الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 161 - مارس 2021

www.dohamagazine.qa



أبو بكر العيادي:
الأكاديميون يُسقِطون على النصوص مفاهيم ليست من بيئتها

محمّد ساري:
الكاتب يحب الإطراء ويمقتُ النقد!

جين كورتيز
سريالية الهوامش

كافكا والسّنواتُ الحاسمة

الدوحة 161 AL-DOHA MAGAZINE

السنة 14 - العدد 161 - رجب 1442 - مارس 2021

Year 14 - No. 161 - Rajab 1442 - March 2021

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية



PDF
download

www.dohamagazine.qa

الرهان والمصير

جميلٍ ما أوصى به مجلس الشورى القطريّ في اجتماعه مؤخَّراً بتأكيده على تثبيت الانتماء والتضامن والإخاء والتأكيد على الإخلاص والإتقان والمُحافظة على النُظم واحترامها والاهتمام بالمراكز الثقافيّة والاجتماعيّة الوطنيّة وزيادة الاهتمام باللُّغة العربيّة الفُصحى ومراعاة القيم المُجتمعيّة وتعزيز الوعي الثقافيّ، وهو ما يستوجب المُواءَمة بين الثقافة الواقعيّة وثقافة الإعلام البديل (السوشيال ميديا)، مثلما حتَّمت علينا الظواهر الكونيّة تعاملاً جديداً مع ما يمكن تسميته ثقافة الأزمات.

ولاشك أنها توصيات تصبُّ في جوهر المُشكلة الثقافيّة الراهنة، وهي تعزِّز المُكتسب في هذا المجال الحيويّ، الذي بدعمه وتكريسه، يمكن للمُؤسسات والأفراد المُضي قدماً في بناء وعي ثقافيّ يمكّن الأفراد من استيعاب ما يحدث في محيطهم، والتفاعل معه بإيجابيّة ضمن راهن موصوف بالوفرة المعلوماتيّة وعالَم بات قريةً كونية، تتداخل فيها الثقافات وتتلاقح، وأحياناً تتصارع، بما يؤكِّد أننا بالفعل في خضم معارك سلاحها الثقافة.

ومادام الأمرُ كذلك فإنه لا مفرّ من تكريس التعريفات المُجدية، بالقدر الذي نحتاج فيه إلى تطوير مفاهيمنا، وكذلك استخداماتنا لها. فالثقافةُ في عُرفِ العرب ومعاجم اللُّغة هي التهذيب والمعرفة، وتمثِّل مجموع السِّمات الشخصيّة والأنماط المُختلفة التي توحِّد بين الناس وتساعد على توافقهم والامتزاج بينهم مع محافظة كلٍّ منهم على قيمه ولغته ومبادئه، كما تمثِّل ميثاقاً للسلام والإخاء. ولعَلّ أقدم التعريفات وأشدّها رسوخاً وثباتاً للثقافة ما ورد في كتاب «إدوارد تايلور» «الثقافة البدائيّة» الصادر بدايات القرن التاسع عشر، حيث عرَّف الثقافة بكونها: «الوحدة الكونيّة المُعقَّدة التي تشمل المعرفة والإيمان والفَنّ والأخلاق والقانون والعادات، بالإضافة إلى أيّ قدرات أو عادات أخرى يكتسبها الإنسانُ بصفته عضواً في المُجتمع».

غير أن الثقافةَ في عصرنا الحالي، عصر العولمة والانفتاح، قد أصبحت أكثر تعقيداً وشموليّة، وبما أن طبيعة الحياة البشريّة ليست ثابتةً، وإنما متفاعلة ومتطوِّرة عبر الأجيال، بحيث من خلال ثقافتنا نفهم الحياة ونتأقلم مع مستجداتها المعرفيّة والعلميّة، فإنّ إدراك أهمّية الثقافة أولاً، يبقى السراج الذي ينير السبيل، ليس فقط في اتجاه الحفاظ على عناصر الهويّة المُتمثلة في إرث الأجداد، والقيم والمُعتقدات والمعارف الخاصّة التي يتلقّفها الفرد منذ ولادته، وإنما أيضاً في اتجاه فهم الذات، ورسم معالم الشخصيّة الفاعلة والمُتفاعلة في ثقافتها والمُنتجة من خلالها للخطاب الذي من شأنه محاورة الآخر.

وعلى رأس الأمور المُهمَّة التي تساعد في اكتساب ثقافةٍ ما، وتمثُّلها ضمن مختلف المُستويات الفكريّة والعلميّة، تأتي اللُّغة بحمولاتها الرمزيّة ومصطلحاتها ودلالاتها وقيمها المُعبَّر عنها سواء في التواصل الشفاهي أو في التدوين وإنتاج المعارف.

وإذا ما أدركنا ذلك، فإن جملةً من الإشكالات تعترض التعريفات والمفاهيم، لتطرح بشكلٍ مصيريّ أسئلةً من قبيل: هل استطعنا أن نحوِّل الثقافةَ من المجال النظريّ إلى النطاقِ العمليّ (الواقعيّ)؟ وفيما يخصُّ، الإنترنت، ذلك الوافد الجديد الذي غيَّر مجرى الثقافة وتداولها وإنتاجها جملةً وتفصيلاً، هل ثمَّة توافق محسوم بين «الافتراضيّ» و«الواقعيّ»؟ هل الثقافة محفوظة ومكتملة العناصر أم أنها تتطلب باستمرار إعادة التدوين والجمع؟ ثمَّ على صعيد الفاعل الثقافيّ، فإنّ حماية حقوقه مسألة حاسمة في ضمان الموضوعيّة واستمرارية الإنتاج، فهل ساهمت حقوق الملكية الفكريّة في المُحافظة على حقِّ المُثقَّف الفكريّ وضمان المصداقيّة والدقة والشموليّة والدعم اللوجستيّ الذي يساعده في القيام بأدواره مع الحفاظ على إرثه ومدَّخراته الثقافيّة؟

كما نتساءل عن خطورة الوسيط الثقافيّ الذي اكتسح العَالَم، والذي معه باتت الثقافة بدون جواز سفر يُظهر هويّتها، ذلك أن ما نسميه اليوم بالوسيط الإلكترونيّ لم يغيِّر أداة نقل الثقافة والمعارف فقط، وإنما غيَّر من ثقافة الناس أنفسهم، بل ولعَلَّ أخطر ما يتسلل في غفلةٍ منا ونحن بصدد هذه الجدليّة، هو تكريس القطيعة مع الماضي في صيغه الأداتية التي هي الكِتاب الورقيّ الذي يبقى هو الآمن فيما يتعلَّق بالأرشيف التاريخيّ، في مقابل الأرشيف الإلكترونيّ الذي يتهدّده الزوال والانقطاع والاختراق... ومن ناحيةٍ أخرى، ليس ضمان المنفعة فيما تعرضه المواقع الإلكترونيّة عبر وسائطها المُتنوِّعة، بالأمر اليسير دائماً، بل إن في بعضها يكمن الاستيلاب وانتشار المعلومات المغلوطة وغير الواضحة التي تضرُّ بالوعي الثقافيّ، وفي أسوأ الحالات فإنها قد تسيء إلى الهويّة العربيّة في مواجهة الانفتاح على العَالَم؟ ومن هنا، يفترض بأن لا تنحصر أدوار المُثقَّفين على الكتابة والتحدُّث، وإنما تتعدَّى ذلك لتكون سلوكاً عاماً يضمن تجسيد الثقافة واقعاً متحرِّكاً تحكمه قيم وأفكار مستنيرة يغلّفها التزام يمكن رؤيته في الواقع الحي كما في الواقع الافتراضيّ، لتطويق أيّ أفكار مختزلة غرضها الإساءة والهدم، وزرع التفرقة...

وأخيراً، فإنه ليس من السهل الملاحة في بحورٍ إلكترونيّة عاتية، دون بوصلة، وإذا كانت الثقافة بوصلتنا إلى برِّ الأمان، فإنّ الحاجة إلى خطاب ثقافيّ متمسك بعمقه الحضاريّ ومنفتح على شطآن العَالَم مسألة وعيّ مصيريّ..

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 161

السنة الرابعة عشرة - العدد مئة وواحد وستون
رجب 1442 - مارس 2021

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

رئيس التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
هند البنسعيد
فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

المواد المنشورة في المجلة تُعبِّر عن آراء كتّابها ولا تُعبِّر بالضرورة عن رأي الوزارة أو المجلة. ولا تلتزم المجلة بردّ أصول ما لا تنشره.

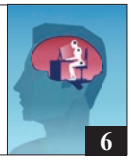
الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:



| تقارير | قضايا



محدودية الأتمتة الأدبيّة
(مايكل وولدريدج - ت: دينا البرديني)
6



هارتموت روزا:
هل سيأتي يومٌ «يتحدَّث إلينا» فيه العَالَم من جديد؟
(حوار: ريمي نويون - ت: عزيز الصاميدي)
8



لماذا نقرأ؟
(ماري لومونيي - ت: مونية فارس)
12



في مواجهة نظام النشر التقليدي
النشر الذاتي رياضة قتالية
(تحقيق: ديدي جاكوب - ت: إلهام إد عبد الله أومبارك)
16



بوريس سيرولنيك:
يمكن للكتابة أنْ تُنقذَنا
(حوار: كريستلا بولي دويل - ت: أسماء كريم)
19



زاهية رحماني:
كيف أضحى العالم بهذا الانغلاق؟
(ت : د.ب)
22







غيابُ الكِتاب في الإذَاعة والتليفزيون (آدم فتحي) 4
مريد البرغوثي.. كتابة فلسطين الجديدة (صبري حافظ) 24
الواقعُ والتّخْييل: العلاقة المُلتبسة (محمد برادة) 58
لماذا يجب أن نقرأ إسماعيل قادري؟ (ديفيد بيلوس - ت: أحمد إسماعيل عبد الكريم) 63
حكاية الكائن «إكس» (قصة: عبد الرحمن عباس يوسف) 67
«المتن المجهول» سيرة محمود درويش في مصر (محمود فرغلي) 70
جوخة الحارثي.. «حرير الغزالة» رهان ما بعد «مان بوكر» (إبراهيم سعيد) 72
دليل أكسفورد إلى التقاليد الروائيّة العربيّة (تيري دي يونج - ت: ربيع ردمان) 74
يوتيوب.. «صديق الأفلام» المُتهم بإفساد النقد السينمائيّ (أمجد جمال) 76
أين تذهب أموال الفقراء؟ (فيصل أبو الطُّفَيْل) 88
ضدّ سباق لا نهاية له.. البطيئون في مواجهة الحداثة (كوم سوشيير - ت: مروى بن مسعود) 92
بين فلوبير ونيتشه: كُرسيّ الكتابة سبباً في العداء! (محمّد صلاح بوشتلة) 96
الحوار مع الغَائِب الأندلسيّ (د. نزار شقرون) 100
مجلّة الدَوْحَة من الورقيّ إلى الإلكترونيّ (مرزوق بشير بن مرزوق) 110



80

رامين بحراني:

«النمر الأبيض» يكشف اتّساع الفوارق الطبقيّة

(حوار: روكسانا حدادي - ت: شيرين ماهر)



84

باتريس دومازيير

عِمارة الصلابة والطمأنينة

(بنيونس عميروش)



46

الكاتب والمترجم التونسي أبو بكر العيادي:

الأكاديميّون يُسقِطون على النصوص مفاهيم ليست من بيئتها

(حوار: ممدوح عبد الستار)



50

محمّد ساري:

الكاتب يحبّ الإطراء، ويمقتُ النقد!

(حوار: نوّارة لحـرش)



54

أندريه ماكين:

الصديق المستعاد

(حوار: بولين سوملي - ت: حياة لغليمي)



60

مارسيل بيلانجي

(مختارات شعرية)

(ت: محسن العوني)

غيابُ الكِتاب في الإذَاعة والتليفزيون

قَلَّ حُضورُ الكِتاب والثقافة في الإذاعةِ والتليفزيون، وباتَ عبئاً يتمُّ النهوضُ به من باب جبر الخواطر ورفع العتب، حتى إذا سأل أحدُهم عن الكِتاب دمغوه بقائمةٍ من الحصص والبرامج طويلةٍ عريضة، تسمح بإيجاد نسبةٍ مئويّة في الشبكة يتبجَّح بها الإداريّون عند المُحاسَبة أو المساءَلة.



آدم فتحي

قد يكون من المُفيد هنا أن نفصّل الحديث في هويّة المُنشّطين المُكلّفين بالبرامج القليلة المعنيّة بالكتب والثقافة عموماً. فهم واحد من اثنين: إمّا منسوب إلى عالَم الثقافة والكِتابة، وإمّا ابن الإذاعة والتليفزيون، أي منسوب إلى مجال الإعلام.

نحن في الحالتين نتيجة وضع كارثيّ: في الحالة الأولى: نحن أمام كاتِب لا يكتُب ولا يقرأ، وميزته الأساسيّة قدرٌ كبير من الوقاحة والشراسة، وينتقي ضيوفه اعتماداً على الشّلليّة. في الحالة الثانية: نحن أمام (أنا) متضخِّمة، وهو في أفضل الحالات شخصٌ يقرأ الصحف ليُتابِعَ أخبار الفَنَّانين والفَنَّانات.

في الحالتين، دون تعميم ومع حفظ المقامات واحترام الاستثناءات، يتبجَّح هذا المُنشّط بأنّه محترف، وأنّ هذه الحرفيّة تسمح له بأن يستضيف مثقَّفين، هو في كثيرٍ من الأحيان لا يعرف عنوان كتابِهم الجديد الذي استضافهم من أجله.

وأيّاً كان مدارُ الاستظافة فهو لن يكون الجدل، لأنّ الجدل تبادلٌ علنيّ صريح للآراء وصراعٌ بين الأفكار تقوله الكلمات، ومقارعة الحُجَّة بالحُجَّة دون طهرانية زائفة ولا ملائكيّة كاذبة، قد يغضب فيه المُتجادلان كلّ لقناعته، لكن كلاً منهما يدخل الجدل وهو مستعد لتغيير رأي الآخر وإقناعه برجاحة رأيه.

في مِثل هذه الحالة يكفُّ الجدل عن كونه جدلاً، أي اختلافاً للفكر يؤدِّي إلى إنتاج فكر جديد، ويُصبِحُ مَأتَماً للمُحادَثَة، بل يصبح مجرَّد اقتتال وحشيّ لا نتيجة له إلّا تطبيع ثقافة العنف والإرهاب. وتبدو ضجّة الإذاعة والتليفزيون حاجزاً صوتيّاً ملائماً ليرتكب المُجرم جريمته دون أن ينتبه إليه أحد.

ذاك هو الدور المنوط بعهدة البرنامج الثقافيّ المعنيّ بالكِتاب تحديداً. ولذلك هو مثار احتراز المُبرمجين من ذوي المصالح الإذاعيّة والتليفزيونيّة المشبوهة. إنّ معاداة الكِتاب والثقافة في الإذاعة والتليفزيون تعني الرغبة في إنتاج مواطن ميت لا أسئلة له ولا عقل ولا مخيّلة ولا مقاومة، أي جثّةً هامدة تكتفي بالتصفيق والرقص أحياناً وتأكل لتروث في باقي الأحيان.

إنّ الإداريّين المُعادين للكِتاب في الإذاعة والتليفزيون هُم إداريّون لا يرون المُواطن الصالح إلّا في هيئة المُواطن الميت. لذلك همّ حريصون على جرِّ كلّ البرامج، بما فيها المتّنة ثقافيّاً تحديداً، إلى منطقة الصراخ والضجّة بدعوى أنّ الجمهور عاوز كده، وأن شروط تليفزيون العصر الحديث هي كده.

وشيئاً فشيئاً يتحوَّل التليفزيون وتتحوَّل الإذاعة إلى ملعب رياضيّ مرئي أو مسموع نهاراً وإلى علبة ليليّة ليلاً. شيئاً فشيئاً يتحوَّل المُنشّطون إلى نوعٍ من «الدي جي» ويهبط الكُتَّاب المدفوعون إلى مثل هذه البرامج إلى المُستنقع نفسه، كي يشاركوا في العياط والزياط، أو في ثرثرة مختصين في أواخر الليل، وهو عياط وزياط من نوعٍ سالب، يختلف الأسلوب لكن النتيجة واحدة: قتل المعنى، وتعطيل التواصل، وإحالة الدماغ على التقاعد.

هكذا يُصبِحُ التليفزيون والإذاعة شيئاً فشيئاً مصنعاً لإنتاج العنف الذهنيّ والعاطفيّ والجسديّ، منصّةً لانطلاق الترويج للعنف اللفظيّ والأخلاقيّ في البرامج التي تدَّعي الحوار والجدل، حلبةً يتصارع فيها عبيدٌ جُدد، تتجلّى فيها حماسة استعراضيّة فرجويّة تعتمد التخوين وكتم صوت المُنافس، ومونولوغات لا مجال فيها

للإنصات إلى الآخر، وملاسنات يقاطع فيها الجميع الجميع. ثمّة في المُحادثة شيءٌ ضروريّ للحياة. حتى لكأنّ الإنسان كائن محادِث من زاوية ما. وفي المُحادثة المسموعة المرئيّة أو المُباشرة (المعيشة) مُتَع وفوائد يحصل عليها الكُتّاب والقُرّاء (الجمهور عموماً) تتجاوز ما يمكن أن تتيحه القراءة والكتابة.

ولعَلّ مادام «دو ستايل» عَبَّرتْ عن ذلك في كتابها «في ألمانيا»، حيث قالت: «إنها طريقةٌ أفضل لتلتحم لديهم لحظة التعبير بلحظة التفكير، وليعبّروا عن ذكائهم وألمعيّتهم بكلّ لطائف النبرة والحركة والنظرة، وأخيراً لينتجوا بسخاء ما يجوز اعتباره نوعاً من الكهرباء التي ينبثق منها شرر، يخلِّص البعض من حيويّته المُفرطة، بينما يوقظ البعض الآخر من خدره المُضني».

كلّ هذه الأمور لا مجال لظهورها من خلال الكتابة والقراءة. وحده الحديث عن الكتابة والقراءة في الصالون أو في الإذاعة والتليفزيون، وهما صالون العصر، يمكن أن يجعلنا نستمتع بهما وبغنائمهما. وهذا ما يحرمنا منه غياب برامج الثقافة، وبرامج الكتاب تحديداً، عن الإذاعة والتليفزيون. إنّ تشجيع الكتابة في الإذاعة والتليفزيون هو إعادة الصلح بين القراءة الصائتة والقراءة الصامتة. إنّ تشجيع الكتاب هو تشجيع للقراءة بما هي تشجيع للتفكير. فالقراءة رياضة لمجموعة من الملكات والعضلات الذهنيّة والروحيّة والجسديّة لا تنمو ولا تتفاعل بغيرها.

والحقيقة أنّ العلاقة بينهما علاقة تكامل تامّ. فلا معنى للشراكة لولا الانفراد، ولا قيمة لانفراد لا يفتح على الشراكة. وهو ما يعنيه حضور الكِتاب من خلال الإذاعة والتليفزيون. فهو حضورٌ يعني قراءة انفراديّة صامتة لتذوُّق العمل أدّت إلى قراءة مسموعة لتقاسمه مع المُستمعين. هنا حتى المقولة القديمة المأثورة، كما قال مينغويل في كتابه، أمّا ما يُكتب فيبقى وأمّا ما يُقال فتذروه الرياح، حتى هذه المقولة يمكن تأويلها في اتجاه التكامل.

المكتوب يبقى أي يخلد، والمقول تذروه الرياح أي يُنسى، والمكتوب يبقى أي يتجمَّد، والمقول تذروه الرياح أي يحلّق كاللقاح من مكانٍ إلى آخر ويُخصب الأرض. ومن شأن وسائل الإعلام الحديثة أن تحمل الكلمات المكتوبة من مكانٍ إلى آخر في اللحظة نفسها لتصبح لقاحاً منقطع النظير.

وحتى من الناحية السياسيّة فالأمر متعادل. كان أغسطينوس يخشى أن تدفع القراءة الجهريّة إلى طرح المُستمع المُنصت أسئلةً محرجة، تستدعي تفسيراً أو دخولاً في جدلٍ معقَّد. بينما ذهب آخرون إلى أنّ القراءة الصامتة هي أيضاً مريبة سياسيّاً، إذ ينعدم شهود العيان بين القارئ والكتاب وتنعدم إمكانيّة الرقابة على ما يقرأ وعلى ما تثيره القراءة من أسئلة أو أفكار. والخلاصة أنّ الديموقراطيّات الحديثة تجاوزت هذا الحرج وفهمت منافع التكامل بين القراءتين.

كم أخطأ «سقراط» في حواره مع «فيدروس» حين قال: «هل تعرف يا فيدروس أن العجيب في الكتابة أنّها تشبه الرسم إلى حدٍّ كبير. إنّ عمل الرسّام يطالعنا وكأنّ اللوحات حيّة تنطق... ينطبق هذا على الكلمات المكتوبة. تبدو أنّها تتحدَّث إليك وكأنّها شديدة الذكاء، إلّا أنّك عندما تسألها والرغبة تحدوك في معرفة المزيد، فإنّها تستمرّ في ترديد نفس الشيء دون انقطاع».

ظلم «سقراط» الرسم والكتابة معاً، وكأنّ الانفتاح على ما تتيحه اللوحة من تأويل هو من شأن مشاهدها وحده ولا علاقة له بمفرداتها التشكيليّة. وكأنّ مجازات النصّ ومعانيه هي نتاج مخيّلة القارئ وحده وليست نتيجة لحركة كلمات النصّ نفسه. ربّما لانطلاقه من ظروف عصره، وربّما لأنّه كان محكوماً بسياق رؤيته الفكريّة...

في الحياة، في كتاب الحياة، لا يمكنك أن تعود إلى الصفحة السابقة أو إلى الصفحة الأولى كي تبدأ القراءة أو الرحلة من جديد، إلّا أنّك عندما تمسك كتاباً بيدك، كما يقول أورهان باموك في الحصن الأبيض، «فإنّك تستطيع بعد الفراغ منه أن تعود إلى البداية إنْ أردت، وأن تقرأه من جديد، كي تفهم ما هو صعب فيه، وبالتالي، أن تفهم ما هو صعب في الحياة أيضاً».

محدودية الأتمتة الأدبيّة

هل يُعقل أن يتمَّ استبدال العقل البشريّ بالآلة في نواحي الحياة الإبداعيّة المُتعلِّقة بالأدب والكتابة والترجمة؟ هذا ما يجيب عنه «مايكل وولدريدج»، أستاذ علوم الحاسوب بجامعة أوكسفورد البريطانيّة من خلال الموضوع التالي.

أثبت «التعلُّم العميق»[1] نجاحه الساحق، إذ مكَّننا من بناء برامج لم نكن لنتخيَّل وجودها في السنوات الماضية. ولكن على الرغم من جدارتها المُستحقّة، فلا تمثِّل تلك الإنجازات المُكوِّن السحريّ الذي من شأنه دفع الذكاء الاصطناعيّ لتحقيق الغاية الأسمى. ولأشرح لكم لماذا، سيتعيَّن علينا النظر إلى تطبيقين للتعلُّم العميق واسعي الانتشار، وهما تطبيقا «التسمية التوضيحيّة للصورة» و«الترجمة الآليّة».

اختبار للفهم يُجيب عن التساؤل

حين يتعلَّق الأمر بتطبيق التسمية التوضيحيّة للصورة، فما نسعى إليه هو أن يتمكَّن الحاسوب من التعامل مع صورة ما بإعطائها وصفاً نصّيّاً. حالياً، يتمُّ استخدام الأنظمة التي لديها تلك المقدرة بشكلٍ واسع - على سبيل المثال التحديث الأخير لبرمجيات جهاز «آبل ماك/ Apple Mac» الذي يزوِّدنا بتطبيق لإدارة الصور يقوم بتصنيف الصور إلى فئات، على سبيل المثال «صور الشاطئ»، «صور الحفلة»... إلخ. كما توجد حالياً مواقع إلكترونيّة عِدّة، تديرها مجموعات بحثيّة دوليّة، تتيح لك تحميل صور عليها لتقوم هي بوضع وصف نصّي مناسب لها.

لأتمكَّن من الوقوف على أبعاد محدودية ذلك التطبيق -ومن ثَمَّ تقنية التعلُّم العميق- بشكلٍ أفضل، قمت بتحميل صورة عائليّة خاصّة بي على أحد تلك المواقع (تحديداً موقع «كابشن بوت/ CaptionBot» التابع لمايكروسوفت)، وكانت الصورة لجد زوجتي الراحل يقف مبتسماً وإلى جواره ممثِّل معروف هو «مات سميث - Matt Smith». بالفعل نجح التطبيق في التعرُّف على اسم المُمثِّل وحالة الصورة (إنه يقف مبتسماً). ولكن لا يُغرنّك ذلك النجاح لتعتقد أن التطبيق يفعل شيئاً هو في حقيقة الأمر لا يفعله على الإطلاق: ألا وهو الفهم. إذاً ما معنى أن يقوم التطبيق بالتعرُّف على المُمثِّل المذكور؟ كما نعلم تمَّ تدريب أنظمة التعلُّم العميق -ومنها تطبيق «كابشن بوت/CaptionBot»- بتغذيتها بعددٍ هائل من الأمثلة التدريبيّة التي تتكوَّن كلّ منها من صورة مصحوبة بشرحٍ نصيّ. في نهاية الأمر، بعد أن تمَّ تزويده بصورٍ كافية للمُمثِّل مصحوبة باسمه، أصبح النظام قادراً على إعطاء نصٍّ توضيحيّ بالاسم المذكور كلّما عُرضت عليه صورة ذلك المُمثِّل. ولكن لم يتمكَّن التطبيق من فهم وترجمة ما يحدث حقّاً داخل الصورة. غياب الفهم هو تحديداً النقطة الأهمّ هنا. فبخلاف حقيقة محدودية قدرة تلك الأنظمة على تفسير وفهم الصور التي تُعرض عليها، هي أيضاً، على الأقلّ في الوقت الراهن، غير قادرة على فهمها على النحو الذي نقدر نحن عليه. ففهمك لأي صورة مبنيٌ في الأساس على خبراتك كفرد داخل هذا العَالَم. ذلك النوع من الفهم لا يمكن أن يصل إليه تطبيق مثل تطبيق «كابشن بوت/CaptionBot»، لأنه ببساطة لا يملك مثل هذه الأسس التي تربطه بالعَالَم، فهو منفصل تماماً عنه. ما أريد التأكيد عليه هنا ليس أن الذكاء الاصطناعيّ غير قادر على الفهم بشكلٍ عام، ولكن على الفهم الحقيقيّ الذي ينطوي على أمورٍ أكثر بكثير من مجرَّد الربط بين المُدخلات (في هذه الحالة صورة المُمثِّل) ونواتجها (في هذه الحالة اسمه).

تطبيقات الترجمة الآليّة ومعضلة استيعاب الواقع الجمعيّ

الترجمة الآليّة من المجالات التي قطعت فيها تقنية التعلُّم العميق شوطاً هائلاً خلال العقد الماضي. مراجعة ما يمكن أن تفعله مثل هذه الأدوات وما لا يمكن أن تفعله تساعدنا على فهم محدودية تقنية التعلُّم العميق. ترجمة جوجل «Google Translate» هي على الأرجح من أكثر أنظمة الترجمة الآليّة انتشاراً، وكانت قد طُرحت كمنتج عام 2006، تقوم إصداراتها الحديثة باستخدام تقنية التعلُّم العميق والشبكات العصبيّة، إذ تمَّ تدريب النظام بتغذيته بأعدادٍ هائلة من النصوص المُترجَمة.

دعونا نرَ ما يمكن أن يحدث حين نختبر نسخة عام 2019 لتطبيق ترجمة «جوجل الآليّة» في التعامل مع المُشكلة التالية: ترجمة الفقرة الأولى من رواية «البحث عن الزمن الضائع - À la recherche du temps perdu»، وهي رواية كلاسيكيّة صدرت في بداية القرن العشرين للكاتب والروائيّ الفرنسيّ «مارسيل براوست - Marcel Proust». نظراً لمعرفتي المُتواضعة باللُّغة الفرنسيّة وعجزي عن تحديد ما يمكن أن تعنيه الفقرة بشكلٍ كليّ، قمت بالاستعانة بمُترجِم محترف،



ثمَّ قارنت ترجمته بترجمة «جوجل الآليّة» واستنتجت أن ترجمة «جوجل الآليّة» قد نجحت في تقديم ترجمة متطوِّرة، ولكن، لا يستلزم الأمر أن تكون مترجماً محترفاً أو خبيراً في الأدب لتدرك نواقصها. فبعض المُصطلحات والجمل المُترجَمة تبدو غير منطقيّة، بل وكوميديّة في بعض الأحيان، كما تتضمَّن الترجمة جملاً لم يكن ليستخدمها ناطقو اللُّغة الأصليّون. الانطباع العام أننا بصدد نصّ مألوف ولكنه مشوَّه بشكلٍ كبير عن النسخة الأصليّة.

للحقّ، نحن عرّضنا ترجمة «جوجل الآليّة» لمُعضلة حقيقيّة، إذ تمثِّل ترجمة رواية «براوست» تحدّياً هائلاً لأكثر المُترجمين احترافاً. ولكن لماذا هي كذلك؟ ولماذا من الصعب على أدوات الترجمة الآليّة التعامل معها؟

تكمن النقطة الأساسيّة في أهمِّية أن نستوعب حاجة المُترجم لرواية «براوست» إلى ما هو أكثر بكثير من مجرَّد المعرفة باللُّغة الفرنسيّة. قد تكون أمهر القارئين للغة الفرنسيّة في العَالَم ومع ذلك تقف حائراً أمام «براوست»، ولا يرجع ذلك إلى أسلوبه النثريّ المُرهِق فحسب. لتتمكَّن من فهم «براوست» -وبالتالي ترجمته بشكلٍ صحيح- يستلزم الأمر أن تكون لديك خلفيّة معرفيّة ثريّة، أن تتضمَّن تلك الخلفيّة معرفة بالمُجتمع الفرنسيّ ونمط الحياة في بداية القرن العشرين، معرفة بالتاريخ الفرنسيّ، ومعرفة بالأدب الفرنسيّ في تلك الحقبة (الأسلوب السائد للكُتَّاب في ذلك العصر والاستعارات التي كانوا يستخدمونها)، ناهيك عن معرفة حقيقيّة بـ«براوست» نفسه (أهمّ ما كان يؤرِّقه من قضايا). شبكة عصبيّة كتلك التي يتمُّ استخدامها في ترجمة «جوجل الآليّة» لا تملك أيّاً من هذا.

لا تُعَدُّ تلك المُلاحظة -الخاصّة بأهمِّية الإلمام بجوانب معرفية عِدّة ليتسنَّى لك فهم «براوست»- بالمُلاحظة الجديدة. فقد مرَّت علينا من قبل في سياق الحديث عن مشروع «سايك -Cyc»[2].

كان من المُفترض أن يتمَّ تزويد «سايك - Cyc» بخلفيّة معرفيّة متوافِقة مع الواقع الجمعيّ، وكانت الفرضيّة التي يقوم عليها المشروع هي أن ذلك سيكون كافياً لإنتاج ذكاء يرقى لمُستوى الذكاء البشريّ. إذاً فقد توقَّع الباحثون في مجال الذكاء الاصطناعيّ القائم على المعرفة، منذ عقودٍ خلت، نفس هذه المُعضلة. ولكنه ليس بالأمر المُؤكَّد أن يؤدِّي الاستمرار في تحسين تقنية التعلُّم العميق إلى حلّ تلك المُشكلة. بإمكان التعلُّم العميق أن يكون جزءاً من الحلّ، ولكن الحلّ الأمثل -في رأيي- سيستلزم ما هو أكثر بكثير من إيجاد شبكة عصبيّة أكبر حجماً، أو قوة تشغيل أكثر كفاءة، أو كَمّاً أكبر من البيانات التدريبيّة التي تأتي في شكل روايات فرنسيّة صعبة. سيستلزم الأمر تحقيق طفرة معرفيّة تعادل في قوتها تقنية التعلُّم العميق إن لم تكن أكثر، وأتوقَّع أن يتطلَّب تحقيق مثل هذه الطفرة وجود ما يُسمَّى بـ«المعرفة الصريحة»[3] إلى جانب تقنية التعلُّم العميق: بشكلٍ ما، سيتعيَّن علينا العمل على تقليص الهوة بين عالَم المعرفة الصريحة وعالَم التعلُّم العميق والشبكات العصبيّة.

■ **مايكل وولدريدج* □ ترجمة: دينا البرديني**

* «مايكل وولدريدج - Michael Wooldridge» أستاذ علوم الحاسوب بجامعة أوكسفورد البريطانيّة.

المصدر:

https://lithub.com/why-ai-cant-properly-translate-proust-yet/

تاريخ النشر: 20 يناير 2021

الهوامش:

1 - التعلُّم العميق هو جزء من مجموعة أوسع من أساليب التعلُّم الآليّ القائمة على الشبكات العصبيّة الاصطناعيّة.

2 - «Cyc»: هو مشروع ذكاء اصطناعيّ طويل المدى يهدف إلى تجميع قاعدة معرفيّة وأنطولوجيا شاملة تغطي المفاهيم والقواعد الأساسيّة حول كيفية عمل العَالَم.

3 - «المعرفة الصريحة» هي المعرفة التي يمكن التعبير عنها بسهولة وتدوينها وتخزينها والوصول إليها كما يمكن أن تنتقل بسهولة للآخرين. يمكن تخزين معظم أشكال «المعرفة الصريحة» في وسائط معيَّنة. غالباً ما يُنظر إلى «المعرفة الصريحة» على أنها مكمِّلة «للمعرفة الضمنيّة».

هارتموت روزا:

هل سيأتي يومٌ «يتحدَّث إلينا» فيه العَالَم من جديد؟

تأمَّل عالِم الاجتماع «هارتموت روزا Hartmut Rosa» في تبادلنا الصدى مع الأشياء، كما تأمَّل الوتيرة الجنونية التي تسير بها الحداثة. وهو يعيش الجَائِحة عبر مفاهيم نحتت بنحو مدهش على مقاس الأوضاع الراهنة؛ أوضاع حملتنا على أن نجري معه هذا الحوار عن بُعد...

يُعَدُّ المُفكِّر الألمانيّ «هارتموت روزا» أحد ورثة مدرسة فرانكفورت. حقَّق شهرته بفضل كتابين رئيسَيْن: «التسارع. نقد اجتماعيّ للزمن» (2010)، حيث يعرِّف الحداثة بأنها النظام الذي يحتاج إلى الإسراع باستمرار من أجل الحفاظ على الوضع القائم، و«تبادل الصدى. علم اجتماع العلاقة بالعالم» (2018)، والذي يركِّز على تلك اللحظات التي يبدو فيها العَالَم وكأنه يهتز لكي «يتحدَّث إلينا». أمضى «روزا» أشهر الحَجْر في قريته بمنطقة «لافوري نوار la Forêt-Noire»، وهو هنا يحدِّثنا عن التغيُّرات التي طرأت على فلسفته بتأثير من الجَائِحة.

إنّ مفهوم «تبادل الصدى» الذي جئت به يصف علاقة ناجحة مع العَالَم، حيث الذات والعَالَم يحوِّلان بعضهما البعض. غير أننا أصبحنا منذ أكثر من عام، نشدِّد على العلاقات «بدون لمس». هل نعيش زمناً «يغيب فيه تبادل الصدى»، زمناً مفرغاً من كلّ ما يحقِّق ثراء التجربة الإنسانيّة؟

- يتحقَّق تبادل الصدى عندما يحدث لكتاب أو لقاء أو قطعة موسيقيّة أن يخترق درعي و«يلمسني» و«يحرِّكني». هذه التجربة هي تجربة جسديّة بامتياز. من الصعب أن تتبادل الصدى مع شخص ما عند التحدُّث إليه من خلال «زوم» أو «سكايب». على سبيل المثال، في الوقت الحالي، لا يمكننا أن ننظر في عيون بعضنا البعض (يرفع رأسه إلى كاميرا جهاز الحاسوب، ثمَّ يعيده إلى الشاشة). لو أننا كنّا في الغرفة نفسها، لكان لدينا وعيٌ مشترك بالفضاء الذي يحيط بنا، لكنت عرفت أنني، وأنا جالس على أريكتي، أشاهد الثلج يتساقط والطيور تحلِّق في السماء. هذا الحضور المُشترك له قيمة كبرى، لكنني لن أذهب إلى حدِّ القول بأن «تبادل الصدى» يستحيل عن بُعد. كثيرون عادوا إلى المُحادثات الهاتفيّة الطويلة. إذ يُعَدُّ الهاتف، أكثر من الاتِّصال «عبر الفيديو»، ناقلاً لتبادل الصدى، لأنه يسمح بالتركيز على حضور الجسد في الصوت. فيما استغلّ آخرون هذه الفترة لتمتين علاقتهم بالأدب أو الطبيعة أو المُوسيقى...

مع بداية هذا الوباء، بدأ كثير من الناس يجدون صعوبةً في التركيز على قراءة كتاب لأكثر من ربع ساعة...

- نعم. إنّ بداخلنا حاجة قويّة لأن «ننشغل» بأنشطة عديدة ونتنقَّل بينها كالفراش. عندما أبدأ بالاستماع لقرص مضغوط، فأنا أجد صعوبةً في الاستماع إليه حتى النهايَة. وعندما أتناول كتاباً، أقلِّب بضعاً من صفحاته قبل أن أغلقه وأشرع في قراءة كتاب آخر، قبل أن أتركه هو الآخر بعد برهة وجيزة. إنه الخوف من الفراغ، خوف يسكننا منذ غابر الأزمان. وأنا أجد هذا الأمر مسليّاً ومرعباً في الوقت نفسه. أرى فيه مؤشِّراً، عرَضاً من الأعراض. خلال أبحاثي الأولى، قمت بوصف لما يبدو لي كحافز للحداثة ألا وهو الاستقرار الديناميكيّ. نحن مدفوعون باستمرار نحو الإسراع، بدون هدف، ولمجرَّد الحفاظ على ما نمتلكه. يرتبط هذا النظام الزمنيّ بالنموّ الاقتصاديّ والتوسُّع التقنيّ



والتغيُّرات المُجتمعيّة التي تحدث بسرعة. وهنا يأتي هذا الوباء ليتسبَّب في تباطؤ مفاجئ. والبنيات التي كانت تدعم هذا التسارع وكأنها وضعت بين قوسين. ولكن ما اكتشفناه هو أن وتيرة الحداثة هذه أصبحت جزءاً منّا. إذ لن يكون من السهل كما كنّا نظن بأن نحدِّد «محاور تبادل الصدى» لدينا.

هل تباطأ العَالَم حقّاً؟ لماذا إذن لا نكفُّ عن القول بأن الأبحاث حول اللقاح قد جرت بسرعة غير مسبوقة؟

- لقد تسارعت بعض الجوانب من حياتنا. ومنها مثلاً الأبحاث حول اللقاح والحياة الرقميّة والخدمات اللوجستيّة لمنصة أمازون... ولكن عندما تنظر إلى الصورة الحركيّة للعَالَم، فمن الواضح أننا قد أبطأنا من إيقاعنا. حرفيّاً، أصبحت حركة الناس أقلّ، وأبطأ: فالطائراتُ لم تعد تغادر أرضية المطارات، كما أن حركة المرور على الطرق انخفضت بشكلٍ كبير. خلال فترات الحَجْر الأكثر صرامة، أمكن قياس هذا الانخفاض في الحركة البشريّة حتى من طرف علماء الزلازل... قد نكون الآن في الوضعية التي تصوَّرها الفيلسوف والمُخطط الحضريّ «بول فيريليو Paul Virilio» في ثمانينيّات القرن الماضي، والتي قام بتحديدها في مقالته الموسومة بـ«الجمود القطبيّ - Inertie polaire». فأجسادنا الفيزيقيّة قد أُبطئت إلى الدرجة التي لم تعد معها تتحرَّك على الإطلاق، ولكننا في الوقت نفسه نتبادل تدفُّقات من البيانات تزداد ضخامتها وسرعتها بشكلٍ مطرد. ومع ذلك، فعلى الرغم من تزايد الإقبال على التكنولوجيا الرقميّة، فإن التباطؤ قد خلخل أسس مجتمعاتنا.

يتمُّ اتهام الحكومة بأنها بطيئة جدّاً في نشر اللقاحات. ويتمُّ عقد مقارنات بين الدول كلّ يوم، ونحن نتحدَّث عن «السباق ضد الساعة». أليس هذا تسارعاً واضحاً؟!

- صحيح أننا فقدنا القدرة على الانتظار. لقد اعتدنا أن نحصل على كلّ شيء بشكلٍ فوري: إنه المُجتمع الرقميّ، مجتمع 24 ساعة على 24، و7 أيام في الأسبوع. ومع ذلك، لا يبدو لي بأنّ استعجال الاستفادة من اللقاح يمثِّل أحد أمراض الحداثة. فمن الطبيعيّ جدّاً، عند اقتراب الخطر، أن نطلب وصول الأسلحة في أقرب وقتٍ ممكن. إنّ التسارع الذي أصفه في كتبي له طبيعة مختلفة: ليس له هدف سوى الحفاظ على الوضع القائم. إذ يتوجَّب علينا أن نركض أسرع وأسرع للحفاظ على مكاننا، وعلينا ألّا ننحرف عن المسار، أن ننتج المزيد دائماً، أن نرفع من النمو باستمرار لنغذِّي إعادة التوزيع الاجتماعيّ، إلخ. إننا نعيش، أو لنقل كنّا نعيش قبل الوباء، في مجتمعات لا يمكن أن تستقرَّ إلّا بشكلٍ ديناميّ، مجتمعات تحتاج لأن تنمو باستمرارٍ كي تحافظ على استقرارها.

هل تقرأ روايات الخيال العلميّ؟ يصف «إسحاق أسيموف Isaac Asimov» في العديد من رواياته كوكب سولاريا، وهو عالَم يعيش البشرُ فيه منفصلين عن بعضهم البعض،

تساعدهم الروبوتات؛ عالَم ينظر إلى الالتقاء بالآخرين على أنه شيءٌ خطير...

