلى مكبّ النّفايات. لا يستطيع تكديس أيّ شيء. أين يُمكن أن يضع ذلك كلّ؟ خلال سنتين، اشترى قطعة أرض. سنة أخرى، شرع في بناء منزل صغير. من يدري إلى متى ستزدهر تجارته؟ لا! لن يولد طفله القادم في شاحنة مليئة بالقذارة. سينجح، مهما كان قزماً!

رسم الكاريكاتير:

أمام المرأة، يرسم وجهه. يظنّ أنّ لا شيء مُميّز حقاً. استفهامٌ على الحاجبين فقط. للفم، خطّ رفيع. لا شفاء. لقد ابتلعها. لقد كان طفلاً جباناً. غير قادر على الاحتجاج عندما هوت قبضة أبيه على وجه أمّه.

مارتان:

لو كنت وحشاً خفياً يزورني هذا الصّباح، ستلاحظ اختفاء فرشاة أسنانك وستسمع صوت آلة غسيل الملاءات. لن تغادرني الرّقة أبداً.

تأليف: دانيال شالتون



ترجمة: أ.د. سيدي محمّد بن مالك

أستاذ النّقد المعاصر بالمركز الجامعي مغنيّة (الجزائر)



تورينغ وفينغنشتاين: تشابك بين الرياضيات والفلسفة

كارل سيغ蒙德

المجال بورقته الأساسية حول الحوسبة ومسألة القرار. لقد كان وريثاً جديراً بثلاثي كامبريدج: [برتراند] راسل، [ألبرت نورث] وايتهد، و[فرانك] رامزي، الذين أسسوا جزءاً كبيراً من القواعد.

أما فينغنشتاين، فكان يطارد شيئاً مختلفاً تماماً. لم يكن لديه أدنى اهتمام بالخطاب المعتاد الذي يردده الرياضيون بعضهم لبعض بشأن أسس علمهم - ذلك الخطاب الذي قد يمدحون به أنفسهم. كان فينغنشتاين من فيينا، ولا يميل إلى أخذ الكلمات على ظاهرها، كما كان الحال مع سيغ蒙德 فرويد أو كارل كراوس. كان يريد أن يعرف ما الذي يفعله علماء الرياضيات حقاً.

كل شيء في سيرة فينغنشتاين كان استثنائياً. والده كان باروناً في صناعة الفولاذ وراعياً للفنون، أشبه ما يكون بجواب آل هابسبورغ على أندرو كارنيغي. نشأ لودفيغ في قصر، وكان أصغر إخوته الثمانية. بدأ مسيرته في مجال الطيران، في وقت كانت فيه مغامرة غزو السماء في بدايتها. لكن

في كامبريدج ما قبل الحرب العالمية الثانية، كان على الطلاب اجتياز مقابلة مع لودفيغ فينغنشتاين لحضور محاضراته - وقد اجتاز آلان تورينغ هذا الامتحان، ومضى لاحقاً ليصنع امتحانه الخاص.

في فصل الربيع من عام 1939، قدمت جامعة كامبريدج دورتين مميزتين عن «أسس الرياضيات» - ترفُّ فكري من نوع ما. ومع ذلك، لم يكن هناك ما يدعو للقلق من الهدر أو التكرار: فالمحاضران، لودفيغ فينغنشتاين وآلان تورينغ، كان كلُّ منهما يسلك طريقه الخاص.

كان فينغنشتاين قد بلغ الخمسين، أستاذ فلسفة مغرب في كامبريدج. أما تورينغ، فلم يكن قد تجاوز الثلاثين. كان زميلاً في كلية كينغز، وقدّم حينها أول سلسلة محاضرات له مقابل أجر متواضع قدره عشرون جنيهًا إسترلينيًا. كان موضوعه (الأسس) بالمعنى الكلاسيكي، كما يفهمه علماء الرياضيات المعاصرون: أي البديهيات والمنطق. في أعقاب أعمال [دافيد] هيلبرت و[كورت] غودل، أذهل تورينغ

المحرر الأدبي

مجلة فكر الثقافية

في عام 1912، تحول هذا المهندس الشاب المكثف بشكل غير عادي إلى الفلسفة، فالتحق بجامعة كامبريدج. كان أساتذته برتراند راسل وجورج مور، رؤاد الفلسفة التحليلية. وخلال بضعة أشهر، كانوا يدونون إملاءاته عن المنطق. وبعد ذلك، انسحب إلى كوخ منعزل في النرويج ليتأمل دون إزعاج.

حين اندلعت الحرب العالمية الأولى، تطوّر فيتغنشتاين في الجيش النمساوي. وبين فترات القتال، أنجز كتابه (الرسالة المنطقية-الفلسفية)، مصرّحاً في مقدمته، ببرود، أنه يرى محتواه «صحيحاً بما لا يُدحض ونهائياً». بعد الهزيمة الكارثية لدول الوسط واعتقاله لعام في معسكر إيطالي بالقرب من مونت كاسينو، عاد إلى فيينا المفجوعة والمدممة، وتبرّع بميراثه الضخم لأشقائه الباقين على قيد الحياة (إذ انتحر ثلاثة من إخوته). وعاش على دخله كمعلم في مدارس ابتدائية تقع في أرياف النمسا السفلى. وقد نُشر كتابه، تحت الاسم اللاتيني Tractatus Logico-Philosophicus، بعد تأخيرات مضيئة.

كان فيتغنشتاين يظن أنه انتهى من الفلسفة - ألم يحل مشكلاتها الجوهرية؟ رافضاً التعامل مع المتطفلين، تجاهل محاولات حلقة فيينا - تلك الجماعة الطليعية من الفلاسفة والرياضيين - للتقرب منه وامتصاص أفكاره.

كان معلماً شديد الحماسة، لكنه سريع الغضب في الصف: يصفع التلاميذ، أو يشدّ شعرهم أو آذانهم أو أي شيء تصل إليه يده. وانتهت مسيرته التعليمية فجأة بعد أن طرح تلميذاً يبلغ الحادية عشرة أرضاً بلكمة. عاد فيتغنشتاين إلى فيينا مدرّكاً فشله في التعليم، ثم أعلن نفسه مهندساً معمارياً، وأشرف على بناء بيت حديث الطراز لأخته. وبعد أن أنهى شؤونه مع البائنين والحرفيين، استأنف اللقاء مع أفراد مختارين من حلقة فيينا. اتضح أن بعضهم يستحق المحادثة. وتدرّجياً، بدأ يدرك أن للفلسفة ما يزال ما يُقال.

في عام 1929، وكان قد بلغ الأربعين، عاد فيتغنشتاين إلى كامبريدج حاملاً معه «الرسالة» كأطروحة دكتوراه. كان قد صرّح سابقاً أن لا أحد يستطيع ممارسة الفلسفة لأكثر من عشر سنوات. لكن الحقيقة الأقرب، هي أنه لا أحد يستطيع الاستغناء عن الفلسفة لأكثر من عشر سنوات. طوال ثلاثينيات القرن العشرين، كتب فيتغنشتاين ونقاش بلا كلل، في كامبريدج، في فيينا، أو في

كان قد أصبح محل اهتمام جهاز الاستخبارات البريطاني. وكان عليه أحياناً مغادرة كامبريدج لحضور دورات سرية للغاية في فك الشفرات. الجميع كان يدرك أن الحرب وشيكة، وكان جهاز MI6 قلقاً بشأن الشيفرة العسكرية الألمانية.

كوخه النرويجي القديم - لكنه لم ينشر شيئاً. ومع ذلك، منحتة جامعة كامبريدج كرسيّاً أكاديمياً في الفلسفة. كانوا يعرفون الأسطورة حين يلتقون بها.

لم يُسمح إلا لقلة مختارة من التلاميذ برؤية الأستاذ فيتغنشتاين. أما الآخرون، فكانوا يُبعدون. كتب إرنست نيجل، الفيلسوف الشاب من الولايات المتحدة: «في بعض الأوساط، كانت مسألة وجود فيتغنشتاين تُناقش بدهاء يشبه ما طُرِح بشأن تاريخية المسيح في أوساط أخرى». أولئك الذين رغبوا بحضور محاضراته كان عليهم أن يخضعوا لمقابلة معه. رفض فيتغنشتاين طلب نيجل قائلاً: «لا أريد سياحاً». أما تورينغ، فقد قُبِل - كان فيتغنشتاين بحاجة إلى رياضي لا يخشى المواجهة. وهكذا أصبح تورينغ في مواجهة مع فيتغنشتاين بشأن كل ما آل إليه حال أسس الرياضيات، من نظرية المجموعات إلى الأنظمة الشكلية وما بعد الرياضيات.

وإليك نموذجاً من حواراتهم:

سأل فيتغنشتاين: «كم عدد الرموز العددية التي تعلمت كتابتها؟»

أجاب تورينغ، بحذر، وقد فهم ما ينتظره: «حسناً، لو لم أكن هنا، لقلت: عدد لانهائي معدود!»

قال فيتغنشتاين: «يا للروعة - أن تتعلم عدداً لا نهائياً من الرموز العددية، وفي وقت قصير جداً!» - وكان تورينغ لا يزال شاباً!

ردّ تورينغ: «أفهم مقصده!»

فيتغنشتاين: «ليس لدي أي مقصد!»

وهكذا استمر الحوار...

كان على جميع الطلاب، بمن فيهم تورينغ، أن يتعهدوا بعدم التغيب عن أي من دروس فيتغنشتاين (التي كانت تقام مرتين أسبوعياً). لكن في 19 مارس 1939، اعتذر تورينغ عن الحضور. فاستشاط فيتغنشتاين، وعلّق بسخرية: «للأسف، سيكون تورينغ غائباً عن المحاضرة القادمة، ولذلك ستكون تلك المحاضرة هامشية بعض الشيء. فلا جدوى من

إقناع البقية بشيء لا يوافق عليه تورينغ».

لكن تورينغ لم يُظهر أي انزعاج. فقد كان يعرف كيف يصمت. كان قد أصبح محل اهتمام جهاز الاستخبارات البريطاني. وكان عليه أحياناً مغادرة كامبريدج لحضور دورات سرية للغاية في فك الشفرات. الجميع كان يدرك أن الحرب وشيكة، وكان جهاز MI6 قلقاً بشأن الشيفرة العسكرية الألمانية. اقترح اسمه مشرفه السابق في الدكتوراه، ماكس نيومان. وقد كان حدساً عبقرياً. فمعاً، سيقومان لاحقاً بتصميم أولى الحواسيب البدائية - آلات ضخمة هادرة - لفك الرسائل السرية الألمانية.

لكن في عام 1939، كان آلان تورينغ قد تصور فقط حاسوباً نظرياً بحثاً لاستكشاف حدود الأنظمة الشكلية. وقد لعب ذلك الكائن الغامض دوراً مهماً في محاضراته حول الأسس. فبعد إثبات غودل لوجود قضايا رياضية غير قابلة للحسم، شهد العقد الأخير تقدماً مذهلاً.

أما فيتغنشتاين، فبصفته دائماً خصم التيار السائد، فقد رأى الأمور من منظور مختلف كلياً. وقد صرح صراحة: «مهمتي ليست التحدث عن براهين غودل... بل التحدث متجاوزاً إياها». لقد انشغل في العقد الأخير بتأسيس فلسفة اللغة.

كانت قاعدته التوجيهية: «معنى الكلمة هو استخدامها في اللغة» (وإن كان ذلك "في طائفة واسعة من الحالات فقط"). ولتفحص ذلك الاستخدام عن كثب، ابتكر طريقة «ألعاب اللغة»، «لإبراز حقيقة أن الحديث باللغة هو جزء من نشاط، من شكل حياة». وكانت مهمته، كفيلسوف رياضيات، أن يصف هذه الألعاب لا أن يفسرها. فالألعاب لها قواعد، واللاعبون لا يكونون دائماً على وعي بها. أراد فيتغنشتاين أن يكشف هذه القواعد بصبر، واحدة تلو الأخرى. لم يكن يؤمن بوجود كيان موحد يُدعى «الرياضيات». بل تحدّث عن «مزيغ متنوع» من الرياضيات. كما أن علم الفلك يتعامل مع طيف متنوع من الظواهر (كالكواكب، والأمواج الراديوية، والمجرات، والمادة المظلمة)، ولا يجمعها سوى أنها في السماء، فذلك الرياضيات لا يمكن اختزالها إلى كائن واحد أو طريقة واحدة. إنها خليط متعدد الألوان.

المصدر:

bigthink

(فيليب آرثر لاركن) يقطع عشب الحياة بلطافة

الجاز: تسجيلات 1961-71 (1985)، وقام بتحرير كتاب أوكسفورد آيات القرن العشرين الإنجليزية (1973م). وتلقى لاركن العديد من الأوسمة، من ضمنها ميدالية الملكة الذهبية للشعر (Queen's Gold Medal for Poetry). كما عُرض عليه منصب شاعر البلاط (poet laureate) في عام 1984م، بعد وفاة جون بيدجمان (John Betjeman) ولكنه رفض. تخرج لاركن من أوكسفورد في عام 1943م بدرجة أول في مادتي اللغة الإنجليزية واللغة والأدب، ثم أصبح بعدها أمين مكتبة. وتعد الثلاثين عاماً التي عمل فيها كأمين مكتبة بالجامعة في مكتبة برينمور جونز (Brynmor Jones Library) في جامعة هال هي الفترة التي أنتج فيها لاركن الجزء الأكبر من أعماله التي تم نشرها. وتتميز قصائده بما يسميه أندرو موشن (Andrew Motion) دقة إنجليزية حول المشاعر الحزينة، والأماكن، والعلاقات، وما يصفه دونالد دافي (Donald Davie) كمشاهدات منخفضة وتوقعات متضائلة. ولقبه إيريك هامبورجر «أكثر القلوب حزناً بأسواق ما بعد الحرب» ويقول لاركن

بإعداد وترجمة نبذة عن هذا الشاعر وأعماله الشعرية وسنواكب الركب للإتيان بكل جديد وخدمة ذائقة القارئ الشغوف بالأدب العالمي.

نبذة عن حياته:

فيليب آرثر لاركن (بالإنجليزية: Philip Arthur Larkin) هو شاعر وروائي بريطاني. فائز بوسام رفقاء الشرف، سي بي إي، فريزل (FRSL). ولد في 9 من أغسطس 1922م - ديسمبر 1985م. أولى كتبه في الشعر، سفينة الشمال (The North Ship)، والذي نشر في عام 1945، نُشر بعده روايتان هما، جيل (Jill) (1946) وفتاة في الشتاء (A Girl in Winter) (1947)، ولكنه ظهر بقوة على الساحة في عام 1955م عندما قام بنشر المجموعة الثانية من قصائده، شبه مخدوع، تبعها أعراس العطلة المسيحية (The Whitsun Weddings) (1964) والنوافذ العالية (High Windows) (1974). قدم لاركن إسهامات كبيرة في الديلي تليغراف (The Daily Telegraph) كناقد لموسيقى الجاز منذ عام 1961 وحتى عام 1971، وقد تم جمع كل مقالاته تحت عنوان كل ما هو عن



ترجمة: سوران محمد

لندن

تقديم:

بما أن مجلة فكر تأتي بكل جديد وتلتفت إلى الأسماء الجديدة في عالم الفن والأدب والفكر، كما تحيط بالجوانب المنسية في عالم الإبداع خارجاً، فقلت لنفسي فلم لا أترجم عن فيليب آرثر لاركن؟ ربما يكون أحد هؤلاء الشعراء الجدد على أبواب المجلة وغير معروف نسبياً عند قراءنا، لذا قمت

إن الحرمان بالنسبة إليه كورود النرجس بالنسبة إلى وردزورث. متأثراً بدبليو إتش إيدن (W. H. Auden)، ودبليو بي بيتس (W. B. Yeats)، وتوماس هاردي (Thomas Hardy)، خرجت قصائد لاركن متميزة ببنية رصينة ولكنها أيضاً تتمتع بسلاسة أبياتها الشعرية. وصفت جين هارتلي الزوجة السابقة لموزع كتب لاركن جورج هارتلي (مجلة مافيل) كتاباته بالخليط اللاذع من الحماسة والسخط ولكن الأديب كيت توما يقول في كتاباته عن لاركن إن هناك جوانب أخرى كثيرة بجانب شهرتها بأطروحات النظرة التشاؤمية القاسية.

ويعرف العامة شخصية لاركن كشخصية إنجليزية صارمة تميل إلى الانعزالية وتكره الشهرة ولا وقت لديه لمظاهر الحياة الأدبية. كما يذكر عن فيليب لاركن علاقته الوطيدة مع والدته إيفا لاركن، فعبر بناءها لعلاقة متوازنة معه أثرت في بناء أسلوبه الشعري، ومن جانبه كان يكتب لها المراسلات بشكل يومي، والتي نشرت لاحقاً في مجلد ضخمة، ويقضي معها ساعات بعد الظهيرة خلال أيام الجمعة، وقد استمرت مراسلات الشاعر لأمه حتى عند عجزها عن القراءة، واكتفى حينها ببعث الصور حتى وفاتها.

أسلوبه الشعري:

صحيفة التايمز البريطانية البارزة التي تأسست عام 1785، صوتت له كأفضل شاعر بريطاني بعد الحرب العالمية الثانية.

يُدخلنا لاركن عالماً أكثر ثراءً لجوانب الحوادث، أقرب إلى الحياة اليومية، وأكثر أصالة وإمتاعاً. قصائد «الأقل انخداعاً» مبنية على الحب والهروب منه عبر الاصطدام بالموت. هي نوع من مراوغة في بساطة المشاعر وتعقدها في آن معاً. بناء لاركن يوظف الوقت كعنصر بناءٍ وهدمٍ، يأخذ الوقت معه في النصّ حتى يُنهيه ثم يعود وإياه جسداً تظهر عليه آثارُ الترهّل وحُفر الزمن.

ولاركن، كما يراه طاهري، يقف بمفرده، بعيداً عن يسارية (و. أودن) من ناحية، كما أنه بعيد عن مسيحية (ت.س. إليوت) من ناحية أخرى. أما فاضل السلطاني فكتب في مقدمة كتابه: «إن أعمال لاركن تشكل قصيدة واحدة متطاولة تتناول قضايا كبرى من نوع الجنس والعزلة والذات والانتماء واللايقين والقلق والتردد. إنه لا متمم بالمعنى الوجودي لهذه الكلمة، على نحو ما فصله (كولن ولسون) في كتابه المشهور (اللامنتمي).

إن شعره ونثره ورسائله الشخصية تكشف عن أنه شخصية واحدة متسقة، وهو ليس بالعمدي ولا المتشائم خلافاً لما يظنه الكثيرون».

لم يكن لاركن يحس بالفشل نتيجة إحساسه المبكر بعدم تقدير الجمهور لإنتاجه الأدبي المبكر فحسب، وإنما كان يشعر بالفشل في علاقته بالنساء، والإحباط، في شعره، هو سمة العمر كله: حاضره، مستقبله وماضيه، وهو يلمح بذلك إلى وعيه بمشاكله السيكلوجية نتيجة لقراءاته لفرويد وغيره.

ويرى السلطاني أنه نتيجة غياب هذا المنظور، نُظر إلى لاركن باعتباره شاعراً متناقضاً، أو غامضاً. وهما فرضيتان لا تصمدان أمام البحث، إذ أن هناك، خلف التناقض الظاهري، وحدة فكرية تنظم كل قصائد الشاعر منذ الثلاثينيات وحتى الثمانينيات فيما يخص الحياة والفن، والذات والآخر، والعزلة والانتماء، والقلق الوجود، وحرية الاختيار، والحب والجنس. وهي الموضوعات الكبرى التي شغلت الإنسانية خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وما تزال تشغلها لحد الآن.

يكنم مبدأ لاركن الشعري في قسوته على الحياة، فمثلاً قست عليه قسا عليها، فتعادلاً بهدف لكل منهما، فلا هي كسرت دون أن يكسرهما ويشفي غليله، وهذا ما يجعل للإنسان جدراً سيكلوجياً صلباً يحول بينه وبين اليأس أو الانتحار، فظل ينعم باللامبالاة كما يقول في قصيدته «وصول»: «الآن في اللامبالاة اتركيني استرخي: وجوه مستديرة كالعملات المعدنية تسقط في أسفل الذكريات، واطركي هذه البيوت في فوضويتها تنعم بأسرارها وحياتها السيئة لنفسها، فجعلي هذا- هو نوع من البراءة».

نماذج من قصائده:

1

العشب المقطوع

العشب المقطوع يرقد هشاً:

قصير النفس

السيقان المقصوصة تتزفر.

طويل، طويل الموت

*

يموت في الساعات البيضاء

من حزينان ذي الأوراق الصغيرة

لأزهار الكستناء،

وتحولاتها المتناثرة كالثلج،

*

الليلك الأبيض المنحني،

ممرات ممحوة بأزهار السفناري*،

وتلك السحابة العالية

تتحرك بوتيرة الصيف.

* السفناري أو الجزر الشائع، نوع نباتي يتبع جنس الجزر من الفصيلة الخيمية.

التحليل:

«العشب المقطوع» لفيليب لاركن يلتقط الطبيعة الزائلة للحياة من خلال استعارة العشب المقطوع. تنقل لغة القصيدة البسيطة وصورها شعوراً بالخسارة والزوال. تبدأ القصيدة بصورة العشب المقطوع هشاً، مما يشير إلى الضعف والوفاة. يرمز التنفس القصير للسيقان المقصوصة إلى قصر الحياة، بينما يمثل الموت الطويل حتمية وفاتها.

الأسطر التالية تصور جمال الطبيعة ووفرتها على النقيض من الموت الوشيك للعشب. تثير ساعات حزينان البيضاء، مع أزهار الكستناء والليلك الشبيهة بالثلج، شعوراً بالشباب والحيوية. ترمز الممرات الضائعة أزهار السفناري والسحابة المرتفعة التي تتحرك بوتيرة الصيف إلى سرعة مرور الوقت والمسيرة التي لا يمكن إيقافها نحو النهاية.

تعكس قصيدة لاركن الانشغال الحداثي بموضوعات الموت والفناء. تشترك في أوجه تشابه موضوعية مع أعمال أخرى للشاعر، مثل «حفلات الزفاف في عيد العنصرة» و«أوباد». ومع ذلك، تتميز «العشب المقطوع» باستكشافها الموجزة والبسيطة لهذه الموضوعات. يخلق الاقتصاد في اللغة والصور في القصيدة تأملاً قوياً لا يُنسى حول هشاشة الوجود البشري وزواله.

2

لا طريق

منذ أن اتفقنا على هجر الطريق بيننا

لم نمشي عليه،

رفعنا بوابة حديقتنا بالطوب، وزرعنا الأشجار

لتحجبنا عن البعض،

وأطلقنا العنان لكل عوامل التآكل في الزمن،

الصمت، والفراغ، والغرباء - إهمالنا

لم يكن له تأثير كبير.

*

لقد تتناثر الأوراق دون أن تُكنس، ربما؛ تطول الأعشاب دون أن تُقص؛

لا تغيير آخر.

مازال الطريق واضح للغاية، والعشب قد نمت قليلاً،

هذه الليلة السير على هذا الطريق لن يبدو غريباً، سيكون مسموحاً به على أي حال. ولفترة أطول قليلاً،

وسيكون الوقت أقوى.

*

أرسم عالماً لن يمر فيه مثل هذا الطريق منك إليّ؛

أن أشاهد هذا العالم يشرق مثل شمس باردة، مكافأة الآخرين هي حرיתי.

عدم المنع هو تحقيق إرادتي.

رغبتي في ذلك هي مرضي.

التحليل:

تستكشف القصيدة الوجود المتبقي لعلاقة عاطفية سابقة على الرغم من الانفصال الجسدي. لقد تم التخلي عن الطريق بين المتحدثين وإهماله، ولكن «الأوراق تتناثر دون أن تُكنس» و«العشب يطول دون أن يُقص»، مما يشير إلى أن الصلة لا تُنسى بسهولة. إن الزمن، الذي يوصف بأنه قوة «أقوى»، سوف يمحو الطريق في النهاية، تاركاً عالماً بدون أي أثر للرابطة بينهما. يقبل المتحدث هذا المحو الحتمي، وينظر إليه باعتباره «حرية» و«تحقيقاً لإرادة». أسلوب القصيدة بسيط وحواري، يعكس الطبيعة الدنيوية للانفصال، ومع ذلك فإنه يلتقط المشاعر المتبقية والشوق غير المنطوق الذي لا يزال قائماً.

3

دراسة عادات القراءة

عندما كنت أقرأ كتاباً

عالت معظم الأشياء باستثناء المدرسة،

كان الأمر يستحق تضعيف عيني

شعورها بالفراغ وفقدان الإيمان بالقيم والمؤسسات التقليدية.

4

الحديث على السرير

يجب أن يكون الحديث على السرير سهلاً، الاستلقاء معاً هناك، يعود إلى ما هو أبعد من ذلك،

رمز لشخصين صادقين.

ومع ذلك، يمر المزيد والمزيد من الوقت بصمت.

في الخارج، اضطرابات الرياح غير المكتملة

تشنت السحب في السماء،

وتتراكم المدن المظلمة على الأفق.

لا شيء من هذا يهتم بنا. لا شيء يوضح السبب

على هذه المسافة الفريدة من العزلة

يصبح من الصعب أكثر فأكثر العثور على

كلمات صادقة ولطيفة في نفس الوقت،

أو ليست غير صادقة وليست قاسية.

التحليل:

تستكشف هذه القصيدة الانفصال الذي يمكن أن ينشأ في العلاقات الحميمة بمرور الوقت. في حين وجد المتحدثان ذات يوم العزاء في «التحدث معاً على السرير»، فقد أصبح من الصعب بشكل متزايد توصيل مشاعرهما الحقيقية. تشير مقارنة القصيدة بين حميمية الزوجين و«الاضطرابات غير المكتملة» للرياح و«المدن المظلمة» على الأفق إلى شعور بالتشرد وعدم الثبات. يعد موضوع الاغتراب هذا شائعاً في أعمال لاركن، والتي غالباً ما تعكس خيبة الأمل والوحدة في الحياة الحديثة.

الهوامش:

1 - poems selected by Martin Amis , ISBN Philip

Larkin9780571258116

2- en,Wikipedia, Philip Larkin

3 - Independent Newspaper 2007

4-Philip Larkin, collected poems, Edited and Introduction

by Anthony Thwatite.

لأعرف أنني ما زلت أستطيع أن أبقى هادئاً،

وأوجه الضربة اليمنى القديمة

إلى كلاب قذرة ضعف حجمي.

لاحقاً، مع نظارتي السمكية،

كان الشر مجرد مزحة بالنسبة لي:

أنا وعباءتي وأنيابي

قضينا أوقاتاً ممتعة في الظلام.

لا أقرأ كثيراً الآن: المتأنق

الذي يخيب أمل الفتاة قبل

وصول البطل، الرجل

الذي يكون أصفر اللون ويحتفظ بالمتجر

يبدو مألوفاً للغاية. اغضب:

الكتب كومة من الهراء.

التحليل:

«دراسة عادات القراءة» هي قصيدة صريحة وساخرة عن خيبة الأمل التي يشعر بها المرء في مرحلة البلوغ وفقدان المثالية الشبابية. تبدأ القصيدة بنظرة حنين إلى الوراء، إلى العادة الشبابية المتمثلة في الانغماس في الكتب كوسيلة للهروب من روتين المدرسة وتحديات الحياة. يتذكر المتحدث كيف وفرت له هذه العادة السلوى والشعور بالتمكين، مما سمح له بمواجهة الشدائد بثقة.

مع استمرار القصيدة، يتحول منظور المتحدث من الحماس الشبابي إلى خيبة الأمل البالغة. ويتأمل كيف أصبحت القراءة تجربة أقل إشباعاً وذات مغزى، حيث تبدو الشخصيات والمواقف التي يواجهها في الأدب الآن متوقعة ويشعر فعل القراءة نفسه وكأنه ملاحقة متعبة وخاوية.

تنتهي القصيدة بموقف رافض وعديمي تقريباً تجاه الكتب والقراءة، حيث يعلن المتحدث أنه «سئم» من القصص والشخصيات المألوفة والمتكررة الموجودة في الأدب. ويختتم بالقول إنه يفضل «الانغماس في حالة من النشوة»، مما يشير إلى رغبته في الهروب إلى حالة من النشوة كوسيلة للتعامل مع خيبات الأمل في الحياة.

جدير بالذكر وبالمقارنة مع أعمال أخرى لفيليب لاركن، تشترك هذه القصيدة مع المؤلف في موضوعات خيبة الأمل والوحدة ومرار الوقت. كما تعكس تأثير حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، مع



صَرَارُ اللَّيْلِ



ترجمة: محمد إبراهيم الفلاح

مصر

حينها والذين كان يدوي في آذانهم ذلك الصوت حدَّ الصَّمَمِ، إلَّا أنَّ الصديقين لاحظا وفي ذات الآن أنَّ كلَّ الأنظار كانت مُصَوَّبَةً عليهما مِن على مسافة سبعة أمتارٍ ليروا إنَّ كان صوتُ الرِّئِيسِ هذا لهما أم لا.

وعندها سأل الصديقُ الهندي الأمريكي صديقه قائلاً:

«هل صدقت الآن ما قلته لك؟ المسألة كلها تتوقف على ما يكون مهماً لك أنت دون غيرك».

الهوامش:

HISTOIRE DU GRILLON, RECUEIL DE

SAGESSE, p 11.

<https://coachingsavoie.com/blog/devenez-egophile/>

وأشار بعدها على الفور وكله يقين وثبات إلى صرَّار ليل صغير للغاية. كادت الدهشة والحيرة بعدها أن تذهبا بعقل صديقه وخاطبه قائلاً:

«هذا غير معقول. لا جرم أن لك أذنين تختلفان عن باقي البشر».

فأجابه على الفور:

«كلَّا، مُطلقاً. أذناي مثل أذنك ومثل أذن باقي البَشَر. السِّرُّ كله يكمن في هذا الذي تُفكِّر فيه ويشغلُ عليك بالكَ».

فأردف صديقه قائلاً:

«لكنَّ هذا لا يمكن أن يحدث. فأنا لا يمكن لي أبداً أن أسمع صوت صرَّار اللَّيْلِ في وسط هذه الجلبة المُصمَّة».

فبادره الهندي الأمريكي بقوله:

«نعم، ما تقوله صحيح. الأمر يتوقف على ما يشغلُ بالكَ أنت أكثرَ دون غيرك. ودعني أبرهنُ لك على صحة ما أقول عملياً».

وبعدما راح يفتش في جيبه قليلاً ثمَّ أخرج منه بعضاً من العملات المعدنية وطَفِقَ يَنْثُرُ إياها على الأرض دون أن يلفتَ الأنظار. وَرغمَ صوتِ الضَّجيجِ في الشارع الذي كان مكتظاً بالخلقِ

في أثناء زيارة إلى قلب مدينة نيويورك، وبالقرب من ميدان التايمز في مانهاتن، كان يمشي اثنان من الأصدقاء أحدهما كان من الهنود الحمر. كان الوقت وقت الذروة والشوارع تعج بالبشر القادمين من كل حذب وصوب. وكانت آلات التنبيه في السيارات تصمُّ الآذان من حداثها والسيارات الأجرة تسمعُ صوت احتكاك ورنين إطاراتها وهي تنعطف عند جنبات الشوارع. وفجأة قال الهندي الأمريكي لصديقه: «أسمع صوت صرَّار اللَّيْلِ». فأجابه صديقه قائلاً: «ماذا؟ لقد فقدت عقلك لا محالة. في وسط كل هذا الضجيج لا يمكن لأحد أن تسمع أذناه صوت صرَّار اللَّيْلِ».

فردَّ عليه قائلاً:

«أنا على يقينٍ مما أقول. أنا بالفعل أسمع هذا الصوت».

فَعَقَّبَ الآخرُ قائلاً:

«هذا جُنون».

وبعدما راح الرجل الهندي الأمريكي يتتبع أثر الصوت، ثمَّ عبرَ الشارعَ إلى أن وصلَ إلى وعاء أسمنتِي كانت مغروسة فيه بضعة من الشجيرات. وأخذ ينظرُ فيما بين هذه الشجيرات وأسفل أفنانها

فرجينيا وولف والتجربة التي لن تصفها

«قضيتنا أن نعيد ترتيب الكلمات القديمة في نظام جديد لكي تبقى على قيد الحياة، وتخلق الجمال، وتقول الحقيقة»

فرجينيا وولف

المبني على مشاهد العالم الواقعي المأزوم النابع من داخل ما يحدث داخل النفس البشرية والذي قال عنه روبرت همفري صاحب كتاب «تيار الوعي في الرواية الحديثة» بأنه: «نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات».⁽¹⁾ كما أنها تأثرت كثيراً بالفن الروائي عند مارسيل بروست وهو الفن القائم على تحليل جزئيات العواطف وردها إلى حوادث الماضي التي اشتركت في تكوينها. ففي شهر مارس من كل عام تتزامن ذكرى رحيلها غرقاً بالحجارة حين انتحرت فرجينيا وولف، بأن ألقت بنفسها في نهر أوز (Ouse) القريب من منزلها بمدينة لويس وأنهت بذلك حياتها بعد معاناة شديدة مع مرض نفسي أرق حياتها لفترة طويلة من الزمن،

تعد فرجينيا إديلاين ستيفن الكاتبة الإنجليزية المعروفة باسم «فرجينيا وولف» واحدة من أهم وأبرز الرموز الأدبية في القرن العشرين، وواحدة ممن ساهموا في تطوير الأسلوب الشعري في السرد القصصي والروائي الحديث، وإحداث أهم آليات التجريب في تقنيات الرواية باستخدام أسلوب تيار الوعي عندما ظهر هذا المصطلح مع بداية تغيير مفاهيم الرواية عند بعض روادها أمثال جيمس جويس في أيرلندا، وهنري جيمس ووليم فوكنر في أمريكا، ودوروثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف في إنجلترا، وكانت الدوافع النفسية في كتابة الرواية الحاملة لهذا المناخ النفسي الواقعي - آنئذ - وفقاً لهذه السمات الفنية الجديدة هي التي جعلت كتاب هذا اللون من الكتابة السردية يجنحون إلى طرح رؤى جديدة تطل السرد النفسي



شوقي بدر يوسف

ناقد من الأسكندرية



وقد نشأت فرجينيا وولف وترعرعت في بيئة فنية وأدبية وثقافية يرتادها كبار الأدباء والمثقفين والفلاسفة أمثال الفيلسوف برتراند رسل، والمفكر لودفيغ فينغشتاين، والاقتصادي ج. م. كينز والعديد من نجوم الفن والأدب في ذلك الوقت إضافة إلى فرجينيا وولف ذاتها، وزوجها ليونارد وولف الذي ارتبط بها عام 1912 وشقيقتها فينيسا التي أصبحت بعد ذلك رسامة مشهورة، وزوجها كلايف بيل وآخرين. وهكذا تشكلت هذه المجموعة التي عرفت بعد ذلك باسم مجموعة «بلموزبري الأدبية» الإنجليزية الشهيرة، وقد سميت هذه المجموعة باسم المكان الذي كانوا يلتقون فيه في وسط لندن حيث يتناقشون في العديد من الأمور السياسية والأدبية والاقتصادية والفنية وغيرها مما يطرح في اجتماعاتهم الدورية.

الميلاد والتهويمات

ولدت فرجينيا في الخامس والعشرين من شهر يناير عام 1882 في المنزل رقم 22 شارع بوابة الهاید بارك جنوب كنزنجتون بلندن لأسرة محافظة عريقة مثقفة ضمت سبع أخوة وأخوات وكان أبوها أرملين قبل زواجهما. أبوها هو الكاتب ليزلي ستيفن Leslie Stephan، محرر مجلة «كورنهيل» والجامع للمرجع القيم «قاموس السير الوطنية»، وكان متسلقاً واعداً في العصر الذهبي لرياضة تسلق الجبال، كما كان متزوجاً من صغرى بنات القصصي الفيكتوري المعروف «ثاكري» صاحب «سوق الغرور»، وأما جوليا برينسب ستيفن Julia Prinsep Steghen من نسل عائلة داكورث التي اشتهرت بالطباعة والنشر، لذلك كان بيتهما مزاراً للعديد من مشاهير الأدب والثقافة في ذلك الوقت، تلقت فرجينيا وشقيقتها فينيسا (التي ستغدو فيما بعد الرسامة فينيسا بيل) تعليمهما في المنزل وفق عادات وتقاليد تلك الأيام. وقد اعتمدت جوليا وأختها على مكتبة أبيهما لتحصيل الثقافة.

وقد ساهمت عدة عوامل في تشويش ذهنية وتهويمات عقل فرجينيا وولف حين بدأت حالتها المرضية بنوبات الصداق الشديد، تحولت بعد ذلك إلى حالات من الهوس الاكتئابي، والاضطراب النفسي الحاد نتيجة لعوامل عدة مرت بها في حياتها أبرزها، أنها ولدت كطفلة غير مرغوب فيها، وفوأة والدها وهي لا تزال في مرحلة المراهقة مما يعني فقدانها المبكر لنموذج الاقتداء، إضافة إلى التحرشات الجنسية التي تعرضت لها وهي صغيرة من قبل بعض أفراد الأسرة. ولجؤوها إلى الخيال والفانتازيا طوال فترة حياتها، والانطوائية التي لازمتها في حياتها دائماً، ثم زواجها من والتر هيدلام الذي كان يكبرها بنحو 24

ففي صباح هذا اليوم: «يوم الجمعة، الثامن والعشرين من آذار (مارس) 1941، وكان يوماً بارداً، ألغاً، مشرقاً، ذهبت فرجينيا كمعادتها إلى غرفة عملها في الحديقة. وهناك كتبت رسالتين، أولاهما إلى زوجها ليونارد، والأخرى إلى شقيقتها فينيسا، فهما الوحيدان اللذان تحبهما حباً جماً. أوضحت في كلتا الرسالتين أنها تسمع أصواتاً، وأنها تعتقد أنها لن تشفى، وهي لا تريد الاستمرار في إفساد حياة ليونارد، ثم عادت إلى المنزل، وكتبت رسالة ثانية إلى ليونارد: «أيها الأعز»،

أنا واثقة أنني سأجنّ مرة أخرى، وأشعر أننا لا نستطيع أن نعاني مجدداً شيئاً من تلك الأوقات الفظيعة. إنني لن أشفى هذه المرة، بدأت أسمع الأصوات، ولا أستطيع التركيز. لذا فأنا فاعلة ما يبدو لي أنه أفضل شيء أفعله. لقد منحتني أعظم سعادة، وكنت دائماً الشخص الأمثل من جميع الجوانب. لا أظن أن هناك شخصين يمكنهما أن يكونا أسعد منا إلى أن جاء هذا الداء الوبيل. لا أستطيع المقاومة بعد الآن. أنا أعرف أنني أفقد عليك حياتك، ولكنني أعرف أنك ستستطيع أن تعمل بدوني. أعرف أنك ستتعلم. ألا ترى أنني لا أستطيع حتى كتابة هذه الرسالة على الوجه اللائق؟ أنا لا أستطيع القراءة. والذي أريد أن أقوله هو أنني مدينة بسعادتي كلها لك. كنت صبوراً معي كل الصبر، وكنت طيباً على نحو لا يصدق. أريد أن أقول هذا، وهو ما يعرفه الجميع. لو كان هناك أحد ينفذني فهو أنت. لقد زلاني كل شيء إلا الثقة بطبيعتك. لا أستطيع الاستمرار في إفساد حياتك بعد الآن.

لا أظن أن هناك شخصين يمكنهما أن يكونا أسعد مما كنا.

«ف»

وضعت هذه الرسالة على رف الموقد في غرفة الجلوس، وفي نحو الساعة الحادية عشرة والنصف تسلمت فرجينيا إلى الخارج ومعها عصاها، واتخذت طريقها إلى الجدول نحو النهر. ويعتقد ليونارد أنها ربما كانت قد قامت قبل ذلك بمحاولة أخرى للغرق؛ إن كان الأمر كذلك فقد تعلمت إذن من فشلها وصممت أن تتقن محاولتها هذه المرة. تركت عصاها على ضفة النهر، ودست حجراً كبيراً في جيب المعطف. ثم مضت إلى ميتتها، فكانت، كما سبق أن قالت لفيتا، هي «التجربة التي لن أصفها أبداً».⁽²⁾

كانت فرجينيا وولف في التاسعة والخمسين من عمرها عندما أقدمت على الانتحار. وكان زوجها ليونارد وولف بالنسبة لها رجلاً ملهماً وحنوناً وعقلانياً، كان دائم الاهتمام والعناية بها دون شكوى، بعد عدة زيجات عانت منها الأمرين في حياتها السابقة.

عاماً وكان زير نساء ثم وفاته عام 1908، ومعاصرتها لحربين عالميتين طاحتين خلفت أمام عينيها الدمار والكوارث الطاحنة. كانت كل هذه الأزمات لها الأثر الكبير عليها وعلى كل من عاصرها وارتبط بها. مما أوجد لديها الشعور بالذنب بصورة لا تحتمل بسبب كل هذه المآسي، والأزمات التي حدثت لها طوال مراحل حياتها. ومن ثم راحت تتردد على الأطباء النفسيين بكثرة، بينما هي تعرف ما يدور في رأسها، فهي - مع ذاتها - لا تريد الشفاء، وليس لها رغبة في اتمام حياتها على النهج الطبيعي إنما كانت ترنو دائماً إلى لحظة النهاية، وكان يمكنها لو تعاونت مع الأطباء، أن يكون لها شأن آخر في مرضها، ولكن الرغبة في الموت، والرفض الدائم للشفاء هو الذي كان دائماً يستحوذ على مخيلتها وفكرها.

وعلى الرغم من أن الصور الفوتوغرافية التي أخذت لفرجينيا كانت تظهرها كامرأة ذات جاذبية وأناقة وذكاء، وحدة في نظرتها للحياة. إلا أنها في واقع الأمر كانت تشعر دائماً بأنها امرأة عادية، مهملة ولا تشعر براحة حياتية على الإطلاق لحساسيتها المفرطة. فقد كانت منذ طفولتها تشعر بالخوف الشديد من تأزمات الحياة والانهايارات العصبية التي كانت تتأبها في أوقات كثيرة،

منجزها الأدبي

من أعمال فرجينيا وولف ومنجزها الروائي روايات «الرحلة إلى الخارج» 1915، «الليل والنهار» 1919، «الاثنين والثلاثاء» وهي مجموعة من المقالات صدرت 1921، في العام التالي صدرت «غرفة يعقوب»، ثم تتالت أعمالها الروائية المتميزة بعد ذلك فكانت «السيدة

وحول كتابات فرجينيا وولف تشير مقولاتها التي تضمنها الملف الخاص الذي تناولته مجلة الآداب الفرنسية، الخطوط العريضة التي كانت تسم منجزها في المجالات الإبداعية والنقدية، فقد كان هم فرجينيا وولف هو «إدراك ما لا يدرك» بحسب قولها، وفي إحدى المؤتمرات التي انعقدت في أبريل 1937 قالت فرجينيا: إن قضيتنا هي إعادة ترتيب الكلمات القديمة في نظام جديد لكي تبقى الأمور الصحيحة على قيد الحياة، ونخلق نوعاً من الجمال نحن نحتاج إليه

هنري جيمس هو أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه «مبادئ علم النفس» سنة 1890، مشيراً إلى التدفق العشوائي للإنطباعات والمشاعر خلال تداعي الخواطر في الوعي البشري. ويعتبر كل من دورثي ريتشارسون في إنجلترا، وجيمس جويس في أيرلندا، ومارسيل بروست في فرنسا الرواد الأوائل للرواية النفسية واستخدام تيار الوعي في منجزهم الروائي، أما فرجينيا وولف فقد طورت هذا الفن الروائي الجديد، وأكسبته شكلاً ونظاماً جديدين حين بحثت عن تكنيك جديد للتعبير عن رؤيتها للحياة من خلال التغلغل في أعماق النفس البشرية وجعلها أكثر قدرة على التعبير بدقة فيما يخص تأثير الحياة في ذات الشخصية، وترجمة أعماقها وممارسات أفعالها ترجمة واقعية، لذا تعد الرواية النفسية ترجمة مباشرة لتيار العقل، وتداعي خواطره وأفكاره، وقد تميزت فرجينيا وولف في أعمالها الروائية بالتقليدية البحتة فنياً، وعدم النضج خاصة في المرحلة الأولى من أعمالها، فقد كانت الرواية الأولى (الرحلة إلى خارج) 1915 غير متقنة الشكل، لأنها عبارة عن سلسلة من الملاحظات التهكمية للحياة المدنية، أما رواية (ليل ونهار) 1919 وهي الرواية الرابعة في منجزها فقد تطور البناء الفني جزئياً من ناحية وحدة الموضوع وتناسق بنيته، إضافة إلى مراعاة الأصالة والتوازن في الشكل الفني. وقد وصلت الكاتبة إلى مرحلة النضج الفني في أعمالها بداية من روايات (حجرة يعقوب)، و(السيدة دالوي).⁽³⁾

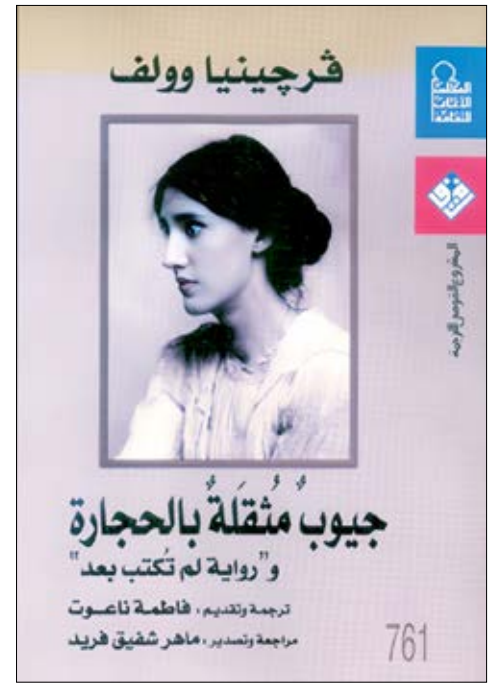
وحول كتابات فرجينيا وولف تشير مقولاتها التي تضمنها الملف الخاص الذي تناولته مجلة الآداب الفرنسية، الخطوط العريضة التي كانت تسم منجزها في المجالات الإبداعية والنقدية، فقد كان هم فرجينيا وولف هو «إدراك ما لا يدرك» بحسب قولها، وفي إحدى المؤتمرات التي انعقدت في أبريل 1937 قالت

الحقيقية هو ما جعلني أعيش دائماً كالراهبة». الكتابة كانت ملجأها في مرحلة الطفولة، إذ كانت تقلد في ذلك أباه.

وكان أكثر من أثر فيها من معاصريها هو الروائي الإنجليزي أ. م. فورستر صاحب رواية «الطريق إلى الهند»، وأكثر من أحبتهم من الكتاب «جين أوستن» صاحبة روايات «الكبرياء والهوى»، و«إما»، وعقل وعاطفة» وقد كتبت عنها فرجينيا في كتابها النقدي «القارئ العادي»، كذلك «توماس هاردي» صاحب روايات (بعيداً عن الصخب)، و(عودة ابن البلد)، و(تس من دورفيل)، وهما من كتاب العصر الفيكتوري المعروفين. ولم تلحظ فرجينيا قيمة د. هـ «لورانس إلا بعد فترة متأخرة. كما لم يعجبها جيمس جويس لتواضعه الأدبي ولوجود غيرة أدبية بينهما بسبب منافستهما حول الكتابة في تقنيات تيار الوعي. وكان جويس قد تقدم لنشر رائعته «عوليس» إلى دار النشر التي أسسها ليونارد وولف مع زوجته فرجينيا عام 1916، وقد قامت الدار بطبع العديد من الكتب مثل «الأرض الخراب» لـ«ت. س. إليوت» عام 1922 ولم يكن إليوت معروفاً في ذلك الوقت. وقد حقق له هذا الديوان شهرة عالمية بعد سنوات قليلة، كما قامت الدار أيضاً بطبع روايات وقصصاً لأسماء مغمورة ومواهب شابة مثل كاترين مانسفيلد، وغيرها من كتّاب هذه المرحلة، كما قامت بطبع جميع أعمال سيجموند فرويد، ومجموعة قصصية خاصة بفرجينيا نفسها. أما من الأدب الأجنبي فقد طبعت أعمال مكسيم جوركي وأعمال الشاعر الألماني ريلكه وبايلر، وهنري مود وغيرهم. وحين قدم جيمس جويس روايته «عوليس» رفضت فرجينيا طبع هذه الرواية لاعتبارات المنافسة بينها وبين جويس كما ذكرنا، وأشارت بأن هذه الرواية غارقة في الرتبة، مع أن الرواية عند طبعها خرجت من حدود دبلن مدينة جويس إلى كل العالم، ويبدو أن فرجينيا وولف اقتنعت بتفوق موهبة جيمس جويس عليها، فاتخذت قرارها القاسي بعدم نشر الرواية في دار النشر التي تملكها مع زوجها كرد فعل لهذا التفوق المهاري، والأسلوب الفني الجديد الذي كتب به جويس روايته.

فرجينيا وتيار الوعي Stream of consciousness

وحول تيار الوعي الذي ابتكرته فرجينيا وولف مع هذه النخبة من كتّاب الرواية الحديثة نجد أنه كان نتاج حدائي طبيعي لكتابة القرن العشرين الروائية؛ قدر له الظهور قبل الحرب العالمية الأولى، ويسمى هذا النوع الجديد بالرواية الذاتية أو الرواية النفسية، ويعد وليم جيمس شقيق الروائي الأمريكي



دالوي» 1925، «المنارة» 1927، «أورلاندو» 1928، «الأمواج» 1931، «السنوات» 1937، «بين الأعمال» 1941. وقد نشرت فرجينيا وولف خلال ربع قرن من حياتها الأدبية تسع روايات وخمس مجموعات من المقالات وأعمال أخرى ظهرت بعد وفاتها نشرها لها زوجها ليونارد وتشمل مجموعة قصصية ورواية ويوميات كاتبة. ولن نستطيع أن ندرك أهمية فرجينيا وولف إلا بعد عام 1923 حين صدرت روايتها «دالوي»، حيث تمكنت فرجينيا وولف أن تخطو بالقصة الحديثة خطوة جريئة إلى الأمام وأن تتكلم بصوتها الحقيقي الذي سجل لها كل هذه الشهرة. وفي السنوات العشر الأخيرة من حياتها أخذت تكتب بإرادة قوية كما تبين من يومياتها، وظهرت قصتها «الأمواج» 1931 وبعدها «السنين» عام 1937 ثم «بين الفصول» والذي صدر قبل رحيلها مباشرة. وقد تناولها العديد من النقاد بالشرح والتحليل والنفسى منها: «الرواية النفسية عند فرجينيا وولف» ديلاتري باريس 1932، «التعبيرية والانطباعية في رواية وولف» للألماني فايدنر 1934، و«فلسفة فرجينيا وولف» للفرنسي شاستان، 1915، و«ولف ومجموعة بلومسبوري»، هلسنكي 1935، و«فرجينيا وولف روائية» للبريطاني هابلي 1854، و«فرجينيا وولف بقلمها» للفرنسي ناتان، 1956.

مرحلة التوهج

كان أفضل ما كتبه في منجزها الإبداعي وهي في فترة العشرينيات من عمرها عندما كان فكرها ورؤيتها النسوبة شبه ناضجة وثابتة. ولكن بعد أن تجاوزت الثلاثين بدأ القلق والتأزمات النفسية تتناهب وتفكيرها يضعف ويشت: «لقد كان خوفي من الحياة



صورة لفيرجينيا وولف وزوجها ليونارد وولف في سن أكبر 1939.

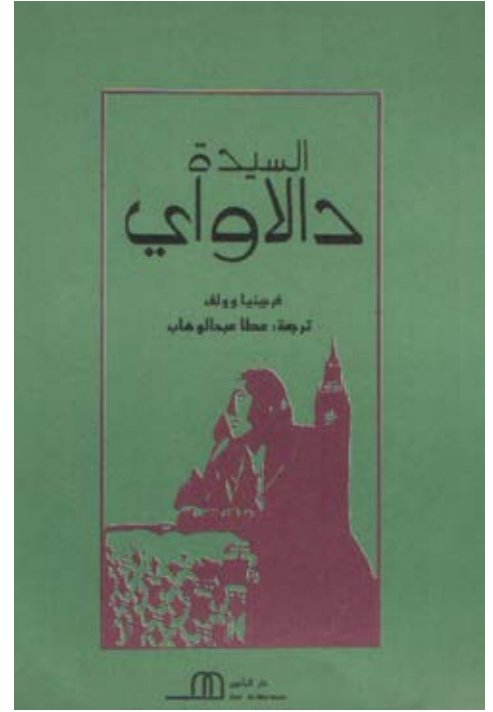
فرجينيا: «إن قضيتنا هي إعادة ترتيب الكلمات القديمة في نظام جديد لكي تبقى الأمور الصحيحة على قيد الحياة، ونخلق نوعاً من الجمال نحن نحتاج إليه كما أن ذلك يدفعنا إلى أن نكون أكثر ادراكاً ونقول الحقيقة».

وتعتبر رواية «السيدة دالوي» من أهم وأبرز أعمال فرجينيا وولف كتبها عام 1925 بأسلوبها الفني الجديد، فهي لا تسرد أحداثاً، وهذا جزء من قوتها، وإنما ترصد يوماً في حياة كلاريسا دالوي في لندن، حيث تقوم الرواية على استرسال السيدة دالوي في أفكارها، وتداعي خواطرها بينما هي تجهز أغراض حفلة ميلادها في منزلها. وحول هذا التكنيك ينحصر زمن الرواية في سرد يوم واحد من حياة «كلاريسا دالوي» الزوجة العصرية لأحد أعضاء البرلمان، هذا اليوم يتشعب ويتداعى زمنه إلى أيام ماضية تتدفق فيها الذكريات، وتتداعى الخواطر في مونولوج داخلي طويل تجري فيه الأحداث، وتعرض فيه الشخصيات بأسلوب الانطباعات التي تحدث، والذكريات التي تمر سراعاً في خاطر الشخصية المحورية «كلاريس» وفي تداعي خواطر الشخصيات الأخرى في ذلك اليوم الواحد الذي كانت ستقيم فيه السيدة «دالوي» حفلتها الكبرى. واللافت في الرواية أنها هي تشبه إلى حد ما رواية «عوليس» لجيمس جويس، فالروايتان تدور أحداثهما خلال يوم واحد. وتسجل فرجينيا في روايتها كل انطباعاتها على الأحداث لحظة بلحظة على طريقة دوروثي ريتشاردسون، كما يتميز نسق أسلوبها بظهور ما يسمى بتيار الوعي، وتدفق تداعي الأفكار والذاكرة. كما تناولت فيها فرجينيا وولف إشكالية الموت كواحدة من القضايا الملحة التي كانت تشاغلها بين الحين والآخر، ويرى النقاد أن فرجينيا وولف قد بلغت في هذه الرواية بواكير نضجها الفني الذي سيتطور فيما بعد بروايات مثل «الفنار» 1927، التي تعد ضرباً من التأمل والاستبطان في ضروب الحياة والموت، تجسد فرجينيا في هذه الرواية تجربة الإنسان الذي يبحث عن شيء يؤكد ذاته ووجوده. «الفنار» هنا يرمز إلى ذلك الهدف بعيد المنال، فهو قائم فوق صخرة عالية تقع في خليج بالقرب من جزيرة «سكاي» ويجب جهد كبير للوصول إلى هذا الهدف: «ولعل تجسيم المعاناة من أجل الوصول إلى هذا الهدف يعد إحدى السمات الدرامية التي تتميز بها هذا العمل الروائي الفني، كذلك يبرز الإحساس الدرامي هنا من خلال العلاقة المتوترة بين نموذجين متناقضين من الشخصيات.. فالزوجة مسز «رامزاي» تصر على بلوغ «الفنار» بدافع من الحماس، والمغامرة والفضول، في حين يعمل زوجها السيد «رامزاي» على

انطوائي، رقيق، سريع الغضب، صعب المراس، يجفل من الصداقات والعلاقات الخاصة، و«لويس» مدير بنك يقاسي من شعور بالنقص، مع هذه الشخصيات الذكورية، تتواجد ثلاث شخصيات نسائية.. «سوزان» شبقية تحب التملك، «جيني» شيطانة عنيدة صغيرة مراوغة، «رودا» خجولة انطوائية تحب العزلة ولم تستطع أن تكيف نفسها في هذا العالم. هذه المجموعة من الشخصيات الستة أمسكت بها الكاتبة ودفعت بها إلى تجارب ذاتية لكل شخصية على حدة، لتمسك بانطباعات الحياة مع كل منها، وتجاربها عند مرورها السريع على كل شخصية، مما يجعلها تغير اتجاهها، وتدفعها وتسوقها إلى النهاية، وتقتبس من الزمان في القصة عن طريق وقفات رمزية تشير إلى مسار الشمس فوق البحر - على سبيل المثال - منذ الفجر حتى الليل، وفي هذه «الأمواج» الإنسانية المتدفقة في نسيج الرواية يجري البحث عن الحقيقة، وقبل النهاية ندرك أن الحقيقة موجودة ضمناً في كل تجربة، لكن العقل لا يستطيع أن يجدها، ولا تستطيع الكلمات أن تعبر عنها، كما حققت الكاتبة في نصها الروائي الاهتمام بالجوانب المهملة الصغيرة لخلق نوع

كبح جماحها حيث كان يرجح جانب العقل والاتزان.. ولم يتزحزح عن موقفه المتصلب إلا حين أقنع نفسه بأن «الفنار» إنما يدخل ضمن تصويره الخاص لعالم الأشياء.. فهو لا يؤمن إلا بالحقائق الكلية المعقولة التي لا يؤثر فيها الزمن، ومن ثم، فقد استحال «الفنار» في نظره إلى رمز يرمي إلى العقل الذي يضفي على الأشياء عنصر الثبات والرسوخ، لهذا صار الفنار يمثل عنده حقيقة مطلقة خالدة، فهو لا يخضع للتغير، والصيرورة، وبالتالي فهو لا يلين أمام ضربات الزمن.. وبذلك أمكن للكاتبة أن تعبر عن التجربة الإنسانية وما تنطوي عليه من جوانب متغيرة، متناقضة، وبالتالي أمكنها أن تكشف عن طبيعة الحياة وما تمتاز به من بريق متعدد الألوان، ينجذب كل منا إليه، وفقاً لذلك اللون الذي يروقه ويشبعه»⁽⁴⁾.

وفي رواية «الأمواج» 1931 يتميز أسلوب الكتابة في هذا العمل بالبساطة والرمز وتبسيط الضوء على شخصيات الرواية المكونة من «برنارد» وهو شخص انبساطي النزعة، اجتماعي يحاول دائماً أن يعبر عن جوهر الحياة بأسلوبه الخاص، ثم «نيفيل» وهو شخص



من حس الثراء لنسيج الحياة الواقعية اليومية في أحداث الرواية، وقد عرّفت فرجينيا وولف «الواقع» الجديد الذي اشتغلت عليه في رواياتها الحديثة بأنه شيء غريب الأطوار، إلا إنها تمكنت من جمع ذرات هذا الواقع وإيصاله محبوباً إلى القراء ليس في هذا العمل فحسب ولكن في كل الصيغ الروائية التي اشتغلت عليها. كما تتجلى في هذه الرواية كل المفاهيم والأساليب الحديثة التي اشتغلت عليها فرجينيا وولف في هذا العمل الذي يعتبر من أهم أعمال فرجينيا نظراً لما تتضمنه من مفاهيم فلسفية، وأبعاد فكرية، ورؤى غير مألوقة، وفيها: «تقول سوزان إحدى شخصيات الرواية: حين تستيقظ في الصباح الباكر فتري الضباب مخيماً على المستنقعات، ويخلق فيها ضوء النهار نشاطاً إلى العمل: في هذه الساعة، هذه الساعة التي لا تزال مبكرة، يخيل إليّ أنني أنا الحقل، أنا الحظيرة، أنا الشجر، وإن أسراب الأطيار هذه ملك لي، وكذلك الأرنب البري الصغير، الذي يقفز في اللحظة الأخيرة حين أوشك أن أخطو فوقه. إن طائر البلشون هذا الذي بسط جناحيه في تراخ، وتلك البقرة التي تدفع قدماً أمام أخرى، وهي ترعى، وذلك العصفور البري المنقض، والحرمة الباهتة في السماء، والخضرة عندما يشحب الاحمرار، والسكون والأجراس، ونداء الرجل الباحث عن عربات الخيل في الحقول كلها ملك يدي»⁽⁵⁾.

كما نجد أيضاً في روايتها «حجرة يعقوب» 1922 الأثر الذي تركه جويس في محاولتها الجادة لتطوير تكنيك الكتابة في هذه القصة من خلال رسم صورة

لقد كانت الحياة كما صورتها فرجينيا وولف في رواياتها تسير سيراً حثيثاً نحو الفناء، والموت بالنسبة لها كان هو النهاية الحتمية لكل شيء، لذا فهي لا ترتعد أبداً، وكانت نظرتها الذاتية تجاه الحياة نظرة تكاد تكون تشاؤمية تجسد فيها رؤيتها الخاصة، وتطرح حولها العديد من أسئلة الوجود: «هل الحياة ثابتة؟ هل الحياة عابرة؟ لقد أحست فرجينيا وولف نفسها، دائماً موزعة بين هذين القطبين المتعارضين

لشباب إنجليزي منذ طفولته حتى بلوغه السادسة والعشرين عندما يقتل في الحرب. وتسجل لنا تجاربه في لمحات خاطفة انطباعية سريعة، ولكنها شذرات من انطباعاته كتبت بأسلوب السيناريو، تظهر فيه الصورة أو اللقطة لبرهة ثم سرعان ما تختفي لتحل محلها لقطة أخرى. بينما الرابط الوحيد في هذه اللقطات هي فرجينيا وولف ذاتها التي تتحكم في حركة المد والجذر في أحداث الرواية. وفي مراحل حياة الشخصية، وما يحدث له أثناء الحرب في مدينة لندن في كوابيس مزعجة ثم موته المفاجئ أثناء الحرب. ويدخل القارئ في النهاية إلى حجرة يعقوب ويتأمل مخلفات صاحبها، ويسمع صوت والدته التي تقول: «ماذا سأفعل بأحذيته البالية؟». ويمكن هنا العثور على شخصية يعقوب في البيئة التي عاشها، والأماكن التي زارها، والأشخاص الذي تعامل معهم، وهذه هي إحدى وسائل فرجينيا وولف في رسم شخصها، والسيطرة على المناخ الذي تبدو فيه الأحداث، ومغزى القصة يمكن تلخيصه في أن الزمان والموت والإحباط يلغون بظلالهم السوداء بقوة زمن الحرب.

وتستأنف فرجينيا وولف مسيرتها في روايتها الرمزية (أورلاندو) 1928 التي ابتدعت فيها هذا البطل الذكوري الذي سرعان ما يتحول إلى امرأة رغم كونه هجيناً يجمع بين خصائص جينات الذكورة والأنوثة في محاولة للتخلص من وطأة الزمان والمكان والسعي لإبراز التنوع في الحياة البشرية. فالأنا هنا دائمة الوجود خلال محاولة (أورلاندو) الإجابة على السؤال: من أنا؟ قطعة في رزمة أم شظايا يصعب جمعها؟ كما نجده لا يتردد - في بعض الأحيان - عن إلقاء نفسه في خضم معترك الحياة: «فهو يعيش افن ويهوى لقاء الشراء، ولم تمنعه وحدته من لقاء الشاعر «جرين» والتعرف عليه، وهو يعتبر من أكبر شعراء عصره.. ولم يقف «أورلاندو» عند تذوق الشعر فحسب

إنما كان يبدع المسرحية الشعرية، وتقوم فرجينيا وولف بالتركيز في هذه الرواية على حالتين زمنيتين مختلفتين تعانیهما الشخصية، حالته وهو رجل يمتص خبرات الحياة حتى الثلاثين من عمره، وحالته حين ينقلب إلى فائقة تجذب إليها أنظار الرجال، وتستببط فرجينيا تكويناتها الفنية، والدرامية حين يتم الصدام بين هاتين التجربتين المتناقضتين، ويبدو «أورلاندو» هنا كشخصية أسطورية، خرافية، قادرة على قهر الزمن، فهو يعيش ثلاثة عصور متوالية، يبدأها من منتصف القرن السادس، ويظل على قيد الحياة حتى عام 1928، وهو يمثل تجسماً حياً لروح تلك العصور التي اختلطت فيها الأشياء حتى صار من الصعوبة بمكان التمييز بين المراثيات والكائنات، فليس هناك فارق بين الذكر والأنثى ذلك لأن كلا منهما يرتدي ثياب الآخر، وتسير الرواية في دهاليز أسطورية حول ممارسات «أورلاندو» حول لقائه بالملكة والعاصفة الثلجية التي هبت لتحول بينه وبين الزواج بإحدى الأميرات، ويمنعه الخدر الذي يراوده بين الحين والحين في التفكير في لحظات الموت والسكون والعدم، ومن ثم راح يغتنم من حاضره كل المذات، ويصطدم بالعديد من خيالات الأمل حتى قاده الإخفاق إلى العيش مع الكلاب متأملاً ما تتحلى به من الوفاء، «لقد كانت مأساة «أورلاندو» تتمثل في تلك المفارقة التي تنبثق من حالتين متناقضتين حالة الثبات والسكون من جهة، وحالة التغير والصرورة من جهة»⁽⁶⁾.

وعن رواية (فلاش) 1933 تقول فرجينيا وولف «كل شيء يصلح لأن يكون المادة المناسبة للرواية، وقد برهنت على ذلك بكتابة هذه الرواية الرائعة التي استقبلت بأعجاب منقطع النظر لطرافة مادتها وبراعة سبكها، وأدائها. لقد اختارت المؤلفة النظر إلى العالم من خلال زاوية غير مألوقة حين قدمت المجتمع الفكتوري من وجهة نظر «الكلب فلاش» وهو كلب الشاعرة الإنجليزية «إليزابيث باريت» زوجة الشاعر الإنجليزي روبرت براوننج، وحين فعلت ذلك فإنها لم ترم إلى إظهار قدرتها الروائية الفاتكة فحسب، إنما أرادت أن تلتقط تلك التفاصيل من الحياة، وأن تطرح ذلك النوع من الأسئلة التي يحتاج اكتشافها عيوناً أخرى، ووعياً مختلفاً عن عيون الإنسان ووعيه، فجاءت هذه الرواية تسجيلاً لحياة مجتمع إنساني زاخر مرصوداً من الخارج ومطروحاً للاستنكار والتأويل»⁽⁷⁾.

لقد كانت الحياة كما صورتها فرجينيا وولف في رواياتها تسير سيراً حثيثاً نحو الفناء، والموت بالنسبة لها كان هو النهاية الحتمية لكل شيء، لذا فهي لا ترتعد أبداً، وكانت نظرتها الذاتية تجاه الحياة نظرة تكاد تكون تشاؤمية تجسد فيها رؤيتها الخاصة، وتطرح

حولها العديد من أسئلة الوجود: «هل الحياة ثابتة؟ هل الحياة عابرة؟ لقد أحست فرجينيا وولف نفسها، دائماً موزعة بين هذين القطبين المتعارضين، مشتتة بين هذين التيارين المتناقضين. الطبيعة فنانة ماهرة في مراكمة الأيام على الأيام. ما مضى قد مضى إلى الأبد، وما يستمر سيستمر دائماً. إن هذه اللحظة تبدو لنا خالدة مع إنها هشة زائلة سوف تتلاشى أسرع من ظل غيمة فوق البحر. إننا نفنى ونضمحل الواحد بعد الآخر. لكننا مع ذلك نتعاقب ونواصل مسيرتنا. بهذا المعنى فإن الأمواج في رواية فرجينيا وولف التي تحمل نفس الاسم، والتي كان عنوانها الأول «الزائلون» ترمز إلى استمرارية الحياة وإلى حتمية انقضائها في آن واحد»⁽⁸⁾.

وحول المعرض الذي أقيم عن جماعة بلومزبري الأدبية الشهيرة تضمن المعرض صور ولوحات لفرجينيا وولف عبر مراحل حياته، ولوحات رسمها أعضاء الجماعة لفرجينيا ومنها اللوحة الشهيرة لأختها فينيسا بل وغيرها من كبار الفنانين والرسمامين المشهورين في ذلك الوقت. كذلك ضم المعرض الذي أقيم لعرض مقتنيات فرجينيا وولف في الناشونال بورتريت كل من العصا التي استندت عليها للوصول إلى نهر أوز لإنهاء حياتها، وأشياء أرشيفية أخرى تبرز بعض مراحل حياتها، كما يركز المعرض على جماعة بلومزبري الأدبية الإنجليزية الشهيرة التي كونتها فرجينيا وولف مع زوجها وضمت عدداً من كبار الأكاديميين والكتاب والمفكرين وسميت باسم المكان الذين كانوا يلتقون فيه وسط مدينة لندن.

ويعتبر كتاب «غرفة تخص المرء وحده» الذي احتفي به هذا المعرض من أهم كتب فرجينيا وولف في التنظير النقدي النسوي المعاصر، وهو يعد من أهم ما قدمته فرجينيا وولف للحركة النقدية النسوية كمنفيستو تطرح فيه رؤيتها في مجمل الأسئلة التي



قامت عليها حركة مستمرة لا تنتهي في تاريخ كتابات النساء، ومظاهر مقاومتهن، وماهية الضغوط الواقعة عليهن. والكتاب رغم صغر حجمه إلا أنه يتميز ببراء ملحوظ في التكثيف، والعمق، والنظرات النقدية الخلاقة، والخلاقة والذكية، وهو يكشف عن جدية متناهية في تناول، ودراسة أعمال أدبية من وجهة نظر مبدعة حقيقية تعرف معنى المكابدة، والمعاناة، وقيمة ومعيار ما تقدمه من أعمال إبداعية في بناء درامي واستخدام فني لغوي له إحياءاته ورموزه التأويلية المؤثرة في القارئ. وهي ترى أن بنية أي رواية شهيرة هي بنية غاية في التعقيد لأنها مركبة من كم كبير من الأحكام المختلفة، ومن كم أكبر من العواطف المتشابهة، أما ما يدعو إلى الدهشة والعجب عن أن كتاباً يؤلف على هذا النحو، يتماسك ويصمد عشرات السنوات ويصبح من الممكن أن يعني القارئ الأنجليزى ما يعينه للقارئ في كل مكان من العالم،

ما يجعله متماسكاً في حالات النجاة القليلة التي هو شيء يقال له صحة في العمل وتمام المقالة. والإقناع التي ينقلها لنا. وتتوقف فرجينيا وولف أما مقطع من رواية (جين آير) لشارلوت برونتي تقول فيه: «أمر لا جدوى منه أن ننصح البشر بالرضاء والهدوء، البشر تواقين إلى الحركة، وسوف يصطنعونها لو لم يجدوها، هناك الملايين ممن حكم عليهن بحياة اهدأ من الثورات التي تغلى في صدر الحياة التي يحياها الناس، المفترض أن النساء هادئات على نحو عام، ولكن النساء يشعرن بالقدر نفسه الذي يشعر به الرجال، فهن أيضاً في حاجة إلى رياضة ملكاتهن، وحقول يمارسن فيها تلك الملكات، وينفسن عن طاقاتهم مثل أخوتهن، إنما هو من ضيق الأفق أن يقول لهن من هم أوفر حظاً أن عليه قصر جهودهن على عمل البودينج وحياسة الجوارب، ولعب البيانو، وتطوير الحقائق». لقد كان هذا الكتاب بحق هو مانيفستو النقد النسوي الذي ظهر بعد أن وضعت له فرجينيا وولف أولى دعائمه.

وعن شخصية فرجينيا وولف في السينما يحضرنا فيلم (الساعات) تأليف دافيد هير، وأخراج ستيفن دالدرى، ويتضمن الفيلم قصة يوم واحد من حياة ثلاث نساء ينتمين لأزمنة وأمكنة مختلفة خلال رحلة البحث عن السعادة، مع وجود رابط شديد التميز بينهن جميعاً هو رواية الروائية الإنجليزية فرجينيا وولف «السيدة دالواي» الذي تعتبر هي مركز الأحداث أو الملمح الأساسي للفيلم. وقد حصل هذا الفيلم على عدد من الجوائز منها الأوسكار والدب الذهبي في برلين، كأحسن فيلم وأحسن أخرج وجوائز أخرى عديدة. وقد عرض فيلم «الساعات» لأول مرة في مدينتي نيويورك ولوس أنجلوس يوم عيد الميلاد عام 2002، وقد بلغت تكلفة هذا الفيلم 25 مليون دولار بينما حقق أرباحاً تقدر بـ 109 مليون دولار تقريباً.

الإحالات

- 1 - تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف القاهرة، ص 67.
- 2 - فرجينيا وولف.. سيرة حياة، كوينتين بيل، ترجمة عطا عبدالوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993 ص 692/693.
- 3 - فرجينيا وولف وتمرد الرواية، ملحق ج المدى، بغداد، ع 14 مايو 2011 ص 9.
- 4 - فرجينيا وولف.. الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبدالعزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970 ص 88/87.
- 5 - «الأمواج» رواية فرجينيا وولف، ت مراد الزمر، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968 ص 71.
- 6 - فرجينيا وولف.. الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ص 94.
- 7 - «فلاش» (رواية)، لندن 1933.. ترجمة عطا عبدالوهاب، دار الشمس للنشر والإعلان، بغداد، 1992 الغلاف الأخير.
- 8 - إشرافات فرجينيا وولف الانطباعية، لحظة الأدبية.. دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980 ص 151.

إدغار آلان بو والخيال المرعب

إدغار آلان بو Edgar Allan Poe شاعر وقاص أمريكي، أشهر الكتاب الأمريكيين في ميادين القصة القصيرة والشعر والنقد في فترة ما يعرف بعصر النهضة في الأدب الأمريكي.

الحياة المبكرة

ولد في بوسطن Boston في 19 يناير 1809، وهو ناقد أدبي مؤلف، وشاعر، ومحرر، ويعتبر جزءاً من الحركة الرومانسية الأمريكية.

وترتكز مكانة إدغار آلان بو كشخصية رئيسية في الأدب العالمي في المقام الأول على قصصه القصيرة العميقة والقصائد والنظريات النقدية، التي أرست أساساً منطقيًا مؤثرًا للغاية للشكل القصير في كل من الشعر والخيال. ونظرًا للتاريخ الأدبي والكتيبات باعتباره مهندس القصة القصيرة الحديثة، كان بو أيضًا الرائد الرئيسي لحركة «الفن من أجل الفن» في الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر. بينما كان النقاد الأوائل يهتمون في الغالب بالعموميات الأخلاقية أو الأيديولوجية. ركز بو انتقاداته على تفاصيل الأسلوب والبناء التي ساهمت في فعالية العمل أو فشله، وأظهر في عمله الخاص إتقانًا رائعًا للغة والتقنية بالإضافة إلى خيال ملهم وأصلي.

ادعى رمزيون فرنسيون مثل مالارمي ورامبو أنه سلف أدبي. قضى بودليز ما يقرب من أربعة عشر عامًا في ترجمة بو إلى الفرنسية.

ويعد إدغار آلان بو المعروف بذكائه الشديد وخياله الواسع المرعب، حيث اشتهرت حكاياته بالأسرار المروعة، كان بو واحدًا من أقدم الممارسين الأمريكيين لفن القصة القصيرة، ويعد مخترع الخيال التحري، وقد نسب عدد من المعلقين إلى بو الفضل في اختراع القصة البوليسية الحديثة. فإن العديد من تقنياته الرئيسية، ولا سيما استخدامه للاستدلال الاستنتاجي لتوضيح تعقيدات السلوك الإجرامي، تشكل أساس نوع الجريمة. وله الفضل في المساهمة في هذا النوع من الخيال العلمي الناشئ. كان أول كاتب أمريكي معروف يحاول كسب لقمة العيش من خلال الكتابة وحدها، مما أدى به إلى حياة صعبة ماليًا ومهنيًا.

في الوقت نفسه، ساعدت استكشافات بو المتعمقة للحياة الداخلية لشخصياته في تمهيد الطريق للواقعية النفسية، مما ألهم عددًا من كتاب الخيال اللاحقين، من بينهم فيودور دوستويفسكي. أثرت كتابات بو النقدية، لا سيما تلك المتعلقة بالعلاقة بين المبادئ الفلسفية والأسلوب الفني، على النظريات الجمالية

لتشارلز بودليز وستيفان مالارم وأعضاء آخرين في الحركة الرمزية الفرنسية.

بدايات الحياة والتعليم

كان والداه ممثلين مسرحيين، وهو الابن الثاني لديفيد بو جوننيور وإليزابيث أرنولد بو. عاشت الأسرة في فقر مدقع وتنتقلت كثيرًا خلال السنوات الأولى لبو، وخلال هذه الفترة كان والديه يتابعان ارتباطات بالتمثيل في نيويورك وماريلاند وفيرجينيا. هجر والده الأسرة في عام 1810 عندما كان لا يزال طفلًا صغيرًا، وتوفيت والدته في العام التالي. وهكذا أصبح يتيمًا قبل أن يبلغ الثالثة من عمره، فتبناه رسميًا تاجر التبغ الثري جون آلان الاسكتلندي الأصل الذي أمّن له فرص دراسة ممتازة.

في عام 1815، غادر الصبي الصغير مع آلان إلى بريطانيا العظمى، وعاش في اسكتلندا ولندن خلال السنوات الخمس التالية. بعد عودته إلى ريتشموند في عام 1820، التحق بو بمدارس خاصة، حيث برع في الأدب والكلاسيكيات والخطابة. كما بدأ في كتابة الشعر.

على الرغم من إنجازاته الأكاديمية، ظل بو معزولًا نسبيًا. جادل الباحث إيريك دبليو كارلسون بأن أصول بو المتواضعة ظلت مصدرًا للعار طوال حياته وأنه بسبب خلفيته لم يلق قبولًا بين النخبة الاجتماعية في ريتشموند. في عام 1826، أصبح بو طالبًا في جامعة فيرجينيا، حيث درس اللغات الكلاسيكية والحديثة اليونانية القديمة واللاتينية والإيطالية بتفوق ملحوظ. على الرغم من أن والده بالتبني دفع الرسوم الدراسية والسكن لبو، إلا أنه رفض دفع أموالًا إضافية للكتب والنفقات الأساسية الأخرى. لكن انغماسه في لعب القمار ورفض جون آلان لتغطية تكاليف معيشته وتسديد ديونه أدى إلى فصله من الجامعة، فالتحق بالجيش جنديًا بين عام 1827 وعام 1830، ثم تمكن بمساعدة والده بالتبني من الانتساب إلى الأكاديمية العسكرية وست بوينت West Point عام 1831، ولكن سرعان ما فصل منها بسبب إهماله واجباته، مما أدى أخيرًا إلى أن يعلن جون آلان عن تبرئه منه علنًا وحرمانه من الميراث. وفي عام 1836 تزوج بو من ابنة عمته فرجينيا Virginia التي كانت في الثالثة عشرة من عمرها، وعاش معها حياة فقر مدقع حتى وفاتها السريعة بسبب المرض عام 1847، الأمر الذي هزّ كيانه المضطرب أصلًا، مما دفعه إلى إدمان الكحول وتعاطي المخدرات حتى وفاته الغامضة الأسباب

والظروف في أحد مستشفيات بالتيمور.