- نعم، لقد قرأت ذلك قبل سنوات. منذ بداية القرن العشرين، حدَّد عالِم الاجتماع «جورج سيمل» هذا الميل لدى المُعاصرين لإبقاء الآخرين على مسافةٍ منهم. لقد أصبح ذلك شعوراً بدنيّاً قويّاً جدّاً: نحن نستشعر بقلق القرب الجسديّ للآخرين، سواء أكانوا من المارة أم كانوا من زملائنا. وربّما يكون الرقميّ قد زاد من هذه الدينامية. وحتى قبل الجَائِحة، كان «اللمس» مثاراً للتوتر. حتى أن صحافيّة ألمانيّة تدعى «إليزابيث فون ثادن Elisabeth Von Thadden» تحدَّثت عن مفهوم «die Berührungslose Gesellschaft»، والذي يمكن ترجمته بـ«مجتمع لا تلامس فيه». ويمكن القول إن الوباء يسرع من وتيرة هذا الميل نحو التباعُد البدني. ولكنني أعتقد أن الخوف من الفيروس سوف يتبدَّد بسرعةٍ كبيرة. فما يُسمَّى بالأنفلونزا «الإسبانيّة» لم تترك أثراً دائماً على المُجتمعات. إننا بحاجة إلى جسد الآخرين. أرى ذلك مع طلبتي. ففي مارس/آذار من العام الماضي، اعتقد الجميع أن الشباب لن يعانوا كثيراً من جراء الحَجْر لكونهم وُلِدوا في العَالَم الرقميّ. واليوم، هُم مَنْ يتوسَّل إلينا كي نستأنف المُحاضرات «بشكلٍ حضوري». ستمنعنا إنسانيتنا من الوصول إلى شكل الحياة كما هي على كوكب سولاريا، إلى هذه الانعزاليّة الرقميّة. آمل ذلك.

«زوم»، البرنامج الرقميّ الذي نستخدمه لإجراء هذا الحوار، ارتفع سعر أسهمه بنسبة 400 % في العام الماضي... هل أنت متأكِّد من أننا لسنا متوجِّهين إلى عالَم رقميّ بالكامل؟

- كفيلسوف، أشعر تقريباً أنّ من واجبي الأخلاقيّ أن أبقى متفائلاً. «حنة أرندت» تحدَّثت عن مصطلح «الولادة» كوصف لقدرتنا الجماعيّة على المُبادرة. لا شيء محدَّداً مسبقاً. ويمكن أن تحدث تحوُّلات. في أوقات الأزمات، مثل التي نمرُّ بها حالياً، بمقدور السلوكيات أنْ تتحلَّل من الروتين والأفكار البديهيّة التي تتقاسمها غالبية الناس. إننا نتحدَّث عن دور البنيات، كما لو كنّا سجناء بداخلها. ولكن كما قلت من قبل، فإن تسارع مجتمعاتنا، الذي يؤدِّي إلى كوارث إيكولوجيّة وإلى اتّساع هوة التفاوتات يرتبط أيضاً بحوافز شخصيّة جدّاً.

بعض مرضى «كوفيد - 19» يجدون صعوبةً في استعادة حاستي الذوق والشم. هل يهدِّد ذلك قدرتهم على «تبادل الصدى» مع العَالَم؟

- يمثِّل كلٌّ من الذوق والشم حاستين حميمتين بامتياز، ترتبط بهما أقدم ذكرياتنا. ومن المُؤكَّد أن تبادل الصدى، كما أراه، يمرّ أيضاً من خلال هذه الحواس التي يفقدها المرءُ من جراء «كوفيد - 19». حضرت الصيف الماضي ندوةً قام خلالها علماء أحياء وفلاسفة بتحويل هذه الاضطرابات الحسيّة إلى رمزٍ حقيقيّ: حيث يجسِّد الفيروس مؤشِّراً على تشوُّه علاقتنا بالعَالَم...

ما معنى ذلك؟

- يهدف المشروع الحداثيّ إلى جعل العَالَم «متاحاً»، وإلى توسيع مجال سيطرتنا عليه، سواء من خلال العلم (فهم آليّاته)، أو التكنولوجيا (تطويعه حسب إرادتنا) أو بالسياسة (ترسيخ سيادتنا عليه). ولكن بينما نحاول السيطرة على العَالَم، يبدو أنه يفلت منّا؛ وهذه هي مأساة الحداثة. لا يمكن أن يحدث «تبادل الصدى» في بيئة خاضعة بالكامل. فلكي يتمُّ اللقاء، ولكي يحدث شيءٌ ما، يجب ألّا يكون الآخر أو اللحظة خاضعين تماماً لمشيئتنا. فالمُوسيقي يحس بالفرح عندما يبدو له أنه لا يتحكَّم في المقطوعة التي يعزفها. وكما يقول عازف البيانو «ايغور ليفيت Igor Levit»، فالسرُّ في عشقنا «لسوناتا ضوء القمر» راجع لكوننا في كلِّ مرّة نعجز عن السيطرة عليها. نحن بحاجة إلى الاحتفاظ بإمكانية حدوث ما هو غير متوقَّع. هذا الخروج «الإيجابيّ» من دائرة المُتاح يتعارض مع شهيتنا للسيطرة والتحديد الكميّ. لأن بمقدور العَالَم أن يكون غير متاحٍ بمعنى آخر، معنى مروعاً، عندما يبلغ التطوُّر التقنيّ درجةً نصبح معها أمام صندوق أسود. لنأخذ كمثال الأبواب أو العربات ذات التحكُّم عن بُعد أو التحكُّم الأوتوماتيكيّ... إلخ. فقد حدث لي يوماً أن بقيت محبوساً في سيارتي! ونفس النمط نجده في السياسة: الحداثة تغوينا بترف السيطرة على حياتنا الخاصّة، الأمر الذي يجعل شعورنا بالعجز أمام غياب المُساواة أو تغيُّر المناخ أمراً لا يُطاق. إنّ الشعبويّة، في جوهرها، ليست سوى وعد باستعادة تلك السيطرة. الفيروس يرمز إلى صمت العَالَم، إلى إرادة السيطرة التي أفلتت من بين أيدينا وتحوَّلت إلى سلاح ضدنا. في أفلام الرعب، نجد غالباً عبارة «Something in the air» (يوجد شيءٌ ما في الأجواء). أنا لا أستطيع رؤيته ولا الشعور به، لكن قد يكون قد دخل إلى جسدي بالفعل...

هل قادك هذا الوباء إلى التفكير في مواضيع جديدة؟

- نعم، أنا مهتمٌ بمفهوم «الطاقة الاجتماعيّة». يقول علماء الفيزياء بأن الطاقة هي العامل الرئيس الأول في الكون، لكننا نفتقر إلى مفاهيم في العلوم الاجتماعيّة لوصف هذا الشيء الغريب، ما الذي نعنيه عندما نقول «أنا ممتلئ بالطاقة هذا الصباح». فنحن لا نتكلَّم هنا عن طاقةٍ فيزيائيّة أو مجرَّد استعدادٍ نفسيّ.

فرضيتي هي أنّ هذه الطاقة تُبنى اجتماعيّاً. يمكننا أن نرى ذلك بوضوح اليوم: فالصحافة الألمانيّة مليئة بشهادات أناس أصبحوا يشعرون بالتعب الشديد على الرغم من أنهم أصبحوا يتوفَّرون على وقتٍ أكثر. ويمكن أنْ نجد شبهاً بين الاحتراق المهنيّ الذي يشعر به مستخدمو قطاع الخدمات وظاهرة احترار الأرض: فمُجتمعاتنا تحرق الجو والأفراد على حدٍّ سواء. وقد وضع اليونانيّون والصينيّون والهنود تقاليد فلسفيّة غنيّة حول فكرة الطاقة هاته. إلّا أنّ الغرب، ينظر إلى هذه التأمُّلات كما ينظر إلى الباطنيّة أو مذاهب العصر الجديد. وأنا أحاول أنْ أتخذ من مفهوم «الطاقة الاجتماعيّة» هذا مفهوماً سوسيولوجياً تماماً كما فعلت مع «تبادل الصدى». سنرى إلى ماذا سيفضي بنا ذلك.

■ **حوار: ريمي نويون □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

المصدر:

L'Obs, 28/01/2021, p: 61-63























Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

لـماذا نقرأ؟

إن التجربة التي نعيشها مجتمعين، وهي تعاقب موجات الأوبئة وفترات حظر التجوُّل، قد أدخلت الخيال العلمي إلى حياتنا؛ لذلك اندهشنا، وتولّدت لدينا أكثر من أيّ وقت مضى رغبة الغوص في ثنايا الكتب، محاولين العثور على معنًى لهذا الواقع الجديد.
ما الذي يمنح لعلاقتنا بالكتب، من القوّة، ما يجعلها تعيش فينا بعد أن ننتهي من قراءتها، وتغيِّر علاقتنا بالعالم وبأنفسنا، إلى الحدّ الذي يجعلها تنحت مصيرنا وما نؤول إليه؟ في الكتاب الجماعي «لماذا نقرأ؟»، الذي نُشر في (21) يناير من السنة الجارية، ينبري مجموعة من الروائيّين والفلاسفة وعلماء الاجتماع وكتّاب المقالات، لوصف «معجزة القراءة».



آني إرنو:

كاتبة (نالت جائزة مارغريت يورسونار سنة 2017). من مؤلَّفاتها: «سنوات» و«ذاكرة فتاة»

كان عمري بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة. وحدث أن لمْتُ والدي لأنه «لم يكن يهتمّ بأيّ شيء»، ولأنه لم يكن يقرأ سوى «باريس نورماندي»، الصحيفة المحلّيّة. والدي الذي كان، في العادة، يجابه وقاحتي بصفتي ابنة وحيدة، بهدوء وسماحة قلب، وجدته يجيبني بقسوة: «الكتب مفيدة لك أنت. أمّا أنا فلا أحتاجها لأعيش». هذه الكلمات عبرت الزمن، وهي لا تزال مغروسة في داخلي، مثل ألم وواقع، لا يمكن القبول بهما.

هذه الكلمات كانت العلامة التي طبعت على انفصال، لم أكن حينها أجد له اسماً، بين أبي الذي اشتغل في مزرعة منذ سنّ الثانية عشرة، وبيني أنا التي كنت أدرس. كان الأمر كما لو أن أبي يدير ظهره لي، غير أنه كان يذيقني، بذلك، مرارة الكأس التي جرَّعته إيّاها. القراءة، والتي كانت، بيني وبينه، جرحاً متبادلاً.
وكلّما أردت أن أتحدَّث عن دواعي القراءة، طاردتني هذه الكلمات من والدي، مثل مفارقة شخصية، لا يمكن تجاوزها [...].
كنت في مرحلة المراهقة، وكانت جملة والدي تلك تشعل ثورة بداخلي، وتمزِّقني بعنف؛ لأن القراءة، آنذاك، أصبحت، بالنسبة إليّ، بحثاً عن بدائل للخطابات المُؤسَّسة، كتلك التي كنت أسمعها في المدرسة الدينية حيث كنت أتابع دراستي، وتلك التي كانت سائدة في وسطي الاجتماعي الشعبي، بمعتقداته وأمثاله ومواعظه، واحترامه للنظام القائم.
أنا أبحث، في الروايات المعاصرة، عن أشكال الحياة التي تحملني إلى المستقبل، لأن القراءة، في هذه المرحلة العمرية، تمثِّل استباقاً للحياة (وربَّما كانت، أيضاً، في مراحل الحياة المتأخِّرة، كفاحاً ضدّ الموت)؛ إذ الرغبة في معرفة معنى أن أكون امرأة، أن أعيش كامرأة، تدفعني نحو الكاتبات أمثال «سيمون دي بوفوار»، و«فرجينيا وولف». كنّا، في ذلك الوقت، ننسخ بعض الاقتباسات في دفتر ملاحظات حميم وسرّيّ، كحقيقة عن الذات ولها، وكيقين من أننا لا نحسّ بالأشياء وحدنا: كنّا نستمتع بكوننا نتشارك هذه الأشياء مع شخص آخر على الأقلّ، نشاركه الشعور (أو نعزّيه) بصعوبة العيش. والآن، أرى في قيامي بنسخ الجمل، حينها، تأكيداً على وجودي الذي بُنِيَ بالقراءة، و كلّ اقتباس كنت أضيفه، كان احتجاجاً على جملة والدي. [...].
في تلك المرحلة من حياتي، ودون أن أعي ذلك، كنت أعيش في أتون التناقض الذي تمثِّله القراءة: لقد فصلتني عن أهلي، عن لغتهم، وحتى عن تلك الأنا التي بدأت تُعبّر عن نفسها بكلمات أخرى غير كلماتهم،

لكنها وصلتني، أيضاً، بأرواح أخرى من خلال الشخصيات التي أرى نفسي فيها، كما وصلتني بعوالم أخرى خارج تجربتي. القراءة فصل ووصل. [...] القراءة هي تجربة تغزو الوجود كلّه بشكل غير مرئيّ؛ إذ يستدعي الخيال مجمل الحواسّ، وهناك ما يبقى عصياً على التحديد مثل صوت الكتاب، الذي يُفقَد حينما يتمّ تحويل رواية ما إلى عمل سينمائي. صوت، تبقى رنّته أو لونه أو ليونته أو عنفه، محفوظة في الذاكرة.

أحد أكثر المشاهد إرباكاً، رأيته في السينما، كان في نهاية فيلم «فهرنهايت 451»، من إخراج «تروفو»: كانت جميع الكتب محظورة، ويتمّ إحراقها، وكان بعض الرجال والنساء يحتمون في الغابة، ويمضون جيئةً وذهاباً، يحفظ كلّ منهم أحد الكتب بصوت عالٍ.

في مذكّراتي، قبل عدة سنوات، كتبت ما يلي: إنني لمحت اليأس. لقد كان ذلك حينما اعتقدت أنه لن يوجد كتاب بإمكانه مساعدتي على فهم ما كنت أمرّ به، وحين اعتقدت أنني لن أكون قادرة على كتابة مثل هذا الكتاب [...].

بدأت الكتابة في سنّ العشرين. أرسلت مُسَوَّدة رواية إلى أحد الناشرين، لكنه رفضها. أمّي كانت محبطة، أمّا والدي فلم يكن كذلك، فقد شعر هو بما يشبه الارتياح، ثم توفّي قبل خمس سنوات من نشر كتابي الأوّل. أتساءل، الآن، عمّا إذا لم يكن الغرض الأعمق، أو الحافز وراء اشتغالي بالكتابة؛ هو أن يقرأ لي أولئك الذين لا يقرؤون عادةً.



إيفا إيلوز:

عالمة اجتماع مختصّة في العواطف، ومديرة الدراسات في معهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية في باريس. آخر كتاب نُشر لها: «نهاية الحبّ» (2020).

«دون كيشوت»، هو الرجل الذي يقرأ كثيراً، والذي يبالغ في أخذ ما يقرأ على محمل الجدّ، لدرجة أنه حوَّل العالم إلى رواية عظيمة تسكنها آنسات في محنة وطواحين الهواء. أمّا «إيما بوفاري» فهي المعادل الأنثوي لـ«دون كيشوت». خيال «إيمّا»، كما وصفها «فلوبير»، شكّلته الكتب. إنه خيال معاصر بامتياز، ورغبة «إيمّا» تشكّلت من خلال الحبكات الجاهزة والصور الذهنية: ضوء القمر، والمناظر الطبيعية الرعوية، وأحضان العشّاق. هذا الخيال يُنَمِّط مشاعر «إيمّا» لأنه سابق عليها. وهذه المشاعر النمطية، إذاً، تقود «إيمّا»، أوّلاً، إلى الشعور بخيبة الأمل من حياتها، بوصفها امرأة متزوّجة قبل أن تشجّعها على الوقوع في حبّ كلّ من «ليو» ثم «رودولف». [...].

«إيمّا» عاجزة على التمييز بين حبّها وما شكّلته من تمثّلات حول هذا الحبّ. حبّ يُنذر بصرخات الشكوى التي نشهدها في عصر ما بعد الحداثة، لأنه، فيما يبدو، لا يعدو أن يكون تكراراً لمجموعة من العلامات الفارغة، وهي العلامات نفسها التي تَمَّ تكرارها، أيضاً، في إطار صناعة ثقافية ناشئة آنذاك. «إيمّا» ليست، في حقيقة الأمر، ضحيّة للهوّة الموجودة بين الواقع اليومي الفارغ والمتكرّر وبين الحياة المثالية. إنها ضحيّة للكتب التي تقرؤها. أقترح أن نسمّي طريقة القراءة هاته بالقراءة النوعية.

[...] القراءة يمكن أن يكون لها أثر عكسي، أي عبر تشكيل الأنا، من خلال مقارنتها بالتكوين والتربية، فقط. وأنا أسمّي هذا الشكل الثاني من القراءة (القراءة بوصفها تكويناً للذات). [...] القراءة، هنا، تتيح لنا أن نفعل عكس ما تفعله «إيمّا»؛ إذ لا يتعلّق الأمر بوضع كلمات على الواقع وتحديده مسبقاً، بل -على العكس من ذلك- تقوم القراءة على إدراك تفرُّد الأحداث والناس، وهو تفرُّد تساعدنا الكتب على إيجاد اللّغة المناسبة لوصفه، وتحديده، بدقّة، من غير تسرُّع أو استباق.

ويفتح كتاب السيرة الذاتية لـ«جون بول سارتر» الموسوم بـ«الكلمات»، منظوراً ثالثاً حول القراءة، والذي سأسمّيه (القراءة بوصفها حياةً في حَدّ ذاتها). ففي اللحظة التي تعلَّمَ فيها «سارتر» القراءة، وهو طفل، انفتح عالم الوعي الخاصّ به. كان يفهم واقع العالم من خلال الكتب لا من خلال الطبيعة أو التجربة. [...]، ومع ذلك كان يعي، جيّداً، أن الآباء، في بعض الكتب، يقتلون أبناءهم وإخوتهم وأخواتهم... هذه الكتب أثارت، إذاً، ما لا نهاية له من الأسئلة في ذهن هذا الطفل. ويُثبت لنا «جان بول» الصغير أن الفجوة بين العالم والأدب، يمكن أن تكون عيناً ينهل منها الفكر، ونبعاً للحيرة التي تستثيره على الدوام.

شخصيّاً، قرأت كتباً بهذه الطرائق الثلاث. كانت القراءة حواراً طويلاً وغير منقطع مع ذاتي؛ حواراً تعرقله، أحياناً، بعض الكليشيهات، لكنه سمح لي، مع ذلك، بأن أجد تسميات لما كنت أمرّ به، وهو يساعدني، أيضاً، في محاولتي تبديد الضباب الذي يثقل كاهل هذا العالم.



جويل زاسك:

فيلسوفة. من مؤلّفاتها «عندما تحترق الغابة» (2019)، و«مدن الحيوان» (2020).

لابدَّ من الفصل، كما قال لي «هنري ميشونيك» (عالم لسانيات)، بين «قراءة القراءة» و«قراءة الكتابة». فالأمران يختلفان جذريّاً.

«قراءة الكتابة» تعني تقديم الولاء، فقط؛ لأن الكتابة، من هذا المنظور، تكون سابقة، بينما تكون القراءة لاحقة. يفترض ذلك أن المكتوب يحوي معنى تقرَّرَ بصفة قاطعة، وإلى

الأبد. حتى أن بإمكان المرء أن يقرأ النصّ دون أن يفهم منه أيّ شيء، لأن المفترض أن المعنى يسكن النصّ، مهما حصل، ويخترقنا دون أن نراه. دوغمائية من هذا الجانب، وطاعة من الجانب المقابل. [...]

والواقع أن النصّ لا يوجد بذاته، واحترامه لا يعني تقديسه؛ فالقراءة لا تقوم على البحث عن معنى و«الكشف عنه»، بل تقوم على بناء هذا المعنى. إذ يسير القارئ نحو مستقبل، لا نحو ماضٍ. ومن خلال فعل القراءة تتشكّل هويّة الفرد، وتنضاف إلى النصّ دينامية جديدة في الوقت نفسه. [...]. وفي هذا الصدد، كتب الفيلسوف المختصّ في الفنّ «راينار روشتيلز» يقول: إن التعليقات والتجارب التي تلهمها الأعمال الفنّيّة للمتلقّي تصير جزءاً منها في نهاية المطاف.



هارتموت روزا:

أستاذ علم الاجتماع ومدير معهد ماكس «فيبر كوليغ» في مدينة «إرفورت». من أبرز مؤلّفاته: «تسريع» (2010)، و«الرنين» (2018).

لا تمثّل القراءة، بأيّ حال من الأحوال، تعويضاً عن الحياة، بل توسيعاً وتعميقاً لها. ومن المؤكّد أنه ليس من قبيل المصادفة أن كلمة الحياة، في اللّغة الألمانية (Leben)، وكلمة القراءة (Lesen)، لا تختلفان إلّا بحرف واحد. كلاهما يمثّلان، في المقام الأوّل، إحدى ظواهر الرنين. [...] هأنذا أغوص، بقوّة، وبشكل دائم، في وجود تسمح لي هذه القراءة باكتشافه، وبناءً على ذلك يعاد تشكّل خريطة العالم في ذهني مع «مؤشّرات الشدّة» العاطفية والتقييمية، على الأقلّ، خلال المدة التي تستغرقها هذه القراءة. [...]

فاختيار أشكال أخرى من العلاقة بالعالم يمكن أن يخلق شيئاً من التوازن في حياتي، أو يقنعها أمامي، أو يجعلني قادراً على تحمُّل فتور وتصلُّب وفقر شكل الوجود في العالم، كما أعيشه أنا. القراءة ليست، في الواقع، سوى نوع من أنواع الهروب، بل إنها تمنح الحياة، وبإمكانها، أيضاً، أن تضفي سلاسة على علاقتي بالعالم، وتحوّلها، وتوسّعها، ويمكنها أن تبقي، في داخلي، الشعور بأن هناك العديد من الطرق للالتقاء بالكائنات، والأشياء، وبما يحدث لنا أو ما يصدمنا، والشعور بأن التماهي يبقى، دائماً، في دائرة الممكن. يمكن أن تجعلني حسّاساً لحقيقة أن كائنات أخرى تتموقع في العالم، وتتّصل، بشكل مختلف، مع الحياة. في لحظات القراءة هذه، لا أشعر بأنني على قيد الحياة، أي أن بوسعي أن أتأثّر، وبوسعي التفاعل مع هذا التأثّر، ولي القدرة على التحوُّل وإثبات قدرتي الأكيدة على الفعل، فحسب، بل أحسُّني كذلك حيّاً في جميع مظاهر التأثير الذي يصدر عني؛ لذا القراءة تؤسّس الحياة، لأنها تبرز، بالمعنى الذي نجده لدى «حنة أرندت»، اللامسبوق في عالمي. وفي كثير من الأحيان، لا يكون هذا اللامسبوق مجرَّد تفصيل هامشي، وانعطاف صغير في خريطة عالمي الخارجي وعالمي الداخلي، ولكن، في بعض الأحيان، هذا اللامسبوق الذي يستخرجني من حالة الفتور يمكن أن يغيِّر وجودي، بل يمكن أن ينقذه.



يورغن هابرماس:

من الفلاسفة الروّاد في زمننا، ويُعَدّ ممثّلًا للجيل الثاني من «مدرسة فرانكفورت».

هناك فجوة كبيرة بين التجربة الحسّية والتعبير اللّغوي. وبمقدور الجميع التحقُّق من صحّة ذلك باستخدام أمثلة بسيطة، من خلال محاولة وصف التغيُّر في لون القهوة المطحونة، وشكلها، عندما يتمّ صبّ الماء الساخن في المصفاة، مثلاً. فمن لا يتمتَّع بمَلَكة الملاحظة وقوّة التعبير، بمقدرة ظاهراتية نادرة، مثل اللتين يمتلكهما «بيتر هاندكه»، لن يكون بوسعه إيجاد مفردات لكي يصف، مثلاً، ظلال اللون البنفسجي الآخذة في الشحوب للحامل البلاستيكي الملطَّخ بالبقع تحت الفأرة، إلى اليمين من شاشة حاسوبه. ما يهمّنا هنا هو الفعل القائم على نحت هذه التجربة لغويّاً. هذا الفعل هو الذي يحدِّد الطبيعة (خارج-اليومية) للتمثيل الناجح. إن أجمل القصائد هي تلك التي توقِف روتين تصوُّراتنا، وتستخرج تفصيلاً جديداً ممّا ألفناه زمناً طويلاً. على سبيل المثال، الكثافة غير المحسوسة لتيّار هوائي، التي يُشعَر، من خلالها، بشمس منتصف النهار. إن الوقفة، في حَدّ ذاتها، هي التي تشكِّل (الخارج-يومي). أمّا التفصيل؛ أي تيّار الهواء واهتزازه المتفرِّد، فمعروف للجميع، لكن فعل التعبير اللّغوي يلتقط اللحظة العابرة، ويشلّها، وبذلك يحملها إلى الوعي. [...].

لماذا نقرأ، إذاً؟ لنفهم على هذا النحو، بشكل متقطِّع، على الأقلّ، بعضَ النتف من التجارب (الما قبل لغوية) التي تشكِّل حياتنا الحدسية كلّها، والتي نخطو إلى جانبها في مسيرة الوجود، ولكي ننظر إلى أنفسنا، من خلالها، نظرة مصارحة جريئة، سواء أكانت هذه التجارب جميلة أم كانت مرعبة.

■ ماري لومونيي □ ترجمة: مونية فارس

عنوان المقال الأصل: Pourquoi lire? (مختارات من كتاب، صدر حديثاً، بالعنوان نفسه).

المصدر: مجلّة «L'Obs»، بتاريخ (21-1-2012)، ص: 62 - 64.



▲ (فرنسا) Camille Corot, 1869-70

في مواجهة النظام التقليدي

النشر الذاتي رياضة قتالية

مرحباً بكم، إذاً، في عالم الناشرين الذاتيّين العجيب، حيث يسود التواصل الإيجابي، وحيث يمكن أن تغيب الموهبة في بعض الأحيان، لكن الإبداع في العمل الترويجي يبقى حاضراً على الدوام؛ لأن التميُّز يبقى هو الهدف الأسمى مهما تنوَّعت سبل الوصول إليه: عناوين الكتب التي تكون، في كثير من الأحيان، باللّغة الإنجليزية، مواقع إلكترونية شخصية، تقديم المشورة للمبتدئين، حسابات على (إنستغرام) وعلى (فيسبوك) متقنة التصميم.

نشر كلّ من «جون لوك - JOHN LOCKE »، و«إي. إل. جيمس - E.L JAMES»، و«أوريلي فالون - AURELIE VALOGNES»، و«أنييس مارتان لوجان - AGNES MARTIN-LUGAND» رواياتهم على المنصّات الرقمية أوّلاً، قبل أن تلاقي النجاح في المكتبات؛ فهل يعني ذلك أن النشر التقليدي قد صار مهدَّداً؟

فيما يلي تحقيق في الموضوع.

كان كاتب الروايات البوليسية الأميركي «جون لوك» أوّل روائيّ ذاتيّ النشر، يبيع مليون نسخة إلكترونية على منصّة (أمازون) خلال خمسة أشهر، وكان ذلك قبل عشر سنوات من الآن. كلّ ما قام به «لوك»، المولود في «بورتوريكو»، أنه حمّل كتابه على منصّة «KDP» (كيندل دايريكت بابليشينغ). فلا غرابة، إذاً، في أن يحسّ بعميق الامتنان للمنصّات الرقمية، «أفضل صديق يمكن للكاتب أن يحلم به» كما يقول الروائي. «جون لوك» الذي يُعتبر، أيضاً، واحداً من أهمّ المستثمرين في التأمين والعقارات (يملك ثلاثة عشر مركزاً للتسوُّق)، بيعت روايته الأكثر انتشاراً، «Lethal People»، بمعدَّل نسخة واحدة كلّ سبع ثوان.

إذا كان هذا هو حال قمّة الهرم، فكيف تجري الأمور، يا ترى، مع مؤلِّف عادي؟. كثيرون ملّوا من الضغط على زرّ المصعد دون جدوى، ويبدو أنهم محكومون بالبقاء في الطابق السفلي، إلى الأبد. إلا أنه مع المنصّات الجديدة، كلّ شيء يبدو ممكناً.

وُلِد «سيباستيان تيفني» عام (1976)، وهو يحمل شهادة متوسِّطة في الاتِّصالات وعلوم اللّغة. أرسل كتابه الأوّل «Trouble je» إلى ناشر صغير عام (2016). لكن المبيعات لم تتعدَّ الخمسمئة نسخة، بعد كثير من العناء؛ لذلك قرَّر أن يخوض مغامرة النشر الذاتيّ مع كتابه الثاني، يقول: «كان رهاناً رابحاً؛ لأن روايتي احتلَّت المرتبة الأولى في مبيعات «كيندل»، وبقيت على هذا النحو، لمدّة خمسة أسابيع تقريباً. وخلال سنة واحدة، فقط، تجاوز عدد قرّائي الثلاثين ألفاً».

نسبة القرّاء هذه، يحلم بها العديد من كُتّاب دور النشر التقليدية، التي لا ينفكّ أصحابها يشتكون من انخفاض أرقام المبيعات. وضع كارثيّ بالنسبة إلى العديد من الروائيِّين الذين كانوا يستطيعون العيش من مردود كتبهم قبل عشرين عاماً، فباتوا غير متيقِّنين من قدرتهم حتى على الاستمرار في الكتابة، لأن كتبهم لم تعد تباع بالقدر الكافي، حاليّاً.

وإذا كانت مغامرة «سيباستيان تيفني» ستغري البعض، فإن النشر الذاتيّ يمثِّل- مع ذلك- أدغالاً، نادراً ما يُرى فيها ضوء النهار؛ إذ إن سوق الكتب الرقمية تهيمن عليه بقوّة روايات رديئة وعديمة المحتوى، وتستغلّ مواضيع متداولة. «بلاندين ب. مارتان»، مؤلِّفة، تبلغ من العمر (33) عاماً، حاصلة على ثانوية عامّة أدبية، وشهادة متوسِّطة في إدارة المقاولات؛ الصغرى والمتوسِّطة، نشرت سبع عشرة رواية بنفسها، ولدى ناشرين تقليديِّين. بعد رواية «Wild Crows» (بيع منها 15000 نسخة)، وقَّعت رواية أخرى بعنوان «Wen-dat»، وبحسب هذه المؤلِّفة: «النشر الذاتي يشبه النشر الكلاسيكي، إذ تخرج إلى الوجود دور نشر جديدة كلّ يوم. وعندما تزاول هذه المهنة عن عشق، فإنك تتزوَّد بالوسائل اللازمة لتصير محترفاً».



مرحباً بكم، إذاً، في عالم الناشرين الذاتيّين العجيب؛ حيث يسود التواصل الإيجابي وحيث يمكن أن تغيب الموهبة، في بعض الأحيان، لكن الإبداع في العمل الترويجي يبقى حاضراً على الدوام؛ لأن التميُّز يبقى هو الهدف الأسمى مهما تنوَّعت سبل الوصول إليه: عناوين الكتب التي تكون، في كثير من الأحيان، باللّغة الإنجليزية، مواقع إلكترونية شخصية، تقديم المشورة للمبتدئين، حسابات على (إنستغرام) وعلى (فيسبوك) متقنة التصميم، إلى درجة أن «بلاندين ب. مارتان»، في المنزل الذي تمتلكه في مقاطعة «نييفر»، تنفق طاقتها دون حساب، بين عمل التصميم الجرافيكي وإنشاء أغلفة الكتب وجلسات التصحيح أو معالجة النصوص. وأمام هذا الكمّ الهائل من المهامّ، لا تكاد تجد بعض الوقت للكتابة. تقول «بلاندين»: «أدير عمليّة الدعاية لكتبي، بعناية فائقة. لقد غصت في مجال الدعاية الرقمية لأتعلمَّ كيفية استخدام الشبكات الاجتماعية بشكل جيِّد».

كان الصحافي «باتريك فيليبار» يقرأ مجلّة «L'Obs» حين اكتشف النشر الذاتيّ. يقول: «كنت قد كافحت طويلاً، شأني شأن أي كاتب هاو يتطلّع لنشر أعماله. أرسلت مخطوطاتي إلى الناشرين الباريسيِّين، الذين كانوا، دائماً، يردّون علي برسائل نموذجية تقول إن روايتي لا تتلاءم مع خطِّهم التحريري». بعد ذلك، نشر روايته «Mortelles ambitions» على منصّة (كيندل)، وكانت المفاجأة أنها لاقت النجاح. وقد نشر منذ ذلك الحين سبع روايات أخرى، كانت آخرها «Une disparition de trop»، وهي الآن ضمن الروايات البوليسية الأكثر مبيعاً على منصّة (أمازون). اتَّخذ «باتريك» من الكتابة نشاطاً رئيساً له، الشيء نفسه قام به «سيباستيان تيفني»، الذي تخلّى عن وظيفته مندوباً للمبيعات في السنة الماضية، وكذلك «بلاندين ب. مارتان» التي كانت تعمل سكرتيرة، تقول والفرح يغمرها: «بعد أربع سنوات من ذلك، ها أنا أجني دخلاً مريحاً من رواياتي، فأرباحي تبلغ في المتوسِّط ثلاثة أضعاف الحدّ الأدنى للأجور الذي كنت أتقاضاها في ذلك الوقت». ما يجذب الكُتّاب نحو النشر الذاتيّ هو- أوّلاً- المقابل النقدي المباشر الذي يجنونه من وراء إنتاجهم (لأن حقوق المؤلِّف تصل إلى 70% «من سعر الكتاب)، ثمّ الحريّة التي يتمتَّع بها الكتاب أيضاً؛ لذلك صرنا نرى أعداداً كبيرة من المؤلّفين يتَّخذون من الكتابة نشاطاً رئيسياً لهم، وهؤلاء، غالباً ما يسكنون القرى الصغيرة، وينأون بأنفسهم عن الصالونات. إنهم يبدون في حالة معنوية جيّدة على الدوام، ويتعاملون بعقليّة أصحاب مقاولات «start-up» الحديثة، ثم إن كلّاً منهم يقوم بكلّ شيء في مشروعه، لأنه هو المشروع. ومع هذه الطبقة الاجتماعية الجديدة، تضاعف عدد منصّات النشر الرقمي، التي جذبها أفق الأرباح الكبيرة في هذا المجال: كيندل، ليبرينوفا، إيجيبوك، إيديليفر، مونبيستسيلر، يوسكرايب، كوبو، بوكليس...وغيرها. ولمساعدة القارئ على انتقاء الأجْوَد، قامت هذه المنصّات بنسخ الطرق التي تستخدمها دور النشر التقليدية، وبدأت تمنح، هي الأخرى، جوائز للناشرين الذاتيِّين. وكان «سيباستيان تيفني» في القائمة القصيرة لجائزة «Plumes» النسخة الفرنسية عن روايته الرابعة «Huit minutes de soleil». يقول «تيفني»: «لقد أُحدِثت، خلال السنة الحاليّة، جائزة جديدة اسمها


سيباستيان تيفني ▲


بلاندين ب. مارتان ▲


باتريك فيليبار ▲

جائزة «أمازون برايم فيديو»، تُمنَح لكاتب من بين حوالي (40) من الكُتّاب المرشّحين في القائمة القصيرة لجائزة «Plumes» في جميع أنحاء العالم». ويُعرَض على الفائز عقد لتحويل عمله إلى عمل سمعي بصري على منصّة البثّ (برايم فيديو). ويتابع: «لهذا فقد وقّعت مع استوديوهات «أمازون» (مقرّها في لوس انجلس)». ولنا أن نتخيَّل اشمئزاز الفائزين بجائزة «غونكور»؛ فمن منهم انتهى به المطاف في «هوليوود»؟

تمثّل بعض الأسماء فألَ خير على مؤلّفي النشر الذاتيّ، ومن بين أهمّ هذه الأسماء «إي. إل. جيمس» صاحبة رواية «Fifty shades of grey»، التي حصدت نجاحاتها الأولى على شبكة الإنترنت، و«أوريلي فالون»، التي ستنشر لها «دار مازارين» في نسخة نفيسة، رواية «Né sous une bonne étoile»، كما سيعاد نشر روايتها «Mémé dans les orties» في نسخة كتاب الجيب. بعض الكُتّاب، ومنهم «زووي بريسبي»، ما إن تتبنّاهم إحدى دور النشر الكبيرة، حتى يبدؤوا في التكتُّم على تجاربهم في النشر الذاتيّ؛ ربَّما مخافة أن تلتصق بهم، إلى الأبد، صورة الكاتب الذي سلك طرقاً ملتوية، ولم يبلغ المجد من أوسع الأبواب. «أنييس مارتان لوجاند» حظيت، هي الأخرى، بنجاح كبير عقب نشر روايتها الأولى، ذاتيّاً. وتتذكّر قائلةً: «لم أكن أتطلّع إلى النشر بأيّ ثمن. كنت قد كتبت رواية، أردت أن تكون موجودة، ولم أطمح لما دون ذلك..، ثم حدث ما لا يمكن تصوُّره: نجاح كبير فاجأ الجميع». لم أصدِّق ذلك! روايتي كانت في قمّة المبيعات، قرأها المتابعون وعلّقوا عليها، وهو أمر فاق كلّ توقُّعاتي وكلّ أحلامي؛ لذا كان عمري، بصفتي ناشرة ذاتيّة، قصير جدّاً. اتّصلت بي دار النشر «ميشال لافون» بعد ثلاثة أسابيع، فقط، من بداية وجودي على المنصّات الرقمية. وبعد شهر واحد، وقّعت عقدي معهم. واليوم، وبعد سبع سنوات من التعامل مع هذه الدار، تنشر بها «أنييس مارتان لوجاند» من جديد، وقد أصبحت، الآن، ثالث أكثر روائية يقرأ لها في فرنسا، مؤلَّفاً آخر بعنوان «Nos résiliences».

تقول «إلسا لافون»، المديرة الإدارية في منشورات «ميشيل لافون»: «كنّا أوَّل مَنْ نشر لمؤلّفين نجحوا في تجربة النشر الذاتي عبر (أمازون)». بعد «أنييس»: «كان هناك «أوريلي فالون»، و«لور مانيل»، و«برونو كومب». لكن «إلسا لافون» تخفِّف من حماسها قائلة: «منذ ما يقرب من ثلاث سنوات، أصبح من الصعب العثور على كاتب ظاهرة من خلال النشر الذاتيّ، ولم تعد ردود فعل القرّاء الإيجابية حول ناشر ذاتيّ ما، ضمانة لنجاحه بعد النشر الورقي. والحقّ أن العثور على جوهرة في الخضمّ الواسع للكتب المنشورة ذاتيّاً يتطلَّب من المرء شجاعة منقطعة النظير. فبين الكتب السطحية، وروايات الإثارة المليئة بالأخطاء اللّغوية وروايات الخيال العلمي المنسوخة عن روائع هذا النوع، أعتقد أن العثور على «نابوكوف» جديد، في هذا الوضع، أمر شبه مستحيل في الوقت الراهن.

من الجدير ذكره، بحسب «بلاندين ب. مارتان»، أن المؤلِّفين يفتقرون، في كثير من الأحيان، لأيّ خيار آخر في مواجهة جدّار الصدّ الذي تقيمه أمامهم دور النشر الكبرى. «وقد اختار ما يقرب من نصف المؤلّفين المستقلّين هذا الوضع لأنهم غير راضين عن نظام النشر التقليدي. الكُتّاب المستقلّون يحترفون، ويمكنهم اقتراح أعمال لا تقلّ جودةً عن تلك المنشورة بالشكل التقليدي. وتعتقد هذه الكاتبة أن النشر الذاتي سيفرض نفسه في نهاية المطاف، على حساب أعرقِ دور النشر. ومع أن الأمر ليس مؤكَّداً فهذان العالمان يذكّراننا، أكثر من أيّ وقت مضى، ببرلين خلال الحرب الباردة؛ إذ يتوجَّب عليك اجتياز العديد من نقاط التفتيش لتنتقل من عالم إلى عالم آخر، حتى لو كان البعض قد وفّقوا في ذلك، مثل «أنييس مارتن لوجاند»: «كنت محظوظة بما يكفي لأنني بدأت تزامناً مع ازدهار النشر الذاتي الرقمي؛ فقد حاول قلّة من المؤلِّفين قبلي رفع هذا الرهان، وكانت دور النشر لا تولي الأمر كثيراً من الاهتمام. لقد كنت أوَّل مَنْ تَمَّ اكتشافهم بهذه الطريقة، وتمكَّنوا من التوقيع على عقد للنشر. بالنسبة إليَّ وإلى الآخرين الذين سلكوا المسلك نفسه في ذلك الوقت، كان النشر الذاتي دفعة قويّة لمعانقة النجاح».

■ **تحقيق: ديدي جاكوب □ ترجمة: إلهام إد عبد الله أومبارك**

العنوان الأصلي والمصدر:
L'autoédition est un sport de combat. L'Obs, N° 2926, p.p. 87-88. 26/11/2020

بوريس سيرولنيك:
يمكن للكتابة أنْ تُنقذَنا

يُلقي طبيب الأمراض النَّفسية العصبية الشهير «بوريس سيرولنيك - Boris Cyrulnik»، والمتخصِّص في القدرة على المواجهة[1]، في كتابه «La nuit, j'écrirai des soleils - في الليل سأكتب شموساً» (أوديل جاكوب، 2019) ، ضوءاً جديداً على قدرتنا على التَّغلب على المآسي.



لم يسبق لكَ أن تناولت، من قبل، قُوَّة الكتابة على نفسيَّتنا..