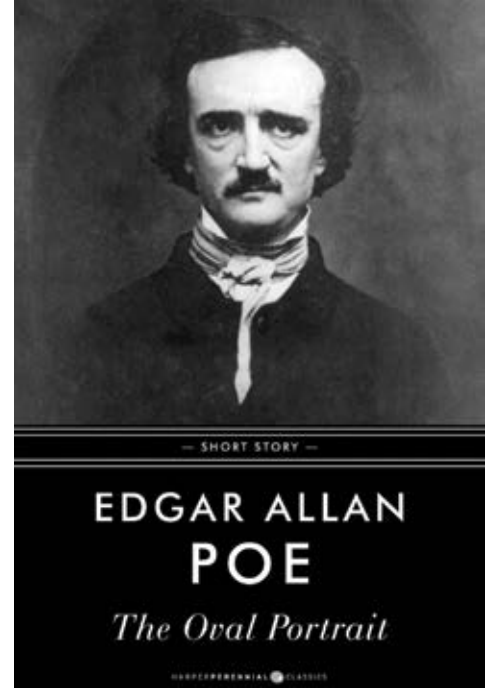
انفصال إدغار عن عائلة متبنيه

كان إدغار دائمًا لا يحب هذه العائلة بسبب الزوج الذي رفض أن يمنحه اسمه فقط لأن والديه كانوا يعملان بمجال التمثيل الذي كانت تعد مهنة حقيرة حيث أن هذا الرجل أعتبر أن إدغار من سلالة حقيرة ولا يجب عليه أن يعطي شخص مثله اسمه وهذا الشيء أثر كثيرًا على الحالة النفسية إلى إدغار وأيضًا على سلوكه الأخلاقي وبدأ يتعامل معهم بسوء مما أغضبهم كثيرًا وجعل متبنيه يعايريه بأصله وقرر أن يرسله إلى إحدى الجامعات في «فرجينيا» حتى يكون بعيد عنهما لكن إدغار قد جعل الأمر أكثر سوءًا عندما أدمن الخمر وهذا جعل متبنيه يغضب مرة أخرى ويقرر أن يخرج من الجامعة ويجعله يعمل بأي عمل وهذا الشيء أغضب إدغار كثيرًا وجعله يترك لهم المنزل ويتفصل عنهما.

تفككت علاقة بو مع آلان عند عودته إلى ريتشموند في عام 1827، وبعد فترة وجيزة من مغادرة بو إلى بوسطن، حيث التحق بالجيش ونشر أيضًا مجموعته الشعرية الأولى، «تيمورلنك وقصائد أقل أهمية». ذهب المجلد دون أن ينتبه له أحد من قبل القراء والمراجعين، وحظيت المجموعة الثانية، «الأعراف وتيمورلنك والقصائد الصغرى»، باهتمام أكبر قليلًا عندما ظهرت في عام 1829. في نفس العام تم تسريح بو بشرف من الجيش، بعد أن نال رتبة رقيب أول، ثم تم قبوله في الأكاديمية العسكرية للولايات المتحدة في ويست بوينت. ومع ذلك، نظرًا لأن آلان لم يزود ابنه بالتبني بأموال كافية للحفاظ على نفسه كطالب ولا يعطي الموافقة اللازمة للاستقالة من الأكاديمية، فقد حصل بو على الفصل من خلال تجاهل واجباته وانتهاك اللوائح. ذهب بعد ذلك إلى مدينة نيويورك، حيث قصائد، نُشرت مجموعته الشعرية الثالثة عام 1831، ثم نُشرت في بالتيمور حيث كان يعيش في منزل خالته السيدة ماريا كليم.

البدايات والخلفية الثقافية

استمد بو تراثه الأدبي الثقافي من شعراء البلاط في عصر الملكة إليزابيث الأولى، ويعود إحساسه بالموسيقى وتقديسه للمرأة ومحاولاته لجعل الخوارق قابلة للتصديق إلى الشعر الغنائي والنثر المنمق والمأساة الرومانسية في عصر شكسبير. وقد بدأ بو بكتابة الشعر نحو عام 1825، وكان شديد النهم للمطالعة والدراسة، وأصدر كتابه الأول «تيمورلنك



حكاياته عن الشر والجريمة

وقصائد أخرى» 1827 Tamerlane and Other Poems، وبعد سنتين صدرت طبعة جديدة للديوان مع بعض القصائد الجديدة بعنوان «الأعراف، تيمورلنك وقصائد أقل أهمية» Al Araaf Tamerlane and Other Minor Poems وفي شعر تلك المرحلة يظهر تأثير ميلتون Thomas Moore، ومع صدور ديوانه الجديد «قصائد» 1931 Poems، الذي يحمل تأثير كيتس Keats وشلي Shelley وكولريدج Coleridge، كان الفنان بو متهيباً لإعلان مذهبه الشعري، فيقول في مقدمة الديوان محتجاً على أنصار تحكم العقل بالخيال: «القصيدة في نظري تغاير الأثر العلمي، في أن هدفها المباشر هو المتعة وليس الحقيقة، وهي تغاير الرواية بأن هدفها هو متعة غير محدودة بدلاً من متعة محدودة، ولتحقيق هذه الغاية فإن الموسيقى عنصر جوهري، إذ إن إدراك الصوت العذب هو أكثر أفكارنا إبهاماً». وفي التحديد الذي قال به في ما بعد، وكان أكثر نضجاً، (الشعر هو الخلق الإيقاعي للجمال) تمسك بو بشدة بإيجابيات هذا الرأي، مع تراجعته عن رفض العلم والعقل.

ومن بين أجزاء العقل الثلاثة التي طالما ردد ذكرها، وهي الذهن الصرف والذوق وحاسة الإبداع، كان يتخذ الذوق دائماً دائرة اختصاصه. وحين وعى لاحقاً بضرورة إدراك بنية القوانين الجمالية صارت «الوحدة الفنية» لا «الجمال» هدفه الرئيسي. كانت قصيدته المبكرتان الطويلتان «تيمورلنك» و«الأعراف» تهيمان

في مملكة الجمال الحسي الصرف، أما بعدهما فقد صار ممكناً لقصائد شهيرة مثل «الغراب» 1845 The Raven و«أنابل لي» 1849 Annabel Lee أن تشيّدا كعمار أسرف بانيه في إتقانه، فالجمال والتحفّظ ووحدة التأثير هي المراحل الثلاث في إتقان الفنان بو لخلق الجو الشعري. وقد كان لمقطوعاته الشعرية القصيرة التي لم يجمع أفضلها حتى عام 1845 والتي نُشر بعضها بعد وفاته أثر أبعد بكثير مما لها من قيمة أصيلة فيها، لأنها تجسيد كامل لنظريته في الفن. ففي قصيدته «أولالوم» 1847 Ulalume أو «إلى أني» 1848 For Annie صلابة في النسيج كرمز وإيقاع، تناقضها الفوضى العاطفية التي تعبر عنها هذه القصائد. لقد وجد بو طريقه إلى الخبايا المظلمة في النفس البشرية، وابتدع قالباً تستطيع آلام النفس أن تجد فيه تعبيراً رمزياً مباشراً عنها. وما شعره إلا رؤى، كشف عنها بالموسيقى والصورة المجازية. وتركزت مهمته التالية في أن يعبر عن تلك الرؤى تعبيراً أكثر تحليلاً في القصة. وكان على طائفة من الأدباء الفرنسيين الرمزيين مثل بودلير Baudelaire وملازميه Mallarmé أن يتفهموا نظرة بو في وظائف الخيال الشعري وقواعد التحكم به وأن يطبقوها في شعرهم ونقدهم، وأن يحاولوا ترجمة أعماله إلى الفرنسية، قبل أن يدرك الأدب الأمريكي عبقرية وفردة أدبيه على صعيد الشعر والقصة والنقد.

الحافز المباشر الذي دفع بو لكتابة القصة النثرية هو الضغط المادي الملح لتحصيل قوته واحتياجات عائلته. وكان لفوزه بجائزة القصة القصيرة عن قصته «مخطوطة وجدت في زجاجة» MS.Found in a Bottle أثر كبير في هذا التحول، فأصبح محرراً وناقداً أدبياً في عدة صحف ومجلات معروفة. ولم يمنعه من الاستقرار في العمل سوى تقلب مزاجه واضطراب نفسيته بسبب تعاطيه الكحول. وفي عام 1840 أصدر مجموعة من قصصه التي اشتهر بها بعنوان «قصص غروتسكية» (فيها مبالغة غرائبية تهكمية) وزخرفية» Tales of the Grotesque and Arabesque. وفي السنوات العشر الأخيرة من حياته صار بو كاتباً معروفاً محترماً، وسطح نجمه محرراً وموهبة فنية عظيمة، تعد من خيرة المواهب الأدبية في زمنه. وكان الكتاب من معاصريه يخافونه ناقداً، لابتعاده عن المجاملة الشخصية في أحكامه النقدية، وذلك إخلاصاً منه لمهمة النقد الزهية. وقصصه القصيرة، على تنوع موضوعاتها، تسير تبعاً لنظريته الجمالية، كما في قصائده المتأخرة. ولما كان اهتمامه حينذاك، بالجمال غاية، أقل مما

كان عليه سابقاً، فقد أدرك أن الصدمة العاطفية للحكاية النثرية التي تصيب القارئ هي هدف القصة الرئيسي، فحاول أن يكتشف القواعد الداخلية التي يكون لها أبلغ الأثر، فاستغل أساليب القصة القوطية Gothic Tale القوطي (الأدب) وافترض أن العاطفة الأولى الأساسية هي الخوف، فاتجه نحو الخوارق في مادة قصصه واستعان بأشباه العلوم الشائعة آنذاك، كالتنويم المغنطيسي وفساسة الدماغ وتحليل العقل الباطن، فوجد أنه في المدى الذي يقع بين اليقظة والنام وبين الحياة والموت تكون الحواس فيها في أشد حالات التنبه ويكون كبت العواطف في مستواه الأدنى، فصار الجنون وتوارد الخواطر والحالات العقلية المنحرفة أو الشاذة مادة يستقي منها فنه القصصي، وأصبح العالم الخارجي بما فيه من بشر مجرد مجموعة من الرموز يستخدمها الكاتب في الصروح التي يشيدها عقله المنهك من ضغوط الواقع وتأثير الكحول.

مهنة بو الأدبية

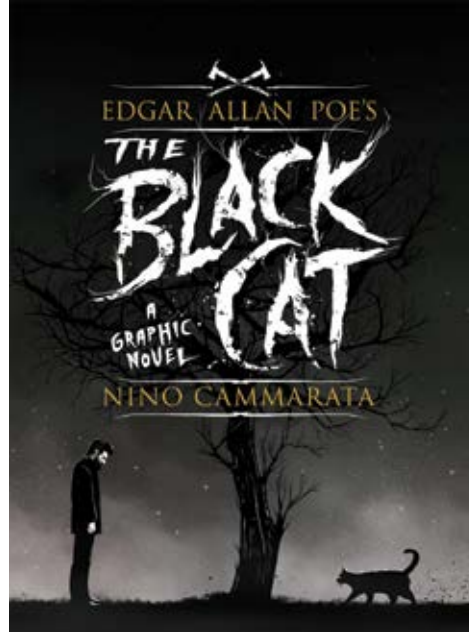
لكن تبدو في قصصه من أهوال لا تقضي على النذير القابع في وعي الفنان، فزمام القيادة ظل في يد المبدع الخلاق. فقصص المرحلة الأولى حتى عام 1840 تأخذ شكلها المعماري من تسلسل الأحداث، أما قصص المرحلة الأخيرة فإن معمارها يخضع لمفهوم بو المتطور عن الحكمة الفنية، «حيث لا يمكن لأي جزء منها أن يزحزح من دون أن يسبب دمار الكل» ولا بد للقصة من أن تنقيد بقاعدة الوحدات الثلاث التقليدية من حيث الزمان والمكان والموضوع. وهنا كما في الشعر يتم تحقيق البراعة الفنية عن طريق وحدة المفعول وكماله القصدي. وللتدليل على تنوع مقاصده صنف قصصه إلى «زخرفية» و«غروتسكية» و«استنتاجية». ففي الصنف الأول تكتسب القصة قوتها عن طريق الفزع أو عاطفة أخرى قائمة على القلق العنيف كما في «سقوط عائلة أشر» 1845 The Fall of the House of Usher، وفي الصنف الثاني عن طريق الدعابة الكالحة الساخرة، كما في «قناع الموت الأحمر» 1842 The Masque of the Red Death، وفي الصنف الأخير الاستنتاجي أو البوليسي الذي يعد بو رائده عالمياً، فإن المعقول فيه ينتج عن استخدام التحليل العقلي في إعادة بناء سلسلة من الحوادث بأسلوب علم النفس الإيحائي، كما في «جرائم قتل في شارع مورغ» (1842) The Murders in the Rue Morgue أو «البقة الذهبية» (1845) The Gold Bug.

إن هذه الأصناف الثلاثة في القص لم يتبدعها بو، إنما أخذها عن أسلافه في الأدب العالمي وطورها، غير أن بحثه فيها بحثاً دقيقاً واستعماله لها استعمالاً منظماً جعله صاحب لون أدبي جديد هو القصة القصيرة ذات التأثير النفسي. لقد ترجمت أعمال بو الشعرية إلى معظم لغات العالم وكتب حولها الكثير من الدراسات التحليلية وأثرت في تطور ما عُرف في القرن العشرين بروايات الرعب والروايات البوليسية الفائقة الانتشار؛ أما أشعاره فلم تحظ بمثل هذا الاهتمام لأنها عصية على الترجمة.

حين نشر الكاتب الشهير إدغار آلان بو ملحمة في وصف الكون «يوريكا: قصيدة نثر» (A Eureka: A Prose Poem) عام 1848، قوبلت بفتور بالغ من النقاد والقراء على حد سواء، ووصفت بأنها سخيصة، حتى من أصدقائه المقربين. ولا يعود السبب إلى احتوائها على بعض الافتراضات العلمية الخاطئة فحسب، بل أيضاً بسبب أسلوبه الساخر في وصف كبار العلماء آنذاك. لكن بو ظل يعتبرها حتى لحظة موته المفجع والمفاجئ، بمثابة تنويع لأعماله، وحري بها أن تحدث ثورة في عالم العلوم الفيزيائية والميتافيزيقية، وهو ما جعله يعتقد بأنه لم يعد راغباً في مزيد من العيش في هذا العالم، مادام لن يكون بمقدوره إنجاز أكثر مما حققه في (يوريكا)، وفي قصة (برنيس)، يطرح بو مفارقة مضحكة في طب الأسنان تتعلق بهوس التشخيص النفسي المصوغ حديثاً. وفي عمل آخر يناقش مفهوم (التنويم المغناطيسي) الذي لم يتم استيعابه تماماً لدى ظهوره، وهو ما ضمنه أيضاً في عمل من أكثر أعماله إثارة للقلق (حقائق عن حالة إم فالديمار) الذي لم يطرح باعتباره من أعمال الخيال، ولكن كدراسة حقيقية. وفيه يشرح بو بالتفصيل الحياة بعد الموت لرجل وُضع تحت التنويم المغناطيسي لحظة موته ليظل على قيد الحياة على مدى أشهر. كما يسبر في (جرائم شارع مورغ) الخط الفاصل بين الإنسان والحيوان، الافتراض الذي أصبح محفوظاً بالمخاطر مع ظهور نظريات داروين الناشئة عن التطور. كما يقترح في قصته (نظام الدكتور تار، والبروفيسور فيذر) أنه لا يوجد فرق كبير بين الطب النفسي المتطور والجنون نفسه!

تراث إدغار آلان بو

يدين عمل بو بالكثير لاهتمام الرومانسية مع السحر والتنجيم والشيطاني. ويرجع الفضل في ذلك أيضاً إلى أحلامه المحمومة. يعتمد إنتاجه بشكل وثيق على



رواية (القط الأسود)

قدراته التخيلية وتقنية متقنة. حكمه الحازم والصحيح كمتن للأدب المعاصر، ومثاليته وموهبته الموسيقية كشاعر، وفنه الدرامي كروائي، الذي حظي بتقدير كبير في حياته، أكسبه مكانة بارزة بين رجال الأدب المعروفين عالمياً.

الحقيقة البارزة في شخصية بو هي ازدواجية غريبة، ويبدو أن الاختلاف الواسع في الأحكام المعاصرة على الرجل يشير تقريباً إلى تعايش شخصين فيه. كان لطيفاً ومخلصاً مع من أحبه. ووجدته آخرون، ممن تعرضوا لانتقادات حادة، عصبياً ومتمحوراً حول الذات، وذهبوا إلى حد اتهامه بعدم الالتزام بالمبادئ. لقد طُرح سؤال، هل هو ضعف الرجل الذي ينهض من كوابيس مروعة أم من الرؤية الداخلية القاسية للجرائم المظلمة أو من تخیلات المقابر المروعة التي تلوح في الأفق في كيان بو غير المستقر؟

يتعلق الكثير من أفضل أعمال بو بالرعب والحزن، لكن في الظروف العادية كان الشاعر رقيقاً لطيفاً. تحدث ببراعة، وفي مقدمتها الأدب، وقرأ أشعاره وشعر الآخرين بصوت يفوق الجمال، وأعرب عن إعجابه شكسبير وألكسندر بوب. كان يتمتع بروح الدعابة والاعتذار للزائر لعدم الاحتفاظ بغراب أليف. إذا تم النظر في عقل بو، فإن الازدواجية لا تزال أكثر إثارة للإعجاب. من ناحية، كان مثالياً وصاحب رؤية. كان اشتياقه للمثالية ينبع من القلب والخيال. لقد ألهم حساسيته تجاه جمال وعذوبة المرأة أكثر كلماته تأثراً (إلى هيلين) (أنابيل لي)، (يولالي)، (To One in Paradise) وتراويل النثر الكاملة للجمال

والحب في «Ligeia» و«إليونورا». حمله خياله بعيداً عن العالم المادي إلى أرض الأحلام. كان هذا المزاج مميزاً بشكل خاص في السنوات الأخيرة من حياته بشكل عام، كما في مثل (وادي الاضطرابات)، (Lenore)، (For Annie)، (The Raven)، و(Ululume)، وفي حكاياته الشعرية، كان أسلوبه المألوف في التهرب من عالم التجربة المشتركة من خلال الأفكار أو الدوافع أو المخاوف الغريبة. من هذه المواد رسم الآثار المذهلة لحكاياته عن الموت (سقوط منزل حاجب)، (قناع الموت الأحمر)، (الحقائق في حالة إم فالديمار)، (الدفن السابق لأوانه)، (Shadow)، (The Oval Portrait)، حكاياته عن الشر والجريمة (Berenice، The Black Cat)، (The Cask of William Wilson، The Imp of the Perverse)، حكاياته عن البقاء بعد الانحلال (ليجيا، موريل، Metzengerstein)، وحكاياته عن الوفاة (التعيين، رجل الحشد). حتى عندما لا يلقي بشخصياته في قبضة القوى الغامضة أو على المسارات غير المدعومة لما وراءه، فإنه يستخدم آلام الموت الوشيك كوسيلة لإثارة ارتعاش الأعصاب (The Pit and the Pendulum)، واختراعه البشع يتعامل مع الجثث والانحلال في لعبة غريبة مع آثار الموت.

الرحيل

كان الجو ماطرًا في الثالث من أكتوبر عام 1849 لكن ذلك لم يمنع جوزيف دبليو ولكر، العامل في مطبعة، من الخروج من بيته متوجهاً إلى مركز للاقتراع للإدلاء بصوته، حين عثر على رجل يهذي وبجالة مزرية ملقى على رصيف بالقرب من مركز الاقتراع. كان الرجل يرتدي ملابس رثة، نصف فاقد للوعي وغير قادر على تفسير كيف انتهى إلى هذه الحالة. نُقل هذا الرجل إلى أحد المستشفيات حيث قضى أربعة أيام متأرجحاً بين نوبات الهذيان والهلوسات البصرية وهو ينادي بكلمة واحدة هي «رينولد». وجاء تقرير المستشفى بعد ذلك كالآتي: «تم التعرف على الرجل المجهول والمتسكع الذي مات على حافة الطريق، إنه الشاعر إدغار آلان بو».

غادر إدغار آلان بو مدينة ريتشموند في ولاية فيرجينيا قبل ذلك بخمسة أيام، في طريقه إلى مدينة فيلادلفيا ولحد الآن لا يوجد أي تفسير لوجوده في مدينة بالتيمور. مات بعمر الأربعين في 7 أكتوبر 1849، بعد سنتين من موت زوجته وحبيبته فيرجينيا إثر إصابتها بمرض السل، المرض ذاته الذي توفيت به أمه وهو بعمر السنتين.

حسين مؤنس .. أديب المؤرخين



أحمد سليم عوض

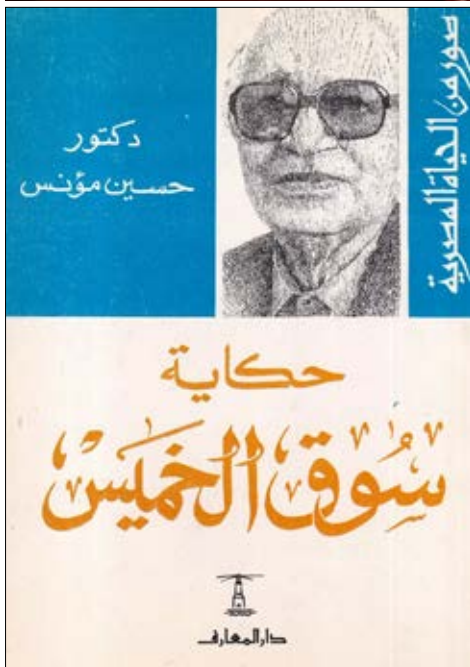
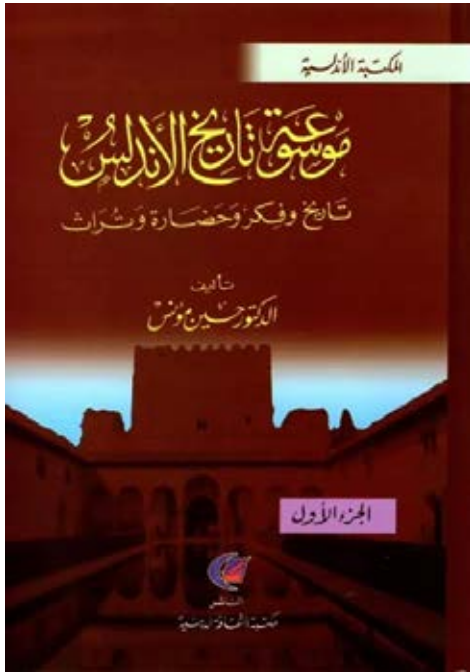
مصر

حسين مؤنس هو الأستاذ والمؤرخ والأديب والكاتب والمترجم والمحقق صفات جليله لعالم متميز في مجاله تشكلوا جميعاً في بوتقة تاريخيه وأدبيه وقصصيه قدم بها روائع بديعة للقارئ العربي وما أعظم أن يبدع المؤرخ في التاريخ فيجعله حياً نابضاً بالحكايات.. شخصيه بديعة ومفردة استمعت بالكتابة عنها ووجدت فيها زاداً كثيراً من جمال التاريخ وحكاياته وقصصه أستحق بها أن يكون واحداً من أهم مؤرخي العرب المحدثين ورائد الدراسات التاريخية الأندلسية في الوطن العربي حيث كتب في عصور مختلفة وحقب متنوعة امتدت لتشمل أربعة عشر قرناً من الزمان، كان باحثاً جاداً، ومؤرخاً نشيطاً ثبّتاً، وإنساناً نبيلاً ترك العديد من المؤلفات التاريخية ذات الثقل العلمي لذلك يستحق لقب المؤرخ الموسوعي حيث أن مؤلفاته العلمية لم تقتصر على التاريخ، بل في الجغرافيا والدين والروايات الأدبية كما ساهم في إثراء الحياة

العلمية بمصر عن طريق مدرسته التي أنشأها لتكون صرحاً علمياً أو إسهاماته في مشروع الالف كتاب، كما ساعد في التقاء الحضارات والثقافات بين الشرق والغرب خلال فتره إدارته للمعهد العلمي للدراسات الإسلامية بمديريه.

ولد حسين مؤنس في مدينة السويس 28 أغسطس 1911م، والتحق بكلية الآداب بقسم التاريخ، وعمل مترجماً بعد تخرجه عن الفرنسية، واشترك مع جماعة من زملائه في تأليف لجنة أطلقوا عليها «لجنة الجامعيين لنشر العلم» وعزمت اللجنة على نشر بعض ذخائر الفكر الإنساني، فترجمت كتاب (تراث الإسلام) الذي وضعه مجموعة من المستشرقين، وكان نصيبه بالمشاركة ترجمة الفصل الخاص بإسبانيا والبرتغال، ونشر في هذه الفترة أول مؤلفاته التاريخية وهو كتاب (الشرق الإسلامي في العصر الحديث). ثم حصل على درجة الماجستير برسالة عنوانها «فتح العرب للمغرب» ثم عين مدرساً بقسم التاريخ بكلية الآداب، وأخذ يرقى في وظائفه العلمية حتى درجة أستاذ في التاريخ الإسلامي ثم انتدبه وزارة التربية والتعليم المصرية؛ ليتولى إدارة الثقافة بها، كما تولى رئيس تحرير مجلة

الهلال وروايات وكتاب الهلال 1977. والمتأمل لجميع كتاباته على تنوعها بوصفه أستاذاً للتاريخ يظهر شغفاً واهتماماً بالتاريخ الإسلامي كما كشفت أعماله الأدبية عن عالم مواز عاشه بوقائع وأحداث وشخصيات من صنع خياله وليس التاريخ وقد أتسمت بالواقعية وغلب عليها الاتجاه الاجتماعي، فهو كان أديب معني بقضايا الواقع وقد عالجها بثقافته تحمل وعياً بالسلبيات من خلال رسائل هادفة ذات مغزى تدفع إلى التفكير كما اعتمد في كتابته على اللغة الفصحى وقد ألف نحو 50 كتاباً في مسيرته العلمية، في التاريخ الإسلامي قمر الأندلس وموسوعة تاريخ الأندلس وفتح العرب للمغرب وتاريخ المغرب وحضارته وطريق النبوة والرسالة والتاريخ الصحي للرسول محمد صلى الله عليه وسلم وتاريخ قریش وتاريخ المسلمين في البحر المتوسط وأطلس تاريخ الإسلام، كما قدم في مجال الحضارة والفنون كتب تاريخ الحضارة المصرية والحضارة والمساجد، أما في مجال التراجم فقد قدم كتاب (نور الدين محمود سيره مجاهد صادق) وفي التاريخ العام فنجد تنقية أصول التاريخ الإسلامي ودستور أمة الإسلام وعالم



العمل قبل إخراجها مما يدل على تواضعه وحرصه على سلامة العمل ليتمكن القارئ من الاستفادة منه على أكمل وجه وتراه يقدم الشكر لكل من عاونه في مجال الترجمة.

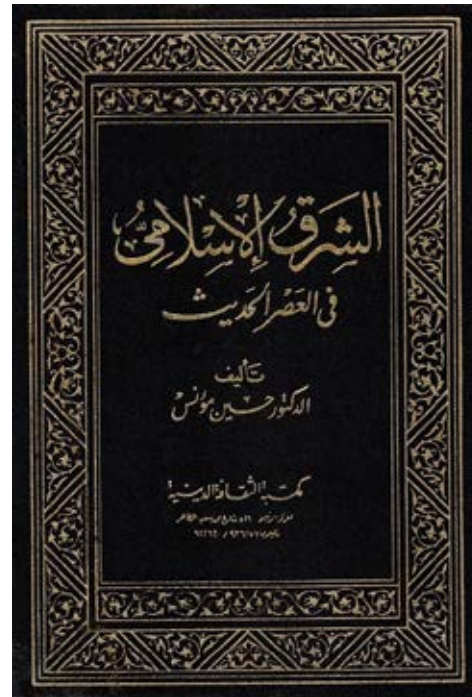
ويعد كتابه (مصر ورسالتها دراسة في خصائص مصر ومقومات تاريخها الحضاري ورسالتها في الوجود) من أوائل الكتب التي تناولت الشخصية المصرية ودورها في الحضارة العالمية؛ حيث صدرت النسخة الأولى عام 1955، حيث يتناول الكاتب في رسالة حب كتبها عاشق لهذه الأرض وتاريخها بأسلوب علمي مبسط يصل لكافة المستويات.

* كرم في عهد الرئيس جمال عبدالناصر بجائزة الدولة التشجيعية في العلوم الاجتماعية من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية سنة 1965. وحصل على نيشان إسبانيا بدرجة فارس، كما حصل على وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عام 1966.

وقد ظل في أواخر حياته وافر ومتوقد الذهن على الرغم من كبر سنه وضعف قدرته على الحركة وملازمته المنزل حتى لقي ربه في 17 مارس 1966، تاركاً وراءه أرثاً فكرياً وثقافياً وأديباً عظيماً وقد نعاه الأديب شوقي ضيف واصفاً بأنه: علماً شامخاً من أعلام مصر في القرن العشرين وركناً من أركان نهضتنا العلمية والفكرية والأدبية، وقد خلدت أبنته د. مني حسين مؤسس سيرته ومسيرته في كتاب بعنوان (في بيت حسين مؤسس) الصادر عام 1997 عن دار المعارف.

الإسلام، وفي التاريخ الحديث بأشوات وسوبر بأشوات ودراسات في ثوره 1919 أما المؤلفات غير التاريخية نجد له باع في التأليف في مجالات أخرى مثل المؤلفات الجغرافية ومنها تاريخ الجغرافيا والجغرافيين في الأندلس، كما له مؤلفات تدرج تحت مسمي (إسلاميات) ومن رواياته الأدبية نجد: «أهلاً وسهلاً» (رواية) «الطريق الأبيض» (مسرحية من 8 مشاهد)، أداره عموم الزير وقصص أخرى، أحاديث منتصف الليل، حكايات من أيام زمان، وقصة أبو عوف (أربع روايات قصيرة)، ورحلة الأندلس وتقاسيم على أنغام بلدنا وعصر الفتوات، والجارية والشاعر، وغداً تولد شمس أخرى، وهداة الإنسانية في الشرق، وحكايات خيرستان (قصص رمزية)، ومهر العروسة (رواية). أما جهوده في التحقيق فنجد أن كل الكتب التي قام بتحقيقها أغلبها مخطوطات مغربية حيث كان لا يلتزم فيها بمنهج واحد في التحقيق حيث كان يعتمد على التأكيد على المعلومات الواردة بالنص الأصلي ويقارن بين نصوص الكتاب المحقق وبين ما يماثله من معلومات في الكتب الأخرى التي تتناول نفس الأحداث وذلك ليصل إلى التثبت من صحة النص ومن أهم كتبه المحققة كتاب: وثائق المرابطين والموحدين للمراكشي وكتاب الحلة السيرة (لابن الأبار) في مجلدين والكتاب يترجم لأعلام ورموز الأندلس والمغرب حتى القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي، والنزاع والتخاصم للمقريزي، ولمؤرخنا كتاب محقق في مجال جغرافيا الرحلات عبارته عن ترجمة لأحد الرحالة وهو ابن بطوطة بعنوان ابن بطوطة ورحلاته تحقيق ودراسة وتحليل والكتاب ترجمه أكثر منه تحقيق للكتاب.

واستمراراً لمعيته الذي لا ينضب في مجال العلم فقد كان له باع طويل في مجال الترجمة وكان يتقن عدة لغات فضلاً عن العربية والفرنسية فهو يتقن الإنجليزية والإسبانية ومن ترجماته كتاب (تاريخ الفكر الأندلسي للمستشرق الإسباني الكبير (جونثال بالنتيا) ترجمه عن الإسبانية، أو هذا الكتاب يعد موسوعة في الأدب والشعر الأندلسي، وكتاب الإمبراطورية البيزنطية لـ «نورمان بينز»، وكتاب تراث الاسلام لـ (جوزيف شاخنت /كليفورد دبوز ورق) وقد ضرب لنا مثلاً وقدوه لما يتميز به من حبه للعمل الجماعي والتعاون المشترك بين أقرانه في مجال الترجمة إذ نرى أغلب تراجمه تتم بالاشتراك مع الآخرين فهو لا يكتف بترجمته للعمل فحسب بل يلجأ إلي مراجعه الترجمة عن طريق أصدقائه وأقرانه للتأكد من صحه





التراث العربي في مرآة الأنيمي: تحليل نقدي لمزج الثقافات في مغامرات السندباد

مقدمة

الخيالية الغربية - لا سيما المستمدة من الميثولوجيا الإغريقية أو الأوروبية - من جهة أخرى. وبهذا، أصبح «السندباد» نموذجاً لاجتماع ثقافي متعدد الروافد، يستلهم عناصر تراثية عربية ويحاكي في آن واحد عناصر أسطورية عالمية.

من زاوية بحثية وأكاديمية، تبدو هذه الظاهرة محيرة ومثيرة للاهتمام. فالتساؤل الأول الذي قد يتبادر إلى الذهن هو: لماذا لجأ المنتجون اليابانيون أو كتاب السيناريو إلى إدخال تلك العناصر الغربية على حكاية معروفة جذورها في

يُعدّ مسلسل الصور المتحركة (الأنمي) «السندباد» من أبرز الأعمال التي شكّلت وعي أجيال من المشاهدين في العالم العربي منذ أواخر السبعينيات والثمانينيات، فضلًا حاضراً بقوة في الذاكرة الثقافية الشعبية. ورغم أنّ القصة الأصلية لشخصية «السندباد» ترجع إلى ألف ليلة وليلة، إلّا أنّ النسخة اليابانية المنتجة عام 1975م من قبل شركة نيبون أنيميشن (Nippon Animation) قدّمت مزيجاً فريداً من الشخصيات الأسطورية العربية من جهة، والشخصيات الأسطورية والمخلوقات

د. عبد الرحمن السريحي

مدرس وباحث يمني في جامعة
استراسبورغ - فرنسا

الأدب العربي؟ وهل كان الدافع فنيًا محضًا لتوفير قدر أكبر من التنوع الدرامي، أم تجاريًا يبحث عن أنخراط عالمي أشمل؟ وما أثر هذه العملية على فهم المشاهد العربي لتراثه - خصوصًا أن الطفل العربي الذي تربى على مشاهدة هذا المسلسل ربما التبس عليه الفرق بين الشخصيات العربية الأصلية (الجن، الرّخ، البساط السحري...) وبين الشخصيات والأساطير الغربية (مثل مخلوقات ذات عين واحدة، أو حوريات البحر، أو وحوش ترتبط غالبًا بالميثولوجيا اليونانية أو الأوروبية)؟

تهدف هذه الدراسة إلى إجراء مقارنة معمّقة حول استخدام الشخصيات الأسطورية العربية والغربية في مسلسل «السندباد»، راصدة الأبعاد الدرامية والثقافية لكل من توظيف هذه الرموز والمخلوقات المختلفة. وسنحاول تفكيك البنية السردية التي صاغها المسلسل، والنظر في مدى التوافق - أو التناحر - بين الحكاية العربية الأصلية والتعديلات التي أدخلت عليها. وسنعنى كذلك بكيفية تفاعل المشاهد العربي مع هذا المزج الثقافي، وتأثيره على الصورة المتخيلة للتراث العربي والإسلامي.

لتحقيق هذه الأهداف، سنقسم الدراسة إلى محاور عدة. بدايةً، سنتناول خلفية تاريخية لمسلسل «السندباد»: النشأة، ومرجعياته الأدبية في ألف ليلة وليلة، وكيف جرى تبنيّه في اليابان. بعد ذلك، سنتقل إلى دراسة تفصيلية للشخصيات الأسطورية العربية التي ظهرت في المسلسل، مع بيان مواضع تطابقها مع التراث المكتوب في حكايات «السندباد البحري» والأجزاء الأخرى في الليالي. لاحقًا، سندرس الشخصيات المقتبسة من أساطير أوروبا، مثل الميثولوجيا اليونانية أو غيرها من النماذج الغربية، مع تحليل الأسباب الدرامية والثقافية لإدخال هذه العناصر. ثم سنجري مقارنة بين طبيعة كل من الأسطورتين العربية والغربية داخل المسلسل، مبرزين مظاهر التلاقح الثقافي أو التناحر السردية. وفي الأخير، سنختتم بتقييم نقدي لأهمية هذا المزج على وعي المشاهد العربي، وعلى فهم التراث في سياق عالمي أشمل.

إنّ هذه الدراسة تعتمد منهجًا تحليليًا-مقارنًا، يركز على قراءة نقدية للحلقات المتاحة من المسلسل وتحليل نصوص ألف ليلة وليلة، إلى جانب مراجعة بعض المقاربات النظرية حول الأسطورة والتبادل الثقافي. ومن خلال هذا المنهج، نحاول تأمل التغييرات التي طرأت على القصة الأصلية، وكيف ظهرت تأثيراتها على استيعاب المشاهد العربي (وخاصة الطفل) لمكونات تراثه، وكذلك على تمثيله للصورة الغربية أو الميثولوجيا الأجنبية.

أولاً: الخلفية التاريخية لمسلسل «السندباد»

1. السندباد في أدب ألف ليلة وليلة

يرجع الفضل في شهرة «السندباد البحري» إلى إدراجه ضمن حكايات ألف ليلة وليلة، تلك المجموعة القصصية التي تمزج عوالم سحرية وفانتازية بالواقع. يعود تاريخ تجميع هذه الحكايات إلى حقبة متفاوتة من التاريخ الإسلامي، إذ تشير دراسات عديدة إلى أنّ أصول بعض الحكايات ربما كانت فارسية أو هندية، ثم استقبلها الأدب العربي وصقلها وأعاد توزيعها في صيغ مختلفة، إلى أن استقرت في «الهيكل» المعروف في القرون الوسطى. وتعدّ قصص السندباد أحد الأجزاء المهمة؛ فهو البحار المغامر الذي يعيش في بغداد، وينطلق في سبع رحلات بحرية محفوفة بالغرائب والمخاطر والمخلوقات العجيبة. تتنوع هذه المخلوقات بين طيور الرّخ العملاقة، والحيات الضخمة، والجن، وغير ذلك مما يرتبط غالبًا بالمخيلة العربية.

في النص العربي الأصلي، لا تبرز أيّ إشارات مباشرة إلى شخصيات أسطورية غربية محدّدة؛ فالحكاية تميل إلى تمجيد جوّ الشرق الساحر بالجنّ والعفاريت وجزر الكنوز والألغاز. وإن كانت بعض الدراسات تلمح إلى إمكان تأثر بعض جوانب هذه القصص برحلات «أوديسيوس» في الميثولوجيا الإغريقية، إلّا أنّها تبقى في نطاق التشابه العام للفولكلور العالمي المتعلّق بمغامرات البحارة. ولا توجد دلائل تاريخية على تبني «ألف ليلة وليلة» لوحوش يونانية مثل السيكلوب، على سبيل المثال. لذا، عندما نجدها في مسلسل الصور المتحركة، فإننا نواجه عنصرًا مضافة لم يكن جزءًا صريحًا من الحكاية الأصلية.

2. نشأة النسخة اليابانية وتطوّرها

كانت شركة نيبون أنيميشن اليابانية من أوائل الشركات التي اهتمت بإنتاج أعمال تلفزيونية مستوحاة من التراث العربي، وبالأخص «ألف ليلة وليلة». ففي سبعينيات القرن الماضي، بدأت محاولات لجعل الأدب العالمي مادة خصبة لأعمال الرسوم المتحركة (الأنمي) الموجهة للأطفال واليافعين. وتميّزت هذه الفترة برغبة المنتجين في توسيع أسواق العرض خارج اليابان، فاختراروا أعمالاً عالمية معروفة، مثل «عدنان ولينا» مقتبس من رواية الخيال العلمي للأديب الإسكتلندي ألكسندر كي (جزيرة الكنز) (اقتباسًا عن روبرت لويس ستيفنسون)، وغير ذلك.

ضمن هذا السياق، رأت نيبون أنيميشن في «السندباد» مادةً جذابة، تجمع بين المغامرة

والقصص الخيالية والعبر الأخلاقية، مما يتيح جذب جمهور واسع، سواء في المنطقة العربية أو أماكن أخرى في العالم. ومن هنا جاء مسلسل «مغامرات السندباد» الذي صدر عام 1975م في اليابان، ثم جرى دبلجته للعربية لاحقًا، وعُرض في العديد من القنوات العربية خلال الثمانينيات والتسعينيات، ليغدو جزءًا لا يتجزأ من ذاكرة الطفولة لدى أجيال كاملة.

3. انتشار المسلسل في العالم العربي وأهميته الثقافية

تزامن عرض المسلسل المدبلج للعربية مع حقبة كانت فيها خيارات الرسوم المتحركة العالمية محدودة على الشاشات العربية، فلم يكن هناك الكمّ الهائل من القنوات الفضائية أو المنصات الرقمية كما هو اليوم. لذلك، حظي «السندباد» بمشاهدة عالية، وصار أيقونة راسخة في ثقافة الأطفال والمراهقين. تميّز المسلسل بالإيقاع المشوّق للحلقات، والرسوم المقبولة بمعايير الزمن السابق، إضافةً إلى الموسيقى المصاحبة والمؤثرات الصوتية التي أكسبت الحلقات طابعًا سحريًا خاصًا.

من جهة أخرى، كان هذا العمل فرصة للأطفال العرب للاطلاع على جزء من تراثهم - في ظلّهم - متمثّل في شخصية السندباد، لكنّه - في الوقت ذاته - قدّم سيقًا جديدًا يتم فيه تضمين عناصر من ثقافات مختلفة. والمفارقة أنّ الطفل أو المشاهد العربي لم يكن بالضرورة يفرّق بين العناصر الموروثة من التراث العربي (مثال: الجنّ، العفاريت، الرّخ، إلخ) وبين الأساطير المُحقّمة من خارج هذا الإطار. وقد ساهمت هذه المزاجية في بناء تصوّر «شامل» لدى بعضهم عن القصة الأصلية، رغم كونه في الواقع مزيجًا ثقافيًا متنوعًا يتجاوز حدود النص التراثي العربي.

ثانيًا: الشخصيات الأسطورية العربية في «السندباد»

1. الجنّ والعفاريت وسياق التراث الإسلامي-العربي

يحتلّ الجنّ والعفاريت مكانةً مهمة في الحكايات الشعبية العربية والإسلامية، لا سيّما في ألف ليلة وليلة التي تُكثر من حضورهم بصورٍ مختلفة: جنّ طيب يساعد الأبطال، وعفاريت شريرة توقع بهم، وجنّ تكشف الأسرار أو تحرس الكنوز. في مسلسل «السندباد»، نجد أصداء واضحة لذلك التراتب الخيالي. ففي بعض الحلقات، قد يصادف السندباد جنًّا يسدي له النصيح، أو يعارضه عفريت يريد إلحاق الأذى به. وتظهر الشخصيات أحيانًا بأشكال



كاريكاتورية تجمع بين هيئة إنسانية وأجنحة أو قرون تبرز طبيعتها الخارقة.

اللافت أن المسلسل غالباً ما يحافظ على الألفاظ العربية الشائعة في السياق الديني أو التراثي، مثل استخدام مصطلح «عفريت» أو «جني»، بما ينسجم مع مخزون المتلقي العربي من الحكايات، وإن كان يصوغها ضمن إطار أنمي ياباني. كذلك، نجد هذه الكائنات عادةً مرتبطة بفضاء غامض، مثل كهف تحت البحر، أو قصر منعزل في الصحراء، أو خرائب موحشة، مما يرسخ الطابع السحري-الشرقي في سرد الأحداث.

2. طائر الرخّ ومخلوقات آخر من التراث العربي

يُعتبر طائر الرخ من أشهر المخلوقات الخرافية في ألف ليلة وليلة، حيث يظهر في حكايات السندباد البحري كمخلوق هائل الحجم، قادر على رفع الأفيال أو سفن بأكملها، وقد يهاجم البحارة في عرض البحر. ويمثّل في الحكاية رمزاً للقوة الساحقة للطبيعة أو العالم الماورائي. في المسلسل، يظهر الرخّ بدور بارز في بعض الحلقات؛ قد يأسر السندباد وأصدقائه في عشه، أو يقتحم سفينتهم. وتستند هذه الحكاية إلى الأصول التراثية، إذ تُذكر مغامرات سندباد مع الرخّ في النصوص الأصلية.

بموازاة الرخّ، يمكننا رصد ظهور كائنات أخرى ترتبط بالمخزون العربي، وإن بصورة متفاوتة في الحلقات؛ مثل الأفاعي البحرية العملاقة أو أسماك

«العِلاق» التي تشبه الحوت الذي ادّعى بعض الرواة أنه يحمل جزيرة وهمية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الكائنات تُحيل بشكل ما إلى «العجائب والمخلوقات الغريبة» التي تميّز السرد العربي في العصر العباسي وما يليه، حين كانت الرحلات البحرية تعجّ بحكايات خيالية تُدخل الرعب والإثارة في نفوس المستمعين.

3. قيم الضيافة والكرم الشرقية في المسلسل

لا تقتصر «الشخصيات الأسطورية العربية» في المسلسل على الكائنات الخرافية فحسب، بل تشمل شخصاً بشرياً تجسّد قيماً عربية أصيلة، مثل الكرم والشهامة والشجاعة. ففي بعض الحلقات، يظهر حُكام أو سلاطين عرب يستقبلون السندباد ورفاقه بحفاوة. كما يتجلّى البُعد العربي في تصاميم المباني والقصور ذات القباب والمآذن، والملابس التي تحمل ملامح الثقافة الإسلامية. يُعزّز هذا الجانب انطباع المشاهد العربي بأنه أمام عمل يتناول تراثه بشكل إيجابي، وإن كان في الواقع مشوّباً ببصمة يابانية اقتبست الكثير من العناصر الأخرى.

من الملامح الملفتة للانتباه، ظهور شخصيات يتمتّعون بحكمة عربية تقليدية، ينصحون السندباد في محطات مهمة من رحلاته، أو يقدمون له مفتاح حل لغز معين. ويُذكر ذلك بهيئة الرواة المتجولين في التراث الشعبي، أو بالشخصيات

الحكيمة في بلاط الخلفاء. وعلى الرغم من أن المسلسل يُبسّط هذه القيم لتناسب مع جمهور الأطفال، فإنّه بذلك يزرع في وجدانهم صورة نمطية إيجابية حول الخلق العربي كمرادف للضيافة، وهي صورة تنسجم مع التصرّو المثالي للتراث في ألف ليلة وليلة.

ثالثاً: الشخصيات الأسطورية الغربية في «السندباد»

1. الميثولوجيا اليونانية: السيكلوب (Cyclops) وحوريات البحر (Sirens)

عند تحليل الحلقات التي تضمّنّت وحوشاً أو كائنات غير عربية، نجد العديد من الإشارات إلى الميثولوجيا اليونانية بشكل مباشر أو غير مباشر. من أبرز هذه الأمثلة:

- **السيكلوب:** كائنٌ شهير في الأساطير الإغريقية، يتميز بكونه عملاقاً ذا عين واحدة في منتصف الجبهة. في الأوديسة لهوميروس، يُدعى وحشاً متوحشاً يأكل لحوم البشر، ويحبس البطل أوديسيوس ورفاقه في كهف. في «السندباد»، يُقدّم السيكلوب بوصفه عملاقاً مخيفاً يهدّد البحارة؛ وأحياناً تحتفظ القصة بالعنصر المركزي المتمثّل في العين الواحدة وشهوة الافتراس، مما يعزّز الجانب الدرامي لقصة المواجهة.

- **حوريات البحر (Sirens):** يظهرن في الميثولوجيا

المشاهد (مثل اكتشاف كائن يوناني أسطوري) أو ينشد إلى غرابية ما يراه للمرة الأولى.

2. مدّ الجسور بين الثقافات

يرى بعض الدارسين أنّ توظيف الشخصيات الأسطورية الغربية في عملٍ مستوحى من حكاية عربية أصيلة قد يعكس رغبة في «مدّ جسور» ثقافية بين الشرق والغرب. ومع أنّ المسلسل ليس بالضرورة عملاً «تنويرياً» فلسفياً، فإنّ هذا المزيج يفتح الطفل أو المشاهد العربي على عناصر من الثقافة الكونية. كذلك فإنّ توزيعه عالمياً يعرف جمهوراً غير عربي على ملامح من أسطورة «السندباد» العربي. فيصير الخطاب الموجه عبر الشاشة أشبه برحلة بحرية عابرة للمجتمعات والأساطير في الوقت ذاته.

وبالتالي، ينطوي الأمر على قيمة تربوية كامنة في التلاقح الرمزي بين الأسطورة العربية وأخواتها الغربية. إن تفاعل الطفل العربي مع صورة السيكلوب أو حوريات البحر ضمن السياق العام لحكاية السندباد قد يجعله لاحقاً أكثر استعداداً للتعرف إلى التفاصيل الأصلية للميثولوجيا الإغريقية. وفي المقابل، من يتابع المسلسل في لغات أخرى قد يميل إلى البحث عن أصول طائر الرخ في التراث العربي. بهذا، يترك العمل الفني أثراً دافعاً نحو فضول ثقافي مشترك.

3. التسويق العالمي وتوسيع الجمهور

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ دمج أساطير غربية في عمل ذي نكهة شرقية قد يتصل باستراتيجية تسويقية؛ فالمنتج الياباني يرغب في نشر مسلسله في أوروبا والأمريكيتين بقدر ما يسعى لنشره في الشرق الأوسط. ومن ثم، كلّما زاد عدد العناصر «العالمية» - أي الشخصيات التي تحمل جذوراً أوروبية أو إغريقية - سهّل على المشاهد الغربي إيجاد نقطة اتصال بينه وبين العمل. أما بالنسبة للمشاهد العربي، فالمسلسل يحمل من الأساس عنصره الجذاب المتمثل في صورة بغداد، والملابس الشرقية، والمخلوقات المستوحاة من «ألف ليلة وليلة».

من المهمّ ملاحظة أنّ الأنمي في السبعينيات لم يكن قد بلغ بعد ذروة «التخصص» أو التكثيف الإنتاجي الذي شهده في العقود اللاحقة. فالشركات اليابانية في تلك الفترة كانت تختار أعمالاً يمكن أن تحظى بسوق عالمي نسبياً، وهذا يعني التوجّه إلى قصص عالمية مشهورة (جزيرة الكنز، هايدي، توم سوير، إلخ) أو إلى حكايات كلاسيكية من ثقافات مختلفة. ومن هنا، يمكن فهم حرص نيبون أنيميشن على استثمار اسم «السندباد» وتطعيمه

يرى بعض الدارسين أنّ توظيف الشخصيات الأسطورية الغربية في عملٍ مستوحى من حكاية عربية أصيلة قد يعكس رغبة في «مدّ جسور» ثقافية بين الشرق والغرب. ومع أنّ المسلسل ليس بالضرورة عملاً «تنويرياً» فلسفياً، فإنّ هذا المزيج يفتح الطفل أو المشاهد العربي على عناصر من الثقافة الكونية.

فهو أشبه بوحشٍ مستقلّ يعيش في جزيرة أو كهف، ولا نتعرف إلى خلفيته الدينية أو خرافاته الخاصة. يتم إخضاعه لآليات السرد التي تهيمن عليها مغامرة البحار العربي، لكي تتكامل العناصر الدرامية مع الثقافة المقترحة لحلقات المسلسل.

مثال آخر هو حوريات البحر؛ ففي النص الإغريقي (الأوديسة) يرتبطن بتجربة «أوديسيوس» معهن كاختبارٍ يصارع فيه الإغواء. أمّا في «السندباد»، فقد تأتي حوريات البحر بتصورٍ مختلف؛ قد يقدمن بوصفهن أقرب إلى «عالم الجن» أو كائنات نصف بشرية هائمة في البحار الشرقية. هكذا نرى أنّ العمل لا يحافظ على رسم دقيق للجذور الغربية لتلك الشخصيات، بل ينقل خطوطها الأساسية في تكوينها الشكلي أو طبيعتها العجيبة، ثم يدمجها في الإطار العام لحكاية عربية.

رابعاً: البُعد الدرامي والثقافي لدمج الأساطير

1. تحقيق التنوع والتشويق

يرى كثيرٌ من النقاد أنّ دمج الشخصيات الأسطورية الغربية بالغربية يكفل قدرًا عالياً من التنوع في حبكة المسلسل. فالمتابع - سواء كان طفلاً أو بالغاً - سيُشاهد حلقات تتعدد فيها مصادر الخطر والإثارة: مرّةً يواجه السندباد وحوشاً سبق أن سمع عنها الطفل في قصص الشرق؛ وفي حلقة أخرى يصطدم بوحشٍ أتى من مخيال مغاير تماماً. هذه التشكيلة الواسعة من الخصوم والمخلوقات تمنح المسلسل امتداداً سردياً غنيّاً، ما يجعل كل حلقة أو مجموعة حلقات تحمل طابعاً فريداً نوعياً.

على الصعيد الإنتاجي، يتيح هذا التنوع لصنّاع العمل الإبداع في رسم مشاهد مختلفة، وتصميم شخصيات متباينة. إذ إن تصوير المخلوقات الشرقية قد يتطلب ألواناً وأجواءً ضبابية، فيما يتطلب تصميم المخلوقات الغربية هيئةً جسديةً أخرى أو خلفيات معينة. هذا التنوع البصري يضيف جاذبية للإنتاج، ويساعد في كسب الجمهور العالمي الذي قد يستسيغ ثقافته الخاصة منعكسةً في بعض

الإغريقية كمخلوقات أنثوية ذات صوت عذب تُعوي البجارة وتقودهم إلى الهلاك. في المسلسل، قد تختلف بعض التفاصيل الشكلية أو الدوافع، ولكن نجد حلقة أو أكثر تقدّم نسخاً من هذه الكائنات التي تمزج بين الجمال والخطر.

تتجلّى هذه الشخصيات الغربية ضمن مشاهد المواجهة أو المغامرة، مما يؤكّد رغبة القائمين على العمل في توسيع رقعة الأحداث خارج حدود «الواقعية الشرقية» أو حتى «الخيال الشرقي» التقليدي. فالسندباد لا يواجه فقط جناً أو عفريتاً شرقياً، بل يدخل في صراعٍ مع كيانٍ مشتقٍّ من ثقافة أخرى (اليونان القديمة). ويجدر التنبيه إلى أنّ هذا الدمج لم يرد في ألف ليلة وليلة، ما يثبت أنّه اجتهاد من صنّاع المسلسل لخلق مزيد من التنوع والتشويق.

2. عناصر الأدب الأوروبي الكلاسيكي

إلى جانب ما استُمدّ من الميثولوجيا اليونانية، رصد بعض النقاد والباحثين تلميحات إلى أدبيات أوروبية كلاسيكية. فمثلاً، تُظهر بعض الحلقات عوالم أو أجواء تذكّر بالقرون الوسطى الأوروبية: قلعة ذات أبراج تشبه تلك التي عُرفت في أوروبا أكثر من الشرق، أو فرسان مدجّجين بالدروع يختلفون عن صورة «الممالك» أو الجنود المسلمين التقليديين. وفي أحيانٍ أخرى، نجد إشارةً إلى مفهوم القراصنة بأسلوب أقرب إلى القراصنة الأوروبيين في البحر الكاريبي، لا القرصنة في البحر الأحمر أو المحيط الهندي التي كانت جزءاً من تاريخ العرب والمسلمين في فترات معينة.

يمكن أن نفسر هذا التوجّه بإطار «العالمية» التي كان يسعى إليها المنتجون اليابانيون. فالجمهور الغربي قد يستسيغ مشاهد تناسب مخزونه الثقافي من القصص البحرية الأوروبية، كالقرصان ذي العين الواحدة والخطّاف بدل اليد. وفي المقابل، يجد المشاهد العربي متعة في تتبّع «السندباد» وهو ينتصر على تلك الشخصيات التي يُنظر إليها بوصفها خطراً متعدّداً الأوجه. هكذا تتولّد دراما أكثر ثراءً من مجرد «حكاية شرقية» محضة.

3. إعادة تكييف الأساطير الغربية داخل قالب «الشرقي»

من المهمّ ملاحظة أنّ المعالجة الدرامية لهذه الأساطير الغربية لا تكون مطابقة بالضرورة لأصولها اليونانية أو الأوروبية. فعلى سبيل المثال، السيكلوب في الميثولوجيا الإغريقية مرتبط بمسائل دينية/روحية تخصّ علاقة الآلهة بالبشر، وقد يشير إلى عصر آلهة الأوليمب. أمّا في «السندباد»،

أقل من تكرار حضور الجنّ أو العفاريت والرخّ في المسلسل. وبذلك، يمكن القول إنّ الشخصيات العربية تشكّل العمود الأساسي للحكاية، فيما تمارس الشخصيات الغربية دور «الإثراء» أو «الإضافة» المتفردة.

3. التأثير على نظرة المشاهد للتراث

إنّ إدخال الشخصيات الغربية وسط حكاية عربية عريقة كالتّي نعرفها في ألف ليلة وليلة قد يخلق عند المشاهد إحساساً غامضاً بشأن التراث. فالطفل العربي الذي يتعرّض للمسلسل ربما يظنّ أنّ السيكلوب ينتمي بالضرورة إلى عالم السندباد الأصلي، مع أنه مستمدّ من مرجعية يونانية. هذا التداخل قد يغدو ملتبساً، إن لم يتداركه تعليم أو توعية توضح حقيقة كل عنصر تراثي.

في الوقت نفسه، هناك منظورٌ إيجابي يرى أنّ هذا الانفتاح يساعد على «عومة» التراث العربي. فبدلاً من أن تبقى حكايات السندباد حبيسة جوّ عربي محدود، تدخلها عناصر أخرى تجعلها أقرب إلى قصة إنسانية-كونية يتجاوب معها أطفال من ثقافات مختلفة. وربما يحفز ذلك المشاهد العربي على استكشاف الأساطير العالمية، فيكتشف لاحقاً الفروق بين الحكاية الأصلية والأشكال المعدّلة منها.

سادساً: الأبعاد النقدية والثقافية

1. مفهوم "الآخر" بين الشرق والغرب

في أدبيات الدراسات الثقافية، تحضر بقوة إشكالية «الآخر» (The Other) بوصفها رؤية تُشكّل الهوية الذاتية في مقابل هوية مختلفة. في مسلسل «السندباد»، تلتقي هويات متعددة: هوية عربية/ إسلامية، هوية يابانية (المتملة في صنّاع العمل)، هوية إغريقية/أوروبية (مجسّدة في بعض الأساطير). ومع أنّ الأطفال قد لا يدركون ذلك التعقيد بوعي، فإنّ النتيجة النهائية تعكس «صورة» عن الشرق بعيون يابانية تمتزج أحياناً بصور غربية.

إحدى المحاور المهمة هنا هي كيف يُقدّم «الآخر» الأسطوري (الغربي) في مسلسل يفترض أنّه يتمحور حول تراث عربي. هل تقدّم الشخصيات الإغريقية باعتبارها عدوّاً دائماً للبحار العربي؟ أم توجد مساحة للتعاون؟ إذا تتبعنا المسلسل بأكمله، سنجد أنّ الشخصيات الغربية – مثل السيكلوب – عادةً ما تأتي في إطار الشرّ والمواجهة؛ فيما الشخصيات العربية المتعلقة بالجنّ قد تأتي في إطار الخير أو الشرّ، ولكنها متجذرة بعمق في الحكاية. هذا يطرح تساؤلاً حول توزيع الأدوار الأخلاقية في العمل، ومدى ارتباطه بالتحيزات الثقافية لدى



البحرية»: «إذ يُصوّر أن السندباد يبحر إلى جزر بعيدة، وبعضها قد يكون على «أطراف العالم» – تلك الفكرة التي تفتح الباب على أي خيال ممكن. هكذا يغدو التنقل جغرافياً من الشرق إلى الغرب سبباً درامياً يسمح بظهور هذه الكائنات. ومن ثم، يُهيئ النص المشاهد لتقبّل هذا العبور الثقافي ضمن المسلسل نفسه.

2. طبيعة الأدوار الدرامية

• **الشخصيات الأسطورية العربية:** كثيراً ما تحوز دوراً محورياً أو رئيساً في سياق الحلقات، فهي محرّك للأحداث. فالعفريت قد يخطف رفاق السندباد ويطلب فدية، أو الجنّ يُعينه على تجاوز عقبة صعبة. كذلك، الرخّ يُشكّل ذروة الخطر في الرحلة، فتكتسب هذه الكائنات دوراً بنوياً، لا مجرد حضور عابر.

• **الشخصيات الأسطورية الغربية:** قد تكون في بعض الحلقات بمثابة «عدو ثانوي» أو مفاجأة تُغني الحكاية، فتعطي السندباد مناسبة جديدة لإظهار شجاعته وفطنته. وفي أحيان أخرى، تبرز حلقة كاملة تركز على مواجهة وحشٍ أوروبيٍّ ما. غير أنّ تكرار الحلقات التي تتبنى هذه الشيمة عادةً

بالعناصر الأسطورية التي يعرفها المتلقّي الأوروبي والأمريكي، مثل السيكلوب وغيره.

خامساً: مقارنة بين توظيف الشخصيات العربية والغربية في المسلسل

1. التماسك البنيوي للسرد

عند إجراء قراءة نقدية للخط السرد في المسلسل، نلاحظ أنّ الشخصيات الأسطورية العربية (الجنّ، العفاريت، الرخّ...) غالباً ما تندمج بسلاسة أكبر مع عالم «السندباد»: ذلك لأنّ النص التراثي – ألف ليلة وليلة – يوفّر أصلاً أرضية صلبة لهذه المخلوقات. فالقصة الأصلية تركز على مغامرات تدور في أراضٍ شرقية، وتتضمن قلاعاً أو جزراً أو أودية يعمّها السحر. وبالتالي، عندما يُظهر المسلسل عفريتاً يأسر السندباد، فالمتلقّي العربي لا يشعر بتنافر كبير؛ إذ يجد الأمر متوافقاً مع تراثه الذهني.

في المقابل، حين يقدم المسلسل وحشاً إغريقياً أو كائناتاً أوروبياً، قد يلوح في الأفق تساؤلٌ عن مدى اندماج هذا الكائن في النسق العام. لكن المسلسل يعالج الأمر عبر صيغة «الرحلات

2. تشكّل المخيال الشعبي العربي المعاصر

من المؤكد أنّ مسلسل «السندباد» ترك بصمةً قوية في الوعي الجمعي العربي، لا سيما للأجيال التي تابعت حلقاته في وقت لم يكن هناك منافسون كثيرون في ميدان الرسوم المتحركة المدبلجة. ومن ثم، تسرّبت كثيرٌ من الرموز التي ظهرت في المسلسل إلى المخيال الشعبي، إلى درجة أنّ بعض الناس عندما يسمعون بـ«الجنّ» أو «الرخ»، يتذكرون مشاهد معيّنة من «السندباد». وبالمثل، حين يُذكر «السيكلوب» أو «حوريات البحر»، قد يستدعون الصورة التي ظهرت في هذا الأنمي.

يؤثّر ذلك على تصوّرات المستقبلية لكيفية قراءة الحكاية الأصلية في ألف ليلة وليلة. فقد لا يكون القارئ المعاصر قادراً على الفصل الذهني بين الصورة التي قدّمها المسلسل والصورة النصّية التراثية. وهذا يبيّن مدى القوة التي تحملها الأعمال المرئية في تشكيل الوعي. ومثل هذا التأثير ليس حكراً على العالم العربي؛ إذ تجارب مشابهة حدثت مع أعمال يابانية أو أمريكية أعادت صياغة قصص أوروبية كلاسيكية، لتصبح «النسخة المعتمدة» لدى أجيال من الأطفال.

3. هل يُعدّ «السندباد» نموذجاً للعولمة الفنية المبكرة؟

يرى بعض النقاد أنّ ما حدث في مسلسل «السندباد» يمثّل نمطاً من أنماط «العولمة» في الصناعة الثقافية، قبل أن يتبلور مفهوم العولمة بالمعنى الاقتصادي والإعلامي الحديث. ففي سبعينيات القرن العشرين، كانت شركات يابانية تبحث عن مواضيع عالمية لاستثمارها فنياً، فوجدت ضالتها في الأدب الكلاسيكي المعروف. وبالمثل، كان العالم العربي في حالة انفتاح ملحوظ على الأعمال الأجنبية المدبلجة. تكوّن من هذا التفاعل نموذجٌ مفيد لتحريك الثقافة الشعبية الدولية، حيث تتلاقى الأسطورة العربية مع الأسطورة اليونانية في منجز فني يستهلكه الجمهور على نطاق واسع.

إنّ هذا المزج قد لا يخلو من «التسطيح» أو التشويه لأنساق الأسطورية الأصلية (العربية أو اليونانية)، ولكنه - في الوقت ذاته - قدّم جسوراً للمعرفة والترفيه. حتى لو لم تتضح حدود الملكية الثقافية والفكرية لهذه التراثيات، فقد استمتع المشاهدون بشيءٍ جديد، وانطبع في أذهانهم صورة «التراث العالمي» وكأنه كل واحد متداخل، وليس حصراً على الإقليم أو الديانة أو اللغة. وهذا بدوره يفتح نقاشاً أوسع حول كيفية تعاملنا اليوم

يرى بعض النقاد أنّ ما حدث في مسلسل «السندباد» يمثّل نمطاً من أنماط «العولمة» في الصناعة الثقافية، قبل أن يتبلور مفهوم العولمة بالمعنى الاقتصادي والإعلامي الحديث. ففي سبعينيات القرن العشرين، كانت شركات يابانية تبحث عن مواضيع عالمية لاستثمارها فنياً، فوجدت ضالتها في الأدب الكلاسيكي المعروف.

مع إنتاجات ثقافية من حقبة سابقة مثّلت نقطة التقاء بين الشرق والغرب.

سابعاً: أمثلة محدّدة لحلقات تميّزت بالدمج الأسطوري

لتوضيح الصورة بشكل أكثر عمقاً، سنستعرض بعض الأمثلة من حلقات المسلسل التي تجمع بين الشخصيات العربية والغربية. من المهم الإشارة إلى أنّ عناوين الحلقات قد تختلف أحياناً في طبقات أو دبلجات مختلفة، ولكننا سنحاول وصف المحتوى:

1. حلقة مواجهة السيكلوب

2. في هذه الحلقة - وغالباً تُعرض في مرحلة متقدمة من المسلسل - يحطّ السندباد رحاله في جزيرة تبدو مهجورة للوهلة الأولى، قبل أن يكشف ورفاقه وجود عملاق بعين واحدة يسكن كهفاً منعزلاً. يُذكر المشهد بصراع أوديسيوس مع السيكلوب بوليفيموس في الأسطورة اليونانية؛ إذ يُحاصر البحارة، ويسعى العملاق لأكلهم أو الاحتفاظ بهم. لكن السيناريو يُبرز السندباد كقائد مغامر يتوصّل إلى حيلة ذكية للهروب (تعاوناً مع حسن أو علي بابا أو شخصيات أخرى). والمفارقة أنّ الحلقة عادةً لا تشير إلى أيّ مرجع إغريقي، بل تطرح السيكلوب كوحش «عام» يمكن مصادفته في أقصى البحار، وبهذا تكتسب الحكاية بعداً «كونياً» خارج الزمن والمكان المحددين.

3. حلقة حوريات البحر

في بعض نسخ المسلسل، يجد السندباد نفسه في بحر هادئ تحيطه حوريات البحر ذات الغناء الساحر. يتعلّق أحد أعضاء الفريق بجمال تلك الحوريات، فيقع ضحية الإغراء. تتشابه الحبكة مع الأسطورة الإغريقية (السيرينات) التي واجهها أوديسيوس، لكننا نجد في «السندباد» معالجة مخففة، وغالباً لا تنتهي النهاية بمأساة، بل بإفلات الأبطال من سحر الحوريات. تظهر الحوريات في صورة أقرب إلى الأنيميشن الجميل المليء بالألوان البراقة، مما يجعلها حلقة جذابة بصرياً، وإن كانت تفتقر

4. حلقة الرخ

هذه الحلقة تقع ضمن الخط الأساسي لحكاية السندباد في ألف ليلة وليلة، حيث يواجه طائر الرخ العملاق الذي قد يهاجم سفينته أو يقتلع أشجاراً كاملة، فيصير على الأبطال إيجاد وسيلة للهروب. هنا نرى التزاماً أكبر بما ورد في التراث العربي، إذ تُعدّ قصة الرخ جزءاً أصيلاً من حكايات السندباد. ومن خلالها، يعبر المسلسل عن البعد العربي-الإسلامي بوضوح. غالباً ما تتميز الحلقة بدراما عالية حين يُخطف أحد الأصدقاء (مثل حسن أو علي بابا) بواسطة الرخ، ويضطر السندباد إلى التسلّق أو الطيران بمساعدة ساط سحري أو منطاد بدائي لإنقاذه. يظهر في هذه الحلقة مدى رسوخ الرخ في المخيلة الشعبية العربية بوصفه رمزاً للقوة الخارقة للطبيعة.

ثامناً: انعكاسات ثقافية وتربوية

1. على مستوى التكوين المعرفي للأطفال

يؤثر مسلسل «السندباد» في بناء المخزون المعرفي والثقافي لدى الأطفال من عدة جوانب:

- توسيع مفهوم التراث: الطفل قد يتعرّف على أسماء بعض الكائنات والأماكن ذات الجذور العربية، مثل الرخ، بغداد، جزيرة واق الواق (التي تظهر في بعض المراجع التراثية).

- الإلمام بأساطير غير عربية: حين يشاهد الطفل السيكلوب أو الحوريات أو بعض عناصر القراصنة الأوروبية، تنطبع في مخيلته فكرة أنّ هناك تنوعاً في عالم المغامرات البحرية. قد لا يدرك في طفولته مصدر هذه الكائنات، لكن انطباعاً أولياً يتشكّل لديه يُشجّعه على استكشافها لاحقاً.

- الربط بين الأخلاقيات والخيال: يقدّم المسلسل قيماً أخلاقية كالصدق والشجاعة والإيثار في سياق خيالي يجمع بين عناصر من الشرق والغرب، مما يرسّخ هذه القيم في لا وعي الطفل بشكل أكثر متانة.

2. على مستوى الصورة النمطية للثقافة العربية

يتلقى الجمهور العالمي هذا المسلسل على أنّه «قصة عربية» بالدرجة الأولى، تروي مغامرات بحار عربي من بغداد. لكن في الواقع، لا تنقل الصورة العربية بشكل خالص؛ بل هي خليط من مكونات يابانية في أسلوب الرسم والسرد، وإضافات أسطورية غربية. ما قد يولّد التباساً عند المشاهد غير العربي حول مدى «أصالة» هذه الصورة.

غير أنّ المسلسل يبقى - من الناحية التسويقية - يقدّم بغداد والملابس الشرقية والعمارة الإسلامية البسيطة، فنرى قباباً ومآذن في خلفيات بعض الحلقات، مما يغرس انطباعاً إيجابياً أو على الأقل انطباعاً «ساحراً» عن الشرق.

3. جدل «التشويه» مقابل «الإثراء»

قد يرى بعض الباحثين أنّ دمج الأساطير الغربية في نصّ عربي قد يشوّه الهوية الأصلية لحكاية السندباد. ويعزّز هؤلاء رأيهم بالقول إنّ الطفل سينشأ وفي ذهنه أنّ السندباد حارب السيكلوب، بينما هذا لم يرد أصلاً في ألف ليلة وليلة. في المقابل، يرى آخرون أنّه من الطبيعي أن تخضع الأعمال الأدبية إلى تحوير في كل عصر، خصوصاً عندما تتحوّل إلى عمل مرئي جماهيري، بما يخدم متطلبات عالمية النص الحديث. ويشير هؤلاء إلى أنّ النص نفسه (ألف ليلة وليلة) شهد إضافات وحذفاً عبر تاريخه الطويل، فلا غرابة في أن يستمر هذا التحوير في أعمال تلفزيونية أو سينمائية معاصرة.

خاتمة وتقييم نقدي

من خلال ما تقدّم، يتبيّن أنّ مسلسل «السندباد» يقدّم لنا دراسة حالة متميّزة لفهم آليات التوظيف الثقافي العابر للحدود الجغرافية والتاريخية. فبالرغم من انطلاقه من أدب عربي أصيل شهير، عمد صنّاعه اليابانيون إلى إدراج شخصيات ومخلوقات من أساطير أخرى، لا سيّما الأساطير الإغريقية والأوروبية، بهدف تنويع الحلقات وزيادة الجذب والتشويق، وتحقيق انتشار واسع في مختلف مناطق العالم. وعلى صعيد المشاهد العربي، اندمجت تلك العناصر الغربية مع المكونات الشرقية التي يعرفها مسبقاً، ليخرج في نهاية المطاف برؤية

موسّعة عن «تراث السندباد»، وإن كانت رؤية مشوّبة بالخلط بين الأصيل والدخيل.

لقد أفرز هذا الدمج انعكاسات متعدّدة، منها ما هو إيجابي يتعلّق بتقريب الثقافات وتفعيل خيال الأطفال على نحو ثري بالصور والمغامرات المنتمية إلى حضارات شتى، ومنها ما يثير الجدل حول «أصالة» الحكاية والخوف من تضييع الهوية العربية في زحمة الاستعارات الغربية. ومع ذلك، فربما كان هذا التلاقح نتيجةً طبيعيةً لمنطق «العولمة» الثقافية، الذي لا يسلم منه أيُّ تراث يُعاد إنتاجه في إطار تجاري حديث يستهدف جمهوراً عريضاً متنوع المشارب.

لو عدنا إلى بعض التفاصيل في الحلقات، لرأينا مستوى مختلفاً من الاندماج السلس أحياناً، ومن الإقحام القسري أحياناً أخرى. ففي حين يلتحم ظهور العفاريت والجنّ بالمناخ الشرقي بسلاسة منطقية تُذكر بأصول «ألف ليلة وليلة»، نجد أنّ السيكلوب أو الحوريات في أحيان أخرى يظهران دون مبرر يرتكز إلى القصة التراثية، بل فقط لأنّ حيكات «الجزيرة النائية» تتيح استقدام أي وحش. ومع أنّ هذا قد يُضعف الحكمة في بعض المواضع، إلا أنّه لا ينكر أنّ المشاهدین حصلوا على جرعات إضافية من المتعة البصرية والمغامرة المتنوعة.

من جهة أخرى، فإنّ الآثار الثقافية بعيدة المدى لهذا المسلسل ليست بالهينة. لقد أصبح «السندباد» لدى الأجيال التي نشأت عليه مثلاً على «القصة العربية» الممزوجة بعالم أوسع من الأساطير، ما جعل عقولهم أكثر انفتاحاً على احتمالات الخيال الممتدّ وراء الحدود الإقليمية الضيقة. وفي الوقت عينه، قد يكون هذا ساهم في نشوء تصوّرات مغلوطة لدى البعض حول ما هو «عربي أصيل» وما هو

«مقتبس». وربما تكون وظيفة التعليم والثقافة اللاحقة توضيح المسافة بين النص التراثي (بنسخه التاريخية المختلفة) والتجسيد الدرامي المعاصر.

إجمالاً، يبدو مسلسل «السندباد» - في ضوء التحليل الثقافي - مثلاً ناجحاً نسبياً على كيفية ربط أسطورة عربية بنماذج أسطورية عالمية، يكمن نجاحه في كونه حافظ على الهوية العامة للسندباد بوصفه بحاراً عربياً من بغداد، يخوض مغامرات في بحار بعيدة، لكنه أيضاً وسّع نطاق هذه الحكاية لتصير فضاءً مفتوحاً على رموز الإغريق وأوروبا. ولا شك أنّ هذه الحركة تعكس روح الإنتاج الفني السائد في تلك الحقبة، والذي كان يسعى لتقديم «وجبة» عالمية من خلال شاشة التلفاز، تجمع الأطفال حول عالم خيالي واحد، بغض النظر عن خلفياتهم اللغوية أو الجغرافية.

ولئن كانت هذه الخاتمة توضّح الإيجابيات والسلبيات، فمن الضروري أخيراً القول إنّ قيمة «السندباد» تظلّ كبيرة في الذاكرة الثقافية العربية؛ إذ تعرّف كثيرٌ من الأطفال على تراثهم لأول مرة عبر هذا الأنمي، برفقة أغنية شارة البداية المشهورة، وعبر مشاهد تجمع السندباد وصديقه حسن وطائر ياسمينية (الببغاء المتكلمة) التي أضيفت خصيصاً للمسلسل. كما تعرفوا على مفاهيم مثل الرحلات البحرية، والجزيرة العائمة، وكائنات مثل الرخّ والجنّ، ومن ثمّ تطّلعوا إلى عالم أرحب عندما رأوا شخصية السيكلوب أو مواجهات أخرى مع كائنات غير مألوّفة. وفي المحصلة، ما زال «السندباد» حاضراً في النقاشات المتعلقة بتاريخ الأنمي الياباني المدبلج للعربية، ودوره في صياغة وعي جمعي حول الأساطير والمغامرات.

مراجع ومصادر للاستزادة

- فيما يلي مجموعة من المراجع والمصادر التي يمكن الاستعانة بها للتعقّب في دراسة الشخصيات الأسطورية في المسلسلات المقتبسة عن الأدب العربي-الإسلامي، وتحليل تداخلاتها مع الميثولوجيا الغربية:
1. ألف ليلة وليلة
 - النسخة العربية الشائعة، منشورات دار الشروق، القاهرة.
 - ترجمات مختلفة باللغات الأوروبية (مثل ترجمة أنطوان غالان إلى الفرنسية، أو ريتشارد فرانسيس بيرتون إلى الإنجليزية).
 2. ديز، عبد الحليم. الأسطورة في الأدب العربي. القاهرة: دار النهضة العربية، 1985م.
 3. فالح، عبد الوهاب. الجن والأساطير في التراث الإسلامي. بيروت: دار الكتب العلمية، 2001م.
 4. Nippon Animation. The Arabian Nights: Sinbad's Adventures (1975).
 - العمل الأصلي باليابانية، مع وجود نسخ مدبلجة باللغات المختلفة.
 5. Rieu, E. V. (trans.). The Arabian Nights. London: Penguin Classics, 2003.
 - ترجمة إنجليزية مع تعليقات توضيحية حول خلفيات بعض الحكايات المشهورة، بما فيها قصة السندباد.
 6. Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press, 1949.
 - كتاب نظري مفيد لدراسة أنماط البطل في الأساطير العالمية، ويمكن تطبيقه على شخصية السندباد.
 7. Trapp, Michael. "Homer's Odyssey and the Arabian Nights: A Cross-cultural Perspective." في Classical Receptions Journal, Vol. 6, No. 3, 2014.
 - دراسة أكاديمية تشبّك مع فكرة المقارنة بين قصص الأوديسة وحكايات السندباد، وإمكانات التلاقح الأسطوري.
 8. ابن النديم.
 - الفهرست. تحقيق أيمن فؤاد سيد، لندن: نشر مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، 2009م.
 - يضمّ إشارات لبعض القصص والكتب التراثية التي تتناول الغرائب والعجائب في الأدب العربي.



هشيم النجاح

د. منى بنت صالح الحضيف

باحثة متخصصة في علوم اللغة
والمحتوى العربي - السعودية

وتصاريفها العجيبة!! كيف لها أن ترضينا بعدما طابت خواطرنا وذابت لهفتنا عما نريد؟ بعدما عافت النفس ما كانت تتوق له.. وصار الجمال الذي تراه العين هشيمًا تنثره الرياح.. كيف للحياة أن تهينا مرادنا بعدما قتلنا أرواحنا جرياً وراء طموح يهرب عن دروبنا؟ ترضينا بعدما خضنا حروباً نتصالح بها مع ذواتنا لتقبل الواقع ونرضى بما في أيدينا..

أهكذا ترمين علينا جمالك وابلأ.. وتُسقينا سحائب بهجتك بعد أن تجذب أرضنا ونكون عاجزين عن الفرح! بعدما أقنعنا أرواحنا أن الحياة مجرد رحلة ونحن بها ركاب.. ولا تستحق منها هذا القهر والجري خلف رغباتنا.. وأن علينا تقبل مجرياتها دون نزاع أو تصدٍ أو اعتراض..