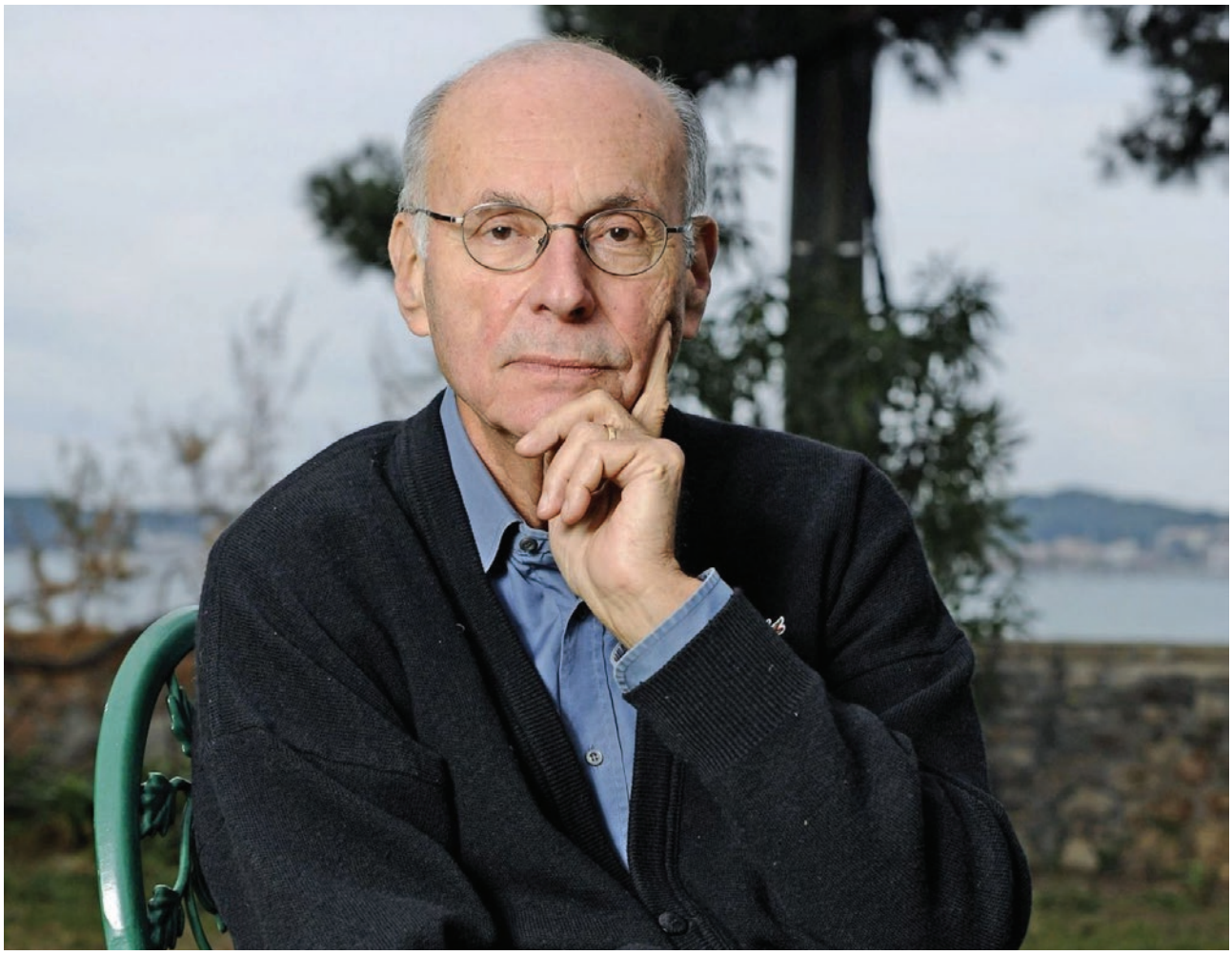
- بالفعل، ولم يتمّ القيام بأيِّ عمل علمي حول هذه المسألة. لقد كتب كلّ مَرْضاي، تقريباً، وهذا أمر يُسائلني. بعد ذلك، عثرتُ على هذا الكتاب: «Les orphelins mènent-ils le monde? - هل يَحكمُ الأيتام العالَم؟»، والذي وضع فيه المُؤلِّفون قائمة للكُتَّاب الأيتام؛ لذلك أردتُ أن أفهم الرَّابط القائم بين السبب والنتيجة. فضلاً عن ذلك، دفعتني قصَّتي إلى النظر في هذا الاتِّجاه: فبينما كنتُ أقرأ «جورج بيرك - George Perec»، وجدتُ جملاً من الممكن أن تكون لي. عندما أدرك أنَّ والديه لن يعودا أبداً، قال هذه الكلمات: «فُقِدا للأبد»، ثمّ قرَّر كتابة سيرتهما ليدفنهما على نَحْوٍ لائق. لقد عشتُ الشيء نفسه: أردتُ أن أكتبَ للتَّعرف إلى والِديَّ بشكل أفضل. أنتَ تعرف أن لدينا جميعاً رواية في أذهاننا، مع الأموات، ومع الحبّ، ومع المأساة.

أنتَ تُميّز بين الفقدان والفراغ والغياب، وتقول إنَّنا لا نُبدع من فراغ...

- الفراغ، على سبيل المثال، هو فراغ المُكْتئِبين الذين يعيشون في عالم «اللَّاشيء»، فحتى أجسادهم لم تعد دليلاً على وجودهم؛ فلم يعد هناك تفاعل ولا متعة ولا رغبة، بينما الكتابة تحتاج إلى رغبة ناجمة عن الفقدان أو الغياب. عندما نفقد شخصاً ما، يبقى في عالمنا الخاصّ، بذكريات صورته وصوته... موتُه يمزِّق أرواحنا. سأكون قادراً على إدماج هذا الفقدان بفضل الصُّور وزيارات المقبرة والأحاديث، وبالكتابة، أيضاً.

والغياب؟

- الغياب، في حالتي، كان استحالة إدماج والديَّ. لقد عاشا، لكن ليس في ذكرياتي؛ اختفيا منذ أن كان عمري سنتين إلى خمس سنوات على التوالي. في البداية، انخرط والدي في الجيش الفرنسي، ثمّ تمَّ ترحيل والدتي. حضورهما يسكن ذاكرتي لا ذكرياتي، وهو قليل جدّاً: والدتي كانت الأجمل، على الإطلاق: شابَّة، ومبتسمة دائماً، ووالدي كان الألطف، والأكثر حماية من بين الآباء. وغذَّيتُ هذه الحكاية الرائعة بصورتَيْن وصندوق خشبي نَحَتَه والدي. لقد نَمَوْتُ في الغياب، بطريقة «مُنْقَسمة»، وفقاً لمصطلح المُحلِّلين النَّفسيِّين، وبشخصية ثرثارة (مثل العقعق) ...لكني، في المساء، كنتُ وحيداً.
بدأتُ أكتبُ قصصاً مُروّعة، ورائعة في وقت مُبكّر جدّاً، مثل العديد من الكُتَّاب: «جان



جينيه - Jeans Genet» الذي هجرته والدته، و«أو رومان غاري - Romain Gary» الذي لم يكن يعرف سوى القليل عن والده، لكنهم لم يكونوا جميعاً قد جعلوا من الكتابة أداة للمواجهة.

هذا العالَم الخيالي -كما تقول- هو الخطوة الأولى نحو الكتابة. لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى الجميع. لماذا؟

- بالنسبة إلى «بيريك - Perec»، نعم، كما هو الشَّأن بالنسبة إليّ، كما أنه تعويض. ولكن يجب أن تكون الكتابة «تَفصيليَّة»، لكي يحدث تأثير المواجهة، وتتمكَّن من إنقاذنا. وإذا كانت مُوجَّهة نحو الاجترار، فستكون لديها وظيفة مُشدِّدة للصَّدمة. كما هو الحال لـ«بول سيلان - Paul Célan»، الذي يتحدَّث عن «قبره في الغيوم»، و-من ثَمَّ- ظلَّ ثابتاً على صورة مَحارق الجُثث، وكذلك «بريمو ليفي - Primo Levi» الذي يكتُب للانتقام من النَّازيّين لا للعيش، وقد انتحر بإلقاء نفسه في الفراغ نتيجة عدم قُدرته على شرح صدمته.

إذاً، الكتابة هي أداة للمواجهة، لكن، فقط، إذا سمحت للكاتب بتحويل قصَّته...

- بالضبط. سأصنع شيئاً من قصَّتي، وأُرتّبُ الكلمات بطريقة تعيد صياغة الصَّدمة. لم يكتب «فيكتور هيجو - Victor Hugo» عن موت ابنته كما لو كان يكتب إلى شركة التأمين الخاصّة به، سيكون ذلك بَذيئاً. لقد جعل موتها قصيدة رائعة بعد أربع سنوات من رحيلها.

الكتابة من أجل النَّشر أو الكتابة لنفسك. هل هما أمران سِيَّان؟

- إنهما يُشكّلان المسار ذاته، من وجهة نظر المواجهة. بدأت إحدى النساء اللواتي أعرفهنّ في الكتابة، بعد الإعلان المفاجئ عن إصابتها بالسرطان. لقد مكَّنها هذا من أخذ المسافة عن عنف الطبيب. كانت الكتابة السبيل لاستعادة السيطرة على حياتها. فِعْلُ الكتابة يؤثِّر في الواقع، سواء أتَمَّ نشر العمل أم لم يتمّ. أوَّلُ الألواح السومريَّة المكتوبة بيَّنت هذه القوّة: «بِوضع توقيعِك في أسفل هذا اللَّوح، الذي يشير إلى عدد الجِمال التي تشتريها، سيصبح هذا التوقيع حقيقيّاً».

عدد الكُتَّاب الأيتام الذين تستشهد بهم، مُذهلٌ...

- هذا ليس مدهشاً أبداً. لا بُدَّ من سدِّ فجوة الغياب، وإن كان لا واعيّاً. توجد صدمةٌ خلف كلِّ كاتب أتحدَّثُ عنه؛ سواء أكان ذلك يُتماً كما بالنسبة إلى «ستندال - Stend-

hal»، و«رامبو - Rimbaud» و«ديراس - Duras»، و«سويفت - Swift»، أم كان انفصالاً بالنسبة إلى «موبسان - Maupassant»، أو هجراً بالنسبة إلى «جينيه - Genet». جميعهم قاموا ببناء قصص للسيطرة على حياتهم، ولخلق شعور بالوجود «على الرغم من كلّ شيء». لكن هذا يمكن أن يكون حدثاً آخر تماماً، مثل محنة المعسكرات.

مثل «دافيد روست - David Rousset» أو «جورج سيمبرون - Jorge Semprun»؟

- بالفعل، أو مثل هذه المرأة، المقاوِمَة الشَّابَّة، التي أسقطتْ ضابطاً ألمانيّاً. لقد احتفظت بالمسدَّس. لا أحد في عائلتها يتكلَّم على هذه الأحداث، إلى اليوم الذي اكتشف فيه حفيدها السلاح؛ ثمّ قرَّرت الكتابة، وأعطت دفتر ملاحظاتها لحفيدها؛ ما أتاح لأبنائها فرصة الوصول إلى قصَّة والدتهم.
تخلق الكتابة مسافة عاطفيَّة، وتسمح لنا أنْ نختار من ماضينا الصُّور التي ستؤثِّر في عالَمنا العقلي وعالَم القارئ. يُصبح الحكيُ قصَّةً لا اعترافاً مُفجعاً. قال «بريمو ليفي - Brimo Levi»: «لقد كتبتُ ما لم أستطع البَوْحَ به».

مع ذلك، ليست كلُّ القصص مستوحاةً من صدمة...

- نعم. جميع الأبقار ثدييَّات، لكن ليست كلّ الثدييّات أبقاراً! عندما تحدثُ المأساة، فإنَّنا مدعوُّون -بشدّة- إلى الكتابة، نكون، أحياناً، مجبرين عليها؛ وهذا لا يعني أنَّ الكتابة تؤدِّي إلى الصَّدمة، لكن تلك الكتابة تأتي من



غياب أو رغبة. ربَّما لم يتعرَّض «رونسار - Ronsard» لصدمة نفسيَّة، لكنَّه كان يعاني من غياب طفيف لحبيبته، عندما كتب: «هذا رائع. دعنا نذهب لنرى ما إذا كانت الوردة...»، فمن الواضح أنَّه تعبير عن الرَّغبة، لكن هذا النَّقص طبيعي. أمّا بالنسبة إلى اليُتْم فهو فراغ. إنَّها «الكتابة أو الحياة» بحسب عنوان كتاب «سيمبرون - Semprun».

من المذهل أن نرى كيف يوجد ترابط بين الفراغ المُبكِّر والمواجهة من خلال الكتابة...

- هذا، بالضَّبط، ما يقوله طبيب الأطفال «وينيكوت -Winnicott»: عندما يكون الطِّفل مع أمّه، يعيش في عالَم آمن، وحينما ترحل ينشأ الفراغ. إذا لم يكن الطفل قادراً على الإبداع (الأطفال المصابون بالتَّوحُّد)، فهذا قلقٌ لا يمكن علاجه، لكن إذا رسم هؤلاء الأطفال صورة للأمّ، فإنَّ كلّ شيء يتغيَّر. «العمل الفنِّي» يملأ الفراغ، ويمثِّل الأمّ، ويسمح بتوقُّع عودتها. واللحظة التي ستكتشف فيها الرَّسم، ستُعبِّر عن سعادتها... وهكذا يتعلَّم الأطفال تحمُّل الغياب دون قلق. لدينا، هنا، مثالاً عن وظيفة المواجهة في الشِّعر، وفي الكتابة، وفي الرَّسم، والفنّ بشكل عامّ. ومن هنا، نستطيع، لاحقاً، تحويلها إلى فيلم أو كتاب أو التزام في جمعيَّة، أو نصبح طبَّاخين... لكنَّها الوظيفة نفسها.

إذا كانت الكتابة كافية لجعلنا نشعر بتحسُّن، فنحن لا نحتاج إلى علاج نفسي...

- الكتابة ليست سوى «عامِلاً» للمواجهة، وهي ليست «المواجهة» في حدّ ذاتها. يكون المُعالِج النَّفسي مُشاركاً في كتابة خِطابي، وفي الكلام الملفوظ، حتى لو كان صامتاً. يتناول الكتاب الأخير لـ«جون بولبي--John Bowlby» هذه المسألة؛ فالموضوع يُبَلور حديثه إذا كان المُعالِج النَّفسي هو أساس الأمان. إذا قمنا بتصوير عصبيٍّ في أثناء التحليل النفسي، فسنرى اللَّوزة الدماغيَّة الأنفيَّة المُكوَّنة من المشاعر غير السَّارة -«اللَّهَب»، أي استهلاك الطَّاقة، عندما يثير الموضوع مشكلةً تُزعجه. ولكن ما إن يُوضِّح المستشار مشكلته، حتى نرى اللوزة «تَنطفِئ»، لأنَّ عمل الكلام كان يُعزِّز مناطق الدّماغ الأخرى، بما في ذلك الفَصّ الجَبْهي؛ القاعدة العَصبيَّة للتَّوقُّع. تسمح الكتابة، كذلك، بالتَّطوّر، من خلال العَمل الذي تتطلَّبه، عبر نظام آخر، لكن بالقدر نفسه من الفعاليَّة الموجودة في المواجهة، إنَّها طريقة جيِّدة للخروج من الضَّباب وإضاءة حياتك.

■ **حوار: كريستلا بولي دويل □ ترجمة: أسماء كريم**

الهوامش

1 - المواجهة: هي ما يسمّيه «بوريس سيرولنيك» «المرونة النَّفسيَّة»، وهي قدرة الفرد على الاستمرار وتحدِّي مشاكل الحياة وصعوباتها، ومواصلة العيش بسلام، على الرَّغم من كلّ المُسبِّبات التي تؤدّي إلى القلق والتَّوتر والاكتئاب. (المترجمة).

المصدر:

مجلّة «Psychologies» الفرنسية، عدد خاص (59) Hors-Série، نوفمبر-ديسمبر،(2020)، ص:41-42-43.

زاهية رحماني:
كيف أضحى العالم بهذا الانغلاق؟

زاهية رحماني إحدى كاتبات فرنسا البارزات، ومؤرِّخة فنّيّة مسؤولة عن معارض تاريخ الفنّ العالمية في «المعهد الوطني لتاريخ الفنّ» في باريس. وُلِدت في الجزائر لأب جزائري «حركي»، وأمّ تنتمي إلى منطقة القبائل الأمازيغية. انتقلت للعيش في فرنسا عام (1967)، حين كانت في الخامسة من عمرها. روايتها «المسلم»: رواية جزء من ثلاثية تتضمَّن روايتَيْ «Moze»، و«فرنسا: قصّة طفولة»، وفيها تجسِّد رحماني تأمُّلا شعرياً تتحرَّك فيه بين الجزائر وفرنسا، عاكسةً الضغوط السياسية والضغوط الاجتماعية المتمثِّلة في كونها مسلمة وأوروبية. تتأمَّل شخصية الراوي في القصّة، فقدان لغتها الأمّ وسجنها ونفيها لكونها مسلمة، وتطرح رحماني، من خلالها، سؤالاً مهمّاً: ما معنى أن تكون مهاجراً من أصل مسلم، في الغرب؟ تستلهم رحماني روايتها من التاريخ الشفهي للغتها الأمّ (اللّغة الامازيغية)، وحكايات الأطفال الفرنسية، وتجمع فيها بين الخيال والمقال الغنائي، لتروي قصّة مهمّة، قويّة وذات رؤية، حول الهويّة والاضطهاد والعنف. أجرى معها موقع «Literary Hub» الأدبيّ الشهير، الحوار الآتي:

هل بإمكانك توضيح معنى علامات التنصيص في كلمة «المسلم»، في عنوان الرواية؟

- لها معنًى مزدوج، وكان من المهمّ بالنسبة إليَّ، أن أقوم بإيضاح رمزية «المسلم» بصفته كياناً فرديّاً، أو -بالأحرى-مفهوماً، كما يشير استخدام تلك العلامات إلى رمزية المسلم في كتاب «بقايا المسلمين - Remnants of Auscwitz» للكاتب الإيطالي «جورجيو اجامبين- Georgio Agam-ben»، حيث يظهر المصطلح منصَّصاً في بداية الكتاب، ثمّ ما تلبث أن تختفي علامات التنصيص، ليتحوّل ذلك الرمز المفاهيمي إلى اسم علم.

قمتِ بكتابة رواية «فرنسا: قصّة طفولة» في الوقت الذي كانت والدتك تُحتَضَر فيه. كما تظهر حادثة انتحار والدك، بجلاء، في رواية «Moze». هل تُعَدّ مواجهة الموت من القوى المحرِّكة خلف كتاباتك؟

- حسناً. دعني أقُلْ إن صعوبات الحياة تضعك، أحياناً، وجهاً لوجه، أمام الموت. لقد فقدت، بالفعل، ثلاثة من أشقّائي الذكور، وأبي، وأمّي، وشقيقة توفِّيت قبل مولدي. حقيقة لا يمكن إنكارها، أن اللحظة التي تفقد فيها أحد المقرَّبين إليك هي من أصعب لحظات الحياة. أهوى الحياة ببساطة، ولكن لا يمكن أن أنكر أن الموتى الذين يحيطون بي يلزموننني بقدر من المسؤولية؛ ونتيجة لذلك، لا يمكنني ان أتخيَّل الأدب بمعزل عن كونه تجربة فريدة تحاكي ما يحدث على أرض الواقع. إن المساحة التي أهبها لأميّ في رواية «فرنسا: قصّة طفولة»، مساحة شديدة الخصوصية، وثيقة الصلة بعمق احترامي لثقافتها ولغتها.



قبل أن ينتحر والدي في (11) نوفمبر، عام 1991، في فرنسا، كان قد ذهب لتحيّة ذلك النصب التذكاري الذي تَمَّ تشييده لتمجيد قتلى حرب الجزائر من بني جلدته، ثمّ ما لبث أن أغرق نفسه. وجدت نفسي ملزمة بأن أسأل نفسي: ما الذي دفعه للإقدام على ذلك؟ كنت بحاجة إلي استنباط الأمور، ومحاولة سبر أغوارها لأفهم. كنت بحاجة إلى أن أعلّم نفسي تاريخ حرب الجزائر، انطلاقاً من ذلك الحدث الذي يجسِّد، في حَدّ ذاته، معاني الطمس والفناء. بشكل ما، أفرز انتحار والدي تلك الرواية. كان يتعيَّن عليَّ أن أنقل للأحياء، من أفراد عائلتي، ما علّمتني إيّاه تجربة موت وثيقة الصلة بي، وبهم. حين يتحوَّل الأدب إلى كتاب فهو يقوم بضمّ كافّة قرّائه إلى تلك العائلة.

بالنظر إلى تجربة الهجرة، والتحدِّيات التي فرضتها محاولات الاندماج على بطلة الرواية ، هل ترين أن القارئ الأميركي سيكون لديه فهم أكثر حميميّةً للرواية من القارئ الفرنسي ؟

- لا أعتقد أن القارئ الفرنسي أقلّ ميلاً لقراءة هذا النوع من الأعمال من القارئ الأميركي. لا يكمن السؤال عن القارئ بل عن المجتمع. الفارق الأعظم بين الأنموذج الأميركي والأنموذج الأوروبي هو أننا، في أوروبا، على دراية بوجود مبدأ الثقافة الأمّ، ونرى الهجرة ظاهرة حديثة ومعاصرة. لا يمكننا قول الشيء ذاته فيما يخصّ



زاهية رحماني ▲

الولايات المتَّحدة؛ إذ إن شعوب الثّقافة الأمّ (الهنود الحمر) قد تَمَّ إبادتهم جماعياً، كما أن التاريخ المعاصر لأميركا قائم على التدفُّق المستمرّ لحركة الهجرة.

لا أثق، مطلقاً، في الكيفية التي تَمَّ بها تصنيف «المسلم» طبقاً لسياسة «بوش» وغيره. ولكن من الصعب قراءة النهج الذي تَمَّ من خلاله، تشكيل صورة المسلم في أميركا، بالكيفية نفسها التي نقرأ بها ذلك النهج في أوروبا. بالتأكيد، أنا لا أنتقص من حقيقة وجود هجمات عنيفة وتناقض ثقافي؛ ما يجعل إجابة ذلك السؤال معقَّدة في أيّ إطار زمني في مجتمعاتنا، كما أنه من الوارد اعتقاد القرّاء الأميركيين أن ظاهرة وجود المسلمين على أراضيهم قد نزحت إليهم من العالم الأوروبي.

في بلد علماني كفرنسا، نجد صعوبة في التعبير عن ذواتنا من خلال ألفاظ تحوي عناصر دينية؛ فالدولة الأميركية لم تخلق مثل تلك الترسانة القانونية. لو نظرنا إلى ملفّ الدين، في الولايات المتَّحدة، لوجدنا أن جميع المعتقدات والممارسات الدينية مسموح بها، لكن الأنموذج الفرنسي، الذي ينتهج نهج العلمانية، مختلف تماماً؛ فعلى سبيل المثال ، هو ضدّ مبدأ التمييز، سواء أكنت يهوديّاً، أم كنت مسلماً، أم هندوسياً، أم غير ذلك، فأنت مطالب بعدم تمييز نفسك في الفضاء العامّ، وهنا يلعب الزيّ دوراً اساسياً، لكن الأمر أكثر تعقيداً من ذلك، لأنه، على الجانب الآخر، هو حقيقة وجود الإرث الاستعماري، فذلك النظام اكثر حدّةً وقسوةً تجاه أنموذج المسلم الشمال إفريقي منه تجاه المسلم السنغالي، فحين يرى المجتمع، حينها، على سبيل المثال، شيئاً مثل «الجلباب» تعبيراً عن الفلكلور، وفي مقابل ذلك يرى في «الجلباب» نفسه تعبيراً عن الهويّة الدينية.

ما الكتاب الذي شجَّعك على الكتابة؟

- ترك الأدب الأميركي أثراً كبيراً فيَّ ،خاصّةً روايتَيْ «الصخب والعنف - The Sound and Fury Comes to Mind» للكاتب «وليام فوكنر - William Faulkner» ورواية «ولد أسود - Black Boy» للكاتب «ريتشارد رايت-Richard Wright». جعلني كتاب «ولد أسود» أدرك أن حياتي في فرنسا تشبه حياة ولد أسود، كانت المرّة الأولى التي يقول لي فيها كتاب «أنتِ لست وحدك» ، فأنا حين أقرأ ما كتبه المؤلّف عن ولايةَ «مسيسيبي»، أشعر بأنني أقرأ عن الإرث الاستعماري نفسه، وأدرك أن وجودي في فرنسا ساهم، بشكل ما، في تخليد ذلك الإرث ، لقد كنت دائماً وريثة لتلك الاستعمارية بكافّة أبعادها. أمّا الكتاب الذي أذهلني، بحقّ، وأعطاني منظوراً جديداً للحياة فهو كتاب «الصخب والعنف - The Sound and Fury Comes to Mind» . فأنت تقرأ وتسمع فيه أفكار شابّ أخرسته صدمة الفاجعة، وأعجزته عن التعبير عن ذاته بالكلمات، وما أجده مذهلاً في هذه الرواية، هي الطريقة التي يوضح بها الكاتب كيف أصيبت أميركا بالشلل جرّاء تاريخها المفعم بالعنف، إذ يرى «فوكنر» أن العبودية كانت خطيئة أميركا الكبرى، التي يرجع اليها كلّ فشل في التجربة الأميركية، فأنت لا يمكنك أن تبني مجتمعاً جديداً بتدمير مجتمع آخر.

ومَن الكاتب المعاصر المفضَّل لديكِ؟

- حتماً، سأقول إن «جون ماكسويل كويتزي- John Maxwell Coetzee» يتربَّع على رأس القائمة.

لو كان بإمكانك جعل شخص واحد يقرأ الكتاب ، فمن سيكون؟

- «هيرمان ميلفيل - Herman Melville»، إذ -ربَّما- تمكَّن من إخباري: في أيّة نقطة، تحديداً، حِدْنا عن الطريق القويم ليضحي العالم بهذه الحالة من الانغلاق التي هو عليها اليوم. «ميلفيل» دائماً ما يفتح لنا أبواب إعادة استكشاف رحابة هذا العالم بدون حدوده، تلك هي اليوتوبيا بالنسبة إلى «ميلفيل».

ما العمل الفنّي، غير الأدبي (فيلم- تلفزيون- لوحة فنّيّة- مقطوعة موسيقية) الذي تشعرين أنه يمكنك الاستغناء به عن هذا العالم؟

- ذلك العمل الفنّي الذي يجمع بين الرسم والنحت للفنّان «روبرت راشنبيرج- Robert Rauschenberg»، ويطلق عليه «سرير/Bed». إذ غيّر ذلك العمل حياتي، وساعد في تشكيل اختياراتي، وأدركت -فيما بعد- أنه كان السبب في قدومي إلى الولايات المتَّحدة الأميركية. يضمّ ذلك العمل جزءاً مهمّاً من تاريخ الفنّ وتاريخ الهنود الحمر، و قصَّة اختفائهم. □ **ترجمة : دينا البرديني**

المصدر:
https://lithub.com/zahia-rahmani-on-what-it-meant-to-write-muslim-a-novel

مريد البرغوثي.. كتابة فلسطين الجديدة

يأتي رحيل مريد البرغوثي (1944 - 2021) بعد ستّ سنوات من رحيل زوجته ورفيقة دربه رضوى عاشور (1946 - 2014) كنوعٍ من التذكير المُستمر برحيل زمن مغاير، يبدو الآن بعيداً ومتنائياً. وهو رحيلٌ يقترب معه الموت بخطوةٍ الدؤوب ممَّنْ بقي من أبناء هذا الجيل، جيلي، الذي كان مترعاً بالحياة، مليئاً بالرغبة في تغيير المُستقبل.



صبري حافظ

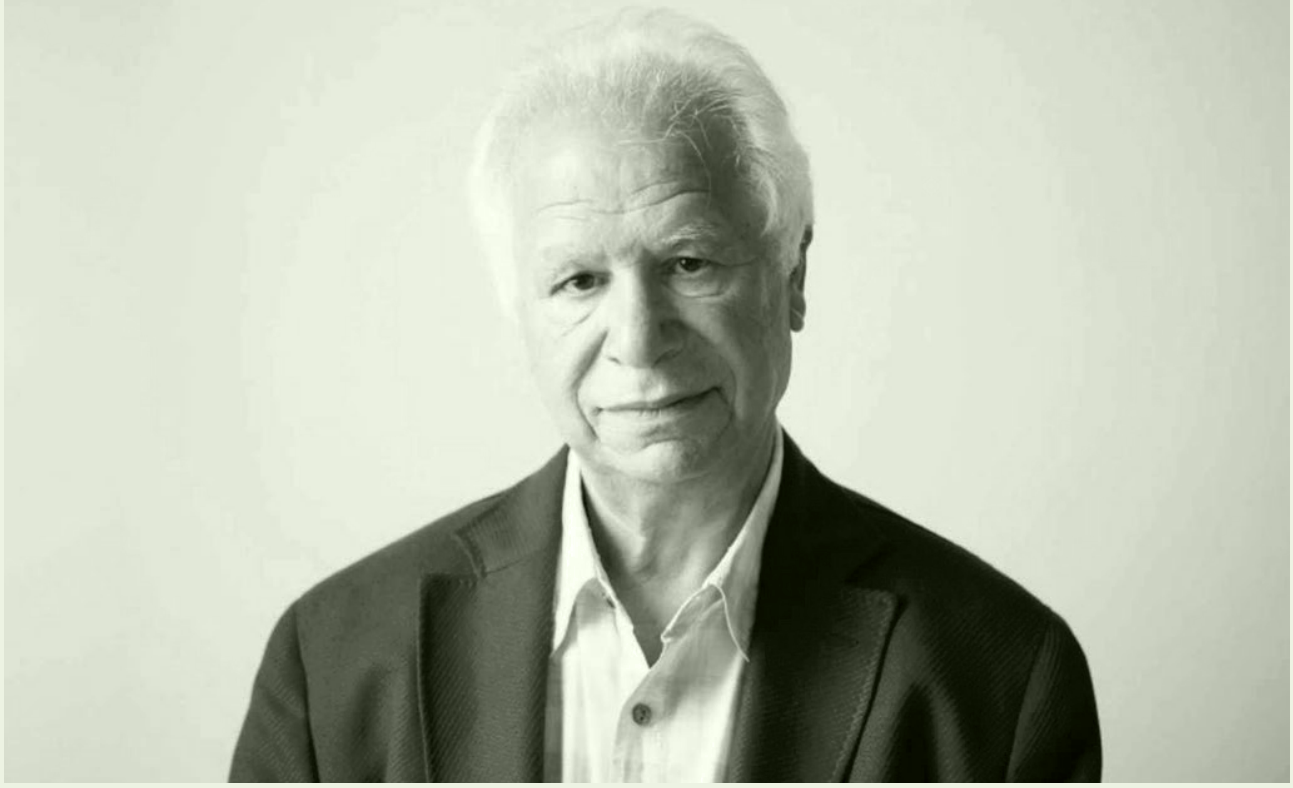
لكن المُستقبل لم يأتِ له بغير الكوارث، التي بدأت مع تفجُّر رغبته في العطاء بنكسة عام 1967 المُروِّعة. وأمضى الشطر الأكبر من حياته يرفض ما جلبته النكسة من هزائم متلاحقة، ويَدُعّ عن نفسه تلاحُق النكسات التي تتابعت عليه على مرِّ العقود، ويقاومها كلّ بطريقته. صحيح أن الطرق قد توزَّعت بأبناء هذا الجيل -ككلّ الأجيال التي سبقته منذ انشقت الحركة الثقافيّة عقب الثورة العرابية، إلى أحفاد عبدالله النديم في ناحية، وأبناء علي مبارك في ناحية أخرى- فكان منهم مَنْ قاوموا وحافظوا على شعلة الثقافة الحرّة المُستقلة حيّة ومضيئة، وكان منهم أيضاً مَنْ آثروا الانخراط في مؤسَّسة الانحطاط والتسلُّط والتدهور والهوان، وأصبح بعضهم مجرَّد مخبرين لها، وعيوناً على مَنْ فضَّلوا انتهاج طريق عبدالله النديم الصعب والمُوحش أحياناً.

وكما هو الحال في كلّ جيل أيضاً، كانت هناك قصّة حبّ جديرة بالاهتمام، هي قصّة حبّ رضوى عاشور ومريد البرغوثي في جيلنا. ومن مفارقات رحيل مريد أنه رحل يوم عيد الحبّ 14 فبراير/ شباط وكأنه يذكِّرنا من جديد بأجمل قصص هذا الجيل. وهي القصّة التي جسَّدت الكثير من القيم الإيجابيّة التي حرص مثقَّفو هذا الجيل الأنقياء على الالتفاف حولها: استقلال المُثقَّف في الرأي والاختيار، وحرصه على أفقه العربيّ، وتمسُّكه بالقضية الفلسطينيّة كقضية لا تنفصل بأي حال عن القضية المصريّة أو العربيّة من ورائها. لأنَّ رضوى واجهت من البداية اعتراض أسرتها على قرارها الشخصيّ بالارتباط بفلسطينيّ. وواجهت أسرتها والواقع القديم من ورائها بالتمسُّك بمَنْ قرَّرت الارتباط به، بل وتكريس جزء كبير من حياتها الثقافيّة العامّة للقضية الفلسطينيّة التي كان مريد تجسيداً ناصعاً ومستقلاً أيضاً لمرحلة الشتات فيها. وواصلت النضال من أجل هذه القضية -وهي القضية التي تمسَّك بها أبرز مثقَّفيّ جيل الستينيّات- لدرجة يمكن أن نقول معها إن إسهامها في الحفاظ عليها حيّة ومتقدة لا يقلّ عن إسهامه، وخاصّة عبر ثلاثيتها المُهمَّة (غرناطة) وروايتها (الطنطورية) التي كتبت الممحي، وأقامته حيّاً وناصعاً في وجه المُحتلّ. وكتبت معه بطولة المرأة الفلسطينيّة في جلدها وحفاظها على وطنها وشعبها.

فعلاقة رضوى ومريد، رغم أنها على المُستوى الإنسانيّ علاقة أسرة بسيطة وجميلة في مواجهتها لما تطرحه عليها الحياة من مسرات وأوجاع، تكشف على مستوى آخر، وبسبب التزام رضوى الثقافيّ وقدرتها الفذة على تجسيد هذا الالتزام إبداعيّاً عن علاقة مصر وفلسطين. وفي زمن عانت فيها تلك العلاقة من أبشع أشكال التدهور والتدمير.

لغة شعريّة فريدة لعَالم مُغاير

لكن إنجاز رضوى في هذا المجال لا يطغى على ما قدَّمه مريد هو الآخر من إبداع وإضافة إلى قضيته، وإلى جدليّة العلاقة المُهمَّة والجوهريّة بين مصر وفلسطين أيضاً. والواقع أن من الصعب في مقال قصير كهذا الحديث عن إنجاز مريد في مجال الشعر الذي كتب فيه أكثر من عشرة دواوين، يستحق كلّ منها دراسة مستقلّة. خاصّة وأنني لازلت أذكر بوضوح يوم أن صحبت مريد إلى مبنى الإذاعة في ماسبيرو -ولماسبيرو ذكريات بهيجة وأخرى موجعة- للحديث عن ديوانه الأول



«الطوفان وإعادة التكوين» عقب صدوره. وكيف أنني ركّزت في حديثي معه عن ديوانه على نجاحه -منذ بدايات مسيرته الشعريّة- في ألّا يسقط تحت ظلّ شعراء المُقاومة في الأرض المُحتلّة، وكانوا قد استأثروا وقتها بالمشهد الشعريّ. وأن يخلق قصيدته المُغايرة، ولغته الشعريّة الفريدة التي كتبت الشتات الفلسطينيّ من ناحية، كما أعادت تأسيس فلسطين الضائعة المُنتهَكة في مفردات حسيّة ملموسة من ناحيةٍ أخرى. وقد استطاع مريد بحقّ أن يحفر لنفسه مساراً متميِّزاً، لا في لوحة الشعر الفلسطينيّ فحسب، وإنما في مسيرة الشعر العربيّ لدى جيل الستينيّات العربيّ كلّه. وكوَّن من خلال هذه الدواوين عالَمه الشعريّ الخاص بزخمه الإنسانيّ، ولغته الشعريّة الفريدة ذات القاموس البسيط الآسر معاً، ومفرداته الخاصّة من الصور والاستعارات والرؤى المُتميِّزة. لذلك سأكتفي هنا بالتريُّث قليلاً إزاء أحد أعمال مريد النثريّة لتميُّزها، ودلالاتها المُهمَّة على ما انتاب القضية الفلسطينيّة من متغيِّرات. وهو كتابه «رأيت رام الله». وهو نصّ شيّق بحقّ، يوشك أن يكون نوعاً متفرِّداً من الكتابة الشعريّة السرديّة، أو الكتابة السرديّة الشعريّة التي لم يعرفها الأدب العربيّ باستثناء حفنة من النصوص النادرة، أذكر منها (خليها على الله) لكاتبنا الكبير وأستاذنا الذي يذكره جيلنا كلّه بالخير والعرفان يحيى حقي. والواقع أن سرّ سحر هذا النصّ الفريد هو في شعريّته. إنه ليس كتاب ناثر، بل كتاب شاعر يكتب بالصورة، ويفكِّر بها. ثمَّ يحيل الصور في كثيرٍ من الأحيان إلى أسئلة مدبّبة، تخزّ القارئ وتوقظ خياله باستمرار. وهو لذلك كتابٌ سرديّ فريد، لأن السرد فيه ليس من النوع الوصفيّ الذي يهتمُّ برصد التفاصيل واصطحاب القارئ إلى بقاعٍ جديدة، وإنْ كان يفعل ذلك. ولا من نوع السرد التتابعيّ الذي يهتمُّ بتطوُّر الأحداث واللهاث وراء تصاريفها، وإنْ امتلأ النصّ بأحداثٍ شيِّقة ومفاجآتٍ كثيرة مثيرة. ولكنه من النوع التحليليّ والتأمُّليّ الذي يسعى إلى بلورة صورةٍ كاملة ومؤثِّرة لما جرى، ويتحرَّك بحرّيّة في الزمن. يستدعي حدثاً مضت عليه ثلاثون سنة، ثم يرتد لحدث مرَّت عليه عدّة ساعات، وينتقل منه لحدثٍ جرى قبل شهور أو عدّة أعوام. ولكنه يكشف لنا من خلال صياغة الصور فيه مدى تعدُّد الوشائج بين هذه الأحداث جميعاً، ومدى تشابك المصير الفلسطينيّ بالمصائر العربيّة والتصرُّفات العربيّة المُتباينة والعبثيّة في كثيرٍ من الأحيان، ومدى تجلِّي القديم في الجديد بصورةٍ مغايِرة، ولكنها تكشف عن الثابت بقدر كشفها عن المُتحوِّل.

رحلة تأسيس الحقّ

ويقدِّم لنا الكِتاب في حقيقة الأمر رحلة الشاعر إلى رام الله بعدما حُرِمَ من دخولها منذ خرج منها للدراسة في جامعة القاهرة، وحدثت أثناء سنوات الطلب واقعة 1967. كما يقدِّم لنا في الوقت نفسه رحلة الفلسطينيّ الصعبة للتشبُّث بوطنه وهو في المنفى، ولتأسيس حقّ ابنه «تميم» في هذا الوطن. فشاغل مريد في هذه الرحلة هو أن يحصل لابنه الذي وُلِدَ في المنفى، من أبٍ فلسطينيّ وأمٍّ مصرية هي الكاتِبة المصريّة الكبيرة رضوى عاشور، على حقّ العودة لوطنه الذي لم يضع قدماً على ترابه بعد. وعندما قرأت هذه الصفحات التي يَجري فيها «مريد» وراء الأوراق التي تَمنح ابنه حقّ العودة، بعدما ألقت السلطات المصريّة بـ«تميم» خارج الحدود لمُشاركته في المظاهرات العارمة التي اندلعت في القاهرة عشية الحرب الأميركيّة على العراق، قبل شهور من تلك الرحلة التي يكتب عنها مريد، أدركت كمّ كان «مريد» على حقّ في الغوص في متاهة البيروقراطيّة الفلسطينيّة الوليدة ليحصل لابنه على حقِّه في وطنه، الذي لن يظلّ سليباً مادام هناك مَنْ يتشبَّث به، ويضحي من أجله.

رحلة صعبة واستعاراتها

لكن دعنا نبدأ تلك الرحلة الصعبة من أولها، كي نتعرَّف على الآليّات السرديّة والاستراتيجيّات النصّيّة التي استطاعت بها المُعالجة الشعريّة، أن تحيل هذه الرحلة المُحدَّدة، إلى



استعارة فنّيّة لرحلة الفلسطينيّ في الشتات منذ أن ضاع وطنه على مرحلتين. لأن النصّ وإنْ تمركز حول رحلة كاتبه، إلى الحدِّ الذي يمكن اعتباره نوعاً من نصوص السيرة الذاتيّة، إلّا أنه يقدِّم لنا اشتباك مصير هذا الكاتِب الفرد بمصير وطنه فلسطين، وبمصائر العديد من الفلسطينيّين من أبناء جيله. من أخيه الأكبر «منيف» الذي يكبره بثلاث سنوات، وإنْ فرضت عليه التجربة وهو لايزال في شرخ الشباب أن يكون أباً رؤوماً لا لأسرته وحدها، ولكن لكثيرٍ من الفلسطينيّين أيضاً، إلى ناجي العلي الرسَّام الفلسطينيّ الشهيد الذي شارك «مريد» في جنازته في لندن.

أقول دعنا نبدأ هذه الرحلة من أولها، وهل هناك أكثر من الجسر ملاءمةً لهذه البداية؟ فالجسرُ هو عنوان الفصل الأول في هذا الكتاب. «فيروز» تسمِّيه «جسر العودة». الأردنيّون يسمّونه «جسر الملك حسين». السلطة الفلسطينيّة تسمِّيه «معبر الكرامة». عامّة الناس وسائقو الباصات والتاكسي يسمّونه «جسر اللنبي». أمّي وقبلها جدتي وأبي وامرأة عمّي أم طلال يسمّونه ببساطة «الجسر» (ص 15). ويبدأ النصّ «ها أنا أقطع نهر الأردن. أسمع طقطقة الخشب تحت قدمي... أمشي باتِّجاه الغرب مشية عادية، ورائي العَالَم، وأمامي عالَمي. آخر ما أتذكّره من هذا الجسر أنني عبرته في طريقي من رام الله إلى عمّان قبل ثلاثين سنة، ومنها إلى مصر، لاستئناف دراستي في جامعة القاهرة. إنه العام الدراسيّ الرابع والأخير عام تخرُّجي المُنتظر» (ص 5).. ويا له من تخرُّج كتب سفر خروج هذا الفلسطينيّ الشاب وهو لايزال يسعى إلى امتلاك أدوات المعرفة.

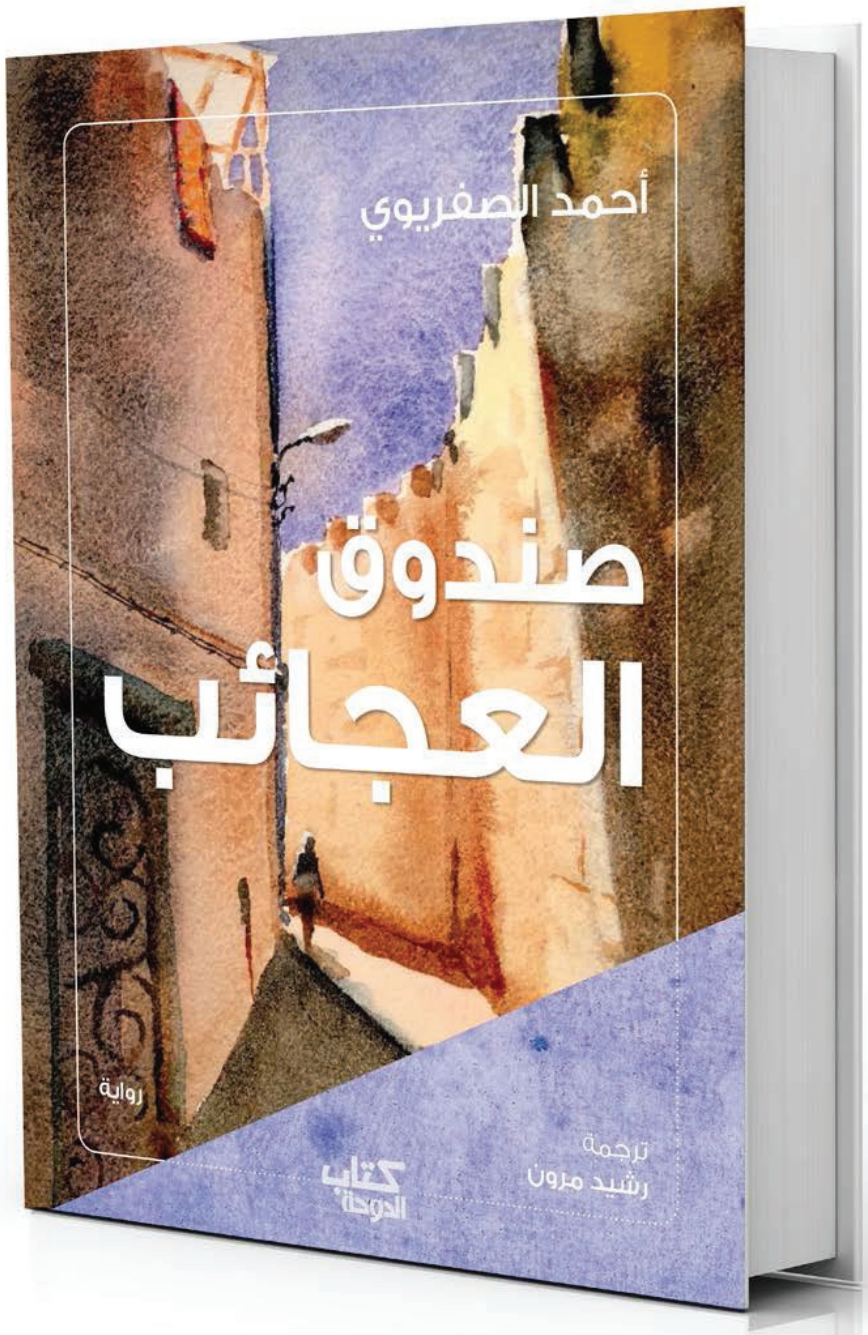
يقول لنا الكاتب بمرارة تهكميّة ستسمُ السرد كلّه «حصلت على ليسانس من قسم اللُّغة الإنجليزيّة وآدابها، وفشلت في العثور على جدار أعلّق عليه شهادتي» (ص7). لأن غياب «مريد» في القاهرة أثناء وقوع الضفة الغربيّة تحت الاحتلال البغيض، منعه من حقّ العودة، وكتب عليه شتاتاً لا يقلّ ألماً ومرارة عن شتات الفلسطينيّين. ويجسِّد لنا الشاعر هذا الشتات، «حيث كلّ شيء مؤقَّت إلى أن تتَّضح الأمور» (ص32). وهذه الغربة المُرّة عن أرضه القريبة البعيدة معاً في مشهدين: مشهد لقاء الأسرة عندما التمَّ شملها في فندق في عمّان في صيف عام 1968 ومشهد شعريّ يستدعيه من ذاكرته قبل أكثر من عشرين عاماً عندما شارك في أواخر عام 1979 في أحد مؤتمرات اتحاد الكُتَّاب العرب في دمشق؛ وأخذه المضيفون لزيارة مدينة القنيطرة، وشاهدوا التدمير الفظيع الذي تعرَّضت له المدينة. ووقف الزائرون بجوار الأسلاك الشائكة التي يرتفع وراءها علم الاحتلال الصهيونيّ الكريه. «مددت يدي من فوق السلك، وأمسكت بالأفرع العلويّة من إحدى الشجيرات البريّة في الجانب المُحتلِّ من الجولان. أخذت أهز الشجيرة المضمومة في يدي، وقلت للدكتور حسين مروة، وكان يقف بجواري مباشرةً: هذه هي الأرض المُحتلَّة يا أبو نزار. إنني أستطيع أن أمسكها باليد... هل ترى كم هي قريبة ملموسة، موجودة بحقّ. إنني أستطيع الإمساك بها باليد كالمنديل. وفي عينيِ حسين مروة تكوَّن الجواب كلّه، وكان الجواب صامتاً مبلولاً» (ص10).

فالأرضُ المُحتلّة واقعٌ مر يجلب الدموع إلى المآقي. وهي واقعٌ يبلور «الإهانة المُتجسِّدة في انتزاعها مِنّا. فالإهانة تنغِّص حياة المُهانين. نشيدنا ليس للقداسة السابقة، بل لجدارتنا الراهنة. فاستمرارُ الاحتلال يشكِّل تكذيباً يوميّاً لهذه الجدارة» (ص11). والنصّ مشغول بتجسيد فقداننا للجدارة وبتجلِّيات هذا الفقدان التي تتغلغل في نسيج الحياة اليوميّة فتجعل الجميع يحسون بفداحة الهوان، وبفقدانهم للجدارة بطريقةٍ تنخر الروح وتسري في الدم، فتصيب الجميع بشللٍ جمعي مقيت لا هو موت ولا هو حياة.

وسوف أتوقَّف هنا عند هذا الحدّ من قراءتي لكتابِه البديع.. لأقول من جديد وداعاً يا مريد.

صدر في

كتاب الدوحة



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



جين كورتيز:
سريالية الهوامش

في كتابه «معذَّبو الأرض» أكَّد «فرانز فانون» على أن «شعراء الزنوجة لن يتوقَّفوا عند حدود القارّة. ستتبنَّى أصوات سوداء من أميركا، الأنشودة بانسجام تامّ، وسيرى «العالم الأسود» النور، ولن يتردَّد «بوسيا» من غانا، و«بيراجو ديوب» من السنغال، و«هبات با» من السودان، و«سانت كلير دريك» من شيكاغو، في التأكيد على وجود روابط مشتركة وقوّة دافعة مماثلة». كان هذا بالضبط نفس الشعور والوعي اللذين تقاسمتهما، وسعت الشاعرة الأميركية «جين كورتيز» إلى نشرهما، من خلال كتاباتها ومشاركاتها الفعَّالة في المشهد الثقافي؛ الأميركي، والدولي. وقد أبت الشاعرة «جين كورتيز» إلّا أن تكون نبراساً، وجديرة بمقولة «بنجامين بيريت» الشهيرة «الشاعر ليس لديه خيار سوى أن يكون ثورياً أو يتوقَّف عن كونه شاعراً»؛ وبلا شكّ، كانت تلك السمة تمثِّل «الطبيعة الثانية لـ«جين كورتيز»؛ واحدة من أقوى الأصوات السريالية، مثال شجاع للشاعر الحقيقي في فترة يسود فيها الجبن والارتباك والنفاق وتزييف الحياة الفكرية»[1].

«جين كورتيز - Jayne Cortez»، شاعرة وناشرة وناشطة أفروأميركية، معروفة بأدائها الشعري المرفوق بموسيقى الجاز، والبلوز، والذي يمكن اعتباره ممارسة ملتزمة لتقريب الفنّ، بشكلٍ مباشر، من المجتمع. ولدت «جين كورتيز» في 10 مايو/أيار (1934) في «فورت هواشوكا» في «أريزونا» حيث كان أبوها يرابط في القاعدة العسكرية. في سن السابعة، انتقل أهلها إلى جوار «واطس» بـ«لوس أنجلوس» حيث ترعرعت وهي تستمتع إلى تسجيلات الجاز والموسيقى اللاتينية التي جمعها والداها. كانت تتوق إلى أن تصبح ممثِّلة؛ ولذلك درست الفنّ والموسيقى والمسرح خلال تعليمها الثانوي، قبل أن تلتحق بكلية «كامبتن» التي سرعان ما غادرتها لأسباب مادّيّة. في عام (1954)، تزوَّجت من عازف الساكسفون المرموق «أورنيت كولمان»، ورُزقت منه بطفل سمَّته «دناردو كولمان» قبل أن تنهي علاقتها بـ«أورنيت» عام (1964) لتؤسِّس فرقة «واطس» المسرحية، والتي عملت مديرة فنِّيّة لها، إلى حدود عام (1970).

كانت نشيطة جدّاً في نضالات حركة الحقوق المدنية، وساندت العديد من زعماء هذه الحركة، منهم «فاني لو هامر»، واتَّخذت الفنّ وسيلة للدفاع عن القضايا السياسية لحركة الفنون السوداء. جابت العديد من الدول الأوروبية، والإفريقية، وانتقلت للعيش مع زوجها النحَّات «ميلفن إدواردز» في «دكار» عام (1975).

في (1980)، أسَّست «كوريز» فرقتها الموسيقية «فايرسبيترز» كي ترافق أداءها لأشعارها، وسجَّلت ستّ أسطوانات من الشعر المرفق بموسيقى الجاز. تُرجمت أعمالها إلى (28) لغة، وحصلت على جوائز عديدة، منها الجائزة الأميركية للكتاب، وجائزة المهرجان الإفريقي الدولي، كما حصلت على زمالة من صندوق المنَح الوطنية للفنون. من أهمّ أعمالها: «درج ملطخ بالبول وأواني الرجل القرد» (1969)، «مهرجانات وجنائز» (1971)، «احتفالات وعزلات» (1975)، «جلطات: قصائد مختارة وجديدة» (1984)، «طبول في كل مكان» (1990)، «حدود زمن مضطرب» (2003).

شعر عفوي وموسيقى الجاز

التحقت «كورتيز» بعالم الأدب خلال الاحتدام والتأجّج الثقافي الذي شهدته حركة الحقوق المدنية خلال الستينيات، وكانت الانشغالات السياسية، والاجتماعية التي ميَّزت كتابات تلك الحقبة، وتفكيرها، والأسلوب الجديد للكتابة الشعرية، واضحةً، بشكلٍ جزئي، في أعمال «كورتيز»، إلّا أنها كانت تجسّد، دائماً، أسلوباً فريداً في تعبيرها عن القضايا والمواضيع التي استأثرت بأعمالها. كانت العفوية سمة فريدة ميَّزت أسلوب «كورتيز»، بالرغم من أنها قد تكون مبهمة عندما يظهر عملها على الصفحة. تؤكِّد «كورتيز»، في مقدِّمة كتابها «المغنطة الشعرية» (1991)، أنها تخلق البنية الحقيقية لشعرها في أثناء

حصص التسجيل التي تحضر إليها مادّة جاهزة؛ إنها تؤلِّف، بشكلٍ عفوي في أثناء الأداء. وتعتبر «كورتيز» عملها داخل الموسيقى، وسيلة لتعزيز دور الشاعر من خلال توسيع نطاق إمكانات التكنولوجيا، تقول: «أحاول أن أنقل هذا المزيج بين الشعر والموسيقى والتكنولوجيا إلى مستوى شعريّ أعلى. إنه استعمال شعري للموسيقى، استعمال شعري للتكنولوجيا، توزيع متناسق لجميع هذه العناصر». (بويتيقا، ص6).

وفي السياق نفسه، يتذكَّر عازف الترامبيت «دون شيري» الدور المهمّ الذي لعبه اهتمام «جين كورتيز» بجمع التسجيلات الموسيقية، بمختلف أنواعها وأشكالها (والحسّ التاريخي الذي غلب على مجموعتها) في تكوينه الموسيقي، وخاصّة في موسيقى الجاز. كما يشير إلى أن «أورنيت كولمان» (الذي كان حينها متزوِّجاً من «كورتيز») يدين ببعض اهتمامه وإحساسه بهذا الإرث الموسيقي، لـ«كورتيز». وبحسب «دون شيري»، ساعدت «كورتيز»، أيضاً، موسيقيِّي الجاز الطلائعيين في «لوس أنجلوس» على ربط علاقات منسجمة ومتماسكة من خلال صداقاتها مع العديد من الموسيقيِّين الشباب، كما أنها كانت سبب تعرُّف «دون شيري» على «أورنيت كولمان»، على سبيل المثال. ولأن حجوزات النوادي الخاصّة بموسيقيِّي الجاز الناشئين كانت قليلة ومتباعدة في «لوس أنجلوس»، في خمسينيات القرن الماضي، أتاحت هذه الشبكة الشخصية لبعض «الموسيقيِّين ذوي الأفكار المجدّدة، العثور على بعضهم الآخر، كما عزَّزت ممارسة وخبرة «كورتيز» في الموسيقى السوداء الشعور بالانتماء، والشعور بالمسار الثقافي المتجذِّر في الثقافة السوداء بين الشباب الطلائعيين. ففي عام (1963)، على سبيل المثال، قامت «كورتيز» بتطوير عرض فردي للأدب الأسود، وموسيقى الجاز أدَّته، لأوّل مرّة، مع فرقة ضمَّت عازف البيانو «هوريس تابسكوت». كما أدَّت قصائدها، أيضاً، مع «أركيسترا»، بانتظام، بين عامَيْ (1964) و(1966). خلال هذه الفترة، فكَّرت في المزج بين الشعر السريالي الجديد والمسرح والموسيقى والرقص الذي سيميِّز ممارستها الفنِّيّة الناضجة، بالرغم من أنها لم تطوّر تقنية العرض باستخدام وسائط متعدِّدة، بشكل كامل، إلّا بعد انتقالها إلى مدينة نيويورك، عام (1967)[2].

تكتب «كورتيز»- بالأساس- قصائد مدح، يمكن تفسيرها بكونها قصائد تأثَّرت تأثُّراً كبيراً ببنية البلوز وقصائد الاحتجاج ونزعتهما، وتعكس أجندتها السياسية، والاجتماعية حيِّز انشغالاتها بما هو فردي ودنيوي، فهي تكتب حول الفقدان والاستغلال والجشع والفساد والتلاعب والتفاهة التجارية وقتل الأطفال بالمخدِّرات التي يوفِّرها مروّجوها، بالإضافة إلى مواضيع لها علاقة بالحبّ والجنسانية لدى النساء. في الوهلة الأولى، قد يبدو أن اختيار أسلوب القصيدة يناسب محتواها، إلّا أن «كورتيز» لا تستخدم الأشكال المتعارف عليها مثل «سوناتا» أو «فيلانيل» (قصيدة ثنائية القافية). تمتدّ رؤيتها الجغرافية، والثقافية على خريطة واسعة تعكس أسفارها في نطاقات مختلفة في إفريقيا وأميركا اللاتينية، وأوروبا، وكندا، كما تفصح عن ذلك إيحاءاتها وإشاراتها إلى رموز ثقافية، خاصّة تلك التي تتعلَّق بالثقافة الإفريقية كما فعلت عندما غيَّرت اسم شركة النشر الخاصّة بها إلى «بولا بريس» والتي تعني في لغة يوروبا (إحدى لغات نيجيريا)، «ناجح».

سريالية أفروأميركية

كانت «كورتيز» على اتِّصال بالسريالية بصفتها تيّاراً منظَّماً، لأوّل مرّة، في منتصف السبعينيات، ومنذ ذلك الحين ، شاركت بانتظام في أنشطة الحركة السريالية في الولايات المتَّحدة، من



خلال بيانات مثل «عندما يعوّض السائحون العرّافين» (احتجاجاً على مرور 500 عام على اكتشاف «كولومبوس» لأميركا عام (1992)، و«دفاعاً عن تيري غايتون» بصفتها محرّرة مساهمة في كتاب «أرواح حرّة: حوليّات الخيال الثائر»، ومشاركة في مؤلّفات جماعية مثل «ترسانة: عصيان سريالي، حرية خارقة/ حذر الرغبة» (كتالوغ المعرض السريالي العالمي في شيكاغو عام (1976))، وأخيراً، «السريالية ومتواطئيها المشهورين» وبيان «ماذا باستطاعتك أن تفعل بشأن هذا؟»[3].

يربط «جو وودسان» عمل «كورتيز» بالشعراء السرياليين الأميركيين الذين يستخدمون الفنّ الإفريقي وموسيقى البلوز والجاز، وبشعراء حركة الزنوجة، التي تضمّ أعمالاً لـ«يوبولد سيدار سينغور» و«إيمي سيزير» ممَّن أطلقوا حركة أدبية في ثلاثينيات القرن العشرين ليستعيدوا مركزية ثقافاتهم الإفريقية المعنيّة والتي همَّشها الاستعمار الأوروبي، ويؤكّدوها. تشير مقارنة «وودسان» لـ«كورتيز» بأعمال شعراء الزنوجة، إلى أنه ميَّز صفات متعدِّدة في عملها، تركّز على التزامها بالذاكرة الثقافية الإفريقية. مع ذلك، ترسِّخ «كورتيز» نفسها، بقوّة، في الفضاءات المهمّشة للتجربة الأفروأميركية، خاصّة من خلال المحيط ونوعية الحياة المتضمِّنة في عنوان المجلَّد الأوّل «درج ملطَّخ بالبول وأوعية الرجل القرد» (1969)، ويظهر عنوان الديوان في القصيدة المعَنْوَنة بـ«ليد» كإشارة إلى مغنّي البلوز «ليدبيلي». القصيدة لا تتعلَّق، تحديداً، بالمغنى المشار إليه، لكنها تشير إلى مكانة البلوز وقيمته في بيئة تتَّسم بالفقر والاستغلال التجاري. لقد قامت «كورتيز» بردّ الاعتبار لهؤلاء المؤرِّخين الموسيقيين في ديوانها الأوّل، باعتبارها لموسيقى البلوز، والجاز بوصفهما شكلَيْن فنِّيَّيْن أرَّخا للتحوُّلات العديدة للتجربة الأفروأميركية وما يميِّزها عن التجربة السائدة، ولذلك تضمَّن ديوانها إشارات عديدة لأسماء مرموقة، منهما «شارلي باركر» و«هادي ليدبيلي» و«دينا واشنغطون» و«أورنيت كولمان» و«بيلي هوليدي» و«جون كولترين» و«فاتس والر».

تبدو «كورتيز» كأنها تمارس ألعاباً بهلوانية بصرية، في بعض القصائد، وهي تقنية تعكس ذوق الشعراء السود لفترة الستينيات الذين كانوا يميلون إلى خرق الأعراف الشعرية: مثلاً، تمّ طبع قصيدة «عودة دينا إلى البلدة» وكأن هامش الصفحة اليمنى هو هامش أعلى الصفحة؛ لهذا كان من اللازم قلبها لقراءته. في قصائد أخرى عديدة، تمّ طبع العنوان بجانب هامش الصفحة اليسرى بدل طبعه أعلى الصفحة. أمّا بالنسبة إلى اللُّغة التي تستخدمها «كورتيز» في هذا الديوان وفي دواوين أخرى، فهي لغة شفهية يتداولها السود بامتياز، وغالباً ماتكون لها حدّة مرتبطة بالمجال الحضري. وعندما تدعو الضرورة إلى ذلك، تصير هذه اللُّغة مباشرة، بدون مراوغة، عندما تتناول مواضيع لها علاقة بالطريقة التي يتمّ بها هدر الحياة البشرية، كما فعلت في قصيدتها «اجتماع سمك مجفَّف بملح، منتظراً أن يهتزّ في شباك الحياة». تحكي هذه القصيدة عن فتاة تبلغ من العمر ستّة عشر سنة، مرَّت بتجارب مديرة في الحياة. وفي قصيدة أخرى معنونة بـ«عرق»، تتناول «كورتيز» المثلية الجنسية لدى السود، والتي يتَّضح من خلال المتحدِّث في القصيدة أن خيار المثلية الجنسية يشكِّل تهديداً للشعب الأسود، باعتباره صادراً عن جماعة يحدِّدها أساس عرقي مشترك. وباختصار، تعجّ قصائد «كورتيز» بصور صارخة لواقع لا يمكن أن نتخيَّله، ويقول الكاتب «والتر موسلي» في هذا الصدد: «تمتلئ قصائد «جين كورتيز» بالصور، التي يخشى معظمنا رؤيتها. كلمات يمتلئ عالمها بالحقائق التي نشكّ فيها، ونخافها. (شعرها) يتبع آثار الأقدام التي خلَّفتها النشوة. الحالمون على رمال مبلَّلة بالسوائل الحيوية للثورة والأمل والحبّ». (انظر كتاب «نساء سرياليّات»).

تنوُّع في المواضيع والأساليب والأشكال

في مجلَّدها الثاني «مواسم ومآتم» (1971)، تقوم «كورتيز» بتوسيع انشغالاتها الجمالية والمواضيعية، على النقيض من لمجلَّدها الأوّل الذي ركَّز اهتمامه، بالأساس، على الموسيقيين وأمثلة محدَّدة للفقدان والضياع والألم المشترك؛ ففي القصيدة التي صيغ منها عنوان المجلَّد «مواسم ومَآتِم»، ترثي «كورتيز» موت زعماء، سود مثل «باتريس لومامبا» و«مالكوم إكس» كما تعترف بأنواع أخرى من الموت تحدث بسبب الفقر والمخدِّرات والعنف. ويوحي التوازن الحاصل بين «مواسم» و«مآتم» في العنوان بالثبات والمساواة لأن كلّ احتفال يقابله موت في النهاية؛ إننا نموت عندما يموت زعمائنا ونتائج الخوف والحزن يتم جبرها ليس عن طريق الكلمات بل عن طريق البلوز. ويقوم المتحدِّث في قصيدة «مشاهدة استعراض في هارليم عام 1970» بتقييم حدث الاستعراض هذا، من خلال منظور سياسي ثاقب، واصفاً إيّاه بكونه مثالاً لـ«ثقافة استعمارية متآكلة»، ويخترق المتحدِّث البهجة السطحية ليصل، في اللّب، إلى توضيح للعلاقة بين المهيمن والضعيف، في الآن الذي تكون فيه الضحيّة، من غير علمها، مجبرة على الإعجاب بمضطهدها. وتمزج قصيدة «شقّة الليل الإفريقي»، التي استلهمتها من أسفارها في إفريقيا، على ما يبدو، بين منظور إفريقي وأفروأميركي، إذ تطلب المتحدِّثة من إفريقيا أن تحرِّر بصيرتها من «مرتزقة الوهم»؛ وفي لحظة استعلائية، تنبذ وتتبرّأ المتحدّثة من آلام تاريخ الأميركيين السود، وتتخلَّى عن «ظلّ حزنها» لتصبح امرأة إفريقية منفتحة ومتقبّلة لتاريخ أجدادها، غير أن هذه الذكرى، التي تعيد المتحدِّثة إلى وضعها الأصلي في تراثها، لا تكتمل إلّا بذكرى الهجرة العابرة للأطلسي واضطراباتها الثقافية، والبدنية. وتقدِّم لنا «كورتيز» هذا الجزء من القصيدة من خلال (كولاج) يتشكَّل من صور سريالية للأسلحة، والموت الذي ينجو فيه أبناء البشر، ويتخيّل فيه القارئ الناجين على شكل طيور تستقبل الثقافتَيْن؛ الإفريقية والأميركية معاً.

وفي المجلَّدات التالية، تستحضر «كورتيز» أشكالاً متنوّعة لمواضيع وأساليب كرَّستها في مجلَّديها الأوَّلَيْن، وتكتب حول سكّان المدينة وأحداث مشحونة سياسياً، خلال أزمة الفييتنام ومذبحة سجن «أتيكا» والنضال المستمرّ من أجل تحرير الشعوب الإفريقية والمشاكل المتفاقمة في جنوب إفريقيا وقساوة الشرطة الأميركية. رفعت من استخدامها للسخرية، وواصلت صقل شكلها الشعري، كما حافظت على استفادة أعمالها من موسيقى الجاز كما في قصيدة «عزلة روز» المهداة إلى «ديوك إلنغتن»، وكانت، على الدوام، واعية بأبطالها وبطلاتها في مجالات أخرى غير الموسيقى.

يقدّم ديوانها «في مكان ما قبل اللامكان» شهادة على شرف شاعرة كانت تكتب لما يقرب ثلاثين عاماً. إنه مجلَّد يذكّرنا، بشكل كبير، بالأفكار والتقنيات التي كانت تشغل «كورتيز»،









في السابق، خاصّة في اعترافها بما هو متجاوز للأوطان. يبدأ المجلَّد، مثلاً، بتكريم شعري من ثلاثة أجزاء، للشاعر الكوبي «نيكولاس غيين»، والمستلهمة، في جزء منها، من زيارتها لـ«كوبا» عام (1985)، حيث كانت رفقة جماعة من الكُتَّاب الأميركيين، ونحَّات، في زيارة لـ«نانسي موريجون»، و«غيين». شعرت «كورتيز» أن «كوبا» تشبه غرب إفريقيا، حيث أدركت الدمار الظاهر للعين الأميركية، لكنها استطاعت أن ترى ماوراء المظاهر السطحية إلى جمال جسدي طبيعي، وآخر روحي. في الجزء الثاني من التكريم مُعنْون بـ«ادويبي» والتي تعني «شكراً» في لغة «يوروبا» النيجيرية، وجدت «كورتيز» «كوبا» كما تصوَّرها «غويلين» في شعره، غير أنها لم تجد «غيين» الإنسان، واستحضرت إيقاعات الرقص وصوره، لتشير إلى الغنى البهيّ والشمولية في أعمال «غيين»؛ واستخدمت لائحة مثيرة لتستحضر طاقة عمله: «وقفت في ملعب عوائه الشعري المتقطِّع، وسمعت رسائل مشفَّرة ومغلَّفة بقرع راس الطبل من أويو». وتشرح آخر قصيدة من القصائد الثلاثة (أقصرها وأكثرها وضوحاً) تفاصيل لقاء «كورتيز» بالشاعر «غيين» رفقة بعثة من الشعراء الأفروأميركيين عام (1985). تتميَّز نبرة هذا المجلَّد، بشكلٍ عامّ، باحتفالها بفيض الحياة والجمال الطبيعي البسيط للأرض، ويعترف، أيضاً، بطبيعة التغيير المستمرّة من خلال إدراكها بأن التغيير السياسي، في عام (1985)، يوازي التغيير الحاصل في «بريتوريا» في جنوب إفريقيا، وهايتي، حيث يطالب السكّان الأصليون بما سُلِب منهم، على النقيض من سكّان «أريزونا» الأصليين.

في الحقيقة، لقد حافظت «كورتيز» على تصوّرها النقدي المتميِّز نحو القضايا الأميركية كما عبَّرت عليها في قصيدتَيْها؛ «حمام مدينة نيويورك»، و«1988، ماذا الآن؟»

لقد كان انغماس «كورتيز» في فنِّها المتمركز حول الموسيقى، ثابتاً ومتّسقاً، منذ بداية حياتها المهنية، ومايزال عملها يوضِّح المزج المتناسق بين فنون الشعر والموسيقى، في احترام عميق للشعراء الذين ألهموها. إن صوت «كورتيز» مكوَّن حيويّ لا يمكن الاستغناء عنه في جوقة الشعر الأفرو أميركي.

جين كورتيز

(مختارات شعرية)

هناك تكمن الحقيقة

إنهم لا يبالون
إن كنت فردانيّاً،
يساريّاً، يمينياً،
مجنوناً أو أفعى..
سيحاولون أن يستغلّوك
أن يستنزفوك، أن يسجنوك،
أن يفصلوك أن يعزلوك
أو يقتلوك.
وستختفي في غضبك،
في جنونك،
في فقرك،
في كلمة في جملة في شعار، في كاريكاتور
تَمَّ في أرمدة.
ستخبرك الطبقة الحاكمة أنه
لا وجود لطبقة حاكمة،
بينما هم ينظّمون مساندهم اللبيراليين
في شكل عصابات غوغائية عنصرية.
بينما هم ينظّمون أبناءهم
في شكل عصابات الكوكلوكس كلان..
بينما هم ينظّمون شرطتهم
في شكل شرطة قَتَلة..
بينما هم ينظّمون دعايتهم
في شكل جهاز، ليحوّلونا إلى عظام بغبار الملائكة.
ليشغلونا بالرموز الغربية
في تسريحات الشعر الإفريقية.
ويلقّحوننا بالكراهية،
ويمأسسوننا بالجهل،
وينوّمونا، مغناطيسيّاً، بصوت رتيب صُمِّمَ
ليجعلنا نفرّ من الواقع، وندوس على حيواتنا
ونحن مبرمجون كي ندمر ذواتنا،
كي نتشظّى
لندفن تحت عمليّات استخباراتية سرّية
للجنّ غبية، لها ميولات نحو الموت..
وهناك، تكمن الحقيقة.

الأعداء يهذِّبون فحولتهم
بين آبار النفط في البنتاغون.
الجرّافات تقفز في رقصات الهدم.
العجزة يموتون من الجوع.
المخبرون يبلّون أحذيتهم، باحثين عن الفتات.
يكاد دم الحياة يموت
في فم الإمبريالية الجشعة.
ويا صاحبي،
إنهم لا يبالون
إن كنت فردانيّاً
يساريّاً، يمينيّاً،
مجنوناً، أو أفعى.

سيرشّونك
بداء الفيالقة
سيملؤون خَياشِيمك
بأنفلونزا الخنازير لعجرفتهم.
سيقحمون في جسدك سدادة
متلازمة الصدمة التسمُّمية،
وسيحاولون أن يفرغوا
كلّ موارد العالم في عروقهم،
ويحلِّقوا إلى (الهناك) الأزرق البرّي
ليلوّثوا كوكباً آخر.

وإذا لم نحارب،
إذا لم نقاوم،
إذا لم ننظّم أنفسنا ونتحدّ
ونستعيد القوة لنتحكَّم في حيواتنا،
عندها سنرتدي
هيئة العبودية المفرطة،
سمة الخضوع المنمَّق،
هيئة الانتحار الغريب،
سحنة الفزع اللانساني
وطلعة القمع النتن،
للأبد، للأبد، وللأبد.
وهناك، تكمن الحقيقة.

المضطهدون

الفنّ؟
لماذا يهتمّ
مضطهدو الفنّ
بالفنّ؟
هم يقفزون على عَرَبَة المُوسِيقَى..
يتمرَّغون في قصاصات الصحافة
ويلوِّثون الكوكب
باضطهادهم الإباحي.
الفنّ؟
لماذا يهتمّون بالفنّ؟
هم يتحوّلون
من سياسيين منافقين معاصرين
إلى سياسيين فاسدين قدامى،
إلى موظَّفي رقابة متطفِّلين.
هم لن يدعموا الفنّ،
لكنهم سيدعمون الحرب
والفقر
وسرطان الرئة
والعنصرية
والاستعمار
والنفايات السامّة..
هذه هي أخلاقهم،
هذه هي عقيدتهم،
هذه هي حمايتهم للجمهور
ومساهمتهم في الترفيه العائلي.
لماذا يهتمّون بالفنّ؟

شَذرَة حكم تعشُّفي رقم (٢)
(خريف في نيويورك، 1972)

أنا انتكاسة فمٍ ينزف
جرّاء عهد قطعته في شجن.
أنا أتحكَّم في النهوض والسقوط،
عبر روابط الكآبة
لعرق اللاجئين.
أنا عصارة جمهورية شفاه المستنقعات.
أدفع برأسي إلى الأمام،
عبر واقيات العنف الزجاجية،
لأعمد عبر إعصار من عصيّ ليلية.
أصرخ في وجهي.
لقد صَبَبْتُ البنزين على بطني ضدّاً على المشتبهين،
وحلّقت بعيداً...
انتباه. إلى كلّ الوحدات:
أدعو الأبخرة
المسحوبة إلى الخلف، عكس الفولاذ،
عكس اللعنة اللامرئية لصرخة،
كي تزيل حواجز جسدية لتابعها،
وتدع تلك النتانة تصير وليمة
على ياقوت مخالبي الطينية.

أنا حماس من ارتعاشة فَكّ رديء
للعَاقِبَة.
تعال، واحتفل بي.

إنها لا شيء

إنها لاشيء
هذه المأساة التي بين ذراعينا.
نستطيع أن نخلق عظاماً جديدة،
لحماً جديداً،
أزهاراً جديدة ضدّ الجنون..
فستاناً أحمر آخر،
سفّاحاً آخر من
اِلتِواء رقبة صراعنا.
نعم.
نستطيع أن نسامح قلباً اعتراه الوجوم
اتّجاه آذاننا،
ونستريح من الاعترافات
الثابتة لكعكة دموية.
إنها لاشيء.

في الطريق إلى النهاية

أعلم أنهم يريدونني أن أنجح،
أن أدخل قطارات العين وأغزو الأقراص،
أن أستَدْر، وإلّا سيُطلَق علَيّ الرصاص.
أعلم أنهم يريدون حقني
بالخوف من نفسي؛
لذا سأخفض وجهي، وأومئ برأسي
أعلم أنهم يريدونني أن أنجح،
لكنني لست في عجلة من أمري.

□ إعداد وترجمة: الحبيب الواعي

المرجع:
شعراء أفروأميركيون: حياة، أعمال وموارد، للكاتبة «جويس أوينز بيتس»، «غرينوود بريس»، كونيكتيكوت، أميركا (2002).

هوامش:
1 - نساء سرياليات، أنطولوجيا عالمية، من تحرير وتقديم «بنيلوبي روزمونت»، منشورات جامعة تكساس، 1998، ص358 .
2 - حركة فنون السود: القومية الأدبية في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين لـ«جيمس إدوارد سميتهورست»، منشورات جامعة كارولينا الشمالية، 2005، ص297 .
3 - نساء سرياليات، أنطولوجيا عالمية، من تحرير وتقديم «بنيلوبي روزمونت»، منشورات جامعة تكساس، 1998، ص358.



في هذا الحوار الشامل مع الكاتب الألماني «راينر ستاش»، واضِعُ أحْدثِ وأشْملِ سيرةٍ عن «فرانتس كافكا»؛ العمل الضخم الذي لا مثيل له لفهم القصّة الكاملة لحياة «كافكا»، يقترح واضِعُ السّيرة، وهي الأكثر شُمولاً واستقصاءً، تقديمَ صورةٍ مُغايرة عن «كافكا»، لإبْعاد التّأمُّلات الفارغة عن الكاتب، والكَفّ عن عدّه شخصاً مُصاباً بالعُصاب..

فرانتس كافكا

السّنواتُ الحاسمة

قضى «راينر ستاش - Reiner Stach» ستَّ سنواتٍ من عُمْره لإنْجاز سيرة عن «فرانتس كافكا» (1883 - 1924)، وتأتّى له هذا بفضل الدَّعْم الماليّ لمطابع «فيشْر»، وكانت النّتيجةُ إصْدارَ كتابٍ هو الجزء الأوّل من سيرة ستتألّف، فيما بعد، من ثلاثة أجزاء. عنوان هذا الجزء الثّاني الذي يتناوله هذا الحوار هو (السّنواتُ الحاسمة)، وقد صدر عام (2002)، ويتألّف من أكثر من (600) صفحة، تتناول سنوات ما بيْن(1910) و(1915)، وهي السّنوات الخصبةُ التي كتب فيها الكاتب التشيكي رواياته: («القرار»، و«التّحوّل»، و«المفقود»، و«المُحاكمة»). أمّا الجزء الأوّل فعنوانه (سنواتُ الاِعتراف)، وصدر عام (2008)، ويرتبط بالسنوات: من (1883) إلى (1910)، وأمّا الجزء الثالث الذي ظهر عام (2014) فعنوانُه (سنواتُ الشَّباب)، ويتعلّق بالأعوام: من (1916) إلى (1924).

لم يُثر كاتبٌ حديثٌ ما أثاره «فرانتس كافكا» من تعدُّد القراءات، واختلاف التّآويل. وكان كلّ تأويل أو قراءة يُسقط على الكاتب همومَه ومشاغلَه، ويرى فيه أفكاره الخاصّة به : فالسّوريواليون قرؤوا «كافكا» من خلال الحُلْم واللاّشُعور والدُّعابة السّوداء، وفسَّر أصحابُ الفكر الدّينيّ كتاباته مُترسِّمين خُطى «ماكس برود - Max Brod»، فعدُّوها رُموزاً وأمثولات (أليغوريا) وحِكَماً. أمّا أتباع المذهب الوجوديّ فوصلوه بالفيلسوف «كيركجارد»، وبنظريّات العبث، وحسبوه ذلك الشّخصَ الذي هجره الرّبُّ وتخلّى عنه، فأضحى وحيداً ومخْروماً من كلّ مدَدٍ أو عوْنٍ إنساني. وسيُركّزُ مُشايِعو التّحليل النّفسيّ من «مارت روبير» إلى« دولوز» و«كاتاري» على مشكلته الأوديبية (عُقدة أوديب)، ورأى فيه آخرون ذلك الكاشفَ الألْمَعِيَّ عن فظائع القرن...أو ذلك الشخص المُصاب بنزعة مَرَضية في بُلوغ الكَمال.

إنّ الأبحاث البيوغرافيةَ الجديدة التي اعتمدت مصادرَ لم تكُن مُتاحةً من قبل، كالوثائق، والرّسائل، والمخطوطات...تَعُدُّ هذه القراءات مُتجاوزةً، وهذه التّآويل مُغْرِضَةً. ولا تُظهر «كافكا» بوصفه كاتباً ساخراً، أو مُتديّناً، أو غامِضاً، بل بصفته كاتباً حيّاً، وديناميّاً، وعاشِقاً، ومُتمرّداً، ومُقاوِماً.

■ حوار: ليونيل ريشار □ تقديم وترجمة: محمد الفحايم





منذ وقت طويل يا «راينر ستاش» وأنتم تُنذرون نفسكم لـ«كافكا». فمنذ (1987) كنتم قد نشرتم مقالاً يعْرِضُ نظْرتَه إلى الحُبّ وإلى العلاقات العاطفية. وبعد بقليل، اشتغلتُم على الأوراق التي تركتْها «فليس باور» بعد موتها في الولايات المتّحدة، وهي واحدة من خطيباته، تَراسَل معها من (1912) حتى (1917). لقد قمتم بتنظيم معْرض في «نيويورك» انطلاقاً من هذه الأوراق، فماذا جَنَيْتُم منها لمَعرفة شخصية «كافكا» ذاتِها؟

- لقد اكتشفتُ، بالفعل، في منزل ابن «فليس باور» في ضواحي «نيويورك»، الأوراقَ التي احتفظتْ بها بعد ما بإعتْ رسائل «كافكا». ويُوجد بحوزته جزءٌ كبيرٌ من خزانة أمّه. ولقد أقيم هذا المعرضُ عام (1999). لمّا همَمْتُ بمُغادرة ألمانيا، استطاعتْ أنْ تحْفظَ هذه الأوراقَ مع أمتعتها. و-بالطّبع- إنّ معظمَ هذه الأوراق يتعلّق بعائلتها. ولطالَما أطْلَعني ابنُها على الأحداث المؤلمة التي عاشتْها. ويكادُ «كافكا» لا يعرف شيئاً عن هذه الأحداث ما عدا بعضَ التّفاصيل. في حين أنّ هذا كلّه كان يحدثُ في فترة خُطوبته على «فليس». وعندما يحيط المرءُ عِلْماً بها فإنّه يقتنع أنّ ثمّةَ سوءَ فهم كبيراً قد حصل في المراسلة التي جرت بين «كافكا» و«فَليس». لقد ساءت أحوالُ «فليس» خلال فترة مُعيّنة، وخارتْ قُواها. وكان «كافكا» قد اقتنع بأنّه يتحمّل الخطأ في ما حدث، وفي الواقع، لم يكُن بمقدوره فعلُ شيءٍ ما. كانت إحدى أخوات «فليس» قد وضعتْ مؤلوداً لقيطاً، وكان هذا الفعلُ مَجْلَبَةً للعار بالنّسبة إلى عائلة يهودية، فرأت العائلةُ أنّ من واجبها التّنكُّرُ لها. وكان أخوها، من ناحية أُخرى، قد حوَّل مبلَغاً من المال، مزَوِّداً حِسابَ مُشَغِّلِه، فكان عليه أن يهربَ حتّى لا يُودَعَ السِّجنَ، فهاجر إلى الولايات المتّحدة. و«فليس»، هي التي تحمَّلتْ، من الناحية المادّيّة، هذين المُصابَيْن، إذ كان لا بُدّ لها أن تخْسِر مالَها الذي ادَّخرتْه، والذي كان، بمعنى ما، يمثّل مهْرها، ورفضتْ أنْ تُخبر «كافكا» بهذا الأمر...وما كان فعلُها هذا ليُشكّل قاعدةً متينةً لإقامة روابط ثقةٍ، وههُنا تكمُن المُفارقةُ؛ عندما كانت «فليس» تطلُب من «كافكا» أن يتحلّى بالواقعيّة، ويتقبّل الواقعَ في نهاية المطاف، كانت تَكْتُمُ عنه هواجسَها الشّخصية. ولقد جرت العادةُ أنْ تُقرَأ مراسلتهما من منظور «كافكا»، إذْ إنّنا لا نتوفّر على رسائل «فليس». في الواقع، لا يُحسّ المرءُ في هذه المراسات إلاّ بمأساة «كافكا». لقد قرأتُها من زاوية أُخرى، آخذاً بعيْن الاِعتبار هذه الأحداثَ المُهمّة.

حين عثرتم على هذه الأوراق التي تركتْها «فليس باوْر»، كنتم قد بدأتم، من قبل، كتابةَ سيرةٍ عن «كافْكا»، وتوقّعْتُم إصْدارها في ثلاثة أجزاء. وأصدرتم، أوّلاً، الجزءَ الثاني المتعلّق بالسنوات: من (1910) إلى (1915)، أيْ الفترة التي بلغ فيها «كافكا» سنّ الرُّشد...لأيّ سبب؟ لكن، لنسألْ، في البداية، عن سبب إصْدار سيرةٍ جديدةٍ عن «كافكا»؟

- لسببٍ بسيطٍ هو أننا نعْدَمُ، حتّى الآن، وجودَ قصّةٍ كاملةٍ عن حياة «كافْكا»...لقد كتب النّاشرُ الرّائدُ كلاوْس فاكنْباخ عملاً جيّداً عن طفولة وشباب «كافكا»، لكنّها سيرةٌ تعود

إلى العام (1958). ولقد كان له فضْلُ الاعتماد على شهادات الأشخاص الذين رحلوا منذ أمد، ولم تصدُر أيّةُ دراسة من هذا القبيل باللّغة الألمانية، منذ (1958) إلى أيّامنا هذه. لقد وُجِدَتْ بعضُ السِّيَر باللّغة الإنجليزية، بَيْدَ أنّها ضعيفةٌ في رأيي، لأنّ المصادر في ذلك الوقت لم تكن مُتاحَةً، فكان أن يكتبَ المرْءُ عن كُتُبٍ «كافكا»، أيسر مِنْ أن يشْرع في إنجاز بحوث بيوغرافية عنه. غير أنّ الوضْعَ تحسَّن في السّنوات الأخيرة، ليس بفضل المخطوطات التي أتيح الاطّلاعُ عليها، فحسب، ولقد اطّلعتُ عليها. واستطعتُ تقييمَ كتابات «كافكا» تقييماً دقيقاً في انبثاقاتها الأولى، وقوّة أفكاره الأولى، ثمّ قرأتُ، من خلال تصويباته، رغباته التي لم تتحقَّق، وتحوُّلات صوته. إنّ التّعامُل مع المخطوطات، واللُّجوءَ إليها، يُعَدُّ ضروريّاً بالنّسبة إلى كاتب السِّيرة. ومن ناحية أخرى، يعود الفضلُ لبعض الباحثين في كوننا نتوفّر على بعض الأُسُس التي يمكن الاعتمادُ عليها للعَمَل في ظروف جيّدة. لقد اشتغل «أرتموت بندر» كثيراً على حياة «كافكا»، ويُعَدّ واحداً من العارفين به. إنّي أستفيد من هذه المُنجزات، وهو ما لم يُتَحْ لكُتّاب السّيرة في السنوات: من (1960) إلى (1970). وإنّي لمحظوظٌ، كذلك، لأنّنا أصبحنا نتوفّر، اليوم، على طبعة نقدية لآثار «كافكا» الأدبية، والتي كان البروفسور البريطاني «مالكوم. س. باسلي» أوّل من باشر العمل عليها عند النّاشر «فيشر».