ينازع الصمت الروح.. وقد شُلَّ التفكير صدمة وألما.. وهو يحاول أن يجمع هشيم شتاته ويعيد تكوينه بعدما تناثر من صدمات الحياة.. هل يفرح لتحقيق الحلم ويسعد لوصوله؟! أم يكذب على الروح بأن ساعة فرحها قد حانت وعليه أن يتنعم بالسعادة رغم أن قدوم فرحتها لم يكن سوى ضماد وضع على جرح أحرقه ألم التزييف...

خمس سنوات مضت، والمركب يعبر طريقه متمسكاً بتلك الخيوط الرفيعة، متأرجحاً بين أمواج المحيط الهائجة، متصدياً للحمم الغاضبة التي تريد إحراقه.. كلما تجاوز عقبة سقطت أخرى كشهد تزلزل استقرار أديم الرحلة ورخاء العبور. وفي أثناء تلك الرحلة.. اجتاحت غمامة مريضة العالم، وأصبحت الحياة ظلاماً دامساً نُسي معه لون النهار.. أغلقت به الكثير من منافذ الرحلة.. أصبحت الخطى ثقيلة.. والطرق محدودة.. فالجهول أمسى مظلماً.. الواقع بات مريباً ولم يعد أحد يعرف ما القادم ولا نهاية المصير..

انجلت العتمة.. واستقر الكون.. ولا زالت الأمواج تعصف بالمركب الصغير.. وخيوط الأمل الرفيعة تشد وترتخي.. وعلى ظهر المركب عصفورة محملة بالهموم الموجهة.. التي تنثر فكرها كلما جمعت شتاته.. تلمح عند الأفق أنوار المرسى وكأنها سراب يضيء ويختفي.. ليشغل فوانيس التفاؤل التي خفت ضوءها وتلاشى بريقها مع الزمن..

عادت إلى الواقع.. حاولت أن تستقبل الفرحة كما يجب.. من يراها يجد أمامه مرآة متهشمة تحاول أن تعكس جمال اللحظات.. وإن بدا انعكاسها باهتاً.. تحاول أن تلقي عاتباً صامتاً على انكسار الموقف وتلك السعادة الهاربة.. على الأمنيات المفقودة.. على الأحلام المتأخرة.. على الحقيقة الدامية. وقفت تتأمل ماحولها.. تحاول فهم فلسفة الحياة،

أقبلت الفرحة وهي تنزف.. لم تتوقع يوماً أن تصل بعد أن طال بها الطريق الذي قطعته منذ أن أعلنت بدء رحلتها الطويلة.. غُرد بتلك الكلمات بعد أن أمضت مسماعها سنوات تتوق لأن تطرب بنغماتها.. لكنها غُتت متأخرة جداً.. حاولت أن تبسم.. أن تشعل شمعة الفرحة في قلبها.. لكنها أبت! حتى شفاها الصغيرة لم تستطع أن ترسم ابتسامة زائفة تسير الحدث الجميل المتوشح بالألم.. فقدوم الفرحة بعد اليأس موجع أشد من وجه الانتظار. حينما قررت أن تنطلق في تلك الرحلة كانت تعرف مدى صعوبتها.. ووعورة الطريق الذي ستقطعه، وأنه لن يكون ممهداً أبداً.. بل ستعصف بها الأمواج يمنية ويسرة.. فهي رحلة في أعماق محيط غامض لا تعرف من ستقابل فيه، ولا يمكن أن تتنبأ بما ستواجهه في هذه الرحلة الطويلة..

صعدت المركب وانطلقت تحت أجواء ثائرة لم ترد لها الانطلاق، حاولت العواصف جاهدة أن توقف رحلتها ليس من سبب سوى أنها لا تريد أن تتجاوزها وتبلغ أفق النجاح.. مضى المركب في دروب المجهول.. ولم يتوقف القراصنة عن رمي المركب بالسهم الحارقة رغبة في إغراقه، وتنحيه عن الإبحار في درب النجاح.. لكن من يتمسك بخيوط الأمل الرفيعة لا يتراجع وهو في وسط المحيط الذي يحيط به الماء من كل الجهات.. فالغرق وارد.. لكن النجاح هو الهدف المنشود.



صورة الفنان في شبابه

لا ينفصم بيت عن الذي يليه. فقط لنستعين بالمارد النفساني فرويد ولننزل امرؤ القيس -أو نعليه- إلى الفنان البارع الذي كانه.

تبتدأ قصائد امرؤ القيس الطوال، على غرار معلقته بمربعات معزلات عن بعضهم ومنفصلات ولكأنها (كما يُصرّح بذلك) صنعت على فترات متباعدة. وأخالف هذا الرأي تمامًا؛ بل هن قطع أدبية كاملة متكاملة ليس فيها خلل ولا انفصام في نظمه):

1. الأطلال وبكاء رسومها
2. المحبوبة الأصل القديمة
3. وداع الرجل ونقف الحنظل/الحصى
4. ملاعبته لمحبوبته وإغواءه لها
5. الليل ونجومه وهمومها
6. فرسه وصيده وطلعانه

تترى آراء مقتنعة بأن امرؤ القيس مفرك يكرهه النساء. فأم جندب تخبره بأنه "ثقل الصدارة، خفيف العجزة، سريع الهراقة، بطيء الإفاقة" ثم يسكت عنها، بل وينافس علقمة الفحل الذي فاز عليها فخلفه عليها بعد أن طلقها؛ فمشهور عنه أنه شديد الغيرة. وامرأة أخرى صدقته بأنه "إذا عرقت فحت بريح كلب" فيرد: أنت صدقتني، إن أهلي أرضعوني بلبن كلبة". بل وقيل أنه منثالث (لا يولد له سوى الإناث)، وكان يأدهن؛ فليس له أن يكون أبًا؟ ولكن كل ذلك ينساب أكثر مما ينبغي مع شعره، ففي شعره لا يستقيم ما شاع عنه من فحش وما يبتدأ به من إباحية لا يصلها. فلم يولج يومًا ولم يضاجع أبدًا ولم يُحبل إحداهن بل ولم يتم ليلته المفصلة في قصائده البتة. وصار شعره كما هو مشهور؛ مشرذم مبتور يقفز من موضوع لآخر بلا انسياب ولا ترابط. (ويا لشدة وقاحتي بعد 15 قرنًا حين أريد أن أقول بل العكس، متناسب ومتناسق تمامًا، مترابط زمنيًا وموضوعيًا

د. سلمان العواشر

السعودية

إن الحداثة ليست شكلاً فنياً فقط، بل رؤية للعالم بالأساس، ومن ضمنها الشعر كإبداع يقوم باختزال هذا العالم أو تكثيفه في صور شعرية وكلمات. هي الرؤية أو الرؤى التي نستطيع أن نجد لها انعكاسات وتجليات عدة في الكثير من النصوص الشعرية، ولو كانت تنتمي إلى التراث الشعري القديم أيضاً.

هناك الشككين الأساسيين: الإيجاب والسلب، بدلاً عن الذكر والأنثى والسادية والمازوخية. والغايط يصير عملة اللذة والمحبة؛ منتجاً البخل والعناد في شكلها السلبي والعطاء والإهداء كأعلى صيغ للإيجاب والمحبة. أما بعد؛ بعد كل هذا الدرس الفرويدي الممل سنطرق الأعمال الفنية المذهلة والعبقرية التامة لأشعر العرب عن حق وأخذها؛ من هو أول فنانٍ أدخل الفن إلى الشعر العربي = امرؤ القيس.

فعندما يبتدع سيد الفن قصيدته فإنه يغنيها كمذيع للآلوعه الذي يرسم موضوع حبه وموضوع لذته وموضوع جنسانيته في تتاليها الزمني كما ينبغي لها أن تكون.

فيستهل مطولاته بذكرى وأطلال تلك المحبوبة التي ليس لها من الواقع ومن القصيدة ومن الوجود سوى أن تكون ذكرى، صورة، رسم مندثر، لم يبق منه شيء. ليست محبوبة بل أطلالاً، ليست لذة ولا حباً ولم يلتحفها يوماً في أي قصيدة بل ولم يصفها منها لا عضواً ولا خصلةً ولا لوناً وهو الذي أرهق الشعر بتواصيفه للمرأة وللأشياء، فهو من جسد الجبل بشراً (كأن شيراً في عرانيين وبه، كبير أناس في بجاد مزمل)، هي فقط أم. أم سلمى وأم جندب وأم الحويرث وأم الرباب وكلهن كبعضهن (كدأبك من أم الحويرث قبلها، وجارتها أم الرباب بمأسل). هي فقط من سكنت داراً صارت طللًا وليست شيئاً أكثر من ذلك، أطلال وديارٍ مرسومة ومتخيلةً فردوساً مفقوداً؛ الفردوس الطفولي المحرم والمفقود الذي لا عودة إليه كما يثبت لنا ذلك التحليل النفسي مراراً.

وليكمل زمينة هذه المحبوبة ويضعها في تاريخها التي تناسب تلك المحبوبة التي ابتدأ بها الحياة، ابتدأت عصر ما قبل الموقف الأوديسي، العتبة ما بين الفردوس المفقود والطلال البالي وخيانة الأم والانفصال الأبدي ما بين التيارات النفسية الأخرى؛ ليكمل كل هذا يصف لحظة الفراق بنقفه الحنظل، أو مسبلاً دمه، أو يعد الحصى، أو في دمن الديان نشوان. ولكنه لم يودعهم مرةً، بل لم يلق نظرة أخيرة ولم يستصرخهم، إنما

وإن حصل أدنى خلل في هذا المسار (مربية تداعب بكثرة، أب ضعيف جداً أو مرعب أكثر مما يُحتمل، صدمات طفولية.. الخ) ليحصل تكوص إلى مراحل سابق وزيادات كبت وتثبيتات ناكصة على مراحل أقدم (كاستمرار لذة التغوط).. الخ وأول شخصية أنموذجية تبرز أمامنا هي تلك التي يرسمها فرويد في مقاله الصادر 1907م: (طراز خاص من الاختيار الموضوعاني لدى الرجل).

فهي شخصية تتميز بأربعة شروط لها تبريراتها وسيروراتها، يجب أن تتحقق في المرأة لكي يقع عليها تياره الحبّي، فلا يستطيع أن يحب واحدة إلا هكذا:

1. الثالث المغبون (أي أن تكون متزوجة وأن يكون له حق امتلاكها): فهذا يشبع الميولات العدوانية.
2. أن تحيط بها وبحياتها سمعة سيئة (حب المومس): فحين يغارون يدركون هواهم، وهي غيرة من الآخرين لا من زوجها.

3. سلسلة طويلة متكررة من الوفاء المطلق القهري لكل محبوبة بشكل مطلق. ويعاملهن كمواضيع حبية رفيعة القيمة، ولكنه لن يحب بعدها ثم ينتقل لأخرى.
4. أنها بحاجة للإنقاذ الدائم وهي بدونه ستفقد كل سيطرة أخلاقية على ذاتها وتسقط في الرذيلة.

وكل هذه الصفات مصدرها تثبيت محبة الطفل على الأم التي لم ينفصل عنها أثناء الموقف الأوديسي واستمر متعلقاً بها حتى البلوغ والمراهقة بحيث بقيت جميع المواضيع الحبية مجرد صور ورسوم بديلة عن الأم ولا تستطيع أبداً أن تكون بديل حق عنها. والثالث المغبون هو الأب الذي يملك الحق الأصلي عليها. ولكن بدل الأم الأصل التي تُرفع إلى المرأة المقدسة والتي لا يمسه دنس وتبقى خارج الجنسانية؛ يكشف مبكراً حقيقة العلاقات الجنسية بين الراشدين وبين والديه تحديداً جازاً خلفه كل ذلك الازدراء والعهر على صورة الأم واصماً إياها للأبد، حد لم يعد هناك فرق بين المومس والديه، ولا يغفر خيانتها مع والده؛ وكل ذلك يثبت في هذه الصورة دائماً وأبداً؛ الخائنة التي ستخون في كل لحظة والتي يملكها زوج خاص بها وخاصة به. وكل هذه الصورة هي الكتلة الواحدة التي بكل تعقيداتها ستبقى صورة للمحبوب؛ صورة لازمة لا يقع اختيار حبّي على من لا تستكمل شروطها.

وأخيراً هناك إضافات أخرى للذة، كاللذة الجلدية من الملمس ومن البصر كالنظر والتلصص ومن الهزيمة والارتجاج كالعربات وعلى السكك الحديدية وغيرها التي ما إن يُشد عليها الكبت حتى تصير بدلاً عن لذة طفولية مثاراً للغثيان ومزعجة لدى البلوغ إثر هذا الكبت؛ كل هذا متداخلاً مع النكوص الزمني لما قبل البلوغ الجنسي، فإن عاد للمرحلة الشرجية أصبح

وكل هذا يملئ شعره تشبثاً وفقداناً للوحدة. ولم يعد هناك عمل أدبي حقاً. ويتكرر كل هذا مراراً فني قصيدته التي مطلعها "ألا أنعم صباحاً أيها الربع وانطق" والأخرى "ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي"، تكراراً ومراراً لعباً بذات الألعاب.

بل الأسوأ أنه يمارس مع النساء ما لا يفهمه إنسان، رجلاً كان أم امرأة، فيودع حبيبات قديمات ثم يعهر ويشبب مباشرة بحوامل ومتزوجات ومرضعات، ليقفز إلى حصانه الذي يشبه كل المخلوقات الأسطورية وكل شتى الفحول (العرير والظليم والثور...) ثم يستمر في رحلة اصطياحٍ مليئةً بالطعان والدماء بدل إكمال رومانسيته وإباحيته وفحشاءه التي شوهاها وخالطها بذكر نساء أخريات لدى حبيباته اللاتي يتمردن بأجسادهن... وهكذا من الترهات المقدسة التي لم نستطع فكاً لأسرارها.

على كل لنحاول قراءته بعيني محلل نفسي

يخبرنا فرويد قبل قرن من الزمان (فرويد الذي تم تجاوزه) بأن النمو الجنساني والحبّي عند الإنسان ينمو لديه منذ الولادة يتمخض عبر تولدات وتشكلات وتحولات واندماجات... الخ، حتى تصير في الأخير شكلاً واحداً وتياراً واحداً يصيب من اللذة والحب والجنس شكلاً واحداً. وقد وُجّه كله قطعة واحدة نحو موضوع للحب واحد، محبوب أوحّد؛ وجميع من يلحقه من أحباب هم صور لذلك الرسم الدارس الأوحّد وطلله البالي. إنما تحدث المصيبة، الخلل، الشذوذ، العصاب حين لا تلتقي كل هذه المسارات بالشكل المطلوب سابقاً. فتنفصل اللذة عن الجنس (فتشية القدم مثلاً) أو الجنس عن الحب (المحبوبة العذراء المقدسة التي لا يمسه أحد ولا يدنسها العهر)، وما إلى ذلك من شتى أشكال الشذوذ التي تكاد تبلغ حد اللانهاية.

حينما يولد الطفل تبدأ لديه اللذة عبر الفم (المص والشبع) ثم تنتقل عبر السنين إلى اللذة الشرجية (التغوط) ثم إلى مراكز التبول (حب الرؤية وإظهار الأعضاء التناسلية) عند عمر الخامسة ليحدث في مرحلة كهذه مرحلة العقدة الملعونة والموقف الأبدي، عقدة أوديب؛ فتتجه كل المحبة وحب التملك ومشاركة اللذة والتعري نحو الأم، ولكن تدخل الأب وتواجهه كمنافس ومعاقب ورادع مفاقماً الوضع بإدخاله عقدة الخشاء في قلب الطفل ليدخل الهلع من ذلك في روعه وخاصة حين يوقن بأن الأم مخصصة أصلاً لينتج عن كل هذه الحرب النفسية مرحلة خمول جنسي لذوي تام وولوج الكبت ليقسم حياته لمرحلتين لا عودة معها ليستعيد مع مرور الزمن كل ذلك بشكل منظم في تيار وشكل واحد (حب/لذة/جنس) عند المراهقة مثبتةً حول موضوع واحد جديد ومختلف.

يُصَوَّرُ كفافد للأمل طفلاً يلعب بالأرض ليس له حيلة. ثم يتم كل هذا بعثة أخيرة، عتبة تلمس العين، عتبة عبور رجالهم، فليس منها عودة. عتبة الموقف الأوديب الذي يفصل التاريخ؛ يحولها بفنيتها وفنيتها الشعر الذي يُسمع له ما لا يسمح للنثر، إلى عتبة مكانية. ففي كل مرة يعود ليزور ذكرى الطفولة وينكس بالزمان، لم يبق له منها سوى الطلل المدروس والعتبة التي لا عودة فيها؛ ليصير انتقال مكاني في عمود القصيدة. فتلك العتبة تكون مرةً نقباً بين حزمي شعبي، ومرة لدى جانب الأفلاج، ومرة في الشطر، ومرة دونهم غوارب رمل ذي آلاء وشبرق.. وما إلى ذلك بشكل متكرر لافتاً انتباه القارئ المبيت النية. فليس ينبع في القصيدة بل هو جزء مما تنبع منه القصيدة.

وهكذا تطوى صفحة الفردوس المفقود، وتنتهي الأم التي ليس منها بقية سوى ذكرى السقوط من الجنة وسقوط ليلى له سوى الاستسلام والانهازم والإيقان بتجاوزهم عتبة ليس لهم أن يعيدوا بعدها إلى الوجود، فهناك حارس خازن شديد بينهما: الأب/الكبت. وهذا يفسر لماذا لا نعرف شيئاً عن أمه ولم يُحكى عنها شيء.

ليقفز بلا استئذان وبلا تجهيز ولا ارتباط، سوى الزمن الذي يحكي تاريخه أو يحكي تاريخ تشكلات محبوباته (وهن محبوبات بالجمع ليس بالتردد بل بالنماذج الأصل: فهناك محبوبه الفردوس المفقود، وهناك محبوبه التلصص، وهناك محبوبه اللذة، وهناك محبوبه الإيلاج... وليس لواحدة منهن أن تسرق حق أخرى أو أن تشابه أخرى)، حينها إلى "ملاعب" النساء في أماكن عامة ومشتركة. فهن لسن أمهات لأحد (سلمى وعزيزة وهر) وإنما هن متزوجات، فمشيلة عزيزة الحبلى والمرضعة (فمئلك حبلى قد طرقت ومرضعا وإما كسلمى وبعلا ومثيلتها بيضاء العوارض. والمثل هو نفس الشيء، فلغة اللاشعور تساوي بينهما مهما خاتلنا بمراوغته الرقابة في اختلاف المسميات.

يلاعبهن دوماً وبلا تفاوت في حضرة آخرين، ملاعباً إياهن غدره وفضيحة والسمار حول سلمى وزوجها معها، والعداوى مع عزيزة فيباغتهن وهن متمنعات، وإنما لسن شريفات يحفظن حق الزوج أو الشرف، بل متهتكات كالمومسات. فيصفهن لحمة لحمة (شرط أن تبقى ما دون الإباحية!)، ابتساماً ومشية وشعراً وملمساً ولوناً وملمس لونهن، ويصف نزع ثيابهن قطعة تلو الأخرى؛ وبلا شك لم ينزع يوماً الثوب الأخير في أي قصيدة، وإنما يتوسدهن (ملحقاً إياهن التهمة بالتهمة والشبهة بالشبهة": فقالت سبائك الله إنك فاضحي") ويدخل خدر عزيزة ليلعب ويميل الغبيط بهما من حركتهما عاقراً البعير (ولكان البعير هو الزوج الحاضر دائماً) مؤكداً أنها مثل (بل

هي ذاتها في لا شعوره) الحبلى والمرضع التي تنحرف بشق له وشق لرضيعها ويلهو في قصيدة أخرى بأنسية كأنها خط تمثال وبيضاء العوارض طفلة لعب تنسيه سرباله. ثم بعد كل هذا التلذذ بالتلصص والتلمس وبوصف مشيتها وخصرها (تلك التي خاطر بها وبحياته من أجلها إذ يمكن أن يقطعوا رأسه وأوصاله عليها = خصيه عقاباً على اللذة المحرمة) يرمي في الأسطر بتهديدات الرقابة والكبت التي تستعيد تهيمت الموقف الأوديبى الغير محلول لدى امرئ القيس. فالزوج/الأب سيفضب وسيقتله خاصياً إياه قاطعاً أوصاله ولذلك عليه الآن أن يهدأ من روعه حقيقةً، ليتبدأ إيمانه وحلفه ومحاولات إقناع المحبوبة (ذاته) مهدئاً روعها:

فقلت يمين الله أبرح قاعداً،

ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

يغط فطيط البكر شد خناقه

ليقتلني والمرء ليس بقتالي

أيقتلني والمشرقي مضاجعي

ومسنونة زرق كأنياي أغوال

فها هنا رغب الخصاص وقطع الذكر يتجلى حين ممارسة اللذة المحرمة مع الزوجة؛ استعادة كاملة تامة للموقف الأوديبى. فالزوج نائم لا يُعارض والزوجة/الأم تُخبره بأنه سيفضب ويقتله/يخصيه ليعود مطمئناً ذاته بتصويره الكارتوني للزوج كحيلة من حيل اللاشعور المشهورة للتقليل من هول ورعب الوحش، فيصفه بأنه يغط غطيط البكر كمن يضع على رأس الوحش قبة مهرج، ثم يطمئن نفسه مرة أخرى بأنه نائم، ثم يعود مطمئناً نفسه مرة أخرى بأنه ليس يستطيع ذلك، بل انظري وتأكدي، فسيفي معي لم يقطع ولم يخصى وهاهو يعيد ويكرر بشكل غير معقول ولا مقبول فنياً، قائلاً: أفقتلني وقد شغفت فؤادها؛ فليس خوفه من غضبه على انتهاك شرفه بل غضبه على محاولة تملكها وانتزاعها منه ثم يكمل مطمئناً نفسه مرة أخرى - ولكأنه هلع مرضي- بأنه يهدي وليس بفعال ثم يستغرب بأنه (وماذا عليه أن ذكرت أواساً). فمن المستغرب أن يعطي كل هذا الكم من الأبيات الشعرية لهذه الجزئية الصغيرة في سياق الحادثة لولا أن كانت ذات كم هائل من الهلع والحصر ليس يلقاه من ليس مصاباً بذات العصاب وبذات الرعب اللاواعي نفسه. ولا يبعد عن بيضة الخدر التي معشرها حراس على مقتله. وهذا هو تجسيد كامل للموقف الأوديبى كما لو أن امرؤ القيس قرأ فرويد بكل ترهاته.

وحين تكتمل الليلة ويستلذ القارئ بالزوجات الخائئات كما تلذذ بهن امرؤ القيس؛ يبتر شاعرنا

كل هذا باغتهائه على حصانه وصيده. اقتطاع تام لكل تلك الفضائحية والفحش، وكل ذلك التلذذ (تلذذ بكل الأعضاء عدا التناسلية!) ليقفز فجأة كلقطة سينمائية ممنوع من العرض إلى موقف مختلف كل الاختلاف؛ إلى فروسية وصيد وطرود وأسلحة سيوف ورماح وطعان ودماء. في الحقيقة ليس اقتطاع وحذف بل إعادة خلق لتمام تلك الليلة الفاحشة، المستمرة الفحش، التي تمنع الرقابة اكتمالها الجنسي بواحاً واكتمال التلذذ الجنسي التناسلي. منع يتجاوز العرض الشعري، جنباً إلى جنب مع القواعد الأدبية والشعرية. إلى منع حقيقي وواقعي على امرئ القيس نفسه، فمحرم عليه اللذة الجنسية، فلن تسمح الرقابة بذلك لأنها تعلم ما حقيقتها في اللاشعور، وأيضاً لشدة رغبة الرقابة من الخصاص الذي أكدته مراراً وتكراراً أعلاه، فكل هؤلاء النساء مجرد صور وتكرارات للمحبة الأصل الخائنة = أم امرؤ القيس. وكل تلذذ سينتهي إلى الخصاص والقتل والتقطيع والشر. فأمرؤ القيس لا يستطيع أبداً أن يمارس الجنس مع من اختارها محبوبة له. ولهذا اشتهر عنه كثرة ممارسة الجنس (إن استطاع لذلك سبيلاً) في بيوت الدعارة ومع الإيماء.

وها هنا كسوية من الرقابة لضغوطات الرغبات وتنقيتها وشدة المحرمات وشدة الهلع والحصر من العقاب؛ يستبدل دائماً اللذة الجنسية بلذة الفروسية والصيد وإيلاج الرماح في فراشه كبديل عن إيلاج في محبوبته (مضيفاً صبغة سادية على الجنسية لديه ستحدث عنها لاحقاً). وكل ذلك يأتي بعد أن يغطيه كآبة الليل ونجومه الثابتة كأنه موج البحر، سوداوية اللاشعور الهالعة من عقوبة اللذة أو محاولة الوصول إليها لتغمره كاملاً في تعذيب أبدي ليس له منه مهرب، ويبت يكابد الليل التمام والقلب من خشية مقشعر ليصبح كالمفرج سراحه من هذا الليل الذي يكون رعباً وهماً.

وهاهو الفرس الأسطوري. فرس ليس فرساً، بل كل شيء آخر. سائرٌ لدبره. وأسطرة هذا الفرس محاولة لخداع اللاشعور وزيادة للتمويه والمواربة عليه وعلى رقابته التي لا تكل ولا تمل ولا تضعف (كذلك امرؤ القيس كما يبدو لنا). فهو هيكل شديد، وذئ الغضى، كالصخر يكر ويفر ويقبل ويدبر معاً ويحط من عل = كأنها رهز ما يفعله المرء مع زوجته، رهز المضاجعة؛ بل يزيد أنه لا يستطيعها الغلام فهي للكبار:

"يطير الغلام الخف عن صهواته

ويلوي بأثواب العنيف المثلث

وليس جزافاً هذا التأويل إن نظرنا لما يقول:

نواعم يتبعن الهوى سبل الردى

يقن لأهل الحلم ضلاً بتضلال

صرفت الهوى عنهن من خشية الردى

ولست بمقلي الخلال ولا خال

كأنني لما أركب جواداً للذة

ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

فهاهو يعيد ما نقول أو ما نقوله إياه أو ما قولنا هو: فالنواعم يقدن للهلاك وهو ينصرف عنهن خائفاً من الموت؛ لن يموت ولكنه يخشاه، شيء يعرفه من أعماق قلبه كما يُقال. وإنما يؤكد هذه المرة صراحةً بلسانه هو (وليس مستبدلاً لصورة المسرود رمزياً بأن ركوبه للجواد لذة كما أوضح ذلك التحليل النفسي في هزهة العربات والقطارات وما تبعته من لذة. بل يصف امرؤ القيس ركوبه للفرس كهذا أفعال من رهز وهز وتقدم ورجوع، رتم تعرفه كل الثدييات؛ لذة كانت أم جنس بواح. بل وصفه لجواده وناقته بذات التواصيف والتفاصيل التي يصف بها نساءه.

ليكمل ليلته الجنسية ويكمل لذتها، لكن خارج ما تحرمه الرقابة. فها هو في وضوح النهار مع فرسه يطارد بالرمح ما يؤكد مراراً بأنهن إناث من حمار الوحش أو البقر الملتفات حول فحلهن أو ثورهن كأنهن ذات الصورة للمحبة وزوجها معها، بل ذات الصور لكل تلك المحبوبات حول أزواجهن وفي حماهن؛ ثم ها هو يطاعنهن بالرمح، بل يصرح أكثر من ذلك بأنهن عذارى. وأن لهن أطفال يرعونهم ويعاطفونهم وكأنهن محبوباته المرضعات المتقيات بالزواج في حماه موضعاً تلك الرمزية لكي لا تخفى عن محقق يحل ألغاز لا وعيه هو:

ويا رب يوماً قد أروح مرجلاً

حبيباً إلى البيض الكواعب أملسا

يرعن إلى صوتي إذا ما سمعنه

كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا

هما نعتجان من نعاج تباله

لدى جؤذرين أو كبعض دمي هكر

(هما= فرتنى وهر، جارتان)

فها هو سيطاعن هؤلاء العذارى التي هن ذاتهن صورة للكواعب العيط يرعون إلى صوته هو امرؤ القيس وهو الأعيس (عيط: إبل، أيس: البعير الأبيض). فهو الفحل هنا ثوراً كان أم بعيراً. وها هو يطاعنهن وهن ملتفات في حمى فحلهن (الثالث المغبون) بكل عنفوانية الجنس، في مخيلته، وبكل لذة ركوب الفرس الأسطوري التكوين حد أنه لم يعد فرساً بل شيئاً آخر، فرس يكر ويفر ويقبل ويدبر معا ويحط من عل... الخ.

فعنّ لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دوار في الملاء المذيل

فجال الصوار واثقين بقهره

طويل القرا والروق أخنس ذيال

أولسن البقر أيضاً عذروات كما وصفهن؟ يتقبن بفحولهن؟ عذروات ذوات أطفال كمحباته. وهذا لا يصعب جمعه في اللاشعور. ثم ها هن بعد الطعان يلطخن فرسه بدماء الهاديات وتنزف نزفاً جارحاً مغرقاً؛ وكل هذا يدل على تضخيم لنزف العذارى حين الدخول بهن، تضخيم دال على أن امرئ القيس لم يحظ بزوجة حقة كما هو متعارف عليه في مجتمعه، بل ليس يعلم ماهي العلاقة الجنسية الحقة (سواء ما رسخ في تخيلاته منذ الطفولة من عنفوانية العملية الجنسية، من رهز وكر وفر وطعان وألم وتوجع وتسلط ووحشية).

ولكن هل من الممكن العودة لموضوع شواء اللحم وتوزيعه الدائم؟ له تفسير مرتبط لعصابه أهو هو جزء من القصة في سطحها ليس إلا؟ صورة فنية لكرمه ومكانته أم تكملة لممارسات اللاشعور ورمزياته المحرمة وتثبيتاته ونكوصاته القديمة الغائرة في القدم والعمق؟ فحين تكتمل لذته بالطعان وبالفرسية وإتمام النزف والكر والفر الحاط من عل والطراد؛ يبقى ويظل اكتمال شخصه وذاته مرتبطاً بتقديم الشكر والعرفان لأمه كمحبة أبدية وطروساً أبدياً في لا شعوره، أي أن يكون زوجها = أن يكون أباه، أي أن يقدم لها الهدية التي تكمله وتكمل جسدانيته، القطعة الأخيرة التي يحتاج أن يكمل بها حاله، أن يمنحها الابن، ابنه. وكشكل آخر من أشكال النكوص للمرحلة الشرجية والتثبيت عليها في شكلها الإيجابي، أي الهدايا والعطايا، وفي شكلها السلبي أي البخل والعناد. لتجتمع كل مساراتها وتياراتها في شكل طقوسي احتفالي: فها هو في كل مرة يوزع للعذارى اللحم حين عقر لهن ناقته. وها هو أيضاً يعود به مستعجلاً حينما كان يصيد مع رفاقه الذكور دون أن يوزع أو يعطي لهم منها شيئاً سوى ما اشتتوه جبراً وأكلوه على عجل: نمش بأعراف الجياد أكفنا، إذا نحن قمنا عن شواء مهضب

ورحنا كأننا جؤاى عشية

نعالي النعاج بين عدل ومحقب

يظل العذارى يرتمين بلحمه

فيا عجباً من رحلها المتحمل

وكل هذا يدل على اكتمال مطولات امرؤ القيس وبطلان ما سيق عنها بأنها مقطعات وكل بيت لا يلزم بيتاً آخر. إنما يظل هناك تساؤلات عدة:

(أ) هل مارس امرؤ القيس الجنس الحقيقي؟

إن كان هناك أمل لذلك أمام هول ورعب رقابته وكبته وعدم انحلال وانتهاء الموقف الأوديبى، فهو أمل يوجد في بعض أبياته عبر ممارسته إياه في بيوت الدعارة ومع الجاريات. فهن منقطعات تماماً حد أن الرقابة تتفاضى وتتنازل عنهن بأن يكن موضعاً للجنس. فهن لسن محبوبات (صوراً للألم) ولسن ذات قيمة وتقدير (صوراً للمحبات الحوامل والمرضعات وذات الأزواج)، وفوق ملذاتهن للهو ولسن للذة!! فاللذة محرمة.

وبيت عذارى يوم دجن ولجته.. الخ

ديار لهند والرباب وفرتني

ليالينا بالنعف من بدلان

أغادي الصبوح عند هر وفرتنى

وليداً وهل أفنى شبابي غير هر

(ب) كيف هو موقفه الأوديبى؟ أو كما يسميه فرويد "الرواية العائلية"؟

أو لأنه يُستشف الكثير من صمته. إنما ليس هنالك ما يُستطاع استنتاجه، خاصة عن أمه سوى أن اسمها فاطمة وقصة ارضاعه من كلبة (صور المحبوبات المزمعات الصرم اللاتي يرجو تجميلهن). وأن أبيه قُتل وهو يلهو فحرم على نفسه كل شيء حتى اغتاله قيصر الروم ولم يرو عطشه عنه شيئاً أو بالأصح، كما يُخبرنا فرويد عن ديميتري كارامازوف الذي ما زال يطارده هوامه وهوسه برغبته في قتل أبيه تبعاً للاشعور وعملياته، فهاهو يُطارده ذاته التي لا يستطيع أن يغفر لها تحقيق أمنيتها (فمهما انتقم وقتل وحارب لم يصل للمجرم الحقيقي الذي يلاحقه لاشعوره ورقابته وكبته وأناه الأعلى؛ ذاته). بل كأنه ديميتري كارامازوف الذي أيقن أنه هو القاتل وطارده الهوس حد الجنون، بل كدوستوفسكي نفسه الروسي ابن القرن التاسع عشر الذي ظل يصرع نفسه كعقاب على طباق أمنية موقفه الأوديبى الغير منحل ولا منتهٍ بقتل أبيه واستبداله، مطابقاً إياه لا شعورياً مع ما حدث لأبيه عندما أُغتيل حقاً على يد خدمه.

ولكأن ذات القصة تُعاد وتكرر. ولربما يجعلنا نُعيد النظر في قصة الحلة من قيصر والقروح الدامية، ليُعاد سردها مستوضحاً أشياءً خارج القصة والسيرة المستنبطة من الأبيات لا العكس لترسيخها ومسحها من عمل فني وأدبي إلى مجرد شواهد:

"قُتل والده ثم تحمّل الذنب وشدت عليه الرقابة بالعقوبات حدّ تحريم المذات واللّهو والخمر، فهاهو يعترف بأنه حمل دمه كبيراً، وها هو يسبح في الأرض محاولاً الثأر لأبيه، ومهما قتل لم يشبهه ذلك (لم يثأر من القاتل الأصلي في محكمة اللاشعور ورقابته)، وحينما يقرر أخذ الملك واستعادته واستبدال نفسه بأبيه (أن يكون أباً وأن يُحقّق الأمنية الأوديبية القصوى)، يعاقبه الحاكم الأعلى والأقصى: قيصر/الأنا الأعلى بالموت، وبإلباسه الحلة (أي تحقيق أمنيته، إنما أمنية فيها سمها وفيها هلاك صاحبها)، ليحل به الرعب القديم (الخصاء الأوديبية)، فها هو لا يموت وإنما يتساقط وتتساقط أطرافه، من دائمٍ قديم يخشاه ويغيب عنه ويعاوده وليس من حلة قيصر حقيقةً (كأنه صرع دوستوفسكي) فليست الحلة التي أصابته بالمرض، بل داء قديم من غياهب التاريخ محاذراً أن ينكسه مرتداً فيما أحل به من عقاب وعذاب:

تأؤبني دائي القديم فغلسا

أحاذر أن يرتد ردائي فأنكسا

فلو أنها نفس تموت جميعةً

ولكنها نفس تساقط أنفسا

وبدلت قرحاً دامياً بعد صحةً

فيا لك من نعمى تحولن أبؤسا

فهاهي العقوبة المستبدلة. وإن كانت حقاً قرحاً دامياً طفت على جسده فلا يصعب توظيفها الذهني

والشعري أن يعيدها إلى غير حقيقتها وواقعها، أي إلى حقيقتها الذهنية واللاوعية، كتصور وعقوبة من الله على سوء الأفعال والذنوب كما نؤمن نحن بذلك. وها هو يصرح بأنه الملك أو الموت هو ما نحاوله وما نبتغيه؛ وبكى صاحب من قيصر لا من الموت. متنبئاً بما سيحدث ولكأن صاحب هو امرؤ القيس ذاته، عارفاً بدخيلته ومتنبئاً بما ستحدثه هذه الدواخل ورعبه من هول وصرامة قيصر.

بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه

وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عينك إنما

نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

وإني زعيم إن رجعت مملكاً

بسير ترى منه الفرائق أزورا

فأمرؤ القيس يماثل "الهو Id" وعمرو الذي تبكيه أمه ويكيها ويكي من قيصر يماثل "الأنا Ego" ويمائل قيصر "الأنا الأعلى/SuperEgo". ولا يصعب على الفن/اللاشعور أن يقسم الذات إلى شخوص عدة (ولا ننسى أن اختيار امرؤ القيس لعمرو كما تخبرنا القصة كان بناءً على شعره، مماثلاً ذاته، ثم بعد ذلك يقترح بعد كل ما ضحى به وكابد من أجله:

إذا قلت هذا صاحب قد رضيته

وقرت به العينان بدلت آخرًا

كذلك جدي ما أصحاب صاحبًا

من الناس إلا خانني وتغيرا

ولمخيلة امرؤ القيس أن تخلق أو تخزن قصة قيلت عنه عندما ملّ والده من لهوه وفسوقه (تحديداً: شعره في فاطمة التي تحمل ذات اسمه)، بأن أمر أحدهم

بقتل امرؤ القيس وأن يأتيه بعينه. ذات القصة القديمة تتكرر. وإنما لا يخفى هول تصوره لوالده ورعبه منه ومن شخصيته المهيمنة التي تتكرر كثيراً بشكل مفاجئ وبوصف شديد الدقة في أوصافه وحديثه عن فحل النعام أو حمير الوحش أو البقر.

فيصف فحل حمار الوحش:

عنيف بتجميع الضرائر فاحش

شايح كذلق الزج ذي ذمرات

ويصف ذكر النعام الذي ترتعد أنثاه حين عودته أو حمار يطارد إنثاه العديداً الكثيرات الحمل:

إذا راح للأدحي أوباً يفئها

تحاذر من إدراكه وتحيص

أذلك أم جون يطارد أتناً

حملت فأرى حملهن دروص

وهو حمار مضرب عليه آثار العض في أعقابها والسهام والنطح في وجهه؛ شديد البأس. ما أبدعه من وصف يفوق ريشة أي رسام للفحل ولما يرمز إليه من صورة طفولية للأب المعظم المهول.

أما أمه المغيبة تماماً لربما يمكن إعادة رسمها بوقت آخر عبر تجميع الصور المشتركة لشتى النساء المنتورات رسومهن وصورهن في شعره، كما فادتنا صور الفحول في إعادة النظر إلى تصوّره أبيه.

ومن ها هنا نحاول بجذ يمزجه استخفاف، أن نضيء عبقرية وفن من طرق الشعر فناً ومارسه كذلك. شخصاً لا يطابق شعره شخصه ولا حياته، واختلقت قصص كثيرة لجمعهما أكثر مما أُخترق ونحل عليه من شعر. وطفولة تخفى تماماً عن مرآنا، وأم لا يوجد لها ذكر البتة، ولكن هذا سيتغير يوماً وبلا شك ستعطينا عينا فاوست النفس البشرية: التحليل النفسي.

المراجع

- ديوان امرؤ القيس؛ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف
- ثلاث مقالات في نظرية الجنسية؛ سيغموند فرويد - ترجمة سامي محمود، دار المعارف
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف
- الحياة الجنسية؛ سيغموند فرويد - ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة
- التحليل النفسي والفن؛ سيغموند فرويد - ترجمة سمير كرم، دار الطليعة



مجيدة محمدي

تونس

تكتب بالإنجليزية إلى جانب العربية، فقد استطاعت نقل معاناة الشعب العراقي إلى العالم الغربي من خلال لغة يفهمها جمهور أوسع، مما يعكس دور لغة الآخر في بناء الجسور بين الشعوب.

التحديات والمكاسب

الكتابة بلغة الآخر ليست خالية من التحديات، فالكاتب يواجه صعوبة في التعبير عن مشاعره وأفكاره بصدق، نظرًا لأن اللغة ليست جزءًا أصليًا من وجدانه. كما قد يتعرض للنقد من مجتمعه الأصلي الذي قد يراه متخليًا عن جذوره. على سبيل المثال، يتهم بعض المثقفين العرب الكتاب الذين يكتبون باللغات الأجنبية بأنهم يخاطبون الغرب على حساب القضايا العربية. ومع ذلك، هناك مكاسب لا يمكن إنكارها، فالكتابة بلغة الآخر تتيح فرصة الوصول إلى جمهور عالمي، وتساعد على نقل القضايا الثقافية والاجتماعية إلى فضاء أوسع. كما أنها تفتح المجال للإبداع والتجديد، حيث يجد الكاتب نفسه في مواجهة تحدٍ جديد يتطلب مهارات لغوية وثقافية مختلفة.

الخلاصة

في حوصلة ما سبق نستنتج الكتابة بلغة الآخر تجربة مليئة بالتحديات غنية بالمكاسب. إذ بين الحفاظ على الهوية وخطر الاغتراب، يجد الكاتب نفسه في رحلة لاكتشاف الذات وإعادة تعريفها. هذه التجربة قد تؤدي إلى تعزيز التواصل بين الثقافات، لكنها في الوقت نفسه تثير أسئلة عميقة حول مدى تأثير اللغة على الهوية، ومع ذلك تبقى الكتابة بلغة الآخر خيارًا شخصيًا يعتمد على رؤية الكاتب ودوافعه، ولكنها في كل الأحوال تظل أداة قوية للتواصل والإبداع.

الكتابة بلغة الآخر بين الحفاظ على الهوية والاغتراب

للآخرين.

أما الكاتبة جينيفر نخلة عازار، وهي لبنانية تكتب بالإنجليزية، فهي تعد مثالاً آخر على ذلك. من خلال أعمالها الأدبية، إذ قدمت جوانب من الثقافة اللبنانية للجمهور الغربي. ولكن في الوقت نفسه، واجهت تحديات في نقل الروح الحقيقية للهجة واللغة العربية إلى نصوصها الإنجليزية، مما أثار تساؤلات حول فقدان الأصالة.

بين الاغتراب والإبداع:

قد يشعر الكاتب الذي يكتب بلغة أخرى بالاغتراب عن جذوره. هذا الشعور ينبع من كونه يعبر بأداة لغوية ليست متأصلة في وجدانه. على سبيل المثال، الكاتبة اليابانية كازو إيشيغورو، التي تكتب بالإنجليزية رغم أصولها اليابانية، تحدثت عن شعورها بأنها بين عالمين: عالمها الأصلي الذي يحمل ذكريات طفولتها، وعالمها الحالي الذي يعبر عن نجاحها المهني.

على الجانب الآخر، قد يكون استخدام لغة الآخر مصدرًا للإبداع، إذ يمنح الكاتب زاوية جديدة للنظر إلى الأمور. ووضح رأي كان للشاعر الفلسطيني محمود درويش، فرغم أنه كتب بالعربية فقط، قال في إحدى مقابلاته: «لو كتبت بالعبرية، ربما كنت سأكتشف زوايا جديدة في قصيدي». هذا يبرز كيف يمكن للغة الأخرى أن تفتح آفاقًا جديدة للتفكير والتعبير.

تجربة الكتابة بلغة الآخر في الأدب العربي:

في السياق العربي، الكتابة بلغة الآخر ارتبطت غالبًا بظروف الاستعمار والاحتكاك الثقافي. العديد من الأدباء العرب الذين كتبوا بالفرنسية أو الإنجليزية تأثروا بتلك المرحلة التاريخية مثال أندريه شديد، الكاتبة الفرنسية من أصول لبنانية، التي كتبت بالفرنسية ولكنها حافظت في أعمالها على روح الشرق الأوسط، مما يعكس قدرتها على المزج بين الثقافتين.

أما في العصر الحديث، فإن ظاهرة الكتابة بلغة الآخر أصبحت خيارًا شخصيًا مرتبطًا بالعولمة والهجرة. والمثال الكبير تمثل في الكاتبة العراقية دنيا ميخائيل، التي

إن الكتابة بلغة الآخر تمثل تجربة فريدة تجمع بين التحديات الثقافية واللغوية التي تواجه الكاتب، وبين الفرص التي تقدمها لغة جديدة للتعبير عن الأفكار والمشاعر. هذا النوع من الكتابة يثير تساؤلات عميقة حول العلاقة بين اللغة والهوية، ومدى تأثير استخدام لغة أجنبية على الأصالة الثقافية والانتماء، في سياق هذا الإشكال، هل تؤدي هذه الكتابة إلى تعزيز التواصل مع العالم أم إلى الاغتراب عن الجذور؟

اللغة والهوية: جدلية الارتباط والتأثير:

باعتبار أن اللغة ليست مجرد أداة للتواصل فقط، بل وعاء يحمل تراث الأمة وثقافتها، ويعكس روحها وهويتها. فعندما يكتب شخص ما بلغة أخرى غير لغته الأم، فإنه يدخل عالمًا جديدًا من المفردات والتعبير والقواعد التي قد لا تتوافق تمامًا مع ثقافته الأصلية. على سبيل المثال، قد يجد الكاتب نفسه مضطرًا إلى استخدام مفردات لا تعبر بدقة عن مفهوم معين في ثقافته الأم، أو إلى تقديم أفكاره بطريقة تناسب مع السياق الثقافي للغة الأخرى.

لكن في الوقت نفسه، قد تتيح لغة الآخر فرصة لتوسيع الأفق والتفاعل مع جمهور أوسع في هذا الإطار نقدم مثالاً بارزًا في هذا الأمر وهو الكاتب الجزائري كمال داود، الذي يكتب بالفرنسية، التي بها تمكن من إيصال صوته إلى العالم باستخدام لغة المستعمر السابق، ولكنه واجه نقدًا من بعض معاصريه الذين يرون أن الكتابة بالفرنسية تشكل انفصالًا عن الهوية العربية والإسلامية.

الكتابة بلغة الآخر كجسر للتواصل:

من ناحية أخرى، يمكن للكتابة بلغة الآخر أن تكون وسيلة لتعزيز التواصل بين الثقافات كالكاتب المغربي الطاهر بن جلون، الذي يكتب بالفرنسية، إذ استخدم هذه اللغة لنقل تفاصيل الحياة المغربية والثقافة الإسلامية إلى جمهور عالمي، بن جلون يرى أن الكتابة بلغة الآخر لا تعني بالضرورة التخلي عن الهوية، بل هي وسيلة لجعل هذه الهوية مفهومة

سفينة الجزيرة.. وحلم الجزيرة

إلى أين يرحل بنا الروائي الكبير محمد جبريل (1938 - 2025) في روايته الجديدة: (سفينة الجزيرة)؟ وهي روايته الثانية والخمسون، في أي سفينة يدعوننا إلى الركوب؟ وبصحبة مَنْ من المرتحلين؟ وإلى أين؟ إلى أي جزيرة؟ وهل لنا أن نسأل لماذا نرتحل؟ أم هل علينا أن نركب السفينة ونستسلم؟ رحلة ممتعة يدعوننا الروائي الكبير إلى العيش في روايته الجديدة التي صدرت عام 2023 عن مجموعة بيت الحكمة بالقاهرة، وتقع في 170 صفحة من القطع المتوسط.

هنا هاني، ويرفض أيضاً الركوب مع أبيه في السفينة، مثله مثل ابن نوح.

وركاب السفينة لا يزيد عددهم عن الثلاثين، وليس فيهم امرأة، وكلهم من البسطاء، لا يمتلكون إلا القليل من الثقافة، ولعل أكثرهم ثقافة الطبيب، وفيهم الشيخ، والكهربائي، والصيد، والبخار، والعطار، والمحاسب، وليس في الركاب أحد من الطبقة الغنية لأن أصحاب هذه الطبقة لا تهمهم مظاهر الفساد، وهي المظاهر التي دفعت محيي عامر إلى التفكير في جزيرة في عرض البحر، يبدأ فيها حياة جديدة بعيدة عما آلت إليه الحياة في بحري، ولطول تفكيره في تلك الجزيرة وتخيله لها أو توهمه صورتها ودعوة الناس إليها أصبح لقبه الجزيري، بل أصبح الجزيري اسمه، وأصبح اسم سفينته: سفينة الجزيري، وصار اسم السفينة عنوان الرواية، ونسبة المرء إلى مكان موجود فيه ولد وعاش، أو إليه هاجر، تبدو واقعية، أما أن ينسب المرء إلى مكان يفكر فيه أو يتخيله أو يتوهمه، فهذا من الغريب، ولو نسب إلى منطقة بحري فقيل بحيري، أو بحراوي، لما كان في هذه النسبة أي شيء مميز.

ولا يوحي عنوان الرواية من البدء بقصة نوح، على الرغم من وجود كلمة سفينة، وكذلك لا يوحي اسم الجزيري بقصة نوح، ولا يدل على رجل يفكر بجزيرة ويتخيلها حتى يعتقد بوجودها حقيقة ويدعو الناس إلى صنع سفينة وركوبها والارتحال إليها،

من منطقة بحري في الإسكندرية تبدأ الرحلة، وهي المنطقة التي يحبها محيي عامر بطل الرواية، أشهر المناطق في الإسكندرية، وهي في الأنفوشي، وتطل على البحر، وفيها قلعة قايتباي، ومسجد أبي العباس والبوصيري، وفيها ولد محيي عامر، ونشأ وعاش، ولكن بدأ يحس بانتشار الفساد، بل يحس به يطغى، وكأنه طوفان نوح، ويرغب في الخلاص، ويفكر في الرحيل إلى جزيرة، بدأ يحلم بها، ويكبر الحلم، ويقرر الإبحار إليها، وهو الذي عاش عمره في البر، ولم يُبحر من قبل، ولكنه يعرف البحارة، ويعرف البحار، وقد قرأ عنها وعن الجُزر كثيراً، وتترأى لعينيه جزيرة، وكأنها حقيقة موجودة، ويبدأ في الدعوة إلى الرحيل، ويجمع حوله بعض الرجال من السُدج والمتدبّين والطبّيبين، ويدخل في روعهم فكرة الرحيل، ويحدثهم عن جزيرة معزولة ينجون فيها من طوفان الفساد، ويبدأ معهم في بناء سفينة، وكل منهم يحلم بالخلاص والبعد عن الواقع، والفرار إلى عالم جديد، ويشغلهم بناء السفينة أياماً يعيشون فيها متعة الحلم وبناء السفينة والتطلع إلى التغيير، وتُبحر بهم السفينة، ولكن إلى أين؟ وكيف ستكون النهاية؟

والرواية تقيم تناصاً واضحاً مع قصة الطوفان وسفينة نوح، وهو تناص يوازي القصة، ويشير إليها إشارات فنية في مواضع مختلفة، ولكن بعيداً عن المباشرة، ويظهر في الرواية أيضاً ابن نوح، واسمه



أ. د. أحمد زياد مُحَبَّك

أستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة حلب



ما وراء المادة، يتساءل الجزيري بعد رؤيته الطائرة الورقية: «أين ذهبت الطائرة؟ أين استقرت؟ ما صورة الحياة بعد نهاية الأفق؟ هل يتاح له اكتشاف ما تقتصر صُورُهُ على أفواه القادمين من بلاد لم يرها؟» (ص 13).

واختيار الجزيري الرحيل بوساطة سفينة هو اختيار ذو طابع ديني، وهو اختيار لتجربة سابقة، هي تجربة نوح عليه السلام، وتجارب التاريخ محكومة بمجتمعها وبظرفها الزماني والمكاني، ولا يمكن تكرارها، وإذا كانت السفينة صالحة للتغيير في عهد نوح وقومه، فهل هي صالحة للتجريب مرة أخرى؟ في مجتمع آخر مختلف زماناً ومكاناً وحالة؟

واختيار الجزيري السفينة للنجاة يدل على أن التفكير العقلي في المجتمع العربي، ويمثله الجزيري، لا المؤلف، هو مجتمع محكوم بالتاريخ، وتجارب التاريخ هي المسيطرة عليه، ويؤكد ذلك أن الجزيري موظف إداري في المشفى الأميري، فهو في بيئة علمية، ويتعامل مع وسائل تقنية، حتى لو لم يكن طبيباً، ولكن مهنته في التجارة طغت على وظيفته في المشفى، ممّا يدل على أن المجتمع العربي لم يدخل بعد في عصر التقنية، ويؤكد ذلك لجوّه فور رؤيته الحلم بالفساد إلى الشيخ حافظ أبو السعود.

إن تمجيد الماضي نزعة قديمة راسخة في التفكير البشري، وفي القرن الثامن قبل الميلاد كان الشاعر المؤرخ الإغريقي هزود، صاحب قصيدة الأيام والأعمال، قد عدّ عصره العصر الحديدي، وهو عنده أسوأ العصور، أما ما سبقه من عصور فهي العصر الذهبي ثم الفضي ثم البرونزي ثم البطولي، وهي عنده أيضاً، بالترتيب التنازلي من أفضل العصور، وما يزال الناس إلى اليوم في معظم الثقافات يمجدون الماضي.

*

والرواية مكتوبة وفق خطة مدروسة بعناية، لكنها تبدو عفوية، والخطة لا تتناقض مع العفوية، فالخطة تصوّر عام، يقع في العمق من تفكير الكاتب، أما الكتابة فهي تدفق عفوي نتاج الانفعال والتوتر في ساعة الإبداع والكتابة، ونتاج تصور الخطة العقلية المدروسة، ويتضح ذلك من خلال سير الرواية.

وكل فصل من فصول الرواية لوحة شعرية تتكامل في تلاحم عضوي مع باقي اللوحات في معمار فسيفساني متكامل، وبالشعرية لا نعني شعرية اللغة، بما فيها من تشبيه واستعارة وكناية، بل نعني شعرية الحالة والموقف والانطباع، مع دقة في التعبير عن المشاعر والانفعالات والخواطر والهواجس، بالإضافة إلى جمال تصوير الأماكن والأشخاص والأشياء،

ولكن سرعان ما تتضح دلالة العنوان في الصفحات الأولى ويزداد التشويق لمتابعة الرواية.

*

ومحبي عامر، أو الجزيري، موظف إداري في المستشفى الأميري، ويعمل في ورشة نجارة بعد الانصراف من الوظيفة، وكان يصنع الأثاث المنزلي من خشب الزان، فبدأ يصنع الكراسي والشماسي من أخشاب باقي السفن القديمة (ص 11)، وهو يحسّ بكل شيء قد تغيّر، بل يحس بأن الأمور تسير نحو الأسوأ، على نحو ما رأى في الحلم: «اختفت أشعة الشمس خلف السحب الداكنة، أجذبت الأرض، نضبت مياه النهر، بلغ مد الرمال نهاية أفق البحر، تكوّم الذباب فوق الجثث المتناثرة على رمال الشاطئ، وعلى المحار وقناديل البحر والطحالب والأعشاب، اسودّ لون الزراعات، تغطّت بالضباب واجهات البيوت، عاود أهل الكهف رقادهم في جوف الشاطئ، كل شيء يعوم في الفوضى» (ص 7-8)، ويصحو على هذا الكابوس، «ويرى أنه ما لم يُحذّر الناس فإن الكارثة قادمة» (ص 8).

ويرى أنه لا بد من حدوث تغيير، ولكنه لا يعرف ما ينبغي تغييره، ولا كيف، ثم يدرك أن التغيير مستحيل، فالناس مشغولون بحياتهم اليومية، ولا يفكرون في شيء، وينال منه السأم والضجر، وقد حاول إرشاد الناس، ولكن لا جدوى، «سادت الفوضى، اختلطت الحقائق، انتهكت الحرمات، اضطربت الأمور، اختلّ النظام، ساد الخلاف والانقسام والمنازعات والدسائس والوقعية والعنف، زادت عمليات السطو والسلب والنهب، وقع الغلاء في سائر الأشياء وتفاقم الجذب والأمراض والأوبئة، سُمّيت الأشياء بغير أسمائها، إن لم تستقم الأمور، وينصلح الحال المائل، فالخطر قادم» (ص 12).

ورؤية الجزيري للواقع رؤية حلمية ذات طابع ديني، فهو يخشى على منطقة بحري مصير سدوم وعمورة، وكل ما يطمناه هو ما يشبه في الحقيقة الجنة في دنيا لا صراع فيها ولا تنافس، وما أشبهها بحلم طفل بريء لم يعرف المغامرة: «رغبة حقيقية، يصبح بحري مكاناً يسهل العيش فيه، يعمل المرء، ويصادق، ويحب، ويعبد الله» (ص 12).

وهذه الرؤية للواقع هي رؤية كل جيل وكل عصر وكل زمان ومكان، وليست جديدة، هي رؤيا شعرية قبل أن تكون رؤية واقعية، ويؤكد ذلك أن الخلاص الذي انبثق في ذهنه كان رؤيا شعرية، وأن «أول مرة واثته فكرة السفر لما أفلت خيط الطائرة الورقية من يدٍ وكِد على سطح البيت المقابل، وغاب في الأفق» (ص 13)، وهو يتطلع إلى ما وراء الأفق، وكأنه يريد اختراق الغيب، أو رؤية ما وراء الطبيعة، أو

والغنى اللغوي وتدفق الجمل وانثيالها العفوي، وليست اللغة مجرد وسيلة للتعبير، بل هي لغة فنية خاصة، تمتلك قيمتها التي تميزها في حد ذاتها.

فالرواية مقسّمة طباعياً فقط إلى فصول، كل فصل يبدأ في رأس صفحة جديدة، ولكنه لا يحمل رقماً ولا عنواناً، بخلاف المؤلف في أكثر الروايات، والأمر متروك لذكاء القارئ وملاحظته ودقته في القراءة، وكأن الكاتب أراد للرواية أن تتناثر انشياً عفويّاً من غير تقطيع واضح مباشر، ومن غير تحديد بأرقام أو عناوين، مما يدل على ثقة المؤلف بنفسه، وتفاؤله بذكاء القارئ، وهو بذلك يقيم حواراً غير مباشر بينه وبين القارئ.

ويستطيع القارئ أن يلاحظ أن بعض الفصول مخصّصة في البداية للقاء الجزيري بركاب السفينة، وفي كل فصل يلتقي بفرد يدعو إلى الرحيل، وهم: المحمّدي نصير، والشيخ حافظ أبو السعود، والحاج أسعد الفرغلي، وأسامة الجولي، فكل واحد من هؤلاء فصل، وثمة فصل بعد ذلك لانبثاق فكرة السفينة وكيف بدأ يبنّيها، والصورة التي ارتسمت في ذهنه عنها وحلّمه بها، وثمة فصل لابنه هاني، وفصل ثان لأمني، زوجة هاني، وثالث لاجتماع هاني وزوجته أمني، وفصل لوداع ابنه هاني، وثمة فصل لركاب السفينة، ويظهر فيه مُتَوَلّي قطة، وقد وقف في باب الجامع ينادي مَنْ يرغب في الرحيل، ويجمعهم واحداً بعد الآخر، ويتولّى أمورهم، وهم

الشيخ الليثي عبد ربه، ورمضان زفروق، وقباري شعبان، ويسري طمان، وحنفي المُنْدُوه، وحسَّان الطويل، ومحسن الوكيل، ووائل الشيال، ومحمود أبو ركية، وزكريا عبد الباقي، وصيحي هلال، وغيرهم، وفي الأسماء غرابية وطرافة، وهي مألوفة في بيئة مصر، ولكنها أشبه ما تكون بالأسماء في ألف ليلة وليلة، وثمة فصل لبناء السفينة، وفصل ثان للاحتفال بانتهاء العمل فيها، وفصل لإبحارها بالركاب، وفصل للخلاف بين المرتحلين، وأخيراً ثمة فصل لحيرة الجزيري وقلقه وتساؤله عن نهاية الرحلة.

*

ومن المعروف أن السرد هو أبرز عناصر الرواية، أي فن عرض الحوادث، لا في تتابعها الزمني، فحسب، بل في بناء فني عماده السببية أو اللابسية، ووفق حُبْكة، وإذا كانت الحوادث تقع في زمان وما ومكان ما، ويقوم بها أشخاص، فإنه لا بد من مُمْتَمَات للسرد، تقيم لُحْمَةً بين الحوادث وسائر العناصر، ومن هذه الممتمات يبرز عنصر الوصف، أي وصف الشخصيات والأماكن والأشياء، بل وصف الحالات النفسية والمواقف والانفعالات، بالتعبير المباشر، أو بالحوار، أو المونولوج، أو بأساليب أخرى، وبذلك يصبح الوصف عنصراً أساسياً من عناصر الرواية، لا تقل قيمته عن قيمة الحوادث والشخصيات، بل هو مكونٌ أساسي من مكونات الرواية، وعنصر من عناصرها.

ومن الممكن التمييز بين الوصف والتصوير، فالوصف يتعلّق بما هو ثابت من زمان ومكان وأشياء ومظاهر الشخصيات، يتناول جزئياتها وعناصرها المكونة، والتصوير هو وصف حي متحرك، يرصد الأفعال والحركات والتحوّلات، وقد يكون وصف الأشياء الثابتة تصويراً، إذا بني على الحركة والفعل.

ويبدو من الطبيعي أن يقل حضور الوصف والتصوير في الروايات التي تطفئ فيها الأفعال، في حين يظهر جلياً الوصف والتصوير في الروايات التي تقل فيها الأفعال، ولكن في الأحوال كلها لا بد من حضور هذين العنصرين، بنسب متفاوتة، والأمر لا يتعلّق بالكم، إنما يتعلّق بتحقيق الوصف وظليفته في خدمة السرد، وبتلاحُم الوصف والسرد، سواء قلت الحوادث أو كثرت، ورواية سفينة الجزيري ليست رواية حوادث، وإنما هي رواية شخصيات، فمن الضروري أن يعرفها القارئ هذه الشخصيات، ووصف الشخصيات والأماكن يزيد بناء الرواية تماسكاً، ويشدُّ بعض عناصرها إلى بعضها الآخر.

*

وفي الفصل الأول يلتقي مُحْيِي عامر صديقه

المحمّدي نصير في مقهى، والمحمّدي نصير بجّار مغامر، سَبَحَ في معظم بحار العالم، وهو يحتفظ في صندوق عنده بتذكارات من كثير من موانئ العالم، وأشرف مرةً على الفرق، وكاد البحر يبتلعه، وحكاياته عن البحر مُحْيِي عامر لا تكاد تنتهي (ص 16) أما محيي عامر أو الجزيري فهو برّيّ لم يركب البحر، ولم يغامر بأكثر من الصيد عند الساحل، وضافت به الحياة، فأخذ يصنع من بقايا السفن الكراسي والشماسي للبر، وثمة تناقض في الظاهر بين المحمّدي نصير ومحيي عامر، ولكنه تكاملٌ في الحقيقة، فالمحمّدي نصير هو المحرّض لا شعورياً على تفكير محيي عامر في ركوب البحر، والمحمّدي نصير البحار هو الحلم القابع في أعماق اللاشعور عند مُحْيِي عامر.

والمحمّدي نصير يحاور الجزيري حوار العقل، ويردُّ على اقتراحه الرحيل، فيقول: «سهل أن تبدل المكان، صعب أن تبدل النفس» (ص 16) ثم يضيف: «إذا لم تستطع التغيير في بحري فلن تستطيعه في مكان آخر» (ص 21) والمحمّدي نصير بجّار قديم سئم العيش في البحار، واستقرَّ في باله ألا يبتعد عن بحري، وهو «لا يتصور نفسه في مكان آخر، الجنة وَعَدُّ الآخرة، أما بحري فهي جنة الدنيا» (ص 19)، ولذلك يبدو من الطبيعي أن يعتذر البحار المغامر عن ركوب البحر.

ومُحْيِي عامر ينظر إلى المحمّدي نصير نظرة إعجاب، فهو: «القامة الطويلة، الممتلئة، البشرة البيضاء، يكسوها النَّمش، والبياضُ يغلب السواد في الحاجبين الكثيفين، الخيوط الرفيعة من التجاعيد حول العينين والشفَتين، يرتدي سترة خفيفة، وبظلونا، في إصبعه خاتم ذهبي بفص ياقوت أزرق» (ص 13)، «دنياء البحر والأمواج وزرقة السماء والشمس وهبات الهواء والنُّوَات ورائحة الملح واليود والأعشاب والطحالب، أمضى سنوات في البحر، قبل أن يلزم بيته في بحري» (ص 14)، وبذلك تقدم الرواية صورة متكاملة لشخصية المحمّدي نصير في مظهره الخارجي، وفي تكوينه النفسي، وهي صورة تنم عن إعجاب محيي عامر به، وهو أول من يجتمع به بعد تفكيره في الرحيل.

*

وبعد لقاء المحمّدي نصير في الفصل الأول يسرع الجزيري في الفصل الثاني إلى ارتقاء درجات جامع أبو العباس ليلتقي الشيخ حافظ أبو السعود، ليحدثه عن الحلم، ورغبته في الرحيل في سفينة، ويدور بينهما حوار مركز عن الرحلة، ويعتذر في نهاية الحوار الشيخ عن المشاركة في الرحلة، ويبدو أنه رجل عاقل متزن، وهو رجل تقوى وورع، يحب

الناس، ويصفه الراوي، فيقول: «أفكاره وعظائمه، شاغلٌ أهل بحري، حبَّاه الله الطهارة الباطنية، وصفاء المزاج، والإخلاص والثقة بالنفس، يطيل القراءة طوال الليل، يحدث المريدن عقب صلاة العصر في اليوم التالي عن الصفحات التي قرأها، الأحداث والشخصيات والعبر، يُهمَل العظة التي تخيف المصلين من العقاب في القبر، وفي الحياة الآخرة، يضمن عظاته التشبيهات الجميلة والاستعارة والكناية والمجاز... يستوقفه المارة وأصحاب الدكاكين، في الشوارع، يسلم، يصافح، لا تغادر الابتسامة شفتيه» (ص 23 - 24).

ومظهر الشيخ حافظ أبو السعود ينسجم ودخله، فهو: «القامة المديدة، الوجه المستدير، الأبيض، المشرب بالحمرة، الذقن الحليقة، الجُبَّة الجوخ، القفطان الشامي، المسبحة، الحرص على أداء الصوات في الجامع» (ص 25)، وطولُ القامة دليلُ الهيبة والوقار، والوجه المستدير دليلُ الجمال، فالدائرة أكمل الأشكال، والوجوه خمسة أشكال: المدور والمستطيل والمثلث والمربع والمعين، والمدور أجمل الأشكال، فالدائرة رمز التمام والكمال، وبياض الوجه دليل الصفاء والنقاء والطهر والتألق، وبياض الوجه المشرب بالحمرة يدل على وفرة الصحة، وكثرة رياضة النفس، وذقنه حليقة، لا يصطنع المظاهر، وجُبَّتُهُ من جوخ، دليل التواضع، وليست من حرير، والحرير أغلى، وقُفْطانُه من الشام، وهي من البلاد التي باركها الرسول صلى الله عليه وسلم، والمسبحة من لوازمه، والأهم أنه حريص على أداء الصلوات في الجامع، وهذا دليل تقواه وحبِّ الجماعة، ولزومه الصلاة في وقتها، والوصف لمظهر الشيخ ساكن، قوامه الأسماء والألوان، ولا أفعال فيه، ولا حركة، وهذا دليل الثبات والوقار عند الشيخ حافظ أبو السعود، والبعد عن الاصطناع والتكلف.

*

وعلى العكس من الشيخ حافظ أبو السعود يظهر في فصل متأخر الشيخ عبد ربه الليثي، الذي يقول مُتَحَمِّساً: «أزكى نفسي إماماً للرحلة» (ص 53)، وينهى المولى عز وجل عن تزكية النفس، فيقول جَلَّ شأنه في محكم التنزيل: (فَلَا تَزَكُّوا أَنْفُسَكُمْ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنِ اتَّقَى) (32) سورة النجم، وفي المثل الشعبي: «لا خير في من يزكي نفسه»، وقد جاء مظهره دالاً على دواخله، فقد جاء في وصف ظاهره: «الشيخ الليثي عبد ربه، إمام مسجد طاهر بك، وجهه يُوحى بالطيبة، ثمة شُعيرات حمراء دقيقة تتشابك في بياض العينين، خيوط رفيعة من التجاعيد حول العينين والفم، رأسٌ خلَّتْ مقدمته من الشعر، حاجبان كثيفان، يُسدِّل على جسده عباءة خضراء،

فوق قفطان فضفاض، يُحيطه حزام حريري، يدسُ قدميه في خُفٍّ مغربي، وتكرُّ أصابعُ يده مسبحة كثيرة الحَبَّات» (ص 53).

وجاء في وصف دواخله: «وسَّعَ الله عليه بالعلم والمعرفة، شُهِرَ بالعظائم التي تُخيف المصلين من العقاب في القبر، وفي الحياة الآخرة، عِظَاتُهُ عن أهوال الآخرة، ما يسبقها ويلحقها من المحاسبات والشدائد القاسية» (ص 53)، وواضح أن الله عز وجل قد وهبه العلم، ولكنه يوظف علمه في ترهيب الناس وتخويفهم، بخلاف الشيخ حافظ أبو السعود.

والوصف لمظهره الخارجي يدلُّ على دواخله، فوجهه يوحي بالطيبة، ولكنه لا يدلُّ عليها، ولا يؤكدُها، وليس في وجهه لحية كاملة، إنما في وجهه شعيرات حمراء دقيقة، وقلَّتْها تدلُّ على قلة العلم والحكمة، وكونها حمراء هو نتيجة صبغها بالحناء، وفي هذا دلالة على الاهتمام بالمظهر، وتشابُّك الشعيرات الحمراء مع بياض العينين يدل على التناقض والإحساس بالحيرة والتردد بين حمرة الشعيرات وبياض العينين، والبياض الظاهر في العينين يدل على شبه غياب للحدقة، وهو مظهر قبيح، والخيوط الرفيعة من التجاعيد حول العينين والفم تدل على تقدم في العمر، ولكنها ليست عميقة، مما يوحي بقلة الخبرة والتجريب، وغياب الحكمة، وظهور بداية الصلح في مقدمة الرأس يدل على غياب العمامة، وكأن في جسده عيوباً أو آثاماً، فهو يسدل عليها عباءة خضراء، وكون العباءة خضراء يدل الرغبة في التظاهر بالتعب، والقفطان الفضفاض دليل على البدانة للإفراط في الأكل، وهو يحيط القفطان بحزام حريري دليل الترف، وهو يدس قدميه في حذاء مغربي، ليدل على ترفه وغناه، لا على زهده وتقشفه، وللحذاء المغربي سحر خاص لأنه من بلاد مشهورة في حكايات ألف ليلة وليلة بالسحرة والمتصوفين، وهو يدس قدميه فيه، وكأنه كبير على قدميه، وكأن قدميه لا تليقان بهذا الحذاء، وأخيراً تظهر حركة مريبة، وهي أصابع يده التي تكرر مسبحة كثيرة الحَبَّات، فيدُّه تلعب بالمسبحة، ولكنه لا يذكر اسم الله مع كل حَبَّة، والحَبَّات الكثيرة دليل طول المسبحة، وهذا كله من المظاهر الخادعة التي تلفت الأنظار، ولا تدلُّ على تدين حقيقي.

وسوف يظهر بعد ذلك الشيخ الليثي في السفينة لاجئاً إلى الخلوة لا يعمل شيئاً، ممَّا يثير غضب بعض الركاب المرتحلين، ويؤدي إلى شيء من الاحتجاج، وقد تبين للجزيري عندئذ «أن له باطلاً أجاد مداراته بما يصعبُ تقبُّله» (ص 150).

*

وتظهر في الرواية أمانى التي يهملها زوجها،



محمد جبريل

ولا يعاملها بما يجب أن يعامل الزوج زوجته، بل يعتمد على خيانتها، وتصورها الرواية زوجة وفيه مخلص، فهي: «تُعَدُّ طعاماً سريعاً، تترك البيت بشارع فهمي الناضوري في الرابعة عصراً، تتجه إلى ميدان المنشية، ومنه إلى شارع الميدان، تميل إلى الورشة في سوق التُّرك، تجلس في انتظاره حتى موعد الإغلاق، ربَّما مَلاَ إلى شارع الميدان، يعودان باحتياجات البيت، تروِّي له فيلماً في التلفزيون، فائتته مشاهدته، لا تعرفُ كرة القدم، لكنها تشجّع لإرضائه نادي الاتحاد السكندري، تُعْنَى بكلِّ ما يخصُّه، تزور مقامَ المُرسى، تطلب الشفاعة ليهبها الله ولدًا مِن صُلْبِهِ» (ص 102).

والأماكن المذكورة هي تعبيرٌ عن حالات ومواقف، فالمرأة تُعَدُّ لزوجها طعام الغداء، وتحمله إليه في الساعة الرابعة، بعد عودتها من عملها في هيئة البريد، وهي أحوَجُ ما تكون إلى البقاء في البيت، وتمشي في أزقة وحارات كثيرة حاملة الطعام، وتقع في الورشة، حتى موعد الإغلاق، ثم ترجع مع زوجها، وفي طريق العودة تؤانسه بحديثها، ثم تقصد المقام تدعو الله أن يهبها ولدًا من زوجها، وتلجُّ على أن يكون من صلبه، دلالة على وفائها لزوجها، وإخلاصها له، وتلميح إلى أنه عقيم، ودليل على أنه لا يعطيها حقها بوصفها زوجة، في حين يستمتع هو خارج البيت.

هذا هو التصوير الحي المتحرك، الذي يقوم على تقديم الشخصية من خلال المكان، وتقديم المكان من خلال الشخصية، مع حمولات من المواقف والمشاعر والانفعالات القريبة الواضحة، أو التي تدل عليها

الأفعال، وفي هذا التصوير الحي يندمج المكان بالشخصية، وتندمج الشخصية بالمكان، فهما يشكلان وحدة متكاملة، لا يستطيع القارئ أن يفرق بينهما.

وتصور الرواية حياة أمانى في بيتها على النحو التالي: «لا تجدُ متعة في المطبخ، تقتصر وقفتها على دقائق، تخطف من الثلاجة ما تأكله، وتخرج، تستلقي على السرير، يداها معقودتان خلف عنقها، ونظراتها تتأمل أضواء السيارات المتراقصة عبر النافذة في الحوائط والسقف، يأخذها النوم، تصحو على تسابيح الفجر من منذنة أبو العباس، تُعْنَى بترتيب الشقة، تتشغل بإزالة الغبار والكنس والمسح والترتيب، تبدل مواضع قطع الأثاث، تُوارب النوافذ، تفتحها، تغلقها، تدير الراديو أو التلفزيون، لا تُنصِتُ أو تشاهد، بل تُجَدِّثُ مِنَ الأصوات ما يبدلُ شعورها بالوحدة، تُحدِّثُ نفسها بصوت عال، كأن هناك مَنْ يستمع إليها، تعكفُ، لمجرد سرقة الوقت، على أشغال التريكو والكانفاه والكروشييه، تقتحم أنفها رائحة من المطبخ، تترك ما في يدها، تعرف أنها توهمت الرائحة، أملى القلق عليها ما تصوَّرته، لا حظت في نفسها عزوفاً عن ترك البيت، تخشى أن تصادفَ ما لا تحبه، ما يلغي إحساسها بالأمان» (ص 116).

والفضاء الذي تتحرك فيه المرأة، وهو المنزل، فضاء داخلي مغلق محدود، ويستغرق هذا الفضاء يوماً كاملاً، وتظهر المرأة في بيتها وحيدة، والزوج غائب، وهي تشمر بالوحدة والقلق، وتحس بالغربة والوحشة، ويتناهب التوتر، وتحاول تفريغ شحنات قهرها بمختلف الوسائل، كما تحاول ملء فراغ المكان والزمان والنفس بأمور كثيرة، وتظهر في التصوير أفعال كثيرة تدل على الحركة والقلق والتوتر.

وبعد ذلك القلق تغادر أمانى الشقة، ولكن إلى أين؟ «ثمة شيء لا تتبيَّنه، دَفَعَهَا إلى التصرُّف بما لم يدُرْ من قبل بخاطرها، ركبَت الترام من ناصية شارع صَفَرُ باشا، نَزَلَتْ في ميدان محطة الرَّمْل، أمضت وقتاً في التمشي، ومشاهدة البضائع المعروضة في واجهات محال شارع سعد زغلول، أطالت في مفترق الطريق تقلب نظراتها بين شارع صفية زغلول إلى اليمين، وأفق البحر إلى اليسار، عبَرَت الجزيرة الصغيرة بين التريانون ومحطة الرمل، غالبت في الساحة المزدهمة مشاعر الارتباك والتوتر والخوف، اتجهت ناحية الترام». (ص 117)

والمقطع يصف حالة التوتر، وتفريغ الشحنة بالتجوال على غير هدى ولا قصد، في أمكنة واسعة مفتوحة لاستنفاد الجهد وتدمير الطاقة من أجل الخلاص من التوتر، ولذلك يحس المتلقي أنه يمشي بخطوات سريعة تائهة مع أمانى، وهو لا يعرف ماذا يريد،

وليست غايته أن يرى ويعرف، بل الغاية أن يمضي ويبدد الوقت والطاقة والانفعال، وهذا هو حال من يمر بالأشياء ينظر إليها، ولا يراها، وقد تسألته عن شيء مر به، فيقول: ما رأيته، ولذلك، فالوصف تصوير خارجي لحركات في المكان للتعبير عن حالات قلق وتوتر في الداخل، فهي حركات خارجية تكافئ حركات داخلية، وتدلل عليها.

هذا الوصف للمكان هو ما نرى أن نسميه التصوير، فهو مشهد سينمائي حي متحرك، يقوم على الحركة والفعل، فثمة شخص يتحرك في الأمكنة، وعين الكاميرا ترصده، وهو يتنقل من موضع إلى موضع في حركة سريعة. وفي المشهد ستة أفعال تدل على الحركة، والانتقال، وهي: ركبت، نزلت، أمضت وقتاً، أطالت، عبرت، اتجهت، بالإضافة إلى اسمين يدلان على الحركة، وهما: التمشي، تقلب نظراتها، وكلها أفعال حركة خارجية، ظاهرة للعيان، ويعقبها فعل نفسي داخلي، وهو: غالبت مشاعر الارتباك، وبذلك يظهر المشهد حافلاً بالحركة المعبرة عن القلق والتوتر.

وظهرت في المشهد عشرة مواضع، تم الاكتفاء بتسميتها، وهي: شارع صَفَرُ باشا، ميدان محطة الرمل، شارع سعد زغلول، شارع صفية زغلول، أفق البحر، الجزيرة الصغيرة، التريانون، محطة الرمل، الساحة المزدحمة، الترام، ويلاحظ البدء من محطة الرمل، ثم العودة إليها، مما يدل على اللف والدوران والتشتت ثم العودة إلى البداية ونقطة الانطلاق، مما يؤكد العبث والضياع والقلق.

وتبدو أمني مثلاً للمرأة في المجتمع العربي، فهي الزوجة الوفية، المخلصة لبيتها، تعمل في الوظيفة، وتعمل في البيت، وتخدم زوجها، وتؤانسه، وتسليه، وتصبر على مزاجه العكر، وتتمنى لو ترزق منه بولد، لأنها تدرك طبيعة دورها الطبيعي في الأسرة والمجتمع، إذ عليها أن تنجب لتحفظ الحياة، بل من حقها أن تنجب لتحقق أنوثتها وأمومتها، ولكن حين يتخلّى عنها زوجها، وتعرف حقيقة أنه يخونها، تطلب عندئذ الطلاق.