بدأتم، إذاً، هذه السّيرة عن «كافكا» بالجزء الثّاني، إنّكم تتناولون ما تُسمّونه (السّنوات الحاسِمة). لماذا لم تبدؤوا بطفولة «كافكا» وشبابه؟

- ثمّة سببٌ جوهريٌّ لهذا الأمر؛ وهو أنّ أحد المصادر الأكثر أهمّيةً لرسْم سنوات شبابه، بدقّة، لا يزالُ بلوغُه مُتعذّراً، ويتعلّق هذا المصدرُ بالأوراق التي تركها «ماكس برود»، صديق «كافكا». وهذه المصادر أصبحت ملكيةً خاصّة لوَرَثة «ماكس برود»، وليستْ مُوَثَّقَةً، ولا يُمكنُ مُراجعتُها حاليّاً. إنّها كَمٌّ هائلٌ جدّاً من الأوراق. لقد تراسل «ماكس برود» تراسُلاً مُنتظماً مع عدد كبير من المُثقّفين والكُتّاب، لامع «كافكا» فقط. وتُمثّلُ هذه المُراسلةُ زُهاء خمْسة عشَر ألف رسالةٍ حتّى عشرين ألف رسالةٍ. وعلاوة على هذا، ترك «ماكس برود» مُذكّراته الشخصية، وتتضمّن تلك التي تعود إلى الفترة التي التقى فيها «كافكا»، وفيها، أيضاً، يوميّات تعْرِضُ لإقامة «كافكا» في المصَحَّة التي مات فيها. ومن المُحتمل أن تشْمَل ملاحظات «كافكا» نفسه، ولا يبْدو أنّ «كافكا» تَرَك وثائق تهُمُّ طفولتَه وشبابَه، فقد أتْلَفَ مُذكّراته المُتعلّقة بهذه السّنوات؛ ولهذا سيكون من العبث أن يشرع المرءُ في إنْجاز سيرته دون أن يتمّ التّعرُّفُ إلى مخزون «ماكس برود».سأقوم، الآن، بعمليّة الجمع والتّحصيل لمدّة أربع سنوات بلا شكّ، للسنوات: من (1883) إلى (1914). وآمل، في ضوء هذا الجزء الثاني الذي أصدرتُه للتّوّ، أن يمنحني ورثةُ «ماكس برود» المُوافقة على الاطّلاع على أرشيفهم، بعد أن اقتنعوا بقيام أبحاثي على أساسٍ مكينٍ، لأنّي أُراهِن كثيراً على هذا الاطّلاع.

مادُمتم قد ذكرتم «ماكس برود»، ماذا يُمكن للمرْء أن يقول، اليوم، بطريقة موضوعية ومُحايدة، عن الدّور الذي قام به في نشْر أعْمال «كافكا»؛ هذا الدّور الذي انتُقِد بشدّة، وبخاصّة من لدُن «ميلان كونديرا» في كتابه «الوصايا المغْدورة»؟.

- ينبغي، في اعتقادي، أن يكون الموقفُ من «ماكس برود» موضوعياً، لا موقفاً سِجالياً قبْليّاً. لقد أنقذ مخطوطات «كافكا» على غير إرادته، بحيث إنّ «كافكا» كان قد أوْصى بحرْقِها، فلوْلا صنيعُه هذا لما كُنّا سنتوفّر، اليوم، على رواية «المُحاكمة» لا على صفحات عديدة من «المُذكّرات». ولقد بذل جهْداً، فيما بعد، في منْع إتْلاف النّازيّين لهذه المخطوطات. ولقد كان، من جهة أخرى، مهْموماً للغاية بنشْر أعمال «كافكا» حتّى وهو على قيْد الحياة، وبالعُثور له على مجلّات ودور نشْر. ولقد جابه بعد موت «كافكا» بعضَ الصُّعوبات أمام رواياتِه: (المفقود - أمريكا- المُحاكمة- القصْر)، لأنّها، في الواقع، غيرُ مُكتملة. فمن أين للمرء، في مثل هذه الشّروط، أن ينشُر أعمالَ كاتبٍ، لا يكاد يكون معروفاً، وزِدْ على ذلك أنّه لم يكن قد تَرك سوى بعض الشّذرات؟ فلهذا السّبب أخفى، في البداية، الطّابعَ الشّذريَّ لرواية «المُحاكمة». وعندما طبعها، للمرّة الأولى، لم يذكُرْ أنّ بعض الفصول كانت ناقصةً، وكان يستحيلُ إدْراكُ هذه الثّغرات، ويُمكنُنا، اليوم، أن ننتقد، بالطّبع، هذه الطّريقة التي كانت تبدو حكيمةً في ذلك الوقت، وكان الهدف منها، في المقام الأوّل، هو التّعريفَ بآثار «كافكا». فمَنْ كان سيقرؤها لو أنّه كان قدّمها بوصفها سلسلةً من الشّذرات؟...ولقد صرّح «ماكس برود» نفسُه،عام (1930)،



بعد أن فات الأوان، بأنّ ما قام به ليس طبعة نهائيّةً، بل ينبغي التّفكيرُ، فيما بعد، في طبعة نقدية. إنّه كان يُقرُّ بهذا الأمر.
وأرى أنّ «ماكس برود» كان مُحِقّاً من خلال هذه المظاهر جميعِها. إنّ الشيء الذي يُلامُ عليه ويجدُر بنا أن ننتقده هو عندما تدخَّل مباشرةً في المخطوطات، بغاية طبْع الرّسائل والمذكّرات. لقد رأى ألّا تُذْكَر بعضُ الأسماء التي ذكرها «كافكا»؛ لكون أصحابها ما يزالون على قيْد الحياة، وقد يُسيءُ هذا الذِّكْرُ إليهم، ولم يكتفِ بهذه الرّقابة، بل حذف جميعَ المقاطع التي تحدّثتْ عنه حديثاً سَلْبياً. ثمّ هناك التأويلُ الذي أعطاه لأعمال «كافكا» الأدبية، لقد سعى منذ الثلاثينيات إلى توجيه تلقّي النّقد الأدبيّ لهذه الآثار الأدبية. لقد قال، وأعاد القول إن «كافكا» كان كاتباً ذا منابعَ دينيّةٍ، على نحو خاصّ، بل قدَّمَه كما لو كان قدّيساً في حياته الخاصّة. وعندي، يجب القطْعُ، بصفة نهائية، مع هذه الصّورة، لأنّها خاطئةٌ تمام الخطأ، لقد قام «ماكس برود» بتأويل «كافكا» تأويلاً فاسداً خلال زمن



فرانتس كافكا مع خطيبته فليس ▲

طويل، فـ«كافكا» لم يكُن كاتباً مُتديّناً، إنّما كان كاتباً حديثاً يتوسّل طرائقَ أدبيّةً حديثةً، وقد اهتمَّ، كذلك، بالطبع، بقضايا دينيّة، إلاّ أنّه لم يكُنْ «مُتديّناً» بالمعنى الذي يمنحُه «ماكس برود» لهذه الكلمة، عندما يُحيلُ على اليهودية والصُّهيونية.

ألم يكن «ماكس برود» يُقحم نفسَه في المجال الأدبيّ لـ«كافكا»، إقحاماً مُفرطاً؟، فهو الذي كشف عن «كافكا»، بل قرّظه في أثناء حياته. فهل كان لـ«كافكا» ردودُ أفْعالٍ إزاء هذا التّعظيم؟

- لم يكن هذا التّقريظُ يروق لـ«كافكا»، وكانت السُّخرية، غالباً، هي سلاحَه لمجابهته. وكان سيُجازف بصداقته مع «ماكس برود»، لو كان ردُّه عنيفاً. وبالنّظر إلى قلّة عدد أصدقائه، كان يشعُر بأنّ احتمال حُدوث قطيعة سيشكّل خطراً عليه. وكان الأشخاصُ الذين يستأهلون، حقّاً، أن يبوح لهم بمكنون نفسه، نادرين. كان مقتنعاً بأنّ «ماكس برود» يُبالغ، ولم يكن يحمل تصرُّفَه على محمل الجدّ. ومن ناحية أخرى، لم يكن هو وحده الذي تصرّف معه «ماكس» بهذا التصرّف، بل كان يبعث برسائل إلى مجلّات ينْعتُ فيها معارفه بـ«العباقرة»، سواء أ كانوا كُتّاباً من التشيك أم كانوا من الألمان. وكان يُلحُّ على أن يُنشَر فيها نتاجُهُم، وكان هذا الأمر يُثير ضحكَ «كافكا». لكن حين يبْدو له أنّه تعدّى الحُدود فإنّه كان يُبدي عدمَ رضاه. كتب في رسالة إلى «فليس باور»، إنّه لا يسَعُه إلاّ أن يحتجب عن الأنظار بعد مدائح «ماكس برود» له، ويُضيف «إن أسوأ ما في الأمر هو أنْ يتحدّث «ماكس برود» عن آثاري الأدبية، أقلّ ممّا يتحدّث عن شخصيَّتي»، ونلحظ من نبْرة الرّسالة أنّه كان مُنزعجاً.

لنَعُدْ إلى سيرتكم عن «كافكا» : لا شكّ في أنّ النّهج الذي سرتُم عليه سيبلُغ ما يُناهز (2000) صفحة. لماذا هذا العمل الضخم؟

- العلّةُ في المنهج الذي ارتضيتُه؛ فعلى سبيل المثال، غالباً ما كان قُرّاءُ رسائل «كافكا» إلى «فليس باور» ينقادون إلى استنتاج حاصلُه أنّهم إزاء شخص عُصابيّ. وفي الواقع، لماذا يُنَمِّي «كافكا» علاقةً ظلّت ترسُّلِيةً، في الأساس؟ وبما أنّ «فليس» كانت تقطُن في «برلين»، وهو يقيم في «براغ»، فلماذا لم يكن يُخابرها في الهاتف؟؛ إذْ كان بمقدور الصّوت أن يُقيم بينهما اتّصالاً أكثر مادّيةً. والحال أنّ «كافكا» إذا كان يتجنّب المُهاتفةَ، فإنّ هذا الأمر لم يكن راجعاً إلى تصرُّف عُصابيٍّ، وإنّما ينبغي أن نعرف ما كان يعنيه التّحدُّثُ بواسطة الهاتف في «براغ»، عام (1912)، حيث يقتضي هذا الأمرُ الذّهابَ إلى محطّة البريد المركزية، ثم الإخبار بالقُدوم، ثمّ المُكوث في قاعة الانتظار لمدّة ثلاثين، أو أربعين دقيقة، وبعد ذلك يُمْنَحُ المرءُ مَخْدَعاً لا يتعدّى وقتُ المُكالمة فيه ثلاثَ دقائق، على الأكثر. إنّنا حين نكون على دراية بهذه الأمور فإنّ «كافكا» يبدو لنا واضحاً كلّ الوضوح، ونُدْرِك أنّه كان يُؤْثِر كتابةَ رسائلَ، بشكل هادئ، إلى «فليس»... وهاك مثالاً آخر على الشُّهور الأخيرة من

حياتـه : إنّ سـيرةً عاديّـة سـتتقيّد بالوقائـع؛ إذ ستكشـف عـن أعْـراض مرضـه، وتشـخيصات الأطبّـاء لـه، والأدويـة الموصوفة. والحـال أنّ الوثائـق ذات الصّلـة بهـذه الأحـداث معروفـةٌ منـذ عشـرين عامـاً، وقِـسْ علـى ذلـك إقامـات «كافـكا» السّـابقة فـي المصحّ. لكـن، عندمـا نواجـه الوقائـع، ونُواجههـا وحدهـا، فهـل نحـن، مـع ذلـك، فـي مسـتوى الموقـف؟

لكـي نفهـم مـا جـرى، لا بُـدّ أن نعـرف مـا كانـت عليـه كفـاءةُ الأطبّـاء، ومـا إذا كان أسـلوبُ العـلاج المُتَّبـع هـو الأفضـل، وإذا مـا كان «كافـكا» واعيـاً بخطـورة مرضـه أم لـم يكـن واعيـاً؛ وهـو مـا يسـتوجب، فضـلاً عـن هـذا، البحـثَ عـن الكيفيّـة التـي كان السُّـلُّ يُعالَـجُ بهـا فـي ذلـك الوقـت، وعـن الـدّور الـذي يُمكـن للمـال أن يلعبـه فـي طريقـة العِـلاج. هـل كان بإمـكان «كافـكا» أن يظـلّ علـى قيْـد الحيـاة؟ وهـل استشْـعر المسـؤولية فـي أن يكـون المـرض قـدَرَه، ومـن نصيبـه؟

وللإحاطـة بجميـع هـذه القضايـا، يتطلّـب الأمـر مـن كاتـب السّـيرة، أن يكـون لديـه الوقـتُ والمـكانُ. إنّ هدفـي هـو أنْ أُتيـحَ للقُـرّاء معرفـةَ الخيـارات التـي كانـت مُتاحـةً لـ«كافـكا». ومـن هنـا يُمكـن أن ينبعـث تعاطُفُهـم مـع وضعـه، ومـع حالتـه الذهنيـة. ولـولا هـذا لاسْـتحال فهْـمُ مـا إذا كانـت رُدودُ أفعالِـه طبيعيّـةً أم غيـر طبيعيـة، وإذا مـا كانـت عاديّـة أم غيـر عاديّـة.

لكنّكم تُشيرون، في هذا الجزء الثّاني من سيرتكم عن «كافكا» إلى أنّه يُشَيِّد صورةً مثاليةً عن «فليس» من خلال الكتابة وبواسطة الرّسائل، مُفَضِّلاً تجنُّبَ الواقع...

- نعـم. إنّـه يميـلُ إلـى إخـراج نفسـه مـن الواقـع، وإلـى تكويـن صُـوَرٍ مثاليـةٍ، أو يُظْهِرُهـا بمظهـرٍ مِثالـيٍّ. وهـذه الظّاهـرةُ أنموذجيـةٌ عنـده. لكـن، لا يُمكـن أن نتّخـذ مـن امتناعـه عـن المُهاتفـة دليـلاً علـى إثْبـات عُصابـه. فهـذه حُجّـةٌ لا يُمكـن قَبولُهـا. إنّ مـا أبتغـي قولَـه هـو ضـرورة معرفـة الواقـع الموضوعـيّ للفتـرة التاريخيّـة، وهـي فتـرةٌ أساسـيةٌ عِنْـدي، قبـل النّظـر فـي الحيـاة النفسـية لـ«كافـكا». وهاكـم مثـلاً آخـر: لطالمـا قيـل، وأُعيـد القـولُ فـي شـأن موضـوع الحـرب العالميـة الأولـى، إنّ «كافـكا» كان قـد تبنّـى سُـلوكاً مُدَمِّـراً. فـي آخـر المطـاف، كان كلُّ شـيء علـى مـا يُـرام، بالنسـبة إليـه، أليـس كذلـك، مـادام لـم يتجنّـد؟ يكمـن المشـكلُ فـي أنّ الواقـعَ الموضوعـيَّ كان مختلفـاً تمامـاً. لقـد عانـى «كافـكا» كثيـراً فـي أثنـاء الحـرب، بحيـث زادتْ أوْقـاتُ عملِـه فـي المكتـب؛ بسـبب قلّـة العامليـن، فـكان عليـه أن يعمَـل مرّتَيْـن، وكان مُنْهَـكاً كلّ الإنْهـاك، وفـوق ذلـك، انقطعـتْ صِلاتُـه بأصدقائـه الذيـن ذهبوا جميعهـم، تقريبـاً، إلـى جبهـة القتـال، وكان أزواج أخواتـه قـد جُنِّـدوا أيضـاً. وكان مـن نتائـج هـذه الوضعيـة أنْ عـاش فـي عُزلـة رهيبـةٍ.

في موضوع هذا العُصاب المزْعوم، لطالَما ذُكِرَتْ صورةُ الأبِ لتفسير صُعوبات «كافكا» النّفسيَة...فغالباً ما أشار إلى أنّ أباه يسْتبِدُّ به، وكان من عادته أن يُذِلَّه، ويبْدو أنّ الأبَ ما كان يحتمِل علاقةَ ابنه مع سَواد الشّعب، وبوجه خاصٍّ مع اليهود الفُقراء المُنحدرين من أوربا الشّرقية، ومع عالَمهم الذي لم يكُن عالَمَه، ولا عالَمَ يهود «براغ»؛ أي لغة اليديش،



فرانتس كافكا و شقيقته ▲

ومسرح اليديش...ما رأيكم في هذا؟

- سأُخصِّصُ، فـي الجـزء الأوّل مـن هـذه السّـيرة، عـدَّةَ فُصـول عـن عائلـة «كافـكا»، وعـن أُصولـه، ونمـط عيشـه، وسـيكون فيـه، أيضـاً، فصْـلٌ أساسٌ عـن «ماكـس بـرود»؛ لشـرح الـدّور الـذي قـام بـه إزاء صعوبـات «كافـكا» النّفسـية، علـى نحـو خـاصّ. لقـد كان أبـو «كافـكا» وجْهـاً حاضِـراً، بقُـوّة، وجْهـاً بطريركيّـاً (أَبَوْيّـاً)، يتحـدّث بصـوت قـويٍّ وسُـلْطَويٍّ، غيـر أنّ مِزاجَـه لـم يكُـن عنيفـاً. ولـم يكـن يهوديـاً مُؤمنـاً، بـل كان راضيـاً عـن كونـه مُتحـرّراً مـن نزعـة دينيّـة انْغمـر فيهـا أيّـام شـبابه فـي أقصـى جنـوب بوهيميـاً، ولـم يكـن يختلـفُ إلـى الكنيـس إلاّ أيّـام العيـد، ورفـض الصِّلـةَ باليهـود الأرثودوكـس، لأنّ ديانتَهـم كانـت تُذَكِّـرُه بالذّكْـرى التـي احتفـظ بهـا عـن اليهـود البُؤسـاء، كمـا كان يعْتـزُّ بمُروقـه عنهـا، وبمـا شـهِدَه مـن رُقـيٍّ اجتْماعـيٍّ. وكان يسـوْءُه أنْ يكـون لابنـه أصدقـاءُ كهـذا المُمثّـل الكوميـدي حافـي القدميْـن الـذي كان يُدْعَـى «جيشْتْشـاك لـوي».

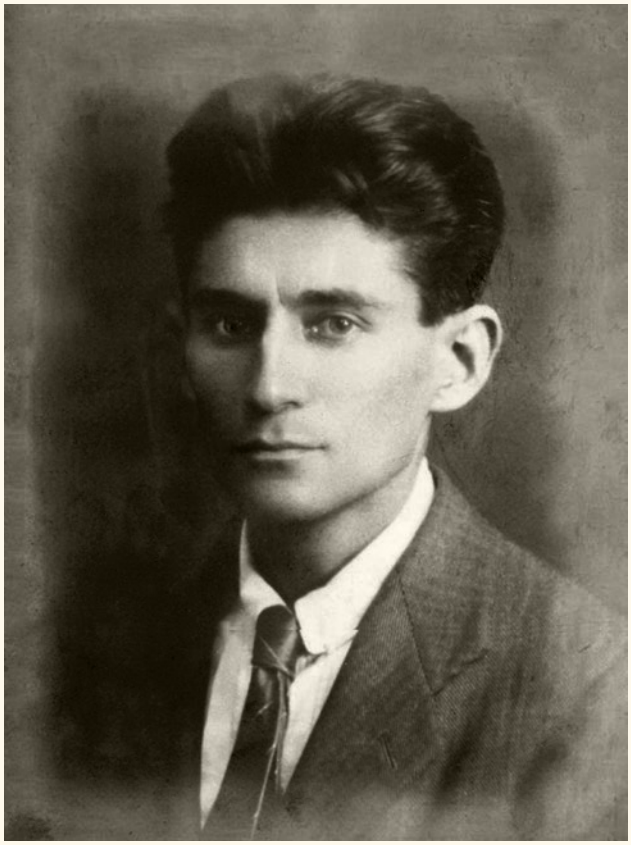
وماذا عن علاقة «كافكا»، بالمرأة، والتي كانت موضوعَ الكثير من التّكهُّنات؟

- هنا ينبغي العَوْدةُ، أيضاً، إلى تلك الفترة، واستحْضار الطّريقة التي كانت عليها العلاقاتُ بين الرّجال والنّساء عام (1914)، في المجتمع البورجوازيّ للنّمسا المجرية، بحيث كانت تُصَنَّفُ النّساءُ إلى ثلاثة أصْناف : الأُمّ، الزّوجة، المومِس، وهي أصْنافٌ كانت تُجسّد الأنماطَ السّائدةَ التي كانت تفرض نفسَها.

كانت الأُمُّ تُقْصي الإيروسية؛ فإمّا الأُمُّ، وإمّا الإيروسية، أمّا الإثْنان فلا يجتمعان. لم يكن «كافكا» يرغب في امرأة تقوم بدور الأُمّ. كانت له، أُمٌّ بالفعل، في المنزل، وكان يعتبر أنّ هذه الأُمّ كانت تُحبّه، بالتّأكيد، لكنّها لم تكن تفهمه، فالأُمّ لا يُمكنُها أن تكون مثالَه عن المرأة. أمّا مع الزّوجة، فإنّ «كافكا» لم يكُن قادِراً على إقامة روابط دائمة معها؛ لأنّه كان يتوجَّسُ من انْعدام وجود الأواصر العميقة. نهضت «فليس باور» بدور الزّوجة، وهو ما شكّل خيبة أمَلٍ عنده. وفي الختام، كان يَهابُ النّساءَ اللّواتي يُبْدين الأناقةَ، إذ كان ثمّة خَواءٌ يثْوي خلف هذه الأناقة، وثمّة لعُبةٌ كانت تُقلقُه. فما نوع المرأة الذي كان «كافكا» يأملُ في العُثور عليها، في ظلّ هذه الشّروط؟ كان يرغب في المرأة المُتحرّرة، وهذا النّمطُ من النّساء موْجودٌ، غير أنّه نادِرٌ. لقد عثر، مُؤخّراً، على إحداهنّ، تُدْعى «ميلينا»، وكان شديدَ الإعجاب بها، ولم تكن النّساءُ اللّائي كان يتخيّل العيشَ برفقتهنّ، في إطار علاقة شريك بشريكة، موجودات بكثرة، ولا يرجع هذا إلى كونه عُصابياً، بل لأنّه لم يكن يُطيق التمثيلات النّسائية التي كانت سائدة في تلك الفترة، بحيث كان يُثْني على النّساء اللّواتي لا يخْضعْن لهذه التّمثيلات، واللّائي كُنّ يُجسِّدْن ذواتَهُنّ بأصالة، وبصورة حقيقيّة. وقد حالفه الحظُّ، في آخر عُمره، عندما التقى بالشّابّة «دورا ذيامان»... إنّ المرء، إذْ يُحاط عْلماً بكلّ هذه الأُمور، لن يُجازِف بالحديث عن قلقٍ «كافكا»، هذا القلق الذي كان، بالتّأكيد، باتولوجيّاً (مَرَضِيّاً) في جُزء منه. ومِمّا لا جِدال فيه أنّه كان يشعُرُ بخَشْية إزاء السّلوك الجنسيّ. كان يَهابُ ممارسة هذا السُّلوك بوصفه واجِباً، لا بوصفه ناجِماً عن رغبة إيروسية حقيقية. ولم يتردّدْ في إطْلاع «فليس باوْر» على خوفه من أن لا يرغبَ فيها بما فيه الكفاية، بيْد أنّه لم يكن، إطلاقاً، مُصاباً بالعَجْز الجِنْسيّ. إنّ خجَلَه هو الذي كان يجعل من تصرُّفه مع النّساء تصرُّفاً إشْكاليّاً.

في الجزء الثّاني من السّيرة، تذكُرون «كْريت بْلُوخ»، وهي صديقة «فليس باوْر»، وتُبيّنون -بشكل خاصّ- أنّ العلاقة العاطفيّة التي أقامها «كافكا» معها، مثلما زَعَم البعضُ، ليست إلاّ وهْماً، فلو كانت «كْريت بْلوخ» قد وَضَعَتْ طفْلاً، بالفعل، عام (1914) أو (1915)، كما كان «كافكا» أباه. إنّ فرضية هذه الأُبُوّة التي أكّدَها «ماكس برود» بنفسه، في النّهاية، كانت تسْتَنِد إلى قراءة سيّئة لإحْدى الرّسائل...

- أضحى بمقدورنا، اليوم، أنْ نرى على (الميكروفيلم) مخطوطات الرّسائل التي كان «كافكا» يبعثها إلى «كْريت بْلوخ». ففي الوقت الذي كان يكتب فيه رسائلَ إلى «فليس



باوْر»، كان يكتب فيه رسائلَ إلى «كْريت بْلوخ». لقد ساهم هذا التّبادلُ للرّسائل في صَرْم حبْل العلاقة بين «كافكا» و«فليس». في الواقع، كانت «كْريت بْلوخ» تكشف لـ«فليس» عن الرّسائل التي تتلقّاها، وكان «كافكا» يُعبِّرُ، في البعض منها، عن تحفُّظاته من الزّواج، ومن سوء حظّه أنّها لم تكُن تكْتفي بانْتقاء الرّسائل التي كانت تُظْهِرُها لها، فقط، بل كانت تجْتزِئ منها، أحياناً، بعض المقاطع. وبناءً على هذه الاقْتِطاعات، واسْتناداً، كذلك، إلى الجُمَل التي كانت تُسيطِرُ عليها، يُمكنُنا أن نستنْتج منها التّأثير الذي كانت تترقّبُه. لقد كانت دسّاسَة. وفيما بعد، طلبت الصَّفْح من «كافكا» بسبب دورها في فسْخ الخُطوبة. لقد أدْرك «كافكا» أنّه لا يُمكن أن يثِق بها، ولهذا السّبب توقّف عن التّراسُل معها. ومن ناحية أخرى، وكما علِمْتُ من ابْن «فليس باوْر»، إنّ التّراسُل بين المرأتَيْن، دام حتّى الثّلاثينيّات، إلى بداية هجرة «فليس باور» إلى الولايات المتّحدة. أمّا «كريت بْلوخ» فقد هاجرت إلى إيطاليا، ثم هُجِّرَتْ، فيما بعد، إلى «أوشفيتز».وقد تكون قضتْ نحبَها هناك؛ بحسب بعض المعلومات الجديدة. وكان لها،بالفعل، طفلٌ توفِّي في سنّ السّابعة، عام (1921)، في ميونيخ. ومازلْنا نجهل مَنْ هو أبوه. ومن الثّابت، اليوم، أنّ «كافكا» لم يكن أباه. ينبُع سوءُ الفهم من رسالة بعثتْ بها «كريت بْلوخ» في «أبريل»، (1940)، إلى صديق لها هو المؤلِّف الموسيقيّ «فولفغانغ. أ. شُوكن»، تتحدّث فيها عن عشيقها السّابق الذي اضطُرّتْ إلى هجْرِه في أثناء الحرب العالمية الأولى، والذي رزح، فيما بعد، تحت وطأة المرض. لقد

ظنّ «شوكن» أنّ الأمر كان يتعلّق بـ«كافكا»، وعندما كشف لـ«ماكس برود» عن الرّسالة، بعد مرور ثمانية أعوام، سيقتنع هذا الأخير بفحواها. لا تكشف «كريت بلوخ» عن أيّ اسْم في هذه الرّسالة الشهيرة، وإنّما تُبيِّن أنّ والدَ ابْنها قد مات بعيداً عنها، (مات في بلده الأصليّ)، والحال أنّ «كافكا» مات بالقرب من فيينّا، وليس في بلده الأصليّ «تشيكوسلوفاكيا». وبالإضافة إلى هذا، توجد بطاقةٌ بعث بها «كافكا» إلى «فليس»، في نهاية أغسطس، (1916)، يقول فيها إنّه يتفهّم «معاناة» «كريت بلوخ»، ولا شكّ في أنّ ذلك إشارة إلى وضعها : فتاة أمّ. ولو كان «كافكا» هو والدَ الطّفل، لكان قد أبان عن استخفاف ليس من ديْدَنِه.

تُلمّحون، دائماً، في كتابكم، إلى أنّ أعمالَ «كافكا» الأدبية هي، في جانب كبير منها، انعكاساتٌ لصراعاته النّفسية الذّاتية. في ظل هذه الشّروط، هل يُمكن أن تُؤثِّر هذه السّيرةُ الجديدةُ في طريقة قراءتها، أو إعادة قراءتها؟

- أنا كاتبُ سيرةٍ، وليس هدفي تأويلُ آثار «كافكا» الأدبية، إنّما أسعى، فقط، انطلاقاً من تحليل ذاتيّته، إلى اسْتنْباط ما يُمكن أن يُسْتَشَفَّ من مقاصده. فعلى سبيل المثال، وفي شأن روايته «المفقود»، أنا أقتصر على جمْع العناصر التي تسمح بإنْشاء فرضيةٍ عن المعنى الذي يُمكِنُ أنْ يمْنحه للمشْهد الختاميّ لهذه الرّواية. لنفترضْ أنّه أتْلَفَ وصفَه لـ«مسرح أوكلاهوما»، وهو الفصل الأخير، فإنّ القُرّاء سيكونون عاجزين، بالفعل، عن أن يتخيّلوا، من تلقاء أنفسهم، مثل هذا الإستنتاج! إنّها المرّةُ الأولى والوحيدة التي لم يُنبِّطْ فيها آمالَ بطلِه، ولكنّها المرّةُ الأولى التي حقّقها فيها...فما سبب ذلك؟

إنّ «ماكس برود» لا يُقدّم لنا الكثيرَ من الوُضوح، فقد زوَّر، في بادئ الأمر، عُنوان هذا الفصل، كما يُشير في العنوان الذي يمنحه، إلى أنّ الحدث يجري في مسرح «للطّبيعة»، بينما لا يُوجد شيءٌ من هذا القبيل في المخطوط. ومن ناحية أُخرى، إنّه يحمل القارئَ، في مُلحقه للطّبعة الأصلية للرّواية، عام (1927)، على الأخذ بتأويل مُعيَّن. لقد زعم، مُستفيداً من أسرار «كافكا»، أنّ رواية المفقود كان يتعيّن عليها أن تنتهي بتصالح عامّ للبطل مع الحياة المِهنية، ومع موطنه الأصليّ، ومع عائلته...

ومن المُؤَكَّد أنّ هذا الفصلَ لا يمُتُّ بصلة لِما تمّ وصفُه في الرواية، من قبلُ، بل يُعَدُّ نقيضاً له، إذ لا يتمّ فيه تداوُلُ أيّ مالٍ. فإمّا أنّ مسرحَ «أوكلاهوما» هذا هو حُلْمُ شخص يُحْتَضَر، وإمّا أنّ البطلَ، بعد تحطُّم آمالِه في مجتمع أمريكيّ، حيث الإنسان ذئبٌ يُضمر الشَّرَّ لأخيه الإنسان، يدخل الجنّة، جنّته «هو». لقد وضع «كافكا» كُلَّ شيءٍ هناك، لرسم الخُطوط العريضة لعالَم مُضّاد، بواسطة العلامات ذاتها للتَّصوُّر المسيحيّ لليوم الآخِر. إنّه يمزح، وينسُج خُرافاتٍ، ويُقيم ما يُشبه مُجتمعاً مثالياً...فبدلاً من المُصالحة العامّة، يقترح هذا الإستنتاج مخرجاً ساخراً لكلّ ما انتهى بطله إلى التحرُّر منه؛ وهو لعنةُ والديه، والتّعذيب الذي يُمارسُه الرُّفقاءُ الذين التقى بهم، وقُوّة المال...إنّ أعمالاً أدبية أخرى أغْرَتْ كاتبَ السّيرة الذي سعيتُ إلى أن أكونه، نحو المُحاكمة، ومُستوطنة العِقاب. يكتبُ «كافكا» النّصيْن الرّوائييْن في الوقت نفسه، والحال أنّ العُنفَ في المُحاكمة يظلّ تجريديّاً ما عدا الصّفحات الأخيرة منه، بينما يسيلُ الدّم في مُستوطنة العِقاب التي يسودُها عُنْفٌ جسديٌّ هائلٌ؛ لهذا تساءلتُ عن سبب كتابة «كافكا»، في الوقت ذاته، لنصوص تختلف اختلافاً شديداً من ناحية الشّكل. يلاحظ المرءُ، عندما يقرأ مذكّرات «كافكا»، أنّ صُورَ العُنْف والتّعذيب تُعذّبُه. إنّي أُخاطِر حينما أنْقادُ إلى تأويل لا يستند إلى الأعمال الأدبيّة بحصر المعنى، بل يتمركز داخل منظورِ المُؤلِّف، في النّاحية التي تُحفِّزُه على الكتابة. إنّي أجْلو الفكرةَ التي كان يرغبُ في اجتنابها في رواية المُحاكمة، وتتعلّق بالدَّم، والمازوشية، والعُنف، واقتضت الرّوايةُ أن تظلّ تجريديةً، أمّا مُستوطنةُ العِقاب فتُوازيها.

هل بحثَ عن وصفات عند الكُتّاب، أم في الكُتب التي يقرؤُها؟

- لم يبحث عنها عند الكُتّاب المُعاصرين، بالتّأكيد. لقد قلَّ اهتمامُه بالحركة التّعبيرية، فإنّ كُتّابَه المُفضّلين كانوا من الكلاسيّين. تأثّر، في شبابه، بـ«نيتشه»، و«شوبنهاور»، ثمّ استرعى إعجابَه كثيراً «غوته»، و«دوستويفسْكي»؛ إذ كان مُعجَباً بالطّاقة التي كانت لديهم، إذ لم يكن يمضي يومٌ لا يكتبون فيه، وذلك بالرُّغم من الظّروف الصّعبة، وكان هو الآخر، بالمقابل، يعيش فترات يكاد لا يستطيع أن يخُطَّ فيها حرفاً واحداً على الورَق. وفي ردود أفعاله، يبدو أنّه كان مُتأثّراً بشخصية هؤلاء الكُتّاب أكثر من تأثُّره بوسائلهم الجمالية، وهذا الأمرُ ينطبق، كذلك، على قراءاته برُمّتها. لقد طالع العديدَ من كُتُب السّيرة، والسّيرة الذّاتية، ليست لكُتّاب، في المقام الأوّل، بل لرجالات السّياسة وأرباب الصّناعة. وما كان يَسْحَرُه هو كيف كان شخصٌ ما يعثُرُ على الطّاقة الضّرورية لكي يُجاهِد، طيلةَ حياته، في سبيل تحقيق الفكرة التي كانت تستحوذ عليه. على هذا النّحو، اهتمّ بـ«نابليون»؛ ليس لأسباب تاريخية أو سياسية، بل اهتمّ فقط بطريقته في التّخطيط لفعلٍ ما، من دون أن يزوغ عن مقاصده. لقد سعى، على الدّوام، إلى فهم منْبَع هذه القُوّة التي تدفع بالأشخاص إلى اتّخاذ قراراتٍ، وإلى المُخاطرة بحياتهم في سبيلها، وقد كان هذا، بالنسبة إليه، أمْراً يعجز عن القيام به. وهذا ما يُميّزه عن «ماكس برود» الذي كان يقتصر في قراءاته على الأدب، أمّا «كافكا»، فكان يهتمّ بالأشخاص مهما كان تنوُّعُهم. إنّ ما كان يبحث عنه هو فنّ العيْش، لا فنَّ الكتابة.

ومع ذلك، هو يمتلك تقنياتٍ أدبيةً، له فكرةٌ عمّا يُريده في الأدب، ويعرف كيف يُوَفَّقُ إليه...

- يقوم عمَلُ «كافكا»، إلى حدّ كبير، على تقنية عفوية، لا على تأمُّل واعٍ، بصفة تامّة، إذ لم يكن مُنظِّراً. كان غالباً ما يشرع في كتابة نصٍّ سرديّ وهو لا يدْري إلى أين يسير. كان ينطلق من فكرة، ولا يضع تصميماً للبناء. لم يكن يعرف في «رواية القصر» إلى أين ستنتهي الرّوايةُ. لكن من المُحقّق أنّ ما كان يُعَوِّلُ عليه هو الرّغبة في بلوغ نتيجة، وليس عمَل الكتابة أو عملية إنجازها؛ وهذا ما تُبرهِن عليه الوثائق جميعُها، وكانت نيّتُه هي إكْمالَ



الرّوايات التي بدأها. ينبغي التّخلُّصُ من الأسطورة القائلة (باسم تصوُّرٍ رومانسيٍّ زائفٍ)، إنّه كان سيُؤْثِرُ الفشلَ من النّاحية الجماليّة، وهذا يقتضي، بالضّرورة، أن تكون الكتابةُ الشَّذْريةُ في الأدب هي النّتيجة لهذا التّصوُّر، بل العكس هو الصّحيح : كان يبحث عن تأليف مُغْلَقٍ على نفسه، يمكن أن يتحقّق فيه الإكتمالُ. لقد كان تصوُّرُه للعمل الأدبيّ تصوُّراً عن نُمُوٍّ عُضْوِيٍّ.

«كافكا» الذي أُعْجِب كثيراً بالشخصيات القويّة، بينما كان هو ضعيفاً، ألَمْ يُقرّرْ مُغادرة «بْراغ» في سبتمبر/ أيلول، (1923)، ليكون، أخيراً، في مستوى النّماذج التي يقْتَدي بها؟ لقد التحق، بالطّبع، بالرّفيقة الجديدة التي وجدها في «برلين». لكن، ألم يكُن كذلك واعِياً، بصفته كاتباً باللّغة الألمانية، بأنّه أضْحى مُبْعَداً من الجمهورية التشيكوسلوفاكية الجديدة المُنبثقة عن هزيمة النّمسا المجريّة عام (1918). تقريباً، كلُّ أصدقائه، في ذلك الوقت، غادروا «براغ»، أو غادروها منذ فترة، ما خلا «ماكس برود»...

- لقد كان موقفُ «ماكس برود» خاصّاً، إذ كانت له، في دولة «تشيكوسلوفاكيا»، الجديدة مُهِمَّةٌ سياسيةٌ يقوم بها، بوصفه كان مُمثِّلاً للحركة الصهيونيّة، فلم يكن يعنيه، بتاتاً، أن يُغادر «براغ» في مرحلة العشرينيات. وكان الأمرُ مُختلفاً بالنّسبة إلى «كافكا» الذي تعرَّف إلى فتاة يهودية من أوربا الشرقية، كانت تُقيم في «برلين»، وكان يودُّ العيشَ معها، إذ كانت المرأةَ الوحيدة التي لم يكن يشعُر بأيِّ قلقٍ وهو يعيش برفقتها، ولا ريْب في أنّ هذا هو ما حثَّه على الذّهاب. وثمّة سببٌ آخرُ، هو أنّ «براغ» تغيّرت كثيراً، فلم تعُد كما كانت قبل (1914)، وكانت الجمهورية التشيكوسلوفاكية عالَماً يختلف عن بيئة طفولته. كما كان المُناخُ السيّاسيُّ مُتوتِّراً بسبب العداء الذي يُكِنُّه التشيك للألْمان، بالإضافة إلى العداء المألوف للسّاميّة الذي يحمله التّشيك والألمان على السّواء، ولم تكن الظّروفُ سانحةً للكُتّاب الألمان، فالمجتمع تمّ تشْييكُه (إضفاء الطّابع التشيكي عليه)، وفُرِضَت اللُّغةُ التشيكيةُ. لقد غدت الحياةُ الثقافيةُ، الآن، بصُحُفها ومسارحها، في أيدي التشيك، ولم يخْلُ هذا الأمر من عُدوانية؛ جرّاء الاِضطهاد الطّويل الذي عانى منه التشيك من قِبَل الألمان، علاوةً على أنّ «براغ»، بسبب الحرب، أصبحت مدينة بائسة وقذرةً، تنْعدِم فيها وسائلُ التّدفئة. كانت «براغ» مدينة تشهد تدهوراً شاملاً، وكانت «برلينُ» مدينةً مُفضّلَةً يُسْعى فيها إلى بداية حياة جديدة. لم تكن عائلةُ «كافكا» تستطيعُ تركَ «براغ» التي كانت قد استقرّت فيها، وزاولت التّجارةَ بها، وامتلكت الشُّقَقَ، وكانت أسرتُه تملك فيها بنايةً للكِراء، ويتعذّرُ عليها أن تتخلّى عن كلّ هذا، بيْد أنّ الأمر الذي يبعث على المأساة هو وجود «كافكا»، في «برلين» في فترة اتّسمت بالبؤس، وبالتّضخُّم الماليّ، فعاش وضعاً مادّياً أزْرى به.

ألم تتغيّر، شيئاً فشيئاً، الصّورةُ التي كانت لكم عن «كافكا» في بداية أبحاثكم؟

- عندما بدأت، في الثمانينيات، كنت -بطبيعة الحال- مُتأثِّراً بالجانب الباتولوجي (المرضيّ) عند «كافكا»، وبأخطار «البارانويا» التي كان يشعُر أنّه يُواجِهُها، وكنت ألحظ، على نحْو خاصّ، عجْزَه عن الاِنْغماس في الواقع. وماكان يُدهشُني، بشكل أساسيّ، هو نِقاط ضعفه. وقد أيقنتُ، على المدى الطّويل، أنّه تمكّن من تحويلها إلى مصدر قُوّة. لم يكن في حاجة، قَطُّ، إلى طبيبٍ نفْسانيٍّ. لقد وُفِّق، على الدّوام، في العُثور على الوسيلة التي تضْمَن خلاصَه، انطلاقاً من ذاته، و-بمعنى آخر- لقد أبانَ، دائماً، عن قُدرته، من الناحية النفسية، على اسْتمْداد عِلاجه الخاصّ من ذاته.