*

أما هاني الزوج فهو كما تصوّره الرواية: «جفاها النوم إلى جانبه في أيام زواجهما الأولى، ثم ألفت صوت الشخير الذي يتخلل نومه، يوقظها في عزّ النوم، لا تذكر أنه قبّلها، أو سبق الفعل بمداغبات، هي وعاءٌ يُفرغ فيه شهوته، تترك له جسدها، يحتضنه، يعبث به، كأنه شيء لا تحسّه، ولا صلة لها به» (ص101)، ولا تطيب له العلاقة الطبيعية مع زوجته، لأنها تستسلم له بالرضا، ولكن تطيب له العلاقة مع بغيٍّ تمرّع كرامته بقدّمها، وقد أكد الطبيب قدرة زوجته على الإنجاب، وهو الذي لم

يرزق منها بولد، في حين يرفض أن يعرض نفسه على الطبيب.

إن فساد الأسرة بؤرة منها يكون فساد المجتمع كله، بل دماره، فالمرأة هي الأمّنية، بل هي الأمان، واسم زوجة هاني هو أمني، واسمه هاني، ولكنه لا يريد لها ولا لنفسه الهناءة، بل يظن الهناءة خارج الأسرة، وبعيداً عن زوجته، وهي القادرة على الإنجاب، واستمرار الحياة، وتجديدها، وهو العقيم والفاجر والمستبد والظالم، ومن بعد هذا الفساد تتساوى كل أشكال الفساد، فهو الأخطر، لأنه يدمّر المجتمع، وينهي الحياة.

وقد عالجت الرواية الشخصيتين بإتقان، وصوّرت كلّاً منهما على حدة، من زاويته الخاصة، فتعددت الأصوات والجوانب، واستطعنا أن نرى الزوجة أمني من زاويتها هي، واستطعنا أن نرى هاني من زاويته هو، بفنية تُخلّص لكلّ من الطرفين، ولعل أسوأ ما في الفساد أن يدرك هاني جمال أمني بعد الطلاق، ثم يحاول استمالتها لينالها، وهي لم تعد له زوجة، وهو يعدّ ورقة الطلاق مثل شَبْكة الزواج، فهُمَّه الأول هو العلاقة لا غير، ويُرَجَّح أن يكون إحساس الجزيري بالفساد قد تفاقم بعد أن رأى ابنه يخون زوجته أمني، ويختصم معها، ثم يُطلقها.

*

ويلتقي الجزيري أسامة الجولي، وهو أكثر الركاب حكمة ومعرفة، ويكاد يبدو أسطورياً، شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة، ويعرض عليه الرحيل، ويدور بينهما حوار مركز، ومما يقوله للجزيري: «إصلاح الأعمال بإقامة العدل، وردّ الظلم، وإعمار الحياة، ذلك ما يجب أن يتحقق، ليس في جزيرة خيالك وحدها، بل في كلّ الدنيا» (ص84)، وقُبيل نهاية الرحلة يضيف قوله: «هل نضع في الجزيرة ما لم نستطع صنعه في بحري؟» (ص173).

وتصف الرواية الجولي بأنه «يخزن في رأسه ما لا حصر له من العلوم والمعارف، فيصعب معرفة تخصصه، عرّف بفهم لعالم ما بعد الطبيعة من غوامض وأسرار ومقدسات، وبقدرته على التنبؤ بالمستقبل... لا يُقدم على فعل ما، إلا إذا درّس الاحتمالات، ووضع الحسابات الدقيقة... تشمل قراءته المتون والهوامش والمصادر والمراجع، يطبق ما يقرؤه من كتب السحر والكيما، يختبر النتائج بنفسه... هو في عالم آخر غير الذي يعيشه أهل بحري، عالمه السماء والكواكب والنجوم والسحب والرياح وأنواء المحيطات والبحار والأنهار والصحارى والوديان وظواهر الطبيعة» (ص80 - 81)، «ثمة روايات بأنه يمتلك قدرة السيطرة على الجانّ وتعذيبه، وعلى تحويل الأشخاص إلى مُسوخ وأصنام، يُلقّي تعويذة،

يتحول البشر إلى جماد، وتنقل الجمادات من أماكن إلى أماكن أخرى، قد تُبعد بمسافة طويلة» (ص83).

وتصف الرواية مظهر أسامة جولي على هذا النحو: «تحدث عن مشارف الخمسين، وإن بدا أكبر من سنّه، رأسٌ ضخّم، بالنسبة إلى الجسد النحيل، والصدر الضامر، التجاعيدُ الخفيفة حول عينيه وفمه، تخلّل البياض شعره الأسود، وجه جامدٌ يخلو من الانفعال، يرتدي بذلة خفيفة زرقاء» (ص83).

يبدأ الوصف بتحديد العمر، ليدل على خبرة السنين، ثم يذكر الرأس الضخم بالنسبة إلى الجسد النحيل، ليدل على رجل يهتم بعقله أكثر مما يهتم بجسمه، وصدره ضامر، دليل إهماله الجسد، وثمة تجاعيد خفيفة حول العينين والفم، تدل على الحكمة، ولكن ليس الخرف والتقدم في العمر، ووجهه جامد يكاد يخلو من الانفعال دليل اتزانه وعدم خضوعه للانفعال وردّة الفعل، وهو يرتدي بذلة زرقاء خفيفة دليل الحكمة والاتزان، وعدم العناية بالمظهر والشكل، وهذا الوصف يناسب شخصية أسامة الجولي، وهو الرجل العاقل.

*

وشخصيات الرواية كثيرة، وهي متنوعة، تجمعها البساطة، وتنتمي إلى الشرائح الشعبية الدنيا، بما تمتاز به من طيبة وبراءة، حتى الطبيب نفسه، والذي يجمعهم هو الرحلة: «يرحلون إلى جزيرة لا يعرفون موقعها، ولا إن كانت خالية أم مأهولة، لا يعرفون حتى اسمها، رآها الجزيري في يقظة كالحلم، أو حلم كاليقظة، أو أنه لم يرّها، إنما تخيلّها، اخترعها، تنبّئ في رأسه كالحقيقة» (ص146)، ودوافعهم إلى الرحلة لم تكن قوية، وفي هذا ما يدل على طبيعتهم وسذاجتهم، إلى حد البله.

لقد وصفت الرواية الشخصيات، في ملامحها المميزة، وفي لباسها، وعبرت عن دواخلها في مونولوجات وفي مشاهد حوارية، كما وصفت الأماكن وصفاً جيّاً، فضلاً عن الاهتمام بتسمية الأشخاص والأمكنة الأزياء.

إن تسمية الشخصيات والأماكن ووصفها يُخرّج القارئ من عالمه، ويضعه في عالم الرواية، ويبعث طاقة الخيال عنده، فيرسم في ذهنه صورة للشخصيات، فيعيش معها، ويتفاعل، ويكتسب حسّاً بصرياً، فيرى الأماكن بعين خياله، ويتعرف عليها، ويكتشف بيئة جديدة لم يكن يعرفها من قبل، أو يتعرف عليها من جديد، ويكتشف فيها زوايا لم يعرفها، ويُحسّ بها من خلال إحساس الشخصيات بها، ويستمتع بجمال اللغة، والعمل الأدبي في حقيقته عمل لغوي، وجماليه في لفته الخاصة، ولولا خصوصية اللغة

في مفرداتها وتراكيبها وبنائها لما كان العمل عملاً أدبياً، فالعمل الأدبي ليس خبراً في جريدة، يُلخّص في كلمات.

إن وصف الملامح والشباب والتدقيق في الوصف ليس حشواً ولا استطراداً ولا تزجيلاً، وليس مهارة في الوصف، ولكنه مهارة روائية، إذ يساعد الوصف على تصوّر الشخصية، وتخيّلها، ورسم صورة لها في الذهن، وقد يستدلّ من الهيئة على الحالة النفسية، ويساعد وصف الثياب على معرفة الشريحة التي ينتمي إليها الشخص، فتباير المرء تدل عليه، وتنبئ عن شخصيته ونفسيته وعمله ومكانته الاجتماعية، ولا سيما بالوصف في عالم الرواية، بما في الوصف نفسه من جمال.

*

وتصف الرواية وكالة العطار في ثلاثة أسطر وصفاً موجزاً، «باب الوكالة الخشبي يُمضي إلى فناء ترابي، تحيط به دكاكين ومخازن، وفي الطابق العلوي صف متلاصق من الحجرات المفتوحة والمؤابرة والمغلقة، وإلى الجدران رُصّت الكراتين والأكياس والركائب والسلال والأجولة والأقفاص، ودقّت اليد الحديدية تدق الهون الجرائتي الضخم» (ص 41 - 42)، والوصف كليّ شامل، يعطي صورة واسعة عريضة للوكالة، وتكثر فيه الأسماء، لتحقيق الرؤية للمكان، والجميل في الوصف رصده صوت دقّ التوابل في الهون الجرائتي بيد من حديد، دلالة على قوة الصوت وعلوه وضخامته.

وقد يعدّ المؤلف إلى تسمية الأماكن أو الأشياء من دون وصفها، وهذا ما يدلّ على معرفته بها، وما يوحى بثقته بمعرفة القارئ بها، أو يدلّ على رغبته في إثارة خيال المتلقي والزج به في أمور لا يعرفها، ولكن يستطيع في مجموعها العام أن يكون معرفةً أولية، أو شعوراً أولياً عاماً بها، لا يخلو من ضبابية، وهذا ما يكفي لملء خيال المتلقي، وليس من الضروري التوسّع في وصف كل نوع وشرحه والتدقيق فيه، لأنه ليس هو الغاية بحد ذاته، إنما الغاية المناخ العام.

والرواية لا تهتمّ بوصف المشاهد الداخلية المغلقة قدر اهتمامها بوصف الأماكن الخارجية المفتوحة، فهي تعنى بوصف الأزقة والشوارع والحارات والساحات ومشاهد العمارات والمحلات من بعيد في رؤية كلية شاملة، وتنتقل في وصف البحار والسموات والجزيرة الموهّمة، بل تمضي في وصف الجنة وما فيها من نعيم وأشجار وحوار عين. وهي جميعاً أمكنة ذات مساحات واسعة عريضة، تدل على رغبة في الخروج إلى عالم واسع رحب والخلّاص من جو المدينة المغلق الخانق.

وثمة وصف سريع، تسترجعه الذاكرة، وكأنه شريط صوّر يكرّر سريعاً، وقد تداعت هذه الصور على ذاكرة الجزيرة لدى سماعه أغنية: «أخذته الأغنية إلى كرموز، تلاحقت مشاهد واضحة، وشاحية، ومبتورة، عمود السواري، معبد سربايوم، مقابر كوم الشقافة، غيط العنب، جبل ناعسة، شارع راغب، شارع الخديو، باب سدر، باب عمر باشا، بحيرة مريوط، سيّره من عمود السواري إلى كوبري كرموز» (ص 109) وهذا الوصف السريع القائم على مجرد تسمية الأماكن مناسب لاسترجاع الصور لتلك الأماكن، وهي تمرّ في الذاكرة، وليس من الضروري للمتلقى أن يعرفها، ولكنه يحسّ مع الشخص بمرورها في خياله، ويشعر بسرعة هذا المرور، ويشاركه التجربة، لأنها تجربة تذكّر، وليست تجربة معرفة.

*

وجاء في وصف الطريق إلى وكالة النجارة، حيث يسير إليها الجزيرة: «يتّجه عبر شوارع السيلة الضيقة المتقاطعة المتشابكة، إلى ميدان الأئمة، يتجه ناحية ميدان أبو العباس، يمضي في شارع الأباصيري حتى شارع فرنسا، ومنه إلى شارع سوق السمك القديم، أول سوق التّرك، في تقاطع الشارع، باب الوكالة الخشبي المفتوح، الدكاكين المتجاورة المفتوحة والمغلقة، تتصاعد منها روائح نشارة الخشب والغراء والسبّرتو والجملكة والبويات» (ص 11).

وعلى الأغلب لا يعرف أكثر القراء تلك الأماكن، ولكن لهم أن يتخيّلوها، وهي تثير لديهم شغفاً لمعرفتها من خلال الرواية، ويتكوّن لديهم انطباع عام بتعدّد تلك الأماكن وتقاربها وتشابكها، على أنها الطريق المؤدية إلى الوكالة، وهي أماكن متنوّعة، ومسلية، حتى في أسمائها، وتصنع مناخ الرواية، ويقوم التصوير على التدفق اللغوي، والسيولة، كما يقوم على الأفعال المضارعة التي توحى بالحركة والانتقال، وتوحي حروف الجر، وهي ظروف مكان، بالحركة والانتقال، أيضاً، ويثير المكان حاسة الشم، مما يمنحه صفته ويحدد طبيعته، فعند اقترابه من وكالة النجارة تتصاعد روائح نشارة الخشب والغراء والسبّرتو والجملكة والبويات، وهي من لوازم نجار الموبيليا، وهذا الوصف ليس للزينة، ولا التزيّد ولا الزخرفة، إنما هو للعيش في حالة، والتزويد بمعرفة، وللإحساس بجمال الوصف، في حد ذاته، ولخلق مناخ الرواية وجوهاً الذي يميزها.

ويُلقي الجزيرة نظرة وداع على بحري، وتكون نظرته سريعة وكلّية شاملة، بأسلوب المسح التصويري السريع: «قَصَرَ وداعه لبحري على السير في شوارعه، أودع عينيه نظرة متفحصة، كمّن يريد أن يثبت صورة كل شيء في ذاكرته، قبل أن يفارقه: ميدان الأئمة

وجامع المرسى ومستشفى الأطفال وقلعة قايتباي وحلقة السمك وقصر رأس التين والبنابات المطلة على الأنفوشي: قهوة الصادين، قصر الثقافة، مركز الشباب، نادي اليخت السكندري، نادي الصيد، النادي اليوناني، جامع نور الإسلام» (ص 141).

*

وتصور الرواية السفينة، فتلجأ إلى أسلوب السؤال، وهو أسلوب يثير الخيال، ويبعث على الخيرة، ولا يحدّد شيئاً، بل يوسّع التوقعات، ويصنع أفقاً واسعاً للخيال، وهو مناسب لوصف جزيرة لا يعرف أحد عنها شيئاً، وقد جاء الوصف على النحو التالي: «هل الجزيرة صخرية فيصعب الصعود إليها، أو أنّ أطرافها مسطحة فيسهل الرُّسو والحركة؟ هل الأرض صالحة للنماء أو مُجْدبة؟ هل يوجد فيها ما يعين على الإقامة والاستقرار، أو أنها تحتاج إلى ما يغيب عن تصوره؟» (ص 34).

وتتحدّث الرواية عن أنواع السمك وأساليب صيدها، وذلك في صدد الكلام على دافع يسري طمان للرحيل، فهو ابن بحري، ويعرف الصيد، ولكنه يكتفي بصيد الأسماك العادية القريبة من الشاطئ، ويحلم بصيد الحيتان أو لقاء عروس البحر، تقول الرواية عنه: «أحب يسري طمان الجزيرة قبل أن يراها، حلّم حياته أن يعرف ما لا يعرفه من مخلوقات البحر، ليست الأسماك التي تصطادها السنارة والطراحة والجرافة، ليست الترسة والبوري والمرجان والدنيس والميلاس والقنافذ والكابوريا والسلاحف والسبيط والإستاكوزا والجنودفلي والقواقع والأصداف، وغيرها مما يسهل صيده في المينا الشرقية أو خليج الأنفوشي أو المناطق القريبة من البوغاز، يتوقّ إلى مشاهدة المخلوقات الغريبة، ما شاهده في الأفلام كالحيتان والدرافيل، وما ترويه الحكايات عن عرائس البحر» (ص 58).

إن أسماء هذه الأنواع من الأسماك تثير خيال المتلقي، ويتعرّف عليها تعرّف كلياً غامضاً، وهو أكثر تشويقاً وأكثر جمالاً من وصفها نوعاً نوعاً، وهي بجمعها تدلّ على صياد بسيط يصطاد قرب الشاطئ، ومعرفته لا تتجاوز هذه الحدود، لكنه يتطلع إلى معرفة أوسع، وهذا الطموح عند يسري طمان يدل على رجل طيب قليل الخبرة بالبحر، وتطلّعه إلى معرفة الغرائب، ولا سيما عرائس البحر، دليل طموح طفولي بريء، وهو أشبه بشخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة.

ولم تستنفد الرواية أنواع الصيد ولا أنواع الأسماك، فهذا مُحسن الوكيل لا يعرف عرض البحر، يكتفي بالصيد عند الشاطئ، لكنه يحلم بجنيّة البحر وبعروس البحر، «حياته في صيد السنارة، أدواته

البوصة والمشنة والطعم، يقذف السنارة والخيوط، تظل البوصة في يده ساكنة، ينتظر السمكة التي تجذب يده، فيرفع البوصة، صيد الطراحة يُؤذي صحته، وصيد الجرافة يأتي بالخلاف، استغنى عن إلقاء السنارة في المالح، حتى الطراحة أو المشاركة في صيد الجرافة أضيق من أن تسع أحلامه» (ص 162)، وسرد هذه الطرق من الصيد يثير خيال المتلقي الذي لا يعرف البحر ولا الصيد، ويمتعه، ويدخله في عالم الرواية بأسلوب ساحر، غامض شفاف، ويكسبه بعض المعرفة، ويجعله يعرف بساطة هذا الهاوي للصيد لا المحترف.

ويزداد المتلقي انجذاباً نحو هذا الجو عندما يعرف أحلام هذا الصياد البسيط، وهي أحلام سحرية غامضة، فقد أحب البحر من الشاطئ، وفي ممارسته الصيد على الشاطئ لا يلتفت إلى وراء، استجابة لتحذير الشيخ الليثي، لذلك، فإن «نظراته دائماً إلى الأمام، إذا رأى خلفه ما لا يجب رؤيته، فإنه يفقد بصره، أو يغيّب عقله، أو تقذف به مخلوقات البحر إلى الأعماق، فلا يصعد، يخشى الالتفات إلى الخلف، ربما اجتذبت جنيّة البحر بأغنيات ساحرة، تفتته، وتأخذه إلى الأعماق، فلا يعود، ربما حوّلته إلى حجر، وقد يتلبسه الجنون، تمّد مخالب يديها من قلب الموج، تمزّق شباك الصيادين، فتفلّت الأسماك، تعود إلى حياتها داخل البحر، تعترض راكبي البحر، تنفّذ بأظافرها الحادة في الصدور، تقتلع الشعور والآذان، وتلتهم الأنوف والشفاه» (ص 161)،

وما أشبه الصياد بأوديسوس، وهو يُبحر بسفينته مع رجاله من طروادة إلى مدينته إيتاكا، ولا يلتفت إلى وراء، وعندما يعلم أنه اقترب من جزيرة السيرينيات يضع في أذان البحارة الشمع، حتى لا يستمعوا إلى أغانيهن الساحرة، لأنهن بأصواتهن وأغنياتهن يجتذبن الرجال ويحوّلنهم إلى خنازير، أما هو فقد ربط نفسه إلى سارية السفينة، وطلب من رجاله ألا يفكوا قيده مهما توسل إليهم.

*

وتبدو بساطة الجزيري وبساطة كل من حوله ممن اقتنعوا بصنع السفينة وركوبها هي السبب المساعد لقرارهم الرحيل، بالإضافة إلى السبب المباشر، وهو إحساسهم بطغيان الفساد في البر، وكانوا في الحقيقة من قبل يبحثون عن بر آخر، لا يعرفون حقيقته، وكل حلمهم أن يبدؤوا حياة جديدة، خالية من الفساد، حياة فيها العذرية، كما يسميها الجزيري، فالعذرية هي ما يطلبه (الرواية ص 37) ولذلك كانت تلبيتهم لدعوة الجزيري، ولا يمكن أن نقول إنهم اقتنعوا بصنع السفينة والرحيل، وإنما

إن الرواية وهي تتناض مع قصة نوح، وتنشابه، إلى حد ما، مع قصة حي بن يقظان، ورواية روبنسون كروزو، أو رواية رحلات جاليفر، إنما تؤكد أن التاريخ يتشابه، ولكنّه لا يتكرّر، وأنه ثمة ما هو جديد دائماً، في الأدب وفي الحياة على السواء، وتؤكد أيضاً أن الأدب كلّه قائم على علاقات تناضية، أو قائم على انزياحات عن الأساطير والأعمال الإبداعية الأولى، كما يرى نورثروب فري، ولكن يظل النص الجديد يملك خصوصيته، وفرادته، وتميزه، أو يجب أن يكون كذلك

يمكن القول إنهم انساقوا وراء دعوة الجزيري، وهي دعوة بسيطة، ليس فيها حجة بالغة، ولا خطبة بليغة، ولا قوة في الإقناع.

وسرعان ما بدأ الشجار بين ركاب السفينة، وهي لم تقطع سوى مسافة قصيرة (ص 163)، وقد أحس كل واحد منهم أنه جزيرة معزولة عن الآخر، وبدأت الوسوس تتناهبهم، كيف ستكون الحياة على الجزيرة؟ وهل فيها بشر؟ بل لعل القلق الأكبر هو قلق الجزيري نفسه، فقد بدأ يسأل نفسه: «هل للجزيرة وجود بالفعل؟ هل هي ما رآه أو أنها حلم غيبه الصحو؟ هل تتحول رحلة الذهاب إلى رحلة للعودة؟» (ص 169) ولكنه يقول لنفسه مؤكداً: «الجزيرة في موضع ما من هذه الآفاق التي بلا نهاية» (ص 172).

*

ويدل افتتاح الرواية على مناخها العام، ويكاد يلخصها، وتتجلى فيه براعة الاستهلال، ويقوم على الوصف، ويجري على النحو التالي: «أغلقت القهوة أبوابها، اتقاء برودة الجو في الخارج، صنعت أنفاس الرّواد الجالسين لصقّ النوافذ الزجاجية المغلقة ضباباً كالندى، يخفي رؤية الطريق» (ص 7)، ويدل المقهى على واقع المجتمع الفارق في البلدة والكسل، فالمكان مقهى، وليس مصنعاً أو مدرسة أو مؤسسة ثقافية، وإغلاق الأبواب يدل على انغلاق الحياة والانحباس في الداخل، وبرودة الجو في الخارج تدل على غياب دفء الحياة وحرارتها، وسيطرة البرودة تعني الجفاف والموت، وبعود الرّواد لصق النوافذ مكتفين بالإطالة على الخارج، يدل على استسلامهم للواقع في الداخل، وعدم مغامرته في الخروج، والضباب المتشكل على الزجاج الذي يخفي رؤية الطريق، يدل على انعدام الرؤية المستقبلية، وهذا هو حال المجتمع في بحري، كما تصوره الرواية.

ووصف المقهى موجز مكثف، لا تفاصيل فيه، ولا حشو، ويقوم على الحركة، على الرغم من أنه وصف مكان ساكن، فهو يتضمن ثلاثة أفعال، الأول: أغلقت القهوة أبوابها، والثاني: صنعت أنفاس الرّواد ضباباً، وهما فعلا ماضيان، والفعل الثالث: يخفي رؤية الطريق، فعل مضارع يدل على استمرار حالة غياب الرؤية الواضحة للمستقبل.

وهذا الافتتاح ينطلق من المقهى، ويصور الجو العام الذي ستنطلق منه الرواية وواقع الناس الذين سيرتحلون، وجزئيات اللوحة محدودة ومعبرة، ولا فرق من ناحية اجتماعية بين رواد المقهى، وركاب السفينة، فهم مختلفون في الأهواء والمشارب، وكلّ منهم له شخصيته الخاصة، وعالمه الخاص، ولا يجمعهم غير المكان، وهو مكان ثابت في المقهى، ومتحرك في السفينة، ولكن لا فرق بين الثبات والحركة، لأن القيمة ليس في ثبات المكان أو تحركه، وإنما القيمة للناس الذين يشغلون المكان، فهم سواء، لا فرق بين من قعدوا في مقهى، ومن ارتحلوا في سفينة، فتغيير المكان وحده لا يفيد ما لم يحدث التغيير في الناس، وكما قال المحمدي نصير: «سهل أن تبدل المكان، صعب أن تبدل النفس» (ص 16).

*

وقامت نهاية الرواية على الوصف والسؤال، وقد جاءت تعبيراً عن قلق الجزيري وحيرته وشكّه وقلقه حول مصير الرحلة، وهي تصور الجزيري على النحو التالي: «عيناه شاخصتان في الأفق، لا يلتفت، كأنه لا يرى من حوله أحداً، يرى ما لا يراه أحد، صياح النوارس يختلط بهدير الأمواج، تحليق الطيور وتقاذفها، في صاري السفينة، وعلى أشرعتها، وفي جانبها، يشي بأنه لم يبتعد عن الأرض» (ص 170).

هذا الوصف في ظاهره خارجي، ولكنه يدل على حالة داخلية، فعينا الجزيري شاخصتان في الأفق، دلالة على أن السفينة لم تبتعد عن الأرض، أو بالأحرى عن بحري، وأن الجزيرة ما تزال بعيدة، وقد استعمل الجملة الاسمية في قوله: «عيناه شاخصتان في الأفق» ليدل على الجمود والثبات، وهو أقوى من قوله: عيناه تنظران إلى الأفق، فالجملة الاسمية تدل على السكون والثبات، وهي أنسب للمعنى المقصود، في حين استخدم فعل يختلط ليدل على حركة اختلاط صياح النوارس بهدير الأمواج.

ثم يأتي السؤال: «هل يعود إليها؟ هل يعود إلى بحري؟» (ص 176)، ومن خلال السؤال يتأكد الحوار بين المؤلف والمتلقي، وتبدو نهاية الرواية مفتوحة على تساؤلات، وللقارئ أن يضع إجابة أو إجابات، وفق فهمه للرواية، وتعامله مع أشخاصها.

ولعل الأجمل من نهاية الرحلة، أيا كانت هذه النهاية، وأيا كانت الرحلة، هو الرحلة في حد ذاتها، أي تفاصيلها، والأجمل في الرحلة هو الشخصيات التي يتعرف عليها الإنسان في أثناء الرحلة، وهكذا هي الحياة، سواء في البر أو البحر، بل لعل الأجمل هو الصورة التي يرسمها الخيال للجزيرة، سواء أكانت حقيقة أو وهمًا.

*

وقد يظن القارئ أن الرواية تعالج أيديولوجيًا مشكلة التغيير، والعمل الجماعي، وكيف يؤكّد من فكرة جنينية، ثم يكبر، إلى أن تُشَرَّع جماعة في تحقيقه، وأن الرواية تسخر من أنموذج الجزيري وفريق عمله، لأنهم بسطاء، لا يملكون دافعًا قويًا، ولا هدفًا واضحًا، ولكن ليس في الرواية شيء من هذا القبيل، وليس فيها شيء ممّا يدعمه ولو من بعيد، مهما حاولنا، إلا إذا أردنا تحميل الرواية ما لا تحتل.

وقد يذهب الظن بالقارئ إلى أن الرواية مستوحاة من واقع الهجرة غير الشرعية من كثير من بلدان العالم، ولاسيما من شواطئ جنوب البحر المتوسط، عبر البحر إلى أوروبا في زوارق لا تساعد على السفر الطويل، ودافعهم توهم الخلاص من أوضاع متخلّفة وقاهرة في مجتمعاتهم، إلى أوربة متوهمين أنها جزيرة الخلاص، ولكن ليس في الرواية ما يدعم ذلك، والمهاجرون في الزوارق يبحرون إلى أرض موجودة ومعروفة، ويعرفون شيئًا عنها على الأقل، وإن كانوا يتوهمون أن فيها الخلاص، ولكن المرتحلين في سفينة الجزيري يبحرون إلى جزيرة لا يعرفون شيئًا عنها، وليسوا متأكدين من حقيقة وجودها.

وقد يذهب الظن بالقارئ إلى القول بتأثر الرواية بقصة حي بن يقظان، لابن طفيل، أو رواية روبنسون كروزو، لدانييل ديفو، أو رواية رحلات جاليفر لجونثان سويت، وفي الرواية إشارات إلى كثير من الأعمال الأدبية والجزر والرّحالة والرحلات، ولكن ليس في الرواية شيء من هذا التأثير.

إن الفرق كبير بين رواية سفينة الجزيري وقصة حي بن يقظان، ورواية روبنسون كروزو، ورواية رحلات جاليفر، فالاهتمام في حي بن يقظان عند ابن طفيل ينصبّ على جزيرة معزولة غير مأهولة والعيش فيها، عيش الناسك المتعبّد الذي اهتدى إلى التوحيد، وكانت المقولة أن العقل لا يتناقض مع النقل، والاهتمام في روبنسون كروزو ينصبّ عند دانييل ديفو على عيش المدني المتحضّر الذي استطاع أن يقيم وحده في جزيرة منعزلة غير مأهولة أيضًا، وأن يصنع حياة مدنية متحضرة متكاملة، بل اتخذ فيها لنفسه عبداً مطيعاً استخدمه، ويمكن أن

نقول استعمره، والاهتمام عند جونثان سويت في رحلات جاليفر كان منصباً على السخرية من البشر الذين يجربون من أجل لا شيء، سواء في ذلك العمالة في جزيرة العمالة، أو الأقزام في جزيرة الأقزام، وهم هنا وهناك لا يعرفون كيف يديرون أمور الحكم، وقد رأى الخيول، في جزيرة الخيول، أكثر حكمة من البشر، أما الاهتمام في رواية سفينة الجزيري فينصبّ على حُلْم الجزيرة وتوهمها، وعلى طبيعة الركاب وشخصياتهم وهواجسهم، وعلى الرحلة نفسها، وما كان فيها من تحولات، أما الجزيرة فتظل ساحة في عالم من الخيال والتصور والوهم، إلى أن تنتهي الرواية، ولا نعرف كيف انتهت، هل وصلوا؟ وإلى أين؟ وهل عادوا؟ وكيف؟

وفرق أيضًا بين الرواية وقصة الطوفان، وفرق بين سفينة الجزيري وسفينة نوح، فالطوفان في قصة نوح هو طوفان الماء الذي دمر الأرض بسبب الكفر، وطهرها من أجل إعادة البناء، والسفينة بناها نوح مع بعض المؤمنين للنجاة بالدين، وحمل معه فيها من كل شيء زوجين، أي أنهم يبحرون نحو أرض ليبدووا فيها حياة جديدة، بما يحملون من إمكانيات العيش والولادة والتكاثر، أمّا طوفان سفينة الجزيري فهو طوفان الفساد، وأما السفينة فهي مبحرة نحو المجهول، ولم تحمل سوى ثلاثين من الرجال، وليس بينهم نساء ولا حيوانات، وهذا يعني أنهم يبحرون نحو الموت والفناء، فهم لا يحملون عناصر التكاثر والتوالد، ولكنهم يأملون إذا ما استقر بهم المقام في الجزيرة، أن يعودوا إلى البر، ليحضروا متعهم النساء، ويبدووا حياة جديدة.

إن الرواية وهي تتناصّ مع قصة نوح، وتشابه، إلى حد ما، مع قصة حي بن يقظان، ورواية روبنسون كروزو، أو رواية رحلات جاليفر، إنما تؤكد أن التاريخ يتشابه، ولكنّه لا يتكرّر، وأنه ثمة ما هو جديد دائماً، في الأدب وفي الحياة على السواء، وتؤكد أيضاً أن الأدب كله قائم على علاقات تناصية، أو قائم على انزياحات عن الأساطير والأعمال الإبداعية الأولى، كما يرى نورثروب فراي، ولكن يظل النص الجديد يملك خصوصيته، وفردته، وتميزه، أو يجب أن يكون كذلك، وقد كان في رواية سفينة الجزيري قدرٌ غير قليل من الفريدة والتميز والجدة، وهي تستحق ما بذل فيها من جهد التأليف، وتستحق أن يبذل فيها جهد القراءة والدّرس.

*

لقد تخيل الجزيري جزيرة، بدافع من شدة إحساسه بالفساد في بحري، فانبثقت في ذهنه فكرة الجزيرة، وأخذ يتخيّلها، حتى أصبحت بالنسبة إليه موجودة حقيقة، لأنها هي البديل من بحري،

وهي الخلاص من واقع طغى فيه الفساد، وأخذ يعشقها، وينذر نفسه لها، ويبدل من أجلها كل ما يملك من قوى، ويدعو الآخرين إلى مصاحبتها في رحلته، إن هيامه بالجزيرة وشعوره أنها موجودة هو نوع من النزوع الصوفي، قوامه عشق فكرة، والرغبة في الوصول إليها، ونذر النفس لها، والتضحية في سبيلها بكل شيء.

وأيا كانت نهاية الرحلة، فيكفي الجزيري أنه أحس بالفساد، ووعاه، ولا يقارن بمن استسلم للفساد واستغرق فيه، لقد امتلك الجزيري حُلماً بالخلاص، وهو خير ممن لم لا يمتلك أي حلم، وحسبه أنه استمتع بذلك الحلم، وتحول لديه إلى فكرة، آمن بها، وعاش عليها، وأيقظ وعي بعض البسطاء الطبيين، وأقنعهم بالرحيل، واستمتع معهم في بناء السفينة وركوبها، وحسبه أنه خرج بهم من فساد البر إلى نقاء الفضاء في البحر، ولا أهمية للنهية بعد ذلك أيّا كانت.

ويؤكد هذا النزوع الصوفي المغامر العتبة التي افتتح بها المؤلف الرواية، وهي للشاعر ألفريد لينتال: «أن أحلم بالمستحيل/ وأصرّ على ما لا يمكن تحمّله/ وأكتب ما لا يجرؤ أحد على كتابته/ وأبلغ نجوماً لم يبلغها أحد/ ويوماً ما سيرفع العالم عندما أموت/ متخفّئاً بجراحي/ بأنني حاولت أن أصل السماء» (ص3).

وفي هذه العتبة يلتقي الشاعر والروائي والجزيري، فكلّ منهم يتطلع إلى غاية بعيدة، وكلّ منهم مؤمن إلى حد اليقين بما يراه، ويعتقد أنه حقيقة موجودة، ينذر نفسه لها، ويبدل من أجلها أقصى ما يملك من طاقة، وما يتطلع إليه الجزيري، إذن، ليس في الحقيقة الجزيرة، أي تلك البقعة من الأرض في عرض البحر التي قد نراها وقد لا نراها، حتى لو كانت موجودة، وما يتطلع إليه الشاعر ليس السماء، أي تلك الرقعة من السماء التي تعلونا، وقد تكون زرقاء صافية مُشرّقة حياءً، وغائمة كئيبة حياءً آخر، أو التي قد تكون سوداء معتمة ولا نجم فيها، وليس ما يتطلع إليه جبريل الرواية، أي تلك الحروف في الأوراق المطبوعة نقرؤها أو نضعها على الرف، إن ما يتطلع إليه هذا وذاك وذلك أبعد من المادة، وأسمى مما هو مؤقت وزائل، ولو كان قصوراً من ذهب، وحسبهم ذلك القدر من الإبداع، وهذه هي متعة الكتابة والقراءة، والتواصل بين القارئ والمبدع.

تحول الخطاب الشعري القديم من الغنائية إلى الرسالية

أدبي عن نص غير أدبي سواء أكان شعراً أو غيره، وإن كان مجال بحثنا هذا مقتصرًا على الشعر. تصدى أرسطو للخوض في هذه المسألة، حين ذكر مجالات الشعر في كتابه (فن الشعر)، مبرزاً مجالات الشعر التي تتوفر في النص الأدبي، وفي المدونة النقدية العربية القديمة استأثرت الشعرية باهتمام كبار النقاد من أمثال عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، من حيث كون الأول إبداعاً يتعلق باكتشاف نظرية النظم، والثاني تطبيق عملي لذلك. يقول الجرجاني: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيد. وبالإطلاق عن عمرو فقلت عمرو منطلق. وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»³ ويقترب أكثر فأكثر مما تنص عليه الشعرية

ومعلوم أن المصدر الصناعي إنما يُنشأ للدلالة على صفات وخصائص تكسبها صيغته لم تكن موجودة في المصدر أو الاسم قبل ذلك. فالشعر معروف عند العرب منذ وعوا أنفسهم على جاهليتهم ورد بلفظه الصريح وبمشتقاته أو مرادفاته أو مجازاته في شعر الجاهليين، والشعراء الذين قرضوه كثر، قد أتوا على كل المعاني، فهذا عنتره يقول:

هل غادر الشعراء من مَتردِّمٍ

أم هل عرفت الدار بعد توهّم؟¹
أما حسن فيستعيز عن التصريح عن لفظ الشعر لديه بنوع من المجاز وهو الاستعارة التصريحية، فيعبر عنه بالبحر في معرض التمييز بين لسانه (لغته) وبحره (شعره)²

لساني صارم لا عيب فيه

وبحري لا تكدره الدلاء
والشعرية اصطلاحاً ظاهرة فنية كامنة في النص الأدبي شغلت دارسي النقد الأدبي قديماً وحديثاً، وتكاد ترد إلى فكرة واحدة على اختلاف تعريفاتهم وتفسيراتهم- نتيجة لاختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية - إلى ما يميز نص



د. غانم حميد

الجزائر

أ- توطئة: مدخل إلى الشعرية عمومًا، ومنه إلى الشعرية العربية القديمة خصوصًا

قبل أن ندلف إلى صلب الحديث حول شعرية النص الشعري القديم الذي ارتأينا أن نؤطره زمانياً بفترات ثلاث متعاقبة، هي شعر الجاهلية، وشعر صدر الإسلام، وشعر العصر الأموي كان لزاماً علينا أن نستهل بمدخل عن مفهوم الشعرية عمومًا، لنقف إثره على الشعرية العربية القديمة خصوصًا.

الشعرية لغة مصدر صناعي ناشئ عن لفظة الشعر مع زيادة ياء مشددة وتاء مربوطة في آخره،

حينما يشير إلى «معنى المعنى» فيقول: «وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»⁴

أما حازم القرطاجني فقد عد التخييل أساس المعاني الشعرية: «إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع قوام المعاني الخطيبية»⁵ ومع ظهور اللسانيات الحديثة في الغرب مع مطلع القرن العشرين اتجه الدارسون واللسانيون والنقاد هناك إلى محاولات لضبط الشعرية وعلمنتها أكثر، حيث تناولها ياكوبسون في الوظيفة الشعرية، وتودوروف في كتابه معنى المعنى وريفاثير في سيميائيات النص الشعري.

كما اختلف النقاد العرب المحدثون حول تسميتها ومفهومها، فقد وصفها محمد الولي ومحمد العمري وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة والمسدي وأحمد المطلوب وسامي سويدان وكاظم جهاد بالشعرية، في حين أسماها توفيق بكار والطبيب البكوش وحمادي صمود بالإنشائية، وكذلك بالشاعرية عند سعيد علوش وعبدالله الغدامي، بينما تسمى عند جابر عصفور ومحمد الماشطة بعلم الأدب، وعند جميل نصيف ومحمد خير البقاعي بالفن الإبداعي، كما وصفها فالح الإمارة وعبدالجبار العظيم بفن النظم. وأما عند يؤنيل عزيز وعليه عياد بفن الشعر، وعند علي الشرع بفن الشعر، كما تسمى عند خلدون الشمعة بويطيقا، وكذلك عند حسين الواد بويتيك، بينما يسميها توفيق الزيدي بالأدبية»⁶

ب - تحول الخطاب الشعري القديم من الغنائية إلى الرسالية:

الغنائية بين مركزية الأنا، وسلطة القبيلة

إذا ما استعرضنا الشعر الجاهلي أفيناها متشابهاً في أسلوبه، فالقصيدة الجاهلية تبدأ بالوقوف على الأطلال وذكر الأحبة بعدها ينتقل الشاعر الجاهلي إلى وصف الطريق الذي يقطعه بما فيه من وحش، ثم يصف ناقته، وبعد ذلك يصل إلى غرضه من مدح أو غيره، وهذا هو المنهج والأسلوب الذي ينتهجه الجاهليون في معظم قصائدهم ولا يشذ عن ذلك إلا القليل من الشعر «عرفت القصائد الجاهلية الطوال نمطاً خاصاً في بنائها فصله ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء، يتمثل في تعدد الأغراض، وتقوم القصائد الجاهلية الطوال

والمعلقات العشر»⁷ (أخذاً بقول الخطيب التبريزي الذي يعد المعلقات عشراً، باعتباره آخر الشراح القدامى من حيث الرتبة الزمانية). دليلاً على هذا النمط، فلم يكن الشاعر الجاهلي يصل إلى غرضه إلا بعد أن يمهد له - في الغالب - بأغراض أخرى، فقد كان الشعراء يبدوون عادة بالوقوف على الأطلال ثم ينتقلون إلى ذكر الطعائن، ثم يصفون الراحلة والطريق التي سلكوها، ليخلصوا إلى الغرض المقصود في آخر القصيدة كالفخر مثلما هو الحال مع عنتره، أو التشبيب ووصف الصيد والخيال والمطر كما هو الحال لدى امرئ القيس، أو يختم بالحكمة مثلما فعل زهير الذي عُرف بتنقيح شعره، وتقويمه إلى حد أن شعره سمي بالحوليات.

وربما شذ بعضهم عن هذا السمت، فلم يستهل بالوقوف على الطلل، ولم يصف مشاهد الطعن، ولم يصور الراحلة تصويراً مستفيضاً مُسهباً، بل بدأ بطلب الشراب من الساقية:⁸

ألا هُبِّي بصحنك فاصبحينا

ولا تبقي خمور الأندرينا
وليس خروج عمرو بن كلثوم عن السُنن السائد إلا استجابة لمطلب الفخر الذي لا يكون إلا بالقبيلة، كيف لا وهي في مقام «تغلب» ولله در القائل: «لولا الإسلام لأهلك تغلب العرب». إنها لحظة تفتقت فيها الشعرية عن انتصار للكرامة، وأية كرامة أجل من مصرع الملك عمرو بن هند في بلاطه على يد الشاعر، استجابة لاستغاثة أمه: واذلّه. يا لتغلب.

كما أن الفعل المُسند إلى ضمير الجماعة المتكلمين الذي تكرر في أبيات كثيرة من القصيدة التي تعد أطول المعلقات، إلى جانب معلقة طرفة حيث بلغ عدد أبياتها كل منهما 103 بيت، بدءاً بقوله: «اصبحينا»، وقد يكون هذا الضمير مستتراً مع الفعل المضارع: (نخبرك) في البيت التاسع، أو ضمير جماعة المتكلمين (نا) المجرور بحرف جر (عناً) كما في البيت الخامس، حيث بلغت هذه الصيغ ما ينيف على 120 مرة، مما يشي بتواتر النزعة القبلية في الفخر.

أما عبيد بن الأبرص، فهو أيضاً - في حال فرار من بيئة موات بحثاً عن ملاذات تمثلها مرحلة العودة إلى الشباب أيا كان يمتطي سهوة فرسه، ويستعيد ذكريات الفتوة والمغامرات، فيكون بذلك مطلع القصيدة:⁹

أقفر من أهله ملحوبٌ

فالقُطبيات فالذُنُوبُ

إن صوت الجماعة يطفو إلى السطح بعد ذكر الأماكن التي حل بها الخراب، في توصيف مذهل: أرض توارثها شعوب

وكل من حل بها محروبٌ

إما قتل وإما هالك

والشيب شين لمن يشيبُ

ثم إنه يحرص على أن يستفيد المتلقي من تجربته في الحياة من خلال جملة من النصائح، وقد لا يكون هذا المتلقي إلا ذاته حملاً لها على الثبات والتكيف مع كل البيئات:

ساعد بأرض إن كنت بها

ولا تقل إنني غريبٌ

قد يوصل النازح النائي

ويقطع ذو السُهمة القريبُ

وقصارى القول فإن الغنائية في أبرز تجلياتها مركزية الذات في نقل أحاسيسها، والإفضاء بمكنوناتها عبر ما سمي في الاصطلاح النقدي أغراضاً كالغزل والرتاء والمدح والفخر، ذاك الشعر الذي قال عنه حسان بن ثابت:¹⁰

تغنُّ بالشعر إمّا كنتَ قائله

إن الغناء لهذا الشعر مضمّار وكان حازم القرطاجني يرى أن «المعاني التي تتعلق بإدراك الحسّ هي التي تدور عليها مقاصد الشعر (...) والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»¹¹

وما أكثر ما كان الشاعر يُخاطب في قصور الخلفاء والأمراء بقولهم: أشدنا... وهل الإنشاد إلا ضرب من الغناء؟

وهذا أبو الفرج الأصبهاني يبدأ كتابه في الحديث عن المغنين، ثم لا يلبث أن يتحول في سلسلة أجزاء عمله الضخم إلى الحديث عن الشعراء وذكر أخبارهم، حتى إن قصائد عصماء تستحيل من غنائية تتلجلج في الصدر إلى غنائية تحتفي بها الموسيقى المعبرة والصوت الشجي، من ذلك إحدى روميات أبي فراس التي مطلعها أراك عصي الدمع، حيث تغنت بها كوكب الشرق أم كلثوم، فكان تمثيلاً للحال بالنبر والتغني والترجيع والتأوه وما إلى ذلك من حسن الأداء.

ولئن كان الشعر الجاهلي موسوماً باتفاق، فإنه - لا مراء - في أنه يحتفظ لنفسه بشعريته التي يمكن تتبعها باستقراء المنتج الشعري الجاهلي برمته، بيد أننا - في هذا السياق - نقتصر على تلمسها في شذرات من بعض شعراء المعلقات باعتباره غيضاً من فيض، وانتخلاً من ركام. ومن عناصر الشعرية نورد ما يلي:

أ - التشبيه:

اعتبر ابن طباطبا أن الصورة الشعرية إنما تتجسد من خلال التشبيه من منظور حسي بوصفه مجالاً وإطاراً للإبداع الشعري، مؤطراً التعبير به على ما تلزم به قواعد العقل والمنطق، وما أثر عن العرب في كلامها، والمقصود -هاهنا- مأثور الكلام من قرآن وشعر جاهلي ونحو ذلك «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها»¹²

والتشبيه عند الشاعر الجاهلي لا يخرج عن هذا القانون، حيث لا يجاوز الأخذ من المحسوسات لوصف المحسوسات، أو حتى التمثيل للمعنويات، فمن الضرب الأول قول طرفة في وصف ناقته: لَهَا فَخِذَانِ أَكْمَلُ النَّحْضِ فِيهِمَا كَأَنَّهُمَا بَابَا مُنِيفٍ مُمَرَّدٍ¹³

ومنه قول عمرو بن كلثوم في سياق الفخر بالقبيلة¹⁴

كَأَنَّ سَيُوفَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ
مَحَارِقُ بِأَيْدِي لَاعِبِينَا
ومن الضرب الثاني قوله¹⁵:
لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى
لَكَاطُولُ الْمُرْخَى وَثْنِيَاهُ بِالْيَدِ

ب - الاستعارة:

لم تخرج الاستعارة في الشعر الجاهلي عن التنظير الذي قال به النقاد القدماء من أمثال ابن طباطبا وقدامة بن جعفر والآمدي على اعتبار الشعر صنعة تعتمد على العقل، وترتبط الشاعر ربطاً واضحاً بالواقع والعرف، من ذلك رأي قدامة: «فمن المحال أن تنكر مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من وجه أو في ما كان من جنسه، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما

ليس من جنسه وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة»¹⁶ بمعنى التمسك بمبدأ ملاءمة بين طرفيها.

ولا تخرج استعارات الجاهليين عن هذا النظام، لعلاقتهم الوطيدة بالطبيعة المحسوسة من حولهم، وخلو حياتهم من التعقيد الفكري أو التفكير الفلسفي ونحو ذلك. ومن استعاراتهم قول زهير في الحرب¹⁷

فَتَعَرَّكُمُ عَرَكُ الرَّحَى بِثِفَالِهَا
وَتَلَفَحَ كِشَافاً ثُمَّ تَحْمَلُ فَتَتَّيْمُ
وربما استعير للمعنوي من المحسوس، كما في قول عمرو بن كلثوم في سياق الصدع بصوت القبيلة

وَرِثْنَا مَجْدَ عِلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ
أَبَاحَ لَنَا حِصُونَ الْمَجْدِ دِينَا¹⁸

فالمجد غاية ما يتوق إليه العربي الجاهلي، حتى إنه ليلبغ مرتبة الميراث الذي يستحق أن تخاض من أجله الحروب، إذ لربما اقتدى المرء نفسه بماله حفاظاً على حياته إذ استيقن الخطر، ورأى أنه لا يمكن الظفر بهما معاً.

أما حسان بن ثابت فينتزع من محسوس وهو البحر الاستعارة التصريحية في عجز البيت: لساني صارم لا عيب فيه

وبحري لا تكدره الدلاء¹⁹

ج - الكناية:

باعتبارها لونا من المجاز يمثل انحرافاً أسلوبياً يمليه السياق، يثير متعة لدى المتلقي، ويحيله إلى تلقف المعنى ببعض الجهد العقلي، حيث لا تستساغ التقريرية والسطحية فإن النقاد العرب القدماء أشاروا إلى مزيتها في الكلام، من ذلك ما جاء عن ابن الأثير: «كقولك فلان نقي الثوب، تعني

تنزيهه عن العيوب. وفائدة ذلك أن السامع يحصل له زيادة التصور بهذا المثال على المدلول عليه، فكان أسرع إلى الرغبة فيه»²⁰

ومن صور الكناية البليغة التي وافقت محلها، حيث تذهب فيها النفس كل مذهب قول امرئ القيس:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل²¹

وقول الخنساء:

وإن صخرًا لوالينا وسيدنا
وإن صخرًا إذا نشئنا لنحار²²
أما عمرو بن كلثوم فإن الكناية لديه تبدو أكثر حماسية لتعلقها بساح الوغى، والفخر ببطولات القبيلة دائماً:

بأننا نورد الرايات بيضا
ونصدرهم حُمرا قد رَوينا²³

د - المجاز المُرسَل:

وفي مثل هذا الضرب من التخيل - كما هو معلوم - تقوم العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي على غير المشابهة لوجود قرينة من العلاقات مانعة من المشابهة، كقول عنتره:

هَلَّا سَأَلْتُ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ
إِنْ كُنْتُ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
وكقول عمرو بن كلثوم²⁴:

وَأَنْزَلْنَا الْبَيُوتَ بِذِي طُلُوحٍ
إِلَى الشَّامَاتِ نَنْفِي الْمُؤْعِدِينَ
وفيما سلف من هذه اللُّمع أن نزاوج في غنائية الشعر الجاهلي بين صوت الأنا وحضور القبيلة، من خلال أبرز تجليات الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مُرسل.

الهوامش:

- 12 - ابن طباطبا، محمد ابن أحمد: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة 1956 ص 10 11 -
- 13 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 43
- 14 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 91
- 15 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 47
- 16 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979 م ص 174
- 17 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 60
- 18 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 93
- 19 - ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت ص 9
- 20 - ابن الأثير الحلبي: جواهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1980 م، ص 103
- 21 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 30
- 22 - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت ط 3، 1978 م، ج 1 ص 319
- 23 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 90
- 24 - المصدر السابق، ص 90

- 1 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 105
- 2 - ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت ص 9
- 3 - الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت 1981 م، ص 202
- 4 - المصدر السابق ص 203
- 5 - القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981 م ص 361
- 6 - الأستاذ الدكتور محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية ط 1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان. الأردن 2010 م ص 15
- 7 - داود سلوم، المعلقات بين خلاف النص وتسلسل الأبيات، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان 2010 م
- 8 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م، ص 89
- 9 - أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت ط 2005 م ص 169
- 10 - المرزباني، الموشح، ص 52
- 11 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981 م، ص 29

قصيدة النثر أزمة قصيدة أم أزمة شعراء؟

محمد العزوزي

شاعر وكاتب مغربي

هذا السجال والتناظر.

فالملاحظ على القصيدة العربية المعاصرة أنها لا تنجز شيئاً في الأغلب بل تشتغل على المنجز الذي أنتجته الشعرية العربية منذ التأسيس الجاهلي إلى الآن مروراً بعصر الازدهار حيث لم تخرج عن سياق الإتيان والتقليد إلا فيما ندر وأن يقع الضوء التي يستضاء بها في هذا المنجز الحديث والمعاصر ويتم الاقتداء بها كنتاج نوعي أنتجت بناء على عبقرية ذاتية وأفق ذاتي إبداعي واجتهاد ذاتي من الشعراء بشكل خاص وليست نتاجاً للسياق العام الذي كان عامل إحباط ومحاولة تدجين وقتل لما تمثله من تهديد للمألوف وليس تشجيع ودعم . لذا فإن قصيدة النثر لا يمكن أن تكون هي المسؤولة عن أزمة الشعر بل الشعراء هم المسؤولون عن أزمتها إن كان فعلاً من يكتبها شعراء ويستحقون حمل هذه الصفة وأن أزمة الشعر هي أزمة الشعرية التي لا يعي الأغلب الآليات والعناصر التي تبني عليها مما يجعل أفق تداول الشعر وانتشاره لا يتعدى الذات وفي أحسن الحالات «الشلة» التي تدور حول الشاعر وتحلق حوله.

ورؤية ... أو موضوعياً (بالعلاقة المنتج القصيدة وسياقات إنتاجه).

لذا فالكتابة الشعرية العربية التي تمتلك أفقاً للكتابة والإبداع قليلة جداً إن لم نقل نادرة والنماذج الإبداعية المضئية فيها قليلة مقارنة إلى الكم الهائل من الشعراء وما راكموه من دواوين وأشياء الدواوين التي تمتلئ بالكلام وينقصها الشعر والشعرية.

إن آفة الشعر العربي المعاصر والحديث هي غياب الوعي بالكتابة كعنصر أساسي في القصيدة أو انعدامه وانحطاطه إلى درجة دنيا في الكتابة الشعرية لمجموعة من الأسباب منها غياب أفق للكتابة لدى الفئة الغالبة وما يرتبط بهذا الأفق من مقومات تأسيسية مرتبطة بما هو ذاتي خاص بالشاعر الذي لا يعرف ولا يعي حدود قدراته الذاتية المتمثلة في المهبة كأساس أولي للانطلاق في القصيدة أو الإبداعية كتجربة واعتراك للذات الشاعرة مع نفسها والعالم لتفجير ينابيع الإبداع الكامنة فيها والوعي بالكيفيات التي يمكن الاعتماد عليها وتلمسها بعناية لتطوير الطاقات الكامنة فيها لتبيين الطريق الذي يجب عليه سلكه بالقصيدة. هذا في ما يخص الذات الشاعرة كمنطلق أما في يخص الجانب الموضوعي الذي يهم القصيدة وتكوينها البنائي واللغوي بتنوعاتها الثلاث العمودية والحر وقصيدة النثر التي هي مرتبط بالفرس في

كثيراً ما تتهم قصيدة النثر بالقصور والأزمة وغياب الرؤية وغيرها من التهم الجاهزة وغير الجاهزة التي تكون مبنية على أسس لها من الحجية ما يجعل منها أحكاماً تستحق الوقوف عندها لتبين مدى إقناعيتها في الاتهام وأحقيتها في الحكم وجداليتها في بناء الوعي الشعري الذاتي الخاص بها وببنفسها ومحاولة هدم الوعي المضاد الذي يبني مشروعه على هدمها للتأسيس لتسيده للمشهد الشعري حتى وإن كان بلا أفق أو رؤية وما يكتبه مجرد ترديد تعسفي لأراء نقدية قذرت في الماضي وتجاوزها التاريخ ولا جذور لها حتى في حاضرها التي تدعي الارتباط به.

لكن ما يعاب على كلا المعسكرين معسكر المهاجمين والمدافعين هو قصورهم في إدراك ماهية الشعر وأساسه البنائية والجمالية والوعي بالكتابة الشعرية ككتابة لها مقوماتها وضوابطها التي يجب على الشاعر أو من يمكن أن يكتب الشعر أن يكون واعياً بها وقادراً على التفاعل البناء معها رؤية وكتابة.

فالأزمة أزمة شعر وأزمة شعراء وهو ما يتجلى في أغلب النصوص سواء أكانت هذه النصوص تحت مسمى عمود الشعر أو شعر التفعيلة أو قصيدة النثر مفتقدة للعمق الإبداعي والوعي الشعري ذاتياً (بالعلاقة مع الذات الشاعرة مع ما تعنيه الذات الشاعرة من مهبة وإبداعية

اللوحة المفقودة في أدب الأطفال: أطفال فلسطين

يتشكل أدب الأطفال عالمياً حول موضوعي «البراءة» و«الأمل»، لكن واقع الأطفال الفلسطينيين يُهمش بشكل منهجي في هذه السرديات. ينشأ أطفال فلسطين في ظل الحرب والدمار، بينما يتجاهل عالم الأدب قصصهم أو يختزل معاناتهم في رموز سطحية.

أن يُنظر إلى أدب الأطفال ليس فقط كوسيلة للترفيه، ولكن أيضاً كأداة للكفاح تُضيء الطريق أمام العدالة الإنسانية.

القوة التي جعلت أطفال فلسطين ينسون اللعب: المقاومة

تتشكل الطفولة عادةً في عالم من الأحلام واللعب، لكن بالنسبة للأطفال الفلسطينيين، فإن هذه الحقيقة الطبيعية قد انقطعت منذ سنوات طويلة. يكبرون في ظل الاحتلال والعنف والنزوح، ويتعلمون الخوف والمقاومة في سن مبكرة، على عكس أقرانهم في باقي أنحاء العالم. في حين أن أدب الأطفال يُعرف عالمياً بلغة البراءة والأمل، فإن صوت الأطفال الفلسطينيين يتلاشى منهجياً في هذه السرديات.

في فلسطين، لا تعني الطفولة النمو فحسب، بل تعني أيضاً النضال من أجل البقاء. قبل أن

سطحية. بينما يعيش الأطفال الفلسطينيون في ظل الاحتلال والعنف الذي يفرض عليهم واقعاً مختلفاً، لكن يجب ألا يُنسى أن أدب الأطفال ليس مجرد وسيلة للترفيه، بل هو مرآة تعكس الضمير الجمعي للمجتمعات.

يتحدى الأطفال الفلسطينيون اللغة العالمية لأدب الأطفال من خلال تجاربهم في الاحتلال، العنف واللجوء. وتتناول هذه الدراسة الاستراتيجيات الأدبية التي طورتها الكاتبتان الفلسطينيتان «سونيا نمر» و«ابتسام بركات» لكسر حاجز الصمت، كما تلقي الضوء على آليات الرقابة الموجودة في النشر الدولي. ترى «نمر» أن أدب الأطفال ليس مجرد شكل من أشكال السرد، بل هو مجال مقاومة يستطيع أن يكون صوتاً للأطفال الفلسطينيين.

وفي هذا السياق، تؤكد المقالة على أهمية النصوص التي تحقق توازناً بين «المأساة» و«الصمود»، وتعزز وعي الطفل القارئ تجاه هذه القضايا. يجب



د. عائشة كاش

كلية الإلهيات، رئيسة قسم اللغة العربية والبلاغة
جامعة هاتاي مصطفى كمال
هاتاي-تركيا

تبحث هذه المقالة في أسباب تغييب الأطفال الفلسطينيين عن أدب الأطفال، سواء من الناحية السياسية، الثقافية أو في صناعة النشر. إذ غالباً ما تتجاهل مؤسسات النشر الغربية القضية الفلسطينية تحت ذريعة «الحياد»، أو تختزلها في استعارات

يتعلم الطفل قواعد اللعب، يجب عليه أن يتعلم كيف يعيش في ظل الصراع. اللغة العالمية لأدب الأطفال تظل صامته أمام هذه الحقيقة، لكن بعض الكتّاب اختاروا كسر هذا الصمت وتحويله إلى شكل من أشكال المقاومة الأدبية لإيصال صوت الأطفال الفلسطينيين.

عملت الكاتبتان الفلسطينيتان «سونيا نمر» و«ابتسام بركات» على كسر هذا الصمت باستخدام الكلمات كأدوات مقاومة. ترى «نمر» أن أدب الأطفال يجب أن يُظهر صورة الفلسطينيين في عالم الأدب، بينما تسلط «بركات» الضوء على تجربة الهوية واللجوء التي يواجهها الأطفال الفلسطينيون. هؤلاء الكتّاب يبرهنون على أن أدب الأطفال ليس مجرد وسيلة للترفيه، بل أيضاً أداة للنضال تعكس الضمير الجمعي.

تتحدى هذه الدراسة فكرة أن أدب الأطفال يمكن أن يكون «غير سياسي»، وتؤكد على أن هذا المجال هو في الواقع ساحة لصراعات السلطة والتأثير. تدعو هذه المقالة إلى إعادة التفكير في دور أدب الأطفال، وتبرز أهمية النصوص التي تحقق توازناً بين «المأساة» و«الصمود»، مما يسمح للطفل القارئ بفهم هذه القضايا بعمق أكبر.

لأن لكل طفل الحق في رؤية واقعه ينعكس في صفحات الكتب.

المقاومة الراسخة في المأزق الفلسطيني والأسماء الباقية في أدب الأطفال

يولد الأطفال الفلسطينيون وسط الدمار، وتتلاشى صرخاتهم الأولى تحت ظلال القنابل والانفجارات. تتوارى أسماءهم في دعوات آبائهم، على أمل أن تتردد ذات يوم في أغاني الفرح، لكن قسوة الحرب تأبى ذلك. الطفولة، التي يجب أن تتشكل في عالم اللعب والأحلام، قطعها سنوات من الصراع، وجعلت المقاومة والمواجهة جزءاً لا يتجزأ من نشأتهم.

لكن قصص هؤلاء الأطفال ليست مجرد موضوع أدبي، بل هي أيضاً قضية سياسية وثقافية تتطلب الاعتراف والتبثيل الحقيقي في الأدب العالمي. يجب أن تجد أصواتهم صدى في الأدب العالمي، وأن تُروى تجاربهم ليس فقط كحكايات مأساوية، ولكن أيضاً كقصص صمود وتحدي. الأدب العالمي غالباً ما يتجاهل الأطفال الفلسطينيين أو يخفي معاناتهم وراء استعارات سطحية، ولكن هناك من يكسر هذا الصمت: شعر «محمود درويش»،

إن الأطفال الفلسطينيين ليسوا مجرد أفراد منسيين في النظام العالمي؛ بل هم من بين الفئات الأكثر تهمةً وطمناً. يجب أن تحظى أصواتهم بمكان أوسع في أدب الأطفال، ليس فقط باعتباره ضرورة أدبية، بل مسؤولية أخلاقية وإنسانية. ومع ذلك، فإن صناعة النشر اليوم تفضل الصمت على المواجهة

روايات «غسان كنفاني»، وكلمات «سونيا نمر»، كلها تصرخ بالحقيقة الفلسطينية.

وكما أكد «إدوارد سعيد»، الأدب ليس مجرد وسيلة سرد، بل هو أداة مقاومة- ويجب أن تُسمع أصوات الأطفال الفلسطينيين. أدب الأطفال، الذي يُعرف بأنه حامل البراءة والأمل، قد فقد هذه البراءة عندما تعلق الأمر بفلسطين. تحولت المقاومة إلى بديل للألعاب، وأصبحت الحجارة ألعابهم، وتحولت أحلامهم إلى أناشيد للنضال.

قصة أطفال فلسطين

يجب ألا تُنظر إلى قصة الأطفال الفلسطينيين على أنها مجرد مأساة نشأت في ظل الحرب، بل هي أيضاً نتيجة للصمت العالمي والتجاهل السياسي المنهجي. اليوم، يُخضع أدب الأطفال حقيقة هؤلاء الأطفال للطمس تحت شعار «الحياد»، إما بإقصائهم تماماً أو بحصر معاناتهم داخل استعارات سطحية فارغة. لكن الأدب لا يقتصر على خلق أبطال خياليين؛ بل يجب أن يجعل الأصوات غير المسموعة مرئية للعالم. إن هذا التهميش للأطفال الفلسطينيين يغذيه عمداً النظام النشري الغربي، حيث يواصل تجاهل قضيتهم في الساحة الأدبية. غير أن بعض الأسماء البارزة تحدت هذا الصمت واستخدمت أقلامها كأدوات مقاومة، مثل «غسان كنفاني»، الذي تناول في أعماله مخاوف الأطفال الفلسطينيين وآمالهم بعمق بالغ، و«محمود شقير»، الذي يصور واقع الأطفال المحاصرين في منازلهم بينما يكبرون دون أن يدركوا محنة آبائهم المعتقلين في السجون الإسرائيلية.

هؤلاء الأطفال لا يواجهون الحروب الجسدية فحسب، بل يخوضون أيضاً صراعاً مستمراً للحفاظ على هويتهم من الطمس. ألقى «إدوارد سعيد» الضوء على الكيفية التي يُستثنى بها الأطفال الفلسطينيون من السرديات العالمية، في حين أن

«محمود درويش» و«سميح القاسم» حولاً هذا الاستبعاد إلى شكل من أشكال المقاومة الأدبية. هذه القصائد لا تنقل مجرد مشاعر شخصية، بل تمثل صرخة شعب بأكمله تم محو أحلامه عبر العقود. إنها مكتوبة للأطفال، لكنهم في الواقع لا يستطيعون قراءتها، لأن حياتهم قد سُلبت منهم قبل أن يتمكنوا من الاحتفاء بالكلمات.

إن الأطفال الفلسطينيين ليسوا مجرد أفراد منسيين في النظام العالمي؛ بل هم من بين الفئات الأكثر تهمةً وطمناً. يجب أن تحظى أصواتهم بمكان أوسع في أدب الأطفال، ليس فقط باعتباره ضرورة أدبية، بل مسؤولية أخلاقية وإنسانية. ومع ذلك، فإن صناعة النشر اليوم تفضل الصمت على المواجهة. يجب ألا يكون أدب الأطفال مجرد مساحة للهو والبراءة، بل يجب أن يكون رواية للحقائق التي لا يمكن نسيانها.

تعكس كلمات «محمود درويش» هذه الحقيقة الموجهة:

«اسمي طفل،

يدي تحمل حجراً،

عيني تحمل أملاً،

قلبي يحمل فلسطين...» (درويش، 1985)

وبالمثل، يصف «سميح القاسم» في شعره رحلة الأطفال الفلسطينيين في المقاومة والأمل:

«كنا أطفالاً،

كان البحر حرّاً،

وكانت السماء زرقاء،

الآن لدينا حجارة،

ونحن كبرنا.» (القاسم، 1978)

كما يُذكرنا «نزار قباني» في قصيدته (القدس) بمحنة هؤلاء الأطفال داخل الدمار المستمر:

«من سيمسح الدماء عن الجدران؟

من سينقذ الإنجيل؟

من سينقذ القرآن؟

من سينقذ المسيح من قاتليه؟

من سينقذ الإنسانية؟»

العالم الذي يتجاهل معاناة الأطفال الفلسطينيين لا يخسر قصصهم فحسب، بل يخسر أيضاً ضميره الإنساني. يجب أن يُكسر هذا الصمت، وأن يستعيد أدب الأطفال وظيفته الحقيقية- ليس فقط كوسيلة للترفيه، ولكن أيضاً كمنبر للصمود والعدالة. لأن

لكل طفل الحق في أن يكون بطل قصته-وأطفال فلسطين لا يقاتلون فقط للبقاء على قيد الحياة، بل ليقولوا للعالم: نحن هنا...

الخاتمة

إن صوت الأطفال الفلسطينيين صرخة مكتومة في الأدب العالمي. قصصهم ليست مجرد آثار دمار وحروب، بل هي أيضًا انعكاس للصمت العالمي والتجاهل السياسي المستمر. يجب أن يكسر أدب الأطفال هذا الصمت، وأن يكون مساحة لتقديم روايات بديلة تُسمع فيها أصوات هؤلاء الأطفال.

كما أوضح «إدوارد سعيد»، لا تقتصر السرديات الثقافية على كونها أعمالاً أدبية، بل تُعتبر أدوات مقاومة قوية. إن المأساة التي يعيشها الأطفال الفلسطينيون ليست مجرد محنة فردية، بل جزء من نظام يسعى إلى محو هويتهم وأحلامهم. لكن «محمود درويش»، «غسان كنفاني» و«سونيا نمر»، استخدموا كتاباتهم كوسيلة للدفاع عن هؤلاء الأطفال وإيصال أصواتهم للعالم.

يجب ألا يُنظر إلى واقع الأطفال الفلسطينيين على أنه مجرد قصة حزينة، بل يجب أن يُعترف به كجزء من نضال طويل من أجل الوجود. لأن لكل طفل الحق في أن يكون بطل قصته- وأطفال فلسطين لا يقاتلون فقط للبقاء، بل ليُسمعوا ويُعترف بوجودهم.

صرخة أطفال فلسطين الصامتة:

كانوا أطفالاً...

قبل أن يأتوا إلى هذا العالم، كانت أسماؤهم مخبئة في دعاء آبائهم.

انتظروهم بأغنيات في أيديهم وأمل في عيونهم... حين ولدوا، بدت صرخاتهم الأولى وكأنها ستتحول إلى أغنية يوماً ما.

حينها، لم يكن أفاعي الظلم قد لدغت جلودهم بعد.

ولم تكن القنابل التي أمطرت بيوتهم قد أحرقت أحلامهم بعد.

ثم... ثم كبروا. ومع كل يوم يمر، تشققت قلوبهم كترربة فلسطين.

حين رفعوا رؤوسهم إلى السماء، لم يسمعوا إلا طنين الطائرات دون طيار.

في الأرض الحزينة، لم يرافقهم سوى عصافير ترفرف بأجنحتها.

لم يسألوا أبداً «لماذا نحن؟» لأن أطفال القدس لا يكبرون بالأسئلة، بل بالمقاومة.

وأصبح عد القنابل لعبتهم.

وأصبحت ألعابهم كتباً منسية في الملاجئ.

وطرق مدرستهم تمر بين المقابر.

كانوا اختبار الأمة في آخر الزمان...

في يدهم دمى، وفي الأخرى حجارة ترمي الأمل.

لكن ألم يعلموا؟ أطفال فلسطين يعيشون بجذورهم.

كما تنبت الأرض بصبر، هكذا يصمدون.

تعلموا النوم بين الانفجارات.

واستيقظوا ليجدوا نصف بيوتهم قد اختفى.

لكنهم مع ذلك يبتسمون، لأن الابتسام أيضاً مقاومة.

ويوماً ما...

سيصبح كل حجر يرمونه صرخة في وجه كل قنبلة تسقط:

«نحن هنا!» لأن أطفال فلسطين لم يتعلموا الرقص مع الموت،

بل تعلموا القتال من أجل الحياة.

هم أولئك...

أطفال الألعاب المفقودة...

ملحنو الأغاني المبتورة...

مهندسو الأحلام الناقصة...

لكنهم جنود مقاومة لن تنقص أبداً

أما أنتم، أيها الطفلة؟

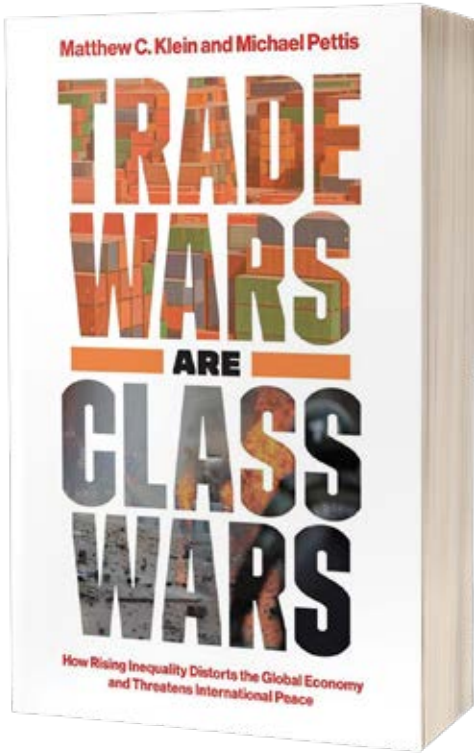
لقد راهنتم على دماء الأطفال الأبرياء؟

لعلكم لم تشبعوا بعد من القتل والدمار.

لكن مهما طال الليل، فإن الفجر لا محالة قادم...

لأطفال فلسطين، لأن الشمس لا تغيب عن الأرض المقدسة!





الحروب التجارية حروب طبقية

المحرر الثقافي

لا يستعرض المؤلفان في كتابهما المشكلات فقط، بل يقترحان حلولاً أيضاً، مؤكداً أن الحل الأساسي لحل هذه المشكلات، يتمثل في توزيع الدخل على الأشخاص الذين سينفقونه، بدون أن يضطروا إلى الاستدانة. ويقترح المؤلفان أن تنشأ منطقة اليورو سلطة مالية مركزية لديها القدرة على إعادة توزيع الموارد، إما بالنسبة لألمانيا فيقترحان أن تنفق الحكومة أموالاً أكبر على الاستثمارات والرعاية.

بالنسبة للصين سيتطلب الأمر إصلاح أنظمة حقوق الملكية، وتحسين حقوق المهاجرين إلى المناطق الحضرية، وتحسين شبكة الأمان الاجتماعي، والنظام الضريبي، وفي النهاية يؤكد المؤلفان أنه إذا لم تدرك الدول هذه التحديات، وتستجيب لها، فإن العالم سيفرق في اختلالات وحروب تجارية.

قيل عن الكتاب:

"ينسج المؤلفان نسيجاً معقداً من السياسات النقدية والمالية والاجتماعية عبر التاريخ ويقدمون آراء ما الذي سار بشكل صحيح وما خطأ... يستحق القراءة للاطلاع على رؤاهم حول تاريخ التجارة والتمويل. - جورج ميلوان، وول ستريت جورنال
"هذا كتاب مهم للغاية." - مارتن وولف، الفاينانشيال تايمز

عام 2000، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل من بينها ارتفاع مدخرات الأسر، وانخفاض معدلات الفائدة، والضرائب التنافسية، ووفقاً للكتاب فإن الصين بإمكانها حل مشكلة انخفاض نصيب الأسر الصينية من الناتج المحلي الإجمالي وفقاً للمعايير الدولية، من خلال نقل الثروات من أيدي النخبة إلى الناس العاديين. من ناحية أخرى يستعرض المؤلفان مرحلة ما بعد إعادة توحيد ألمانيا في التسعينيات، وتحرير سوق العمل خلال العقد الأول من القرن العشرين، ويشير الكتاب إلى أن هذه المرحلة شهدت ارتفاع أرباح الشركات، وضعف استثمار الشركات المحلية، في المقابل انخفض الإنفاق المحلي بشكل كبير، مما أدى إلى وجود فائض ضخم في الحساب الجاري.

تم تعويض هذا الفائض في ألمانيا والعديد من الدول الأوروبية الأصغر مثل هولندا حتى عام 2008، من خلال طفرات الائتمان غير المستدامة والإنفاق في دول مثل اليونان وأيرلندا وإسبانيا، إلا أن الأزمة المالية العالمية أوقفت اتباع مثل هذه الطرق، ومنذ ذلك الحين أصبحت منطقة اليورو كلها لديها فائض في الحساب الجاري، الأمر الذي يزعزع استقرار الاقتصاد العالمي.

يؤكد المؤلفان أنه حينما تكون هناك مدخرات فائضة لدى بعض الدول، تكون الدول الأخرى في وضع معاكس تماماً، كما يشير إلى أن تدفقات رأس المال أدت إلى حدوث عجز كبير في البلدان الناشئة، إلا أن أكبر دولة حالياً تعاني من العجز هي الولايات المتحدة الأمريكية، حيث تعاني واشنطن من عجز في الحساب الجاري، بسبب الطلب الخارجي على الأصول الأمريكية الآمنة.

وجاء تعويض الطلب المحلي الزائد من مصدريهما الفقاعات المالية والعجز الفيدرالي، وظهرت الفقاعة الأولى وهي فقاعة سوق الأسهم في التسعينيات، بينما ظهرت الفقاعة الثانية وهي الفقاعة العقارية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

في كتابهما (الحروب التجارية حروب طبقية) 288 صفحة، يعيد المؤلفان ماثيو كلاين ومايكل بيتيس تعريف مفهوم الحروب التجارية، والتي عادة ما يُنظر إليها على أنها نزاعات تجارية بين بلدان تتعارض مصالحها.

وعلى العكس من هذا المفهوم الشائع للحروب التجارية، يؤكد كلاين وبيتيس من خلال كتابهما أنها تنشأ في الأساس نتيجة للاختيارات السياسية المحلية التي تخدم الأثرياء على حساب العمال والمتقاعدين. ويتتبع المؤلفان أصول الحروب التجارية، ويرجعانها إلى القرارات التي اتخذها السياسيون وكبار رجال الأعمال في الصين وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، على مدى الثلاثين عاماً الماضية.

وفي حين ازدهر الأثرياء في جميع أنحاء العالم، لم يعد بإمكان العمال على الجانب الآخر تحمل تكلفة شراء ما يقومون بإنتاجه، كما فقد الكثير منهم وظيفته، أو اضطروا إلى استدانة مبالغ ضخمة.

حروب طبقية

يركز المؤلفان في الفصول الثلاثة الأولى للكتاب على أن الحروب التجارية هي حروب طبقية بالأساس، ويناقشان تاريخ التجارة العالمية، هذا بالإضافة إلى دور التحرر المالي في توليد تدفقات رأس مال غير مستدامة، والعلاقة بين المدخرات والاستثمارات والاختلالات الخارجية.

كما يستعرض الكتاب تحليلاً لتاريخ الصين وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية على مدى العقود الثلاثة الماضية، فعلى سبيل المثال أرجع المؤلفان النجاح الاقتصادي للصين إلى نسخة متطرفة لما أسماه نموذج التنمية القائم على «المدخرات ذات العائد المرتفع»، بالإضافة إلى استغلال الفرص التجارية.