المصدر:
مجلّة «الماغازين ليتيرير- Le magazine littéraire»، العدد (415).



الكاتب والمترجم التونسي أبو بكر العيادي:

الأكاديميّون يُسقِطون على النصوص مفاهيم ليست من بيئتها

أبو بكر العيادي؛ روائي، قاصّ، ومترجم تونسي مقيم في باريس. عمل بالتدريس، والصحافة الثّقافيّة، والترجمة. نشر ستّ روايات، منها: رواية «الرجل العاري» التي حصلت على «جائزة الكومار»، و«آخر الرعية»، «زمن الدنوس»، و«لابس الليل»، «مسارب التيه»، ورواية «ورقات من دفتر الخوف». له سبع مجموعات قصصية، منها: «جمر كانون»، و«حقائب الترحال»، و«الضفة الأخرى»، و«لعنة الكراسي». وفي الفكر والثّقافة نشر ثلاثة كتب هي: «العتق والرقّ.. مقالات في ثورات الربيع العربي، وما تلاها»، و«رسائل باريس.. مقالات في الفكر والسياسة»، و«معارج الفكر.. إطلالة على الثّقافة الأجنبية». كما له ترجمات روائية عديدة، منها ثلاث لـ«ستيفان زفايغ»، هي: «الخوف»، و«مانديل بائع الكتب القديمة»، و«رسالة من مجهول»، كما ترجم: «انتقام الغفران» لـ«ايريك أيمانويل شميت»، و«عدوّ» لـ«جان إشنوز»، و«بوذا في العالم السفلي» لـ«جولي أنوتوسكا»، و«ذهول رعد» لـ«إميلي نوتومب»، «ليلة مع صابرينا» لـ«بيدرو ميرال»، وأخيراً «مذكّرات شيهم» لـ«آلان مابانكو»...

البحث عن الذات في مرحلة التكوين، تجعل البدايات مبهجة، ولكلّ منّا بداية تجعله يسلك الطريق بقوّة. ما العوامل، والمؤثّرات التي جعلت منك روائيّاً، وقاصّاً؟، ومن ساعدك؟

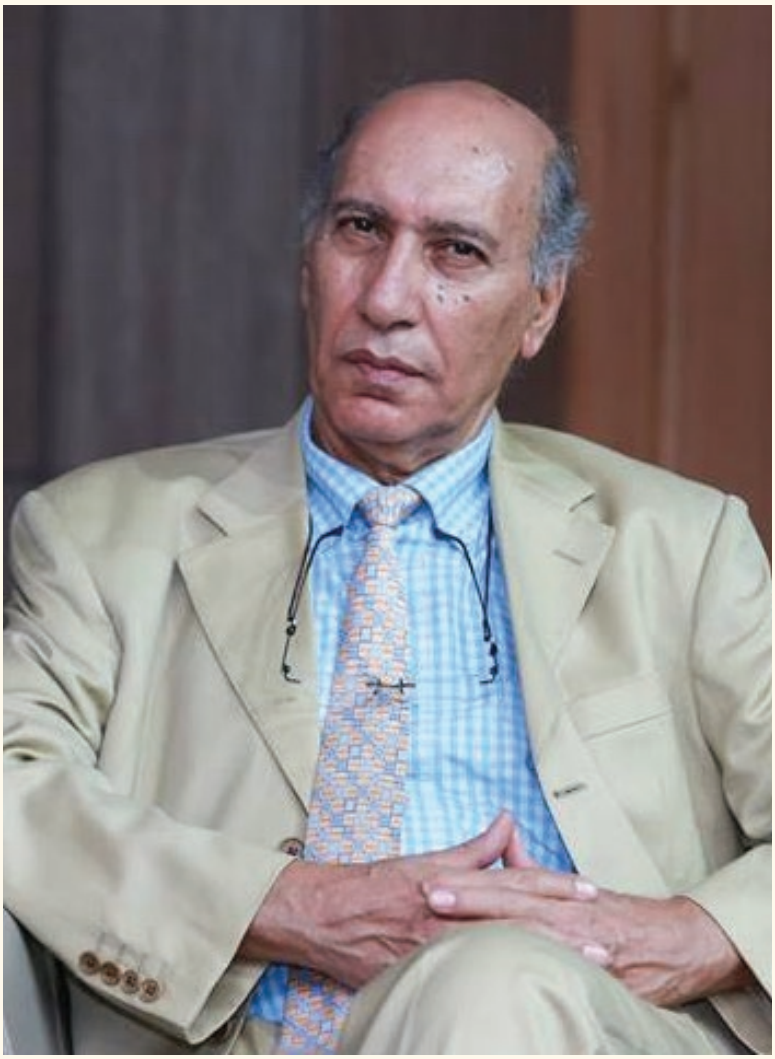
- وجدت السند لدى بعض رموز التأسيس عندنا، أخصّ بالذكر منهم الروائي والباحث محمد صالح الجابري، أوّل من اطّلع على محاولاتي الأولى، والأديب محمّد العروسي المطوي مدير نادي القصّة ورئيس تحرير مجلّة «قصص»، أوّل من نشر لي قصصي، والناقد أبو زيان السعدي الذي احتضن نصوصي في القصّة والمقالة والنقد والترجمة في جريدة «الأدباء»، ملحق جريدة «الصباح»، قبل أن أتولّى الإشراف عليه في مطلع الثمانينات. بدأت بالقصّة، حينما ألفيت نفسي في عزلة، مطلع السبعينات، أبعدتني عن الكرة التي كنت أمارسها في فريق النادي الإفريقي، ثم انتقلت إلى الرواية، ولو أن روايتي الأولى لم تظهر إلّا حينما بلغت الخمسين، لظروف النشر العسيرة التي كانت سائدة حتى وقت قريب.

أنت في المنفى الذي اخترته، ورغم ذلك تسحبك الذاكرة لكتابة ما مضى من حياتك في تونس. لم تستطع، إذاً، الفرار من الذكريات؟

- هجرتي كانت أشبه باختيار اضطراري، أي أني قصدت المنفى طوعاً عندما زالت، في بلدي، أسباب العيش الكريم، أواخر الثمانينات؛ اجتماعياً وثقافيّاً وسياسياً. في ترحالي، حملت معي هويّتي، ولغتي، وذكرياتي. ورغم أن إقامتي في باريس تجاوزت الثلاثين عاماً، لا أزال أكتب بلغة قومي، ولا تزال الذكريات البعيدة حاضرة في ذهني، بل إني ما زلت أستحضر ما عشته في أرياف بلدتي التي هجرتها في أواخر الخمسينات، بتفاصيله وروائحه. الذكريات جزء مني، تسكنني، فأوظّفها؛ ليس لإطفاء قلق وجودي، بل لرغبة ملحّة لديَّ في تسجيل تاريخ منسيّ، من حياتي وحياة أهلي وعشيرتي وأترابي، عندما نزحنا إلى تونس العاصمة. تونس التي اتّخذتها مسرحاً لأحداث رواياتي الأولى، وفاجأت سكّانها بتفاصيل يجهلونها، عن أزقّة وحارات وممارسات يسمعون بها، ولا يرونها. كتبت ذلك وأنا في باريس، مثلما كتبت عن تجربتي في ديار الغربة، وتعرّضت فيها إلى ما يعانيه العرب المهاجرون.

ما نصيب السيرة الذاتية في رواياتك؟

- أنا مبثوث في تلافيف أعمالي، أظهر حيناً، وأختفي حيناً آخر، لكن حضوري قد يكتسي دور شاهد على مرحلة، أو أحداث عشتها أو عايشتها أو سمعت عنها، وقد يتجلّى في



عمل تخييلي صرف يستلهم من سيرتي بعض تفاصيلها. أوظّف كلّ ذلك لأجلو منه رؤية للعالم، وموقفاً من الذات والآخر، لأن الاتّكاء على السيرة الذاتية وحدها قد يحصر العمل في مسائل خاصّة بصاحبها، وتجارب قد لا تكتسي أهمّيّة إلّا لديه، فيما الرواية فعل تخييلي، بالأساس، ينهل من الواقع، لا محالة، لكنه يسمو به ليجعل من التجربة الخاصّة لحظة إنسانية تلامس، بمعانيها ومراميها، كلّ قارئ في هذا العالم الرحب، كما هي الحال في أعمال «تولستوي»؛ إذ إن كلّ ما ألّفه لا ينفصل عمّا عاشه، فكتابته كلّها تنطق بتجاربه المعيشة المعقّدة، ويمكن التعرُّف، في طياتها، بسهولة إلى الأنا التولستوية. يقول «توماس مان»، الذي استفاد كثيراً هو، أيضاً، من سيرته الذاتية: «إن آثار «تولستوي» الأدبية ليست، في الواقع، سوى أجزاء من دفتر يوميّات ضخم، عُني بتدوينه طيلة خمسين عاماً في شكل اعترافات مفصَّلة، لا نهاية لها».

أغلب شخصياتك الروائية متخيَّلة، لكنها تحاكي الواقع، وتمثّله. لماذا لا توجد حدود منطقية بين الواقعي، والخيالي في رواياتك؟

- الرواية تنطلق من الواقع، وتعود إليه، وما تقدِّمه هو وهم الواقع، لأنها عمل تخييلي، بالأساس، وإن بدا للقارئ أنه استنساخ للواقع. في روايتي الأولى «لابس الليل»، وكذلك في الثانية «زمن الدنّوس»، انطلقت من أحياء المدينة، التي سمَّيت منها ما بقي وما دثر، ولكن الأحداث والشخصيات كلّها من وحي الخيال، وإن بدا، لبعض القرّاء وحتى النقّاد، أن البطل «الكامل كنتولة» شخص معروف بشحمه ولحمه. كانت غايتي أن أنفض الغبار عن جانب من ذاكرة المدينة؛ حتى لا يطوي النسيان خبره، وأصوِّر مكابدات شريحة تجترح قوانينها الخاصّة، لمواجهة التهميش والعنف والإقصاء المخطَّط. وفي اعتقادي ألّا وجود لمنطق غير منطق الرواية ذاته، أي أن تعبِّر عمّا سمّاه «لويس أراغون» «الكذب الصادق»؛ بمعنى عمل تخييلي، أحداثه مقنعة بشكل يوهم القارئ بأنها حكاية واقعية حصلت بالفعل. في تقديمه للترجمة الفرنسية لرواية «شتاينبك» «رجال وفئران»، يقول «جوزيف كيسيل» إن ما يمتاز به الكتّاب الأميركان من «دوس باسوس» إلى «فوكنر»، مروراً بـ«همنغواي»، أنهم يبدعون أعمالاً غاية في العمق والدقّة والجدّة، دون ادّعاء أيديولوجي، وكأنهم يريدون القول إن ما نرويه حدثَ في مكان ما، وزمان ما، على هذا النحو الذي ذكرنا، وليس لنا فيه غير النقل بأمانة.

هل الرمز في رواية «آخر الرعية» مقصود؟ وهل يمكن كتابة التاريخ بأسلوب رمزي، دون الإفصاح عن المسمَّيات كما هي معروفة في التاريخ المدوَّن؟

- غالباً ما يستقي الأدب مادّته من التاريخ، بوصفه منهلاً من المناهل المهمّة الزاخرة بالشخصيات والوقائع والصراعات، خصوصاً في الحقب التي شهدت هزّات وتارات وتحوُّلات عميقة، لكنه لا يغترف تلك المادّة بعلّاتها، بل يعيد تشكيلها وفق رؤية مخصوصة. ذلك أن الأديب يتناول التجربة التاريخية بطريقة تُباين ما يقوم به المؤرِّخ، وبأسلوب يخالف المناهج العلمية الصارمة، ولغتها الجافّة. فإذا كان المؤرّخ يحرص على تبيُّن الحقائق التاريخية، ويدقِّق تواريخها وأعلامها، ويتقصّى أسبابها ونتائجها، فإن الأديب، برغم إحاطته بالظرف، مكاناً وزماناً، يهتمّ، أكثر ما يهتم، بالأشخاص الذين عاشوا تلك الأحداث الرئيسية أو الحافّة، ليصوِّر الواقع الذي كان، ويغوص في أعماق النفس البشرية يتعقَّب انفعالاتها، ويسبر أفكارها، ويجلو، من مواقفها، معاني إنسانية، وقيماً حضارية نبيلة، وقد يتَّخذها مطية لمساءلة الحاضر. لقد اختار «شكسبير»، مثلاً، مُعظم شخصيّاته المسرحية من فترات حرجة أو حاسمة في التاريخ الرومانيّ القديم والإنجليزيّ الوسيط، لكنّ أحداث التاريخ لم تسترع اهتمامه إلّا في القليل النادر؛ إذ إن اهتمامه الأساس كان منصبّاً على المشاعر الإنسانية التي تبلغ أعلى درجات التوتّر في تلك الفترات التاريخية الدقيقة، التي قد يتقرَّر، في أثنائها، مصير أمّة بحالها، وربَّما مصير البشرية جمعاء. كذلك كان شأن «تولستوي» في روايته الشهيرة «الحرب والسلم»، حيث لم يستوقفه «نابليون»، القائد العسكريّ، بل «نابليون» الإنسان، بكلّ ما يعتمل في صدره من انفعالات، في لحظات قوّته ولحظات ضعفه، وفي حالات انتصاره وحالات انكساره. بل إن موضوع الرواية، بالأساس، لم يكن حول حقائق الحرب الفرنسية الروسيّة، بقدر ما كان تناوُلَ قضيّةً بالغة الأهميّة؛ هي الإنسان والحرب، أو الإنسان

في مواجهة الحرب. أي أن الكاتب يستهدي بوقائع التاريخ القريب والبعيد، ويستحضر أعلامه لأغراض فنّيّة صرف، لا يهمّه من سِيَر الكبار غير المعاني التي قد يستخلصها منها لخدمة نصّه. يقول غوته: «لا توجد شخصية تاريخية في نظر الشاعر، فهو لا يريد إلّا تصوير عالمه الفنّي، لذلك فإنه لَشَرَف عظيم ينال بعض الشخصياتِ التاريخية، إذا أدرج الشاعرُ أو الأديب أسماءها في مؤلّفاته». في «آخر الرعيّة»، التي كتبتها ما بين (1995) و(2001)، أي قبل غزو العراق، لم يكن يهمّني الاسم الذي يتخفّى وراءه (الكبير)، فما هو، في نظري، إلّا رمز لطاغية، أحكم قبضة حديدية على شعبه، فآل به أمره إلى التيه والضياع، وعاد عليه استبداده بالرأي بالوبال.

كانت أعمالك (وماتزال) مثار جدل ثقافي، ونقدي؛ نظراً لاختلاف كتاباتك عن السائد، وبحثك الدائم عن المُغاير، فهل استطاع النقد أن يضع تجربتك الإبداعية في مكانها اللائق كما يجب؟ وهل، بالفعل، لدينا أزمة نقديّة؟

- النصّ ملك لي ما لم أنشره، فإذا نشرته حقّ للناس أن يقولوا رأيهم فيه، بحرِّيّة، ولا يضيرني أن يستحسنوه أو يستهجنوه، لأني الناقد الأوَّل لنصوصي، عسير في التعامل معها، ولا أنشرها إلّا إذا نالت مني رضى تامّاً. بالنسبة إلى القارئ العادي، تصلني، في الغالب، ردود طيِّبة، أمّا بالنسبة إلى النقد فهو مستويان؛ صحافي عارض يتابع ويبدي الرأي في ما يُعرض عليه، وقد أنصفني حينما كنت في تونس، وتغاضى عني بعد الهجرة. والثاني أكاديمي، اهتمَّ بنصوصي، تحليلاً وتدريساً وبحثاً جامعياً لنيل شهادة. النقد الأوَّل (الصحافي) مطروح على القارئ العادي، وإن ظلّ مرتبطاً بقيمة مَنْ يكتب، فقد كُتِبت عني مقالات جيِّدة، وأخرى هزيلة، تمنَّيت لو أن صاحبها لم يرهق نفسه في ما لا ينفع. أما النقد الأكاديمي فهو علّة النقد عندنا، فقد درج الأكاديميون على تلقُّف المناهج النقدية الغربية، وعرّبوا مصطلحاتها تعريباً زاد معانيها عسراً، وأمعنوا في التوسُّل بها حتى بعد أن ملّها الغرب، وأقبل على سواها، فتعلَّقوا بالبنيوية والألسنية والشكلانية والإنشائية والتداولية والسيميائية والنصّانية والتأويلية والتفكيكية، وما زالوا يلوكون مفاهيم عصيّة على الفهم، ويسقطونها على نصوص ليست من بيئتها، بدعوى أنها تسهم في استجلاء غوامض النصّ المدروس وفضّ مغالقه، والكشف عمّا استتر من معانيه، وما أشكل من رموزه. ولكنها تكاد تطبّق بصورة آليّة، وتسوّي بين الغثّ والسمين، فلا تدري، حين تنتهي من قراءتها، إذ كان النصّ المنقود جيّداً أم رديئاً. هم يعيبون على النقد الكلاسيكي انطباعيَّته، لكن، على الأقلّ، له الفضل في خلق ذائقة أدبية تميِّز بالسليقة، بين السليم والمعتلّ.

ماذا أضاف الربيع العربي لنصّك السردي؟ وهل أوحت الثورة لك برواية ما، أو قصّة؟

- أوّلاً، أنا من الذين يصرّون على أنها ثورات، والذين أنكروا عليها تلك الصفة، مثل «أدونيس»، بدعوى أنها تفتقر إلى برنامج فكري ثوري يمهّد لقيامها، ينسون الثورة الفرنسية التي صارت رمزاً لكلّ الثورات في العالم، ولم يكن مفكّرو الأنوار طرفاً فيها إطلاقاً، كما علَّمونا خطأً في المدارس، فالذين قاموا بها هم نفر من أهل الصنائع والحِرَف ممَّن ضاقت بهم سبل العيش، ولا يحسنون حتى القراءة، فما البال بفهم فلسفة «روسو»، و«مونتسكيو»، و«فولتير»؟. والذين التحقوا بهم من المفكّرين والخطباء لم يكونوا يرغبون في إزاحة الملك بل في تلطيف حكمه المطلق، وتخفيف سطوة الإقطاعيِّين والنبلاء. استلهمت من الثورة التونسية رواية «ورقات من دفتر الخوف»، ومجموعة قصص «جمر كانون»، وكتاباً في الفكر السياسي بعنوان «العتق والرقّ» عن ثورات الربيع العربي، وما تلاها. الثورة في تونس غيَّرت كلّ شيء؛ في الرسم والموسيقى والمسرح والأعمال الدرامية التلفزيونية والكتابة الأدبية، ولكن ليس دائماً نحو الأفضل، فقد ظهرت عندنا، مثلاً، روايات، وحتى ترجمات، باللهجة المحلِّيّة. الإضافة هي الحرّيّة التي منحت الجميع حقّ التعبير عمّا يشاؤون؛ هذا الحقّ مارستُه منذ مطلع التسعينات، فأعددت قصصاً لم تُنشَر إلّا بعد سقوط النظام البائد، بعنوان «لعنة الكرسي»، ورواية «آخر الرعيّة» التي نشرتها في «باريس»، وظلَّت محظورة لتناولها موضوع الاستبداد؛ أي أني لم أنتظر الثورة حتى أبادر بانتهاك المحظورات الثّقافيّة، إذ قرَّرتُ، منذ ذلك التاريخ، (مطلع التسعينيات) أن أكتب دون الخضوع للرقابة الذاتية، حتى وإن بقيت تلك النصوص في أدراجي.

أصبحت الرواية، اليوم، شديدة التكيّف مع راهن الواقع العربي، ومشتبكة معه في متغيِّراته، وتكتسب، كلّ يوم، المزيد من التقنيات والأساليب الجديدة، حتى تؤسّس خصوصيَّتها العربيّة، كيف ترى ذلك؟

- هي متكيِّفة منذ زمان بعيد، منذ «سارة»، و«يوميات نائب في الأرياف»، و«الدقلة في عراجينها»، و«ثلاثيّة» محفوظ، ملتحمة بواقعها تعالج أدواء المجتمع، وتصوِّر ما يعتريه من تحوُّلات لا تسير دائماً في الاتِّجاه المنشود، وما تغيَّرت إلّا الأساليب والأدوات الفنّيّة. ولكن اللافت، في هذا التغيير، نزوع أغلبية النقّاد، الأكاديميين بخاصّة، إلى الاحتفاء بمبحثَيْن أساسيَّيْن هما؛ ترهين التراث، والتجريب. الأوَّل بدعوى تأسيس رواية ذات خصوصية عربيّة، ولا ندري ما هي هذه الخصوصية، فهل نعود إلى مقامات الهمذاني، أم نحتذي بـ«كليلة ودمنة»، أم نتمثَّل كتب الأخبار القديمة «حدَّث فلان قال» على غرار محمود المسعدي في تونس؟ صحيح أن لنا تراثاً سردياً زاخراً، لكن فنّ الرواية فنّ غربي، بالأساس، حتى وإن أخذه «ثربانتس» عن حكايات «ألف ليلة وليلة»، كما أخذه «دانيال ديفو» عن ابن طفيل. والثاني هو التجريب، الذي يخطئ ويصيب، ولكن دون بلوغ برّ الأمان، والحال أن الشرط في مَنْ يجرِّب أن يحصل على نتيجة ترضيه. من حقّنا أن نطوِّر هذا الفنّ، بعد أن اكتسبنا شروطه، ولكن التطوير أمر فردي، فلا يوجد دليل استعمال ولا وصفة سحرية، إنما الأمر موكول لموهبة كلّ كاتب، فقد يفاجئنا كاتب عربيّ بنصّ على غير مثال، تتوافر فيه ما يمكن تسميته رواية عربيّة خالصة، ولكن دون أن يصبح أنموذجاً يسير على هديه الآخرون.

هل استطاعت الرواية أن تفكِّك التهميش الاجتماعي، والسياسي، والثقافي؟ هل أصبح المتن هامشاً، والهامش متناً، و- من ثَمَّ- لا وجود لمركزية غير مركزية الذات؟



- التهميش، بأنواعه، حاضر في شتّى الأعمال الروائية العربيّة، الكلاسيكية منها والحديثة. كذلك الذات، وإن اتَّخذت، في الأعوام الأخيرة، حجماً أكبر، لأسباب تخصّ أصحابها. ولكن ليست كلّ سيرة ذاتية جديرة بأن تُروى كما أسلفنا، فالتركيز على الذات دون تجربة عميقة في الحياة، ودون إلمام بعلم النفس وتحليله، يفقد العمل أهمّيَّته. ومثل هذه الأعمال قد تبهر في البداية، لكنها تغدو مذمومة إذا استشرت، كما هي الحال في الروايات النسائية الفرنسية التي تركِّز على تجارب ذاتية من جهة الحياة المتحرِّرة، حتى في بعض الكتابات الذكورية التي تجعل ذاتها سُرّة العالم، ما دفع رئيس تحرير المجلّة الأدبية «مغازين ليتيرير»، في إحدى افتتاحياتها، إلى انتقاد هذه الظاهرة في الأدب الفرنسي، والتساؤل عن تجنُّبها الخوضَ في القضايا الكبرى على غرار الرواية الإسبانية، والأميركية، واللاتينية الأميركية.

حدّثنا عن رؤيتك للرواية التفاعلية، ومستقبل الأدب، في ضوء ما أصبحنا عليه بعد أن تَمَّ- بالفعل- كسر حواجز الواقع، والافتراضي، وامتزاجهما معاً في دواخلنا.

- هذا النوع من الكتابات لا يستهويني. حتى في الغرب، يظلّ محصوراً في بؤر ضيِّقة تبحث عن التميُّز والتفرُّد، لكننا نتلقَّفها بسرعة، ونحاول تعميمها واعتبارها الأنموذج الأمثل. ويحضرنا، في هذا الباب، مثالان؛ الأوَّل كتاب «خُلبٌ عامّ» للفرنسية «إمانويل بيرير»، يجمع بين مختلف أشكال الخطاب الحديثة، ويحمل قارئه على التنقُّل من فصل إلى فصل كما يتنقَّل على الشبكة، حيث تتجاور الرسائل الإلكترونية والرسائل الهاتفية القصيرة والحكايات والتحاليل وأغاني الراب والعامِّيّة، وتختلط الشخصيات الحقيقية من مثل: نيتشه، وتولستوي، وليفي ستراوس، ولويس دو فونيس، وجيمس براون، بشخصيات روائية وتلفزيونية معروفة لدى الفرنسيين، من مثل الكوميسار مولان، والمفتِّش ميغري، وشخصيات مبتكرة أو نكرات لا تحفل بها غير الجرائد، عند اقتراف جنحة أو جناية. وهو شكل جديد تقترح، من خلاله، الكاتبة «تصويراً بالإشعاع السيني للوعي الأوروبي في مطلع الألفية الثالثة» كما تقول. ورغم تتويج الكتاب بجائزة، لم يجد صدًى لدى القرّاء. والثاني رأس من رؤوس التجريب في الأدب العالمي، ونعني به الأميركي «دفيد فوستر والاس» الذي نشر رواية تجريبية من ألف صفحة، عنوانها «حذلقة لا متناهية»، وكان يؤمن بأن الأعمال التجريبية والطلائعية قادرة على الإمساك بالكيفية التي يلامس فيها العالم دقائق أعصابنا، فقد اعترف، في حديث طويل نُشِر في كتاب بعد انتحاره: «في الآونة الأخيرة، عدت إلى قراءة الأعمال الأكثر واقعيّةً، لأن أُغلب «البدع» التجريبية عسيرة بشكل مقرف... والجهد الذي تتطلَّبه من القارئ يفوق بكثيرٍ ما تقدِّمه. حتى الأعمال التجريبية الكبرى، التي كنت مضطرّاً لقراءتها؛ لكوني أمارس اللون نفسه، كان ينتابني إحساس بأني أشبَهُ بطفل صغير، يتحدَّث الكبار فوق رأسه، وأن الكتاب الذي أقرؤه وُضِع للآخرين؛ كتّاباً ونقّاداً ومنظِّرين».

لماذا هاجمت، أكثر من مرة، الجوائز العربيّة؟، وما تقييمك للروايات الفائزة؟، وهل تستحقّ الاحتفاء بها، وترجمتها؟، وهل وصل الأدب العربي إلي اللّغات الأخرى، وأصبح جديراً بالاهتمام مثل الأدب الفرنسي، أو الإسباني؟

- هو ليس هجوماً بقدر ما هو استنكار لما آل إليه وضع الجوائز في أقطارنا. هذه الجوائز التي جُعِلت، في الأصل لتشجيع الكتاب وتحفيزهم على الإنتاج، فإذا هي، في عمومها تنقلب إلى أداة خلط وفوضى، تغمط التجارب الجيّدة، وتكرِّم كتّاباً متواضعين، منهم من لم يجرِّب السرد إطلاقاً، لاعتبارات بعيدة عن الأدب. في تونس، مثلاً، سُحِبت الجائزة ممَّن حازها، بعد إعلامه بالفوز، لتسند إلى كاتب مغمور تنازل عن الشيك لرئيس اللجنة، وأسندت إلى كتّاب من عمل أوَّل أكثر من مرّة. المصيبة أن هذه الممارسات لا تخصّ الجوائز العربيّة وحدها، بل تتعدّاها إلى الجوائز العالمية، كمنح لجنة «غونكور» جائزتها لكاتب مبتدئ، اختارته من أسفل الترتيب، حسماً لجدل حامٍ حول مرشّحَيْن آخرين، أو منح «نوبل» لفنّان الروك «بوب ديلان»، ما دفع «فرغاس يوسا» إلى القول في سخرية: «لا نستغرب إن منحت، في الأعوام القادمة، إلى لاعب كرة قدم».

ولعلّ خير موقف من الجوائز، ما قاله الإسباني «غويتسولو»، عندما مُنح جائزة «ثربانتس»، نوبل الآداب الناطقة بالإسبانية: «أن أكون محلّ تبجيل من المؤسَّسة الأدبية يدفعني إلى الشكّ في نفسي، ولكن أن أكون، في نظرها، شخصاً غير مرغوب فيه، فهذا يؤكِّد وجاهة موقفي، من حيث السيرة والعمل. من علياء شيخوختي، أحسّ أن قبول هذا التكريم كضربة سيف في الماء، كاحتفال لا فائدة من ورائه». ■ **حوار: ممدوح عبد الستار**

محمّد ساري:

الكاتب يحبّ الإطراء، ويمقتُ النقد!

محمّد ساري، روائي وناقد ومُترجم أدبيّ جزائريّ، من مواليد (1958). تخرَّج في جامعتَي «الجزائر»، و«السوربون» في باريس، وأستاذ النقد الحديث ونظرية الأدب والسيميولوجيا في جامعة «الجزائر2». يكتب باللّغتَيْن؛ العربيّة والفرنسية، وله مجموعة من الإصدارات في الرواية والنقد، كما ترجم ونَشَر زهاء عشرين رواية من الفرنسية إلى العربيّة، إلى جانب ترجمات أخرى في مجالات النقد والفكر والفنّ والتاريخ والسياسة. في هذا الحوار، يتحدَّث محمّد ساري، عن الترجمة وواقعها وراهنها، وما تصطدم به من معوّقات وإشكالات، كما يتحدَّث عن ظاهرة التعدّد اللّغوي للأدب الجزائري، وعن الصراعات؛ الخفية والمُعلنة بين المعرِّبين والمفرنسين، كما يتحدَّث، أيضاً، عن تدخُّل المؤسّسة النقدية في ما يُسمّى بالحرّيّة الأكاديمية.





قمتَ بترجمة مجموعة من الأعمال الأدبية مثل «ثلاثية الشمال» لمحمّد ديب، وغيرها. كيف تنظر إلى واقع الترجمة ومعوِّقاتها؟ وكيف تختار ما تترجمه في ظلّ هذا الواقع؟

- عوائق ضعف الترجمة ماليّة، بالأساس، قبل أن نتكلَّم على نقص اِحتراف المترجمين. تحتاج الترجمة إلى شراء حقوق الترجمة وحقوق المُترجم، زيادةً على تكلفة طبع الكتاب وحقوق المُؤلِّف، وكلّ هذا يرفع من ثمن الكِتاب المُترجَم، ويعوِّق عملية تسويقه بشكلٍ جيّد. أمّا التعامل مع النصوص التي أترجمها، فأنا لا أترجم إلاّ النصوص التي تعجبني عند قراءتها.. تعجبني أدبياً، وأستفيدُ منها، لغوياً وأسلوبياً. أتعامل مع النصّ المُترجم كما لو أنّه نصّي الّذي ألَّفته، وأحرص على جمال أسلوبه وثراء لغته، كما أحرص على الوفاء للنصّ الأصلي، وأتحرّى طويلاً في معاني نصّه وألفاظه، ولا أمرُّ مرور الكرام مُستخفّاً بالغامض منه، بل أعمل على أن يكون النصّ المُترجَم في مستوى النصّ الأصلي، بل أحسن منه، إن أمكن، في بعض فقراته. وكان ردّ فعل القُرّاء لترجماتي إيجابياً حتى الآن، حتّى قِيل عن كثير منها إنّها كُتِبَتْ، أصلاً، بالعربيّة («سنونوات كابول» لياسمينة خضرا، «الممنوعة» لمليكة مقدّم، «سطوح أورسول وغفوة حواء» لمحمد ذيب)، وهي روايات، عبَّر كثير من القُراء عن إعجابهم بأسلوب ترجمتها، ونُشِرت مقالات عنها تُشيد بلغتها وأسلوبها، ولا يحسّ القارئ بثقل أسلوب الترجمة، وغموض معانيها كما يحدث في كثير من الترجمات إلى العربيّة، سواء في الجزائر أو العالم العربي، وقد وقفتُ على بعض الترجمات الكارثية التي أضحت غير قابلة للقراءة، خاصّةً في مجال النقد الأدبي.

التعدّد اللّغوي في الأدب الجزائري ظاهرة مثيرة. كيف تقرأ هذه التعدُّدية، خاصّة من زاوية الانتماء؟

إنّ التعدّد اللّغوي، في الجزائر، ظاهرة قائمة، صقلها التاريخ منذ قرون خلت. الأمازيغية، والعربيّة، والفرنسية، هي اللّغات الثلاث التي يتعامل بها الجزائريون؛ شفاهةً وكتابةً، هل هي نعمة أم نقمة؟ يقول المفكِّرون إن هويّة شعب هي، أوّلاً، هويَّته اللّغوية، وأغلب اللّغات تُسمّى بأسماء بلدانها (الفرنسية، الألمانية، الروسية، الصينية، الإنجليزية، اليابانية...). وتُستثنى الجزائر، بالرغم مما يُقال عن العربيّة الجزائرية، أو العربيّة المغاربية، وهي إشارة إلى اللّغة العربيّة الدارجة أو العامّيّة، المشتركة بين بلدان المغرب العربي.

على المستوى المعرفي، إنّ هذه اللّغات رافد



ثقافي ومعرفي ثريّ، بحيث تسمح للجزائري أن يرتبط، منذ طفولته، بأبعاد لغوية وثقافية متعدّدة؛ من التراث الشفهي الأمازيغي إلى التراث العربي الإسلامي إلى التراث الفرنسي اللاتيني الغربي.

وعلى المستوى الأدبي، الكُتّاب الجزائريون حاضرون، بقوّة، على الساحة العربيّة، بالنسبة إلى كُتّاب العربيّة، كما على الساحة الفرانكوفونية بالنسبة إلى كُتّاب الفرنسية، وهناك نهضة للأدب الأمازيغي الّذي يُصالح الجزائري مع هويَّته التاريخيّة الأولى. بل أقول إنّ اللّغة الفرنسية مكسبٌ عظيم للجزائريِّين، وهي غنيمة حرب بحسب قول كاتب ياسين، لأنّها تربط القارئ الجزائري (وخاصّةً الكاتب) بالأدب الغربي، عموماً، والمعاصر، خصوصاً. فلا ننسى أنّ الأدب العالمي، في أغلبه، مُترجم إلى اللّغة الفرنسية، فالقارئ باللّغة الفرنسية لا يقرأ من الأدب الفرنسي إلاّ نسبة ضئيلة مقارنةً بما يقرؤه من الأدب والفكر العالميَّيْن المترجمَيْن إلى الفرنسية. وهي ظاهرة يوميّة أعيشها شخصياً، حين أقرأ لأكبر كُتّاب العالم في ترجماتهم إلى الفرنسية، وكثير مِمَا قرأت غير مُترجم إلى العربيّة، ليس في المغرب فحسب، بل في المشرق، أيضاً.

هناك صراع قائم بين المعرِّبين والمفرنسين. في نظرك، ما خلفيّاته؟ وكيف السبيل إلى تجاوزه؟

- صحيح أنّ صراعات؛ مُعلنة وخفيّة، توجد بين المعرِّبين والمفرنسين، وبين المعرِّبين ودعاة الأمازيغية، لكن هذه الصراعات تُحرِّكها دواعٍ سياسيّة أكثر مما هي فكرية وثقافية. وأظنّ أنّ هويّة «الجزائريّة» أو (الجزأرة) مثلما تُسمى، هي الكفيلة بحل هذه المعضلة. وأمامنا أمثلة لبلدان تتعايش فيها اللّغات كما يتعايش سكانها في وئام، منها سويسرا، وبلجيكا، وكندا... هويّة الجزائري، بحكم ظروف تاريخية لا يمكن محوها بجرّة قلم، ومَنْ حاول فرض لغة واحدة تجد أمامه مقاومة من أصحاب اللّغات الأخرى قد تؤدّي، حتماً، إلى خلق حساسيّات يمكن أن تتحوّل إلى عداء ومواجهة، مثلما وقع في التسعينيات، حين تخندق أغلبية المعرِّبين مع «الحركة الإسلامية»، وتخندق أغلب المفرنسين ضدّها، حتى كاد المشكل السياسيّ يتحوّل إلى مشكل هويّة. بينما أغلب الجزائريِّين يتعايشون مع هذه الأبعاد اللّغوية، وأبعادها الفكرية والحضارية، بليونة إيجابية، وتعتبر أنّ الجزائر بلد يتَّسع لجميع هذه اللّغات، ويمكنها أنّ تكون مصدر إشعاع،

وتقدّم، وسِلم دائم.
وقد تُساهم الترجمة بقدرٍ كبير بمحو هذه الخلافات الناتجة عن جهلٍ: (من جهل شيئاً عداه). حينما يمكن لأيّ قارئ جزائري (مفرنس، معرّب، ممزّغ) أن يجد جميع المنتجات الفكرية والأدبية في هذه اللّغات الثلاث، يتصالح الجزائريون، ويعيشون في وئام. مع على العلم أنّه لا يمكن محو الخلافات من أيّ مجتمع، خاصةً السّياسيّة والأيديولوجية منها. على المستوى الأدبي، والمجهود الفردي في الترجمة، قمتُ بترجمة أكثر من عشرين رواية لكُتّاب جزائريّين فرانكوفونيِّين، إلى العربيّة؛ ما سمح لطلبة الأدب العربي بِاكتشافهم، وإبعاد الشكوك عن «تهمة الولاء لفرنسا» لأنّهم اِكتشفوا أنّ الجزائر، أرضاً وشعباً وثقافةً، موجودة في كتاباتهم، وأنّهم لا يختلفون عن الكُتّاب المعرّبين إلاّ في اللّغة. بل يتفوّقون عليهم بالتحكُّم الفني والسردي بحكم اطِّلاعهم على الأدب العالمي، الشيء الّذي ينقص عند الكاتب الّذي لا يتقن لغة أجنبية غربية. وفي الاِتِّجاه الآخر، عمل المُترجم «مارسيل بْوا» على ترجمة كتابات الطاهر وطّار، وعبد الحميد بن هدوقة، وواسيني الأعرج، وتعريف القُرّاء المفرنسين بهم، سواء في الجزائر أو خارجها، وهي أبلغ وأنجع وسيلة لتعايش اللّغات في الجزائر.





موضوعات رواياتك، في معظمها، اِجتماعية، وتخصُ تاريخ الجزائر في مراحلها المتعدّدة. لماذا تفضِّل الكتابة الواقعيّة على بقية الأنواع؟

- أظنّ أنّ المجتمعات العربيّة بحاجة إلى مجهود الكُتّاب في دفعها إلى معرفة نفسها، ثمَّ إلى البحث عن حلول لمشاكلها. الكاتب فنّان ينسج لوحة فنيّة باللّغة، لكنّه مناضل من أجل رقيّ مجتمعه. كما أرى أنّ حياة الكاتب، مهما كانت غنيّة ومليئة بالحركة، لا يمكنها أن تعوّض ما يجري داخل المجتمع من إرهاصات. فالرؤية التي تتشكّل لديه ليست رؤية فردية يستمدّها من حياته الخاصّة، بل هي رؤية المجتمع، و-تدقيقاً- هي رؤية المجموعة الاِجتماعية التي ينتمي إليها، وهي التي تُشكّل وعيه، وتصقل أيديولوجيَّته، وبهما يتمكّن من التأسيس لعملٍ أدبي يتجاوز ذاته، لأنّه، في هذه الحالة، يُعبّرُ عن مجموعة كبيرة من الأفراد يعيشون وضعية اِجتماعية مُماثلة لوضعيَّته، ومن هنا اِنتشار القراءة لأن مجموعة كبيرة من أفراد المجتمع يرون حياتهم وأحلامهم تنعكس داخل ما يكتبه هذا الكاتب الواقعي.
ومن أسباب غياب القراءة في الوطن العربي أنّ القُرّاء لا يجدون أنفسهم داخل الأعمال الأدبية، التي تبدو لهم عوالم وهميّة لا تعنيهم، زيادةً على إغراق كثير من الكُتّاب في بلاغة وتلفيظ، فيهما



كثير من الجمال اللّغوي لكنّهما فارغان من أيّة دلالات اِجتماعية قد يستفيد منها القارئ. وهذا الكلام يتردّد كثيراً عند طلبتنا حينما نحدِّثهم عن سبب عزوفهم عن القراءة. للكاتب العربي مسؤولية تاريخية، وينبغي أن تُساهم كتاباته في بَلْوَرة نظرة موضوعية عن مجتمعه؛ أن يفتح الآفاق للقُرّاء، وأن يُساعدهم على تشكيل وعي مُمكن للتعامل الجادّ مع واقعهم، وإلاّ كانت كتابات خارج التاريخ.

أعتبر نفسي كاتباً واقعياً، بأوسع معنى لكلمة (واقعية)؛ أي إنّ الموضوعات المشتركة، الجماعية هي التي تجذبني وتلهمني، أكثر من الموضوعات الذاتية الشخصية. حتّى حينما كتبتُ سيرتي الطفولية الأولى: «عيزر: طفل في الحرب» (2018)، فترة الحرب التحريرية، حرصت على التطرُّق إلى تأريخ منطقة بأكملها وهي تقاوم الاِستعمار والجيش الفرنسي، زيادةً على صراعها اليوميّ ضدّ الجوع والفقر والقهر البشري والطبيعي؛ لهذا كلّ موضوعات رواياتي اِجتماعية، بالأساس، وتخصُ تاريخ الجزائر في مراحلها المتعدّدة. وقد خصَّصتُ أربع روايات لظواهر التطرُّف والعنف ودواليب السلطة وأجهزتها عبر تاريخ الجزائر المستقلّة (الورم، الغيث، القلاع المتآكلة، حرب القبور). الرواية، عندي وسيلة ناجعة للتعمُّق في معرفة المجتمع وصراعاته الأساسية وتغيُّراته، وما هي قواها المتصارعة، وما مكانة الفرد داخل هذه القِوى، وكيف يصبح الفرد، عموماً، ضحيّة جماعة، سواء أكان ذلك طوعاً ووعياً منه أم كان منساقاً لأنّه يبحث عن هويّة جديدة ومرتبة جديدة قد تُثمّن قدراته، وتنقله، من وضع اِجتماعي إلى وضع مُغاير أحسن، وإن على مستوى الحُلم والتمنيّات، فقط. إنّ علاقة الفرد بالجماعة، من الموضوعات التي تجذبني بشكل كبير، وهي التي تسمح بتحديد هويّة الأفراد داخل الجماعات التي ينتمون إليها، مهما كانت طبيعة هذه الجماعات. أمّا على المستوى الأدبي والفنّي، فإنّي دائم البحث عبر قراءاتي المتواصلة؛ بالعربيّة وبالفرنسية، عن التقنيات القصصية والأساليب السردية الملائمة والغنيَّة والتي تُمكنّني من تطوير دائم لرواياتي. ومن ينظر يتابع مساري الأدبي سيجد أنّ أسلوب السرد وتقنياته يختلف من رواية إلى أخرى.