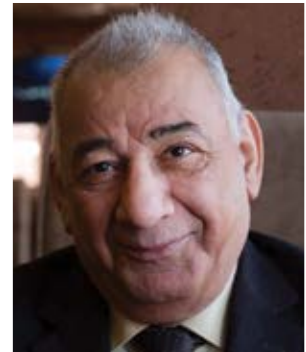
يشير المؤلفان كذلك إلى أنه كان هناك انخفاض حاد في نصيب الأسر الصينية في الناتج المحلي الإجمالي للدولة، منذ أوائل التسعينيات وخاصة بعد



تأويلية السرد: المتخيّل - التاريخ - المتلقي

عندئذ تتأسس علاقة جدلية بين المتخيّل والتاريخ في النصّ الأدبي، مطروحة بحوارية أمام المتلقي الواعي بدوره كمساهم في العثور على أي معنى من النصّ - الروائي، بمعنى ان النصّ أصبح محكوماً بالمثلث: المتخيّل - التاريخ - المتلقي، لأن مؤلف «الميتا رواية» يرفض إمكان النظر الى الماضي والكتابة عنه كما كأن حقيقة، وإنما يضطلع بدلاً من ذلك بدور فعّال، إنه ينتج الماضي، مشاركا، ومسائلا، ومستجوبا²، لكن، هنا، يبرز لنا سؤال إشكالي عن مدى الحدود التي تفصل بين مكونات المثلث، وعن مدى تداخلها واستيعابها للآخر، وعن كيفية اشتغال كل واحد منهم، وتفاعله، مع الواقع المسرد عنه، من خلال العلاقة ما بين مكونات السرد الروائي: الخيال - التاريخ - الواقع، وذلك للكشف عن عمق التفاعل بين هذه المكونات والمتلقي، فالخيال «يعيد تشكيل

هل هنالك اشكالية عندما يستعين، أو يستعير، أو يستلهم، الروائي من التاريخ الأحداث والشخصيات؟ نعم اعتقد ذلك، لأنه يحاول بقدر الممكن أن يطابق هذه الاستعارة بالواقع اليومي، عن طريق الرمز، والفتازيا، ومزامنة الحدث مع الآني، وذلك بالاشتغال على المتخيّل في تداخله مع التاريخ والتلقي، ولا نقوم بتأسيس المتخيّل أي «لا نعني بتأسيس المتخيّل انطلاقاً من الواقع، اننا نعيد إنتاج هذا الواقع كما هو، بل نعني إننا نستفيد منه لإنتاج عوالم جديدة ترفضه وتنفصل عنه، فالمتخيّل يقترح علينا القدرة على رفض الواقع¹، وإن السبب في لجوء الروائي الى التاريخ، هو الابتعاد كلياً عن الحاضر (وذلك بدمج الماضي بالحاضر)، والابتعاد عن المباشرة في السرد، وذلك بأسطرة الواقع، لذا يذهب الروائي إلى الترميز والاستعارة والإحالة في سرد الأحداث،



أسامة غانم

ناقد من العراق

**ومن الكتب التراثية التي تتفجر فيها
المخيلة، على شكل خرافة، أو أسطورة،
ووقوعها بالأساس بعيداً عن الوقائع التاريخية،
هي حكايات (ألف ليلة وليلة) إذا تنشر كل
«تجربة زمانية قصصية عالمها الخاص،
وكل عالم من هذه العوالم فريد في ذاته
ومفرد ولا يقارن بسواه**

احتمالية إشارته إلى الواقع»¹¹، وليس من الممكن أبداً أن تتوافق مخيلة المؤلف مع مخيلة المتلقي، رغم أن الخيال التاريخي هو الذي يتوسط بينهما، وكذلك شهرزاد تعتبر هنا حكاياً من الطراز الأول، في سرد الحكايات، وإلا قتلت، فهناك لعبة غير مريئة ما بين شهرزاد/ السرد وشهريار/ الإصغاء، هي القدرة على الاستمرارية على الحكيم، مع شد الانتباه إلى الحكايات من قبل شهرزاد، وجعل شهريار في ترقب دائم وانتظار، لما سوف يحدث غداً، وهذا يعتمد أيضاً على مزاج شهريار/ المروي له، ومدى انجذابه إلى الإصغاء، لأنه حينما يتوقف الإصغاء، تموت شهرزاد ويموت السرد، ولكن هنا تركز وعي شهريار على الحكيم وليس على النص، وهذه اللعبة جعلت السرد لا ينتهي، شهرزاد تحكي، وشهريار يصغي، ففي الحكيم المتخيل في (ألف ليلة وليلة)، اختفى الموت، وغادر النص، وبقت الحكاية.

وهناك توجد ملاحم تاريخية - أنثروبولوجية أقدم من ألف ليلة وليلة بآلاف السنين، مثل (ملحمة جلجامش) التي نُسجت فيها المخيلة على شكل أسطورة ولكنها واقعة قريباً من الحفريات التاريخية، وهي اليوم تعتبر من أطول الأعمال الأدبية وأغناها التي كتبت بالأكدية - المسمارية، وتتسم الملحمة بالغموض، وذلك لأنها مكتوبة بلغة يتداخل فيها الواقعي بالخيال بحيث تجعل منها قصصاً دنيوية زاخرة بالأحداث، ومن جهة أخرى هناك الكثير من الأحداث الخيالية وفوق الواقعية فيها، حيث يجعلنا هذا، في موقف لا يمكننا فيه "التوصل لصياغة كلية للتجربة الزمانية القصصية"¹²، ويبقى رغم كل شيء السؤال الأبدي قائماً: هل جلجامش شخصية تاريخية أم خيالية؟!، إذا أخذنا النظرية التاريخية بنظر الاعتبار، سنقرأ نصاً من فترة أور الثالثة، يُدعى بالوثيقة السومرية المعروفة بوثيقة «ثبت ملوك سومر» والتي تدون العديد من أسماء ملوك السلالات الأولى التي حكمت بعد الطوفان، الذين ثبت وجودهم تاريخياً. وهذه الوثيقة تجعل جلجامش الملك الخامس في أسرة ملوك أوروك الأولى التي حكمت بعد الطوفان، أما عن جلجامش الأسطوري

أنموذجاً غير واقعي في المتخيل، أن طموح الصدق لدي الذاكرة يملك صفات تستحق أن تعترف بها قبل الأخذ بعين الاعتبار أي نوع من القصور المرصّي أو ضعف للذاكرة»⁷.

وكما يقول رولان بارت هناك تأويلات متعددة ورؤى مختلفة للنص الواحد، بمعنى أن الشخصية والحدث يفسر ويحلل حسب الزمن الذي يقرأ فيه النص، وحسب عمق المخيلة التي يمتلكها المتلقي، فليس كل القراء يمتلكون مخيلة واحدة، أبداً، إنما مخيلات مختلفة، متغيرة، غير متشابهة، وفي هذا يبين إن انحراف «الكاتب (إن لذته في الكتابة لا وظيفة لها) ليضاعف مرتين أو ثلاثاً وإلى ما لانهائية انحراف الناقد وقارته»⁸. بمعنى أن المتلقي كلما يعيد قراءة النص، تكون قراءة ذات رؤية تأويلية متجددة مختلفة عن السابقة، وذلك لأن نظرية القراءة تنتمي للشعرية.

ومن الكتب التراثية التي تتفجر فيها المخيلة، على شكل خرافة، أو أسطورة، ووقوعها بالأساس بعيداً عن الوقائع التاريخية، هي حكايات (ألف ليلة وليلة) إذا تنشر كل «تجربة زمانية قصصية عالمها الخاص، وكل عالم من هذه العوالم فريد في ذاته ومفرد ولا يقارن بسواه»⁹، فهي أمثلة على كيفية تحويل الصور الحقيقية إلى صور أسطورية أو صور خرافية عبر مزاجيتها في سياقات تخيلية موحدة، وهكذا، فإن الوقائع المرسومة في النص المتخيل ما هو إلا عبارة عن نص يستوحي المتخيل المرسوم في الوقائع (الرخ - أسماك ملونة مسحورة - حيوانات مسحورة - الجن - العفاريت - السحر الأسود - البساط الطائر)، عليه إن شخصية شهريار تمثل قارئاً يتحول النص المتخيل بالنسبة إليه، إلى واقع، «لأنه فقد الوعي بالنص بحد ذاته، إن حقيقة أن (النص المفقود) يحول الوقائع نفسه إلى نص هي نتيجة ساخرة، لقوة التلقي المتجهة خارج النص.. على الرغم من أن دراسة تاريخ التلقي تُعد دراسة مهمة بالنسبة للتأويل الفعلي لنص ما، وبالنسبة لموقعه بين النصوص الأخرى، فإنها لا تستطيع معالجة تعقيد المعنى الذي يؤسسه النص نفسه، وهذا هو سبب حاجتنا إلى نظرية شكلية متممة للقراءة التي تستمد معاييرها الخاصة بتلقي النصوص التخيلية من مفهوم سمة التخيل نفسه»¹⁰، وبهذا ليس من الضروري أن تتوافق القراءة الحاصلة في أي زمان ومكان، مع السياقات المهيمنة في النص ذاته، لأن اللغة تحيل على مرجع خارج ذاتها. بالإضافة إلى أن النص التخيلي «يتميز بكونه تأليفاً لا مرجعياً رغم

تجربة القارئ بواسطة وسائل لا واقعيتها وحدها، وأما التاريخ فينجزها بفضل إعادة بناء الماضي على أساس الآثار التي أبقاها»³.

السؤال الذي تطرحه جميع روايات الكتاب، وهي محسوبة على الميتا - قص التاريخي، بالرغم أن العلاقة لما بعد حداثة بين «الرواية والتاريخ أكثر تعقيداً من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ويعمل ما وراء القص التاريخي من أجل أن يوضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليتها بوصفه رواية»⁴، أي لا يتعلق بما هو التاريخ الفعلي، وإنما بمعنى أصح، كيفية تقديم الحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية؟ وكيفية الاستفادة منهما في رسم الحدث أو الشخصية بمنظور الحاضر؟ ومدى عمق التفاعل بين الحاضر والماضي؟ ومن الذي سيطر عليه أو يؤوله؟ «إننا لا نرى الراوي - المؤلف يكتب فقط، وإنما نكون أيضاً على وعي بأن الكاتب يكتب بوعي تام لنا. أن الراوي - المؤلف يطالب القارئ بالمشاركة في خلق الصورة، وعلى القارئ أن يمثل لهذا المطلب وأن يكن عبر فهمه للنص»⁵. أي إننا نبحث في الماضي من أجل أن نفهم الحاضر، وكأن الروائي على وعي من إنه يؤسس علاقة بين الماضي الذي يكتب عنه والحاضر الذي يمارس الكتابة به، أي يجب على المتلقي أن يشترك في عملية التأويل التي وضعه فيها المؤلف، وبالذات الشخصية التاريخية التي يتناولها، ولماذا هذه الشخصية بالذات؟ وكم عمق تصويرها للحاضر؟ وكم تفاعلها مع الحاضر؟ رغم أن بعض الكتاب يطلقون أسماء على شخصياتهم والبعض الآخر لا يفعل، ولكن تبقى الشخصيتين تستمدان حضورهما من الماضي، هنا يكون حضور المتلقي واسع جداً، وساحته التأويلية كبيرة جداً، ومن الجائز أن تتوافق رؤية المؤلف مع المتلقي أو لا تتوافق، فالنص يعطي الحرية الكاملة للمؤلف وللمتلقي.

من هذا تشكل أبعاد مديات توظيف التاريخ سردياً في «الاشتغال عليه بوصفه مفهوماً اصطلاحياً يستدعي الذاكرتين الفردية والجمعية، لتغدو وظيفة التاريخ الجديدة إعادة تداول التاريخ بناء على المشاهدة والمعاينة التي تتطلب التسريد والتخييل والتخريف والتحرير، وليس مجرد التوثيق. وبذلك يتم تجريد الحدث التاريخي من قيود الزمان والمكان، والتعامل معه من خلال رؤية حاضرة تستشرف المستقبل»⁶، فالذاكرة مرتبطة بالماضي متداخلة بالحاضر الذي سيصبح تاريخاً بينما المتخيل فهو ينتمي إلى حاضر متصل بالمستقبل، وفيه يقول بول ريكور «أن للخيال



وكشيء بالاستطاعة التلاعب به، من قبل الراوي ومن قبل المتلقي.

يجب علينا أن نستوعب ماذا يريد النص التخيلي من حيث المعنى الذي يقع وراء النص؟ وهذا لا يتحقق إلا إذا استوعبنا العلاقة القائمة بين النص والمتلقي، وإن هذه العلاقة تنشأ من التفاعل بين النص وذهنية المتلقي عبر تراكماته المعرفية وتجربته الشخصية وقراءاته الذاتية ووعيه السوسيو- ثقافي، عندئذ تتكشف المُمكّنات الدلالية المتعددة للنص التي تقود المتلقي إلى التأويل، لاستخلاص المعنى من خلال اشتراك المتلقي والمؤلف في لعبة التخيل، ويمكن أن ندعو «نتاج هذه الفعالية الإبداعية البُعْدَ الفعلي للنص، الذي يمنح النص واقعيته، وهذا البُعْد هو ليس النص نفسه ولا تخيل القارئ: إنه نتيجة النص والتخيل معاً»¹⁶.

يجب ان لا يفوتنا بان هنالك علاقة متبادلة قوية بين المتخيل والتأويل، وينسحب ذلك على التاريخ والمتلقي أيضاً، ولكن بنسب متفاوتة، وتظهر عند الناقد/ المتلقي دائماً، لأنه يمثل فعالية القراءة الجادة والعميقة، وفي بناء المعنى، والاستجابة لما يقرأه، عن طريق الفهم، وفي القراءة تكتمل التأويلية الكاشفة للمعنى، وهذا ما يؤكد عليه بول ريكور عندما يقول: «إن تحليل النص يكتمل بتحليل ذات الفاعل الذي سيفهم نفسه بشكل أفضل، أو بشكل مُختلف، أو

يجب ان لا يفوتنا بان هنالك علاقة متبادلة قوية بين المتخيل والتأويل، وينسحب ذلك على التاريخ والمتلقي أيضاً، ولكن بنسب متفاوتة، وتظهر عند الناقد/ المتلقي دائماً، لأنه يمثل فعالية القراءة الجادة والعميقة، وفي بناء المعنى، والاستجابة لما يقرأه، عن طريق الفهم

ذاته الحقيقية إلى الذات الأخرى التي يجسدها، كأنه انفصل عن عالمه الواقعي - اليومي ليصبح في العالم الافتراضي للشخصية التي يجسدها.

أما عندما يريد الروائي أن يستلهم التاريخ، فتكون الكتابة عنه غير التي يكتبها المؤرخ، فالروائي لا يعتبر مؤرخاً، وإنما يعتبر قارئاً لمرحلة تاريخية بمنظور شخصي، لأن رؤيته التاريخية ستكون وفق اشتراطات العمل الروائي، ووفق المخيلة التي يشغل عليها، رغم أنه يعلم بأن الرؤية التاريخية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع «15، اليومية التي يعيشها، في استعارة الحدث أو الشخصية، بل يتعدى ذلك إلى الاستعارة من الموروث الديني أو الموروث الأسطوري وحتى الخرافي، في تعزيز النص، وهنا يتقاسم المتخيل السردى والمتخيل التاريخي النص، في الانفتاح اللامحدود وفي عدم التقيد بأي شيء، عليه يتطلب منا إن ننظر للتاريخ كخطاب،

والفرق والتداخل بين الشخصيتين وحول جدلية واقعية أسطورة جلجامش أو عدم واقعيتهما، نلجأ إلى إزالة الحدود الفاصلة كما فعل هايدن وايت بين القصص والتاريخ، أو كما عبر بدقة عن ذلك قائلاً: «لا نستطيع أن نعرف الفعلي إلا من خلال معارضته أو مقارنته بالمتخيل»¹³. عليه سوف تبقى شخصية جلجامش شخصية حقيقة متخيلة أسطورية.

فمنذ القدم كان التخيل متواجداً في عقل الإنسان (الثور المجنح - بروميثيوس - كعب اخيل - القنطور - السيرينيات)، لأن الإنسان كائن متخيل، بالأساس، لدرجة يقول سارتر أن الخيال هو «ظهور المتخيل أمام الوعي»¹⁴، وعند بول ريكور يكون جوهر الخيال، له وظيفة انتاجية لغوية، والأدب الذي يكتب بهكذا مخيلة عالية وعميقة، ومهم امتدت وتوسعت جذورها التاريخية «الأوديسا - حي ابن يقظان - كليلية ودمنة - روبنسون كروزو - دون كيشوت - مائة عام من العزلة - الخيميائي - أولاد حارتنا»، يضعنا (أي الأدب) على حافة الوجود كما تقول جوليا كريستيفا، حيث يصاب المتلقي بهذه المشاهد المتخيلة، بالدهشة، والانبهار، والسفر بين عوالم افتراضية.

وإن أدق من يمثل المخيلة، هو الممثل حينما يكون على خشبة المسرح، في تجسيده لشخصية خيالية مغايرة له، هنا يمارس الممثل تحولاً متخيلاً من قبل

سيبدأ بتفهّم نفسه»¹⁷، وعليه يجب أن يُنظر إلى «التأويل على أنه شيء يُجرى على التخيل، بل بالأحرى على أنه شيء يُجرى في التخيل، يصبح، عندئذ، موقف مناهضة التأويل موقفاً يتعذر الدفاع عنه، لأنه مساوٍ لرفض شكل هامٍّ من أشكال التخيل (الحديث) الذي يعني بالتأويل: أي أنه يعني بمدياته وحدوده، وضرورته وقصوره»¹⁸، ومعنى ذلك أن التأويل مرادف للتخيل، في اشتغاله واتصاله مع السياقات: التاريخية - السياسية - السوسولوجية.

فالتأويل قد يتخذ من التخيل الخاتل في ذاكرة الفرد أو الذاكرة المجتمعية مادة انطلاق في تناول نص ما أو خطاب ما، وفي اللحظة ذاتها يكون فعل التخيل فعلاً تأويلياً في جوهره، لأن التخيل يكون هنا قابلاً لاحتواء مفاهيم جديدة، كما أنه يكون متواصلاً مع الطروحات المختلفة والمتغيرة، فهو كما تقول عنه إيفلين بتلجيون أي التخيل «يتكون من جملة التمثيلات التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة»¹⁹، مشترك مع المتلقي الذي تكون مهمته بالأساس مهمة تأويلية بالدرجة الأولى أيضاً، رغم خضوعها للتخيل القرائي، إن اشكالية التأويل مشروطة بنية المعنى التخيل والتي لا تتحدد إلا من خلال مسألة القراءة، فالتأويل للنص لا يمكن أن ينشأ إلا خلال عملية قرائية ملتزمة بالخطوات الثلاث: الفهم - التفسير - التطبيق، عندئذ يتحدد المعنى للنص المصاحب للتخيل.

وعلى مجمل ما استعرضناه آنفاً، مع ملاحظة نقطة التصور الأساسي في تأويلية غادامير والتي تقوم على فكرة تأثير التاريخ، بهذا «المعنى نستطيع

أن نُشير إلى التمييز بين عمل سرفنتس ومستقبله وإلى الثورة الفرنسية في تأثيرها في التاريخ»²⁰، من هنا فإن الوعي الذي تكوّن في تأويلية غادامير سيحتوي بالتالي على وعي تاريخي، رغم حضور المتخيل في مجال الكتابة التاريخية.

إذن فالتخيل هو إثارة قصدية للمتلقى تستدعي منه استنهاض جميع المتراكم المخزون لديه لكي يتجاسر ويتمثل مع ملامح الصورة المتخيلة، وبهذا يتم الربط بين المتراكم والصورة ليشكلا لنا في النهاية المتخيل متجاوزاً حدود الواقع. إن مجال المتخيل لا متناه، فهو يوجد في كل مجالات الإبداع الإنساني.

والمشارك في هذه اللعبة، لعبة التخيل، هما المؤلف والمتلقي، ولكن لكل منهما دوره في اللعبة، فالمؤلف يقدم نصاً غامضاً ملغزاً، والمتلقي عليه كشف الغموض وحل اللغز، تحقيق أدبية النص وجماليته، عندئذ تكون القراءة مُمتعة لأنها ستكون فعّالة وإبداعية، وعليه فإن «فعل تكوين صورة مُتخيلة عن الجبل يفترض سلفاً غياب الجبل. والشيء نفسه يحدث مع النص الأدبي، فنحن نستطيع أن نكون صور أشياء غير موجودة، ولكن، في حين يُقدّم لنا الجزء المكتوب من النص المعرفة، فإن الجزء غير المكتوب هو الذي يُتيح لنا فرصة تكوين صورة مُتخيلة»²¹. إذا يتعين على المتلقي أن يستخدم خياله في النص لتركيب المعلومات المقدمة إليه.

بل ويذهب المفكر الدكتور عبدالله إبراهيم في كتابه (التخيل التاريخي: السرد والأمبراطورية والتجربة الاستعمارية) إلى أن التخيل التاريخي ما هو إلا «المادة

التاريخية المشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية»²²، أن التخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، إنما يستوحيا بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهومن نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعم بالوقائع، وقام بإحلال مصطلح «التخيل التاريخي» محل مصطلح «الرواية التاريخية» لأن هذا سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، حسب رايه. ورأى أن ذلك الاحلال يفكّ ثنائية الرواية والتاريخ، ويعيد دمجهما في هوية سردية مختلفة جديدة.

وهناك نص يجتمع فيه: المتخيل. التاريخ. المتلقي. كما تبين لنا الناقدة الكندية ليندا هتشيون في صورة نادرة، قلما نثر عليها، في الانسجام والتلاحم والتداخل لهذا الثلاثي، مما يمنح المتلقي مساحة لا متناهية من التساؤلات والريبة والاندهاش:

«إن ماركو بولو في (مدن غير مرئية) لا يتالو كالفينو ليس ماركو بولو التاريخي. كما أنه هو في الوقت ذاته. كيف لنا أن نعرف اليوم المستكشف الإيطالي؟»²³.

فالرواية تقوم على الواقعي - التاريخي وعلى المتخيل الروائي، وما من شك أن كل رواية تستعير من التاريخ فيها تاريخ وفيها متخيل، ويجب أن يجتمع التاريخ والمتخيل معاً، لأن بدون الشخصية التاريخية، لا تصبح رواية ما وراء القص - التاريخي.

الهوامش والاحالات:

- 1 - ليلي إحمياني - صورة التخيل في السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016، ص 43.
- 2 - برندا مارشال - تعليم ما بعد الحداثة/التخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 195.
- 3 - بول ريكور - بعد طول تأمل، ترجمة: فؤاد مليت، مراجعة وتقديم: د. عمر مهيل، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت والدار البيضاء والجزائر العاصمة، 2006، ص 103.
- 4 - ليندا هتشيون - ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ترجمة: أماني أبو رحمة، المجلة الثقافية الجزائرية 6/ 2011.
- المقال فصل من كتاب جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة، مجموعة مؤلفين. ترجمة أماني أبو رحمة، دار نيونو للنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، 2010.
- 5 - تعليم ما بعد الحداثة - ص 197.
- 6 - نادية هناوي - رواية التاريخ وسرد التخيل، القدس العربي، 3 يونيو 2017.
- 7 - بول ريكور - الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط 1، 2009، ص 56.
- 8 - رولان بارت - لذة النص - ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط 2، 2002، ص 43.
- 9 - بول ريكور - الزمان والسرد «الزمان المروي» ج 3، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، 2006، ص 189.
- 10 - تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان - القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل،
- ترجمة: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، 2007، ص 110، 111.
- 11 - م. ن.، ص 105.
- 12 - بول ريكور - الزمان والسرد، ج 3، ص 189.
- 13 - م. ن.، ص 230.
- 14 - د. شاكر عبد الحميد - الخيال: من الكهف الى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة العدد 360، الكويت 2009، ص 81.
- 15 - عبد الله إبراهيم - موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 435.
- 16 - جين ب تومكينز - نقد استجابة القارئ: من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط 2، 2016، ص 113.
- 17 - جان غرونديان - التأويلية، ترجمة: د. جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، 2017، ص 91.
- 18 - القارئ في النص - 198، 199.
- 19 - أسماء سعدي - المتخيل السرد في رواية (همس الجنون) لمحمد مفلح، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة بكرة/الجزائر، كلية الآداب واللغات، 2015، ص 8.
- 20 - جان غرونديان - التأويلية، ص 63.
- 21 - نقد استجابة القارئ: من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية. ص 117.
- 22 - د. عبد الله إبراهيم - التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، 2011، ص 5.
- 23 - ليندا هتشيون - ما وراء القص التاريخي.

الواقعية السحرية في رواية (نصف مجهول) للكاتب جمال الجزيري

مفاهيم مثل الزمن، الجغرافيا، التاريخ، واللغة. يسهم هذا المزج في تحفيز خيال القارئ وإثارة تفكيره، بينما ينقل رسائل ذات مغزى أعمق وإحساساً عاطفياً قوياً. من خلال الجمع بين العقلاني وغير العقلاني، تدعو الرواية القراء إلى استكشاف الحدود الضبابية بين الواقع والخيال، المنطق والفوضى، والتاريخ والسردي المتخيل.

تعتمد الرواية على السرد غير الخطي والتشوهات الزمنية، متجاوزة التسلسل الزمني التقليدي. من خلال توظيف ذكريات الماضي، لمحات من المستقبل، أو حتى خطوط زمنية بديلة، تخلق الرواية إحساساً بالارتباك وعدم القدرة على التنبؤ. لا يعزز هذا التلاعب بالزمن الجانب غير المنطقي للسرد فحسب، بل يخدم أيضاً هدفاً منهجياً في إضفاء مزيد من التعقيد والعمق الموضوعي. في نصف مجهول، يتلاعب المؤلف بمهارة بالحدود بين الواقع والخيال، مما يضيف على الرواية طابعاً فريداً ومثيراً للتأمل:

وبينما أسير، أسمع لغةً مبهمَةً، لا أظن أنها بحروف بشرية، وأظن أنها لغة الثمار، ثمار كل الأشجار أتأمل كل الوجوه. أمدُّ طرفَ إصبعي وأحاول أن أسلمَ عليها فرداً فرداً. الوجوه الموجودة في المستوى الأول، والتي قلتُ من قبل إنها أقرب لي، سواء على

الدراسة، يوظف الجزيري الواقعية السحرية لالتقاط الطبيعة السريالية والمتعددة الأوجه لهذه التجارب التاريخية، حيث تمكّنه العناصر السحرية من تجسيد الفوضى والارتباك اللذين يميزان الفترات المضطربة. إلى جانب الأحداث التاريخية، مرّ الجزيري أيضاً بتجارب شخصية عميقة، مثل الخسائر، التحولات العاطفية الشديدة، أو مراحل اكتشاف الذات، والتي تعكسها روايته. تمنحه الواقعية السحرية القدرة على نقل التعقيد العاطفي لهذه التجارب بطريقة تتجاوز حدود الواقعية التقليدية.

تُعد نصف مجهول مزيجاً ساحراً من الواقع والخيال، حيث تتلاشى الحدود بين الزمان والمكان، مما ينتج سرداً يزعزع أساليب السرد التقليدية. ببراعة، يوظف الجزيري جميع السمات المميزة للواقعية السحرية، مقدماً عملاً يعكس مهارته وحرفيته المتقنة. تتجلى هذه الخصائص في الأحداث غير المنطقية، الإطار الواقعي، نقص المعلومات، استدعاء الموتى والتخاطر، تفكيك البنية السردية التقليدية، بالإضافة إلى النقد الاجتماعي والسياسي، ما يجعل الرواية تجربة سردية فريدة ومؤثرة.

تقدم الرواية دراسة ممتعة للتفاعل بين العناصر المنطقية وغير المنطقية داخل سردها، حيث تتناول



د. أشرف زيدان

جامعة بور سعيد/كلية الآداب/مصر

تحليل الأحداث غير المنطقية وغير المتناسكة في الرواية¹

واجه العديد من كتاب الواقعية السحرية اضطرابات اجتماعية أو سياسية أو ثقافية كبرى، إلى جانب تحولات شخصية عميقة (ديفيد لودج 114). وقد شملت هذه الاضطرابات الحروب، الثورات، الدكتاتوريات، الاستعمار، أو التغيرات المجتمعية الكبرى. في رواية



يرمز في الوقت ذاته إلى الحالات العاطفية والنفسية للشخصيات.

كما تتلشى الحدود الجغرافية والزمنية داخل عالم هذه الرواية ذات الطابع الواقعي السحري، حيث ينظر الراوي إلى جميع المواقع على أنها امتدادات لكيان مكاني واحد، أشبه بمساحة موحدة تتخذ أشكالاً مختلفة، لكنها تحتفظ بجوهر ثابت. إنها مساحة يتواجد فيها الأفراد في حالة من الحيرة والارتباك، تعكس اللحظة الحاضرة بكل غموضها وعدم يقينها: احمد ربك أن هناك حلقة مفقودة لديك وأنها حلقة واحدة. أحس بأن هناك عشرات الحلقات المفقودة في رأسي، ولم أعد أستوعب شيئاً، كأن هناك بعض الشفرات التي تم سحبها خلسة من بصمتي الوراثية، وأني الآن حائر في كيفية ترميم بصمتي الوراثية حتى أستطيع أن أربط بين كل ما يحدث وأستطيع أن أفهم الموقف. ظننت أن الخروج إلى الصحراء سيمنحني استراحة محارب أستطيع فيها أن أصفي ذهني، ولكنني اكتشفت أن كل الأماكن في هذا الجزء من العالم امتداداً لمكان واحد، قد تختلف مظاهره، لكن جوهره واحد، وهو أن تجلس كما نجلس الآن دون أن نفهم شيئاً... (الرواية 100)

يتعمق هذا المقطع في جوهر التجربة الإنسانية، مسلطاً الضوء على النضال المشترك لفهم تعقيدات الحياة، والشعور العالمي بالارتباك الذي يوحد البشر. يؤكد السرد أن وراء تنوع الثقافات والمناظر الطبيعية، يكمن خيط مشترك من عدم اليقين الوجودي والسعي

في الهواء. تصطدم الجؤافة بديك رومي طائر في الهواء، فتنبثته، ولا أعرف كيف يطير الديك الرومي ولا من أين جاء!» (75).

يعكس هذا الاقتباس ببراعة المزج المتقن بين الواقع والخيال داخل السرد. تبدأ الجملة الأولى: «نحن عابرا سبيل يا أم حسن، ونريد أن نأكل» بإضفاء طابع واقعي على المشهد، إذ تعكس التجربة الإنسانية العالمية في البحث عن القوت، سواء بالمعنى الحرفي أو المجازي، بينما يشق الأفراد طريقهم عبر الحياة. لكن مع قول أم حسن العفوي: «فداؤكم الأكل كله. فداؤكم كل الأكل. ابعدا قليلاً»، يتحول السرد نحو بعد أكثر تجريداً وروحانية، مما يضيف عليه طابعاً صوفياً وتأملياً ميتافيزيقياً. هنا يبدأ الخيال في التداخل مع الواقع، متجاوزاً المستوى المادي إلى مستويات أعمق من الوجود.

تبلغ اللحظة الفاصلة ذروتها عندما ترمي أم حسن الجؤافة نحو المدخل المفتوح، فتصيب بطريقة معجزة ديكاً رومياً أثناء طيرانه. يشكل هذا الحدث عنصراً خيالياً يتحدى قوانين الطبيعة والمنطق، حيث يضيف هذا التصادم العفوي لمسة سحرية على السرد. إن ظهور الديك الرومي المفاجئ وقدرته غير المتوقعة على الطيران يعززان الغموض والسحر، مما يدفع القصة إلى عالم يتجاوز الواقع نحو فضاءات خيالية تتسم بالطابع الماورائي والسحري. يُختتم المقطع بتأكيد الراوي على الغموض المحيط برحلة الديك الرومي وظهوره غير المتوقع، حيث يبقى هذا الحدث محاطاً بـ«حجاب المجهول»، مما يعزز الشعور بالدهشة ويؤكد على التعايش بين الواقعي والخيالي داخل النص.

في هذا المشهد، يدمج الكاتب بسلاسة بين العادي والاستثنائي، الملموس والتمثيل، ليخلق سرداً يدعو القارئ إلى استكشاف الخط الفاصل بين الواقع والخيال. يشجع هذا المزج بين العناصر الغامضة والمألوفة على التأمل في الجوانب غير القابلة للتفسير من الحياة، مع الحفاظ على ارتباط الرواية بالتجربة الإنسانية الواقعية. وبهذا الأسلوب، يبتكر الكاتب تجربة أدبية آسرة، تتردد أصدائها بين اليومي والخيالي، مما يجعل السرد عميقاً ومثيراً للتفكير.

تمتاز في رواية الجزيري مجموعة متنوعة من الأماكن، سواء الواقعية أو الخيالية، التي تتداخل بطرق غير مألوفة أو غير منطقية. لا تلتزم بعض هذه المواقع بالحدود الجغرافية للعالم الحقيقي، مما يطمس الخط الفاصل بين المعقول والخيالي. يسهم هذا الأسلوب في خلق جو أشبه بالحلم، يعزز الإحساس باللا منطقية داخل السرد، بينما يعكس أو

مستوى الواقع أم الحنين أم الماضي أم الذكريات أم المستقبل - أيًا كان - أحاول أن أقبّلها، دون أن تجرحني أشواك الليمون. ... هذا الدكتور المحترم أوقف سيارته على أشجارنا وأخذ يملأها ببززين ثمارها، دون أن يطلب الإذن أو يدفع ثمن الوقود. (الرواية 13، 20، 45)

تعكس هذه المقاطع غرابة الحياة وعيبتها من خلال سيناريوهات سحرية وغير تقليدية. في المقطع الأول، يواجه الراوي تجربة غير عادية حيث يسمع «لغة غير واضحة» لا تتوافق مع أساليب التواصل البشري، مما يشير إلى فكرة أن العالم مليء بألغاز وأحداث تتحدى المنطق التقليدي. تجسد هذه الظاهرة، حيث تمتلك الفاكهة لغة خاصة بها، انزياحاً عن الفهم الطبيعي للأشياء، مما يعزز عنصر العجائبية في السرد.

أما في المقطع الثاني، فيرتقي العيب إلى مستوى آخر عندما تتحول فاكهة الليمون إلى أشكال بشرية، مطمسة الحدود بين الحي والجماد. يبرز هذا التحول السحري عدم القدرة على التنبؤ بالوجود ويعكس الطبيعة غير القابلة للتفسير للعالم. وتزيد محاولة الراوي تقبيل الفاكهة المتحولة من حدة العبثية، مما يؤكد على غرابة الموقف وانفصاله عن المنطق التقليدي. في المقطع الثالث، يظهر محاضر محترم وهو يقوم بتزويد سيارته بـ«البززين» المستخرج من الأشجار، مما يشكل تحدياً للفهم الواقعي للعالم والاستخدام المعتاد للموارد. يزيد تجاهله للإذن أو الدفع من الطابع العبثي للموقف، إذ يكسر التوقعات المجتمعية ويعزز الشعور بعدم الاتساق بين الفعل والمنطق السائد.

تعكس هذه المقطعات الحياة كسلسلة من الأحداث غير القابلة للتفسير، حيث تمتزج الواقعية بالسحر والغرابة، مما يشير إلى أن محاولة فرض المنطق على كل موقف قد تكون بلا جدوى. تدعو الرواية إلى تقبل هذا الجانب غير المتوقع من الحياة، والتصالح مع كونه لا يتماشى دائماً مع التوقعات التقليدية.

تشير هذه العناصر إلى أن نصف مجهول تنتمي إلى الواقعية السحرية، حيث تمتزج العناصر الخيالية بسلاسة مع تفاصيل الحياة اليومية. يتيح هذا الأسلوب للمؤلف استكشاف موضوعات وعواطف معقدة بطريقة إبداعية وفريدة. كما أن الرواية لا تلتزم بحبكة خطية أو تسلسل منطقي للأحداث، بل تتسم بلحظات حاملة وسريالية تتجاوز حدود الممكن، بل وتكسرهما في بعض الأحيان، مما يضيف على السرد طابعاً مميزاً وغير تقليدي: «نحن عابرا سبيل يا أم حسن، ونريد أن نأكل. تقول بتلقائية: فداؤكم الأكل كله. فداؤكم كل الأكل. ابعدا قليلاً. تكوّر يدها على الجؤافة التي مازالت في يدها وتقذف بها نحو خارج الباب لأعلى

المستمر لاكتشاف المعنى. في النهاية، يشير إلى أن البشرية مترابطة في بحثها عن إجابات للأسئلة الغامضة للوجود، متجاوزة الحواجز والحدود.

يتجلى هذا التحول من خلال الاستخدام المجازي لأداة سحرية، تذكر بقدرة رياض الغزلاني على عبور المسافات الشاسعة والتنقل بسلاسة من الجيزة إلى جهينة في محافظة سوهاج بتعويذة بسيطة: «ترا را را. ها هو بيتك وبيت أمك. قلت نجيء ونساعدها في تجهيز الأكل. كما تعرف، الأكل الطازج أفضل من الأكل البائت. وذلك الأكل البائت ما زال في الثلاجة، ويمكننا أن نأكله عندما نعود إلى الجيزة بإذن الله» (الرواية 62). تعمل هذه القفزات السردية، رغم غرابتها، على إرباك الإدراك، مما يعزز الشعور بالمجهول الذي يحيط بجميع جوانب الحياة، ويجعل الوضوح بعيد المنال بدونه.

على مستوى آخر، ينتقل السرد بين بيئات واقعية وأخرى خيالية، مما يخلق انفصالاً زمنياً. كما يتجلى في الاقتباس التالي:

لا أذكر أنني دخلت هذه الغرفة منذ أن مات أبي، فلقد عدت من السفر وقبلت يده، دون أن أخشى الموت، مع أنني كنت أرتعش عندما كنت أقبل أي أحد من موتى عائلتنا قبل الذهاب به إلى الجبّانة. قبلت يده وخرجنا به مباشرة لأنهم كانوا ينتظرون وصولي في أسرع وقت. وهي الغرفة التي مات فيها جدي أيضاً. مرّت أكثر من ثلاثين سنة، وها أنا أرى جدي أمامي، كأنني رأيته بالأمس. وأرى أبي أيضاً، ولا أعرف كيف أتخيّل جيلين كاملين متجاورين في موتيهما أمامي هكذا! هل أودّعهما وأخرج؟ أم أترك نفسي لهذا المغناطيس الهائل الذي يجذبني إلى هذه الغرفة؟ بل هما ثلاثة أجيال، فأخي الأكبر كان يستعمل هذه الغرفة مكتباً أيضاً قبل مرض جدي وقبل أن يرحل هو إلى المدينة ليواصل دراسته، وكان يشرح لي فيها الدروس التي قد تكون صعبة عليّ في اللغة. (الرواية 127)

تخدم هذه الخيارات السردية أهدافاً متعددة؛ فهي تفكك بنية الحبكة التقليدية، وتضفي على النص إحساساً بالإثارة والارتباك بسبب الانتقالات السريعة بين الأماكن والبلدان، وتشوه التسلسل الزمني للأحداث. في الوقت ذاته، تؤكد هذه التقنيات على غياب الحقائق المطلقة، متحدياً مفهوم اليقين التام، كما يعكسه عنوان الرواية نفسه، «نصف مجهول».

يهيمن مفهوم الحنين إلى الماضي على رواية الدراسة، حيث لا يرفض الجزيري الماضي بشكل مباشر، بل يتعامل معه بطريقة قد تبدو مشوهة للبعض. يعكس هذا الأسلوب روحاً ديمقراطية في تعامله مع التراث،

في حين يسعى هو وما بعد الحداثيون إلى تفكيك الهالة والغموض المحيطين بالأعمال الكلاسيكية الشهيرة (التراث). غالباً ما يتخذون من السخرية أداة لذلك، كما تجسد في إضافة مارسيل دوشامب شارباً إلى لوحة الموناليزا لدافنشي.

ومع ذلك، فإن هذه العودة إلى الماضي قد تنبع أيضاً من القيود الإبداعية المعاصرة للفنانين، وهو أمر لا ينطبق على الجميع. يتمثل هذا في إعادة النظر في الماضي وإعادة استخدامه وتقديمه بشكل جديد. لقد وصل الفن إلى مرحلة لم يعد فيها يتبع مساراً تاريخياً خطياً من الإبداع والتقدم، بل بدأ يتراجع ويدور داخل تاريخه الخاص، معيداً تدوير الأشكال والأفكار القائمة.

تؤدي هذه الدورة المستمرة من التكرار وإعادة الاستخدام إلى شعور بالعبث، حيث يصبح السعي وراء التجديد والأصالة في الفن غير مجدٍ أو بلا معنى في عالم مليء بالنسخ والمحاكاة. هذا المنظور يتماشى مع صعود «صناعة التراث» في الغرب منذ أوائل السبعينيات، وهو المصطلح الذي درسه علماء مثل دوغلاس كريمو وأندرياس هويسنر، حيث يُعد التاريخ بمثابة أرشيف ضخم يمكن استرجاعه واستهلاكه مراراً وتكراراً:

أدرك ذلك الشاب أن كل دلو ماء كان يسكبه في ذلك الزير ليمتلئ كان حلقة مفقودة، كان حلقة في سلسلة طويلة لا سند لها. اعذرني يا جدي؛ فربما أضطر لأن أملاً فجوات حكايتك وحلقاتها المفقودة بتفاصيل من عندي، فلا بد أن يكون الكلام له معنى، ولا يمكنني أن أظل حائراً وتائهاً ومشوشاً وضائعاً هكذا. (الرواية 139)

وفقاً لهويسنر، ترتبط ما بعد الحداثة وصناعة التراث ارتباطاً وثيقاً، حيث تُشكّلان طبقة تقصّل بين الحاضر والماضي. في هذا الإطار، يصبح التاريخ أقرب إلى كونه بناءً معاصراً بدلاً من كونه خطاباً نقدياً. ويشير إلى أن القراء يجدون أنفسهم مضطرين بشكل متزايد لاستكشاف التاريخ من خلال الصور الشعبية المتاحة لهم، حتى وإن كانت تمثل تشويهات أو تحريفات زائفة (43، 165).

بدلاً من تقديم رؤى أو «وجهات نظر» جديدة كلياً عن التاريخ، يميل مؤلف «نصف مجهول» إلى دمج عناصر من التراث أو الماضي لإبراز مفهوم «المقارنة». وغالباً ما تتسم هذه المقارنات بطابع فكاهي وقد تبدو كوميدية.

باختصار، يمكن لـ «نصف مجهول» أن تقدم تصوراً بديلاً للتاريخ أو تعيد تخيل أحداث تاريخية بطريقة غير منطقية أو خيالية. يُستخدم هذا التغيير

في الأحداث التاريخية كتعليق على نتائج الخيارات المختلفة أو على قابلية التاريخ لإعادة التشكيل. إن المزج بين العناصر التاريخية المنطقية وغير المنطقية يُشجع القراء على التفكير في تأثير التصرفات غير العقلانية على مسار التاريخ.

يمكن النظر إلى الحياة على أنها سلسلة من الأحلام، مما يعكس الطبيعة المعقدة للوجود والنضال الإنساني للتكيف وإيجاد التوازن داخله. غالباً ما يلجأ الأفراد إلى خيالهم وأوهامهم وأحلامهم بحثاً عن الراحة والسكينة والفرح. تشكل هذه الأحلام ملاذاً، وأداة للتعامل مع تعقيدات الواقع، ووسيلة لفهم جوانب الوجود يصعب استيعابها في عالم اليقظة:

في حلم آخر، بعد حلم الحديقة، رأيت نفسي واقفاً على باب أنتظر الدخول، ولكن الحارس لم يسمح لي بأن أخطو على العتبة المؤصلة إلى الباب إلا بعد أن سألتني سؤالاً لا أذكره الآن وأجبت عليه إجابة أعجبته ولا أذكرها الآن أيضاً. يفتح لي الباب، وتعاودني صورة من منام آخر رأيته في الليل أيضاً، وهي صورة شجرة تين وشجرة زيتون وبينهما شجرة ليمون، فأقول له: شكراً على التين والليمون والزيتون. حلمت بهم وها أنا أكاد أشم رائحتهم. (الرواية 9)

تبدو الأحلام هنا وكأنها عنصر يُضفي شيئاً من النظام على الحياة الفوضوية المليئة بالحلقات المفقودة التي تتحدى الفهم البشري ومحاولات صنع المعنى. يُشكّل نسج الأحلام المتنوعة رابطاً مشتركاً يمنح الحياة تماسكاً ومعنى. وعلى عكس الأماكن التي تمت مناقشتها سابقاً، والتي تمثل نسخاً مكررة لمكان واحد وتتناقض مع عملية صنع المعنى التي يقوم بها الراوي، فإن أحلام هذا الراوي في هذا المقطع تتسم بالاستمرارية والتكامل. فهي تسلط الضوء على بعضها البعض، وتكوّن فضاءً مترابطاً وذو دلالة، قادراً على مواجهة العالم الواقعي الذي يميل إلى تفكيك الروابط وطمسها.

على ذات النهج، يُبرز العمل الرائد لجاي ديبور، «مجتمع الاستعراض»، أوجه القصور في عالم أصبحت فيه وسائل الإعلام متغلغلة في جميع جوانب المجتمع (2). يرى ديبور أن الناس يعيشون في واقع تم استبداله بعروض سطحية وثابتة. في هذا العصر الحديث، يسود تفضيل المحاكاة على الواقع، والصورة على الحقيقة، والمظهر الخارجي على الجوهر. لا يكتفي هذا الاتجاه بإبراز الوهم فحسب، بل يمنحه أيضاً مكانة شبه مقدسة، مما يجعل الحياة تبدو، رغم مظهرها الأصيل، مجرد انعكاس لواقع مفرط وليس الحقيقة الصافية:

أنام على ظهري وأتأمل شجر التين أعلاي وحولي. ثماراً تومئ لي، ثماراً تتدلّى إلى متناول يدي، ثماراً تقطر

لَبَنَهَا على جبهتي، ثمارٌ تمدُّ يدها وترتَّبُ على كتفي. أحسُّ بأن شجرة التين لها حضنٌ، وهذا الحضن له ظلٌّ أو امتداد، فيحتضنني حضنُها ويمتدُّ ظلُّها ليدثرني بالكامل، فأغفو، ولا أعرف إن كان الفعل أغفو دقيقاً أم لا، بمعنى أنني أدخل في المنام ذاته، كأنَّ تنسابُ الصورُ أمامَ عينيكَ أو داخلَ عينيكَ المغمضتين وترتاح أنت للدغغة، فلا تعرف إن كانت هذه الدغغة حقيقية أم أنها تحدث في خيالك. لا تعرف إن كنت أنت سافرت دون أن تدري في الزمن أو في المكان أو أي شيء لتصل إلى مصدرها أم أنَّ مصدرها هو الذي انتقل إليك ليمزج بين مكانك ومكانها، بين زمانها وزمانه، أو إلى زمن مشترك بينكما لا تعرف إن كان زمناً ماضياً أم زمناً سيجي!! (الرواية 12) تعكس هذه الفقرة عناصر الواقعية السحرية من خلال الدمج السلس بين العادي والخيالي بطريقة تبدو واقعية. تبدأ القصة بوصف الراوي مستلقياً تحت شجرة تين، وهو نشاط يومي بسيط للغاية. لكن سرعان ما يتحول السرد إلى أبعاد خيالية عندما يعبر الراوي عن شعوره بعدم اليقين بشأن الزمن، مما يعلق القواعد المألوفة للواقع. يعبر هذا المزج بين الواقع (الاستلقاء) والخيال (اللحظة الخالدة) عن جوهر الواقعية السحرية.

يضيف وصف ثمار التين الشهية، التي تغري الراوي ورحيقها الذي يلامس جبهته برفق، لمسة سحرية إلى المشهد. تتجاوز هذه التجربة الحسية حدود المألوف، وتُصور كجزء طبيعي من البيئة المحيطة، لكنها تحمل طابعاً يشبه الحلم والسريرية. يضيف التشبيه الذي يُظهر أشجار التين وكأنها تمد يدها لترتبت بلطف على كتف الراوي شعوراً بالحياة والوعي في العالم الطبيعي. يُقدم هذا التجسيد باعتباره جزءاً أصيلاً من السرد، مما يطمس الحدود بين الكائنات الحية والجمادات.

إضافةً إلى ذلك، يُضفي ذكر عناق شجرة التين بُعداً عاطفياً ونفسياً على المشهد، ما يوحي بارتباط عميق بين الراوي والعالم الطبيعي، يتجاوز حدود التجربة الإنسانية المعتادة. باختصار، يلتقط هذا المقطع جوهر الواقعية السحرية من خلال دمج العناصر السحرية أو الخيالية بسلاسة داخل بيئة عادية وواقعية. ويُعامل السرد هذه العناصر كجزء طبيعي من العالم، ليخلق إحساساً بالدهشة والسحر في تفاصيل الحياة اليومية، وهي السمة المميزة لهذا النوع الأدبي.

يحمل الواقع في جوهره لغزاً عميقاً، حيث تصبح الأحلام لوحة يستكشف القراء من خلالها أسرارها. هذا يبرز العبثية المتأصلة والفوضى وتشويه القيم التقليدية التي تتسم بها الحياة اليومية. في إعلانه

الذكي، يفترض أوسكار وايلد أن الطبيعة تحاكي براعة الإبداع البشري. وعلى هذا الأساس، يتحدى المقطع التالي الفكرة التقليدية القائلة بأن الفن يقتصر على تقليد الطبيعة، وي طرح علاقة أكثر تعقيداً وديناميكية بين الفن والعالم الطبيعي.

يصور المقطع اللوحة على أنها «تقف بفخر وسط الطبيعة»، مما يشير إلى أن العمل الفني ليس مجرد تقليد سلبي، بل حضور حي داخل العالم الطبيعي. يعيد هذا التصوير صياغة فكرة أن الفن انعكاس للطبيعة، ليضعه بدلاً من ذلك كجزء لا يتجزأ من البيئة. ويبرز المقطع أن اللوحة تعلن عن وجودها لأولئك الذين يتأملونها، مما يمنح الفن صوتاً ودوراً في سيمفونية الخلق الكبرى. فهي ليست مجرد تمثيل ثابت، بل مشارك نشط في الحوار الوجودي.

يثير المقطع غموضاً حول أصل اللوحة وأهميتها، مشيراً إلى أن النفوس العميقة تبقى حائرة، غير قادرة على تحديد ما إذا كانت اللوحة هي السلف (المبدع) أو الصدى (الانعكاس) في سيمفونية الخلق. هذا الغموض يقوض الفكرة التقليدية بأن الفن يحاكي الطبيعة فقط، ويقترح بدلاً من ذلك أن الفن يحمل هوية وتأثيراً فريدين.

يستخدم النص استعارة «سيمفونية الخلق العظيمة» لتبسيط الضوء على العلاقة المتبادلة بين الفن والطبيعة. وبدلاً من أن تكون العلاقة أحادية الاتجاه، يُظهر النص أن الفن والطبيعة يتعايشان ويتفاعلا، حيث يساهم كل منهما في الانسجام الشامل للوجود. كما يوضح المقطع:

ها هو بابٌ بعد البوابة بقليل، في نهاية ممرٍ يُحيطُ به الياسمين من الاتجاهين، وتمتزج به روائح الأشجار والنباتات العطرية، فتُثشني. أقف أمام الباب منبهراً. لا يوجد أحد ليسألني، ولستُ في حاجة إلى إجابة. تفاصيل الباب تندُّ عيني، ولا أعرف كيف تمكَّن الفنان الذي رسم هذه اللوحة على الباب من أن يُنَاغِمَ بين الأشجار والنباتات هكذا في لوحة واحدة، دون أن تشعر عيني بزحامٍ أو تشبُّتٍ أو ضياع، دون أن يلهو قلبي، دون أن يشرد عقلي، وكأن هذه اللوحة التي تقف متباهيةً وسط الطبيعة ذاتها تقول لمن يقف أمامها أو في حضرتها: ها أنا ذا. لا تعرف إن كنتُ أنا الأصل أم أنني الصورة! (الرواية 10)

يشير الراوي إلى أن هذه التحفة الفنية تخلو من أي فجوات أو إغفالات؛ فهي تجسد تعقيداً شاملاً، وتوفر وفرة من الرموز والإشارات التي ترشد المشاهد نحو فهم التفاعل المعقد بين عناصرها، مما يخلق كياناً متناغماً ومتكاملاً. في هذا الإطار، لا يُنظر إلى الواقع باعتباره أصل الأحلام والفن، بل كصورة تعكسهما.

على النقيض، تُقدم الأحلام والفن كمعادل للنظام والاستقرار والخطية، في مقابل الطبيعة المتقلبة للعقل البشري. يعزز هذا الطرح تفكيك النظريات الكبرى، ويؤكد سيادة الأحلام وشيوع الغموض والتناقض والتجزئة، بالإضافة إلى اندماج الأبعاد الزمنية والمكانية، وهو ما أصبح ممكناً بفضل التكنولوجيا الحديثة والتقنيات المتقدمة.

باختصار، يُعيد هذا المقطع صياغة القاعدة التقليدية التي تفترض أن الفن يقلد الطبيعة، ليبرز الفن كجزء ديناميكي ومتكامل من العالم الطبيعي. يتحدى العمل فكرة أن الفن مجرد انعكاس سلبي، ويقترح أنه يتمتع بوكالة وصوت وقدرة على التأثير في العالم. يدعو النص إلى التأمل في العلاقة المعقدة بين الفن والطبيعة، مُطمساً الحدود الفاصلة بينهما ومُحتفياً بتفاعلها ضمن نسيج الخلق العظيم.

يتفرد الجزيري عن كتاب ما بعد الحداثة بالالتزامه الراسخ بالحفاظ على نقاء اللغة. فهو يختار استخدام العامية بشكل معتدل، مفضلاً أناقة التعبير الشعري وبساطته. كما يتميز بسعيه المستمر لابتكار صور واستعارات جديدة وحيوية، مستندة إلى خبرته ككاتب غزير الإنتاج وصاحب العديد من المجموعات المنشورة. بالإضافة إلى ذلك، يهتم بصياغة كلماته بعناية ووضوح، مما يضمن أن تصل رسالته بشكل واضح ومباشر إلى القراء بمختلف خلفياتهم وقدراتهم وسياقاتهم الثقافية. ومع ذلك، يشارك الجزيري مع كتاب ما بعد الحداثة إدراكهم لحدود اللغة. فهو يعترف بأن اللغة، رغم ثرائها، قد تعجز أحياناً عن تفسير أو نقل تعقيدات الحياة المعاصرة وصراعات البشر المستمرة للتكيف والانسجام:

ربما لا أستطيع أن أعبرَ جيِّداً. هي مشكلة اللغة، أنك تحس بأشياء لا تستطيع - مهما أوتيت من فصاحة، من تجرُّ في اللغة، من القدرة حتى على اختراع ألفاظ جديدة - أن تعبّرَ عن هذا الفيضان للمعنى، عن هذا الحضور الكلي الذي يطفئ عليك وتجد أنه يفوق قدرتك على الاحتمال، قدرتك على التعبير، قدرتك على التفسير، قدرتك على التأويل، فتترك نفسك له لتستمتع به في حد ذاته، دون أن تكدر نفسك بفشلِك في التعبير، بفشلِك في إيجاد الألفاظ والتعبيرات التي تستطيع أن توفيه حقه. (الرواية 16)

يشير الجزيري إلى أنه عندما تصل اللغة إلى حدود قدرتها على نقل الأفكار والمشاعر، قد يلجأ الأفراد إلى وسائل تعبير بديلة، مثل الفنون البصرية. ففي إحدى الممارسات الموصوفة، «بدلاً من تدوين الكلمات على الورق، يكرس وقته لرسم كل شخص يلتقيه على مدار اليوم، من لحظة استيقاظه حتى

خلوده للنوم، وهي طقوس تتكرر يوماً بعد يوم» (الرواية 17). يؤمن الروائي بأن الكلمات غالباً ما تعجز عن التعبير عن عمق الإدراك أو المشاعر، وكأن المعنى يظل بعيد المثال، بينما تبدو الكلمات كأقزام ضعيفة في محاولتها احتواءه.

يُبرز هذا الطرح التحدي الجوهرى في عملية التواصل، حيث يسعى الراوى إلى نقش ملامح الوجوه المألوفة على لوحة تمزج بين الواقع، والحنين، والماضى، والذكريات، وحتى المستقبل. وفي خضم هذا السعي، يجد نفسه مضطراً للتهرب من الأشواك الحادة لشجرة الليمون، رمز يتردد صده مع التعقيد والتنوع في الطبيعة البشرية (الرواية 20).

المعلومات غير الكافية والمحدودة

يؤكد مفكرو ما بعد الحداثة، مثل فريدريك جيمسون، وجوليا كريستيفا، وميشيل فوكو، وجاك دريدا، وغيرهم، على غياب الحقائق المطلقة، بل وحتى عدم وجود حقائق ملموسة. ويرى جان فرانسوا ليوتار، على سبيل المثال، أن تقديم رؤية شاملة للعالم هو أمر معقد يتطلب حتماً درجة من التكهّن في الوصف (الشرط ما بعد الحداثي 3). ويشير إلى أن الحياة تتشكل من سلسلة أحداث مفتوحة لتفسيرات وتأويلات متعددة. ويجسد عنوان الرواية «نصف مجهول» هذه الفكرة، حيث يعكس مفهوم الجهل أو الحقيقة غير المكتملة، مع ما يرافق ذلك من فجوات وألغاز وأسئلة غير محسومة. يقول الجزيري:

أنظرُ لرياض طويلاً، وأحسُّ بأبني غيبٍ وأنَّ نظرتنا للأشخاص نظرةً مؤقتةً أو طارئةً، فلا يُمْكِنُ لأحدٍ أن يكونَ فكرةً حقيقيةً أو متكاملةً عن أيِّ شخصٍ، لأنَّ كلَّ شخصٍ فينا في الغالب لا يبقى على حالٍ، وإنما هو حالات متفاعلة على الدوام ولا يستطيع أحدٌ أن يتكهّن بما قد ينتج عن هذا التفاعل، فحقيقة الشخص أو هويته في حالة سيولة دائمة وتدفقٍ دائمٍ وصيرورة متحوّلة من حالٍ لحالٍ، ولا يمكنك أن تتعامل مع شخصٍ على أساس الصورة التي رسمتها له في ذهنك منذ سنةٍ على سبيل المثال، لأنَّ هذه السنة هي الإطلام بين مشهد وآخر في المسرحية، وحدثت فيها تطوّرات وتغيّرات أنت لم تشهدها ولا تعرف عنها شيئاً. كنتُ أظنُّ أنَّ رياض شخصٌ سطحيٌّ أو تافهٌ لا يتجاوزُ الإفيهات والقلش والمزاح، ولا يستطيع أن يدخلَ في عمقٍ أيِّ شيءٍ. ولكنني الآن أراه شخصاً آخر. (الرواية 121)

يعكس هذا المقطع نظرة عميقة وتأملية حول تعقيد الطبيعة البشرية والقيود التي تواجه تشكيل انطباعات دائمة عن الآخرين. ويسلط الضوء على عدة نقاط

رئيسية، حيث يدرك الراوى أن البشر ليسوا كيانات ثابتة، بل هم في حالة تطور مستمر بفعل تجاربهم وتفاعلاتهم. يعترف هذا الفهم بالطبيعة متعددة الأوجه للأفراد، ويؤكد على صعوبة التنبؤ بدقة بسلوكهم أو مسار تطوّرهم مع مرور الوقت، مما يجعل توقع نتائج هذه التفاعلات أمراً معقداً.

إن تشبيه جوهر الإنسان بـ«تيار دائم» في «حالة تدفق مستمر» يعزز فكرة أن الهوية البشرية ليست ثابتة، بل تخضع لتحولات متواصلة، مما يضيف بعداً من السيولة والتعقيد إلى فهم الأفراد. كما يحذر الراوى من الاعتماد على الانطباعات والتصورات السابقة للحكم على الحالة الراهنة لأي شخص، مشيراً إلى «الفصل الزمني أو الظلام» الذي يمثله العام، والذي يمكن أن يحمل في طياته تغييرات وتحولات غير مرئية.

تجسد تجربة المتحدث الشخصية مع رياض هذا النمو والتحول في المنظور، حيث انتقل من رؤيته له كشخص سطحي إلى اكتشاف عمق جديد في شخصيته، مما يدل على أن الأفراد قد يفاجئونا بجوانب غير متوقعة من أنفسهم.

بشكل عام، يقدم هذا المقطع تأملاً مدروساً حول الطبيعة البشرية، مشدداً على أهمية التواصل والانفتاح الذهني عند محاولة فهم الآخرين، والاعتراف بأن تصوراتنا قد تتغير مع مرور الوقت واكتساب رؤى وتجارب جديدة.

تستهل الرواية بطرح الأسئلة دون تقديم إجابات، مما يجسد الطبيعة السريالية للوجود وما يكتنفه من اضطراب واختلال في التوازن والمعايير. وتفتتح بأسئلة مثل:

من أين كنتُ أجيء بسيارتي؟ أعرف هذا الرصيف وهذا السور جيداً، وأبدو كما لو كنتُ أسير على الطريق من شقتي إلى مقرِّ عملي في هذه الجامعة. نعم!! أين الجامعة؟ هل حديقة تلك التي بداخل السور؟ هل عدتُ إلى زمن قديم أم أن الزمن القديم جاء إليّ هنا؟ وفي الوقت ذاته أحسُّ بأن هذا السور الذي يحيط بالحديقة هو سور جامعة القاهرة، وأني أهمُّ بالدخول لأقطف من ثمار علمها. لم أدخلها منذ سنوات طويلة، منذ أن نفّض لي ذلك الأستاذ بيديه مع أنني كنتُ على موعد معه لتسليمه خطة الدكتوراه، ومع أنني كنتُ أنتظره أمام مكتبه منذ ساعات، ومع أنه كان يراني وهو يجلس مع طالبة من طالبات الليسانس لساعات. (الرواية 5، 23)

يعكس هذا الاقتباس حالة من الارتباك والتأمل العميق في تفكير الراوى. يبدأ بالتساؤل عن موقعه الحالي ومدى ألفته بمحيطه، معبراً عن عدم يقينه

بشأن الموقع الدقيق للجامعة، بل وحتى متأملاً في إمكانية وجود حديقة مخفية. يجسد هذا لحظة من الضياع المكاني، حيث يتداخل المعروف بالمجهول، مما يثير مشاعر الفضول والغموض.

علاوة على ذلك، يتساءل الراوى عما إذا كان قد انتقل بطريقة ما إلى زمن آخر، متأملاً إمكانية وجوده في حقبة ماضية. يضيف هذا العنصر بُعداً من الارتباك الزمني، حيث تبدو الحدود بين الماضي والحاضر غير واضحة، ما يعزز الشعور بالغموض والحيرة.

يشير المقطع إلى أن الراوى غارق في تأمل عميق لا يقتصر على محيطه المادي فحسب، بل يمتد أيضاً إلى مفاهيم مجردة مثل الزمن والواقع. تعكس هذه الرحلة الاستبطانية عقلية فلسفية متأملة، حيث ينقل الراوى إحساساً بالدهشة والفضول تجاه العالم من حوله. فهو منفتح على فكرة وجود أبعاد خفية في بيئته المألوفة، مما يضيف عنصر الانبهار على تأملاته. بعبارة أخرى، يلتقط هذا المقطع لحظة من التفكير العميق، حيث يصبح إدراك الراوى للزمان والمكان مرئياً وقابلاً للتغير. إنه يعكس الفضول البشري والاستعداد لاختبار حدود المعروف والمجهول، سواء في العالم المادي أو في العوالم المجردة.

وهنا يظهر التباين الواضح بين الحداثة وما بعد الحداثة. فالحداثة تتعامل مع الواقع بنظرة عملية متفائلة، وتسعى إلى إيجاد حلول للمعضلات التي يواجهها الإنسان المعاصر في ظل العبث والفوضى والارتباك والتفكك. كما تعلي من شأن الفرد، وترسخ هويته، وتقيس قدرة عقله على الفهم وإصدار الأحكام. أما ما بعد الحداثة، وفقاً ليويتار، فلا تعتبر هذه المعضلات تحديات يجب تجاوزها، بل تراها مواضيع جديرة بالفحص والتحليل. فهي تحتفي بتآكل القيم التقليدية، واضطراب القواعد والمعايير، وغياب الحقائق المطلقة أو انحيازها، بالإضافة إلى التشويه والخلاف داخل الواقع (فهم ما بعد الحداثة 13).

وقد جاء هذا التحول في المنظور، لا سيما بعد الكوارث المروعة التي شهدتها الحرب العالمية الثانية، والتي خلفت أكثر من 60 مليون قتيل ودماراً عالمياً واسع النطاق، إلى جانب الصراعات اللاحقة مثل قصف العراق وتدمير سوريا وليبيا، ليؤكد جوهر الفكر ما بعد الحداثي.

الهوامش:

1 - تركز هذه الدراسة على عنصرين فقط من عناصر الواقعية السحرية، وباقي العناصر نناقشه في مقالات لاحقة بإذن الله.

ما تبقى من صخب



مراد ناجح عزيز

مصر

طوّحت يدي في الهواء على اتّساعها، ناثرًا كل ما ضجّت به خِزانتِي، لعلّها تصبح كأنهما المطر في صحراء قاحلة.

ثمة طفل أغرته تلك العُمَلات القديمة، انحنى لها يرقُب المارة من حوله، اتّسعت حدقات عينيه فرحًا أمام بائع الحلوى، ليعود خالي الوفاض خائب الرجاء، إلا من اقتضاب وجه بائع الحلوى لعمَلات فقدت قيمتها ولم يعد منها ما يصلح للبيع والشراء، كلّت عيناى انتظارًا، وقد تناثرت أحلامي هُنا وهُناك تحت أقدام المارة، فأقدام تركلهم بعيدًا ويد رقت لحالها قطّعة خبز جافة، تركتها بجوار حائط قديم، وقد نَحَلت أجسادها وخف وزنها، فعدت هي الأخرى لا قيمة لها، فما عساه أن يفعل طفل بحلم عجوز أراد يومًا بناء منزل بعمَلات قديمة، وما عساه أن يفعل عجوز بحلم طفل لشراء لُعبة أو بعض الحلوى؟ بالفعل لا شيء. يكاد أن ينفد الهواء من حولي رغم اتّساع السطح، أجهشت بالبكاء، ثمة طائر ألقى ببعض ما جادت به حوصلته، ليرسو قطار غربي هُنا، مكتفيًا بخريشات حلم، ربّما لو عاد الزّمان به، لَمَا تركت له حصّالتي يملؤها بعمَلات قديمة.

أجهد في التقاط أنفاسي التي انشقت عن جسد ظل يُحاصرها حتّى استكان تحت ضربات الزّمن، ضباب كثيف يملأ الأفق، تظللّه انحناءة الأشجار في شكل هندسي على جانبي الطّريق، عنيفًا أسمع تلاطم الهواء على وجنتيّ، أرنبة أنفي تكاد أن تُورق احمرارًا، سيل من الماء يتهدى عبر فتحتها، أتخلص منه بحركة عشوائية كالأطفال، أرى أمي تمسّط عتبة الدّار صباحًا من بقايا سجائر وبعض أوراق الشّجر المتناثر شرقًا وغربًا، فضلًا عن بعض رماد ليلة ألقمنا نارها حطبًا في ليلة شتويّة، ثمة كعوب لأطفال تدكّ صدر الطّريق فرحًا، بأجساد رقيقة تتلقّى صفعات برد الشّتاء، ترقد (غُرزة) عم سمعان في زاوية، وكأنّها هاربة من فعل فاضح في الطّريق العام، قلّما ذهبت إليها قدم إلّا من اعتادت ذلك، تتنفس عبر باب صغير دخّانها المتصاعد وأحاديث الموت والزّواج التي لا تخلو جلسة منها، بينما يحاول البعض الدّهاب بعيدًا، حيث جُتّة القتيلة التي طفت على سطح ماء التّربة في لفافة بيضاء، وتكهّنات بكونها فتاة عذراء أخطأت في حق أسرتها، أو أنها أرملة لرجل له من الأبناء، ما يُقلّب أجسادهم في الفراش سُهادًا وأرق، من كلمات كالسياط على ظهورهم تتناقها الألسن صباح مساء.

اسمع دبب انفلات ثورة في داخلي، ربّما كانت فرصة لاستثارة طاقة الكلمات، فخرجت صراخًا،

كنت..

في صغري أميل دائمًا لتقليل نفقاتي، وادّخار بعض مصروفي لوقت احتاج فيه شراء ما هو من وجهة نظري أفضل، أجيد دغدغة مشاعر أمي بكلمات من شأنها ترك ابتسامة على وجهها لمعرفتها المُسبقة بأن تلك الكلمات وجه آخر، هو فقط ما أريده، فتفتح خزانة صدرها الدافئة والممزوجة بعرق اختلط بمسك أنفاسها، داسة في يدي ما جادت به، تأصّلت داخلي تلك العادة حتّى أنّها صارت بالنسبة لي داء عُضال، فلا لُعبة اشتيتها وباتت تُغازل طيف أحلامي ليلاً إلا وأرجأت شرائها لما بعد.

امتلأت حصّالتي بفائض ما احتوته، فكلّما نظرت داخلها هالني تلك الأحلام التي ترقد كطير كسيح، تتوشّع بسواد أرملة، طاردها سنوات الهجر دون وليف، أرى ذلك الطّفل وقد غادرته درّاجته وطائرته الورقيّة التي طالما حلّقت تتراقص أعلى قمم البيوت القديمة والعمارات الشّاهقة، تُغازلها شمس يعكس ضوئها زجاج النوافذ، وربّما هي لحظات توقّفت خلالها تقرأ تفاصيل لقاء حبيبين حتّى ضج ما بينهما من ضيق لا يسمح بمرور شعاع ضوء صغير، أو ربّما لوّحت لها يد عجوز تطعم عصافيرها وترعى ما تبقى لها من صخب الحياة وردات صغيرات.

ارتقيت سطح منزلنا، أتحمس المكان رؤية بالعين،

سرديات مونتريال وتحولات الهوية في رواية الهجرة العربية

د. عزيز العمراوي

أستاذ باحث في الدراسات الثقافية، جامعة محمد الخامس أكادال - الرباط

سنركز في هذه المقالة على روايات الهجرة العربية التي اتخذت من مدينة مونتريال الكندية مسرحاً رئيساً لأحداثها وفضاءً مركزيًا لها في تمثيل الشخصيات، خلافاً للروايات العربية السابقة التي اتخذت من باريس «مَرَبَطَ خَيْلِهَا» على حد تعبير الكاتب المغربي أحمد المديني⁽¹⁾. يثير هذا الصنف من الروايات قضايا المهاجرين العرب بمونتريال الذين لا يُعترف بهم قانونياً وينظر إليهم على أنهم مواطنين من الدرجة الثانية، الأمر الذي يحتم عليهم العيش في «الفضاء الثالث»⁽²⁾، لقدرة على استيعاب اختلافات الفضاءين المنفصلين وتناقضاتهما، وعلى طرح الأسئلة الجريئة عن الوطن والهوية والانتماء والمستقبل، بالنظر إلى ما تعرضت له الهوية الأصلية من تغيير وتبدل، بسبب دخولها منطقة المحذور والتيه ومعاناتها من الاندماج

والانتماء وفقدان الهوية.

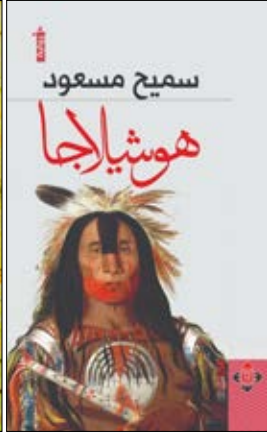
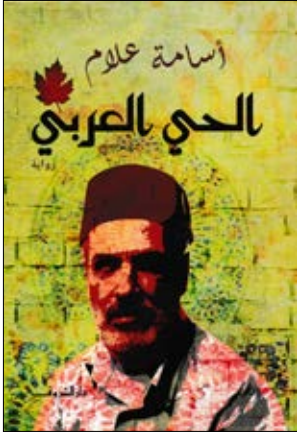
تناول الكاتب المصري-الكندي أسامة علام⁽³⁾، الذي تدور أغلب أعماله الروائية بمدينة مونتريال الكندية، في روايته الموسومة بـ«الحي العربي»⁽⁴⁾، قضايا الجيل الثاني من المهاجرين العرب بمونتريال، بدخوله مرحلة جديدة من الكتابة عن الهجرة والاعتراق. تبدأ أحداث الرواية بوصول منتخب عربي لكرة القدم إلى نهائي كأس العالم وفوزه بالبطولة، لتتحول احتفالات سكان الحي العربي بمونتريال إلى أحداث شغب تنتهي بفرض سور عازل (غيتو) حول الحي ومنحه حكماً ذاتياً (الاستقلال)، لتنشأ بذلك أصغر دولة في أمريكا الشمالية.

تنقل الرواية أطوار البطل «عبد الرحمن محمود»، الذي هاجر من مصر إلى كندا في بداية ثمانينيات القرن الماضي واستقر بمونتريال واشتهر باسم «رحمن زعبوط»، ويملك المهوى الأكبر والأشهر في قلب الحي العربي. يتولى «رحمن زعبوط» حكم الدولة الوليدة بناءً على تجاربه وخبراته، الأمر الذي كشف عن

تناقضات قيمة في شخصيته نتيجة الترسبات التي راكمها الوطن الأم بدواخله، فهو يحمل آمالاً كبيرة لتطوير بلده الوليد، لكن كل محاولة لتحقيق ذلك تتحول إلى كابوس. ظل محتفظاً بتقاليده وذكريات وطنه الأم في قلبه، وفي الوقت نفسه، بدا منفتحاً على العالم الغربي ومنفتحاً نحوه، مستفيداً من تجاربه ومكتسباته.

واجه «رحمن زعبوط» -علاوة على ذلك- تحديات جمة إبان تأسيس الدولة الجديدة، تدهورت حالته الاجتماعية وتفككت أسرته برحيل زوجته «زينب» التي عانت من تجاوزاته وزواجه المتكرر من فتيات صغيرات لإمتاع نفسه، وتصاعدت المشاكل مع ابنه «ياسين» الذي انجرف وراء الجريمة، فانتهى به الحال إلى تشكيل عصابة للسطو والنهب، بينما اتجهت ابنته «نرجس» نحو حياة مستقلة مع حبيبها «وديع» القادم من المغرب، الأمر الذي أضاف لرحمن زعبوط عبأ إضافياً من الضغوط الاجتماعية والعائلية.

نشأ الابن «ياسين» ممزقاً بين جذوره العربية وبيئته الغربية، بينما انخرطت الابنة «نرجس»، في



وهي ذات حضارة ضاربة في عمق التاريخ، كانت لها منجزاتها المادية والتنظيمية الكبيرة، موضعاً كيف ظل الأمريكيون الأصليون (الهنود الحمر) يقاومون طيلة أربعة قرون زحف الأوروبيين (البيض) ثم خارت المقاومة وانتهت تماماً بعد «مذبحة الركبة الجريحة» (Massacre de Wounded Knee) عام 1890 والتي وضعت حداً لحروب الهنود الحمر وأنهت عصر المواطنين الأصليين الذين كانوا يعيشون في البراري.

يستحضر الكاتب من خلال هذه القصة، قصة احتلال إسرائيل لفلسطين وتهجير سكانها وطرد أبنائها من موطنهم الأصلي وإبادتهم، ليكشف أوجه التشابه بينهما، من خلال تقاطع سرديتين للمعاناة والمأساة من الإبادة لكلا الشعبين: سردية الهنود الحمر وسردية الفلسطينيين، ليخلص قوله: «مأساتنا واحدة»⁽¹³⁾.

وصدرت رواية «ترانس كندا»⁽¹⁴⁾ للكاتبة المصرية سماح صادق⁽¹⁵⁾ ضمن سلسلة «حكايات عربية في مونتريال» التي تصفها الكاتبة بأنها: «مجموعة أدبية، صالون ثقافي، نادي لمحبي الكتب، اتحاد كتاب، جلسة حكي أطلق عليها ما تحب من أسماء، ستظل كياناً جميلاً يعيشه كل رواده، ووطن الكل محبي الأدب في كندا. شرفني أن أكون أول من بدأ الدعوة لهذه الجلسات في مايو 2011، ويشرفني أن تكون روايتي الأولى هي أحد إصدارات هذه المجموعة والحركة الثقافية المتميزة»⁽¹⁶⁾.

تُصور الرواية قصة الفتاة «إيمان» التي تعيش في بيئة شعبية بسيطة بالقاهرة، ليقودها طموحها إلى تحدي المستحيل والسفر إلى كندا، لتقيم بمدينة مونتريال إلى جانب حبيبها «يوسف» ابن بلديتها الذي سبقها إلى هناك، وتبدو رحلتها كأنها مطاردة لحلمها وحبها. تتوالى الأحداث وتتصاعد، فيتعرض حبيبها إلى حادثة مرور أنهت حياته، لتظل وحيدة تعاني آلام غربتها، فيتم استغلالها من قبل من يعتبرون أنفسهم مواطنين من الدرجة الأولى.

ظلت إيمان مشدودة إلى موطنها الأصلي وذاكرته

شهوة فيها ولا تفكير للمرة الأولى»⁽⁸⁾.

تناقش رواية «هوشيلاجا» (مأساة إنسانية)⁽⁹⁾، للكاتب الفلسطيني الأصل سمح مسعود⁽¹⁰⁾ مواضيع كثيرة، تدور حول المنافي والشتات والاقتلاع من الأرض والحرمان من الوطن. وذلك من خلال قصة المهاجر الفلسطيني «مسعود» بمونتريال، الذي ظلت ذاكرته مرتبطة بمسقط رأسه مدينة حيفا التي هُجر منها عام 1948 وعمره 10 سنوات، إضافة إلى مدينة يافا والد أو الرملة والقدس وغزة، التي كانت حاضرة بقوة في الرحلات التي يزور فيها بعض الأماكن بمونتريال. يقول مسعود: «إنه أول يوم لي في مدينة مونتريال، أفقت مبكراً مع إشراق شمس الضحى، وجلست في شرفة شقتي منتشياً بالنظر إلى جبل عال يطل عن قرب تكسوه الأشجار من كل الجهات راقتي منظر صفوف أشجاره الممتدة على اتساع المكان، رافقتها بعيني فترة طويلة من الزمن، ولاحظت اختلاطها بألوان كثيرة تزيينها، تظهرها كأنها أطر لوحات تشكيلية تزهو بتوهج في الشكل والمضمون»⁽¹¹⁾.

يقف السارد في هذه الرواية عند عدد من الأحياء والمقاهي العربية التي يرتادها بهدف التقليل من حدة غربته التي تعصف بداخله، بحثاً عن سيجلب له الشجاعة في مواجهة الخوف والمجهول. ويكشف أيضاً كيف تحولت هويته الأصلية لتحل محلها هوية جديدة، تعيش في زمن التيه والمجهول بسبب بعدها عن موطنها الأصلي ومسقط رأسها: «شعرت أن الأنا القديمة انتهت وحلت محلها الأنا المهاجرة الجديدة وتراءى لي كيف تتصارع مع التيه والمجهول، في ممرات طويلة لم أعدها من قبل تلتحم في تتابع بالزمن الآتي»⁽¹²⁾.

تعرّف مسعود على مدينة مونتريال ومعالمها الحضارية والتاريخية والجغرافية، ليكتشف أن مدينة مونتريال الحالية كانت عبارة عن قرية اسمها «هوشيلاجا» كان يقطنها الهنود الحمر وتعرضت للاستعمار من قبل الأوروبيين البيض الذين محوها من على الخارطة،

حياة الغرب وتخلت عن عذريتها فتراها الأب منها. فرغم النجاح الذي حققه الأب في عالم الهجرة على المستوى العملي إلا أنه يعاني هو وأبناؤه من آلام داخلية نفسية على مستوى الهوية: «رحمن زعبوط الذي يعتبره الكثيرون من أهالي الحي مثلاً حقيقياً للنجاح والتحقيق في المهجر. لا تخلو حياته من المنغصات كما يعتقد البعض. فلرحمن زعبوط ابنة وولد من زينب زوجته الأولى هما نرجس وياسين. شخصان لا يمكن وصفهما سوى بأنهما يحملان الكثير من جينات والدهما الوراثية لكنهما بطباع كندية. هذا التشابه مع والدهما صنع تناقضاً لم يكن مقبولاً قط بالنسبة إلى الأب»⁽⁵⁾.

ويصف السارد الوضعية الهوياتية المضطربة والممزقة والمتأرجحة لأبناء رحمن زعبوط بقوله: «فرنجرس الممرضة بمستشفى جون تالون والتي تحمل كل فتنة الجمال العربي. لم تتزوج مفضلة التقل كنعلة بين الرجال. لا ترتدي الحجاب أو تنتظر الزواج من أحد أقارب العائلة المستقدمين من البلاد. كما يخطط الآباء العرب عادة هنا (...) أما ياسين الوسيم كوالده في شبابه، الذكي صاحب الشخصية القوية فعلاقته بوالده علاقة شد وجذب دائمين أصابه نجاح والده بنوع خاص من الجنون، جنون جمع المال الذي لم يترك له الوقت للاهتمام بالنساء غالباً على الأقل في حدود معرفة رحمن. للدرجة التي جعلت رحمن يخشى أن يكون من يحمل اسمه ودماءه شاذاً جنسياً»⁽⁶⁾.