الملاحظ أنّ كتاباتك النقدية أصبحت قليلة جدّاً، إن لم نقل نادرة. ما سبب التراجع؟

- أظنّ أنّني لو لم أمتهن الأستاذية في الجامعة، ما كتبتُ النقد الأدبي. إنّ مهنة أستاذ الأدب في تخصُّصاته الكثيرة والمشاركة في ملتقيات أدبية هو الّذي جرّني من دراستي الجامعية إلى كتابة المقالات النقديّة والدراسات الأكاديمية؛ ذلك أنّني بدأتُ مبدعاً بكتابة الشِّعر ثمّ الرواية، حتّى قبل دخول الجامعة وأنا في القسم الرياضي في المرحلة الثانوية. ولكن للتجربة وجهان؛ الإيجابي منه يتمثَّل في المعلومات الغنيّة التي اِكتسبتها، والجانب السلبي هو أنّ الكتابات النقدية حينما تتعلَّق بقراءات روائية، مثلاً، تخلق لك عداوة وخصومات مع الكُتّاب حينما تقدّم انتقادات وتتحدَّث عمّا تراه أنتَ عيوباً في العمل الأدبي. وأوّل خصومة حدثت لي مع الطاهر وطار، حينما تناولتُ روايته «العشق والموت في الزمن الحراشي» بالنقد، وأخرى مع إسماعيل غموقات، وآخرتها مع رشيد بوجدرة. ولا أحدِّثكِ عن الآخرين ممَّن هم أقلّ شهرة، فبعضهم قاطعني لسنوات. الكاتب المُبدع يحبّ الإطراء والمدح، ويمقتُ النقد والقدح في أعماله. إنّها نرجسية تاريخية تطبع نفسية المبدعين، عموماً. لهذه الأسباب وغيرها، توقَّفتُ عن كتابة النقد إلاّ في حالات نادرة.

من خلال تجربتك المهنية، ما حدود تدخُّل المؤسّسة في ما يُسمّى بالحرّيّة الأكاديمية؟

- جوهر الكتابة الأدبية والنقدية هو الحرّيّة، وجوهر السّياسة هو النظام وترسيم الحدود لكلّ شيء. فالأدب أشمل بكثير من السياسة، وإن كان مُلتصقاً بها دوماً، لأنّه يخترق تلك الحدود التي ترسمها السياسة. الأدب هو الحياة بتنوُّع تناقضاتها. الأدب هو السفر في ظلّ المُمكن الّذي لا تراه السياسة، خاصّةً تلك التي تُمارَس في الوطن العربي. لا يترعرع الإبداع إلاّ في كنف الحرّيّة، لأنّ المبدع يغوص في حياة الإنسان؛ الاجتماعية والذاتية في آن معاً، كما يغوص في أحلامه ورغباته المكبوتة التي قمعتها السياسة؛ لهذا السبب وجد الأديب نفسه، عبر التاريخ، يتصادم مع السياسي الّذي يريد، دوماً، تسخيره لأيديولوجيَّته، ولكن حرّيّة الأديب أقوى، وإن تعرَّضَ صاحبها إلى القمع، وأحياناً إلى الأسر والنفي، بل حتّى إلى القتل؛ فالأدب لا يتطوّر إلاّ في جوّ من الحرّيّة؛ بدليل أنّ المجتمعات التي تسود فيها أنظمة قمعية يفقر فيها الأدب، وما على الكُتّاب إلاّ الهجرة والعيش في مجتمعات أرحم. نرى، مثلاً، أنّ عدداً لا يُحصى من الكُتّاب العرب والعالم الثالث كأمريكا اللاتينية، يعيشون في الغرب لأنّه يُوفر لهم حرّيّة الإبداع. ولكن ليس معنى ذلك أنّهم لا يخضعون، بدورهم، إلى توجيهات أيديولوجية، تُمارسها عليهم وسائل الإعلام، ويفرضها الناشرون. ما نقوله أنّ الكاتب العربي، في الغرب، أحسن حالاً في مسألة الحرّيّة من قرينه داخل المجتمعات العربيّة، دون أن نحتسب المشاكل الاِجتماعية والاِقتصادية والنفسية المعيقة للإبداع. ■ **حوار: نوّارة لحرش**

أندريه ماكين:
الصديق المستعاد

يواصل «أندريه ماكين»، عضو الأكاديمية الفرنسية، الكاتب المتحفِّظ، ومؤلِّف رواية «الوصيّة الفرنسية» التي حازت على جائزة «غونكور» لسنة (1995)، رسم ملامح عمله الروائي الكلاسيكي الضخم، الذي يتجلّى، في كلّ صفحة من صفحاته، ما يكنّه المؤلِّف من عشق كبير للغة «موليير». رواية ماكين الأخيرة (الصديق الأرميني L'AMI ARMENIEN، (دار غراسيه) صورة رائعة لشخصية طبعت مراهقته؛ شخصية شابّ أرميني التقاه في «سيبيريا».



ما الذي جعل شخصية «فاردان»، التي تعرفت إليها عندما كنت في سنّ المراهقة، تعود إلى ذاكرتك من جديد؟

- أنا لم أنسَه يوماً، ولكن، مع مرور الوقت، نشأ بيننا نوع من التوازن، بل أكثر من ذلك؛ إنه ترابط روحي بيني وبين هذا الفتى البالغ من العمر 14 عاماً. منذ عشرين سنة وأنا أدوِّن ملاحظات بشأنه، فأن يكون المرء كاتباً لا يعني -كما تعلم- أن يجلس إلى مكتبه في صباح أحد الأيّام، ويقول: حسناً، سوف أؤلِّف كتاباً عن «فاردان»! لقد بدأ يستعيد الحياة، تدريجيّاً، في مخيِّلتي، لكنه، مع ذلك، لازال يتَّصف بالغموض؛ غموض كنت أرجعه، عندما كنت صغيراً، إلى فرادة «أرمينيا»، هذه الحضارة الضاربة في القِدَم. تخيَّل معي أن مدينة «يريفان» هي أقدم من «روما» التي تظلّ، مع ذلك، المدينة الخالدة، بامتياز.

في «سيبيريا»، يعيش «فاردان» داخل جماعة من المنفيِّين المعدمين، الذين سمَّيتهم أنت «المخيَّم القوقازي العابر» ...

- في الاتِّحاد السوفياتي، خلال السبعينات، رُحِّل إلى «سيبيريا» بعض الأرمن الذين أعربوا عن طموحاتهم في الاستقلال، بمناسبة الذكرى السنوية الخمسين للإبادة الجماعية. وتبعهم أقاربهم، على أمل أن تتيح لهم المحاكمة الإفلات من (الغولاغ)، حيث استقرَّ هؤلاء في حيّ «Bout du diable» الذي عاش فيه كلّ من «فاردان»، ووالدته «شاميرام»، والجميلة «جوليزار». لقد اكتشفت معهم تاريخ هذا الشعب الذي كنت أتوهَّم الكثير عن تاريخه وجغرافيَّته البعيدة. بالنسبة إليّ، كانت تتركَّز في «فاردان» وحده، كلّ أسرار «أرمينيا»، وغرائبها؛ فقد كان مصاباً بمرض وراثي في الرئة، بمقدور الأطبّاء أن يعالجوه اليوم، بينما كان يُعَدّ، في ذلك الوقت، مرضاً عضالاً. تعرَّفت إليه حين قمت بالدفاع عنه ضدّ بعض الصبية الأشرار في مدرستنا. كان هذا الفتى مزيجاً من الهشاشة والقوّة، وكنت أنا أعزو ذلك إلى أصوله، ثمّ أدركت، في وقت لاحق، أن تفرُّده كان أعمق من ذلك بكثير.

من أين كان يأتي هذا التفرُّد؟

- من الطريقة التي كان ينظر بها إلى ما حوله. كان يرفض المهزلة الإنسانية: كلّ الضغائن والتفاهات. يعيش في عالم آخر؛ عالم ملؤه الحنان والشعر بل وشيء من السعادة، على الرغم من آلام شعبه وعلَّته الجسدية. كان قادراً على العيش خارج ظروفه الإنسانية.

في ذلك الوقت، كنت أنت، أيضاً، مراهقاً منعزلاً؟



- كنت أعيش في دار الأيتام. جدَّتي الفرنسية، «شارلوت ليمونييه»، التي حكيت عنها في رواية « Le Testament français » لم يعد بمقدورها أن تؤويني، آنذاك، في أثناء دراستي؛ لأنها كانت تعيش ظروفاً صعبة. لقد تعلَّمت الفرنسية بفضلها؛ لهذا السبب تمكَّنت من أن أفهم «فاردان» بشكل جيِّد؛ فقد كان بداخلي هذا الوجود الفرنسي الذي تشكَّل من خلال ما كانت تسرده عليَّ «شارلوت» من قصص. لقد وُلدَت في منطقة «نويي - سور سين»، التي كانت، في ذلك الوقت، مجرَّد ضاحية صغيرة من ضواحي «باريس». كلانا؛ إذاً، كانت لديه هوية مزدوجة.

بقربه، أصبح هذا «الانقسام» قوّة؟

- (فاردان) أثبت لي أن هناك إمكان لعيش حياة أخرى، وأن هذا الافتراس، الذي يمكن أن يتغلَّب -بسهولة- على شخصيّاتنا، وهي في طور التشكُّل، ليس مرحلة إلزامية. لم يكن جشعاً ولا مهووساً بالامتلاك. وفي بيئتنا، التي كانت قاسية جدّاً في ذلك الوقت، أظهر لي أن من الممكن للمرء ألَّا يعتاد، أبداً، على العنف.

هل كنت تتخيَّل، عند كتابتك لهذه الرواية، أن الصراع في «ناغورنو كاراباخ» يمكن أن يندلع من جديد؟

- لا. لقد سار واقع الأحداث الراهنة في مسار روايتي نفسه. تخيَّل أن خمسة آلاف شخص لقوا حتفهم في غضون أيّام قليلة. وسواء أكانوا أرمنيِّين أم كانوا أذربيجانيِّين، أم كانوا من جنسية أخرى، فهم إخواننا في الإنسانية. شباب ومسنّون ونساء وأطفال، باسم أيّة قضيّة قُتِلوا؟: من أجل بعض الأراضي؟ من أجل تحقيق المجد الشخصي؟. وهذه الحرب مستمرّة منذ أكثر من ثلاثين عاماً!.

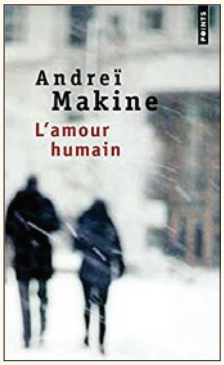
هل تعود إلى «سيبيريا»، أحياناً؟

- من وقت إلى آخر. لكن «روسيا» تغيَّرت كثيراً. أشعر بشيء من الغربة هناك! أصبحت «موسكو» تفوق مدينة «شيكاغو» بعشرات مرّات. طوفان السلع الاستهلاكية يجعل الإنسان متشظِّياً بسبب كلّ ما يطمع في الحصول عليه. في الماضي، كنّا معدمين، تماماً، على المستوى المادّي، لكني أعتقد أننا كنّا أغنى، على المستوى الروحي. لديَّ انتقادات كثيرة للنظام السوفياتي: هذه الإمبراطورية كان بها العديد من العيوب، وكانت لها، مع ذلك، ميزة أساسية: طالما أننا لم نكن نمتلك شيئاً، فما بحوزتنا هو من الأهمِّيّة بمكان. مثلاً: في يوم من الأيّام، دخلت إلى إحدى المكتبات. ولحسن حظّي حدث ما لم يكن، أبداً، في الحسبان؛ فقد عثرت على مجلَّدَيْن للشاعرة «آنا أخماتوفا»، كانا مفقودَيْن في ذلك الوقت. وبما أنني لم أكن أمتلك أيّة نقود لشرائهما، كان عليّ أن أبيع ساعتي. ورغم أنها كانت عزيزة جدّاً على قلبي، لم أتردَّد -ولو لبرهة- في بيعها: كان الشعر يمثِّل كنزاً حقيقيّاً. أمّا اليوم، فما إن تدخل مكتبة حتى تجد جميع الكتب متاحة، ويكفيك استعمال الهاتف لكي تحصل على جميع الأعمال الأدبية العالمية، تقريباً. إنه لأمر رائع، وفي الوقت نفسه ربَّما... ماذا عساي أقول؟ لديَّ انطباع بأن هذه الندرة كانت

تغيِّر قليلاً معنى ما كنّا نقرؤه، كما أنها كانت تلزم الشعراء والكُتّاب بعدم كتابة أشياء تافهة.

متى قرَّرت أن تأتي للعيش في فرنسا؟

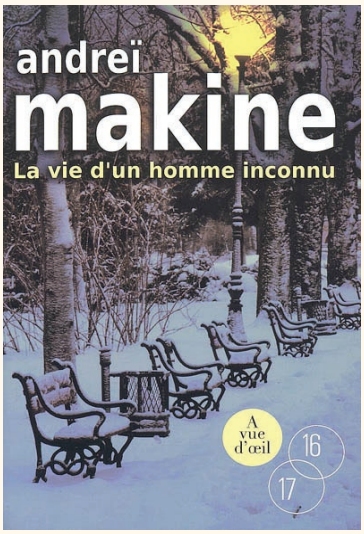
- لقد وجدت نفسي موزَّعاً بين (روسياتَيْن). كان بمقدوري البقاء في بلد، كان سيموت ليولد من جديد، بالطريقة الأكثر فظاعةً، ليتحوَّل إلى هذه المهزلة الرأسمالية التي صار إليها اليوم. بالمناسبة، بعض من زملائي السابقين، في روسيا، أصبحوا ينتمون، الآن، إلى طبقة «الأوليغارك». أمّا أنا فلم أرغب بذلك، أبداً. ثم كنت أحمل في دواخلي هذه الأفكار والمثُل حول فرنسا، وربَّما هي التي أرشدتني. لقد حللت في باريس عندما كنت في الثلاثين من عمري. قبل ذلك، كنت قد سافرت إلى أفغانستان، وأنغولا، وحتى أستراليا، لكنني أحاول، دائماً، ألّا استحضر هذه الفترات بشكل سطحي وبالغ التبسيط، فأنا أفضِّل أن أمتح منها مادّة لكتاباتي.











بعد النجاح الكبير الذي حقَّقته لدى جمهور القرّاء عام (1995) من خلال رواية «الوصية الفرنسية»، التي حازت على جائزة «غونكور»، أصبحت عضواً في الأكاديمية الفرنسية عام (2016). ماذا يعني لك الفوز في هذه الانتخابات؟

- لم تكن فكرتي، لقد شجعني بعض الأشخاص، وأخصّ بالذكر صديقي «دومينيك فرناندير». بالنسبة إليّ، بطبيعة الحال، لم أكن أضع الأمر في الحسبان، لكنني اعتقدت أنه، ربّما، من خلال ترشّحي، سيستمرّ انفتاح الأكاديمية على العالم الروسي الشاسع. وإلى جانب ذلك، لديَّ تعلُّق عميق باللّغة الفرنسية. استمرارها أمر يسحرني. لنتذكَّر «موليير»، و«فيكتور هوجو». هذا هو الشيء الوحيد الذي نحن ملزمون بالدفاع عنه، والأكاديمية تقوم بذلك بشكل جيِّد جدّاً؛ ليس من خلال تشبُّثها بنقاء اللّغة، لأن هذه الأخيرة تتطوَّر باستمرار، بل -على العكس من ذلك- من خلال إثراء المعجم. الكلمات تعكس تاريخ البلد. كنت دائماً أكتب بالفرنسية، باستثناء بعض القصائد التي كتبتها باللّغة الروسية عندما كنت في عمر «فاردان». ديكتاتورية القافية تعلِّمنا الكثير. هناك مقولة لـ«أندريه جيد» تختزل ذلك بشكل جيِّد جدّاً: «الفنّ يولد من القيود، ويموت من الحريّة!».

دعنا نختم مع «فاردان». إنها، أيضاً، رواية عظيمة عن الصداقة، صداقة استمرَّت إلى ما بعد الموت؟

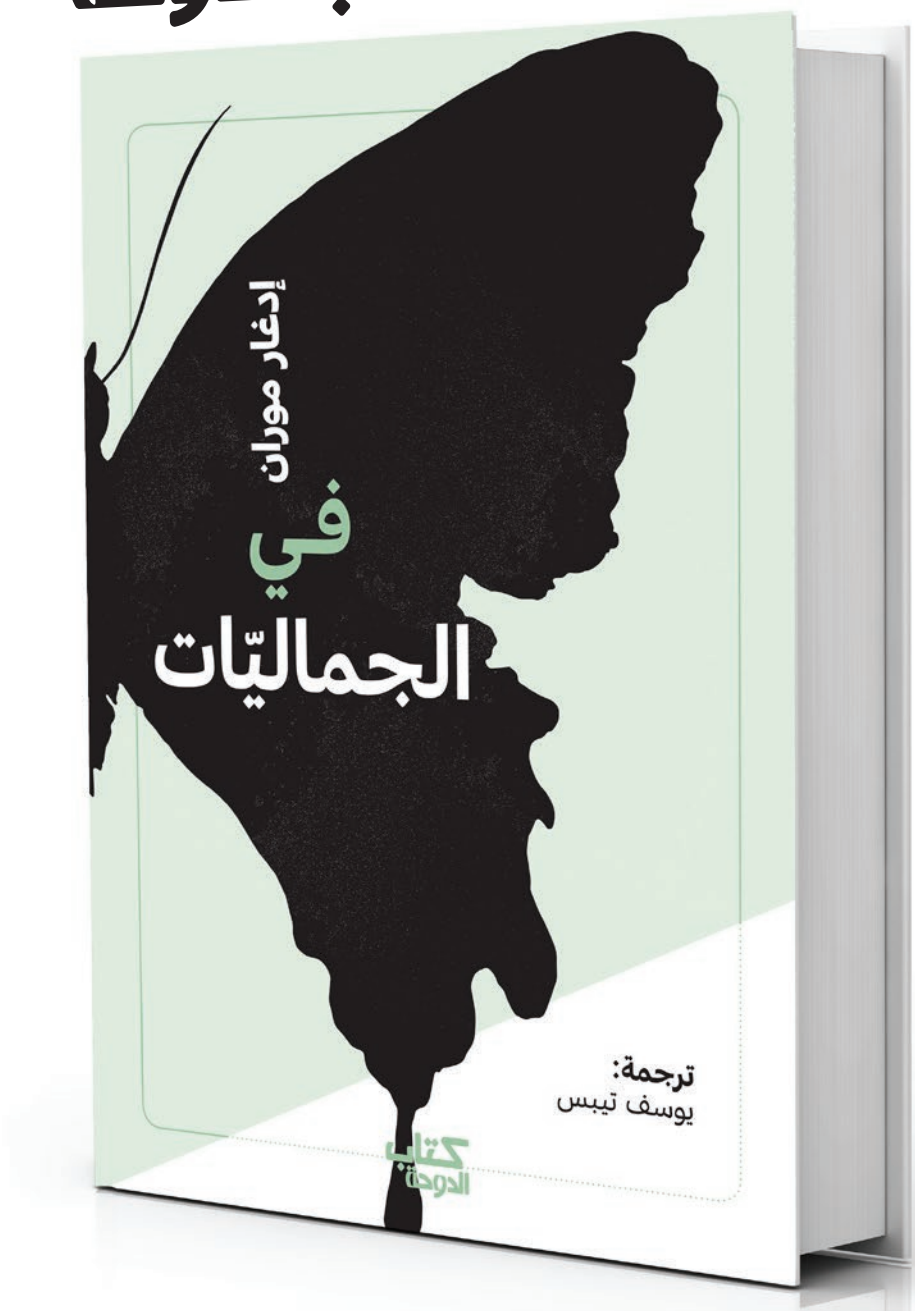
- في البداية، شعرت بالذنب، فأنا أتقدَّم في العمر في حين توفِّي هو في سنّ الشباب، لاسيّما أن القدر لم يمهله إلى أن يعيش تجربة الحبّ. ثمّ هناك هذا المشهد الذي صوَّرته في نهاية الرواية؛ المشهد الذي تحوَّل فيه كلانا إلى متفرِّج غير طوعي للحظة احتضان جمعت بين «جوليزار» وزوجها. أدركت، مع مرور الوقت، أن ما لمحه، آنذاك، من الحبّ، كان -بالفعل- شيئاً رائعاً: تجربة مطلقة. وعلى الرغم من أن حياته كانت وجيزة، بشكل مأساوي، فقد بلغتْ درجة الاكتمال الشامل في تلك اللحظة.

■ **حوار: بولين سوملي □ ترجمة: حياة لغليمي**

المصدر:

مجلّة Le Point de vue، العدد (3780): 27 يناير، (2021). الصفحات: من 44 إلى 47.

كتاب الدوحة



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

الواقعُ والتّخْييل: العلاقة المُلتبسة

إنّ الإمكانَ المُتاح للروائيّ بأن يستثمر مَواردَ وعناصر التّخْييل، يطرح عليه أسئلةً دقيقة تتّصل خاصّة بطرائق تشكيل وبلورة مسالك السرد والتعبير ليتمكّن التّخْييل من الاضطلاع بدوره في توسيع الواقع أوْ إلغائه، أو جعله عنصراً يُضيء لُغز الحياة، لا مجرَّد عنصر للتسليةِ وتحريك أحلام اليقظة.



محمد برادة

كلتا الكَلمتيْن: واقع، وتخييل تنطويان على التباس وتحديدات مُتداخلة رغم وضوحهما. ذلك أنّ الواقع لا يمكن تحديده بكلّ ما هو ملموس ومُعاش في دنيا الناس، لأنه يظلّ أوسع من ذلك، ولأنه مُتباين بحسب الفضاء والزمن والمقاييس؛ وكلمة تخييل تحيلُ على ما تبدعه المُخيلة من محكياتٍ وعوالم تمتح مادتها ممَّا يندرج ضمن الواقع ومن الذاكرة والاستيهام والافتراض والاحتمال... ويتجلّى هذا التداخل بين الكلمتيْن/المُصطلحيْن في العقود الأخيرة، حيث اتّسع مجال الاختراعات والمُنجزات العلميّة، وانعكس ذلك على حياة الناس التي فقدَتْ الكثير من الحميميّة وأصبح بالإمكان مُراقبتها وكشف أسرارها، فتقلّصتْ تلك المنطقة المجهولة التي تسمح بانتعاش التّخْييل ونسْج ما يفوق الواقع. وهذا ما أشاع تعبيراً كثير التداول: «أصبح الواقع يفوق الخيال». لكنْ، مع ذلك يظلّ التمييز بينهما وارداً ومطلوباً في مجال كتابة الرواية وتحليل مُكوِّناتها. بلْ هو تمييز يفرض نفسه في مجرى الحياة الواقعيّة قبل عوالم الخيال، إذْ لا يستطيع المرءُ أن يكتفي بالعيش ضمن الشروط التي وُلِدَ فيها من دون أن يُستشار، وهو ما يجعله دوْماً ينسج في مخيلته ملامح وأجواء مغايرة لوضعيّته، يتقمَّصها في الحلم أو حين تثقلُ عليه وطأةُ الفضاء الضيّق، فيلجأ إلى توسيعه وتجميله عن طريق التخيُّل وابتداع الاحتمالات التي تجعله يعيش مؤقتاً في ظلّ قيم وعلاقات مختلفة تمنحه الارتياح المحروم منه في حياته «الواقعيّة». ويمكن اعتبار هذا اللجوء إلى التّخْييل الذي يمارسه كلّ واحد منّا في ساعاتِ الملالة والاكتئاب، بمثابة تنفيس يتوخّى «الخروج من الجلْد» لتقمّص شخصيّةٍ لها إمكاناتٌ وسلطة أكبر ممّا نمتلكه؛ وبذلك يغدُو العيش بين عالميْن أحدهما واقعيّ والآخر متخيَّل، وسيلة تسمح بتحمُّلِ ما أجْبرْنا على أن نكونَهُ دون أنْ نُستشار. ألا يمكن، إذا مضينا في التحليل، أن نعثر على الرابط بين التّخْييل الروائي والرغبة الجارفة في البحث عن عوالم مُتخيّلة تُشعرُنا أن العَالَم الواقعيّ، بقيمه الظاهرة والمُستترة ومؤسَّساته، ليس هو كلّ شيء في حيّز الإمكان، لأن التّخْييل يُضفي حياة وجاذبيّة على ما يحجبُه «الواقع» مِنْ خلال قيوده الماديّة ومنطقه العمَليّ الاختزاليّ؟

إنّ الإمكانَ المُتاح للروائيّ بأن يستثمر مَواردَ وعناصر التّخْييل، يطرح عليه أسئلة دقيقة تتّصل خاصّة بطرائق تشكيل وبلورة مسالك السرد والتعبير ليتمكّن التّخْييل من الاضطلاع بدوره في توسيع الواقع أوْ إلغائه، أوْ جعله عنصراً يُضيء لُغز الحياة، لا مجرَّد عنصر للتسليةِ وتحريك أحلام اليقظة.

اعتباراً إلى المُلاحظات السالفة، احتلّ التّخْييل أهمِّية خاصّة في مجال الإبداع وبخاصّةٍ في مجال دراسة الخطاب الروائيّ وذلك راجع إلى الالتباس المُتّصل بعلاقته بـ«الواقع» وانعكاس ذلك على الصّوْغ الجماليّ والدلاليّ. وفي هذا الصدد نُوردُ بعض الأمثلة التي توضِّح دوْر التّخْييل في بناء الخطاب الروائيّ:

1) ليس هناك حدودٌ زَمنيّة تحصر فضاء التّخْييل، إلّا أنّ توظيفه يضطلعُ بدور أساس في تجلية بنية الرواية وأبعادها الدلاليّة والرمزيّة؛ لأجل ذلك تحتاج بنيةُ التّخْييل إلى عناصر سرديّة تربطها بالحاضر الذي يعيش فيه الكاتِب لكي لا يشعر القارئ أن زمن التّخْييل منفصل عن الزمان أوْ أنه مدفون في زمنٍ سحيق... ذلك أن الرواية، كيفما كان شكلها وموضوعها تظلّ مشدودة إلى الحاضر من خلال كاتِبها ومن خلال زمن قراءتها والسّياق المُتّصل بالرؤية التي يستوحيها الكاتِب. والأمثلة كثيرة، نشير هنا إلى رواية «الوباء» التي

كتبها هاني الراهب سنة 1981، مُستوحياً واقع بلاده سوريّة في ثمانينيّات القرن الماضي، من خلال بنية تخْييليّة مهما ابتعدتْ عن واقعية الأحوال السياسيّة آنذاك فإنها تُحيل بقوّةٍ على استبدادية الدولة التي يرمز إليها بالوباء. وهذه البنية التّخْييليّة هي التي تجعلها إلى اليوم، بعد مرور أربعة عقودٍ على كتابتها، نصّاً ينضح بأسئلة الحاضر السوريّ...

2) اعتماد عناصر التّخْييل على مخاطبة حرّيّة القارئ لاستكمال ديناميّة النصّ واستحضار فضائه ومُتخيّله يقتضي من الروائيّ أن يجعل التّخْييل، مهما استمدّ من «الواقع» وأحداثه، عنصراً إيجابيّاً، مُناهضاً للأسَنِ والاستسلام والقبول بإرادات تُلغي حرّيّة الفرد الحريصة على تغيير القيم المُعادية للعدالة وتحرير المُجتمع. ويمكن أن نسوق نموذج رواية «اللص والكلاب» لـ«نجيب محفوظ» (1961) التي استوحاها من حادثة «واقعيّة»، ولكنه ألبسها حُلةً من التّخْييل المُستوْحَى من السياق الاجتماعيّ والسياسيّ ذي الملامح المُلتبسة في مصر خلال العهد الناصريّ. وبذلك أصبح سعيد مهران اللصّ الذي كان يسرق بيوت الأغنياء ليُهديَ أموالهم إلى الفقراء المُحتاجين، بطلاً مدافعاً عن مبادئ العدالة والثورة التي تعلَّمها أيام الكفاح الوطنيّ ضدّ قوات الاحتلال البريطانيّ. وفي الآن نفسه، انتقد مهران الصحافيَّ علوان الذي تخلَّى عن المبادئ التي لقَّنها له أيام الشباب، ليندمج في أجهزة الدولة التي فشلت في تجسيد مبادئ الثورة الناصريّة...على هذا النحو، نسِيَ اللصُّ الذي شغلَ الصّحفَ المصريّة شهوراً خلال سنة 1960، وبقيتْ رواية «اللصّ والكلاب» ذات البنية التّخْييليّة المُكتنزة لشخصيّات وحوارات هي بمثابة معادل موضوعيّ لمرحلة تاريخيّة لها امتدادات في الحاضر...

3) لا يقتصر التّخْييل على تحوير الوقائع والأحداث والشخصيّات ضمن تصوُّرٍ فضاءٍ مُغاير وعلائق تحرِّكها رؤية تجعل العَالَم المُتخيّل أكثر اتساعاً وقابلية للتغيير والتحوير. بلْ نجد الرواية الحديثة تمتطي صهوة تخييلٍ روائيّ سابق لتبدع من ثناياه تخييلاً جديداً له دلالة مُختلفة أو رؤية أوسع... والأمثلة كثيرة، ويمكن أن أشير في هذا المجال إلى الرواية الأخيرة للروائيّ الهنديّ-البريطانيّ سلمان رشدي، وعنوانها «Quichotte» المأخوذ من رواية «سيرفانتس» «دون كيخوت دي لامانتشا». لقد اقتبس سلمان شخصيّة «دون كيخوت» المشدودة إلى الأحلام والحبّ الرومانسيّ والسعي إلى تغيير العَالَم، ليجعله يعيش في مجتمعٍ أميركا اليوم، داخل حضارة تُعتَبَر النموذج الأكثر تقدُّماً على المُستوى الاقتصاديّ والتكنولوجيّ والذكاء الاصطناعيّ، والأكثر عنفاً وعنصريّة وتفشيّاً للانحرافات المُصاحِبة لواقعِ الاستلاب والمافيا والليبراليّة المُتوحِّشة... ويأخذ التّخْييل في هذه الرواية مجرى مُعقَّداً، لأن هناك كاتِباً آخر له مشاكل مع أسرته، وهناك دكتور يتاجر في المُخدرات، إلى جانب كيشوت الشخصيّة المحوريّة، والذي خلق من صلبهِ، بدون زوجة، ابناً أسماهُ «سانشو» الذي يرافقه في رحلةٍ طويلة عبر مُدن وبلْدانِ الولايات المُتحدة الأميركيّة ليلتقي بمَحْبُوبته «سلمى» نجمة التليفزيون ومعبودة الجماهير التي تعلَّق بها «كيشوت» وراسلها، واستطاع أن يلتقي بها في ظروفٍ صعبة، مُحاولاً إنقاذها من جحيم الدنيا ليرتاد معها «عالَم اللاوجود» الذي هو البديل عن الكرة الأرضيّة المُوشكة على الانفجار... على هذا النحو، تستند الرواية إلى فكرة أساس وهي أن كلَّ شيء يمكن أن يحدث في هذا العَالَم منظوراً إليه من واقع الحال في أميركا. ومن خلال هذه البنية التّخْييليّة المُركَّبة المبنية على رؤيا نهايةِ العَالَم، استطاع سلمان رشدي أن يمرِّر تأمُّلات كثيرة ذات طابع فلسفيّ وصوفيّ...

إنّ الخروج من منطقة الالتباس التي تُلازم المنظور الذي يربط التّخْييل بمدى قدرته على تمثيل العَالَم الواقعيّ، هو الانتقال -كما يرى «لورانزي بونولي- إلى مُقارنةٍ تُبرزُ قدرة التّخْييل على تشييد عوالم ليستْ فقط تخييليّة، بل هي أيضاً واقعيّة». نعم، اعتبار العوالم المُتخيَّلة موجودة في ذاتها من دون حاجة إلى مقارنتها بالواقع الذي تستوحيه، هو ما يُحرِّرها من التأويل الاختزاليّ ويفتحها على بوابات المعنى الفسيحة. وفي هذا الصدد نتذكَّر أيضاً ما قاله جمال الدين بن الشيخ: «لا تتمثَّلُ الواقعيّة في أن يُحاكي العملُ الأدبيّ الواقعَ، بلْ في أن يَغْدُوَ ذلك العملُ واقعاً».



مارسيل بيلانجي

(مختارات شعريَّة)

«مارسيل بيلانجي - Marcel Bélanger».(1943 - 2010)، شاعر كندي، أستاذ الأدب بجامعة «لافال - Laval» الكندية (1972 - 2000)، ينخرط منجزه، خلال السبعينات من القرن الماضي، ضمن تيّار شعريّ تميّز بنزعته الذاتيّة والميتافيزيقيّة، بعيداً عن السورياليّة والشكلانيّة . أفضل الأمثلة على توجّهه الشعريّ يتجلّى في مجاميعه الشعريّة «هجرات - Migrations».(1979)، «تحت السواد - Infranoir».(1978)، والترجمات التالية من ديوانه «هجرات».

أقام مارسيل بيلانجي بين فرنسا وتونس من (1990) إلى (1993). قرّر أن ينشر باسم مستعار، اختاره لنفسه وهو «كراكسي -Kraxi»؛ اسم يجعله قريباً من أجواء «كافكا»، روائيّ التحوّلات والكوابيس .

صدى

يطيش عقلي
في التّأسيس لصرخة
بترجيع لا نهائيّ
ضدّ حدود الجسد..
صدى ، حيث أتبدّد
وبلا أجنحة،
أهوي بعنف.

مُعتم ومُتوهّج

أنا الآن أكثر عتمةً ؛
كوني وحيداً ..
أغدو مشمساً
عندما يتوهّج اللّيل ..
أترقّب
من نحاس ومن صبر.
بين الحباحب وبين وميض النجوم
ينشدّ جسدي..
مُخلداً إلى النوم
في ذهب الفراش ..
أنتظر
والوصيد يدعوني
إلى وُلوج الداخل..
الفجر والنسر
كلاهما يحصر نفسه
في الأعالي..

دون معرفتي
يحوّل الحلم
مجرى الأنهار..
صاحياً ووهّاجاً
وسط ظلال سائلة
أُدرك الصباح
الأكثر تعظيماً..
ديك يلتهم اللّيل في صيحة
معدنيّة
حادّة
جارحة.

نوم حريق

يخترقني الوميض
عندما أخلد إلى النوم ..
أشدّ ما يُدهشني
عندما يُسفر الصباح
أن أرى جسدي مُحترقاً
وهو ينهض من رماد الأغطية ..
أمّا أنا
فلم يمسسني سوء
تماماً، مثل فكرة مجرّدة.

هجرات، قصائد ، مونتريال، (1979).

Marcel Bélanger Migrations, poèmes Montréal, Éditions de l’Hexagone,(1979).

فضاءُ التلاشي

اضطراب الأعمال المقرّرة هنا وهناك..
الحمّى التي تُشيع الصّعقة في الأعضاء..
النور يجتاح المسامّ، و يكتسحها بغير حساب.
وذاك النداء الذي من العُرقوب يصعد نحو الرأس.
فكرة الطريق وهي تتّخذ شكلاً هلاميّاً
يمكن أن تضيع مثل كشف أوّلي.
إنها تتسلّط بعدُ، وتسكن ذاك الذي يتكلّم هنا
دونما شيء يُثبتها ويُبرّرها
سوى ذكرى مسار
يبدو، أحياناً، مُجملاً.
الحركة المستمرّة للكلمات.
خلال هذا الوقت يجري كلّ شيء
في هذا العبور من الجلد إلى الورق.
عند انجراف القارّات
كما عند تلك الجزر العائمة
أُقلّب ثابت نظري مُحدّقاً..
بخصوص عالية البحر، لست أعلم شيئاً
سوى ما تقوله التيّارات
الدائرة على طول المنحدرات..
فوحدها حالة السقوط
تُوجد أسباباً للمقاومة والصمود..
فممّ يحميني الجمود؟
ومن أجل ماذا يحفظني إلى زمن
أراه عبثاً يطول، ويمتدّ دونما سبب وجيه!؟
يشهد الحجر على حضورنا
ويشهد على قوّة المُعتم الغامض وجلاله
كذلك عيوننا المثبّتة على قفا الصُّور،
حيث يتكثّف العالم باستمرار
وحيدان نحن ..أنا وأنت معاً
مُنخرطان مُحتجزان في مُناجاة أنفسنا.
أيةُ عقبة تُستذكر يُمكن أن تُثيرنا..
أيّة كلمات جارحة رشق بها أحدنا الآخر..
تجدها محفورة على صوّان شاهدة القبر !!..

□ **ترجمة عن الفرنسيّة: محسن العوني**

فضاء التلاشي، مونتريال، (1990)
Marcel Bélanger, L'Espace de la disparition - poésie, Montréal : L'Hexagone,(1990).





لماذا يجب أن نقرأ إسماعيل قادري؟

على رأس الأسباب التي دفعتنا لقراءة «إسماعيل قادري»؛ أنه يتَّسم بمهارة فائقة في السرد، وحسن السبك، وغزارة الإنتاج. فهو مثل «بلزاك» في بعض النواحي، بيد أنَّ «بلزاك» اقتصر على ذكر «باريس» باستثناء مرّة واحدة، وتحديداً في ثمانينيات القرن العشرين (تحرّك إلى بعض المقاطعات الفرنسية وعصر النهضة)، على حين يتجوَّل بنا «قادري» عبر المكان والزمان، فيأخذنا إلى مصر القديمة، ومنها إلى الصين الحديثة، فمنتجعٍ سياحي على بحر البلطيق، ثمّ إلى موسكو والنمسا، حتى أرجاء الإمبراطورية العثمانية، فتجد لديه- تقريباً- قدرة شبيهة بـ«جوليس فيرن - Jules Verne» في رحلاته حول العالم.