تتقاسم بهذا الحي العربي الآلاف من الشخصيات المهاجرة آلام الغربة والافتراق، بما في ذلك رحمن زعبوط وأبناؤه، الأمر الذي حتم عليهم الاندماج في عالم الآخر والذوبان فيه، بيد أن هذا الأخير قابلهم بالرفض بوضعهم خلف سور عازل، مما جعلهم يشعرون بالتية والفقدان والانتماء «خارج المكان» بتعبير إدوارد سعيد⁽⁷⁾. يقول: «وفي مونتريال الكندية، التصق الآلاف في الحي العربي وأصبحوا كتلة واحدة من البشر رجال ونساء العرب يتماسون بأجساد لا

عبر فعلي الاسترجاع والتذكر الذين يساعدها على استحضار ذكرياتها الماضية، وفي الوقت نفسه، واجهت الواقع الجديد وتعايشت معه بكل تناقضاته وصراعاته وتحدياته، مستفيدة من تجاربها السابقة، الأمر الذي خفف من تأثيرها السلبي على واقعها المعيش.

تقول الكاتبة واصفة حالة عيش المهاجرين بين فضاءين: «كنبة عشب بين صخرتين هم المهاجرون، بين وطن لفظهم حتى ذهبوا عنه، وبين وطن آخر يحاولون الاندماج به، بين أم وزوجة أب يظل المهاجر منا في حيرته وعذابه، بين لغة تسري في الدماء وتنفذ في لحظات النشوة والغضب داخل الأوردة، وبين لغة يتعلمها ولا يجد فيها متعته بين بيتين وعائلتين وامرأتين أحياناً، وبين أكثر من شخصية، لكل منا غربته الخاصة المغزولة من نسج مشاعره وذكرياته عن وطن أصلي لا مكان له سوى في خياله»⁽¹⁷⁾.

وبما أن المهاجر يقطن في «الفضاء الثالث» الذي تُسبِّجُه قوانين وثقافات وأعراف وتقاليد ولغات خاصة به، فقد كان مضطراً إلى نهج سياسة «التفاوض» (Negociation) مع الآخر الأجنبي (في كل تفاوض هناك ربح وهناك خسارة)⁽¹⁸⁾؛ فإما أن يربح هويته الأصلية ويخسر هويته المكتسبة، وإما يحافظ على هويته المكتسبة ويخسر هويته الأصلية، حرصاً على التعايش المشترك، وتفادياً الانسياق وراء الاستغراب أو الانكماش على الذات.

تفاوض الشخصيات المهاجرة مع الذات الأخرى المختلفة عنها في الرواية، حتى لا تفقد هوياتها الأصلية وتظل محافظة عليها، بحثاً عن العيش السوي والسليم: «الآن أنا أتحدث مع الرجل وأتفاوض مثل أي كندي أصلي ولكن كندي شرقي «كيبكي»، وهذا يختلف تماماً عن ذلك الكندي الغربي «الأنجلوفون». أدركت بعد فترة أن خلفيتي الثقافية والاجتماعية مثل طول عظمة فخذي لا يمكنني تغييرها، لقد ولدت في مكان أقل، أقل من إكمانياتي وأحلامي، وبسبب أهلي ومستواهم المادي وحياتهم المأساوية كنت أقل من الكثرات حولي. فأنا سندريل ولكن بدون ساخرة أو فستان سهرة أو عربة تجرها الخيول وحذاء أفقده فيصبح وسيلة الأمير النجدي، كان لدي أمير يوماً ما، ولكنه ذهب ولم يعد»⁽¹⁹⁾.

أما عن حالة الاختلاف اللغوي بين المهاجرين، فيصف السارد العلاقة المزيجية والمزدوجة بين اللغتين العربية والإنجليزية بقوله: «إذا دخلت ذلك المقهى المونتريالي على شارع سان لوران «مساءً أي أحد، ووجدت مجموعة من البشر يجلسون في صمت ليستمعوا إلى نص بلغة مختلفة عن لغة المدينة الرسمية «الفرنسية»، أو لغتها الثانية «الإنجليزية»، إن لم تفهم!

سوف تستغرب هدوء هذه المجموعة وانفعالاتها، ككل المونتريالين غير الناطقين بالعربية فهم يجلسون في هدوء كنتاك في محراب عبادة، وبعد انتهاء القراءة قد تنطلق الضحكات والتعليقات والأسئلة ستذهب لصاحب المقهى كما يحدث عادة، وستسأله من هؤلاء؟ وماذا يفعلون؟»⁽²⁰⁾.

يضم الفضاء المونتريالي هويات وأجاساً من بلدان عربية مختلفة، يعيشون باحترام متبادل دون تفريق أو تمييز: «لو كنت عربياً، ربما ستنضم إليهم، وستتفاجأ بأن هناك عرباً من مختلف الدول العربية يجلسون، ربما لأول مرة دون أن يتشاجروا أو يختلفوا حول الهوية أو السياسة أو الدين!! من العراق ودول الخليج والسعودية ولبنان وسوريا والأردن وفلسطين ومصر والمغرب وموريتانيا والجزائر والسودان وتونس وليبيا، ومن جيبوتي أيضاً استقبلنا ضيوفاً ورواداً، تجمعنا اللغة والحب والود»⁽²¹⁾.

وتتناول رواية «سيدة مونتريال»⁽²²⁾ للكاتبة الكندية من أصل سوري رؤى الكيال⁽²³⁾، قصة مهاجرة عربية عاشت متقلبة بين دولتي الإمارات العربية وكندا؛ إذ خربت الاغتراب بشقيهِ العربي بإقامتها في الإمارات، والغربي بانتمائها مع طفلها للإقامة وحدهما بكندا، وتحديداً بمونتريال، لتصطدم بتحديات كثيرة على مستوى اللغة، والثقافة، والاندماج، لبعدها الجغرافي عن موطنها الأصلي، علاوة على خيبات الأمل التي لاحقتها في طريق البحث عن فضاء الاستقرار وبناء الهوية في المجتمع الغربي الذي بات أقرب إليها من مجتمعها الشرقي.

تناولت الكاتبة تحديات المرأة في عالم الاغتراب، في خضم إثارته لمواضيع مثل الحب والعلاقات الإنسانية والعمل، والزواج والطلاق.. وهي بذلك تلقي الضوء على قدرة المرأة على التمسك بخيوط الأمل والنجاح والتحليق بعيداً في العالم الجديد والمختلف.

ويميط عبدالكريم الحسني⁽²⁴⁾ الكاتب الفلسطيني المقيم في كندا، اللثام، في روايته المعنونة بـ «من حمامة.. إلى مونتريال»⁽²⁵⁾، عن حياة المواطن الفلسطيني «عمر شاق» المهاجر من بلدة «حمامة» الفلسطينية إلى مونتريال الكندية ودخول هويته الأصلية إلى منطقة «المحظور» (التابو)، مستعرضاً -عبر هذه الرحلة- عدداً من المشاهد والتجارب التي عاشها عشرات الآلاف من الفلسطينيين الذين يعيشون حالات من التشرد والته، بعيداً عن وطنهم الأم الذي أُنْتزع منهم قسراً؛ وما زال يعيش داخلهم ويشعرون بشكل محزن بانتمائهم إليه.

يقول المؤلف في مقدمة كتابه: «لقد أودعت في هذا الكتاب حبي الكبير لـ (فلسطين) وطني السليب، وجعلته

يحتضن حيني لبلدة «حمامة» مسقط رأسي»⁽²⁶⁾. وقد أهدى المؤلف كتابه إلى أرواح الشهداء والمناضلين والصامدين والمعذبين والمؤمنين بالوحدة العربية وإلى المنتمين إلى فلسطين وأبنائه وأحفاده من الأجيال القادمة.

تكشف الرواية أيضاً ما حل بأطفال فلسطين وأبنائها من عذابات، منذ أن دخل الجنرال البريطاني (اللنبي) مدينة القدس بعد دحر جيوش الخلافة العثمانية في الحرب العالمية الأولى. ويعاتب الكاتب في روايته الأمة العربية التي تخلت عن هوياتها الأصلية الموحدة لها وصارت عن جهل تعتق عقيدة الإقليمية، وتجعلها ديناً وحياة حتى أضحي الإنسان العربي يعيش غربياً فاقداً للهوية، مستدلاً بالإنسان الفلسطيني الذي يعيش مقتلًا من جذوره منذ عام 1948م.

تعالج رواية «نهاران»⁽²⁷⁾ للكاتبة المغربية لطيفة حليم⁽²⁸⁾ المقيمة بكندا، قضايا المرأة العربية المغتربة والمتقنة، التي أصبحت زاهدة في الانتصارات المزيفة والتاريخ المضلل بفعل وعيها وإمامها بالحقائق. تحمل البطلة «منى» في وجدانها هم حرية الفلسطينيين واستقلال الأرض الفلسطينية المغتصبة، وتكمن رحلة اكتشاف الذات لديها في استكشاف العالم من مونتريال إلى شيكاغو، ثم إلى المكسيك.

تقدم الرواية إحياءات وتلميحات عدة، تلمح إلى أن المرأة العربية، بغض النظر عن تقدمها العلمي والمهني، لا يزال مجتمعها يربطها بمهام المنزل والطبخ، مستندة في ذلك إلى أسلوب السخرية لالتقاط هذه المفارقة بين العالمين باستحضارها لحوارات النساء في المطبخ: «تخرج «منى» مسرعة لا تنتظر جوابها، تخاف حريق الطنجرة، تترك «مي» غارقة في «غوغل»، تدخل إلى المطبخ تقلب طنجرة لحم الغنم بالبرقوق تجده على وشك الاحتراق وقد جف مرقه، تهزول وراءها «مي»، تقول لها مطمئنة: هنا في شيكاغو الطناجر لا تحترق، تجيبها «منى» متحسرة: اعتدت على حريق طناجر طبخي في المغرب وكندا»⁽²⁹⁾.

تدافع الروائية عن المرأة وتسعى للتأكيد على قدراتها وثقافتها الفريدة، بالإضافة إلى نجاحها في مجال الإبداع. تعبر الروائية عن تفاؤلها بقولها: «إن زمن التواري والخوف قد ولى»⁽³⁰⁾. تُدْكِرنا هذه العبارة بفترة تاريخية معينة عندما كانت النساء المبدعات يتخفن وراء أسماء ذكورية أو أسماء مستعارة من أجل نشر أعمالهن الإبداعية. فعلى سبيل المثال، في الغرب، استخدمت الكاتبات مثل: شارلوت برونتي، إيميلي برونتي، وجورج إليوت أسماء مستعارة. وفي العالم العربي، كتبت النساء تحت أسماء مستعارة مثل: مي زيادة وبنت الشاطئ ويمنى العيد وغيرها. ويعتبر

هذا السلوك سمة للتحوّل الإيجابي في مجتمعاتنا، حيث يتم اعتراف الآن بمواهب النساء ويتم تقديرهن ونشر أعمالهن تحت أسمائهن الحقيقية.

رواية «سموم الإسكندرية»⁽³¹⁾، تطالعنا الروائية زينب ظاظا⁽³²⁾، بصورة مختلفة تماماً عن مدينة مونتريال، بتتبعها لقصة المهاجرة المصرية التي سافرت من بلدة الإسكندرية فاطمة العبيطة إلى مدينة مونتريال، وحديثها عن سردية السفر، وعلاقتها بشخصيات عربية مهاجرة مثل شخصية «جاني» المهاجر المصري أيضاً: «لما سافرت إلى مونتريال سنة 2000، وفي الصيف طبعاً، ذهبت لزيارة داني، الذي اختار أن يقضي هناك ما تبقى من عمره، بعد أن صارت الإسكندرية إلى ما صارت إليه، ولا داعي لتقليب المواجع، فكلنا نعرف. وداني المولود بالإسكندرية في العشرينيات يعرف أكثر»⁽³³⁾.

تجعل الروائية من حي هنري بوراسا الشعبي بمونتريال الماليء بالمهاجرين العرب القادمين من بلدان عربية مختلفة فضاء مركزياً لها: «ركبت الأوتوبيس من وسط المدينة إلى حي هنري بوراسا الشعبي الفقير نسبياً الذي يسكنه عدد كبير من اليونانيين والشوام والمصريين وغيرهم ممن ضاقت عليهم أوطانهم لأسباب متنوعة. كان داني وقتئذ على مشارف الثمانين، محفظاً رغم ذلك بالكثير من جاذبيته القديمة، يعيش وحده مع قط رمادي عبوس بين الكتب والنباتات النادرة»⁽³⁴⁾. تقدم الرواية رؤية جديدة لمفهوم السرد، بسرد أحداث الرحلة السُفّرية بين العالمين، وقدرتها على تعزيز الشوقِ الإنساني، وإشباع روح المغامرة والتعرُّف على

ثقافات وحضارات جديدة ومختلفة: «السرد والسفر قرينان، فالسفر قوة سردية كامنة يظهرها السرد، ويفتح عوالمها، ويستنهض حركتها، ويستحثها على إشعال الذاكرة، ونقل المتلقي إلى أجوائها وأحداثها»⁽³⁵⁾. وتروي رواية «الصرصار»⁽³⁶⁾، للكاتب اللبناني الأصل راوي الحاج⁽³⁷⁾ حكاية المهاجرين اللبنانيين في كندا. تتبع الرواية حياة لبناني يقيم في مونتريال، حيث يحاول الانتحار ويتم إنقاذه، ثم يتابع جلساته في العيادة النفسية ويتلاعب بأعصاب الطيبية من خلال سرد أحداث غريبة وعمليات سطو وعن أمور عائلته، أمه وأخته (ما تراكم عليه من مشاكل في وطنه الأم). تكشف الرواية عبر هذه القصة عن الشخصيات التي تعيش بالعالم السفلي وتعاني على متنه حالات من التشرد والاعتداءات والعلاقات المشبوهة، وتتناول أحلامهم وصرعاتهم الدامية من أجل البقاء، وهي بذلك تقدم الصورة الحقيقية للضياع والإقصاء والتشرد وعدم الاستقرار في حياة المهاجرين.

وثمة أعمال روائية أخرى جرت أحداثها بمونتريال، لا يسمع المقال لذكرها، ومن أمثلتها: رواية «ميس طفلي الافتراضية»⁽³⁸⁾، للكاتبة الفلسطينية الكندية هناء الرملي⁽³⁹⁾ التي تجري أحداثها بين عمّان ومونتريال، ورواية «الكل يقول يجبك»⁽⁴⁰⁾، للكاتبة المصرية الأصل «مي التلمساني»⁽⁴¹⁾، التي تجري أحداثها بين عوالم تورونتو ومونتريال والقاهرة، ورواية «الاختفاء العجيب لرجل مدهش»⁽⁴²⁾، لأسامة علام، التي تشخص تجربة الهجرة والحياة بمونتريال، واستطاع فيها أن يمزج بين الواقعية السحرية وعوالم ألف ليلة وليلة، وبين

الأصالة المصرية والعربية، ورواية «كرنفال»⁽⁴³⁾ للكاتب اللبناني الأصل راوي حاج⁽⁴⁴⁾، التي اتخذت من مونتريال عالماً بديلاً لها.

الخلاصات:

بناء على ما سبق، نخلص إلى ما يلي:

أ- تشخص رواية الهجرة العربية التناقض الواقعي الكامن بين الموطنين: الوطن الأم الذي يشعر فيه أبناءه بالاعتراّب، ويفقدون فيه الدفء والأمان والحنان، والموطن الثاني، الذي تصبغ الغربة، ملاذاً آمناً، حيث يكشف المغترب الدفء في مهجره، ويتحسر على الأعمار المبددة والطاقات والجهود الضائعة في بلده الأصل.

ب- تعكس أغلب الروايات الوضعية الصعبة للمهاجرين العرب في مونتريال، حيث يعيشون في مجتمع متنوع ثقافياً يفصل بين موطنين مختلفين ثقافياً ومتباعدين جغرافياً، مما يؤدي إلى توتر الهوية والثقافة.

ت- يعمل المهاجرون العرب بجهد على التوفيق بين التقاليد القديمة والتحديات الحديثة، ويرغبون في المحافظة على هويتهم الأصلية رغم الإقصاء في بيئتهم الجديدة، مما يؤدي إلى شعورهم بالغربة والاعتراّب وال فقدان والانتماء (خارج المكان).

ث- يساعد السرد الروائي المهاجرين على التكيف مع التنوع الثقافي واستكشاف طرق جديدة للتعايش المشترك، دون فقدان مكونات ثقافتهم الأصلية. يتم ذلك من خلال «التفاوض» مع الآخرين بحثاً عن موقع ثقافي مناسب في عالم الهجرة وتجنب الارتداء الأعمى في حضن الآخر المختلف.

الهوامش:

- (1) انظر: أحمد البدوي، نصيب من باريس، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2015، ص157.
- (2) ينكل «الفناء الثالث» منطقة بيئية أُسُطى، يتداخل ضمنها فضاءين أو عالمين مختلفين ومتباينين جغرافياً وثقافياً، وظنه هومي بابا لوصف العلاقة المتداخلة أو المتواضعة والمتناظرة بين الهويات الخفية في الفضاء الكولونيالي. انظر: Merle Hodge's Crick, Alice Ratcliffe, Exploring the "third space" in postcolonial Trinidadian Literature: presentations of Hybridity and Assimilation in Merle Hodge's Crick Crack, Monkey and willi chen's "Trotters" p. 5. In Innervate leading Under graduate Work in English, Volume-6 (2013/2014), pp.13- 14.
- (3) أسامة علام؛ رواي مصري، يعيش في مونتريال ويعمل طبيباً بمقاطعة كيبيك، ويتنقل على شح الغربة بالشاركة في الصالونات الأدبية المصرية والعربية القائمة بمونتريال، وتعد رواية «الحي العربي» الخاصة للمؤلف، إضافة إلى مجموعة قصصية وأحد.
- (4) أسامة علام، الحي العربي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2019.
- (5) أسامة علام، الحي العربي، ج.س.، ص.10-11.
- (6) المرجع نفسه، ص.12.
- (7) إدوارد سعيد، خارج المكان، مفكرات، ترجمة هُزّار طرابلسي، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، 2006.
- (8) أسامة علام، الحي العربي، ج.س.، ص.10.
- (9) سميح سمود، هوشيلاجا، مأساة إنسانية، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، الطبعة الأولى، 2020.
- (10) سميح سمود؛ شاعر وكاتب وباحث، ولد عام 1938 في حيفا - فلسطين، درس في مدرسة البرج الحيفاوية حتى الثالث ابتدائي، ثم هاجر مع عائلته عام 1948 إلى ثركه التي تتحد منها عائلته، بعد أن أنهى دراسته الثانوية درس في جامعتي سراييفو وبغداد في يوغوسلافيا، ونال شهادة البكالوريوس ودرجة الماجستير ودرجة الدكتوراه في الاقتصاد عام 1967. عمل سابقاً مستشاراً اقتصادياً في ثلاث مؤسسات إقليمية عربية. انتخب في عام 1999 رئيساً للاتحاد العام للاقتصاديين الفلسطينيين - فرع الكويت، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين. يعمل حالياً مديراً للمركز الكندي لدراسات الشرق الأوسط في مونتريال كندا، ورئيساً للصالون الثقافي الأندلسي في مونتريال التابع للمركز.
- (11) سميح سمود، هوشيلاجا، مأساة إنسانية، ج.س.، ص.19.
- (12) المرجع نفسه، ص.15.
- (13) سميح سمود، هوشيلاجا، مأساة إنسانية، ج.س.، ص.31.
- (14) سماح صادق، ترانس كندا، دار المصري للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014.
- (15) سماح صادق؛ كاتبة وشاعرة، ولدت وعاشت بالقاهرة ودرست الآداب بجامعة، حصلت على ليسانس آداب في الأدب العربي عام 2003، ثم استكملت دراستها «بمجال الصحافة» بالولايات المتحدة الأمريكية 2008-2009، ثم هاجرت إلى كندا في عام 2010، ونشرت ديوانها الأول «البيت البردانة في قهي» في يناير 2010. عملت بالصحافة العربية وفي تحرير المواقع الإلكترونية لعدة سنوات، 2005 - 2012، أسست في 2011 مجموعة حكايات عربية في مونتريال الأدبية، وحالياً تدرس الفرنسية وتصميم الجرافيك وتعمل كمتترجمة ومحررة بالقطعة لبعض الدوريات العربية، تعشر المدينة بسببها في مصدر الانهزام الأول لديها، كما أثرت عليها تجربة السفر والترحال الدائم بين العديد من العوالم مما جعلها مهتمة في كتابتها بإنشائها الهوية والحرية وحقوقها كأمراة.
- (16) سماح صادق، ترانس كندا، ج.س.، ص.206.
- (17) سماح صادق، ترانس كندا، ج.س.، ص.207.
- (18) يقصد بالتفاوض التناهي أنّ المهاجر (المفاوض) يكون مضطراً إلى تحويل شي، فرض عليه، مقابل تنازلات تُرضي الطرف الآخر(المفاوض مع) (والوصول إلى اتفاق مشترك بين الطرفين، فتكون النتيجة اكتساب أشياء/هوية جديدة مختلفة نوع التفریط في مقومات هويته الأصلية، بحثاً عن المشترك الإنساني الكفيل بترميم الهويات المصدمة على الحدود.
- (19) سماح صادق، ترانس كندا، ج.س.، ص.198-199.
- (20) المرجع نفسه، ص.206.
- (21) سماح صادق، ترانس كندا، ج.س.، ص.207.
- (22) رؤى الكيال، سيدة مونتريال، دار الشروق وبغداد وندشي للطباعة والنشر، الأردن/ كندا، ط1، 2021.
- (23) رؤى الكيال؛ كاتبة وروائية من أصل سوري، وأستاذة في العلوم الفيزيائية والكيميائية، ناشطة اجتماعية، بكندا، وصاحبة موقع Canadalive.net.
- (24) عبدالكريم الحسني، كاتب وباحث وروائي فلسطيني، ولد في الحرب العالمية الثانية في بلدة حمامة الساحلية بفلسطين سنة 1943، هاجر هسراً لاجع أسرته إلى قطاع غزة في عام 1948 وعاش حياة اللاجئين.
- (25) عبدالكريم الحسني، من حمامة - إلى مونتريال، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2009.
- (26) عبدالكريم الحسني، من حمامة - إلى مونتريال، ج.س.، ص.12.
- (27) لطيفة حليم، «ههاران»، منشورات فكر الغربية، الرباط، ط1، 2012.
- (28) لطيفة حليم؛ المذكورة لطيفة حليم رواية وباحثة أكاديمية في مجال توثيق الآداب السنوي داخل الوطن وفي بلاد المهجر، وهي أول مغربية عرفت بالأدب التراجيدي في المغرب.
- (29) لطيفة حليم، «ههاران»، منشورات فكر الغربية، الرباط، ط1، 2012، ص.112.
- (30) المرجع نفسه، ص.114.
- (31) زينب ظاظا، سموم الإسكندرية، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، ط1، 2020.
- (32) زينب ظاظا؛ هي كاتبة، وروائية ومترجمة مصرية تعيش بمونتريال الكندية، وكُتبت في باريس بفرنسا عام 1956 لأب مصري كردي الأصل وأم فرنسية، ثم أقامت بمدينة الإسكندرية بمصر، وهي ابنة العالم المصري الراحل طاطا الذي تخصص في علم اللغات وحضارات الشرق القديم.
- (33) زينب ظاظا، سموم الإسكندرية، ج.س.، ص.10.
- (34) زينب ظاظا، سموم الإسكندرية، ج.س.، ص.12.
- (35) أنظر: د. عالي سرحان القرشي، السفر والسرد، الرابط: <https://www.alriyadh.com/215389>
- (36) راوي حاج، الصرصار، ترجمة أنطوان باسل، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- (37) ولد راوي الحاج في بيروت في أول يناير 1964، ترعرع بين بيروت وقرص، ثم انتقل إلى نيويورك عام 1982. درس اللغة الإنجليزية، عمل في البداية كبائع متجول ثم نال في مطعم، ثم كساق سيارة أجرة. وفي عام 1992 انتقل للعيش في مونتريال بكندا؛ حيث درس التصوير، والتحق بجامعة كونكورديا. فاز بجوائز عدة، جائزة هيو ماكليان للآداب التي يمنحها اتحاد كيبك عن رواية «لمعة دي ثيرو» سنة 2006، وجائزة سكاسلان الأولى للكتاب سنة 2006، وجائزة «أمياك ديلن» الأدبية سنة 2008، وجائزة هيو ماكليان للآداب عن رواية «صرصار» عام 2008، وجائزة كيبك بيك سيلبرز سنة 2008، وجائزة لي كومبات ديس ليفرس سنة 2009، وجائزة هيو ماكليان للآداب عن رواية «كرنفال» عام 2012.
- (38) هناء الرملي، ميس طفلي الافتراضية، دار كتيبا للنشر، ط1، 2021.
- (39) هناء الرملي كاتبة وباحثة متخصصة في شؤون الإنترنت الاجتماعية والثقافية، وهي مهندسة استشارية دولية في شؤون الإنترنت للإعلام العربي والإعلام العالمي الناطق باللغة العربية. صدر كتابها الأول «أبطال الإنترنت» حول التتبع الإلكتروني والتحرش الجنسي عبر الإنترنت.
- (40) مي التلمساني، أمي التلمساني، دار الشروق دار الشروق، ط1، 2021.
- (41) مي التلمساني؛ هي انتلمساني (والت في القاهرة في 1 يوليو 1965) هي روائية ومترجمة وأكاديمية وناقدة سينمائية مصرية كندية، تنتمي إلى جيل التسعينيات، تعمل حالياً بـدراس السنيما والدراسات العربية بجامعة أوتاوا الكندية. نشرت لها أربع روايات هي: «دنيا زاد» (1997)، «هفويوليس» (2000)، «أكابيللا» (2012)، و«الكل يقول أميك» (2021)، ولتأليف مجموعات قصصية.
- (42) أسامة علام، الاختفاء العجيب لرجل مدهش، دار دون للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
- (43) راوي حاج، كرنفال، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.
- (44) ولد راوي الحاج في بيروت في أول يناير 1964، ترعرع بين بيروت وقرص، ثم انتقل إلى نيويورك عام 1982. درس اللغة الإنجليزية، عمل في البداية كبائع متجول ثم نال في مطعم، ثم كساق سيارة أجرة. وفي عام 1992 انتقل للعيش في مونتريال بكندا؛ حيث درس التصوير، والتحق بجامعة كونكورديا. بدأ بكتابة القصص القصيرة، نشر مقالات وفصلا قصيرة ثم انكب على الكتابة الروائية.

فلسفة (الخيام).. ما الذي تفعله (الرباعيات)

إذا توافقنا مع الفيلسوف (فيتجنشتاين) في قوله إن الوضوح الفلسفي الدلالي إنما يتحقق من خلال الفهم الصحيح للصورة المنطقية للغة، فلعلنا بهذا نتجه نحو رد الاعتبار إلى البنية الشكلية للنص الفلسفي بكونه حالة فلسفية بذاتها على اختلاف القوالب الفنية الحاملة له من سردية وقصصية وتقريرية ومقاليه وشعرية.

والنقاد لم يشتهر عنهم أنهم بحثوا كأساس أو بنفس القدر في البناء التكويني الشكلي للنص أو القصيدة الشعرية كتكوين فلسفي بذاته، وهو ما يدخل في مبحث البناء والتركيب (الاستنطاق Syntax) بنحو منطقي ليكون السؤال هل من قصيدة شعرية كان بنائها الشكلي بذاته فلسفياً دون الاعتبار لمضمونها وأغراضها؟.

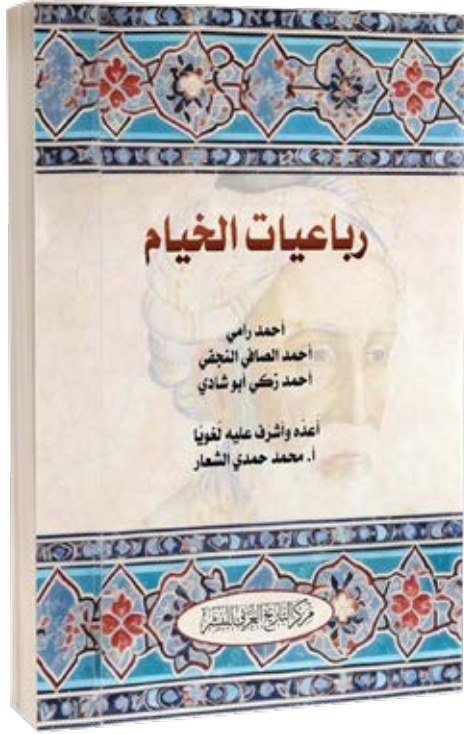
لعل المثال الأبرز في هذا المنحى يكون (رباعيات الخيام)، تلك الرباعيات الشعرية التي صيغت على

قياساً على هذا، فقد يبدو أن أكثر الفلاسفة والنقاد الذين بحثوا في الشعر العربي قد بحثوا فيه من حيث المضمون والدلالة والأغراض الوظيفية والوجودية الشعرية، على نحو ما ذهبوا في قياس أشعار (أبو العلاء المعري) وأشعار أصحاب لمقامات الصوفية، وأشعار الدوافع السياسية والتبريرية والسلطوية والأشعار الثورية، وما نحو ذلك. وهذا ما اختص بفحصه مبحث الدلالات والمعاني (السيمانطيك Semantics) في دائرة علم العلامات (السيميوطيك Semiotics) ولكن هؤلاء الفلاسفة



أ.د. وائل أحمد خليل الكردي

أستاذ الفلسفة بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا/الأكاديمية العربية في الدنمارك



الدنيا، كمثل قوله:

الدهر لا يعطي الذي نأمل
وفي سبيل اليأس ما نعمل
ونحن في الدنيا على همها
يسوقنا حادي الردى المعجل

(الرباعيات)

وقوله:

أفيت عمري اكتناه القضاء
وكشفت ما يحجبه في الخفاء
فلم أجد أسرار وانقضى
عمري وأحسست دبيب الفناء

(الرباعيات)

وقوله:

تملك الناس الهوى والغرور
وفتنة الغيد وسكنى القصور
ولو تزال الحجب بانث لهم
زخارف الدنيا وعقبى الأمور

(الرباعيات)

وبيلغ الوصف في مسوغ الخلاص ذروة سنامه
في قوله:

يا رب هل يرضيك هذا الظمأ

والماء ينساب أمامي زلال

(الرباعيات)

استبدل دلالات الكلمات المعينة بضدها أو أنه استعار للكلمات عكس ما بنيت له في أصل اللغة، وهي حال الصوفية المفرقين أمثال (الحسين بن منصور الحلاج) و(رابعة العدوية) وغيرهم، فيتصور الشطح فيهم بطريقة تراص الكلمات في سياقاتها بما يمنحها مستويات متعددة للتأويل بالأضداد، وهو ما يليق بأن الذوق هو الدليل على حلاوة العسل (فمن ذاق عرف)، فيكون نصب الشاعر للدلالات والمقاصد قمين بجعلها رمزاً مفتوحاً يدركه المتأولون على مستوياتهم من انطلاق روحاني تجريدي بالضرورة اعتماداً على التسليم العرفاني (بأسبقية الوعي على الوجود) في أصل المعرفة، في مقابل الانجذاب إلى الأرض والشد إليها بنزعة حسية تجريبية لدى فئة الفلاسفة والنقاد الذين يجعلون الافتراض الأساسي عندهم (أسبقية الوجود على الوعي). فكل بناء (الخيام) الشعري (الرباعيات) قائم بهذا الغرض، ودليله فتح البيت الثالث واغلاق الأول والثاني والرابع، حيث تكون الدلالة التكوينية للبيت المفتوح أو الحر عن قيد القافية كأنه في سجن بين الأبيات المغلقة أو المقيدة بالقافية الموحدة على نفس دلالة حبس الروح في سجن الجسد فتتحرر في آثارها خارج هذا السجن بقدر سموها.

ثم..

لعل أن هذا كان هو السر وراء إغراق (الخيام) رباعياته بذكر الخمر واللذات قاصداً بها التعبير بالضد الدلالي عن حال الوجد الروحاني الذي تعجز الكلمات المتوافقة مع دلالاتها تعبيراً عنه، فيقول:

أفق وهات الكأس أنعم بها

واكشف خفايا النفس من حجبتها

(الرباعيات)

هذا الأمر الذي يجعل من (الخيام) أحد الداعين إلى فلسفة الخلاص بنحو ما سعى إليها الشرقيون (في نيرفانا) والاغريقيون (في أتراكسيا) وكلاهما محقق للطمأنينة السلبية بالخلو من الألم.

فأولاً: نرى (الخيام) يرسى مسوغات الخلاص وضرورته بحال الإنسان العادي السالك في الحياة

مقطعات من أربعة أشطار، الشطر الثالث مطلق بينما الثلاثة الأخرى مقيدة. وبغض الطرف عما بهذه الرباعيات من مضامين -في أول الأمر- فإن الشكل البنائي الرباعي على ذلك النحو هو بناء صوري ذو مدلول فلسفي منطقي، حيث أن اختلاف البيت الثالث في الرباعية يمكن أن يعطي دلالة على التحرير الإبداعي. فلا يكون تحريراً إلا لما كان حوله قيد ما أصلاً. ولذلك جاء القيد مضروباً بسور الرباع في أوله وتاليه وآخره، فيأتي ثالثه بخلاف القيد فيعطي دلالة وقيمة التحرير، والتي بدورها تحدث تحريراً في الذائقة الإبداعية بانتقال الأثر الانفعالي تفاعلياً لدى المتلقي.

ثم..

إن هذا البناء الشكلي للرباعيات القاضي بتحرير النص في حدود الأسوار ذات القافية الموحدة هو دائماً ما يلائم الأغراض الروحانية لاسيما ذلك الأفق التجريدي الصوفي الذي يتسم به الوعي الشرقي كقيمة إنسانية مستمرة بطول تاريخ وحاضر مجتمعات الشرق المبدعة عن وعي شرقي صرف يحمل بنائها التكويني هذه الخاصية في التحرير الروحاني لتظهر في الهيئة الشعرية كما تظهر في المضمون، فهي الأوفق في التعبير التجريدي الإنساني الروحاني لطابع الوعي الشرقي دون التعدي على منجزات البحث العلمي الموضوعي هناك.

ثم..

إن هذا البناء التكويني الفلسفي لهيئة النص الشعري بنحو (رباعيات الخيام) يوافق الاتجاه المعاصر في النظر إلى الفلسفة بأنها (منهج) أولى من كونها نسقاً أيديولوجياً، الأمر الذي يفتح النص في معرض التحليل أمام تعدد التأويلات النقدية والتفسيرية والاستشهادية عليه به.

ثم..

طالما أن هذه البنية التكوينية الشكلية للنص الشعري في الرباعيات هي تعبير بكلمات، فحتماً يؤثر الشكل على المضمون في استعمال هذه الكلمات المنتقاة للقصيدة. فإن كان البناء التكويني الشكلي يحمل خاصية التحرير لزم عن ذلك أثرًا في التحرير الدلالي على أساس من التجريد الروحاني. حتى إذا فاض الوجد بصاحب الشوق:

القلب قد أضناه عشق الجمال

والصدر قد ضاق بما يقال

يا قلب كم تشقى بهذا الوجود
وكل يوم لك هم جديد
وأنت يا روعي ماذا جنيت
نفسي وأخراك رحيل بعيد

(الرباعيات)

ثم ثانيًا؛ يتحدد المطلوب للعيش السليم السعيد
بالخلو من الألم، إذ الألم في طلب الدنيا هو
صانع الأحزان:

زخارف الدنيا أساس الألم
ومطالب الدنيا نديم الندم
فكن خالي البال من أمرها
فكل ما فيها شقاء وهم

(الرباعيات)

ومظاهر ذلك:

من يحب المال أحب المني
ويزرع الأرض يريد الغنى
يفارق الدنيا ولم يختبر
في كده أحوال هذي الدني

(الرباعيات)

ثم ثالثًا؛ يرسم المنهج لبلوغ الخلاص:
عش راضيًا واهجر دواعي الألم
واعدل مع الظالم مهما ظلم
نهاية الدنيا فناء فعش
فيها طليقًا واعبرها عدم (الرباعيات)

ولهذا المنهج لدى (الخيام) مقامات في السلوك.
منها، عدم الأسى على ما فات وعدم الفرح بما
يأتي (على دلالة الآية القرآنية الكريمة (لكن لا تأسوا
على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم) (الحديد 23):

يا طالب الدنيا وقيت العثار
دع أمل الربح وخوف الخسار

(الرباعيات)

فمنها، أن تتحرر نفس الإنسان من سجن الجسد
وهي فيه، على نحو قريب من التصور الأفلاطوني
لحقيقة العالم الحسي الذي سقطت فيه النفس
فتجزئت بعد أن كانت تعيش كلية طليقة في عالم
المثل:

وإنما الدنيا خيال يزول
وأمرنا فيها حديث يطول
مشرقها بحر بعيد المدى
في مداه سيكون الأفول

(الرباعيات)

مؤكدًا ذلك بالقول:

فأطلق النفس ولا تتصل
بزخرف الدنيا الوشيك الذهاب

(الرباعيات)

وشيء من التماس عالم المثل الأفلاطوني حيث
النفس قديمة هناك حرة:

وصلتني بالنفس منذ القدم
فكيف تفرى شملنا الملتئم

(الرباعيات)

ثم خلاصة تشخيص الداء:

قلبي في صدري أسير سجين
تخلجه عشرة ماء وطنين
وكم جرى عزمي بتحطيمه
فكان ينهاني نداء اليقين

(الرباعيات)

ومنها، الحد من رغبات الجسد وتجاوزها:

شيئان في الدنيا هما أفضل
في كل ما تنوي وما تعمل
لا تتخذ كل الوري صاحبها
ولا تنل كل ما يؤكل

(الرباعيات)

ويعود في برهان هذا باستعمال الكلمة بدلالة
ضدها ويجعل (الخمر) كلمة مجازية تحمل معنى
التحرر الروحاني من رغبات الجسد وسجنه، لقوله:

طارت بي الخمر إلى منزل
فوق السماك الشاهق الأعزل
فأصبحت روعي في نجوة
من طيف هذا الجسد الأزل

(الرباعيات)

ويمكن تأويل هذا الرمز أيضًا على منطلق المخالفة
أن لمفهوم الخمر وجه آخر، وهو أن إشباع رغبات
الجسد وشهواته تفعل فعل الخمر في عزل الوعي
عن العقل، فتعزل الروح عن الانطلاق، وهذا ما
لا يريده (الخيام).

ولعل أن البرهان الكامن في هذه الدلالة المجازية
أو الرمزية للخمر -بالصورة الواردة في الرباعيات-
أن فعلها في الرؤوس يحاكي فعل الجذب الصوفي
للدرويش الفاني في حضرة الممارسة الروحانية:

في مجلس العمر شربنا الطلى
فلم يقف منا صريع الشراب

(الرباعيات)

ومنها، ما يلزم للخلاص من الآلام وبلوغ الطمأنينة
السلبية (حالة أتراسيا/ نيرفانا) والبرهان عليها
في ذات الوقت، هو القدرة على تحقيق (العزلة
النافعة) والتي شرطها أن تكون والإنسان السالك
إلى الخلاص قائم بين الناس وليس بالاحتجاب
عنهم:

إذا بلغت المجد قالوا زنيم
وإن لزمت الدار قالوا لثيم
فجانب الناس ولا تلتمس
معرفة تورث حمل الهموم

(الرباعيات)

ويكون من قبيل هذا (الاعتزال النافع) كتمان
الألم وسر الوجد الباطني عنهم:

إذا سقائك الدهر كأس العذاب
فلا تبين للناس وقع المصاب

(الرباعيات)

وقوله:

لا أفضح السر لعال ودون
ولا أطيل القول حتى يبين
حالي لا أقوى على شرحها

في حنا الصدر سري الدفين

(الرباعيات)

ولعل في هذا ما قد يؤول جانباً من حكمة قول رسول الله صلى الله عليه وسلم (تبسمك في وجه أخيك صدقة) أن المعنى الظاهر هو أجر الصدقة بأيسر الأمر. ولكنه قد يتضمن دلالة تأويلية بأن التبسم في وجه الناس يحجب عنهم معرفة الآلام المتبسم لأنه أمر ذاتي خاص لن قدره حق قدره أكثر الناس، فتكون الابتسامة وقاية وحجاب له من هتك الاستار النفسية الخاصة. وفي هذه الدلالة التأويلية مدعاة لتصفية المخلص المستحق للمصاحبة من الناس بما يدعم وصول الإنسان لسموه المنشود في حياته. فهذا النوع من الناس هو من يجتهد بصدق في فهم الظاهر والباطن على الحقيقة ككيان كلي لظاهرة واحدة. وهذا ربما فيه شيء من التفسير الفينومينولوجي الذي يميز بين مفهوم (الظاهر) الحامل لباطنه عن مفهوم (السطح) الذي لا يتوفر فيه إلا ما تراه حاسة العين من خارج فقط:

اعلم من أمري الذي قد ظهر
واستشف الباطن المستتر
عدمت فهمي إن تكن نشوتي
وراءها منزلة تنتظر

(الرباعيات)

وبالبناء على هذا:

فعاشر الناس على ريبة
منهم ولا تكثر من الأصدقاء

(الرباعيات)

وهذا الاعتزال النافع ليس نفعه للسالك نحو الخلاص فحسب، بل هو مردود إلى الناس كلهم على السواء بمكارم من الأخلاق يورثه إليها الإحسان إليهم:

أحسن إلى الأعداء والأصدقاء

فإنما أنس القلوب الصفاء

واغفر لأصحابك زلاتهم

وسامح الأعداء تمح العداء

ومنها، مقام عالي. ما يجعل النفس تسمو فوق كل الخطوب والآلام، بل وكل المشار موجبها وسالبها. فهو مقام استصحاب (الموت) وذكره والتعايش معه في ثنایا الحياة:

الموت حق لست أخشى الردى

وإنما أخشى فوات الأوان

(الرباعيات)

وما يفعله الموت في ثنایا الحياة أنه يخفف من الانفعال بالألم ويبسر سبيل الخلاص:

ولست مهما عشت أخشى العدم

وإنما أخشى حياة الألم

أعارني الله حياتي ومن

حقوقه استرداد هذي النسم

(الرباعيات)

وهذا الاستصحاب للموت يفضي إلى التسليم:

ولا تذق نفسك مر الأسى

فإنما أعمارنا للنفاذ

(الرباعيات)

كما أنه يفضي إلى فائدة عظيمة في تجاوز الجدل والاشتغال بالمشكلات الفلسفية الزائفة بنحو السؤال عن (حدوث العالم وقدمه):

وليس العيش خلدًا مقيم
فما اهتمامي محدث أم قديم
سنترك الدنيا فما بالنا
نضيع منها لحظات النعيم

(الرباعيات)

ومنها، المقام الأعلى وذروة سنام الأمر. أن لا خلاص على الحقيقة إلا بالخضوع لله تعالى خضوعًا كاملاً:

يا رب مهد لي سبيل الرشاد

واكتب لي الراحة بعد الجهاد

واحني في نفسي المنى مثلاً

يحیی موات الأرض صوب العهاد

فيكون بلوغ المنتهى في هذا المقام الأعلى على طريق الخلاص:

يا عالم الأسرار علم اليقين

يا كاشف الضر عن البائسين

يا قابل الأعذار فئنا إلى

ظلك فاقبل توبة التائبين

(الرباعيات)

ثم ختامًا..

لعل هذا الدرس في (رباعيات الخيام) خطوة على سبيل الكشف بمنهج تحليلي فلسفي معاصر عن البناءات الفلسفية العميقة وذات الأصالة في الموروث العربي الإسلامي على ما لم يكن منبهاً إليه على محاك النقد والتأويل من عمق فلسفي، ومما لم يبدو للألباب قبلاً فيه أنه جدير بالسبر والتتقيب.

*مرجع الدراسة: رباعيات الخيام، ترجمة عن الفارسية/ د. الحسيني الحسيني معدي

الطاقة والحضارة



أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان

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

نظرات في كتاب: (تاريخ الطاقة والحضارة)

فاكلاف سميل

ترجمة: د. محمد زياد كبة

يُعد كتاب (تاريخ الطاقة والحضارة) وهو من تأليف العالم والمحلل والمفكر والسياسي الكندي التشيكي فاكلاف سميل وترجمة الدكتور محمد زياد كبة (أستاذ بكلية اللغات والترجمة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية) إسهام كبير في استعراض تاريخ الطاقة بصورها المتعددة وأشكالها المختلفة وأثرها في الحضارة الإنسانية منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا. في هذا الكتاب يستعرض المؤلف مراحل انتقال الإنسان القديم من الحياة الرعوية إلى الحياة الزراعية، لاسيما زراعة الحبوب والبقوليات والمحاصيل التي أسهمت فيما بعد في انتقاله إلى حياة أكثر دعة وأمنًا واستقرارًا. ويتتبع هذا الكتاب المسار التاريخي الذي سلكته الحضارات المختلفة في تاريخها الطويل والدور الحيوي الذي لعبته الطاقة أثناء تطورها عبر القرون المتعاقبة فيعزو ذلك التطور إلى سعي الإنسان الحثيث نحو البحث عن مصادر الطاقة التي تعينه على الحياة والسيطرة على سلاسلها على اختلاف أنواعها ومواردها، ويذكر المؤلف أن الطاقة هي السبب المباشر في التقدم الإنساني والتطور الحضاري لكونها ذات ارتباط متين وصلة وثيقة بشؤون بني البشر كافة وبمناحي الحياة قاطبة. كما يشرح المؤلف أيضًا دور الطاقة في تطوير الزراعة واستصلاح الأراضي في مناطق مختلفة من العالم، ودورها في نمو وتطور الصناعة في أوروبا وأمريكا ومعظم بقاع العالم. كما يروي المؤلف كذلك قصة الطاقة بدءًا من تسخير قوة الحيوانات العضلية وانتهاء بالطاقة الكهربائية والمتجددة والنووية. ومن هذه المنطلقات لتحولات الطاقة أضحت صناعة الطاقة الشغل الشاغل للعالم بأسره لدورها وأثرها في الحضارة

الإنسانية. بيد إن التحولات السريعة والتطورات الكثيفة والتقنيات المستجدة في عالم الطاقة دفعت بالمؤلف لأن يعيد تأليف الكتاب عام 2017 مرة أخرى بحلة جديدة وبعنوان جديد مع إضافات موسعة وشاملة شملت العديد من النصوص التي بلغت 60% وكذلك الصور التي بلغت حوالي 40% من الأصل. والكتاب بلا شك يتيح مجالاً واسعاً لمن يبحث في شؤون الطاقة ومجالاتها ومصادرها وتطبيقاتها وسبل تطويرها واستغلالها والاستفادة منها، لذا يعتبر هذا الكتاب مرجعاً معرفياً غنياً ومصدرًا معلوماتياً ثريًا للدارسين والباحثين والمثقفين والمطلعين ولكل ذوي الاهتمام بشؤون الطاقة ومصادرها وتحولاتها وتطبيقاتها. في كتابه ذهب المؤلف بعيداً لشرح كيف كانت الابتكارات في قدرة البشر على تحويل الطاقة إلى حرارة وضوء وحركة قوة دافعة وراء تقدمنا الصناعي والاقتصادي على مدى أزمنة القرون السالفة. والطاقة هي بمثابة العملة العالمية الوحيدة الضرورية لإنجاز أي شيء. ويتراوح تحويل الطاقة على الأرض من قوى تشكيل الأرض من الصفائح التكتونية إلى الآثار

الترابكية للتآكل لقطرات المطر. تعتمد الحياة على الأرض على التحويل الضوئي للطاقة الشمسية إلى كتلة حيوية نباتية. لقد أصبح البشر يعتمدون على العديد من تدفقات الطاقة - بدءاً من الوقود الأحفوري إلى توليد الكهرباء الكهروضوئية - لوجودهم المتحضر. في هذا التاريخ الضخم، يقدم فاكلاف سميل وصفاً شاملاً لكيفية تشكيل الطاقة للمجتمع، من مجتمعات البحث عن الطعام قبل الزراعة إلى الحضارة التي يحركها الوقود الأحفوري اليوم. والإنسان هو المخلوق الوحيد الذي خصه ربه تبارك وتعالى من بين جميع المخلوقات من أن يتمكن بشكل منهجي من تسخير ملكاته الذهنية وقواه العقلية وطاقاته الجسدية خارج جسده وباستخدام قوة عقله ومجموعة متنوعة من أبسط الأدوات إلى محركات الاحتراق الداخلي والمفاعلات النووية. ولقد أثر الانتقال التاريخي إلى الوقود الأحفوري على كل شيء كالزراعة والصناعة والنقل والأسلحة والاتصالات والاقتصاد والتحضر ونوعية الحياة والمعيشة والبيئة. شرع المؤلف في فصول كتابه السبعة في تعريف

معلومات الكتاب

الكاتب: "تاريخ الطاقة والحضارة"
المؤلف: فاكلاف سميل
الترجم: د. محمد زياد كبة
الناشر: مؤسسة كلمة للترجمة
سنة النشر: 2020
عدد الصفحات: 757 صفحة



البشرية على مر الزمن وكيف يرتبط ذلك التطور بتوفر واستخدام مصادر الطاقة، فسيكون الكتاب مثيراً للاهتمام بالنسبة لتلك الفئة حيث يمكنهم الاستفادة من المعلومات التاريخية الموجودة في تضاعيف الكتاب والتعرف على دور الطاقة في تشكيل الحضارات وامتدادها وتوسعها. كذلك يمكن لتلك الفئة المهتمة بالتحول إلى مصادر طاقة نظيفة وأكثر استدامة أن يجدوا في ثنايا هذا الكتاب فهماً عميقاً وإحاطة واسعة لكيفية استخدام الحضارات التاريخية للطاقة وتأثير ذلك على بيئاتهم وتمييزاتهم. وبالنسبة للباحثين في مجال السياسة والاقتصاد فيمكن أن يتيح الكتاب لهم نظرة شاملة حول تأثير الطاقة على النظم السياسية والاقتصادية على مر العصور وتبادلها في شبكات الربط الكهربائي بين الدول المتجاورة، كما يسلط الضوء على كيفية تطور استخدام مصادر الطاقة وكيف تؤثر هذه التطورات على هياكل الحكم والاقتصاد والتجارة المتبادلة بين الشعوب والأمم. كما أنه بالنسبة للقادة وصناع القرار في مجالات مثل الطاقة والسياسة والاقتصاد يمكنهم الاستفادة من فهم أعمق لتأثير الطاقة على الحضارات والمجتمعات، كما يوفر الكتاب

الطاقة على التغيرات المناخية والاقتصادية ويعزز الوعي بأهمية الطاقة المستدامة والنظيفة التي نرنو لها ونتطلع إليها في وقتنا الحاضر.

3. الابتكار التقني: من خلال دراسة تاريخ الطاقة، يمكن للقارئ والمهتم أن يلتقط الأفكار والابتكارات التقنية التي ظهرت في عصور مضت بحيث يمكن استغلال هذه الأفكار كمصدر إلهام للتطورات التقنية المستقبلية في مجالات استخدامات الطاقة.

4. لدروس الاجتماعية والمعاني الثقافية: الكتاب يبين ويفسر العلاقة بين الطاقة والحضارة والارتباط بينهما من منظور اجتماعي وعلمي وتقني وثقافي مما يعزز الفهم ويقرب الإدراك لكيفية تأثير الطاقة على الهياكل الاجتماعية والبنى الثقافية للحضارات وتطور المجتمعات على مر الزمن.

5. البحث والدراسات المستقبلية: الكتاب يمكن أن يكون مصدراً قيماً للباحثين والدارسين المهتمين بمجالات الطاقة وتاريخ تطورها عبر التاريخ كما يمكن استخدام المعلومات والمراجع التي يحتويها هذا الكتاب كنقطة انطلاق لإجراء المزيد من البحوث والدراسات المستقبلية في هذا المجال.

ومن الجدير بالذكر أن نلاحظ أن الفوائد العلمية والمعرفية للكتاب قد تختلف من شخص لآخر، حيث يعتمد ذلك على اهتمامات القارئ والباحث والمطلع ومجال دراسته أو بحثه أو اهتمامه. وهذا الكتاب يعتبر مرجعاً ثرياً وبيئة خصبة ومجالاً واسعاً لشريحة عريضة من المثقفين والمطلعين والمؤلفين الباحثين عن التزود بالمعرفة عن الطاقة منذ نشأتها وتطورها مع التاريخ ومواكبة مراحلها مع حياة الإنسان البدائية حيث الاعتماد على الحيوان في التنقل والجر وحمل الأثقال واستخراج المياه وحتى عصرنا الحاضر وما طرأ واستجد في عالم الطاقة من تغيرات وتطورات مذهلة جعلت حياة الإنسان أكثر رخاءً وراحة وأمناً وسهولة. وفي مضممار حادثة هذا الكتاب باللغة التي استهدفها (اللغة العربية) فهو يذهب عميقاً وبشكل موسع لشرح كيف كانت الابتكارات في قدرة البشر على تحويل الطاقة إلى حرارة وضوء وحركة قوة دافعة وراء تقدمنا العلمي والثقافي والاقتصادي والتقني. لذا يمكن أن يكون كتاب (تاريخ الطاقة والحضارة) مفيداً لمجموعة واسعة من القراء والمهتمين بموضوعات التاريخ والطاقة والحضارة. لذا يمكن ذكر الفئات المستفيدة من هذا الكتاب ومنها فئة الطلاب والباحثين الذين يدرسون التاريخ والعلوم الاجتماعية حيث يقدم الكتاب معلومات وافية وشاملة حول تأثير الطاقة على تطور الحضارات على مر العصور، كذلك الفئة من المثقفين الباحثين عن كيفية تطور الحضارات

ماهية الطاقة كضرورة من ضروريات الحياة ليس بالنسبة للإنسان فحسب بل ولكافة الكائنات الحية، ولقد تحدث المؤلف عن الطاقة مستعرضاً أحداثها في التاريخ القديم والعصور المنصرمة، ثم أتى على ذكر وجه من وجوه الطاقة في شكل الزراعة والمحاصيل الزراعية حيث تم استخدام أساليب الطاقة البدائية في الاستزراع وجني المحاصيل واستخدام طاقة الحيوان العضلية لجلب المياه من الآبار وللحرث والجر والرّي وتدوير طواحين فصل الحبوب عن الشعير. لذا فإن هذا الكتاب يعد إسهاماً كبيراً في استعراض تاريخ الطاقة بأشكالها وصورها كافة وأثرها في التأثير على الحضارة الإنسانية منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا. وفي عرض هذا الكتاب يحكي المؤلف قصة انتقال الإنسان القديم من الحياة الرعوية إلى الحياة الزراعية، لاسيما زراعة الحبوب والبقوليات التي أسهمت فيما بعد في انتقاله إلى حياة الدعة والأمن والاستقرار. ويتتبع المؤلف المسار التاريخي الذي سلكته الحضارات في تاريخها الطويل والدور الحيوي الذي لعبته الطاقة خلال تطورها وتحولها عبر القرون فيعزز ذلك التطور إلى عمل الإنسان الدؤوب وسعيه الحثيث نحو السيطرة على مخازن الطاقة وسلاسلها على اختلاف أنواعها، ويقول عرضه ومناقشته أن الطاقة هي السبب المباشر في التقدم الاجتماعي والتطور الحضاري لارتباطها الوثيق وعلاقتها المتينة بشؤون بني البشر كافة. ويشرح المؤلف أيضاً دور الطاقة في تطوير الزراعة واستصلاح الأراضي في مناطق مختلفة من العالم، ودورها في تطور الصناعة في أوروبا وأمريكا. ويروي المؤلف قصة الطاقة بدءاً من تسخير قوة الحيوانات العضلية وانتهاء بالطاقة النووية. إنه لكتاب ثري بالمعلومات لا غنى عنه لكل المثقفين التواقين إلى المعرفة في زمن أصبحت فيه الطاقة هي الشغل الشاغل للعالم بأسره. لذا يمكن استخلاص الفوائد التالية من هذا المؤلف:

1. فهم تطورات استخدامات الطاقة: يقدم الكتاب نظرة فاحصة وشاملة على تاريخ استخدام الطاقة منذ العصور القديمة وحتى وقتنا الحاضر بحيث يستوعب القارئ كيف تغيرت وسائل استخدام الطاقة وأساليبها على مر الزمن وكيف تأثرت الحضارات بذلك، ولعل هذا مما يعزز فهمنا للتقنيات المتتالية السابقة منها والمستجدة ويساعد في توجيه الابتكارات المستقبلية في مجالات الطاقة المتعددة.

2. التأثيرات البيئية والاقتصادية: يسلط الكتاب الضوء على التأثيرات البيئية والاقتصادية لاستخدام مختلف مصادر الطاقة على مر العصور مما يمكن القارئ ويساعده في فهم واستيعاب تأثيرات استخدامات

رؤية تاريخية وثاقبة تساعد على اتخاذ قرارات مستدامة ومستقبلية.

إن ترجمة مثل هذا الكتاب للغة العربية يُعدُّ فهماً للحضارات وتسهيلاً للتواصل والتبادل المعرفي كما ويضيف - بلا شك - أبعاداً شتى للثقافة العربية تتجلى في الكلمات والمصطلحات والمفاهيم العلمية التي يتم تعريبها والنصوص التي يتم ترجمتها وكل هذه الجوانب يكون لها بلا شك انعكاس على ثراء اللغة العربية وتوسعها وانتشارها وتبنيها المكانة السامية اللائقة بها. ومن حيث موازنة هذا الكتاب للثقافة المنقول إليها فلا شك أن هذا النقل سيكون بمثابة وسيلة لنشر الفهم والمعرفة للغة العربية حول موضوع الحضارة والطاقة، كما أن ترجمة مثل هذه الكتب يتيح جسراً لإيصال المعلومات للأشخاص الذين لا يجيدون اللغة الأصلية للكتاب الأمر الذي يساعد في تعزيز الوعي ودعم المعرفة بأهمية الطاقة وتأثيرها على التطور المجتمعي والرفي الحضاري. كما أن الترجمة تساهم في تعزيز الحوار والتفاهم والتواصل بين الثقافات المختلفة. كذلك يمثل هذا الكتاب أداة قيّمة في مجال البحث والتعليم بحيث يمكن للباحثين من المهتمين والمتخصصين وطلاب الدراسات العليا في مختلف التخصصات الاستفادة من هذا المصدر الثري لفهم تطور الحضارات وأهمية الطاقة في العمليات الحضارية والتقدم التقني، هذا بالإضافة إلى موازنة الكتاب للثقافة المنقول إليها من جانب الوعي البيئي إذ سيساهم في زيادة الوعي البيئي والمحافظة على البيئة واستدامتها حيث يتناول الكتاب تأثير الطاقة على البيئة والتحديات التي تواجهها الحضارات في استخدام الموارد الطبيعية ومن خلال ترجمته ونقله للغة العربية سيأتى نشر هذا الوعي بشكل أوسع وتشجيع اتخاذ إجراءات ذات فعالية وجدوى للحفاظ على البيئة واستدامة الموارد الطبيعية ومقدراتها التراثية والجمالية.

إن الترجمة الجيدة للكتب - وبخاصة العلمية منها - أو شبه العلمية - تلعب دوراً مهماً ومحورياً في تعزيز الفهم وتدعيم التواصل بين الثقافات المختلفة. عند ترجمة كتاب إلى لغة أخرى، يجب أن يكون المترجم حاذقاً واعياً متمرساً قادراً على الاحتفاظ بروح النص الأصلي ونقل المفاهيم والأفكار بأمانة علمية وبدقة وفهم ووضوح لا لبس فيه ولا غموض. وفيما يتعلق بكتاب (تاريخ الطاقة والحضارة)، تبرز التحديات في ترجمته في تعقيد المفاهيم العلمية المتناولة والمصطلحات الفنية المستخدمة في المجال ذاته. وبما أن المترجم الذي تصدى لترجمة هذا الكتاب ذو خلفية قوية ومراس عميق في مجال

الترجمة فقد أبدى جهداً بارزاً ظهر جلياً في الحرفية المتناهية للغتين: اللغة الأصلية للكتاب (الإنجليزية) واللغة المترجم إليها (العربية). ومن الجدير بالذكر أن كتاب (تاريخ الطاقة والحضارة) صدر في عام 1994 ثم أعيد إصداره بإضافات موسعة وثرية وحديثة مواكبة أهم التطورات العلمية المستحدثة والتقنيات الفنية المستجدة، ولذا استفادت اللغة العربية فائدة عظيمة من تعريب وترجمة الكثير من المصطلحات العلمية والمفاهيم التقنية التي لم تشملها من قبل.

في الغالب تُعد ترجمة الكتب عملية صعبة وشاقة ومهمة مرهقة ومعقدة، حيث تكون التحديات في ترجمته تعتمد على مدى تعقيد المفاهيم المتناولة والمصطلحات الفنية المستخدمة في مجاله وطبيعته وطرحه، ولذا لا يقوم بها ويتصدى لها إلا شغوف بها وبارع فيها ومجيد لها. والترجمة الجيدة للكتب تلعب دوراً مهماً في تعزيز التفاهم والتواصل والحوار بين الثقافات المختلفة. وعند ترجمة كتاب ما إلى لغة أخرى، يجب أن يكون المترجم قادراً على الاحتفاظ بروح النص الأصلي متمسكاً بحيثياته ونقلها بكل أمانة وشفافية ودقة ووضوح مما يعكس رضا القراء العرب وقدرتهم على فهم المفاهيم المطروحة بوضوح ودقة. كما يمكن الإشارة إلى الإضافات التي تم إجراؤها على الكتاب منذ صدور الطبعة الأولى عام 1994 وحتى صدور الطبعة الثانية الأحدث عام 2017، إذ يُعد هذا الكتاب معجماً شاملاً لتاريخ الطاقة وتأثيرها على التطور الحضاري على مر العصور، وقد تضمنت النسخة المحدثه منه مجموعة من التطورات الجديدة والأبحاث الحديثة في مجال الطاقة وتأثيرها على الحضارة حيث تطورت مجالات الطاقة بشكل كبير في السنوات الأخيرة، وتم تطوير واستخدام تقنيات جديدة واستغلال مصادر طاقة متجددة بشكل متزايد. ولقد تم تضمين بعض هذه التطورات في الإصدار المحدث من الكتاب، نذكر منها ما يلي:

الطاقة المتجددة: تزايد اهتمام العالم بالطاقة المتجددة مثل الطاقة الشمسية وطاقة الرياح والطاقة الهيدروكينية، وقد تم تضمين إضافات حول تقدم التقنية في هذه المجالات وتأثيرها على الحضارة.

الطاقة النووية: تم تحديث الكتاب بحيث تشمل التطورات الحديثة في مجال الطاقة النووية وتقنية المفاعلات النووية.

الشبكات الذكية والطاقات الذكية: تم إضافة تطورات التقنية لتمكين الشبكات الذكية ونظم إدارة الطاقة الذكية ومعلومات حول هذه التقنيات المستجدة وتأثيرها على الحضارة واستدامة الطاقة.

تقنية لتخزين الطاقة: تم إضافة وتضمين تقنيات

جديدة مبتكرة لتخزين الطاقة، مثل تخزين البطاريات وتقنية تخزين الهيدروجين وبيان تأثيرها على استدامة الطاقة.

الاستدامة البيئية: شمل الكتاب موضوعات عن التحديات البيئية المتعلقة باستخدام الطاقة وتأثيرها على المناخ والبيئة والجهود العالمية المبذولة لتحقيق الاستدامة البيئية في قطاع الطاقة.

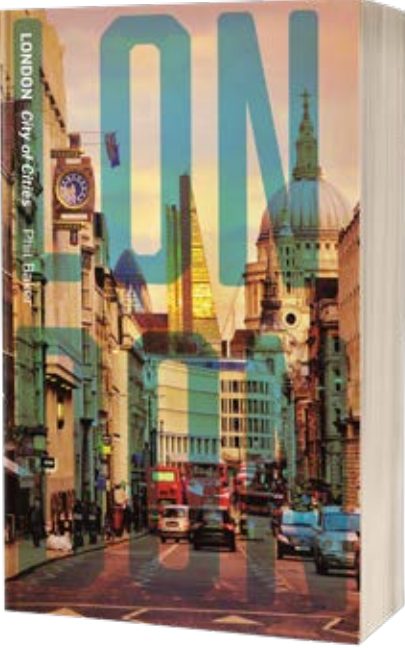
كما يحتوي هذا الكتاب المترجم على ما يربو على 400 مرجعاً من كتب وأبحاث ودراسات وتقارير مرتبة ترتيباً أبجدياً، كذلك يشمل أكثر من 450 مصطلحاً مُعرِّباً مرتبة ترتيباً أبجدياً، كما حفل الكتاب بكم زاخر من المصطلحات الفنية والمفاهيم العلمية. وهنا لا بد من الإشارة والتنويه إلى أن اللغة العربية معروفة بكثرة اشتقاقات كلماتها وتعدد مفرداتها التي تؤدي معنى واحد، لذا فقد يختلف تعريب بعض تلك المصطلحات والمفاهيم من بلد عربي لبلد عربي آخر. ووضح الأفكار في ترجمة كتاب (تاريخ الطاقة والحضارة) يشير إلى مراس المترجم وقدرته على نقل المفاهيم والأفكار الواردة في الكتاب بأسلوب مرن وسلس وإيصالها بشكل واضح وسليم، لذا راعى المترجم أن تكون الترجمة دقيقة ومفهومة لكافة القراء الذين يقرؤون الكتاب بلغة مختلفة عن لغة الأصل، كذلك تتضح دقة التعبير وجودته وترابط الأفكار وانظامها في مجمل فصول الكتاب مما يعني القدرة على الاحتفاظ بسلس وترابط الأفكار والمعلومات في ترجمة النص الأصلي. كما يتضح في الترجمة تدفق الأفكار والعلاقات المنطقية بينها بدقة مما يعتبر عوامل حساسة في نقل المعنى والمفهوم الأصلي للكتاب إلى اللغة المستهدفة وضمان استيعاب القراء للمعلومات المقدمة بشكل صحيح وهذا بالطبع يتيح للقارئ العربي متابعة وفهم التطورات والمفاهيم المتقدمة الواردة في الكتاب المترجم.

وفي سياق الحديث عن أعمال الترجمة بين اللغات نود التأكيد أنه لا يحبذ استخدام الترجمة الحرفية بشكل حصري، وقد يكون ذلك عملاً ممجوجاً وغير مقبول أو مجدٍ أو فعال. وفي حقيقة الأمر لا ينبغي ولا يتصدى عادة للترجمة - وبخاصة الكتب - إلا من هو ضليع في اللغتين معاً متمكن منهما محيطاً بمتطلباتهما السياقية والإنشائية والبلاغية والصياغية واللغوية والنحوية، سيما وأن اللغة العربية تنفرد عن غيرها من اللغات الأخرى بسياقات نحوية عميقة وبدلالات لغوية واسعة على المترجم إليها أن يكون متخصصاً فيها حاذقاً بها ممارساً لها، ذلك لأن الترجمة الحرفية تركز على النقل الحرفي للكلمات والعبارات دون مراعاة للسياق والنسق والثقافة والتعابير اللغوية والمعايير الجمالية الخاصة بكل لغة على حدة.

معلومات الكتاب

الكاتب: "لندن مدينة المدن"
المؤلف: فيل بيكر
الناشر: Reaktion Books
سنة النشر: 21 مايو 2021
اللغة: الإنجليزية
عدد الصفحات: 256 صفحة

المحرر الثقافي



الأصيلة؟ يقول إن لندن القديمة قد ولت؛ إنه «كما لو أن الأغنية قد انتهت، لكن اللحن باقٍ». لقد تركنا نستمتع لصدى، ونبحث عن أشباح، ونغوص في كتب مثل هذه.

لندن: مدينة المدن هو غلاف أنيق ولامع مع توضيح ملون فخم. يتميز قسم إقرارات بيكر بالاعتراف المعتاد بأنه قد يحتوي على أخطاء على الرغم من بذل قصارى جهده. هناك، للأسف، ما يكفي هنا للتحذير. يكرر بيكر أصل الكلمة الخاطئ الذي اشتقته تشارينغ كروس من الكلمة الفرنسية chère reine؛ يسبق الاسم طويلاً للحظة التي نصب فيها إدوارد الأول صليلاً هناك تخليداً لذكرى الملكة إليانور العزيزة. طرد هذا الملك يهود بريطانيا عام 1290، وليس 1291. قُتل ما يقدر بنحو 66 شخصاً في كارثة أنبوب بالهام أثناء الغارة، وليس 600. التمثال المجنح لإحياء ذكرى اللورد شافتسبري في ميدان بيكاديلي لا يطلق سهماً على الأرض التورية المرئية - رفض النحات ألفريد جيلبرت تلك الأسطورة. هناك آخرون إلى جانب ذلك. يعد هذا الكتاب كواحد من جولات المشي الانفرادية الطويلة عبر المدينة التي يصفها: استمتع بروحها وطاقاتها، وكن مفتوناً بفضولها، وتذكر أن تظل يقظاً.

لندن مدينة المدن

إلى مدينة محصنة. بحلول أواخر القرن التاسع عشر، امتدت هذه الشبكة الصغيرة من الشوارع بجوار نهر التايمز إلى أول مدينة كبرى في العالم، التي اكتسبت حوالي 40 ميلاً من الطرق في السنة وكان عدد سكانها 5 ملايين نسمة. كانوا من أصل أجنبي: كانت دائماً مدينة متعددة الثقافات، وحتى في لوندنيوم، كان سكان لوندنيوم ينحدرون من اليونان وألمانيا وإسبانيا. في جولة يقودنا بيكر بين الحانات المكتظة والمقابر القوطية، ومن خلال المتاحف في شارع ماري، وعن طريق الأماكن العامة القذرة نفسياً إلى برج المدينة الزجاجي. نرى العظمة المعروفة لدى الفيكتوريين. أصبحت شوارعهم المضاء بالغاز مسرحاً لشخصيات خفية، كالمحتالون اللبائسون والمحتالون الذين قابلهم هنري مايهيو، والغرباء الذين دفعوا المارة الخائفين إلى ارتداء أطواق مرصعة.

على طول الطريقة التي نجمع بها وفرة من الحقائق. نتعلم لماذا يتدلى جندب عملاق فوق شارع لومبارد، حيث ينخفض متوسط العمر المتوقع المحلي لمدة عام عند كل محطة توقف تسير شرقاً من وستمنستر إلى مدينة كانبينج، وأن المؤلف والكاتب الخفي إي نيسبيت أحرق تماثيل لمنازل الضواحي أثناء اقتحامها لها في إلثام. نرى لندن التي ربما كانت، تلك التي ربما كانت - ميدان ترافالغار المبني حول هرم مكون من 22 طابقاً، تماسيح آكلة في مياه الصرف الصحي تم تقديمها إلى القرن التاسع عشر - قرن التايمز - والمدينة التي يبدو أنها مصممة على أن تصبح: مدينة مجوفة لا يمكن تحمل تكاليفها وتطل عليها مجموعة من ناطحات السحاب السخيفة. ارتفعت الأبراج الشاهقة خلال العقد الماضي منذ أن طبق رئيس البلدية آنذاك بورييس جونسون نهج عدم التدخل الذي يحكم حياته الخاصة في مجال التنظيم المعماري، مما أوجد إرثاً، كما يقول بيكر، "على رأسه مئات اللغات، الأبراج المتغطرسة تجعل من لندن بابل الجديدة". لقد انتهى الضباب الدخاني الخانق للمدينة الفيكتورية، وبدلاً من ذلك، أصبحت الشوارع مظلمة بظلال المباني مثل 22 بيشوبس جيت الهائلة.

يفتتح بيكر قسمه الثاني من خلال مسح لندن من أطولها جميعاً، قبل مغادرة Shard للتعلم في المشهد أدناه في متخرج حيوي عبر حدائقها ومقابرها وحاناتها وقطاعاتها التاريخية. في وايتشابل المرموقة المزدهمة بأعمال الهيستر باهظة الثمن، يواجه السؤال الذي يفسد تراث العاصمة بأكمله. عندما تتعاون الرأسمالية الشاملة التي تشغل مدينة عالمية بلا هوادة في ساحة مبيعات تجارية، ما هي فرصة الاحتفاظ بالشخصية

مدينة المدن، أول مدينة كبيرة في العالم الحديث، شكلت لندن كل شيء من الملابس إلى ثقافة الشباب. لها مكانة فريدة في ذاكرة العالم، ومع تحول تاريخها الحي إلى صناعة التراث.

في هذا الكتاب، يستكشف اللندني فيل بيكر تاريخ المدينة ولندن اليوم، ويوازن الأحداث الرئيسية المعروفة بتفاصيل أكثر فضولية وغريبة. يكشف عن مدينة ذات كثافة تاريخية وثراء لا مثيل لهما تقريباً. بالنسبة لبيكر، اتضح أن لندن مدينة قوطية بكل ما تحمله الكلمة من معنى وممتعة بماضيها الدموي في كثير من الأحيان. وعلى الرغم من إعادة التطوير المكثفة، كما يظهر في هذا الكتاب الجذاب، لا يزال بعض السحر موجوداً.

إذا كنت تحب لندن ولكنك تعيش في مكان آخر، فهي تجربة عاطفية أن تقرأ كتاباً يغمرك في أعماق المدينة بعد عام من القطيعة القسرية. إن إعادة التعرف على المكان من خلال هذه الرواية المفعمة بالحياة لماضيه وحاضره جعلني أشعر بالبهجة والحزن والنشاط والتذكير بسعادة، بينما جلست في نورويتش في حالة من الانغلاق الممل، بالأحاسيس التي تغرسها المدينة: الرهبة من تدفقها والتعقيد، والانفصال الدافئ عن المشي في شوارع ليلية غير مألوقة حيث تشير آلاف النوافذ المضاء إلى حياة أخرى، وسحر المباني التاريخية التي لا تعد ولا تحصى والمشبعة بقرون من القصص ... قريباً، قريباً.

يتجنب فيل بيكر ملاحظة الدكتور جونسون التي أفرطت في استخدامها حول أولئك الذين سُموا من لندن، ويستمد إشارات من ملاحظة أقل شهرة لجيمس بوزويل. أشار كاتب سيرة جونسون إلى «مدى اختلاف مكان في لندن عن الأشخاص المختلفين» وأنه يحتوي على «الحياة البشرية بأكملها بكل تنوعها، والتأمل فيها لا ينضب». بيكر يتأمل المدينة متعددة الطوائف من وجهات نظر متنوعة لخلق صورة من العمق والتفاصيل.

يتكون نصه من قسمين: وصف مفعم بالحياة لتطور العاصمة من عصور ما قبل التاريخ إلى الوقت الحاضر، ثم دراسة اجترارية لحالتها اليوم. بدأ التسلسل الزمني منذ أكثر من 100000 عام عندما، كما كشفت الاكتشافات الأحفورية، كانت فرس النهر تخوض فيما يُعرف الآن بميدان ترافالغار، لكن القصة الصحيحة بدأت في العصر الروماني. بعد لوندنيوم جاء الأنجلو سكسونية، وهي مستوطنة من قبل الساحل (في ذلك الوقت يشير اسمها إلى شاطئ النهر) والتي خلفتها لوندنبرج. تشير اللواحق إلى الانتقال من مدينة تجارية

HOW ONE FAMILY'S LUST FOR
POWER DESTROYED SYRIA

ASSAD OR WE BURN THE COUNTRY

SAM DAGHER

**الأسد أو نحرق البلد:
كيف دُمّرت سوريا
بشهوة السلطة لعائلة واحدة**

الفرعي الأكثر وضوحًا (كيف دُمّرت سوريا بشهوة السلطة لعائلة واحدة). يقتبس داغر عن الأسد قوله، قبل وبعد بدء الاضطرابات: «لا يمكن حكم مجتمعنا إلا بالحذاء فوق رؤوس الناس». كان رد فعل الأسد على درعا، بناءً على نصيحة شقيقه الأصغر ماهر وابن عمه حافظ مخلوف، مضاعفة



د. عمر عثمان جبقي

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

بقلم: أيان بلاك

محرر سابق لشؤون الشرق الأوسط في صحيفة الغارديان

في صيف عام 2012، انتشر خبرٌ مفاده أن مناف طلاس، العميد في الحرس الجمهوري السوري وأحد المقرّبين من بشار الأسد، قد انشقّ، وكان في طريقه إلى المنفى في فرنسا. لم يكن طلاس مجرد شريك يلعب التنس مع طبيب العيون الخجول الذي كان يقود أخطر أزمة في الربيع العربي، بل كانت تجمعهما أيضًا صداقة عائلية مقرّبة جدًا.

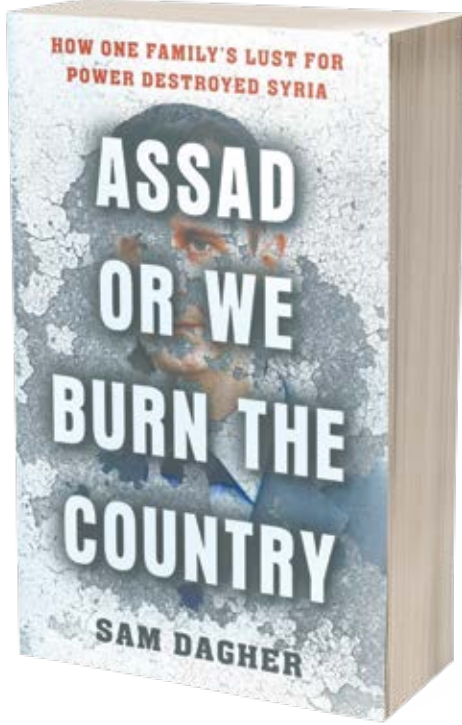
شعر طلاس بالقلق من القمع الوحشي الذي مارسه الأسد منذ اندلاع الاحتجاجات في مدينة درعا الجنوبية في مارس 2011، حيث دعا الشباب الذين ألهمتهم التغيرات التاريخية التي حدثت في تونس ومصر وليبيا بالمطالبة بالكرامة والحرية وإسقاط نظامهم القمعي. ولكن بدا أن سوريا كانت، منذ البداية، قصة أكثر اختلافًا ودموية من القصص الأخرى.

يعتمد السرد الكئيب بتفاصيله الدقيقة الذي قدمه سام داغر عن تدمير البلاد على عاملين مترابطين: أولاً، كان داغر الصحفي الوحيد في صحيفة غربية كبرى المقيم بشكل دائم في دمشق من 2012 إلى 2014، قبل أن يعتقله النظام ويجبره على الرحيل. ثانيًا، كان عمله يعتمد على مصادر موثوقة للغاية؛ حيث أكسبه الوصول إلى طلاس وآخرين معرفة وفيرة عن الأسد ودائرته المقرّبة، بالإضافة إلى قادة المعارضة البارزين.

تعاطف داغر واضح من عنوان كتابه (مع أنه فوّت الفرصة لشرح أن شعار التهديد المكتوب على الجدران يتناغم بدقة في العربية - فنيه سجع!) ومن العنوان

معلومات الكتاب

- ◀ الكتاب: الأسد أو نحرق البلد: كيف دُمّرت سوريا بشهوة السلطة لعائلة واحدة
- ◀ المؤلف: بسام داغر
- ◀ الناشر: Little, Brown and Company
- ◀ عدد الصفحات: 592 صفحة
- ◀ تاريخ النشر: 28 مايو 2019



الكيماوية، التي أسفرت عن مقتل نحو 1400 شخص في الغوطة في أغسطس من العام 2013، كان نقطة تحول حاسمة. يختم داغر حديثه بالقول: «لم يساعد أي حدث في تاريخ الصراع السوري المتطرفين الإسلاميين على تبرير إرهابهم ورسائل كراهيتهم أكثر من ... الهجوم والطريقة التي تعامل بها المجتمع الدولي مع عواقب ذلك الهجوم».

كان تدخل فلاديمير بوتين العسكري في سبتمبر من العام 2015 لحظة مهمة جداً. فقد استعاد الأسد السيطرة على معظم البلاد منذ ذلك الحين، باستثناء محافظة إدلب، حيث يبدو أن الفصل الأخير من مأساة سوريا يحدث الآن تدريجياً. بدأ النظام في الأشهر الأخيرة ينشر شهادات وفاة للأشخاص الذين اختفوا أو عُدّوا أو قُتلوا، ملقياً اللوم في ذلك على النوبات القلبية أو السكتات الدماغية، في حين أعاد بناء بناء تماثيل حافظ الأسد التي دُمّرت منذ عام 2011 في درعا وأماكن أخرى. وبالنظر إلى كل ذلك، يبدو أن عنوان الكتاب الفرعي دقيق جداً.

متماشياً مع عادة النظام القديمة في تغذية الوحش ثم تقديم نفسه للغرب على أنه الوحيد القادر على قتله، ولكن بشروط».

يعد ارتباط طلاس بالمشهد وسيلةً ممتازة لرسم السياق التاريخي (على الرغم من أنه من الإنصاف افتراض وجود عنصر من التبرير الذاتي لما اختار طلاس الكشف عنه). فقد خدم والده مصطفى طلاس بكل ولاء كوزير دفاع في عهد الأسد الأب حافظ، الذي حكم من 1971 حتى وفاته في 2000. وكانت عائلة طلاس تنتمي للأغلبية السنية المسلمة في سوريا التي استقطبت عائلة الأسد العلوية الكثير منها. وكان مصطفى طلاس في منصبه خلال مجزرة حماة عام 1982 حيث قُتل الآلاف عقب انتفاضة لجماعة الإخوان المسلمين. وظلت حماة شاهداً حياً على بطش النظام. لا يكتفي داغر، مراسل صحيفة وول ستريت جورنال، بتجميع هذه القصة المعقدة، بل يربط التطورات بطريقة يفهمها الجمهور غير المتخصص بكل يسر. تنتشر في سرده حالات سبق صحفي مهمة تؤكد العديد منها القسوة الساخرة للنظام الذي كان يُقاتل، قبل كل شيء، من أجل بقائه.

وصف جنرال سوري تحدّث معه داغر مقتل الصحفية ماري كولفين من صحيفة صنداي تايمز وزميلها الفرنسي في حمص بأنه «مبرر»، وفقاً لما كتبه. ويبدو بما لا يدع مجالاً للشك أن الأسد دبّر مقتل صهره أصف شوكت وشخصيات أمنية أخرى بارزة، فيما أعلنت وسائل الإعلام الرسمية أن ذلك كان هجوماً إرهابياً. يستشهد داغر بقول «مطلعين في النظام» إن الأسد أمر قادة الجيش المرتبكين بالتخلي عن المواقع الحدودية مع العراق بالتزامن مع ظهور داعش. ويكشف أيضاً أن طلاس قدّم المشورة لبرنامج وكالة المخابرات المركزية السوري وحظي بدعم الحكومة البريطانية (الملتزمة فقط بتقديم «دعم غير فتاك») لتنظيم لقاءات مع منشقين محتملين آخرين. يخصص داغر مساحةً كبيرةً لقصاص مازن درويش، المحامي العلوي والناشط الحقوقي الذي تعرّض للتعذيب في سجن صيدنايا سيء الصيت وسالي مسالمة، الشابة من درعا (حيث أفادت منظمة العفو الدولية بإعدام ما يصل إلى 13 ألف شخص في ذلك السجن). كلاهما لذا بالفار إلى ألمانيا، وكانا جزءاً من موجة لجوء السوريين التي ساهمت في تحديد عدم رد أوروبا على الأزمة من خلال وصول إلى أعتاب أوروبا. ومع ذلك، كان من المفيد قراءة المزيد عن أولئك السوريين الذين، بالرغم من كل شيء، بقوا في سوريا واستمروا في دعم رئيسهم.

يرى داغر أن قبول أوباما باستخدام الأسد للأسلحة

القمع. ومن الخطوات الحاسمة التي اتخذها الإفراج عن مئات الإسلاميين الذين شجّعهم سابقاً على محاربة الاحتلال الأمريكي للعراق بعد سقوط صدام حسين، ولكنه قام بسجنهم عند عودتهم إلى سوريا. فكانت النتيجة طغيان صوت التفجيرات الانتحارية الجهادية (بعضها زيفه النظام) وهجمات البراميل المتفجرة على شعار المتظاهرين «سلمية، سلمية».

كان هناك نقاش في العواصم الغربية في الأيام الأولى حول كيفية رد الأسد: كانت إحدى المؤشرات أن توليه السلطة في عام 2000 أعقبه بفترة قصيرة حراك كان يُعرف بـ «ربيع دمشق». كانت الإصلاحات حديث الساعة آنذاك، ولكنها كانت تقتصر إلى حد كبير على تحرير الاقتصاد أمام الطبقات ذات الامتيازات، ولم تمس «حاجز الخوف» الذي حافظت عليه مختلف فروع المخابرات المنتشرة في كل مكان.

كانت زوجته المتحدثة بالإنجليزية بطلاقة، أسماء (المعروفة أيضاً باسم إيمان من أكتون)، ورقة رابحة حتى عندما كانت سوريا في دائرة الغضب الدولي بسبب اغتيال رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري. وكانت فرص تلميع صورته من قبل أصحاب العلاقات العامة أشبه بحلم. وفي عام 2008، احتفى نيكولا ساركوزي بأسماء الأسد في يوم الباستيل؛ وفي العام التالي استضافت أسماء أنجلينا جولي وبراد بيت في دمشق.

تشكل ردود الفعل الدولية والإقليمية جزءاً مهماً من هذه القصة القائمة والمستمرة. ففي أغسطس من العام 2011، دعا باراك أوباما الأسد للتخلي، ثم تبعته بريطانيا ودول أخرى في الاتحاد الأوروبي. وبحلول نهاية ذلك العام، تجاوز عدد القتلى في سوريا 5000 شخص. أما فرص التدخل الغربي الضئيلة - التي كانت دائماً تطفئ عليها حرب العراق - فقد بلغت ذروتها عندما وصل طلاس إلى باريس بمساعدة عملاء الاستخبارات الفرنسية.

تمثلت الصورة الأكبر في الردود الغربية الفاترة التي لم ترق أبداً إلى مستوى العزيمة الاستراتيجية التي أظهرتها إيران، الداعمة للأسد، وحزب الله اللبناني، وروسيا التي أغضبها دور الناتو في الإطاحة بمُعمر القذافي. ولقد ساعد الدعم الإقليمي غير المُسقّ لفصائل المعارضة السورية الذي تنافست فيه السعودية وقطر وتركيا لكسب النفوذ ساعد في تغيير المشهد العسكري والرواية الرسمية. وما رآه داغر كصراع مؤثّر من أجل الحرية، كما رأيته أنا عندما كنت أكتب تقارير من دمشق ومن منطقة قريبة تحت سيطرة المعارضة في يناير 2012 تحول إلى حرب على الإرهاب. وحسب كلام داغر فإن ذلك «كان ذلك

حين يكون المكان محفزاً سردياً لـ (عركشينة السيّد)*

صورتها الواقعية الذي سيجد له دوراً في إعادة تخليقها، مكتشفاً أن الرواية تعبر عما يرغب هو فيه حين لن يكون بمقدوره ذلك، وهو ما يعضد علاقته بالنص الروائي ذاته عبر التحاور والجدل، حينها يغادر المكان الخارجي: ذاكرة الكاتب التي لم تعد تسعه، ليحط على عتبات رؤى كل من الكاتب والمتلقي معاً.

السيد الناجي: (سوّيت الجسر حرثة كل يوم. قبل موعد قدومها، أعبره بالاتجاهين، أقفُ على قمته وأوزع انظاري بين الشط ووجوه الناس يتحول الناس الجسور إلى كائنات جميلة وهم يتخلون عن نفاذ صبرهم والكثير مما بهم من شرٍّ تداهمهم ثقة كبيرة بأنفسهم وبغيرهم على الجسور، وربما بسبب تقوسها أو بسبب الوهم الكبير في الجسور، فهي ليست أرضاً حقيقية مادامت مرتفعة.... والأكثر احتمالاً لأنها قصيرة عادة فتذكرنا بقصر أعمارنا لأنها تشبه الكناطر المنصوبة التي نعبرها نحو الموت..) ص 60

(.. الجسور برازخ يانصيبية، قد تخبئ الهلاك وقد تضمّر الجذل الموصول، الجسور ممرات غسقية مقوسة لا تدرون أتفضي بكم إلى العتمة العمياء أم إلى النور المشع..) 85
وقد تبينت أهمية المكان في هذه الرواية، من خلال استنثار الجسر بمساحة سردية واسعة، تحول لاحقاً إلى عنصر سرد جوهري ومحدد أساسي للمادة

ثم تشكلت سرداً، حكاية ربما كانت قد حدثت فعلاً أو أنه أوهمنا بحقيقة حدوثها حين تحررت (العمارة) من شرائق الذاكرة، لغةً تأنقت باللهجة الجنوبية، شعراً وأبوزيات ووصفاً وحوارات مكثفة، متوسلاً الأمكنة بواقعية مسمياتها، كملل سردية لاستمرارية الحكى مشفوعة بمكلة التخيل الخلاقة، فالمكان الروائي يتخلق باللغة من خلال قدرتها على الإيحاء، إذ لم يؤثث الكاتب سرديته بأمكنة مفترضة بل كانت جميعها أمكنة موضوعية، واقعية، مكنت المتلقي من أن يشير إليها حقاً، (الماجدية، أم كميدة، شارع دجلة وغيرها، حتى أنه وصف بلسان الرواي «سلمان الفريجي» مكان بيته «حيث يقيم حقاً» في حي أور قريباً من جامع عمار بن ياسر، يصفه ليستدله ضيفه (السيد الناجي) الشخصية الرئيسية في الرواية، القادم إليه من العمارة: (البيت ما يتيه، فهو الزقاق السادس بعد الجامع، وأن الزقاق مسدود بصبات كونكريتية..) ص 47

لكن الكاتب ولإدراكه خصوصية التعامل مع المكان الواقعي، فلا بد وأن يمارس سلطته المطلقة على النص كسارد، ليثير فيه تأثيراً إيهامياً، عبر إخضاعه لعديد من الكيفيات والتوصيفات، فأثثه بأخيلة، صور، وأحلام غير متحققة، مجتهداً في إضفاء منحنى من الوعي الجديد المحمل بألية الغوص في أعماق الذات، ليتحقق عناق ذاكرته مع المكان، كي يكتسب صفات مغايرة، لم يكن ليألفها متلقيه في



غازي سلمان

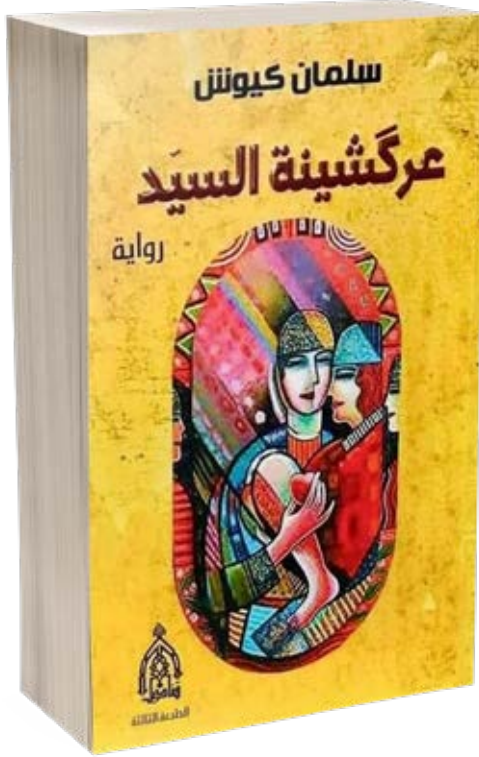
العراق - بغداد

(السّر يكمن في التعلّق بالمكان، تبعه التعلّق بمروياته كلّها. فأنا مغرم بمكان اسمه العمارة، ومن ورائه الجنوب كلّ. وسيبدو طبيعياً الشغف بكلّ ما يحيط بهذا المكان وما يصدر عنه..)¹

لم يستعن الكاتب (سلمان كيوش)² بـ عركشينة السيّد - لكي يستعيد مكاناً لم يولد ولم يعيش فيه، الا ليبيت في نفسه نشوة راحة ما وسلوى تهدئ لوعة وجده للمكان (العمارة) التي عشقها سماعاً، منذ طفولته، وتوكيداً لحميمية الانتماء إليها، مستثمراً خزين ذاكرته عنها، الثري بحكايات وتصورات عائلته الجنوبية المولد التي تحولت الى حكاية لمخيلته، ومن

معلومات الكتاب

الكاتب: عرگشینه السيد
المؤلف: سلمان كيوش
الناشر: دار قناديل
تاريخ النشر: 2019
عدد الصفحات: 250 صفحة



منه، ويتصادم معه، فالشخصية الروائية تتمثل المكان وتستبطنه باعتباره بيئة اجتماعية، لها هويتها المنفردة، تضم جميع الفعاليات الإنسانية، التي لا بد وأن تؤثر على انساق النص الروائي، وكذا الإنسان بطبيعة الحال درج على أن يخضع المكان بكل موجوداته ونظمه إلى إرادته، يتضح ذلك من خلال ترك بصماته في أحداثياته، حيث ظل الجسر والنهر يخفان حين في النص ومونلاً للتعريف بشدة معاناة السيد الناجي النفسية وعلاقاته بالآخرين، وملاذه الوحيد والآخر، هروباً من بيته الذي راح يضيق ويضيق عليه، مشحوناً بمرارة الحزن على حياة ابنته وقد توفيت، وفقدانه شجن التعاطف معه، في بيئته وقد ابتلى بالعشق، كان يجد نفسه وهو على الجسر متأملاً مياه النهر في فضائه الذي تمكن من التألف معه ليمنحه راحة وطمأنينة، يتنفس معها هواء نقياً بدلاً من أنفاس البيت الذي تشعره بالوحدة والتوجع والضياع.

ومنذ وهلة اللقاء الأول بين «السيد الناجي» والراوي «سلمان الفريجي» أثناء مراجعة الأخير

فيه، فلم تعد كل الامكنة المعيشية تعني له شيئاً بعد، إلا الماء، احتضن كل منهما صاحبه باحتفاء حميمي لذيد، فاتضحت تلك العلاقة الملتبسة بين الحياة والماء، باعتباره مانحاً لها من جهة، ومسبباً الموت من جهة أخرى (الصوت الأعلى فيك يجب أن يكون للماء، فهو الأوضح، أو الأكثر في الأقل، كأن الموت في الماء اقرار وشهادة بفضله الكبير علينا، لذا فانت شهيد إن حبس الماء أنفاسك..) الرواية ص76، يسأله حارس مضخة الماء المحاذي للنهر عن الغرض من وجوده على حافة النهر، فيجيبه السيد: الناجي بلهجته الجنوبية (..المائي يحاجيني.. أريد أجدد روعي بنور المائي الماتشوفونه.. أنه أشوفه هسه عالي ويتلامض.. وهيه بيه، ترى) ص192 أكان يرى فيه ابنته خديجة المتوفاة حية ترزق، أم هي (حبيبته) تتراءى له في الماء؟

وإن تنوعت الأمكنة في الرواية على قلتها وتوزعها بين بغداد والعمارة، فما تقلص دورها بل تأكدت وظيفتها وأصبح لكل منها إيقاع مغاير في أطوار السرد، تراوح بين العلو والخفوت، تتسمع صداه عند «صومعة» الجسر، متداخلاً مع أحداث كانت قد وقعت في أمكنة وأزمنة مختلفة أفصحت عنها أصوات المتحاورين وهما على الأعم (الراوي سلمان الفريجي والسيد هاني الناجي)، كي يغذي الكاتب من ذلك كله روافد المحكي المتعددة، الأمر الذي انتج تشظيلاً للمشاهد المستحضرة، مثلما أفضى ذلك إلى تصاعد حركة موجيات التخيل الحكائي ومن ثم إلى إبعاد الحدث المركزي عن مشاق الدوران الممل حول مسارات الحكبة، بل غاص في عمقها واختط مساراً وأكثر، لبلوغ ذروتها. في حين بدت «الاماكن الهامشية»، مثل بيت «الراوي وزوجته» وبيت «السيد الناجي وزوجته وابنته»، تابعة لسردية السيد الناجي، مثلما هي بقية الشخصيات الهامشية أيضاً، فزوجة السيد الناجي، بدت مستلبة نفسياً لكنها صبورة ومثابرة، وبلا موقف مؤثر إزاء شكها بحب زوجها لغيرها، وتبدت كجسد بشري متوحد مع جسد ابنتها الذي هتكه المرض الخبيث، وهي كما يصفها السيد هنا: (العلوية قوية كالشمس، مع ما بها من ضعف مزّر، قوتها تكمن في وضوحها السهل، لا يفادها الإحساس أنها على وشك فجعية من نوع ما كأي فلاح، لا تأمن للمستقبل مع إنها تبدو منشرفة القشرة، لمزاجها اتجاه واحد فقط، تعرفه وتؤمن به أو إنها لا تريد تصديق غيره أو تجربته..) ص145

هكذا صارت كل الأمكنة التي تعايش معها السيد الناجي جزءاً مما يفكر فيه ويذهله ويعشقه وينفر

الحكائية، بل غداً مفهوماً اجرائياً لها، شكلته البنية السردية بما تضمنته من شبكة من العلاقات الإنسانية التي تنم عن نشاط فاعل لشخصياتها، وهو ما أثرى النص بالرموز والدلالات، وتسبب بقطيعة مع مفهوم المكان السيميائي وكديكور. وبذلك حازت الرواية قدرتها على إثارة قضايا المكان على المستويين الفني والإشاري، إذ اتخذ الكاتب من ذاكرة شخصيته الرئيسية (السيد الناجي) بؤرة سردية وديناميكياً الحبكة برمتها، فكل ما كان على السيد الناجي أن يستذكر الجسر كمكان حميمي، نهض بمهمة التحفيز السردية. إذ لاح بدءاً للمتلقي في الصفحة الـ 25: (كنا قريبين من الجسر قبل أن ندلف في شارع دجلة.. قدمه الكاتب هنا، إطاراً جغرافياً، تعريفياً فحسب، لكن ما لبث أن باغتنا في استمرارية حضوره منذ الصفحة الخمسين (على جسر العمارة الجديد، في صباح يوم شتائي بارد كانت البداية فقد توثقت علاقتي بالعالم..) وحتى انتهاء الراوي، إذ سيظل الجسر ينفخ حبكة السرد بشذى الحياة دون ما انقطاع، بذات الوقت كان السيد الناجي يستفز حاضره الموحج بمسرات الماضي وهو يبوح لصاحبه الراوي حكايته، فراح بدوره يتوسل استرداد (الجسر) المحبب والأثير لديه، لإنعاش ذاكرته معللاً حميمية ارتباطه المنطقي به، ومحققاً نشوتي: أحياء الماضي المتوطن في فضائه، وجاذبية إعادة تأثيثه بكل تفاصيل لحظات حكاية حبه التي اتّمن الراوي عليها، حين استودعه كل تفاصيلها الخبيثة عميقاً في ذاكرته: (.. لدي ما يشبه اليقين أنني لن أراها، لذا نَب عني) ص6، وعلى أمل أن يتمكن الراوي في تدبيجه كرواية، مبتكراً وسيلة تقاوم الموت، وموقتاً أن استرجع الماضي روائياً يعني عيشه ثانية، وبحسب «باشلار» أن (التأثر العاطفي الذي يلون مكاناً ما، سواء أكان حزيباً أو مضجراً، فما دام قد تمّ التعبير عنه شعرياً، فإنّ الحزن يتناقص، ويخف الضجر)

وإلى جانب الجسر يأخذ نهر دجلة، بل الماء تحديداً، دوره كثيمة سردية مؤثرة في نسج «عرگشینه السيد» ومطرزات حبكة ومتغيرات مساراتها، مزاحماً في أهمية حضوره بؤرية الجسر، مشكلاً وآياه ثنائية منحت النص أفقه التخيلي الاستعاري والفلسفي والرمزي معاً مثلما ساهمت في تكثيف المعنى وتوكيد إيقاع شعرية بوح السيد الناجي المتوجع بوطاة الإحساس بالفقد، وتحينّ فرصة تحقيق رغبته في التماهي مع مياه النهر، قلب الجسر النابض بالحياة، والرحم الدافئ «فالسيد وقع في ماء محبة حبيبته منذ أول نظرة رآها على الجسر» وكأنه يتمرى الماء ليحدها

لدائرة نفوس العمارة، لإكمال معاملة تصحيح اسم امه من (خوشية إلى حوشية) إذ تمكن السيد الناجي من تصحيحه بنفسه في بيته، منذ ذاك اللقاء والكاتب ظلّ مصرّاً على مزيد من التعريف به: (كان يقف خلفي تماماً، رجل مثل عمري، أو أقل قليلاً، يوحى هدوؤه بهيبة عاقلة، أسمر، في عينيه اتساع، اللافت فيه أن أنفه مستقيم وحاد النهاية تلوح على مجمل ملامحه ابتسامة ثابتة، سمعته يهمس قريباً من أذني ويده على كفي.. لا تروح.. انتظرنني) ص 17 فبهذه العبارات قدم لنا الكاتب شخصية السيد الناجي على لسان «سلمان الفريجي» وهي بطبيعتها تشي عن تعريف اخباري به، إلا أنه لم يكتف بذلك لإتمام تخليق شخصيته، بل منحه الحرية في البوح ليحكي، مستثمراً تقنية الحوار المسهب، مقدماً نفسه بوعيه هو، ليتجاوز السيد ذاته، ويعرفنا بحقائق عن طبيعة أمكنة كثيرة وشخصيات متعددة تلازمت جميعها معه، ولمساحة سردية مثلت حبكة الرواية كلها، توضحت من خلالها أمام المتلقي ملامح شخصية السيد الناجي دون الاتكال فقط على دور محاوره المثقف البارع الذي اتخذ الكاتب شاهداً وراويًا حاضراً في آنٍ واحد، مقتنصاً الفرصة تلو الأخرى لاستفزاز مكنونات ذاكرة محاوره، ولولا تقاطع حديث - الراوي السارد - مع بوح السيد الناجي لحسبناه انشالات منولوجية شخصية، أكثر منه حواراً معه، قد وشت عن عالمه النفسي المكتظ بتناقض

شخصيته باعتباره سيّداً (نسبة إلى سلالة الرسول صلى الله عليه وسلم) مع البيئة الاجتماعية التي يعيش، فهو شارب للخمر، ومرتبطة بعلاقة حب مع فتاة تعمل معلّمة، رغم إنه متزوج، حتى أن زوجة الراوي قالت عنه (... هو سيّد لو كُشلت..). ويصرح السيد الناجي عن نفسه: (الكثير ممن أعرفهم يشتمزون مني، يجدون صعوبة كبيرة في جمع عشقي وسوديتي النسبية، وكأن مقياس التدنّ لديهم محسوم ومرهون بالقدرة على النفور من المرأة، هذا للعامة من الناس، أما مع السادة فالأمر مختلف، على السيّد أن يضاعف نفوره، عليه أن ينظر للنساء على أنهن وباءً أو صنو الشيطان وتمظهراته وأن حصل وعشق السيد فالكاولي أشرف منه وأظهر..). (... أجزم أنني بخطيئتي العشقية التي يفترضونها وشربي للخمر أحياناً، أجدني اقرب الى الله من هؤلاء..). ص 78 كما سنتعرف على شخصيته المسالمة حتى مع من حاول قتله فقد أخفى حقيقة حادثة الاعتداء عليه، عن أبناء عمومته، منعاً لانتقامهم من ذوي حبيبته، وهو المحب الودود لعائلته، والمتصالح مع ذاته الوفي لما يعتقد به، برغم من (سيوديتّه) ورومانسيته الطافحة.

وهو كتوم ما أفشى اسم حبيبته برغم اصرار محاوره على مساءلته عنه فأبقاه حائراً كمن يحاول ابتكار عطر من المكونات الموصوفة له وليوفر للمتلقي حزر اسمها: (أتريد معرفة أسمها؟ اجمع، إذًا، ملوحة

العمارة، والجنوب كله، والدهلة فيها، اجمع احتشاد ملايين الطيور الحرّة في سمائها وأهوارها، اصغ للحفيف الناعم الذي تطلقه السنابل حين تميل برؤوسها في أوان نضجها قبل الحصاد، اجمع السباح المورق المزهر على جروف شطوطها وخرورها.. خذ ريش أجنحة الحذاف والبراهين وطويرة بت الشيخ، استمع لغناء العمارتليين في ليالي اكتمال القمر وهم يصدّون عن أنفسهم انسلال الخوف من الظلمة وما توحى به من تمظهرات شبحية. خذ من الغيم الأبيض قدرته على حجب المؤقت سماء زرقاء صافية

(في صباحات ربيعية وستعرفه). ص 84 وحين يعجز محاوره عن معرفة الاسم مستسلماً، يختزل السيّد الناجي له الوصفة برائحة المكان ذاته، ويضعه في دوامة حيرة أشد: (أنها رائحة العمارة وحدها، فأنا لا أجدها في أي مكان غيره. لن أوجزها مهما حاولت، ولن أنجح في وصفها أبداً. هي أقرب ما تكون للرائحة التي اعتدت شمها في شيلة أُمي وعنقها وصدرها كلما احتضنتها) ص 90 وبهذا المعنى الزاخر تكون كل الأمكنة قد اختزنت انبثاق أحلام السيّد الناجي وحبيبته، وانسحاق آمالهما على صخرة واقعهما الصلد اللامبالي.

الهوامش

* رواية (عرغشينة السيّد) ط 3. صدرت عن دار قناديل بغداد، عام 2019

** الكاتب سلمان كيوش: روائي وأكاديمي ومترجم، ولد في بغداد عام 1958، حصل على شهادة الدكتوراه في التربية وعلم النفس، يعمل تدريسياً في كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، عضو في نقابة المعلمين، ونقابة الصحفيين، والاتحاد العام للأدباء والكُتاب في العراق.

- ترجم كتباً عدة بينها (عرب الهور) للرحالة البريطاني ولفريد ثيسغر، و(حكايات من القلوب وإليها) للمؤلفة الأمريكية أليس غري، و(القلق الوجودي) للفيلسوف الأمريكي جيمس بارك، و(غذاء الروح) لمجموعة من المؤلفين جمعها كلٌّ من جاك كانفيلد، ومارك فكتور هانسن، و(الدافعية الذاتية) للقس الأمريكي أوريسون سويت ماردن

- أصدر، عام 2015، مجموعة قصصية واحدة بعنوان (مرادي المغيّل)، وكتاب (مصقولة بطعم الحنظل) عام 2017، وهو مجموعة سير لمجموعة من أساطين الفناء في الجنوب العراقي.

1 - لقاء مع الكاتب في مجلة الشبكة 18 يوليو 2021

2 - أحمد زياد محبك - أستاذ الأدب الحديث في جامعة حلب - مقال - موقع ديوان العرب - حزيران 2005

الكاتب: «صناعة يدوية: رحلة علمية للبحث عن معاني الأشياء من خلال تطبيقاتها»
 المؤلف: أنا بلوجايسكي
 الناشر: Bloomsbury Sigma
 تاريخ النشر: 13 مايو 2021
 اللغة: الإنجليزية
 عدد الصفحات: 250 صفحة

المحرر الثقافي



يفضلون الصوت الناتج عن أبواق مصنوعة من الفضة، أو النحاس الخالص. وتذكرني هذه القصة بالاعتقاد الشائع بأن علم الفلك هو علم بصري، على الرغم من أن عدداً من الفلكيين المكثوفين كانوا رواداً في استكشاف الكون عبر الصوت.

وفي الحقيقة، تمنيت أن تقدم لنا بلوجايسكي مزيداً من الأوصاف والقصص. فالشرح العلمية الموجهة إلى عموم القراء في كتابها انتهت فور ما أن بدأت تبث اهتمامي.

وهي تكتفي باستعراض نبذة سطحية عن تاريخ كل مادة، ودلالاتها الثقافية الضمنية، واستخداماتها المحتملة، بل كدت أتمنى أن تكتب مجلداً كاملاً لمحتوى كل فصل، ليصبح لدينا موسوعة عن العلم والحرف. والتأمل في تأثير التجربة الجسدية على أفكارنا كاشف حقاً. والفصل بين الجانبين له تأثير ضار، حسبما تشير بلوجايسكي؛ فكل جانب بوسعه أن يحسن الآخر. وبوصفي حرفة، أتفهم جيداً الارتياح الذي تجده بلوجايسكي في الإبداع الحرفي. فثمة شيء من السحر ينطوي عليه غزل مجموعة من الألياف الرقيقة المتنوعة، لتشكيل خيطاً قوياً يبعث في الناظر شعوراً بالدفع، أو استخلاص كتل الجبن الصلبة من اللبن السائل. وبعد الانغماس طوال اليوم في الأفكار والنظريات، من المبهج أن أحمل شيئاً حقيقياً بين يدي، وأقول: «أنا من صنع هذا».

صناعة يدوية: رحلة علمية للبحث عن معاني الأشياء من خلال تطبيقاتها

الحديدي. وتروي كذلك قصصاً طريفة حول ما أصبحت بعض المواد تعنيه بالنسبة إليها، فتسرد على سبيل المثال - قصة مصنع البلاستيك الذي أنشأه جدها، الذي وفد مهاجراً إلى البلاد، والوجبات الخفيفة الغنية بالسكر، التي مكنتها من السباحة عبر القنال الإنجليزي، والورق الذي حمل أفكاراً وقصصاً دونتها نساء مثليات على مدار قرون مضت، وكانت عوناً لها على فهم طبيعتها الجنسية. وقد تمخض هذا كله عن سرد ساحر ومؤثر.

التأثير في عالم الواقع

وفي الفصل المعنون "صلب" Steel تحكي بلوجايسكي عن نجاحها، في أثناء دراستها الجامعية، في الفوز بعضوية فريق يعمل على تصميم مركبة تتحدى الرقم القياسي في السرعة على اليابسة. وقد اكتشفت أن التروس في محرك السيارة تتحطم بفعل الضغط الناتج عن تكتل ذرات الكربون داخل معدن هذه التروس، لكنها عجزت عن توظيف هذا الاكتشاف عملياً على نحو يساعد الفريق على تحقيق هدفه، لأنها لم تملك الثقة اللازمة لعرض أفكارها على الميكانيكيين الذكور الأكبر سناً.

وقد بات الانفصال بين البحث العلمي الجيد وعرضه بالطريقة المناسبة للناس واضحاً بجلاء في أثناء جائحة "كوفيد-19". ففي وسع الباحثين فهم آليات العدوى بالفيروس، وإنتاج لقاحات فعالة مضادة له، وتقديم بيانات وبائية مثيرة للاهتمام عنه، بيد أنه دون فهم الأسباب التي تعوق بعض الأفراد عن تلقي اللقاحات، أو تدفع بعضهم إلى الامتناع عن تلقيها، فإن تلك النتائج العلمية المكتشفة قد لا تساعد الناس.

وتسلط تجارب بلوجايسكي الضوء كذلك على الكيفية التي يشكّل بها الأفراد البحث العلمي. فالعلماء يهدفون إلى تحقيق الموضوعية، لكنهم غالباً ما ينسون أن تجاربهم وثقافتهم تؤثر على كل جانب من جوانب عملهم. ومثلما تشكّل ذرة في قطعة من الخشب شكل الملعقة التي تحتها بلوجايسكي، تشكّل بنية المجتمع الأسئلة البحثية التي يسعى العلماء لإيجاد إجابة عنها. وهذا الوضع ليس سيئاً بالضرورة، بل تظهر المشكلات عندما ينسى الباحثون أن مقارباتهم تشكلها الظروف المحيطة بهم. ومثال على ذلك أن بلوجايسكي، التي تعترف آلة البوق منذ طفولتها، اكتشفت أن الأبواق لا تُصنع دائماً من النحاس الأصفر، فبعض العازفين

عندما اختارت عالمة المواد أنا بلوجايسكي العمل في مجال توصيل العلوم، وجدت أنه كلما زادت مناقشاتها مع الآخرين حول أبحاثها، قلّت قدرتها على الإجابة عن أسئلتهم. وكانت تحيط علماً بالتفاعلات الجزيئية التي تعطي المواد قوتها، أو مرونتها، أو صلابتها، لكنها عجزت عن الإجابة عن أسئلة أصدقائها وعائلتها حول البديل الأمثل للبلاستيك، أو لِمَ تُصنع شاشات الهواتف من الزجاج، رغم كونها عرضة للتحطم. ولعلاج تلك الثغرات في معرفتها للمواد، قررت أن تحظى بتدريب عملي، حيث سعت إلى استكشاف كيف يتفاعل الحرفيون مع المواد التي تقتصر معرفتها بها على الجانب النظري.

وفي كتاب «صناعة يدوية Handmade»، تستكشف بلوجايسكي عشر مواد. وتبدأ بالفئات الكلاسيكية من المواد في مجالها: الزجاج، والبلاستيك، والمعادن -مثل الصلب، والنحاس الأصفر- والخزف، ثم تنتقل إلى المواد الشائعة في الصناعة والحرف، التي تُدرّس رغم ذلك بدرجة أقل في المختبرات، على غرار السكر، والصوف، والخشب، والورق، والحجر. وتجرب العمل على نفخ الزجاج، وصنع الفخار، وصب الفولاذ، وأشغال الإبرة، ونحت الملاقق الخشبية.

وتتعرف على الفنون التي تستخدم البلاستيك، والحرف التي تستخدم الأحجار، وتلقي نظرة شاملة على مواد لم تكن لتعيرها اهتماماً من قبل. وتمخضت تلك الجهود عن فهم لخواص المواد وتأثيرها الثقافي، ساعدها على توصيل العلوم على نحو أفضل.

وبوصفي كيميائية أمهنت الكتابة، وهاوية شغوفة بالحرف من أشغال الإبرة، إلى فن طي الورق (الأوريغامي)، تهتمت للغاية الأسباب التي دفعتها إلى مسعاها.

ويتخلل وصف بلوجايسكي لتجاربها عرض لمنظور علم المواد لهذه الوسائط المادية، بدءاً من التركيب الجزيئي غير منتظم الشكل للزجاج، إلى التفاعلات الكيميائية بين معادن الكالسيوم، والرطوبة، وثاني أكسيد الكربون، التي تُكسب الملاط الجيري خواص الإصلاح الذاتي المذهلة التي يتميز بها. كما تصف تاريخ استخدام كل مادة بمقتطفات من التراث وعلم الآثار من جميع أنحاء العالم، تنوعت بدءاً من الإشارة إلى جوارب مغزولة من مصر القديمة، يزيد عمرها على ثلاثة آلاف عام، وصولاً إلى أفران تعمل بطاقة الرياح، استُخدمت في سريلانكا في أثناء العصر

خيسوس كاراسكو

في العراء

ترجمة: مارك جمال

شيماء عبد المنعم جابر

كاتبة من مصر

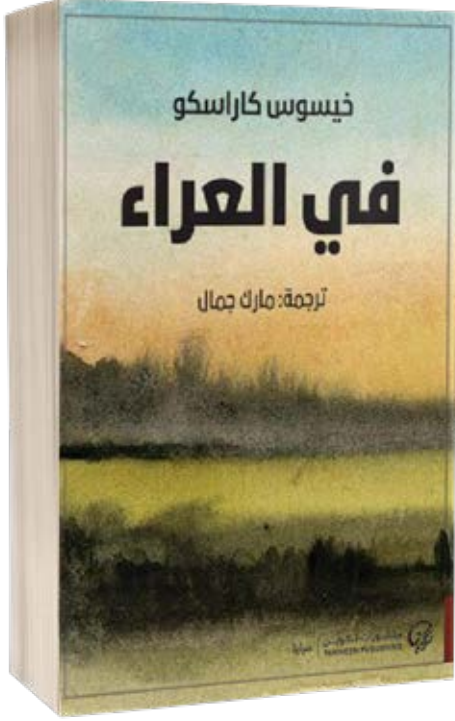
يأمل الكثيرون حول العالم، مع تفاقم أزمة التغير المناخي، في امتلاك بصيرة ثاقبة تطلّعهم على مآلات النظام البيئي، كتلك البصيرة التي امتلكها إله الزمن «كرونوس» في الأسطورة الإغريقية القديمة، وجعلته يلتهم أبنائه عقب ولادتهم؛ خوفاً من أن يطيحوا به إذا كبروا، في لحظة جسدها فناً التشكيلي الإسباني «فرانشيسكو غويا» (Francisco Goya) داخل لوحته الشهيرة «زحل يلتهم ابنه»؛ ومن ثم نالت «روايات الخيال المناخي» (Climate Fiction) (Novels)، المعروفة اختصاراً بـ (cli-fi)، شعبية جارفة في العقد الأخير، وذلك لتقدمها نظرة استباقية لما قد تكون عليه ملامح المستقبل في ظل تفشي الأوبئة والأمراض والانبعاثات الكربونية والجفاف والتلوث وهطول الأمطار الحمضية ونقص المياه والمحاصيل الزراعية وغيره من الأضرار البيئية، وذلك تزامناً مع توجهات حكومات العالم المختلفة نحو تحقيق مبدأ الاستدامة ومجابهة الاحتباس الحراري، وعليه فقد قدمت تلك الروايات فكر نضالي بسرديّة أدبية في محاولة للإجابة عن السؤال الملح: ماذا سيحدث إذا فشلنا مناخياً؟

بما يفسر الحفاوة التي قُوِّلت بها رواية «في العراء» للكاتب الإسباني «خيسوس كاراسكو» (Jesús Carrasco) وقت نشرها عام 2013، كأحد روايات الخيال المناخي المحذرة من قرب هلاك البشرية جراء تفاقم الأزمة المناخية؛ إذ نالت الرواية بجانب تقدير القراء عدداً من الجوائز الأدبية المرموقة مثل جائزة الثقافة والفن والأدب الإسبانية وجائزة أوليس وجائزة ماريه الفرنسيين، كما صُنفت ككتاب العام من قبل بائعي الكتب في مدريد، وترجمت إلى أكثر من 20 لغة، وأدرجت الترجمة الهولندية في القائمة المختصرة لجائزة الأدب الأوروبي عام 2014، وصنفتها صحيفة الإندبندنت ضمن قائمة أفضل الكتب المترجمة إلى الإنجليزية عام صدورها، وتحولت إلى فيلم سينمائي، وصدرت ترجمتها العربية عن سلسلة مرايا لدار «منشورات تكوين» بالكويت عام 2021، بتوقيع المترجم «مارك جمال».

في العراء:
رواية إسبانية عن تبعات
الفشل المناخي

معلومات الكتاب

الكتاب: "في العراء"
المؤلف: خيسوس كاراسكو
الترجمة: مارك جمال
الناشر: منشورات تكوين
سنة النشر: 2021
اللغة: العربية
عدد الصفحات: 219 صفحة



في أجواء الكآبة جراء عناد الطبيعة، والكفاح من أجل البقاء داخل مكان سيؤول مصيره الحتمي إلى الهلاك، في حين أن المقارنة الأدق يجب أن تكون مع رواية «الطريق» للكاتب البريطاني «كورماك مكارثي»، فكلاهما يمتلك نفس عناصر البناء: ثنائية «الكهل والصبي»، اللذان يصارعان من أجل البقاء، في مواجهة كارثة مناخية مجهولة الأبعاد، لكن الفارق هنا أن الكاتب «خيسوس كاراسكو» لجأ في روايته «في العراء» إلى خلط المأساة الإنسانية مع عقلانية الفلسفة مستخدماً الرمزيات؛ فيرمز الصبي الشريد إلى البراءة الإنسانية التي تصارع من أجل البقاء، بينما يرمز الراعي الكهل إلى الخبرة والحكمة التي تدعم الإنسان في مواجهة صعوبات الحياة، بينما ترمز الصحراء إلى العالم الموحش، ما يطرح أسئلة وجودية عن معنى الحياة والبقاء، ويتقلنا إلى مستوى أكثر عمقاً بإثارة أفكار حول العناية الإلهية.

فيقدم الكاتب رؤيته لفكرة المخلص أو المنقذ، عبر التوظيف الأدبي لما يُعرف في علم النفس

وتارة بين النباتات اليابسة، ويقضي القيلولة تحت ظلال الأشجار، ويتلحف العراء في ظلام الليل. «أمضى الطفل البقية الباقية من النهار تحت ظل هزيل ألقت به شجرة لوز ذابلة، فريدة من نوعها في ذلك المكان، قائمة على الخطّ العتيق الفاصل بين أرضين، ذلك الخطّ الذي رسمتم المحاريث المارة على الجانبين».

ونستنتج من الأوقات العصيبة التي قضاها الصبي في التنقل وحيداً شريداً، يصارع الجوع والعطش تحت أشعة الشمس الحارقة داخل أراضي السهل اللامتناهية، أنه طفلاً بلغ سنّ التمييز، ويظهر ذلك جلياً في حساباته العقلية للزمن والأساليب التي اتبعها في التخفي، وقدرته على الاسترشاد بالنجوم كأنه بحاراً ماهراً يجيد فنون الملاحة وسط الأمواج العاتية، فيصفه الراوي بأنه: «كان قادراً على تمييز درب التبانة، وكوكبة ذات الكرسي التي تشبه حرف W، وكوكبة الدب الأكبر. هكذا حدّد موقع النجم القطبي، وإليه وجه خطواته» بل أن الصبي كان ضمن الصفوف المدرسية في بلده، لنفاجأ بأنه: «تذكر مجسم الكرة الأرضية المصنوع من الورق المقوّى في مدرسته، تلك الكرة الضخمة التي تكاد لا تستقرّ مكانها من فرط ما يترنّج الحامل الخشبي».

يصادف الصبي أثناء تجوله في السهل القاحل متوجّهاً صوب جبال الشمال الآمنة راعي أغنام كهل، لا نعرف اسمه أو تاريخه السابق أو سبب تواجده في المكان المُقفر، غير أنه يقرر منذ اللحظة الأولى مساعدة الصبي الشريد بمهارة فائقة ومن دون سؤاله عن سرّه الغامض، وكأنه يتبع الحكمة الصينية القديمة: «عند هبوب العاصفة، يتعرّف البحّارة الماهرّون على بعضهم»، لتبدأ رحلة الثنائي «الصبي والكهل» داخل الأرض القاحلة، حيث شح المأكّل والمشرب تحت لهب أشعة الشمس وسط أهوال البحث عن سُبُل للنجاة.

الأب المفقود والفراس الأبيض

يمكننا مقارنة رواية «في العراء» على عدة روايات، فنجد أن الإطار العام للقصة يذكرنا برواية «الشيخ والبحر» للكاتب «إرنست همنغواي»، في استخدام ثنائية «الكهل والصبي»، ورفقة الدرب بينهما وسط العثرات القاسية، والصراع القائم بين البشر وقوى الطبيعة، ورفض الاستسلام تحت وطأة المعاناة، أمّا إذا تعمقنا أكثر داخل المأساة ستقفز إلى أذهاننا المقارنة مع رواية «الأشباح» للكاتب الروسي «أندريه بلاتونوف»، وذلك لاشتراكهما

أدب ما بعد الكارثة في روايات الخيال المناخي

تمتلك رواية «في العراء» خصوصية عميقة ضمن روايات الخيال المناخي، كونها أولى روايات الكاتب الإسباني «خيسوس كاراسكو»، الذي سبق وأن عمل صحفياً ومحرراً أدبياً، وساهمت في تصنيفه كأحد المدافعين عن القضايا البيئية وتأثيرها الاجتماعي؛ إذ تدور أحداثها داخل بلدة صحراوية فقيرة منكوبة بالقحط، يحكمها المأمور الظالم وأعوانه الأشرار، مع عدم وجود أيّ إشارات تدل على اسم البلدة أو مكانها على الخريطة أو زمن وقوع الأحداث فيها، بشكل يجعل القارئ يصبّ كامل تركيزه على آثار الكارثة المناخية التي ضربت البلدة، ويفكر في قابليتها للوقوع داخل أي مكان في العالم، جراء تنامي الفوضى الصناعية وآثارها التخريبية على البيئة، وكأنّ الرواية تذكرنا بالمقولة التحذيرية للكاتب «جون ماي»: «عندما تقطع آخر شجرة، وتقتل آخر سمكة، وتُسَمّم آخر نهر، ستري أنه لا يمكنك أكل المال».

إذ تبدأ أحداث الرواية بهروب صبي، لا نعرف اسمه أو سنّه أو تاريخه السابق، من بلده المنكوبة إلى العراء وسط السهول، ويلحقه جماعة أشرار بنية قتله لأسباب مجهولة وقعت في ماضٍ غامض لا نعرف تفاصيله، مع التلميح بحدوث فاجعة مناخية لا نعرف أبعادها، لنجد أن الأحداث قفزت إلى اللحظة التالية لوقوع الكارثة، كشأن معظم روايات الخيال المناخي المكتوبة وفقاً لنمط «أدب ما بعد الكارثة» (Post-Apocalyptic Fiction)، وهو تصنيف أدبي يقع ضمن أدب الخيال العلمي أو الديستوبيا (Dystopian)، ويركز على تصوير العالم بعد وقوع كارثة مدمرة، قد تكون طبيعية، مثل: الزلازل أو الأوبئة، أو من صنع البشر، مثل: الحروب النووية أو تعيّر المناخ، فتجمع الروايات المكتوبة وفقاً لهذا التصنيف الأدبي ما بين الترفيه والتحذير والتنبؤات بقرب بزوغ عالمٍ جديد لم نعهده من قبل، حال لم نتعلم من أخطائنا الحالية.

يقرر الكاتب بداية من الجملة الافتتاحية إيقاع القارئ سريعاً في حبال الخوف والتوتر، بما يتناسب مع جو الغموض المسيطر على خلفية الأحداث، فيقول على لسان الراوي: «من موقعه في حفرة الوحل، سمع صدى الأصوات التي راحت تناديه، فسهى إلى تحديد موقع كل رجلٍ في حدود بستان الزيتون، وكأنه يحدد مواقع الزيزان»؛ مما يجعل القارئ يشتبك سريعاً مع الخطر المجهول الذي يواجهه الصبي الشريد، وجعله يختار السهل القاحل ملاذاً آمناً، ليختبئ فيه تارة بين التخوم

بـ«متلازمة الفارس الأبيض» (The White Knight Syndrome)، الذي يظهر فجأة لنجدة شخص ما يتعرض للخطر، مع استغلال حبكة السرّ الغامض وراء هروب الصبي وملاحقة الأشرار له؛ في الوقت الذي يحل فيه الراعي الكهل أو الفارس الأبيض محل الأب كحامي وداعم للصبي، مع التزام الراعي بالصمت أغلب الوقت بصورة اكتسبته هالة شديدة الوقار كأنه «الملك الحارس» للصبي أثناء رحلته القاسية، بالإضافة إلى توظيف فكرة الأب المفقود بتغيير سيرة والد الصبي الشريد عن الأحداث تمامًا، فلا يأتي ذكر الأب داخل الرواية إلا في مواضع نادرة، في إشارة إلى انعدام دوره وتخليه عن صورته النمطية كُربّ للأسرة يسعى لتأمين احتياجاتها الأساسية.

«راح الطفل يتأمل تاج النخلة الساكنة تحت السماء الزرقاء، مُستأثلاً عن حاجة أبيه إلى مُراكمة الماء. فكّر أنه ربما كان يكنزها لبيعها غالية كالذهب يوم تنقطع مياه الصنبور. لعلّه أراد أن يشمل أسرته بالحماية في حال ضرب الجفاف الشديد مرة أخرى، فيغدو آخر الرجال الراحلين عن القرية».

مما يستدعي أفكار مؤسس علم النفس الحديث «سيغموند فرويد»، الواردة ضمن مؤلفاته «قلق في الحضارة» و«موسى والتوحيد»، والتي ربطت بين مفهوم الرّب في اللاوعي لدى الأطفال وبين صورة الأب كُربّ للأسرة، ويضع القارئ أمام توظيف أدبي للجدال الفرويدي القائل بأن نمط الأب المفقود -جسدياً أو نفسياً- في حياة الأبناء قد يدفعهم نحو التمرد بهدف إسكات الصراع داخلهم، بما يفسر دوافع لجؤ الصبي للهرب كحلّاً تبدأ بعده أحداث الرواية.

«تساءل عما إذا كان بمقدوره الصفح في تلك الحالة، تساءل عما إذا كانت الشعلة التي أحرقت نفسه من الداخل سوف تستمرّ في التوهج حتى بعد أن يعبر القطب المتجمّد، والغابات الموحشة، وصحراوات أخرى».

الكارثة المناخية بعيون الطفل

إن أهم ما يميز رواية «في العراء» كأحد روايات «أدب ما بعد الكارثة»، ليس التساؤل عن مصير البشرية إذا حلت كارثة مناخية تُدمر كل شيء فحسب، بل سعيها لتقضي أثر الكارثة على مصائر الأطفال المستضعفون المهمشون مجتمعياً وروائياً؛ فبعداً عن فرع «أدب الطفل والنشء» فقد ظل الطفل مهمشاً وغير مرئياً في أغلب المعالجات

الروائية طوال تاريخ الأدب العالمي؛ إذ تتيح رواية «في العراء» النظر بطريقة مختلفة إلى الطفولة كمرحلة عمرية جوهرية نابضة بالحياة في قلب البشرية، على غرار رأي الشاعر الإنجليزي «وليام وردزورث» (William Wordsworth) في قصيدته الشهيرة «المقدمة»، عندما أكد على أولوية مرحلة الطفولة في التجربة الإنسانية عبر تأسيسها علاقة البشر مع الطبيعة والعالم بأكمله، فما بالنّا هنا إذا كان الأطفال هم الأقل مسؤولية عن وقوع الكارثة المناخية، إلا أنهم يتحملون العبء الأكبر من تأثيرها، وذلك وفقاً لتقرير اليونسيف عام 2021 والذي أكد على أن المخاطر المناخية والبيئية لها آثار مدمرة على رفاه 920 مليون طفل حول العالم، فأكثر من ثلث أطفال العالم معرضون بشدة لندرة المياه.

«إذا تحملت مسؤولياتك، فسوف تستطيع عند لحظة وقوعك في خطأ أن تقول: حسناً كانت هذه غلطتي، بدلاً من القول: حسناً كانت هذه غلطة الآخر أو كان سببها كذا وكذا. كلما تحملت المسؤولية أكثر، كلما قل خوفك. وهذا يجعلك إنساناً حراً». فنجد الرواية تصوّر تبعات القحط كأكثر الكوارث المناخية بشاعة، لكن عبر عدسة مكبرة ترصد التفاصيل بعيون الطفل ومن موقعه داخل المأساة، وامتلاكه ذهنية الصغار البعيدة عن قواعد التفكير المنطقي التي يعرفها الكبار، فالطفل يفكر بمحدودية البراءة أولاً ثم ينفذ ما يريد فعله وبعدها يبصر أبعاد ما يدور حوله، وكأنه يطبق منهجية «بيكاسو» حينما قال: «أنا أرسم الأشياء كما أفكر فيها لا كما أراها»؛ بما يفسر لجوء الصبي الشريد إلى الهرب دون تخطيط أو دراسة مسبقة لعواقب قراره، فبعد هبوب الزوبعة الغامضة التي لم تبق ولم تذر في كأسه شيئاً، اختار العراء ملاذاً آمناً، مدفوعاً بمشاعر الغضب من الحدث المجهول في حياته العائلية، ورغبته في التعبير عن ذاته بحرية واستقلالية، مسقطاً مخاطر الرحلة من تفكيره. «لم يكن قد أعدّ العدة للرحيل في واقع الأمر. كل ما هنالك أن قطرة سقطت في الكأس يوماً، ففاضت الكأس. ومن تلك اللحظة فصاعداً، لاحت فكرة الهرب في نفسه، وباتت أملاً لا غنى عنه لاحتمال جسيم الصمت الذي عاش فيه».

الاستبطان النفسي وتغيير الحوار

تمر أحداث رواية «في العراء» للكاتب الإسباني «خيسوس كاراسكو» بتتابع بطيء الإيقاع قد يشعر معه القارئ بشيء من الملل في البداية، فلا يوجد

حدث أو فعل، وإنما يسود الاستبطان النفسي على الفعل كصدى الصوت، غير أن الكاتب لجأ إلى استخدام الأسلوب التجريبي، مستغنياً عن وجود أسماء لأبطال حكايته أو إقحام المزيد من الشخصيات داخل القصة، مكتفياً ببطل الرواية فقط، معتمداً على الغموض وحبكة السر المجهول لدفع الملل، كما ركز على السرد وزخم وصف طبيعة المكان، مع براعة الكاتب في توظيف لغة شاعرية ذات نغمة موسيقية، زُينت بالاستعارات المتأملة في جمال الطبيعة، ساهمت في جعل مشاهد الرواية لوحة بصرية مرسومة بالكلمات، على نحو عمق الإحساس بالخوف والوحدة داخل السهل المقفر، مما جعل المكان قوة حاضرة في السرد، تقرض وجودها وتؤثر على سير الأحداث.

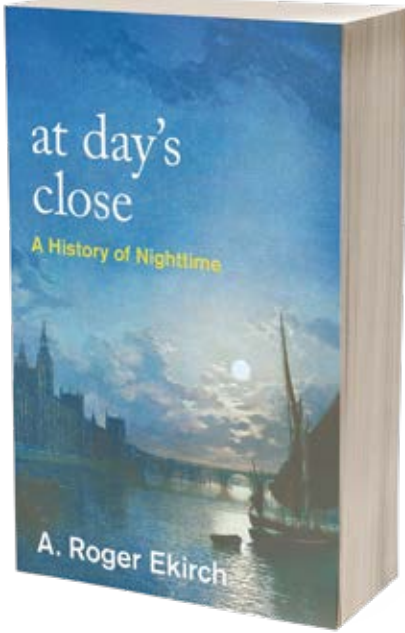
«بدت السماء بلونٍ أزرق في منتهى الدكنة. بينما تراءت النجوم في الأعالي وكأَنَّها ترصع كرة شفافة. وأمام عيني الصبي، أراح السهل عن كاهله ذلك الشقاء الذي ما برحت الشمس تذيبه إياه طوال النهار، مطلقاً رائحة الأرض المحترقة والعشب اليابس».

استعان الكاتب بتغيير الحوار بين الشخصيات، مستعيناً بأسلوب الراوي العليم ببواطن الشخصيات ومصائرهم، مما سمح له بالابتعاد عن إصدار الأحكام الشخصية على لسان بطل القصة، والاكتفاء بدور المراقب المتابع للأحداث عن بُعد، مما سمح له بالتركيز على تمرير أفكاره الفلسفية عن المأساة المناخية بلغة شاعرية مليئة بالاستعارات.

«كان التسلط محفوراً في جوف البرميل الخشبي، كجرح مفتوح تعلق به حزم الطحالب اللزجة، كعلامة خفية، أو شفرة مستغلقة. كان ذلك الشق كخنجر يطل من جوف البرميل، مسلطاً على عنق الأم دون سواها».

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب لم ينعس في المأساة إلى حد السوداوية، فكلما ضاقت جعل الأمل في نزول رحمة السماء يبرق مرة تلو أخرى، لتنتهي الأحداث مع الجملة الختامية: «وهناك بقي ما استمرّ المطر في الهطول، يتأمل كيف يرخي الرّب أوتار عذابه المشدودة حياً»، بعدما جاءت النهاية بعيداً عن شعبية سيناريوهات الهلاك الهوليودي. وهكذا، استغل الكاتب الخيال الأدبي لتقديم تأمل فلسفي في الطبيعة البشرية عند مواجهة الظروف القاسية، لفت فيه الانتباه إلى ضرورة إدراك أبعاد الأزمة البيئية، حال أراد القارئ فهم ماهية الكارثة المناخية وآثارها التخريبية التي تنتظر البشرية.

الكتاب: "عند نهاية اليوم.. الليل في العصور الغابرة"
 المؤلف: روجر إيكيرش
 الناشر: WW Norton & Co Inc
 سنة النشر: 2022
 اللغة: الإنجليزية
 عدد الصفحات: 447 صفحة



الكاثوليكيون يظنون مستيقظين «وقد يُسمح لهم بالقيلولة خلال اليوم».

مشاكل النوم

وحسب فيردون، كان الأشخاص في القرون الوسطى يعانون من مشاكل النوم نفسها التي نعاني منها الآن، مثل الأرق وفطرت النوم وحتى المشي أثناء النوم. وقد سمع المؤرخ جان فرواسار قصة نبيل يدعى بيير دي بيارن مر بتجربة مؤلمة بعد أن قتل دُباً ضخماً بشكل استثنائي في قتال بالأيدي، حيث كان في نومه يستل سيفه ملوحاً به في الهواء. وإذا لم يعثر على سلاحه، كان هذا النبيل «يصدر صخباً وكأن شياطين الجحيم معه»، في النهاية هجرته زوجته وأطفاله بسبب تلك المشكلة.

ولا يكتفي الكتاب بتناول الليل، بل يدرس أنشطة ارتبطت به مثل الخوف من الجريمة والنار والخوارق، وأهمية ضوء القمر، وزيادة معدل الإصابة بالمرض والوفاة ليلاً، والتجمعات المسائية لغزل الصوف والقصص، والنزل والحانات وبيوت الدعارة، وإستراتيجيات اللصوص والقتلة والمتأمرين، والاستخدامات الوقائية للتعاويد والتأملات والصلوات، وكذلك أحلام النائمين.

عند نهاية اليوم..

الليل في العصور الغابرة

ونصحت الكتب الطبية بين القرنين 15 و18 بالنوم على الجانب الأيمن خلال فترة النوم الأولى من أجل هضم أفضل ونوم مريح، ثم النوم على الجانب الأيسر خلال فترة النوم الثانية».

جنح الليل

وأضاف أن «المؤرخ الفرنسي إيمانويل لو روي لادوري لم يحقق كثيراً في الموضوع، إلا أن دراسته في مونتايو التي تعود للقرن 14 تشير إلى أن «ساعة النوم الأولى» كانت تقسيماً عرفياً ليل مثلما كانت «ساعة منتصف النوم الأولى». ومع أن مصطلح «النوم الأول» لم يكن متداولاً كثيراً على عكس تعبيرات أخرى مثل «إضاءة الشموع» أو «جنح الليل» أو «صباح الديك»، فإنه ظل تقسيماً زمنياً شائعاً حتى أواخر القرن 18، كما هو موضح في كتاب «لا ديمونولاتري» (1595) لنيكولاس ريمي؛ ويقول «يأتي الغسق، يليه هبوط الليل، ثم جوف الليل والنوم الأول وأخيراً جنح الليل».

ولكن لا يتبع الجميع نمط النوم لفترتين، إذ أشار إيكيرش إلى أن بعض الأشخاص في فترة ما قبل العصر الحديث دونوا أنهم كانوا ينامون الليل بطوله، لكن يبدو أنها كانت ممارسة قديمة شائعة بين الناس تعود للعصور القديمة.

وذكر جان فيردون في كتابه (الليل في العصور الوسطى) أن بعض الأشخاص كانت لديهم أنماط نوم مختلفة. فعلى سبيل المثال، كان الأطفال ينصحبون بالنوم طوال الليل لـ9 أو 10 ساعات متصلة، لكن هذا الأمر كان أصعب مع الصغار، وذلك ما يتضح من قصة «لا فورس دو كوفييه» التي تعود إلى القرن 15، والتي تتضمن مقطعاً يتحدث عن متاعب حمل الأطفال الصغار على النوم، وهو ما يتفهمه الآباء في أيامنا هذه أيضاً: «إذا استيقظ الطفل في الليل، كما يفعل الأطفال أحياناً كثيرة، فإن المشقة تكمن في هدهدة الطفل، وتمشيته، وحمله، وإطعامه في غرفة النوم، حتى لو كان ذلك في منتصف الليل». وكان نمط نوم الرهبان في العصور الوسطى كان مختلفاً. ووفقاً لحكم سانت بنديكت، فقد كانوا يخلدون للنوم في الساعة مساءً ثم يستيقظون للصلاة في الثانية صباحاً. وفي أديرة أخرى، كان يسمح لهم بالنوم فترة ثانية حيث كان الرهبان البندكتيون

كان الليل هو العدو الأقدم للبشرية؛ فعلى عكس المخلوقات الأخرى أصبح البشر أضعف أثناء الليل، خاصة عندما لا يكون القمر بدرّاً مكتملاً أو مضيئاً ليبقوا في مأمن من الحيوانات المفترسة الليلية، وتطور هذا الخوف إلى خرافات أصبحت جزءاً من الأساطير والحكايات الشعبية في كل أنحاء الأرض. وكان الليل أيضاً وقت المجرمين المفضل؛ فالأقوياء والأثرياء ربما يكونون على قمة مجتمعاتهم أثناء النهار، ولكن في الليل يمكن لأصغر مجرم ضعيف أن يعيث الفوضى.

ومن الطبيعي الآن أن ينام الناس من 7 إلى 9 ساعات متصلة من الليل حتى الصباح، لكن هل كانت هذه الحال دائمة؟

يُظهر كتاب حديث عن تاريخ النوم والحياة في العالم الغربي قبل العصر الصناعي أن الناس في العصور الوسطى يُقسّمون نومهم إلى فترتين أثناء الليل.

يكشف كتاب روجر إيكيرش بعنوان (الليل في العصور الغابرة) عن أنه حتى العصر الحديث -حين أصبحت الأضواء الصناعية سبباً في بقائنا مستيقظين حتى وقت متأخر من الليل- كان معظم الناس يخلدون للنوم مع غروب الشمس، وكان وقت النوم الفعلي ينقسم إلى مرحلتين: النوم الأول والنوم الثاني.

وأوضح إيكيرش في كتابه أن «مرحلتي النوم كانتا بنفس المدة تقريباً، إذ يستيقظ الشخص أحياناً بينهما من تلقاء نفسه ثم يعود للنوم مرة أخرى. ولم يكن الجميع ينامون وفقاً لجدول أوقات معين، وكلما تأخر الشخص في الخلود للنوم تأخر وقت استيقاظه من المرحلة الأولى، وإذا خلد إلى النوم بعد منتصف الليل من المرجح ألا يستيقظ حتى الفجر». وتدوم فترة اليقظة بين المرحلتين نحو ساعة، وهو ما يكفي لتلاوة «صلاة الليل» التي تكون عادةً بين الساعة الثانية والثالثة فجراً أو الدراسة أو فعل أي شيء آخر.

وذكر إيكيرش أن «شجار أحد الجيران أو عواء الكلاب -وفق بعض التوصيفات- كان يوقظ الناس قبل الأوان من نومهم الأول، إلا أن أكثر المراجع تشير إلى أن المعتاد هو أن يستيقظ الناس من النوم من تلقاء أنفسهم، وليس بسبب الإزعاج أو النوم المتقطع.

"عمة آل مشرق" رواية نسجت أحداثها في الرياض قبل قرن



الكتاب: «عمة آل مشرق»

المؤلف: أميمة الخميس

الناشر: دار الساقى

تاريخ النشر: 2024

عدد الصفحات: 400 صفحة

من الكتب الصادرة الحديثة للكاتبة السعودية الفائزة بجائزة نجيب محفوظ للأدب أميمة الخميس رواية بعنوان «عمة آل مشرق» الصادرة عن دار الساقى، حيث تمتد أحداث الرواية على امتداد قرن 1918م-2018م تتقصى أحوال التغيرات الكبرى والتحولات التي صنعت من المكان منطقة جاذبة، بعد أن كانت صحراء قفر طاردة طمسها كثبان النسيان.

وتناولت الرواية اللغات المتعددة التي كانت تخاطب بها الصحراء زوارها الغرباء، وصولاً بالدولة المدنية الحديثة التي رافقتها طفرات اقتصادية عززت مكانتها مقابل فيدرالية قبلية كانت تهيمن على المكان لقرون، جميع ما سبق نسجت فيه أميمة الخميس روايتها عبر أحداث مدهشة ولغة قشبية خلابة.

وجاء في مقدمة الرواية أن في تاريخ كل عائلة هناك حكاية غامضة، داكنة متوارية، قطعة من نسيج ماضيهم، يدسونها عن الآخرين كدبة، ويرفعون دونها

الكتاب: «مغامرات الكتابة ولذة الأدب»

مقاربات نصية

المؤلف: نبيل موميد

الناشر: الآن ناشرون وموزعون

تاريخ النشر: 2025

عدد الصفحات: 140 صفحة

مغامرة الكتابة ولذة الأدب مقاربات نصية



بـ(انفتاح النص الشعري وتشاكل مستويات التأويل) على الحفر في نص من نصوص الشاعر المغربي الكبير «عبد الكريم الطبال»، بينما بحثت الدراسة الثانية المعنونة بـ(الخروج عن المعيار العروضي في الشعر العربي المعاصر) في إشكالية أسبقية الشعراء العرب القدامى إلى الشعر الحر.

وأما القسم الثاني الموسوم بـ(فضايا وظواهر نقدية) فيتفرع - كذلك - إلى مستويين اثنين: أما المستوى الأول: (من تاريخ الأدب إلى جمالية التلقي) فيتكون من ثلاث دراسات: (التاريخ المقارن لأدب اللغات الأوروبية، والتاريخ الأدبي بين «غوستاف لانسون»

كتاب جديد للكاتب والمترجم المغربي «نبيل موميد» بعنوان: «مغامرة الكتابة ولذة الأدب مقاربات نصية»، وذلك في 140 صفحة من القطع المتوسط.

ينقسم هذا الكتاب إلى أقسام ثلاثة:

قسم أول موسوم بـ(مقاربات نصية) يتفرع إلى مستويين اثنين: (مقاربات نصية في السرد)؛ يتكون من دراستين اثنتين: الأولى معنونة بـ(حكي الذات ومسرحة النوع القصصي) والثانية بـ(الرواية الإفريقية النسائية وطموح التحرر). أما المستوى الثاني: (مقاربات نصية في الشعر)، فيبحث في الشعر العربي من خلال دراستين اثنتين؛ انكبت الدراسة الأولى المعنونة

مع سيرة مستشرق أمريكي، هي إحدى الطفرات المفاجئة التي تتمرد على التواطؤ المجتمعي، تقفز على المتاح والمباح، وتصارع بالمنابك داخل انتظام الحشد؛ لتجمع اثنين قررت السماء أن يرتبطا، تخرق الحواجز التي يرفعها البشر عادة للحفاظ على النوع، ونقاء السلالات، ولكن تبزغ فجأة، تكسر الطوق وتولد كهجين حيوان اللاما بالزرافة، مخلوق جميل ونادر، لكنه لن يصبح نوعاً بذاته، وسيظل هجيناً بديعاً لا يتناسل، وقد يتحول إلى قصيدة، وقد يُسرد كحكاية أو رواية، أو لربما قد يصبح فيلماً.

و«طه حسين»، وجمالية التلقي). وأما المستوى الثاني: «تعالقات سردية» فيهتم عبر ثلاث دراسات بفن السرد وهي: مدخل إلى السيرة الذاتية، والرواية العربية

والواقعية الاشتراكية، وبين المسرح وعلم العلامة (خصوصيات العلاقة).

في حين أن مدار الحديث في القسم الثالث الموسوم بـ(مغمورون ولكن... عالميون) عن بعض أهم أدباء العالم ممن كانوا غير معروفين على الصعيد العالمي، بيد أن تتويجهم بجائزة نوبل للأدب، أو بجائزة غونكور الفرانكوفونية المرموقة، أو بجائزة الأكاديمية الفرنسية... كان له الفضل في جعلهم عالميين، وجعل أسمائهم ونتائجهم يُتداول - من خلال الترجمة - في العالم بأكمله؛ ومنهم على سبيل التمثيل: الأمريكية من أصول إفريقية توني موريسون، والبريطاني من أصول إفريقية مسلمة عبدالرزاق قرنح، والفرنسي من أصول إفريقية محمد ميوغار سار...

وعلى العموم، يبحث نبيل موميد من خلال هذا السفر عن التأكيد أن الإبداع الأدبي إبداع روحي يسمو بمنتجيه ومتلقيه إلى آفاق عليا، ويتيح عيش حيوات متعددة من خلال تجارب ثرة - واقعية وخيالية - تلامس جوانب حياتية متعددة. ولن يتأتى فهم هذا الأدب وتدوقه وتمثل تمفصلاته وعلاقتها بالمجتمع اليومي إلا من خلال التحليل النقدي المتبع لخبايا النصوص، ولما تخفيه سطورها من عوالم. ولذا الأدب، كما يؤكد موميد، لن تتبع سوى من طبيعته الكونية، وخصوصيته التعبيرية؛ فهو مغامرة يمتطي صعايبها المبدعون، وينخرطون - ويخاطرون - في سيرة من البوح، والتذكر، والاستشراف... بحثا عن إشباع شفهم، وتقديم جزء منهم/ من كونهم للمتلقى الباحث

عن كل جديد. يُذكر أن نبيل موميد أستاذ مُبرَز للتربية والتكوين، كتب وترجم عدداً كبيراً من الدراسات المبنوثة في صفحات المجلات الوطنية والعربية والدولية، وقد سبق أن أُلّف عدة كتب، منها (من العالم الآخر نظرات في الفعل الإبداعي العالمي) عن دار خطوط وظلال الأردنية، و(الهاربة من سالم) (بالاشتراك) عن دار كتبنا المصرية، و(الحجاج مفهومه ومجالاته) (بالاشتراك) عن دار عالم الكتب الحديث الأردنية. ولديه قيد النشر (تمثل صورة الآخر في الرحلة السفارية المغربية إلى أوروبا خلال القرن التاسع عشر)، و(ريح الشمال تأويل الآخر وتعبير الذات)...

العمى والبصيرة دراسة في أدب الضير

الكتاب: «العمى والبصيرة دراسة في أدب الضير»

المؤلف: أ.د. إبراهيم بن محمد الشتوي

الناشر: دار كيان في جدة

تاريخ النشر: 2025

عدد الصفحات: 400 صفحة



يتناول كتاب «العمى والبصيرة دراسة في أدب الضير» من وجهة النظر النفسية شخصية طه حسين كما هي في كتابه «الأيام»، وتنداح بعد ذلك إلى أجزاء أخرى من أعماله للكشف عما يمكن أن يكون انعكاساً لبعض أحواله النفسية التي أشار إليها في الأيام. فقد سعى الكاتب إلى طرح أسئلة المنهج النفسي وتقديم خطاطة يمكن من خلالها الكشف عن جوانب شخصية طه حسين والعوامل المؤثرة فيها.

هذه الخطاطة تقوم على تقسيم «الأيام» بحسب الأجزاء المقسومة أصلاً بحسب مراحل حياة طه حسين، فالجزء الأول الذي يقص طفولته اتخذ وسيلة لدراسة طفولة طه حسين، وهي المرحلة التي تمثل لدى فرويد المنجم المهم لتكوين الشخصية، إذ فيها يمر الطفل بالمرحلة الجنسية الثلاثة، وينشأ الجهاز النفسي: الهو، والأنا والأنا الأعلى، وجاءت دراسته في الفصل الأول بعنوان «الطفولة».

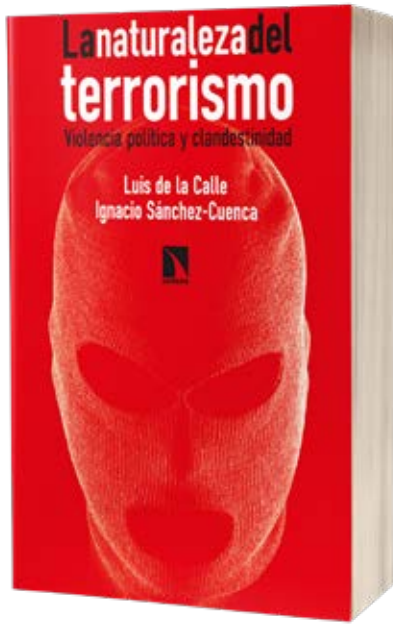
ولأن التحليل النفسي يقوم على الحوافز الجنسية التي تظهر من خلال بعض السلوكيات لدى الشخصية، فقد اعتبرت الدراسة أن الفضول الذي يحمله طه حسين، ويدفعه إلى الرغبة في معرفة الأشياء هو الحافز الأول المساعد في تحليل أدبه تحليلاً نفسياً، وذلك كما نص هو نفسه.

إلا أن هذا السلوك الذي يظهر في شخصيته ويعتمد

على حافز جنسي ليس السلوك الوحيد، فهناك سلوك آخر لا يقل عنه ظهوراً وهو اللعب، واللهو والتمرد، الذي جعله لا يلبث على درس أو معلم إبان كان في الكتاب ثم في الأزهر فيما بعد، وهو ما جعلته الدراسة أمارة على سمة سلوكية أخرى كان موضعها الفصل الثاني، وظهر أكثر ما ظهر في الجزء الثاني من «الأيام» تحت اسم «القيادة». هذه السمة التي تعززت بصورة كبيرة في مرحلة الشباب حين كان في الأزهر يتعاطى الدروس، ويحضر الحلق، ويتنازع القول مع الشيوخ والعيب مع التلاميذ، وقد جعلته محل إقبال بين لداته، وجعلت صحبته ممتعة إضافة إلى أنها زادت ثقة وقدرة على التمرد على شيوخه والخروج على تعاليمهم، وهما الصفات اللتان جعلته يتمكن من القيادة: الأولى هي المكانة الأثيرة في نفوس لداته تجعله محل تقدير وثقة، الثاني القدرة على التمرد وعصيان الأوامر واتخاذ القرارات والمواقف الجديدة المستقلة عن المواقف السابقة له من قبل الأساتذة أو الشيوخ التي تجعل صحبه يتبعونه، ويتقلدون مآثره وآراءه وهو ما يعزز هذه السمة في شخصيته.

وفي الفصل الثالث تناول الكاتب الجزء الثالث من «الأيام»، وهو الجزء الذي يبدأ من خروجه إلى المجتمع العلمي والإعلامي واتصاله بالأوساط السياسية المحيطة به ليعني أنه يمارس الحياة الواقعية، وبهذا

الفصل تتحدد ملامح نوع القيادة التي تظهر في شخصيته، وقد رأت الدراسة أنها تتحدد بشخصية «المصلح» الذي يقف أمام الظلم والتخلف، ويريد أن يصلح ما أفسده الناس. وهذا يظهر من خلال مواقفه السياسية والعلمية والفكرية، والتي بسطها الدارسون والكتاب حول مؤلفاته، وبيّنوا فيها الطريقة التي يسير فيها، والمنهج الذي يسلكه ومدى مطابقتها الصواب أو مجانبته إياه.



طبائع الإرهاب

الكتاب: «طبائع الإرهاب»

المؤلف: لويس دي لا كاي، إغناسيو سانثيز

كوينكا

الناشر: دار «كاتراتا» الإسبانية

تاريخ النشر: 30 سبتمبر 2024

اللغة: الإسبانية

عدد الصفحات: 304 صفحة

البحث عن تعريف دقيق ومحايّد له، بعيداً عن المصالح والأيدولوجيات».

يسترجع الكتاب بعض التعريفات التي راجت عن الإرهاب، مثل تعريف السلطات الفرنسية، والتي حاولت إدخال تعريف قانوني وصفته فيه بأنه «عمل فردي أو جماعي يهدف للإخلال الخطير بالنظام العام من خلال التهديد والترويع»، ثم يعرض تعريف القانون الأمريكي له، وكيف تعرّض هذا التعريف لتحولات عديدة، خصوصاً بعد أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر 2011.

وبعد عرض سلسلة من التعريفات وتحليلها ومناقشتها ضمن السياق الذي خرجت منه، يحاول الكاتبان إبراز السمة الرئيسية للعمل الإرهابي، وهي على حد تعبيرهما طبيعته السرية، فهو، كما يقولان، نوع من العنف السياسي الذي يتم تنفيذه «عندما يفترق مرتكبه إلى السيطرة الإقليمية ويضطرون إلى تنفيذ عمليات سرية وعابرة».

ضمن هذا الإطار يفرّق الكاتبان بين الإرهاب وبين العمل التحرري أو فعل مقاومة الاستعمار، وهذا ما شكّل عبر التاريخ صعوبة وضع تعريف موحد للإرهاب في الساحة الدولية، فبينما تصرّ بعض الدول الاستعمارية على اعتبار حركات المقاومة «إرهابية»،

في كتابه (طبائع الاستبداد)، يشخّص عبدالرحمن الكواكبي ما يسميه الاستبداد السياسي، واصفاً أقبح أنواعه من استبداد الجهل على العلم والنفس على العقل، إلى درجة ما إن يجلس المستبد على عرشه ويضع تاجه الموروث على رأسه حتى يرى نفسه كان إنساناً وصار إلهاً.

ينطلق كلّ من الكاتبين الإسبانيّين لويس دي لا كاي وإغناسيو سانثيز كوينكا في كتابهما الجديد (طبائع الإرهاب)، الصادر حديثاً عن دار «كاتراتا» الإسبانية من الفكرة نفسها، أي محاولة تعريف الإرهاب وتشخيصه والوقوف عند طبائعه ومقارنته تاريخياً، لا سيما في ظلّ ما يعيشه العالم من لغط في المصطلحات. هكذا يبدأ الكاتبان من المصطلح نفسه، الذي يُستخدم كسلاح رمي وإدانة تقوم بها الدول تبعاً لمصالحها، إذ لا يوجد تعريف عالمي للإرهاب على الساحة الدولية، وهذا كما يقول الكاتبان من شأنه «أن يكون مفيداً لفهم العالم الذي نعيش فيه، وبالتالي

كما هو الحال في فلسطين ولبنان، وغيرهما من الأراضي المُستعمرة، يرى المؤلفان أنّ هذه الحركات هي شرعية داخل الإطار الذي تقاتل به، خصوصاً أنّها تنفّذ عملياتها ضمن أراضيها، وضد الجهة التي تقوم باستعمارها.

هكذا لا يوافق المؤلفان على مفهوم الإرهاب الشائع أو مفهوم الإرهاب الذي تحاول الدول الاستعمارية فرضه على الساحة الدولية، بل يحاولان تقديم تعريف هدفه العثور على مفاتيح التاريخ، لا سيما في هذه الرحلة المليئة بالألم والدمار التي يعبر بها العالم.

الفكر العربي الحديث: ذاكرة رواد وتراث قضايا

الكتاب: الفكر العربي الحديث: ذاكرة رواد

وتراث قضايا

المؤلف: سعيد بوخليط

الناشر: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

تاريخ النشر: 2025

اللغة: الإسبانية

عدد الصفحات: 304 صفحة

مختلفة، وأرست مناهج تحليلية نقدية جسورة، تبعاً لأفق نهضوي أعاد تقليب السؤال الوجودي الكبير، المنبعث من القرن التاسع عشر جراء حملة نابليون بونابارت على مصر، الجاثم دائماً، مهمازه الحادّ، يوخز مراقداً ويقصّ مضاجعنا، لمن أراد أساساً لوعيه أن يكون حالة إنسانية متوقّدة، حيوية، متوقّبة دون توقّف. السؤال الحارق: لماذا تقدّم الآخر، وتخلّفنا نحن؟ سؤال، يكاد يغدو وجودياً، وليس فقط إشكالاً تاريخياً، على امتداد المنطقة العربية: لماذا ولدت؟ لماذا سأموت؟ لماذا أنا حسب حيثيات هذه الهوية ولست كياناً آخر؟

السؤال أهمّ كثيراً من الجواب، مثلما أكّدت الوقائع عبر الأزمنة والأمكنة، مادام جواب واحد قد استكان إلى الاكتفاء بذاته، والتّوقّع على مضمونه، غير منتج

في كتابه الجديد بعنوان: (الفكر العربي الحديث: ذاكرة رواد وتراث قضايا)، الذي صدر عن دار «عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع» الأردنية، للباحث سعيد بوخليط.

«يمثّل هذا الكتاب، حلقة أولى ضمن سلسلة مستقبلية أخرى، قصد التعريف بمجموعة أعلام ثقافية وازنة، تنويرية ملهمة، ذات نزوع تحرّري كوني، خلّفت إرثاً معرفياً مهماً في مجالها، فانتقلت بذاكرة الثقافة العربية انتقالاً نوعياً، بعد طرحها الأسئلة بكيفية



تماماً وينعطف بالجميع نحو اللا-تاريخ، الانحطاط، والتباهي أخيراً ببناء المعتملات والسجون والأصنام بدل الجامعات والمدارس وأوراش الحقيقة. بالتالي، ثراء الإبقاء على جدليات السؤال اللامتناهية.

تضمّنت هذه المقاربات العنونة بـ(الفكر العربي الحديث: ذاكرة رواد وتراث قضايا)، توثيقاً لذكرى أسماء لامعة أرسّت باجتهاد ودأبٍ، متوناً معرفية بآءة،

إيجابية، ومحرضة، تستشرف بفضل تأملات إنسان أوشك كيانه على الكمال، الأمل والتحرر والبقاء الأبدية. هذا التوثيق الصحفي إن صَحَّ التعبير، بحيث غلبت على المقالات المنصهرة بين دفتي العمل، اللغة التقريرية المباشرة، والرصد السَّيرِي الذي يتوخى تنضيد وتثبيت وتعزيز معلومات شتى عن الأسماء الواردة، وكذا بعض القضايا الفكرية المرتبطة بأنساقها:

شوقي ضيف، سمير أمين، خليل حاوي، حسين مروة، طه حسين، محمد عابد الجابري، ناجي العلي، غالب هلسا، محمد باهي، فاطمة المرنيسي، مي زيادة، جبران خليل جبران، محمد باهي، عبدالله إبراهيم، عبداللطيف زروال، محمد وقيدي، أدونيس، مهدي عامل، عبد الرحمن بدوي، إميل حبيبي...

الكتاب: فن الترجمة

المؤلف: ألبرتو مانغويل

المترجم: مالك سلمان

الناشر: دار الساقى

تاريخ النشر: 2024

عدد الصفحات: 128 صفحة

"فن الترجمة"

للقراءة. ووسط الجدل الدائم حول العلاقة بين الترجمة والإبداع، يخوض هذا الكتاب في عمق الترجمة تحليلاً وتفسيراً، مخلصاً المترجم من الصفة التي لازمته كمجرّد ناقل للنص.

يضيء مانغويل على الترجمة بوصفها فناً وولادة جديدة وعملاً سياسياً وهجرة... ويحتفي بالمترجمين «اللصوص»، الذين يستولون على ما ليس لهم ويزرعونه في تربة لغتهم الخاصة.

ألبرتو مانغويل: مؤلف موسوعي مشهود له عالمياً ومترجم وروائي أرجنتيني. حاز جوائز عدة وتتصدر كتبه قائمة الأكثر مبيعاً. يشغل منذ عام 2020 منصب

وسط الجدل الدائم حول العلاقة بين الترجمة والإبداع، يخوض هذا الكتاب في عمق الترجمة تحليلاً وتفسيراً، مخلصاً المترجم من الصفة التي لازمته كمجرّد ناقل للنص.

عن دار الساقى صدر حديثاً كتاب «فن الترجمة» لألبرتو مانغويل، بترجمة مالك سلمان.

يقول مانغويل إن الترجمة هي الشكل الأسمى



مركز مدير البحوث حول تاريخ القراءة Espaço Atlântida في البرتغال.

التراث الشعبي المغربي: دراسات نقدية في عناصر الأدب الشعبي

الكتاب: التراث الشعبي المغربي: دراسات نقدية

في عناصر الأدب الشعبي

المؤلف: عزيز العرباوي

الناشر: معهد الشارقة للتراث

تاريخ النشر: 2025

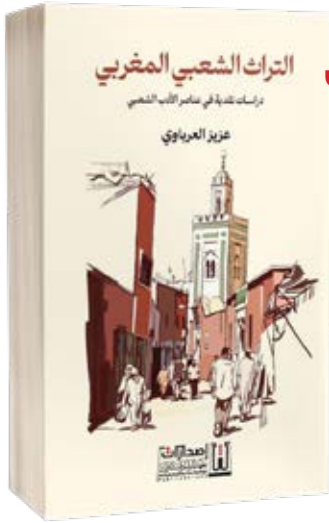
عدد الصفحات: 128 صفحة

بدراسة شخصية البطل في الحكاية الشعبية.

يقول الناقد في مقدمة كتابه: «لقد أصبحت هذه الثقافة بعيدة عن الغرائبية وعن السخرية والاستهزاء الذي لحقها منذ زمان، وقرية من الاهتمام الشعبي لأغلب أفراد المجتمع المغربي، ومن الإحساس بأهميتها، وذلك من خلال الأبحاث الأكاديمية المتعددة والمتناقلة كل سنة، أو من خلال الندوات الفكرية والثقافية التي تعقد هنا أو هناك، أو من خلال الاهتمام الإعلامي الجاد الذي ينقلها من ثقافة شعبية شفاهية إلى مستوى ثقافة الصورة والسمع».

ويضيف أيضاً: «ومن هنا يمكننا أن نقول إن الثقافة الشعبية التي تتنوع حسب حاملها والمحمولة إليهم، والتي تعيش في تجدد مستمر يساير حركية ودينامية الجماعة التي تعبر عنها، ذلك أن من صفات الثقافة المميزة، أنها تعيش تغييراً مستمراً، وتجسداً متعاقباً، ويرجع هذا إلى موالاة الناس لعملية الإبداع الثقافي. وبهذا فالحديث عن الثقافة الشعبية يتمّ من خلال الحديث عن حاملها ومستهلكها ومتلقيها، ونحن في بحثنا هذا سنستجيب لهذا الجانب من خلال الحديث

صدر مؤخراً (مارس 2025) كتاب جديد للناقد والكاتب المغربي عزيز العرباوي عن معهد الشارقة للتراث تحت عنوان «التراث الشعبي المغربي: دراسات نقدية في عناصر الأدب الشعبي»، حيث ناقش فيه العديد من المباحث المرتبطة أساساً بمجال الأدب الشعبي المغربي، خاصة تلك التي لها علاقة وطيدة بالحلقة، كالمسرح والأغنية الشعبية وفنون الفرجة وترويض الحيوانات... وغيرها. إضافة إلى وقوفه على المثل الشعبي المغربي بكل تجلياته وأشكاله الدلالية والرمزية والحجاجية، ثم موضوع الزجل/الشعر الشعبي المغربي المتميز عن الشعر الشعبي العربي المنتشر في المشرق العربي من خلال دراسة العديد من الدواوين الزجلية المغربية المتميزة؛ ليختتم الكتاب



عن جنس من هذه الثقافة الشعبية، والذي يُعبّر عنه بالأدب الشعبي بكل أنواعه وألوانه الإبداعية". يذكر أن هذا الناقد والكاتب عزيز العرباوي، مختص في مجال الأدب والنقد والفكر، ومهتم بالثقافة الشعبية المغربية والعربية، حيث يعتبر كتابه هذا ثاني كتاب في هذا المجال بعد كتابه الصادر قبل ثلاث سنوات تحت عنوان «رمزية الأمثال الشعبية الإماراتية: دراسة سيميائية» عام 2021.

الرقائق الحاسوبية من الجيل القادم قد تُعالج البيانات بسرعة الضوء

ومن بين البدائل المطروحة للرقائق الإلكترونية التقليدية، تبرز الرقائق الضوئية، التي تستخدم الضوء بدلاً من الكهرباء لتحقيق أداء فائق. إلا أن هذه الرقائق لم تشهد بعد انتشاراً واسعاً بسبب جملة من التحديات التقنية. وقد تناولت ورقتان بحثيتان نُشرتتا حديثاً في دورية Nature عدداً من هذه العقبات، مقدمتين خطوات أساسية نحو الوصول إلى القدرة الحوسبية المطلوبة لتشغيل أنظمة الذكاء الاصطناعي المتقدمة.

وباستخدام الضوء (الفوتونات) عوضاً عن الكهرباء (الإلكترونات) في نقل ومعالجة المعلومات، تعد الحوسبة الضوئية بإمكانات أعلى من حيث

تعد الرقائق الإلكترونية الدقيقة في صميم العالم المعاصر. فهي موجودة في حواسيبنا المحمولة، وهواتفنا الذكية، وسياراتنا، وأجهزتنا المنزلية. وعلى مدى سنوات، عمل المصنعون على تعزيز قدرتها وكفاءتها، مما أدى إلى تحسين أداء الأجهزة الإلكترونية التي نعتمد عليها يومياً.

غير أن هذا المسار بدأ يتعثر مؤخراً، نتيجة لتزايد تكاليف وتعقيد تصنيع الشرائح، فضلاً عن القيود التي تفرضها قوانين الفيزياء على الأداء. ويأتي هذا التراجع في وقت تتزايد فيه الحاجة إلى قدرة حوسبية أعلى بسبب الطفرة في تقنيات الذكاء الاصطناعي.

المحرر الثقافي

مجلة فكر الثقافية



السرعة وعرض النطاق، فضلاً عن كفاءة أفضل. ويعود ذلك إلى أنها لا تعاني من فقدان التيار الكهربائي نتيجة المقاومة، ولا من الفاقد الحراري غير المرغوب فيه الناتج عن المكونات الكهربائية. كما أن الحوسبة الضوئية مناسبة بشكل خاص لأداء عمليات ضرب المصفوفات، وهي عمليات رياضية أساسية تقوم عليها تطبيقات الذكاء الاصطناعي. لكن بالرغم من هذه المزايا، فإن التحديات التي تواجه الحوسبة الضوئية ليست بسيطة. فقد كان يُنظر عادةً إلى أداء الرقائق الضوئية بمعزل عن غيرها، إلا أن هيمنة الإلكترونيات على التكنولوجيا الحديثة تفرض ضرورة دمج العتاد الضوئي ضمن الأنظمة الإلكترونية القائمة.

إلا أن هذا الدمج يواجه عقبة تتمثل في أن تحويل الفوتونات إلى إشارات كهربائية يمكن أن يؤدي إلى إبطاء سرعة المعالجة، نظراً لأن الضوء يعمل بسرعات أعلى بكثير. كما أن الحوسبة الضوئية تقوم على عمليات تماثلية (تناظرية) لا رقمية، وهو ما قد يحد من الدقة، ويقيد نوعية المهام الحاسوبية الممكن تنفيذها.

وقد تناولت الورقتان المنشورتان في Nature كثيراً من هذه المعضلات. ففي إحداها، عرض الباحث بو بونغ، من شركة Lightelligence التي تتخذ

من سنغافورة مقراً لها، وزملاؤه نوعاً جديداً من المعالجات مخصصاً للحوسبة الضوئية، يُدعى محرك الحوسبة الحاسوبية الضوئية (Pace). يمتاز هذا المعالج بانخفاض زمن الاستجابة، أي أن الفاصل الزمني بين تلقي أمر معين وتنفيذ الحاسوب للاستجابة المقابلة يكون ضئيلاً جداً.

وقد نجح هذا المعالج، الذي يضم أكثر من 16,000 مكون ضوئي، في إنجاز مهام حوسبية معقدة، مما يُظهر إمكانية توظيفه في تطبيقات العالم الواقعي. كما يبرهن على إمكان حل إشكاليات دمج العتاد الضوئي والإلكتروني، وتحقيق الدقة، وتصميم البرمجيات والخوارزميات الملائمة. كذلك، يوضح أن بالإمكان توسيع نطاق هذه التقنية.

ويمثل هذا تطوراً مهماً، رغم وجود بعض القيود المرتبطة بسرعة العتاد الحالي.

أما في الورقة الأخرى، فيعرض نيكولاس هاريس، من شركة Lightmatter الأمريكية، وزملاؤه معالجاتاً ضوئياً تمكن من تشغيل نظامين للذكاء الاصطناعي بدقة تماثل تلك التي تحققها المعالجات الإلكترونية التقليدية. وقد أثبت الباحثون فعالية معالجتهم من خلال مهام مثل توليد نصوص على غرار أسلوب شكسبير، وتصنيف مراجعات الأفلام بدقة، ولعب ألعاب الفيديو الكلاسيكية من نوع أتاري مثل

لعبة Pac-Man.

وتمتاز هذه المنصة أيضاً بإمكانات توسعية واعدة، وإن كانت محدودة جزئياً بسبب خصائص المواد والتصاميم الهندسية المستخدمة، وهو ما أثر على أحد مؤشرات سرعة المعالج وعلى قدراته الحوسبية الشاملة.

ويقترح الفريق أن أنظمتها الضوئية يمكن أن تكون نواة لعتاد حوسبي قابل للتوسع من الجيل التالي، قادر على دعم تطبيقات الذكاء الاصطناعي. وهو ما من شأنه أن يجعل تقنيات الفوتونات قابلة للتطبيق فعلياً، وإن كانت لا تزال بحاجة إلى تحسينات إضافية، سواء على مستوى المواد المستخدمة أو التصاميم المعمارية.

لكن من الصعب حتى الآن الانتقال من النماذج الأولية الصغيرة إلى الدوائر الضوئية واسعة النطاق، نظراً لأن تصنيع هذه الدوائر على مستوى كبير لا يزال يفتقر إلى الدقة المطلوبة. كذلك، ستحتاج الحوسبة الضوئية إلى تطوير برمجياتها وخوارزمياتها الخاصة، مما يزيد من صعوبة التكامل مع الأنظمة التقنية الأخرى.



الذكاء الاصطناعي والتعليم في القرن الحادي والعشرين، فرص وتحديات

وتعزيز الابتكار وتجارب التعلم الشخصية⁽³⁻¹⁾.

المقدمة

لقد برز الذكاء الاصطناعي (AI) بسرعة كقوة تحويلية في التعليم، حيث يقدم مجموعة من الفرص والتحديات. مع استمرار تقدم تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي، فإنها تعيد تشكيل النماذج التعليمية التقليدية وتُحدث ثورة في الطريقة التي يتعلم بها الطلاب ويقوم المدرسون بالتدريس. حيث يستكشف هذا البحث الفرص الكبيرة التي يقدمها الذكاء الاصطناعي للتعليم، بالإضافة إلى التحديات الحاسمة التي يجب التغلب عليها لضمان تكامله الفعال وتقديم نظرة شاملة، لقد أصبح الذكاء الاصطناعي (AI) سريعاً قوة تحويلية في التعليم، حيث يقدم مجموعة من الفرص والتحديات. من خلال الاستفادة من التعلم الآلي، وتحليلات البيانات، ومعالجة اللغات الطبيعية، ويتمتع الذكاء الاصطناعي بالقدرة على إحداث ثورة في عمليات

برز الذكاء الاصطناعي (AI) كقوة تحويلية في مختلف الصناعات، بما في ذلك التعليم. ومع التقدم في التعلم الآلي، ومعالجة اللغات الطبيعية، وتحليلات البيانات، يعيد الذكاء الاصطناعي تشكيل مشهد التعليم. حيث يستكشف هذا البحث التأثير العميق للذكاء الاصطناعي على التعليم، ويفحص تطبيقاته وفوائده وتحدياته والاعتبارات الأخلاقية المحيطة بتكامله. ولتأكيد المناقشة، نعتمد على مجموعة من المصادر الرصينة وذات السمعة الطيبة. ففي القرن الحادي والعشرين، أحدثت العلاقة التكافلية بين الذكاء الاصطناعي والتعليم ثورة في نماذج التعلم. يقدم هذا التحالف فرصاً وتحديات تحويلية، ويعيد تعريف كيفية نقل المعرفة واكتسابها واستخدامها. يستكشف هذا العمل المشهد الديناميكي حيث يعمل الذكاء الاصطناعي على تعزيز الآفاق التعليمية،



أ.د. يعرب قحطان الدوري

جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة

التدريس والتعلم. ويستكشف الفرص التي يقدمها الذكاء الاصطناعي في التعليم، مثل التعلم الشخصي وطرق التقييم المحسنة، مع دراسة التحديات التي يفرضها أيضاً، بما في ذلك الاعتبارات الأخلاقية والفجوة الرقمية⁽⁴⁾.

كما يُحدث الذكاء الاصطناعي (AI) ثورة في التعليم في القرن الحادي والعشرين، حيث يوفر إمكانيات تحويلية لكل من الطلاب والمدرسين. مع ظهور التكنولوجيات الذكية، أصبحت تجارب التعلم الشخصية أكثر سهولة، وتلبي الاحتياجات الفردية وأساليب التعلم. كما يمكن للأدوات التعليمية المدعومة بالذكاء الاصطناعي تحليل نقاط القوة والضعف لدى الطلاب، وتصميم المناهج الدراسية لتحسين الفهم والاحتفاظ. علاوة على ذلك، يسهل الذكاء الاصطناعي تطوير المدرسين الافتراضيين وروبوتات الدردشة التعليمية، مما يوفر مساعدة فورية وملاحظات للطلاب. وهذا يعزز بيئة تعليمية داعمة، مما يسمح للمتعلمين بالتقدم بالسرعة التي تناسبهم مع تلقي التوجيه في الوقت المناسب. ويمكن لخوارزميات التعلم الآلي تقييم كميات هائلة من البيانات لتحديد الأنماط، مما يمكن المدرسين من تحسين أساليب التدريس والمناهج الدراسية لتحسين الفعالية.

بالإضافة إلى ذلك، يساهم الذكاء الاصطناعي في إضفاء الطابع الديمقراطي على التعليم، وسد الفجوات في الوصول والجودة. حيث يمكن للمنصات عبر الإنترنت التي تحتوي على محتوى يعتمد على الذكاء الاصطناعي أن تصل إلى السكان في الأماكن النائية، مما يوفر فرصاً تعليمية قد لا تكون متاحة لولا ذلك. ومع ذلك، فإن الاعتبارات الأخلاقية والنشر المسؤول للذكاء الاصطناعي أمر بالغ الأهمية في السياق التعليمي. إن تحقيق التوازن بين الابتكار التكنولوجي والقيم التي تتمحور حول الإنسان يضمن أن الذكاء الاصطناعي يعزز للمسة الإنسانية في التعليم بدلاً من استبدالها. ومع استمرار تطور الذكاء الاصطناعي، فإن دمجها في التعليم يعد بتمية جيل من المفكرين النقديين المتكفين والمجهزين للنجاح في التحديات الديناميكية للقرن الحادي والعشرين⁽⁵⁻⁶⁾.

فوائد الذكاء الاصطناعي في التعليم

يقدم دمج الذكاء الاصطناعي في التعليم العديد من الفوائد المكنة. فإنه يعزز الكفاءة. حيث يقوم الذكاء الاصطناعي بأتمتة المهام الإدارية مثل

وضع الدرجات والجدولة والتسجيل، مما يسمح للمدرسين بالتركيز بشكل أكبر على التدريس⁽⁷⁾. علاوة على ذلك، فإن قدرة الذكاء الاصطناعي على معالجة وتحليل كميات هائلة من البيانات يمكن أن تساعد المؤسسات التعليمية على اتخاذ قرارات تعتمد على البيانات، وتحسين تخصيص الموارد وتطوير المناهج الدراسية⁽⁸⁾.

كما يؤدي التعلم المخصص، الذي يسهله الذكاء الاصطناعي، إلى تحسين مشاركة الطلاب وتحفيزهم من خلال تلبية أنماط التعلم الفردية وسرعتها، ومن المرجح أن يظل الطلاب متحفزين ويحققوا نتائج أفضل⁽⁹⁾. بالإضافة إلى ذلك، يعزز الذكاء الاصطناعي الشمولية من خلال تقديم الدعم للطلاب ذوي الاحتياجات الخاصة. كما تساعد برامج التعرف على الكلام وتطبيقات تحويل النص إلى كلام على سد الفجوة بين الطلاب ذوي الإعاقة، مما يمكنهم من الوصول إلى المحتوى التعليمي بسهولة أكبر. ويعمل الذكاء الاصطناعي على توسيع نطاق التعليم من خلال توفير دورات وبرامج تعليمية عبر الإنترنت يمكن للمتعلمين في جميع أنحاء العالم الوصول إليها. حيث توفر الدورات التدريبية المفتوحة عبر الإنترنت (MOOCs)، المدعومة بالذكاء الاصطناعي، تعليماً عالي الجودة لأي شخص لديه اتصال بالإنترنت، مما يضيف طابعاً ديمقراطياً على الوصول إلى المعرفة⁽³⁾.

كذلك يُحدث الذكاء الاصطناعي في التعليم ثورة في التعلم من خلال التجارب الشخصية والتدريس التكيفي والتقييم الفعال. فهو يتيح مسارات تعليمية مخصصة، ويدعم أنماط التعلم المتنوعة، ويقوم بأتمتة المهام الإدارية، مما يسمح للمدرسين بالتركيز على احتياجات الطلاب الفردية بتوفر رؤى الذكاء الاصطناعي المستندة إلى البيانات لإحداث نفطة نوعية نحو التعليم الشامل والفعال والمبتكر. كذلك يقدم الذكاء الاصطناعي (AI) عدداً لا يحصى من الفوائد في مجال التعليم، ويحدث تحولاً جذرياً في منهجيات التدريس والتعلم التقليدية. حيث كمن إحدى المزايا الرئيسية في تجارب التعلم الشخصية. ويمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي تحليل بيانات أداء الطلاب لتخصيص المحتوى التعليمي، والتكيف مع نقاط القوة والضعف الفردية. ويعزز هذا التخصيص المشاركة والفهم، ويعزز بيئة تعليمية أكثر فعالية وتتمحور حول الطالب. كما تعمل الأدوات المدعومة بالذكاء الاصطناعي على تسهيل تقديم الملاحظات في الوقت الفعلي،

مما يوفر للطلاب تقييمات وتصحيحات فورية. لا تساعد آلية الاستجابة الفورية هذه في فهم المفاهيم فحسب، بل تعزز دورة التعلم المستمر. ويوفر المدرسون الافتراضيون وروبوتات الدردشة التعليمية، المدعومة بالذكاء الاصطناعي دعماً إضافياً وتوجيه الطلاب عبر الموضوعات المعقدة والإجابة على الاستفسارات، وبالتالي استكمال دور المدرسين⁽²⁾.

علاوة على ذلك، يعمل الذكاء الاصطناعي على تعزيز الكفاءة الإدارية داخل المؤسسات التعليمية. حيث تعمل أنظمة الدرجات الآلية وتحليل البيانات على تبسيط المهام الإدارية، مما يسمح للمدرسين بالتركيز بشكل أكبر على أساليب التدريس المبتكرة واحتياجات الطلاب الفردية. حيث يمكن للتحليلات التنبؤية تحديد التحديات المحتملة في وقت مبكر، مما يتيح التدخل في الوقت المناسب لمنع النكسات الأكاديمية. وفيما يتعلق بإمكانية الوصول، يساهم الذكاء الاصطناعي في كسر الحواجز الجغرافية والاقتصادية من خلال إتاحة التعليم لجمهور أوسع من خلال منصات الإنترنت. ويضمن إضفاء الطابع الديمقراطي على التعليم تمكين المتعلمين في جميع أنحاء العالم من الوصول إلى محتوى وموارد عالية الجودة. باختصار، يعمل دمج الذكاء الاصطناعي في التعليم على تحسين تجارب التعلم، وتمكين المدرسين، وزيادة إمكانية الوصول، مما يشكل مشهداً تعليمياً أكثر كفاءة وشمولية وديناميكية.

فرص الذكاء الاصطناعي في التعليم

يقدم ضخ الذكاء الاصطناعي (AI) في التعليم ثروة من الفرص، ويعد بإحداث ثورة في كيفية التدريس والتعلم. وأحد السبل المهمة هو التعلم الشخصي. حيث يمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي تحليل مجموعات كبيرة من البيانات لتخصيص المحتوى التعليمي، والتكيف مع تفضيلات الطلاب الفردية، وسرعتهم، وأساليب التعلم. ولا يؤدي هذا التخصيص إلى تعزيز المشاركة فحسب، بل يلبي احتياجات التعلم المتنوعة، ويعزز تجربة تعليمية أكثر شمولاً. كما يفتح الذكاء الاصطناعي الباب أمام أساليب التدريس المبتكرة من خلال المدرسين الافتراضيين وروبوتات الدردشة. ويمكن لهذه الأنظمة الذكية توفير تعليقات وتوجيهات ودعم فوري، مما يسمح للمدرسين بالتركيز على الجوانب الأكثر تفاعلية وتعاونية للتدريس. ويخلق هذا التحول فرصاً لبيئة صفية أكثر ديناميكية وتتمحور حول الطالب⁽⁴⁾.

5. الدعم المخصص: يمكن لروبوتات الدردشة والمساعدين الافتراضيين التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي أن توفر للطلاب الدعم على مدار الساعة طوال أيام الأسبوع والإجابة على الأسئلة وتقديم التوجيه. ويعزز هذا المستوى من الدعم مشاركة الطلاب ويقلل العبء الواقع على المدرسين⁽¹²⁾. كما يقدم الذكاء الاصطناعي في التعليم العديد من الفرص التي يمكن أن تفيد الطلاب والمدرسين بشكل كبير.

6. التعلم المخصص: أحد الجوانب الواعدة للذكاء الاصطناعي في التعليم هو التعلم المخصص. يمكن للخوارزميات المدعومة بالذكاء الاصطناعي تحليل أنماط التعلم لدى الطلاب ونقاط القوة والضعف لديهم، وتصميم المواد التعليمية والتمارين بما يتناسب مع احتياجاتهم الفردية⁽⁹⁾ (Anderson et al., 2018). ويضمن نهج التعلم التكيفي هذا أن كل طالب يتقدم بالسرعة التي تناسبه، مما يؤدي إلى تحسين نتائج التعلم.

7. التقييم والملاحظات المحسنة: يمكن لأدوات التقييم المستندة إلى الذكاء الاصطناعي أتمتة عملية التصنيف وتوفير تعليقات فورية على الواجبات والاختبارات. وهذا لا يوفر وقت المدرسين فحسب، بل يوفر أيضاً للطلاب الفرصة لتلقي إرشادات فورية للتحسين⁽³⁾. علاوة على ذلك، يمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي تحليل بيانات أداء الطلاب لتحديد مجالات النضال واقتراح التدخلات المستهدفة.

8. الدعم على مدار الساعة طوال أيام الأسبوع من خلال Chatbots: يمكن لروبوتات الدردشة المدعومة بالذكاء الاصطناعي والمساعدين الافتراضيين تزويد الطلاب بالدعم على مدار الساعة والإجابة على الأسئلة المتعلقة بمحتوى الدورة والتسجيل والمسائل الإدارية⁽⁷⁾. تعزز إمكانية الوصول هذه بيئة تعليمية أكثر استجابة وتتمحور حول الطالب.

9. الشمولية وإمكانية الوصول: يمكن للذكاء الاصطناعي سد الفجوة بين الطلاب ذوي الإعاقة. حيث تعمل برامج التعرف على الكلام وتطبيقات تحويل النص إلى كلام وأدوات ترجمة اللغة على جعل المحتوى التعليمي في متناول المتعلمين المتنوعين، مما يعزز الشمولية⁽⁵⁾.

10. الوصول العالمي من خلال الدورات الضخمة المفتوحة عبر الإنترنت (MOOCs)، المدعومة بالذكاء الاصطناعي، تعمل على تمكين المؤسسات التعليمية من الوصول إلى جمهور عالمي. توفر هذه الدورات



مخصصة. وتضمن هذه القدرة على التكيف حصول الطلاب على محتوى وملاحظات مخصصة، مما يعزز المشاركة ويحسن النتائج⁽⁹⁾.

2. تحليلات التعلم: يمكن لتحليلات التعلم المستندة إلى الذكاء الاصطناعي معالجة كميات هائلة من بيانات الطلاب، مما يوفر للمدرسين رؤى حول أداء الطلاب وسلوكهم والمجالات التي تحتاج إلى تحسين. وتتيح هذه الأفكار التدخلات في الوقت المناسب واتخاذ القرارات المستندة إلى البيانات في تصميم المناهج واستراتيجيات التدريس⁽⁸⁾.

3. الوصول إلى التعليم الجيد: يسهل الذكاء الاصطناعي تقديم التعليم إلى المناطق النائية أو التي تعاني من نقص الخدمات من خلال الدورات والمنصات عبر الإنترنت. ويؤدي ذلك إلى توسيع نطاق الوصول إلى الموارد والفرص التعليمية عالية الجودة، وسد الفجوات الجغرافية والاجتماعية والاقتصادية⁽¹¹⁾.

4. التقييم التلقائي والملاحظات: يمكن للذكاء الاصطناعي أتمتة عملية التصنيف، مما يوفر وقت المدرسين ويزود الطلاب بتعليقات فورية على الواجبات والتقييمات. وهذا يمكن الطلاب من التعلم من أخطائهم بشكل أكثر كفاءة⁽¹¹⁾.

ففي فرصة أخرى ملحوظة تكمن في تحليلات البيانات، يستطيع الذكاء الاصطناعي معالجة وتفسير كميات كبيرة من البيانات لتحديد الأنماط، مما يمكن المدرسين من اكتساب رؤى حول أداء الطلاب وضبط استراتيجيات التدريس وفقاً لذلك. حيث يمكن للتحليلات التنبؤ بالتحديات المحتملة، مما يسمح بالتدخلات الاستباقية لدعم الطلاب المتعثرين. علاوة على ذلك، يسهل الذكاء الاصطناعي تطوير منصات التعلم التكيفية التي تتطور بناءً على تفاعلات المستخدم. وتضمن هذه القدرة على التكيف بقاء المحتوى التعليمي ملائماً وجذاباً، ومواكبة احتياجات التعلم المتطورة والتقدم التكنولوجي. حيث يعمل تكامل الذكاء الاصطناعي على توسيع القدرات الإدارية، وأتمتة المهام الروتينية مثل التصنيف والجدولة، مما يوفر وقت المدرسين من أجل تفاعلات أكثر تأثيراً مع الطلاب. وبشكل عام، فإن الفرص التي يوفرها الذكاء الاصطناعي في التعليم تحمل وعداً بتجربة تعليمية أكثر تخصيصاً وكفاءةً وشمولاً للطلاب والمدرسين على حدٍ سواء على النحو التالي⁽¹⁰⁾:

1. التعلم المخصص: يمكن للمنصات التعليمية المدعومة بالذكاء الاصطناعي تحليل أنماط تعلم الطلاب وتفضيلاتهم وقدراتهم لإنشاء تجارب تعليمية

التدريبية عبر الإنترنت تعليمًا عالي الجودة لأي شخص لديه اتصال بالإنترنت، مما يضفي طابعًا ديمقراطيًا على الوصول إلى المعرفة⁽¹³⁾.

تحديات الذكاء الاصطناعي في التعليم

في حين أن دمج الذكاء الاصطناعي في التعليم يوفر العديد من الفرص، فإنه يواجه العديد من التحديات التي تتطلب دراسة متأنية. ويدور أحد الشواغل المهمة حول المساواة وإمكانية الوصول. وقد يؤدي نشر الأدوات التعليمية المعتمدة على الذكاء الاصطناعي إلى تفاقم أوجه عدم المساواة القائمة إذا لم يكن الوصول إلى التكنولوجيا متاحًا عالميًا. قد يواجه الطلاب من المجتمعات المحرومة فوارق في الوصول إلى موارد التعلم المدعومة بالذكاء الاصطناعي، مما قد يؤدي إلى توسيع الفجوة التعليمية. يكمن التحدي الآخر في خصوصية البيانات وأمنها. حيث يثير جمع وتحليل كميات هائلة من بيانات الطلاب بواسطة أنظمة الذكاء الاصطناعي أسئلة أخلاقية فيما يتعلق بحماية المعلومات الحساسة. إن تحقيق التوازن بين تسخير البيانات لتحسينات التعليم وحماية الخصوصية الفردية يصبح أمرًا بالغ الأهمية في تنفيذ الذكاء الاصطناعي في التعليم⁽⁹⁾.

علاوة على ذلك، هناك خطر الإفراط في الاعتماد على التكنولوجيا، مما قد يؤدي إلى تقليص دور المدرسين. وفي حين يمكن للذكاء الاصطناعي أن يعزز تجارب التدريس والتعلم، فإن اللمسة الإنسانية والإرشاد والفهم العاطفي التي يقدمها المدرسون تظل غير قابلة للاستبدال. ومن الأهمية بمكان الحفاظ على التوازن الذي يعزز العناصر الإنسانية الأساسية للتعليم، بدلاً من أن يحل محلها. بالإضافة إلى ذلك، يشكل التطور السريع لتكنولوجيا الذكاء الاصطناعي تحديًا أمام المدرسين والمؤسسات لمواكبة أحدث التطورات. لكي يصبح التطوير والتدريب المهني ضروريين لضمان تجهيز المدرسين لدمج أدوات الذكاء الاصطناعي واستخدامها بشكل فعال. وتتطلب معالجة هذه التحديات اتباع نهج مدروس وتعاوني، يشمل المدرسين وصناع السياسات والتكنولوجيين لضمان تحقيق فوائد الذكاء الاصطناعي في التعليم دون المساس بالقيم والمبادئ الأساسية التالية⁽¹²⁾:

1. التحيز الخوارزمي: يمكن لأنظمة الذكاء الاصطناعي أن ترث التحيزات الموجودة في بيانات التدريب الخاصة بها، مما قد يؤدي إلى



6. الشفافية والمساءلة: من الضروري ضمان الشفافية في كيفية اتخاذ أنظمة الذكاء الاصطناعي للقرارات. يجب على الطلاب والمدرسين فهم الأساس المنطقي وراء التوصيات والتقييمات المعتمدة على الذكاء الاصطناعي للحفاظ على الثقة والعدالة في العملية التعليمية⁽⁸⁾.

في حين أن الفرص التي يوفرها الذكاء الاصطناعي في التعليم كبيرة، إلا أنه يجب معالجة العديد من التحديات والاعتبارات الأخلاقية لضمان التنفيذ المسؤول والعاقل.

التحديات والاعتبارات الأخلاقية

على الرغم من أن الذكاء الاصطناعي جلب العديد من المزايا في مجال التعليم، إلا أنه لا يخلو من التحديات والمخاوف الأخلاقية. واحدة من التحديات الرئيسية هي الفجوة الرقمية. لا يتمتع جميع الطلاب بفرص متساوية في الوصول إلى التكنولوجيا والإنترنت، مما يخلق تفاوتات في قدرتهم على الاستفادة من التعليم المعزز بالذكاء الاصطناعي⁽¹⁰⁾.

وهناك قلق آخر يدور حول خصوصية البيانات. تجمع أنظمة الذكاء الاصطناعي كميات هائلة من بيانات الطلاب، مما يثير تساؤلات حول كيفية تخزين هذه البيانات واستخدامها وحمايتها. يجب على المؤسسات التعليمية تنفيذ تدابير

إدانة عدم المساواة والتمييز في النتائج التعليمية. ومن الضروري معالجة البيانات بعناية وشفافية الخوارزميات لمواجهة هذا التحدي⁽¹¹⁾.

2. خصوصية البيانات وأمنها: جمع وتخزين كميات هائلة من البيانات

تثير بيانات ent المخاوف بشأن خصوصية البيانات وأمنها. يجب على المؤسسات التعليمية تنفيذ تدابير قوية لحماية البيانات لحماية المعلومات الحساسة⁽⁸⁾.

3. الفجوة الرقمية: لا يتمتع جميع الطلاب بفرص متساوية في الوصول إلى التكنولوجيا والإنترنت، مما يخلق فجوة رقمية. يعد ضمان الوصول العادل إلى التعليم المعزز بالذكاء الاصطناعي تحديًا حاسمًا يجب معالجته⁽⁹⁾.

4. الاعتماد المفرط على الذكاء الاصطناعي: هناك خطر الاعتماد المفرط على الذكاء الاصطناعي، مما قد يقلل من دور المدرسين. حيث يعد تحقيق التوازن بين الذكاء الاصطناعي والتعليم البشري أمرًا ضروريًا للحفاظ على جودة التعليم⁽¹⁴⁾.

5. الاعتبارات الأخلاقية: يثير استخدام الذكاء الاصطناعي في التعليم أسئلة أخلاقية تتعلق باستقلالية الطلاب والمراقبة والمساءلة. فيجب على المدرسين وصانعي السياسات التعامل مع هذه المخاوف الأخلاقية ووضع مبادئ توجيهية للاستخدام المسؤول للذكاء الاصطناعي⁽⁷⁾.

التعلم المتنوعة. تساعد Chatbots في استعلامات الطلاب، بينما توفر التحليلات المستندة إلى الذكاء الاصطناعي رؤى لتحسين الأداء. يعمل الواقع الافتراضي والألعاب على إنشاء تجارب تعليمية غامرة، مما يعيد تعريف المشهد التعليمي للمشاركة والتفاهم. كذلك يعمل الذكاء الاصطناعي (AI) على إحداث تحول في التعليم من خلال تقديم تطبيقات مبتكرة تعمل على تعزيز تجارب التعلم، وتبسيط المهام الإدارية، وتسهيل التدريس المخصص. أحد التطبيقات البارزة هو منصات التعلم المخصصة. فتقوم خوارزميات الذكاء الاصطناعي بتحليل بيانات الطلاب لتخصيص المحتوى التعليمي والتكيف مع الاحتياجات الفردية وأنماط التعلم والوتيرة. وهذا يعزز بيئة تعليمية أكثر جاذبية وفعالية، وتستوعب قدرات الطلاب المتنوعة.

حيث تمثل أنظمة التدريس الذكية تطبيقاً مؤثراً آخرًا. فتوفر هذه الأدوات المعتمدة على الذكاء الاصطناعي للطلاب دعماً شخصياً، وتقدم تعليقات وتوجيهات في الوقت الفعلي. حيث يعمل المدرسون الافتراضيون وروبوتات الدردشة المجهزة بقدرات معالجة اللغة الطبيعية على تسهيل تجارب التعلم التفاعلية والإجابة على الاستفسارات والمساعدة في الدورات الدراسية. تعمل تطبيقات الذكاء الاصطناعي على تبسيط المهام الروتينية. حيث تعمل أنظمة الدرجات الآلية على تقليل الوقت الذي يقضيه المدرسون في التقييمات بشكل كبير، مما يسمح لهم بالتركيز على الجوانب الأكثر إستراتيجية للتدريس. بالإضافة إلى ذلك، يساعد الذكاء الاصطناعي في تحليل البيانات، مما يساعد المدرسين على تحديد الاتجاهات في أداء الطلاب، وتمكين اتخاذ القرارات المستندة إلى البيانات

لتعزيز استراتيجيات التدريس.

كما تساهم قدرات معالجة اللغة في الذكاء الاصطناعي في تطبيقات تعلم اللغة. يمكن لمدرسي اللغة المدعومين بالذكاء الاصطناعي إشراك الطلاب في المحادثة، وتصحيح النطق، وتقديم تعليقات فورية، وبالتالي تعزيز اكتساب اللغة. علاوة على ذلك، يدعم الذكاء الاصطناعي تطوير منصات التعلم التكيفية التي تتطور بناءً على تفاعلات المستخدم. تقوم هذه المنصات بضبط المحتوى ومستويات الصعوبة والأساليب التعليمية لتلبية احتياجات المتعلمين المتطورة، مما يضمن تجربة تعليمية ديناميكية وشخصية. وبشكل عام، تمتد تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التعليم من التعلم الشخصي إلى الكفاءة الإدارية، مما يعزز مشهداً تعليمياً أكثر تصميمًا وكفاءة واستجابة للاحتياجات المتنوعة للطلاب.

الاستنتاجات

يعيد الذكاء الاصطناعي تشكيل التعليم بطرق عميقة. من تجارب التعلم الشخصية وطرق التقييم المحسنة إلى تعزيز الكفاءة والشمول، فإن فوائد الذكاء الاصطناعي في التعليم كبيرة. ومع ذلك، فإن تكامل الذكاء الاصطناعي يطرح تحديات واعتبارات أخلاقية يجب معالجتها لضمان الاستخدام العادل والمسؤول. مع استمرار الذكاء الاصطناعي في التقدم، يجب على المؤسسات التعليمية تحقيق التوازن بين الاستفادة من قدرات الذكاء الاصطناعي والحفاظ على الدور الأساسي للمدرسين. ومن خلال القيام بذلك، يمكننا تسخير الإمكانيات الكاملة للذكاء الاصطناعي لإنشاء نظام تعليمي أكثر سهولة وجاذبية وفعالية للقرن الحادي والعشرين. كما يعيد الذكاء الاصطناعي تشكيل التعليم بطرق عميقة،

مما يوفر فرصاً عديدة للتعلم الشخصي، وتحسين التحليلات، وتوسيع نطاق الوصول، وطرق التدريس الفعالة. ومع ذلك، تأتي الفرص مصحوبة بتحديات كبيرة، بما في ذلك التحيز الخوارزمي، وخصوصية البيانات، والفجوة الرقمية، والاعتماد المفرط على الذكاء الاصطناعي، والاعتبارات الأخلاقية. مع استمرار تطور الذكاء الاصطناعي، يجب على المؤسسات التعليمية اعتماد نهج متوازن، وتسخير قوة الذكاء الاصطناعي لتعزيز التدريس والتعلم مع الحفاظ على الدور الحيوي للمدرسين. ومن خلال معالجة هذه التحديات والاعتبارات الأخلاقية، يمكن للتعليم الاستفادة بشكل كامل من إمكانيات الذكاء الاصطناعي لخلق بيئة تعليمية أكثر سهولة وجاذبية وفعالية. حيث يعيد الذكاء الاصطناعي تشكيل التعليم من خلال توفير العديد من الفرص للتعلم الشخصي، والتقييم المعزز، وتحسين إمكانية الوصول. ومع ذلك، فإنه يطرح أيضًا تحديات تتعلق بالتحيز الخوارزمي، وخصوصية البيانات، وخطر التقليل من قيمة المدرسين. ومع استمرار تطور الذكاء الاصطناعي، يجب على أصحاب المصلحة في مجال التعليم اعتماد نهج مسؤول ومتوازن. وينطوي ذلك على الاستفادة من قدرات الذكاء الاصطناعي لاستكمال التعليم البشري مع معالجة الاعتبارات الأخلاقية والفجوة الرقمية. ومن خلال القيام بذلك، يمكن تسخير الإمكانيات الكاملة للذكاء الاصطناعي في التعليم لخلق بيئة تعليمية أكثر إنصافاً وفعالية للجميع.

المصادر

- (1) Machine Learning. Stanford University. Retrieved from <https://web.stanford.edu/class/cs224w/>
- (2) Baker, R. S. J. D., & Inventado, P. S. (2014). Educational Data Mining and Learning Analytics. Handbook of Educational Psychology (pp. 903- 920). Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/265309857_Reconstruction_of_Echo_Planar_Images_used_in_Functional_MRI
- (3) Davenport, T. H., & Harris, J. (2017). Competing on Analytics: The New Science of Winning. Harvard Business Review Press.
- (4) Knight, S., & Littleton, K. (2015). "I felt like a pedophile or something": Emotional experiences of adults who use child avatars in an online community. British Journal of Educational Technology, 46(3), 584- 598. doi:10.1111/bjet.12180
- (5) Lang, C., Siemens, G., Wise, A., & Gasevic, D. (2017). Handbook of Learning Analytics. Society for Learning Analytics Research (SoLAR). Retrieved from <https://www.solaresearch.org/hla-17/>
- (6) LeCun, Y., Bengio, Y., & Hinton, G. (2015). Deep learning. Nature, 521(7553), 436- 444. doi:10.1038/nature14539
- (7) Lonn, S., & Teasley, S. D. (2009). Saving time or innovating practice: Investigating perceptions and uses of learning management systems. Computers & Education, 53(3), 686 - 694. doi:10.1016/j.compedu.2009.04.008
- (8) Siemens, G., & Long, P. (2011). Penetrating the Fog: Analytics in Learning and Education. EDUCAUSE Review, 46(5), 3032-. Retrieved from <https://er.educause.edu/articles/2011/9/penetrating-the-fog-analytics-in-learning-and-education>
- (9) Anderson, A., Huttenlocher, D., Kleinberg, J., & Leskovec, J. (2018). Graph-Based Machine Learning. Stanford University. Retrieved from <https://web.stanford.edu/class/cs224w/>
- (10) UNESCO. (2019). Artificial Intelligence in Education: Challenges and Opportunities for Sustainable Development. Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371029>
- (11) Breslow, L., Pritchard, D. E., DeBoer, J., Stump, G. S., Ho, A. D., & Seaton, D. T. (2013). Studying Learning in the Worldwide Classroom: Research into edX's First MOOC. Research & Practice in Assessment, 8, 13- 25.
- (12) Dillahunt, T., Wang, B., Teasley, S., & Pauw, D. S. (2014). Social Capital in MOOCs: Exploring the Emotional Cost. Proceedings of the First ACM Conference on Learning @ Scale Conference, 197- 206.
- (13) Thrun, S., & Mitchell, T. M. (1995). Lifelong Robot Learning. Robotics and Autonomous Systems, 15 (1- 2), 25 - 46 . doi:10.1016/0921-8890(94)00093-7

تيممة الوحدة والعزلة في الأعمال الفنية لإدوارد هوبر

تحولات شخصيته عبر السنوات، لعنا نفهم السبب الذي يجعل لوحاته تتخذ هذا البعد المرتبط بالوحدة والعزلة دون أن نجزم بذلك إعطاء حقيقة مطلقة عن طبيعة شخصية الرجل فهذا الأمر يبقى دائماً نسبي ولا يرقى إلى مستوى الحقيقة العلمية.

مند أن كان هوبر يرتدي طاقية قش في شبابه في عشرينيات القرن الماضي حتى وصل لكونه رجل الفن العظيم في خمسينيات القرن الماضي، يظهر من صورته الشخصية على أنها أحادية اللون وهو نوع من الاحتواء الذاتي لشخص يخاف من التواصل، ويتحفظ بتعاطفه لنفسه. كان يقف في الصور التي يلتقطها دائماً بشكل غير ملائم، ربما يحني ظهره قليلاً، كما قد يفعل رجل طويل مثله، وغالباً ما تكون أطرافه الطويلة مرتبة بشكل غير مريح. يرتدي بذلة سوداء وربطة عنق، وقد يكون وجهه الطويل متجهماً أحياناً، أو دفاعياً، أو تبدو عليه لمحة من الدهشة، وخفة الدم المستنكرة التي تروح وتجيئ في ومضات. إنه رجل نكاد نقول عنه متحفظ قد نستنتج ذلك من صورته ولا يبدو أنه متصالح مع العالم.

صرح هوبر لاحقاً عندما سأله أحد أصدقائه وهو براين أودورت في أحد مقابلاته النادرة على قناة

دائماً ما يُركز إدوارد هوبر في لوحاته على شخص واحد أو مجموعة صغيرة من الأشخاص المعزولين في مكان ما، واعتماده على العنصر البشري في لوحاته، يقربه كثيراً إلى قرائه ومتلقيه، خصوصاً أنه يرسم الإنسان بشكله الواقعي المجسد، بلا مقاييس ولا تغييرات في الجسد وملامح الوجه، وهو في رسمه كالمؤلف، يجعل لكل لوحة بطلاً، وأحياناً أكثر من بطل في لوحة واحدة... هذه الشخصيات التي رسمها هوبر في النصف الأول من القرن العشرين، كانت وحيدة، غارقة في وحدتها. يتعلق الخيال بلوحات هوبر، ويستريح إليها، فألوانه درجات من المشاعر والأحاسيس، وشخصياته الوحيدة المنفردة، هي من أبلغ عناصره التي تدعو المتلقي إلى إطالة النظر إليها، وتأملها جيداً. فهو يصور دوائر هذه الشخصيات دون إفصاح كامل، وقد ألهمته الحياة الأمريكية أغلب مواضيع لوحاته، وتحديداً الحياة في مدينة نيويورك. فكان فنه أمريكياً في شكله وصورته، إنسانياً في جوهره ومعناه. ورسوماته هي نوع من البيان، وفيها سرد صامت يجذب المتلقي، وبينما هو مشتبك مع هذا السرد، يستظهر بعض جماليات اللوحة، ويكتشف ملكات هوبر وطبعه الفني.

يمكننا أن نتتبع قبل تحليل لوحات إدوارد هوبر

يعقوب أمكاسو

المغرب

هَبْ أنك تقف في الطابق العلوي لمبنى بمدينة لندن، تكشف المدينة نفسها أمامك بشوارعها الطويلة وأزقتها وترى الناس يسبحون كالغرباء جيئةً وذهاباً أو يقومون بشؤونهم الخاصة في ساعاتهم الليلية. بإمكانك رؤيتهم رغم ذلك لا تستطيع الوصول إليهم. وهكذا بإمكانك العثور على هذه الظاهرة الحضارية في أي مدينة حول العالم وفي أي ليلة من الليالي. هذا الشعور يصيب حتى أكثر الناس قدرة على الاندماج برجفة سببها الشعور بالوحدة، بل هي مزيج من العزلة والانكشاف.

تُجسد أعمال الفنان إدوارد هوبر، Edward Hopper 1882-1967 هذه الوحدة المخيفة في حياة الناس المعاصرة داخل المدن، حيث أصبح إنسان اليوم رغم كل ما يحيط به من صخب وضجيج يشعر بوحدة شديدة وبرودة مخيفة تجاه الآخرين، تكشف الأعمال المبكرة لهذا الفنان هذه التيمة المعقدة... تيمة الوحدة والعزلة.



لوحة (Hotel window)



طريق فور لين



فيلم نيويورك

تحتوي على أشخاص وحيدين، أو على مجموعات صغيرة منفصلة تماماً عن بعضها، تتكون من شخصين أو ثلاث وغالباً ما تكون ملامح شخصياته في لوحاته تشير إلى الكآبة والحزن.

في لوحته المخيفة (Night Window)، تتطور هذه المخاوف لتنتقل إلى مرحلة القلق الحاد. تركز اللوحة على الجزء العلوي من بناية ما؛ ثلاث شبابيك، ثلاث فراغات، لتكشف لنا عن غرفة مضاءة. في الشباك الأول تتحرك الستائر للخارج، وفي الشباك الثاني تظهر امرأة ترتدي لوناً وردياً وتنحني باتجاه سجادة خضراء، ووركتها مشدود. وفي الشباك الثالث، يظهر مصباح مضيء عبر طبقة من القماش، بالرغم أنه يظهر على أنه جدار من اللهب. هناك شيء غريب كذلك بخصوص زاوية النظر التي تم رسم للوحة، من الواضح أنها من الأعلى -لأننا نرى أرضية الغرفة، ولا نرى سقفها- لكن الشبابيك تقع في الطابق الثاني على أقل تقدير، وهذا يجعل من

ينظر من هذه الزاوية معلقاً في الهواء!! أكثر الإجابات احتمالاً لهذا التساؤل، هو أن صاحب هذه الزاوية قد تمكن من سرقة لحظات قصيرة بينما يتحرك به مصعد محطة القطار، والذي كان يحب هوبر أن يركبه ليلاً وهو مدجج بالأوراق وطباشير وأقلام الصباغة.

على سبيل الختم

لا أعتقد أن هناك العديد من الناس في العالم الغربي على الأقل الذين لم يسبق لهم رؤية الجانب المرتبط بالوحدة في لوحات إدوارد هوبر، أو لم يسبق لهم رؤية نسخة من هذه اللوحات معلقة في غرفة انتظار داخل عيادة أو ممر مكتب أو في صالونات الثقافة... لقد انتشرت لوحاته كالنار على الهشيم وبشكل مسرف جداً، لتصبح مألوقة جداً بفعل تجسيدها لمعاني الوحدة والعزلة. كما أننا لا نجد أي لوحة لهوبر وهي مليئة بحشود من الناس، بالرغم من أن حشود البشر هو التوقيع الرسمي لمدينة نيويورك، بدلاً من هذا نجد أن لوحاته تركز على العزلة... أفراد وحيدين أو أزواج في وضعية انعدام تام للتواصل.

في سنة 1935 توصل الطبيب والمحلل النفسي هاري ستاك سلفيان إلى تعريف ما يزال صامداً حتى اليوم للشعور بالوحدة حينما عرفها قائلاً: "إنها التجربة البغيضة جداً والمتزايدة المرتبطة بالحاجة غير المشبعة للألفة الإنسانية". وربما هذا ما عاشه الفنان العظيم إدوارد هوبر.

اليوتوب عن سبب تواجد أشخاص منعزلين في لوحاته فأجاب بعد صمت قليل «لقد تم استهلاك تيمة الوحدة... تم هل تعكس لوحاتي العزلة؟ هذا قد يكون صحيحاً وقد لا يكون صحيحاً». (Hopper, 2012) لاحقاً، سأله أودورتى عن السبب الذي جعله يجذب للمشاهد المظلمة، أجاب هوبر "أعتقد أنه سبب يتعلق بشخصيتي".

سبب يتعلق بشخصيتي...! يمكن أن نستشف من هذه «العبارة الملتبسة» عن علاقة وطيدة (أنطولوجية) بين شخصية هوبر وأعماله الفنية. فقد ترك لنا بعض التفاصيل الصغيرة عن حياته مكتوبة لنقرأها، ولكن الأهم من ذلك فهو ترك لنا عدد كبيراً من صورته الشخصية التي يحب التقاطها كثيراً.

لا يمكننا إنكار الصلة الوثيقة بين شخصية هوبر ووصف الشعور بالوحدة، رغم أن هذا الفنان لم يحب فكرة أن يتم تأطير لوحاته بتيمة واحدة كالوحدة مثلاً. يقول كارتر فوستر المسؤول عن متحف وينتي الشهير بنيويورك أن «هوبر يقوم بشكل روتيني بإعادة إنتاج مساحات معينة، وتجارب مكانية شائعة في نيويورك تنتج عن حالة الاقتراب الجسدي مع الآخرين، والابتعاد الروحي عنهم، ويوظف من أجل تحقيق ذلك - النوافذ، الجدران، الأضواء، والظلمة أيضاً». (Delany, 1990)

إدوارد هوبر: شاعر العزلة

إذا بدأنا باللوحات التي رسمها هوبر يمكن اعتبار لوحة (Hotel window) الأكثر إثارة للاضطراب. فحينما ينظر المرء إلى هذه اللوحة يشعر كأنه ينظر إلى امرأة عرافة، ترى فيها لمحة من المستقبل وملامحه المكشوفة. السيدة في هذه اللوحة أكبر سناً، متوترة ولا يمكن الاقتراب منها، تجلس على أريكة في غرفة فارغة أو في بهو الفندق. ترتدي ملابسها وهي على وشك الخروج، على رأسها قبعة وعلى ظهرها رداء؛ وتنتظر إلى الشارع المظلم عبر النافذة، رغم أنه لا يوجد شيء واضح في المشهد سوى النافذة المظلمة في البناية المقابلة.

مثل هذه اللوحة وغيرها لدى هوبر لا تدعوك للدخول إليها، فهي مليئة بالظلال الداكنة والأماكن المظلمة وبيقع من الضوء الساطع وأحياناً المزجج. ويصح أن يقال إنها ليست لوحات مضيافة أو ودودة. إنها تدفعك إلى الورا، ترد نظراتك وتطلب منك أن تتفحص مشاعرك وأنت تحاول فهم ما تراه أمامك. لماذا إذن نستمر في إصاق تيمة العزلة بأعمال هوبر؟ الإجابة السهلة هي أن لوحاته تميل إلى كونها

المراجع:

1- Delany, Samuel, the Motion of lite on wate, Ed. paradine 1990

2- (27) Edward Hopper's New York (NGA) - YouTube

شرقيات بعيون فنانيين غربيين

دي نرفال»، و«مارمي»، و«فلوبير»، و«مكسيم دي كوم»، و«جان جاك أمبير» الذين لم تخل كتاباتهم من استغراق في تأمل المرأة المصرية وعاداتها الشرقية، مقارنة بنساء الغرب. وقد أثمرت عن ملاحظات دونها رحالة ورسمها فنانون لأغراض تاريخية وتجارية، حاولوا من خلالها سبر أغوار حياة المصريين في تلك الفترة.

وخلال القرن الثامن عشر.. راج كتابان عن رحلتين أسهمتا في تشكيل «صورة ذهنية» غربية عن طبيعة مصر وأهلها، وذلك قبل قيام حملة «نابليون بونابرت» عليها عام 1798. وحمل الكتاب الأول عنوان: «رسائل عن مصر» للرحالة الفرنسي «كلود إيتان سافاري» عامي 1785-1786، وكان الثاني: «رحلة إلى سوريا ومصر» كتبه «قسطنطين فرانسوا فولني» عام 1787. وقدم «سافاري» أول صورة حية رشيقة للمرأة المصرية مُختلفة عن تصورات حكايات «ألف ليلة وليلة»، فقال: «تذهب الريفيات لغسل ملابسهن وجلب المياه.

قدّم المستشرقون من رحالة وفنانين صورة عن الشرقيات مزجت الخيال بالواقع، والإغراء بالاحتشام، واللهو بالجدية، على نحو دفع إلى إنشاء مراسم أوروبية متخصصة لرسم لوحات فنانيين برعوا في وصف ملامح الشرق دون أن تطأ أقدامهم بلدانه. فهل كان ذلك الوصف، وتلك اللوحات تعبر عن «شرق حقيقي»؟.

خلال الفترة ما بين 1704-1711، قام «أنطوان جالان» بجمع وترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» أو «الليالي العربية» (Arabian Nights) إلى الفرنسية وأهداها إلى الملك «لويس الرابع عشر». وبذلك كان مصدر إلهام وانبهار كثير من الكتاب والفنانين الغربيين بسحر الشرق. وشكلت، هذه الحكايات عن حياة وعادات الشرقيين، مادة غنية لسردهم الأدبي ولوحاتهم التشكيلية، ومُحفزاً لكثير منهم على الرحلة إلى الشرق. واحتلت مصر مكانة خاصة حيث وفد إليها كبار الكتاب والفنانين والرحالة أمثال «سافاري»، و«فولني»، و«جيرار



د. ناصر أحمد سنه

مصر



الرسم البلغارييريتشارد دي دي ريكوفسكي (1880-1936) لوحة بعنوان «سوق الشارع الشرقي»

كلهن يغتسلن واضعات جرائهن وملابسهن على الشاطئ، ويفركن أجسادهن بطمي النيل ثم يندفعن إلى المياه ويتلاعبن بالأمواج. شعورهن مجدولة تطفو على أكتافهن، وجلودهن سمراء لونها أشعة الشمس، ومعظمهن جميلات مشوقات القدر. وكان «سافاري» مشبعًا بالمدرسة الرومانسية وبروح روادها.

المصرية في «وصف مصر»

جاءت الحملة الفرنسية (1798-1801) وسطرت كتاب «وصف مصر» وصورة مكتوبة مصحوبة لأول مرة بلوحات أقرب إلى تصوير واقع المجتمع والمرأة المصرية على نحو يغير أعمال من سبق من الرحالة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، والتي ظلت عالقة في مخيلة القارئ الغربي الباحث عن الصور الخيالية الأقرب لأساطير «ألف ليلة وليلة». وضمن دراسات كتاب «وصف مصر».. كتب العالم الفرنسي «دي شابرول» أول بحث مستفيض: «دراسة في عادات وتقاليده سكان مصر المحدثين». وتحدث عن المرأة المصرية في الطبقة العليا قائلاً: «تقضي المرأة يومها راقدة فوق فراشها أو جالسة على وسائل رخوة، تحيط بها مجموعة من الإماء شديدة الانتباه، لحد يتنبأن معه بما قد يجول في خاطر (سيدتهن) حتى يوفرن عليها حركة الإشارة بإصبعها، لذا كانت مثل هذه السيدة تكتسب في وقت قصير بدانة غير مستحبة (رسمت الأنثى وفق المقاييس الجمالية لتلك الفترة حيث اكتناز الأرداف والسيقان)». ثم ينتقل إلى وصف المرأة المصرية في الطبقة الدنيا وهو مناقض للمشاهد السابق: «يتغير كل شيء في الطبقة الدنيا، فالنساء مهمومات بأمر المنزل، لن تُخلق من أجلهن مباهاج البطالة، تجدهن في الحقول يقاسمن أزواجهن العمل، ويساهمن على الأقل في جعل العمل مع أزواجهن أقل مشقة، لذا تراهن يتمتعن بكل الخصائص الجسدية التي تنتج عن هذا العمل الدوري، فأجسامهن قوية عارية من الشحوم، وحركاتهن سهلة، وخطواتهن ميسورة، على نقيض خطوات السيدات الثريات الثقيلة المتعثرة، وعلى الرغم من بساطة ملابسهن، فإن لديهن رغبة في التميز وسط رفيقاتهن بوضع بعض الحلي المتواضعة».

وأثناء زيارته لمصر عام 1828 (لمدة 18 شهرًا) كتب العالم الفرنسي «جان- فرانسوا شامبليون» عن اهتمام المصرية بجمالها. ولفت النظر لسحرها،

متباينة، منها ما يبرز الوثام العائلي، ومنها ما يلعب على الوتر الغرائزي. وعلى الرغم من اهتمامهم بالحياة الأسرية التي كانت سائدة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلا أن مشاهد الأمومة كانت نادرة في أعمال الرحالة والفنانين، وصورت المصريات مشغولات بالنشاطات اليومية في أغلب الأحيان. وجرى العرف على تصوير المرأة شغوفة بصنوف التسلية، يقول المؤرخ الإنجليزي «إدوارد لين» في دراسته: «عادات المصريين المحدثين» بين عامي 1833-1835: «في حضور الزوج كن مقيدات، وبالتالي كن أكثر سعادة عندما لم تكن زيارته خلال النهار متكررة أو طويلة، وفي غيابها كن ينغمسن في الغالب في مرح صاحب». كما كانت أسطح المنازل مكانًا محببًا للقيولة واستنشاق الهواء العليل وقضاء وقت ممتع مع الصديقات. وتسمح تلك الأسطح للنساء بالانتقال من منزل لآخر بحرية دون أن يراهن أحد.

وأظهرت لوحات عديدة استمتاع النسوة بحريتهن كما أبرزتها أعمال رسامين أمثال «بيير فرانسوا يوجين جيرو»، و«رودولف إرنست»، و«بنيامين كونستان»، و«فابيو فابي». وأظهرت تفاصيل تلك اللوحات الاختلافات بشأن لون بشرة المرأة المصرية كما صورها على سبيل الفنان الفرنسي «جان ليون جيروم»، لاسيما لوحات مشاهد من

وتزيين جسدها بالوشم في رسالة بتاريخ 14 سبتمبر/أيلول 1828، وردت ضمن «مجموعة الرسائل واليوميات خلال رحلة مصر» التي جمعتها المؤرخة «هرمين هارتلين»، قائلاً: «عندما اخترقنا شوارع هذه القرية (كفر الزيات) كنت أسرع في رسم ما تتحلى به النساء من نقوش مختلفة على الذقن والذراعين. وتستخدم في عمل هذا الوشم الذي غالبا ما يكون أزرق اللون ثلاث أو أربع إبر تُربط بخيط وتُغمس في الحبر أو في مسحوق الفحم المذاب في الماء، ثم تُغرز في البشرة حتى تُدمى، تبعا لشكل النقوش المرغوب عملها». ويضيف «شامبليون»: «بإستطاعة المرأة المصرية أن تشم أسفل وجهها دون أن يكلفها ذلك أكثر من خمس بارات فقط (عملة ذلك العصر). واحترفت بعض النسوة هذا الفن حتى أصبح حكرًا عليهن. كما تشم المرأة المصرية كذلك يديها وذراعيها بنقوش أخرى أكثر انتشارًا».

نساء «الحرملك»

كان وصف النساء في مخادعهن الموضوع الأكثر إثارة في كتابات الرحالة ولوحات الفنانين، وكان حظر دخول الغرباء إلى «الحرملك» سببًا أطلق العنان لمخيلة هؤلاء لينسجوا - وفق هواهم - ما قد يحدث وراء تلك الأبواب. فخرجوا بقصص

وصف مخدع امرأة أو احتفالات دينية عربية يعتبر إهانة أسوأ من الاحتفال، وقد يصل الأمر إلى إبداء وجهة نظر خاطئة بذريعة الفن».

الفلاحات المصريات

لم يغفل الفنانون تصوير الفلاحة المصرية في أعمالهم كأحد المواضيع المحببة لديهم اعتباراً من منتصف القرن التاسع عشر، لاسيما وهي تحمل طفلها على كتفها وتسند بذراعها حتى لا يقع.. وقدم الفرنسي «ليون بونا» نموذجاً لهذا الموضوع في لوحته: «فلاحة مصرية وطفلها» (1870)، وهي محفوظة في متحف «المتروبوليتان» للفنون في نيويورك. وكانت حياة العديد من المصريات في تلك الفترة لا تمت بصلة للأفعال العابثة والحياة المدللة لنساء الطبقة العليا، وكان عليهن العمل بجد لتأمين الطعام واللباس لعائلتهن، بسبب ظروف الحياة الصعبة، وكن يتعلمن في سن مبكرة صناعات يدوية وجلب المياه. وجذب منظر الفلاحة المصرية التي تجلب الماء من نهر النيل أعين الفنانين. وكانت لوحاتهم لتلك السيدات، بهيئتهن والأواني اللاتي يحملنها براحة أكفهن المرفوعة إلى أعلى، والجرار الثقيلة فوق رؤوسهن تبرز قدم هذه المهمة. وتختلف اللوحات التي تصور نساء بلدان شمال أفريقيا وهن يملأن جرار الماء ويحملنها عن تلك الصورة في مصر، إذ كانت وضعية النساء اللواتي يجلسن القرفصاء على ضفاف الأنهار في الأودية الصخرية تختلف تعبيرياً عما هو الحال بالنسبة للمصريات.

«المصرية في الأسواق»

رصد الفنانون المستشرقون المرأة في الأسواق المصرية، لاسيما في القاهرة، وهن يتفحصن البضائع ويساو من في السعر. كما اهتموا برسم البائعات المتجولات أثناء بيع البرتقال أو الخبز، وهو ما يُلاحظ في أعمال «ألبرتو روزاتي» و«إميل برنار». وتبدو ملامح البائعة الشابة في لوحة الفنان النمساوي «ليوبولد كارل مولر»: «سوق خارج القاهرة» (1878). ورسمها متوالية خلف «برقع» أسود ضيق، الزي التقليدي للعديد من نساء القاهرة. كما أسهب الرحالة والفنانون في وصف المرأة في أسواق العبيد التي انتشرت في مدينتي القاهرة والإسكندرية. إذ وصف الفنان «ديفيد روبرتس» سوق الإسكندرية عام 1838، عندما شاهد فتاة سمراء البشرة تجلس القرفصاء تحت أشعة الشمس الحارقة بقوله «مشهد مقزز».

قلما نشاهد في أعمال الكتاب والفنانين نساء يدخلن مساجد أو يجلسن فيها، وربما كان سبب ذلك تحفظاً أبداه الفنانون حيال ذلك كما يقول الرجال والفنان «يوجين فرومونتان»، نقلاً عن دراسة «لين ثورنتون»: «نساء صورتها لوحات المستشرقين»: «يجب التعامل مع هؤلاء الناس من المسافة التي يفضلون إظهار أنفسهم

المصرية في الاحتفالات الدينية لاسيما مشاهد مغادرة ووصول «المحمل (كسوة الكعبة)»، أثناء رحلة الحج من مصر. وكانت السيدات حاضرات في الحشد المستقبل للمسافرين العائدين كما نرى في لوحة «لودفيغ دوتش»: «سير المحمل في القاهرة» (1909)، ولوحة «كارل هاغ»: «حجاج مكة يعودون إلى القاهرة» (1894).

وقلما نشاهد في أعمال الكتاب والفنانين نساء يدخلن مساجد أو يجلسن فيها، وربما كان سبب ذلك تحفظاً أبداه الفنانون حيال ذلك كما يقول الرجال والفنان «يوجين فرومونتان»، نقلاً عن دراسة «لين ثورنتون»: «نساء صورتها لوحات المستشرقين»: «يجب التعامل مع هؤلاء الناس من المسافة التي يفضلون إظهار أنفسهم فيها، الرجال من مسافة قريبة، والنساء من بعيد، لا يجب دخول غرف النوم والمساجد أبداً. وأرى أن

الحمام، ولوحة «إيدوار ديبا-بونسان» عام 1883، وهي من مقتنيات متحف «أغسطين» في مدينة «تولوز» الفرنسية. ولا يمكن إغفال افتراض أن العديد من السيدات اللواتي ظهرن في لوحات القرن التاسع عشر شركسيات (من شعوب شمال القوقاز). وهن يتمتعن ببشرة بيضاء ناصعة، وكانت خادماتهن سمراوات البشرة. ورصد الفنان الفرنسي الشهير «أوجين ديلاكروا»- الذي أقام في الشرق لفترة، وسافر إلى المغرب والجزائر - «الحرملك» بالجزائر، وفور عودته إلى فرنسا، شرع في رسم لوحته الشهيرة «نساء الجزائر» معتمداً على ذاكرته. فنسخ هذا الموضوع بأسلوب ينضج شاعرية ورهافة ورخاء زخرفي شرقي يذكر بعالم ألف ليلة وليلة.

النسوة في الاحتفالات

قد تعزف النساء على آلات موسيقية، أو يضربن على الدفوف كما في لوحة «إميل برنار» بعنوان «حريم» عام 1894 (من مقتنيات المتحف الوطني للفنون الأفريقية في باريس). كما رسم العديد من الفنانين راقصات داخل الحرملك، لاسيما وأن الرقص كان أحد ضروب الترفيه للنساء. ولم يتضح في تلك الأعمال إن كانت النسوة يرقصن لمتعتهن الخاصة أم لتسلية سيداتهن أم هن راقصات محترفات بأجر. وشاركت المرأة



لوحة للفنان الروسي كونستانتين ماكوفسكي تجسد نقل كسوة الكعبة من القاهرة إلى مكة عام 1876 ومشاركة المرأة المصرية في الاحتفالات الدينية.

غير أن الفنان «وليام جيمس مولر» الذي زار مصر في نفس السنة اعترف بأنه كان مفتوناً بالسوق التي رآها في القاهرة.

حمامات النساء

لفت نظر الرّحالة والفنانين استحمام النساء في الحمامات النسائية. وتحدث العالم الفرنسي «إدم فرانسوا جومار» في دراسته: «وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل» الواردة ضمن كتاب «وصف مصر» عن أهمية الحمام بالنسبة للمرأة المصرية: «تقضي النساء على الأخص الساعات الممتعة في الحمام، فتحن نعرف أنهن يمضين إليه في كامل ملابسهن وأثمن حليهن، ويتناولن فيه شؤونهن الخاصة، كما يجري فيه الاتفاق على الزيجات». ويقدم «إدوارد لين» وصفاً لعادات المرأة المصرية داخل الحمام: «لا تضع نساء الطبقة الدنيا أي غطاء يسترن به أجسادهن العارية ولا حتى منشفة حول أردافهن، وقد ترتدي أخريات منشفة ويتعلنن قبقاباً عاليًا. وأما وسائل الترفيه التي تستمتع بها المصريات في الحمام فقليلة، ويكتفين بحفلات بسيطة يرفهن بها عن أنفسهن... وقد تختار الأم عروساً لابنها من بين الفتيات التي تقع عينها عليهن في الحمام». كما جسد الفنانون صور النسوة مع خادماتهن اللواتي يعتنين بجمالهن، ويكشفن عن مفاتهن. وأسهبوا في استخدام هذه الحيلة وعلى رأسهم الرسام والنحات الفرنسي «جان ليون جيروم» في عدد من لوحاته ومن أشهرها: «نساء عاريات تستحم» (1889). كما رسم الفنان الفرنسي «فريدريك بازيل» لوحة «الخروج من الحمام» عام 1870 (من مقتنيات متحف فابر بمدينة مونبيلييه الفرنسية) وتجسد «امرأة عارية تساعدنا وصيفة سمراء البشرة تجثو على ركبتها، بينما تقدم لها وصيفة أخرى ثوباً ترتديه وهي تنظر لها بإعجاب».

الراقصات «الغوازي»

ارتبط الخيال الأوروبي بالاستغراق في وصف ملذات الشرق، واعتاد الرّحالة والفنانون وصف ورسم «الغوازي» (جمع غازية أي الراقصة). وهن راقصات شعبيات مصرية احترفن المهنة في الاحتفالات الشعبية. وكتب «شامبليون» رسالة بتاريخ 14 سبتمبر 1828، ضمن رسائل «رحلة مصر» قائلاً: «اقتربنا في التاسعة والنصف من قرية (نادر) حيث جلست بعض النسوة بمحاذاة الشاطئ لبيع الفواكه والتمر والرمال في قُفف... وسرعان



لوحة (بائع البزقال بالقاهرة) للفنان الإيطالي فابيو فابي

وهن يبدأن الرقص بشيء من الذوق ولكنهن ما يلبثن أن يحولنه إلى استعراض راقص ويضربن الصناجات ويزدن من خفة الحركات والخطوات». وكما هو متوقع لاقت لوحات الراقصات على نحو خاص رواجاً ونجاحاً كبيراً في أوروبا.

في الختام

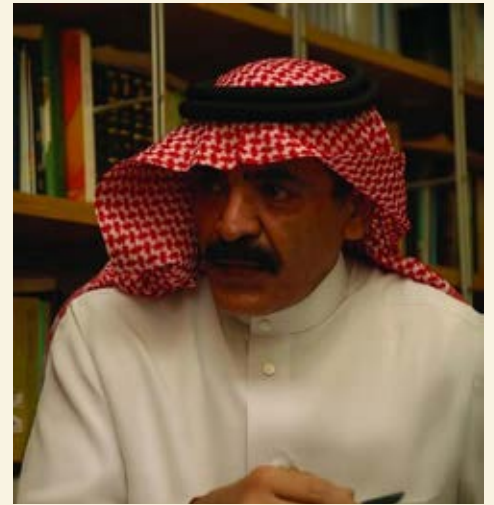
كان من بين الموضوعات التي طالتها يد الاستشراق عالم «المرأة الشرقية المجهول/ الغامض/ الجذاب»، وأمور الحرملك/ الجوازي/ الأسواق/ الحمامات/ الراقصات». ولقد شكلت «بضاعة ثقافية وفنية» رائجة، و«فانتازيا شرقية»، بامتياز. ولقد نتج عن «صعوبة الوصول لعالم المرأة الشرقية وغموضه» محاولة عدد منهم تصويرها اعتماداً على «تصورات ذاتية، وأفكار نمطية».

ما هرولت النساء والأطفال صوبنا عارضين علينا الأطعمة والمأكولات. ومن بين حشد المتفرجين كان هناك ثلاثة مهرجين تتبعهما راقستان استضفناهم جميعاً على المركب... وكانت إحدهما فاتنة الوجه رشيقة القوام تمسك بصنح من النحاس بين أصابع يدها. ثم أخذتا تشدوان لمدة نصف ساعة بأشعار عربية على هيئة حوار بين محب وحبيته. وقد أعجبنا جميعاً بتلك الأغاني الشعبية، وأخذ أحمد الرشيد - مساعد قبطان المركب - بجمع القروش يبلها بلعابه ويلصقها على خدي الراقصتين مع قبلة حارة طويلة. وكان هذا المشهد يبعث البهجة في قلوب الجميع». ويتحدث «إدوارد وليام لين» عن الغوازي فيقول: «ترقص الغوازي سافرات الوجه في الشوارع العامة، فيرفهن حتى عن عوام القوم، ولا يتسم رقصهن بأدنى لباقة أو أناقة.

قصيدة مختارة من الشعر العربي

بوابة الريح

محمد الشبتي



المحرر الأدبي

مَضَى شِرَاعِي بِمَا لَا تَشْتَهِي رِيحِي
وَفَاتِنِي الْفَجْرُ إِذْ طَالَتْ تَرَاوِيحِي
أَبْجَرْتُ تَهْوِي إِلَى الْأَعْمَاقِ قَافِيَتِي
وَيَرْتَقِي فِي حِبَالِ الرِّيحِ تَسْبِيحِي
مُزْمَلٌ فِي ثِيَابِ النُّورِ مُنْتَبِذٌ
تَلْقَاءُ مَكَّةَ أَتْلُو آيَةَ الرُّوحِ
وَاللَّيْلُ يَعْجَبُ مِنِّي ثُمَّ يَسْأَلُنِي
بَوَابَةُ الرِّيحِ! مَا بَوَابَةُ الرِّيحِ؟
فَقُلْتُ وَالسَّائِلُ اللَّيْلُ يُرْقِبُنِي
وَالْوُدُّ مَا بَيْنَنَا قَبْضٌ مِنَ الرِّيحِ
إِلَيْكَ عَنِّي فَشَعْرِي وَحِي فَاتِنَتِي
فَهِيَ الَّتِي تَبْتَلِي وَهِيَ الَّتِي تُوحِي

محمد عواض الشبتي شاعر سعودي ولد في إحدى قرى بلاد بني سعد، جنوب مدينة الطائف غرب المملكة العربية السعودية عام 1952، وعاش طفولته المبكرة فيها، ودرس هناك سنوات دراسته الأولى قبل أن ينتقل للعيش مع عمه في مكة المكرمة، ويكمل ما تبقى من دراسته العامة حتى تخرجه من كلية المعلمين بدرجة بكالوريوس في العلوم الاجتماعية.

تعرض لأزمة قلبية حادة بعد عودته من رحلة ثقافية إلى اليمن، في شهر مارس عام 2009م، عانى على أثرها طويلاً، وظل ينتقل بين المستشفيات والمراكز الصحية، إلى أن وافاه الأجل رحمه الله في يوم الجمعة 10 صفر 1432 هـ - 14 يناير 2011، في مكة المكرمة، وقد ووري جثمانه الطاهر في مقبرة المعلاة بمكة المكرمة بعد الصلاة عليه ظهرًا في الحرم المكي يوم السبت.

قدم الشبتي خلال مسيرته الأدبية مجموعة من الأعمال الشعرية، كان من أهمها: (قصيدة تغريبة القوافل والمطر)، وديوان (التضاريس)، وديوان (موقف الرمال)، وديوان (تهجيت حلمًا تهجيت وهماً)، ديوان (عاشقة الزمن الوردية). ديوان محمد الشبتي (الأعمال الكاملة)، والذي تولى طباعته النادي الأدبي بحائل.

وهي التي أطلقتني في الكرى حُلماً
حتى عبرت لها حلم المصباح
حين نام الدجى جاءت لتسيتي
وحين قام الضحى عادت لتصبيحي
ما جردت مقتلها غير سيف دمي
وما على ثغرها إلا تباريحي
وما تيممت شمساً غير صادقة
ولا طرقت سماء غير مفتوح
قصائدي أينما ينتابني قلقي
ومنزلي حيثما ألقى مفاتيحي
فأي قولي أحلى عند سيدي
ما قلت للنخل أم ما قلت للشَّيح

سياسة النشر في مجلة فكر الثقافية





العدد: 17

تحميل العدد

العدد: 18

تحميل العدد

العدد: 19

تحميل العدد

العدد: 20

تحميل العدد

العدد: 21

تحميل العدد

العدد: 22

تحميل العدد



العدد: 23

تحميل العدد

العدد: 24

تحميل العدد

العدد: 25

تحميل العدد

العدد: 26

تحميل العدد

العدد: 27

تحميل العدد

العدد: 28

تحميل العدد



العدد: 29

تحميل العدد

العدد: 30

تحميل العدد

العدد: 31

تحميل العدد

العدد: 32

تحميل العدد

العدد: 33

تحميل العدد

العدد: 34

تحميل العدد



العدد: 35

تحميل العدد

العدد: 36

تحميل العدد

العدد: 37

تحميل العدد

العدد: 38

تحميل العدد

العدد: 39

تحميل العدد

العدد: 40

تحميل العدد



العدد: 41

تحميل العدد

العدد: 42

تحميل العدد

العدد: 43

تحميل العدد



@fikrmag



fikrculturalmagazine



@fikrmagazine

<https://fikrmag.com> 



<https://linktr.ee/fikrmag> 