إذا قرأت «إسماعيل قادري»، فأنت، أيضاً، تغطّي جميع الأعمار، منذ الوهلة الأولى لابتداع النصّ: بدايةً من بناء «خوفو» الهرم الأكبر، مروراً بالجدل حول خلافة «أنور خوجا» في ألبانيا، في الثمانينيات، إلى الأحداث والمواقف التي حدثت في أوروبا الغربية بعد سقوط الشيوعية.
وقد تحوَّلت معظم أعمال «قادري» الروائية إلى أعمال درامية في القرنَيْن؛ التاسع عشر والعشرين. تدور أحداث قصّة «Broken April» في ثلاثينيات القرن العشرين، و«Chronicle in Stone» في الأربعينيات، و«The General of the Dead Army» في الخمسينيات، و«Agamemnon's Daughter» في السبعينيات. كما تتيح هذه القصص قراءة تاريخ ألبانيا، وتاريخ العالم، من خلال السرد الأدبي؛ وهذا دافع وجيه

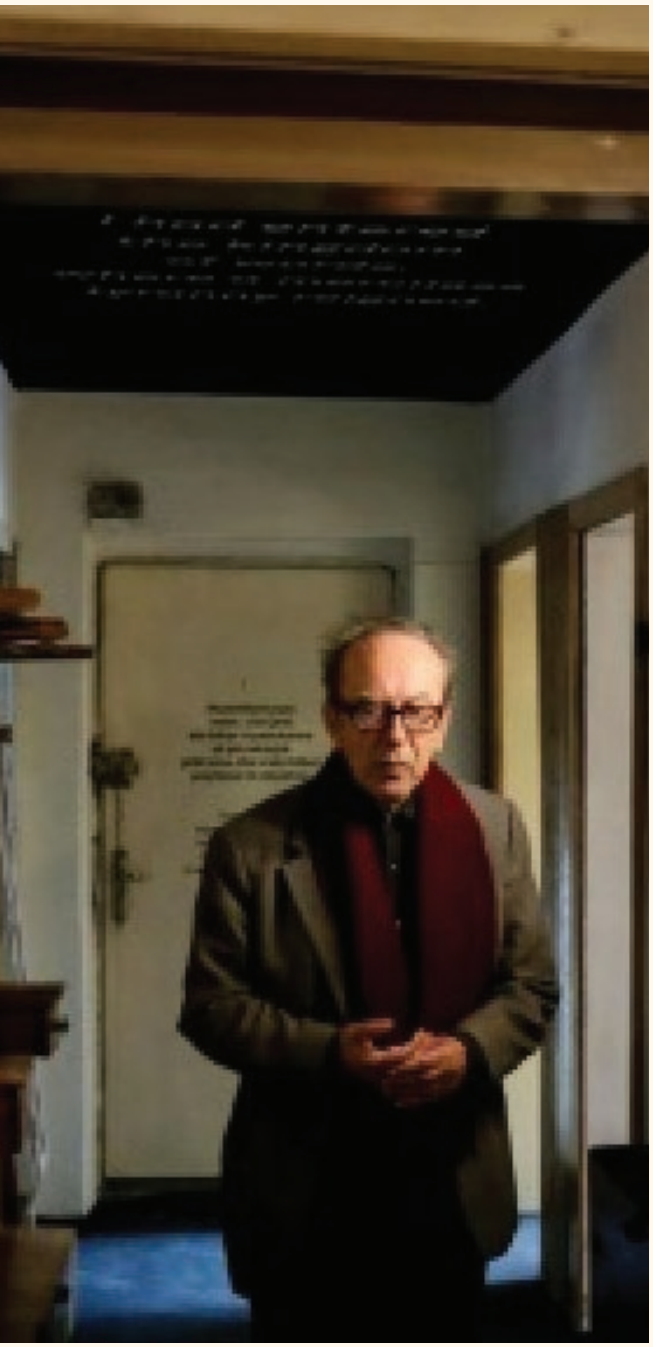
وراء اهتمامي بقراءة «قادري»، ورغّبني في ذلك...
وقد برع «قادري» في فنون كثيرة، بجانب السرد القصصي؛ فهو مسرحيّ وكاتب مقالات، ناهيك عن عمله، لفترة من الزمن، صحافيّاً ومحرِّراً أيضاً. وفي بداية حياته المهنية الطويلة، ذاعت شهرته، بصفته شاعراً، في فترة مبكِّرة، كونه الشاعر الجديد البارع لألبانيا الحديثة. وممّا تجدر الإشارة إليه أنَّ قراء اللّغة الإنجليزية لا يعرفونه إلّا كاتب خيال، فقط؛ حيث لم يُتح لهم قراءة سوى الجانب الخيالي من كتاباته. وليس ثمّة قصور في ذلك؛ لأنَّ الجزء الأكبر من نشاطه كان، إلى حدٍّ بعيد، في شكل الرواية.
لكن «قادري» لا يكتب، فقط، جنساً واحداً من الرواية، فبعض قصصه صغيرة، لا تتجاوز الخمس صفحات، مثل كتاب «ساعي الأحلام - The Dream Courier»؛ والبعض الآخر من السرديات الرائعة يصل إلى خمسمئة صفحة وأكثر، وفيما بينهما، هناك قصص طويلة، مثل «ابنة أجاميمنون - Agamemnon's Daughter»، وبعد ذلك هناك الروايات التي يحبّ «قادري» أن يطلق عليها اسم «الروايات الدقيقة - micronovels)»، منها «رحلة اللقلق - The Flight of the Stork». ثمّ هناك روايات ذات طول قياسي، منها: «أبريل الكسير - Broken April»، ثمّ بعد ذلك «الرومان الأسلاف - the romans-fleuves»، و«الحفل الموسيقي - The Concert» و«الشتاء العظيم - The Great Winter»؛ لذا، من حيث البناء الرسمي، لديك مجموعة متنوِّعة هائلة لاستكشافها ضمن العمل، الذي يستكشف- في حَدّ ذاته- العالم بأسره.
من الشائع أن تقرأ «قادري» كاتباً يتحدَّث، فقط، عن حياته في ألبانيا، في ظلّ نظام «خوجا». ومن المؤكَّد أن هناك بعض الحقيقة في الفكرة القائلة إن كلّ الأماكن والأزمنة المختلفة في كون «قادري» هي صور شتّى لمكان وزمان معيَّنَيْن. ولكن ليس عليك أن تعرف ذلك، ولا تحتاج إلى أخذ أيّة ملاحظة منه من أجل قراءته، بل يمكنك قراءة قصصه، ببساطة، بوصفها قصصاً؛ إذ يُمْكِنُه أنْ يُثير انتباهك إلى الأشباح، فيأخذ بتلابيب عقلك في رحلة مع العرائس، حيث يسافرن، خلالها، مئات الأميال، بين عشيّة وضحاها، على ظهر حصان طائر، وكذا الأرواح التي تسمو عن الجثث الكائنة في القبور... وفي كافّة الأشياء التي لا يتقبّلها، على الفور، قارئ عصريّ يتَّسم بالعقلانيّة مثلي. ولكن تبدو براعته الفائقة في مزجه بين الأسطورة والفولكلور، مع سبكهما بشيء من صور الحديث المعقول، والواقع المحلّي، إلى درجة أنني أجد نفسي منجذباً إليه، وأتوقَّع أنك لا بدّ أن تنجذب أيضاً. إن عالم «قادري» يحتوي على العديد من المستويات، بما في ذلك الموغل في الغيبيات، والمتعالي، والغريب.
من بين السمات الأكثر بروزاً وثباتاً في عالم «قادري»، الحضور الذي يلوح في الأفق لبعض الأساطير من اليونان القديمة: ليس كلّ الأساطير اليونانية، بل تلك الأساطير التي تجسّد كراهية الأسرة، والتأثير المسكر والمفسد والمخيف للقرب من السلطة.
والسمة الثانية المتوافرة، دائماً، عند «قادري» هي القصص الشعبية البلقانية. وأطلق عليها اسم «البلقان» بدلاً من اللّغة الألبانية؛ لأن هذه القصص الشعبية موجودة في العديد من اللّغات الأخرى في المنطقة، أيضاً. والواقع أن «قادري» يعرض، على وجه التحديد، هذه المسألة المتعلِّقة بالأصول العرقية لثقافات البلقان، بشكل درامي، في «The File on H»، وهي واحدة من أكثر الروايات أهمِّيّةً، استناداً إلى المآثر التاريخية للفلكلوريين الأميركيين في المناطق الحدودية الألبانية، في ثلاثينيات القرن العشرين.
السمة الثالثة المهيمنة، التي أريد أن أذكرها هي أن «قادري» يستكشف، في كلّ قصّة، تقريباً، العلاقة بين الشخصي والسياسي. ليست السياسة بمعنى القضايا الموضوعية أو السياسية الحزبية، بل السياسة بالمعنى الأوسع؛ أي كيف تتلاعب الجماعات والأفراد بالآخرين، وتمارس السلطة عليهم.
وسمة أخرى من سمات عالم «إسماعيل قادري» - ولنسمِّها (قادريات)، هي الطقس، الذي - كما قال آخرون- يعمل، تقريباً، متجسِّداً في شخصية معيَّنة. عادةً ما يكون الطقس، لدى «قادريات»، مروّعاً، كما أنه يجعل مناخ اسكتلندا يبدو- مقارنةً بالريفييرا الإيطالية- معتدلاً. وبصفتك قارئاً، سرعان ما تلتصق بالبعد الهزلي، تقريباً، للتأشيرات المناخية: (الضباب، والرطب، والأمطار، والثلوج، والبرد، والغيوم)، فمناخ «ألبانيا»، في واقع الأمر، أشبه بالريفييرا الإيطالية من ضفاف بحيرة «لوخ لوموند»؛ فهي ليست إعدادات معقولة لأيّ مشهد حقيقي، بل التوقيعات الرئيسة للمزاج، الذي يخبرك أن هذه القصّة لن تكون سعيدة.
لكنهم يفعلون أكثر من ذلك بكثير: إنهم يخبرونك أنه لن يكون هناك أيّ عذارى شقراوات يجلسن على جانبَي الجرّارات المتلألئة التي تجلب حصاد الحبوب الذي ينضج في الشمس، وأن العمل لن يكون له علاقة بالمعايير المفروضة على الأدب الألباني من قِبَل النظريات السوفيتية للواقعية الاشتراكية. إنها، في الحقيقة، طريقة خبيثة للغاية لاقتناء موقف نقدي فريد داخل مجتمع، كان فيه النقد، كما يقال، لا يحظى بالتقدير، بشكل كبير.
العديد من شخصيات «قادري» البشرية، في كثير من الأحيان، يلتبس عليهم الأمر حول ما إذا كانوا في يقظة أو نوم. تبدأ مقدِّمات نموذجية لحياة الأبطال الداخلية: «لقد بدا له ذلك...»، «لم يكن متأكِّداً تماماً ممّا إذا كان...»، وغير ذلك. إن الحدود الفاصلة بين القدرة على الرؤية بوضوح، وعدم القدرة على الرؤية بوضوح، ليست واضحة أبداً؛ لذا حين تنتهي من قراءة رواية، سواء أكانت إعادة صياغة لأسطورة مثل «راكب الشبح - The Ghost Rider» أم كانت إعادة بناء شبه تاريخية لرواية مثل «جنرال الجيش الميت - The General of the Dead Army»، فأنت لست متأكِّداً، تماماً، ممّا لو كنت في حلم أم لا، إذ يجعلنا «قادري» نفكِّر في الطرائق التي تكون بها الحياة كالحلم، وكيف تكون الكوابيس كالحياة.
وعلى ذلك، ليس من المستغرب أن يكون قصر الأحلام (الذي كان، في الأصل، بعنوان «موظَّف قصر الأحلام») هو الركيزة المركزية لعالم «قادري» الخيالي المزخرف: إنها رواية توضع في قلب أو بوتقة مجتمع استبدادي شرِّير، لا يمكن التنبُّؤ به، في مؤسّسة مكرَّسة للتلاعب بالأحلام، وفي بؤرة تلك المؤسّسة شابّ حسّاس ومشوّش لا يعرف- حقّاً- ما يفعله، أو لماذا ينتهي به المطاف إلى إدارة العرض بأكمله.
أخيراً، في حالة ما إذا كان كلّ هذا يبعث لديك الخوف والهلع، فذلك لأنك قد لاتنجذب، على الفور، إلى عقول ضبابية تتجوَّل

في الأحلام، والخروج منها حيث تمطر وتثلج. وفي الواقع، يجب أن أضيف- بإصرار- أن «قادري» يثير، لدى قارئه، فكاهة ساحرة حقّاً. ما عليك إلّا أن تدع نفسك تغرق، بعمق، في هذا العالم الموازي، لكنك ما إن تفعل ذلك، حتى تكتشف نوعاً من الدعابة الممهورة بالدهاء والسخرية، التي هي حالة مقامية ولفظية معاً، وربَّما كان من المستغرب أن تأتي تنقيبات «قادري» المتعمِّقة، حتى في الترجمة المتعدِّدة.

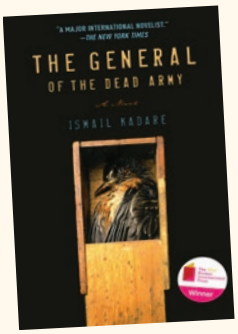
لقد أكَّد «قادري» في أكثر من مناسبة، أنه لا ينبغي لقرّائه ومنتقديه أن يولوا اهتماماً كبيراً بالسياق. ودعماً لهذه الطريقة في قراءته، أودّ أن أشير إلى أن أسلوب «قادري» في سرد القصص، وطبيعة القصص التي يحكيها، لم يغيّر أيّ شيء على مدى الستّين عاماً الماضية، على الرغم من أن كلّاً من السياق الاجتماعي، والسياق الجغرافي، والسياق السياسي، للكاتب، قد تغيَّر إلى ما هو أبعد من الاعتراف. كما لو أن عالم «قادري» الخيالي كلّه نشأ بشكل كامل، في البداية، وأن الأربعين أو الخمسين قصّة ورواية التي أنتجها منذ ذلك الحين، ما هي إلّا أجزاء من كلٍّ أكبر، متماسك، لا يتغيَّر.

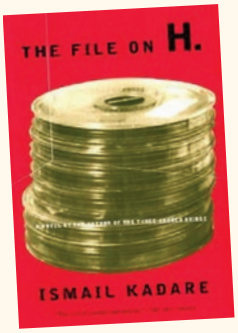
إنَّ ما يؤكِّد تماسك عمل «قادري»، واتّساقه، هو إعادة استخدامه المنهجية للأماكن والأشياء والقصص والمراجع. ففي «السور العظيم» ، على سبيل المثال، هناك رمز يعود، مباشرةً، إلى الجسر الثلاثي الأروقة؛ في «The File on H»، وهناك نَزْل يتمّ زيارته في عدّة قصص أخرى؛ وفي «The Blinding Order»، وهناك شابّ سيصبح، في وقت لاحق، بطل رواية «Palace of Dreams» ، وفي تلك الرواية، هناك أداء للملحمة الشفهية التي تأخذنا، مباشرةً، إلى «The File on H». الآن، هذا يشبه، تماماً، حيلة «بلزاك» الخاصّة بـ«عودة ظهور الشخصيات» في فيلم «The Human Comedy»، لكنه- في رأيي- أكثر دقّةً، لأنه لا يربط بين الحبكات السردية للروايات بقدر ما يربط نسيجها الكامل من الإشارة والتلميح . إنه إنجاز مذهل، ويعني، أيضاً، أن كلّ قصّة تقرؤونها ليست تلك القصّة، فحسب، بل هي إسهام في ذاكرتك، وفهمك للقصص الأخرى التي قرأتموها أيضاً، وتضيف إلى الشعور العامّ بأنك، فعلاً، في عالم مختلف يشبه الحلم، بشكل غريب.

من المؤكّد أنك كلّما قرأت أكثر، استوعبت آلاف الخيوط التي تربط بين أعمال «قادري» معاً. وباللّغة الإنجليزية، وللأسف، لا يتوفَّر، في الوقت الحاضر، سوى ثلثها؛ وهذا سبب وجيه لتعلُّم اللّغة الفرنسية، إذا كنت لا ترغب في بذل الجهد اللازم لتعلُّم اللّغة الألبانية جيّداً، بما يتيح لك قراءة هذا المَعْلَم الشامخ في الأدب الأوروبي الحديث. إننا نأمل أن يكون ذلك، أيضاً، سبباً كافياً

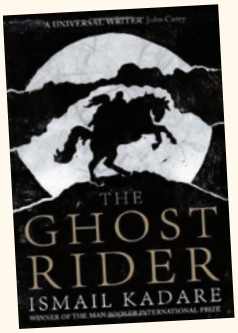












لقيام الناشرين البريطانيِّين والأميركيِّين بتكليف مجموعة من الترجمات الجديدة، وتحفيزهم على ذلك من خلال منحهم جائزة «نيوستادت - the Neustadt Prize».

■ **ديفيد بيلوس*** □ **ترجمة: أحمد إسماعيل عبد الكريم**

* ديفيد بيلوس، أستاذ الأدب الفرنسي والأدب المقارن في جامعة برينستون. ترجم أعمال العديد من المؤلِّفين، من الفرنسية. تلقّى تعليمه في جامعة أكسفورد، وكتب سيراً غيريّة لجورج بيريك، وجاك تاتي، ودراسة عن رومان جاري، ومقدِّمة لدراسات الترجمة، وكتاب «هل هذه سمكة في أذنك؟». أمّا أحدث كتاب له فهو دراسة عن تحفة فيكتور هوغو: «البؤساء».

المصدر:

https://www.worldliteraturetoday.org/2021/winter/why-should-we-read-ismail-kadare-david-bellos.



▲ shutterstock.illustration

حكاية الكائن (إكس)

عبد الرحمن عباس يوسف (السودان)

أخيراً، هأنذا أتنَعَّمُ بالطمأنينة، فالأرض تحتي هادئة كما لم تكن قبل آلاف السنوات، والسماء فوقي صافيةٌ لأوّل مرَّة منذ زمن بعيد، وباردةٌ كما ينبغي لها أن تكون. أمَّا عني، فأنا كما عهدتُ نفسي، مجرَّد ذرّاتٍ عالقة بالهواء، كما كنتُ مذ جئتُ إلى الوجود، لم أتغيَّر مطلقاً، ولم أكتسب أيّ أهمِّية تُذكَر، ما زلتُ غاز نيتروجين عاديّاً يملأ الجو، خفيّاً لا تتذكَّره إلّا قطرات المطر. غير أنَّني اليوم، ولأوّل مرَّةٍ، أشعر بقيمةٍ لوجودي؛ ذلك أنَّني فطِنتُ إلى معرفتي الثرَّة بالحكاية الأولى والأخيرة والأهمّ في تاريخ هذا الكوكب المغمور؛ الحكاية الطويلة التي احتضنتها هذه النقطة الضئيلة السابحة في فضاء الكون المُتسِع. إنَّها حكاية مُحيِّرةٌ وبسيطة، واضحة وغامضة، ممتعة ومملّة، وعلى سلاستها، هي مأساوية وكئيبة.

لقد شهدتُ ميلاد الحكاية، ورأيتُها تترعرع، ثم تكتسب أحداثاً متتالية حادت بها إلى حيث تنتهي كلّ حكاية، إلى العدم. الحكاية متداخلة ومعقَّدة، ولأنَّ البداية مُبهَمة، فالحكاية ستُروَى من النقطة التي تسبق النهاية بقليل، حيث يتَّضح كلّ شيء، وينقشع الضباب. الزمن هنا مَرِن، يقبل المطّ والتكوير، يقذف بالأحداث من مختلف محطّاته بلا نظام. المكان هنا بلا حدود، يأتي كعرض جانبي لا أهمِّية له. والأحداث مثل أوراقِ الحظّ، تتبعثر كيفما اتَّفق، ولا تخضع لتراتيبية نمطيّة. إذاً، وبعد أن عرفتم أنَّ اللعبة بلا قوانين، إليكم بالجزء الذي بين يديّ من الحكاية، قبل أن يفلت:

لقد مضى على الكائن (إكس) ما يربو على أربعة أشهر، وهو يتجوّل وحيداً في المساحات الخالية، حيث لا توجد إلّا ذرّات التراب وجزيئات الهواء. انتهى به الحال إلى ما كانت عليه البداية قبل آلاف الأعوام، إذ وجد نفسه يطوف الأرض قلقاً مُجرِّباً شقاءً، لا قِبَل له به. الأكيد أنّ هذا الكائن يعلم أنَّه الامتداد الطبيعي لسلالة عاشت طويلاً بين السماء والأرض، بدأت قصّتها حينما ظهر الكائن (إكس) لأوّل مرَّة، واكتسب اللغة والمهارة، وعَمَّر، وتناسل. الحكاية تعيد نفسها بطريقة ما، لكن على نحو مختلف، فآدمُ هذا الزمن نَسِيَ اسمه ونوعه، ونَسِيَ، كذلك، أنَّه يحمل رسالة. لم يعلَم أنَّه صار كائناً مغموراً، على حافّة الانقراض، لكن الأسوأ، على الإطلاق، أنَّه ما عاد يعلم إجابة أهمِّ الأسئلة التي تجول بخلده: من أنا؟ ماذا أفعل هنا؟ لماذا أنا؟

لقد كان قلقه من وجوده ينهش روحه، فمنذ أشهر لم يتوقّف عن تمرير أصابعه على الرمال، وتأمُّل السماء، في محاولة منه ليعرف. غير أنّ كلّ تلك المحاولات لم تُؤتِ أُكُلَها، فهو لا يعرف إلّا أنّه الكائن (إكس)، وأنّه وحيد.

لم يجرِّب (آدم الثاني) نعيم الجنّة، ولا يعرف بوجود (إبليس)، لكنه مثل (آدم) ذاق طعم الخطيئة، وبدت له سوءاتُه، غير أنّه لم يُحرِّك ساكناً ليواريها، ذلك أنّها كانت عميقاً بداخله، وتتطلَّب أكثر من رؤيا العين لتُبْصَر، كانت تتطلَّب عين البصيرة، والتي فقدها ضمن ما فقد. ولأنّه لم يذق سوى الشقاء، ظنَّ أنّ هذا هو ما عليه الحال دائماً، ولم يخطر بباله، ولو لمرَّة، أن يوجد شيءٌ ما كالنعيم أو خرافةٌ مُدَوِّخَة كالخلود. ومختلفاً عن (آدم)، لم يشعر بتلك الحوجة إلى كائن من جنسه يُشبهه ويُكَمِّله، ولأنّه لم يعش لذّة الرفقة، ولم يجرِّب وجود آخر، يجترح وإيّاه خطيئة

الاقتراب من الشجرة المُحرَّمة، كان من الطبيعي ألّا يفطن إلى ضرورة البحث عن (حوّاء)، عندما يجد نفسه تائهاً في أصقاع الأرض. (حوّاء) الثانية كانت موجودة بالقرب منه دائماً، تراقبه وتنتظر أن يبحث عنها بقلق، لتُشبِع غرورها الذي تتذكّره في عمق فؤادها؛ فهي، على الرغم من طول الزمان وتقلّباته التي جعلت (آدمَ) الكائن (إكس) ينسى كينونته، كانت تحتفظ بجزءٍ أصيل من تكوينها، وكما كانت في أزمنة سحيقة، ما انفكّت تنتبه للتفاصيل وتصطحبها. لكنّ (آدم) ما عاد (آدم) القديم؛ فعندما ملّت (حوّاء) عَيْش دور الأهمِّيّة، وقرَّرتْ- غاضبةً- أن تظهر في أفقه، لم يُكلِّف نفسه سوى عناء الالتفات، فتفَرَّسها بنظرات غريبة، ثمّ مضى.

ولو أنّ «(حوّاء) الكائن (إكس)» لم تحاول أكثر، لكان أفضل. ذلك أنّ آدم المُغَيَّب في عوالمه الغريبة، رأى فيها ما رآه جنس الكائن (إكس) في بعضه؛ رأى فيها الأمر ذاته الذي أدَّى إلى انتهاء قرون من التاريخ والتقدُّم إلى فردَيْن فقط من جنس ذلك الكائن: كان ذلك قبل بضعة أشهر، حدث الأمر كما حدث من قبل، لكن بصورة أكثر غرابةً هذه المرَّة. كانت (حوّاء) قد جاءت إلى (آدم) للمرة السابعة، تحاول- عبثاً- تذكيره بماهيَّته. وكان آدم وقتها مشغولاً بتقطيع الأشجار، وصقل الصخور، ليصنع منها أسلحة. وقد كانت هذه هي المهارة الوحيدة التي تذكّرها آدم بكلّ تفاصيلها، بعد أن نَسِي كلّ شيء. غرضه من صقل الصخور وتطويع الأخشاب كان بديهياً بالنسبة إليه؛ وهو ما عرفته (حوّاء)، أيضاً، لكنّها ظلّت تتجاهله. حينما غطَّت (حوّاء) أفقه، راقبها (آدمُ) ببلاهة، وحدجها بنظراتٍ مُتَّقدة، كانت جزءاً من تاريخ الكائن (إكس) في القرون الأخيرة. عندما ابتسم (آدم) بخبث، وهو يُطالِعها، كانت (حوّاء) متوجِّسة، وتُقلِّب في رأسها خيارَيْن، فكّر آدم في أحدهما، بالتأكيد، وسيقدم عليه. دنا منها أكثر، دار حولها ثلاث دورات، تمعَّن في تفاصيلها من أخمص قدميها إلى أعلى رأسها، وأخيراً لمعت عيناه بحزم، فتقدَّم نحوها بخطى متسارعة.

ضربها بكلّ قوته، غرس صخرة مصقولة في أحشائها، وعندما حاولت الهرب، أحكم قبضته على منابت شعرها، وجرَّها إليه، مُراقِباً سكرات موتها. تدفَّق الدم منها حارّاً وقرمزياً، وانهالت الدموع الدافئة تجري في وجهها الدائري في شكل أربعة مسارات تلتقي عند ذقنها، لتنزل على يدي (آدم) الخشنتَيْن، وقد كان (آدم) يتلقَّف تلك الدموع متلذِّذاً بملوحتها الطاغية. كانت (حوّاء) تعلم أنّ موتها محتمل، لكنّها آثرت المغامرة على أن تعيش وحيدة، وكانت هذه أكبر غلطةٍ ترتكبها (حوّاء)؛ غلطة قديمة لطالما وقعت فيها «(حوّاء) الكائن (إكس)»، ولم تكن (حوّاء) الأخيرة بدعاً منهنّ.

أمّا آدم، فقد شعر بفرحة عميقة، وانفرجت أساريره، وبات ليلته تلك سعيداً ومرتاح البال. لقد رأى (آدم) من (حوّاء) اختلافها عنه، بل إنَّه لم يرَ غير ذلك إطلاقاً؛ فعندما دقَّق فيها النظر وجد جسدها يشبه جسده إلى حدٍّ ما، بيد أنه مختلف، رآها هزيلة بأكتاف ضئيلة، ورأى نفسه ضخماً مفتول العضلات، رأى شعرها الغزير ووجهها الخالي من الشعر، وشاهد صفات جسدية تختلف عنه؛ لذلك ارتأى أنّها- لا بُدّ- مختلفة، فقام من غير تردُّد بوضعها في قائمته السوداء.

لم يكن (آدم) ليفهم سبب اختلاف (حوّاء)، إذ كان مُغَيَّباً بالكامل، ومشغولاً بفكرة أنَّه متميّز، وأنَّ من يختلف عنه لا يستحقّ الوجود؛ فهي، بشكلها الرقيق، وبشرتها الناعمة، وهيئتها الجاذبة تلك، لم تكن تعني له سوى مصدر رعب يستدعي أن يُبَاد.

قبل عام، بالضبط، وفي بقعة أخرى، كان (آدم) مُحتفِظاً ببعض ما كانت (حوّاء) تشعر به؛ بالإلفة والميل الفطري تجاه الآخر بين نوعي الكائن (إكس). وقتها، كان في عقل آدم القليل من المنطق، قبل أن يتلاشى إلى الأبد. حينها، كان على هذه الأرض كائنان آخران من نوع (إكس)، إضافةً إلى من سيصيران (آدم) و(حوّاء). وكانت الحرب تدور بين الثلاثة الذكور، بسبب اختلافهم في اللون والشكل أوّلاً؛ فأحدهم كان أبيض البشرة، والثاني كان أقرب إلى لون القمح، والأخير كان أسود بملامح مختلفة، ثم بسبب صراعهم على سبل الحياة، رغم وفرتها بما يكفيهم جميعاً في الواقع. ولم تكن حربهم سوى امتدادٍ لحرب طويلة خاضها جنس الكائن (إكس) منذ وقت غير معروف على وجه الدقّة. لقد اختلف حال هذه الكائنات كثيراً قبل أن تصير إلى ما صارت إليه اليوم، لكن الثابت الوحيد أنَّ جرثومة ما كانت مزروعة في أجسادهم، تنهش داخل قلوبهم، وتقودهم إلى شفا الانقراض. كانت تلك هي الكراهية التي حملها بعضهم للبعض الآخر، لأسباب تافهة وغريبة.

عندما مات أحد الثلاثة، توقَّفت الحرب لبرهة، قبل أن تستعر من جديد. وهذه المرّة، كان وقودها شيئاً مختلفاً تماماً؛ كان صراعاً ملحمياً من أجل حواء!.

كان التاريخ يُعيد نفسه، على نحو ما، وكان أحدهما (والذي سيكون (آدم)، فيما بعد) قد تقمَّص دور (قابيل)، وقتل أخاه، لكن الاختلاف يكمن في أنَّه لم يرَه كأخ، ولم يغالبه الندم،

ولم يبكِ على خطيئته، التي كان يراها فضيلة، كما أنّه مزَّق جثّة الآخر وتركها تتعفَّن في العراء، وعندما بان له غرابٌ في الأرجاء؛ قتله، والغراب، بأيِّ حال من الأحوال، لم يكن يريد أن يعلّمه كيف يواري سوءة الآخر، كان يريد، فقط، أن يقتات من جيفة الآخر؛ الآخر الذي لم يكن، بأيّ شكل من الأشكال، (هابيلَ) جديداً.

بعد أن توقَّفت رحى الحرب الصغيرة، كان (آدم) قد تغيَّر أكثر، ونَسِي- بالفعل- أنّه استمات، مؤخَّراً، من أجل (حوّاء)، وكانت (حوّاء)، من بُعد، تنتظر منه أن يبادر، إلى أن خاضت غمار الاحتمالات، وخرجت منها خاسرة.

قبل أربعة أعوام، كانت الكائنات من النوع (إكس) ما تزال محتفظةً بشيء من الفهم والنزعة إلى الوجود في جماعات يحتمي بعضها بالبعض الآخر. كانت هذه الجماعات، بطبيعة الحال، إثنية، لأنَّ أيّ روابط أخرى جمعتهم فيما مضى، تمزَّقت، ولم يتبقَّ سوى رباط الدم. الحرب كانت الحرب ذاتها التي سيخوضها، فيما بعد، آخر ثلاثة سيعيشون، كانت تُثَار بسبب الإثنية والبحث عن غذاء ومساحات. الأرض كانت الأرض ذاتها، غير أنّها كانت أكثر فتوّةً وشباباً ونقاءً. وقبل مئة عام، كانوا ضمن منظومة ضخمة تجمعهم، تسمّى (حضارة)، وكانوا يستطيعون التفاهم، عبر أصوات ورموز تدعى (لغة). كانت تلك أشبه بمعجزة خالدة، وُلِدت مع تاريخهم الطويل، لكنَّهم فقدوها، بالكامل، قبل سنوات من اللحظة التي استفزَّتني لسرد الحكاية.

وللحقِّ، كانوا أعظم مخلوقات وطئت الأرض، فقد عمَّروها، وجعلوا منها مكاناً مختلفاً، أكثر أمناً وصلاحيّةً للحياة، أو هكذا خُيِّل إليهم.

لا أحد يعرف متى بدأ الأمر، لكنّ أسوأ المتشائمين لم يكن ليتوقَّع أنَّ الأمور ستؤول إلى ما آلت إليه. قبل قرون، كانت حضارات الكائن (إكس) قد انصهرت جميعها في حضارة واحدة، تسعى إلى التقدُّم والارتقاء. حينها، كانت اللغة في أوج بريقها، وكان التفاهم من البداهات. كان لهم أفكارٌ مُتبَنّاة، وأديان مُعتَنَقة، وحقوق. كلّ ما يظهر على السطح كان يُنبِئ بمستقبل زاهر لتلك الكائنات والتي شرعت، بالفعل، في محاولة استكشاف عوالم أخرى. لكن ما لم يكن يعلمه إلّا المستبصرون والحكماء هو أنَّ الكارثة قادمة لا محالة؛ ففي تاريخهم اقتتلوا أكثر من مرَّة، وتبادلوا الكره على مرِّ قرون. ورغم ما وصلوا إليه، كانوا سطحيين، لا يتقبّلون اختلافات بعضهم عن بعض، وينبذون الثقافات التي لا تروقهم، ويسعون لفرض قناعة محدَّدة وإيمان مسبوك لكلّ مجتمعات كائنات (الإكس)، على اختلافاتهم الجليَّة. كلّ تلك التراكمات التحمت، ودفعت حضارتهم إلى الانهيار، وشيئاً فشيئاً عادت بهم أنفسهم إلى طبيعتهم الوحشية؛ التي تعشق التمييز والإقصاء، فظهرت الحروب وعاثت الكائنات (إكس) في الأرض فساداً، وتشتَّتوا في أصقاع الأرض؛ تهدف كلّ جماعة منهم إلى محو غيرها.

وانتهى الأمر بهم إلى كائنات بدائية تبحث عن الملجأ والبقاء، على الرغم من التراث الضخم الذي خلَّفوه، والمسافات الطويلة التي قطعوها في سعيهم إلى القمّة.

ما لا يخفى على جميع الموجودات أنَّ تلك الكائنات، وعندما استشرى بها الغيظ والهمجيّة، هاجمت كلّ أشكال الحياة الأخرى، وقامت بتدمير ممنهج لكلّ ما وقعت عليه أيديهم، فعذَّبوا الطبيعة كما لم تفعل كلّ الكوارث من قبل، وجعلوا من العداء نهجاً مقدَّساً يُورَّثُ إلى الأبناء كفضيلة، تستحقّ الموت في سبيلها.

كلّ تلك السنوات من الغباء والتفريط تمثَّلت في آخر من تبقّى منهم: (آدم الثاني)؛ فهو، بعد أن تخلَّص من غريمه ومن (حوّاء)، وبعد أن فرَّغ طاقات العدائية والكراهية تجاه الحيوانات والنباتات، وجد نفسه قَلِقاً، مسخاً، لا يعرف طريقة يتواصل بها مع العالم، ولا يجد ما سيُفرِّغ فيه ما تبقّى من ميراث عشيرته من كراهية وشحناء وعدائية.

أوّل الأمر، حاول الكائن (إكس) أن يُفرِّغ الأحاسيس المسمومة المكبوتة؛ فكان يجلس معظم وقته يلعن وجود الهواء، ويعيب عليه أنَّه شفَّاف، ويتقزَّز من رائحة المياه، ويسُبّ السماء لأنها بعيدة، ويشرخ التراب في محاولة لإيذاء الأرض. عندما باءت كلّ محاولاته بالفشل، رقد يتلوَّى من الألم. كانت أعضاؤه الداخلية قد بدأت في ملاحظة اختلافاتها العديدة. سَخِر القلبُ من شكل المعدة، والتي- بدورها- عابت على الأمعاء طولها، أرخى المخّ مسامعه، فقبضت العضلات على نهايات الأعصاب لتؤذيه. دارت العيون إلى الداخل لترى ما يعتمل في الجسد، فوجدت بعض الأعضاء تتبادل السخرية، وتلعن اختلافاتها، وشيئاً فشيئاً انخرطت جميع الخلايا في المعركة. كانت اللعنات تحوم في الداخل مختلطةً بالدم وبقايا الخلايا الميِّتة. لم تتوقَّف الأعضاء عن نهش بعضها بعضاً، رغم المحاولات المستميتة من الكائن إكس للسيطرة، وفي غضون دقائق، بدت بطول التاريخ العريض لوجود نوعه، كان الكائن (إكس) قد تمزَّق داخلياً، بالكامل، وبعد أن هدأ كلّ شيء، وتوقَّفت الجلبة.. مات!.

سيرة محمود درويش في مصر

«المتن المجهول»

من خلال أرشيف مجلّات وصحف مصريّة عتيدة، مثل «الهلال» و«الأهرام»، تلقَّف الصحافي المصري سيِّد محمود مرحلة من المراحل المفصلية التي عاشها الشاعر محمود درويش (ما بين عام 1971، وعام 1973)، وهي الفترة التي لا تنفصل عن التحوُّلات المفصلية لحركة التحرير، لمّا كان توقيتها مغمّساً بدماء المقاومة فيما بعد «أيلول الأسود» (1970)، وقبل سفر درويش إلى بيروت، والعمل فيها.

يعيدنا المؤلّف، عبر كتابه «المتن المجهول، محمود درويش في مصر، نصوص ووثائق تنشر لأوَّل مرّة» (دار المتوسِّط، 2020)، إلى تلك المرحلة المجهولة إلى حَدّ الغموض، من مراحل حياة درويش؛ ليميط اللثام عن مقالاته في الصحافة المصريّة، وأثرها في تحوّلاته الشعرية، وفي خياراته السياسية، إذ تمثِّل تلك المقالات وثائق أدبية على درجة من الأهمِّيّة لمن أراد أن ينظر إلى تجربة درويش في شموليَّتها؛ سياسياً وشعرياً، وخياراته الشعرية المفصلية التي قامت على التوازن الخلّاق بين القضيّة والفنّ، على نحوٍ كفل له شعبية جماهيرية من جهة، وتفرُّداً شعرياً من جهة أخرى. وفيها، تبدو القاهرة منطلقاً لدرويش؛ لا إلى تحوُّلات شعرية مثيرة، فقط، بل إلى انفتاح على العالم من خلال رحلات ورسائل من مهرجانات شعرية وأدبية في مدن وبقاع مختلفة؛ عربية وأوربية.

ولعل في نشر مقالات درويش المجهولة ما يسدّ ثغرة رئيسة في الكشف عن تصوُّرات درويش الفنيَّة خلال تلك المرحلة، وتظهر جملة من التغيُّرات التي طرأت عليه فكريّاً، وبرزت في صورة تحوُّلات شعرية مثيرة، ترفض رؤى وتصوُّرات شعرية سائدة، وأفكار تكبِّل الشعر، وتحيله إلى منشور سياسي مسطَّح، بل نجده، أيضاً، يمجّ فكرة النضال بمعناها المباشر، ووسائلها الاعتيادية، ويطرح تساؤلاته المضمَّخة بالمرارة تارةً، وبالسخرية تارةً أخرى، فمن مقاله «أسئلة بريئة إلى الأدباء العرب» على هامش مؤتمر الأدباء في دمشق (الأهرام، 9 ديسمبر، 1971)، نجتزئ من تساؤلاته هذا التساؤل الدالّ: « لماذا تحوّل عشّاقنا إلى أساطير؟ لماذا نقول إن جسم الحبيبة غزال، ووجهها قمر؟ لماذا نحتقر الجلد واللحم والعظم والدم؟ إذاً، لماذا ننفخ فى بردى ونضخّمه حتى ينفجر؟ إنّه جدول عظيم يسكن بيوت الدمشقيين، إنه أحد أفراد الأسرة السوريّة.. إنه جرة ماء في كلّ بيت. وهذه الصفة وحدها كفيلة بتبرير حبّنا اللامتناهي لبردى، من دون أن نعيِّن له خريراً وهديراً وهميَّيْن». وفي مقال آخر، يعاود تساؤله المرير عن الأدب، ودوره في الوطن العربي وجدوى المؤتمرات الأدبية، فيقول: «متى يُتاح للأدب أن يمارس استقلاله النسبي خارج اللعبة السياسية المفتعلة؟ لا يمكن النظر إلى ازدواجية عقد المؤتمرَيْن، في وقت واحد، وفي عاصمتَيْن عربيَّتَيْن، ببراءة وطيب قلب. هنا، يجب الاتِّهام، حتى يكفّ بعض المسؤولين عن معاملة الأدباء كما تُعامَل الراقصات». لقد كان درويش، دائماً، ضدّ الضجيج المتهافت، والصخب غير المبرَّر، والتناقض الفجّ؛ لذا يظلّ سؤاله للمثقّف العربي: «كيف تكون حليفاً للحرّيّة في شرق آسيا من جهة، وبوقاً لسحق الحرّيّة في بيتك»؟ قابلاً للتداول والاسترجاع في لحظتنا الآنيّة، إلى جوار تساؤلات وتحليلات لظواهر فكرية وأدبية ملحّة، مازالت مطروحة بلا نهاية.

يطرح المتن المجهول من حياة درويش أكثر من سؤال، ومن بينها: هل كان لهذا المتن تأثيره في تحوُّلاته الشعرية وخطاه الوثّابة في عالم الشعر، التي أعطت له مكانة بارزة ومميَّزة في سجلّ الشعر العربي والشعر العالمي؟ هذا السؤال، أحد الأسئلة المحورية التي يدور حولها كتاب سيِّد محمود، إذ يرى أن تلك الفترة، على قصرها، ذات أثر كبير في مسيرته





الشعرية؛ بالخروج من الأفق الضيق لمفهوم الشعر الملتزم أو المقاوم الرومانسي إلى آخر متعدِّد حواري درامي أكثر سعة ورحابة، إذ استطاع درويش، بعدها، أن يوازن بين جمال الشعر والتزامه بقضايا وطنه، ويضيف إلى تجربته أبعاداً أعطت لشعره بعداً إنسانيّاً، كان ضرورياً لتتجاوز الأفق الضيِّق لكلّ ملتزم بقضاياه، بناءً على نظرية أو أيديولوجية ضيِّقة، ولعل أحد أكبر مزايا شعرية درويش قدرته على تضفيرة جديلة جمالية وفنّيّة سمت بالشعر العربي إلى آفاق؛ موسيقية وتشكيلية وفكرية جديدة.

يرى سيِّد محمود، في كتابه التوثيقي، أن الفترة القاهرية لدرويش كانت مفصلية في تجربته، فلم تجعلها قفزة إلى المجهول، وأن تماسّه مع الشعرية المصرية، إبّان تلك الفترة، بكبارها، ومنهم: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وغيرهم، قد أضاف رافداً جديداً ومؤثِّراً إلى تيّاره الشعري في طريق تحرُّره من أفق الغنائية، ويتَّخذ الباحث من قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» معلماً وشاهداً على هذا التحوُّل، وهذه القصيدة، على وجه الخصوص، تمثِّل فتحاً جديداً لتجربة درويش على الدراميّ، والملحميّ، والتعدُّد الصوتي.

ومهما يكن الأمر فإن درويش -ربَّما- يدين للنقد في مصر أكثر ممّا يدين لشعر شعرائها، فمسألة تأليف كتاب كامل عن شاعر شابّ، على نحو ما فعل رجاء النقّاش مع محمود درويش، أو كتاباته الموسَّعة في «الهلال»، و«المصوّر»، ثم إلحاقه بـ«الأهرام» من قبل محمد حسين هيكل، أو احتفاء أحمد بهاء الدين، كلّ هذه الأمور تعكس أمراً أساسياً؛ هو الإيمان الكبير بموهبة محمود المتفجِّرة، وإمكاناته الشعرية اللامحدودة، إضافةً إلى تماسّ هذه الشعرية والنجومية مع طبيعة المرحلة فيما قبل حرب أكتوبر. ما يمكن قوله، هنا، إن (درويش) لم يأتِ القاهرة مغموراً أو غير ذي شأن، فالحقيقة أن شهرته سبقته إلى القاهرة، حتى إن «الهلال» نشرت ديوانه «آخر الليل» كاملاً عام (1968)، فشِعْر درويش- بالأساس- كفل له حضوراً مميَّزاً، ووضعاً استثنائياً في القاهرة، حسَده عليه كثير من الشعراء آنذاك.

الأمر الثاني والمثير، الذي يستوقف الباحث، هو سقوط كتابات درويش النثرية، في المجلّات والصحف المصريّة، من الأرشيف الدرويشي، يستثنى من ذلك مقالٌ صدر له بعد الخروج من مصر، بعنوان «تنويعات على سورة القدس» فقد أعاد نشره في كتابه «يوميّات الحزن العادي» بعد أيّام من مغادرته للقاهرة. هنا، يطرح سيِّد محمود سؤالاً حول الأسباب التي دعت (درويش) إلى أن يُسقِط مقالاته في الصحف المصريّة من كتبه؛ فهل اعتبرها تعليقات صحافية عاجلة وعابرة، أم لمس فيها نبرة رومانسية، رأى أنها لم تعد تلائمه رغم أنها تتجاوب مع الظرف التاريخي؛ شعراً وسياسةً، لكن الأمر يتجاوز ذلك إلى طبيعة درويش ووعيه البكر بطبيعة الفنّ ودور الفنّان، وبخطورة اتِّكاء الشاعر على قضيَّته وحدها على حساب فنِّه، وإصراره على الاهتمام بالفنّ، وبرز ذلك قبل وصوله إلى مصر، من خلال مقاله الشهير «أنقذونا من هذا الحبّ القاسي»، 1968).

بذل الكاتب سيِّد محمود جهداً في أرشفة تلك المقالات، وضمّن كتابه مقالات نادرة ووثائق مختلفة عن درويش وحياته في مصر، وعن علاقته بشعراء مصر الكبار، ومن مقالاته المهمّة التي سلَّط عليها الضوء، ما كتبه درويش عن مؤتمرَي الشعر في دمشق، وفي البصرة، ودلالتهما السياسية الدامغة، كذا مقاله عن العلاقة بين الشعر والجمهور، ودور الشعر، ووظيفته، ومدى قدرته على التغيير، إضافةً إلى ملحق متميِّز لصور لمحمود درويش وهو يتجوَّل في القاهرة وشوراعها.

يبقى الكتاب محاولة جادّة لقراءة أرشيف مهمل، تأخذ من الأرشيف دقَّته وشهوديته، ومن جهد الباحث قدرته على ربط المتناثر وجمع المشتَّت لتقديم رؤية لمرحلة مفصلية من مراحل حياة شاعر كبير. ■ **محمود فرغلي**

جوخة الحارثي في رواية جديدة

«حرير الغزالة» رهان ما بعد «مان بوكر»

جرت عادة الفائزين بالجوائز المهمّة أن يتوقَّفوا عن النشر مدّة بعد الفوز، لكن يبدو أن الروائية العمانية المعروفة جوخة الحارثي فضَّلت أن تكسر القاعدة وتعود إلى قرائها برواية جديدة بعنوان «حرير الغزالة»، بعد حصول الروائية على جائزة «مان بوكر» الدولية في دورة (2019)، عن روايتها «سيِّدات القمر».

تهدي الروائية روايتها الأخيرة إلى خالها الراحل، الشاعر العماني المعروف محمد الحارثي (الحاضر في غيابه)، بحسب الإهداء، في استعادة لإحدى أيقونات الثّقافة العمانية خلال العقود الأربعة الماضية.

أمّا الرواية نفسها فتنطلق من مناخ الحقول والينابيع التي اعتادت الروائية النهل منها في أعمالها السابقة، لكن بتركيز أكثر على وقتنا الحاضر، وذلك تحدٍّ آخر يضاف إلى التحدّي القائم.

تدفع الرواية الجديدة قارئها للتحليق، منذ البداية، مع (غزالة)، إحدى البطلات الرئيسيات في الرواية، وهي ما تزال في القماط:

«تجاوبت النائحات: أبوك يا يتيمة.. عزوتك يا مسكينة. قذفت (فتحية) اللّفة من يديها في الهواء لتستقرّ يداها على رأسها وهي تندب. طارت الطفلة من اللّفة لتسقط في ذراع إحدى النسوة، وتمرغ خيط الحليب من ثدي (فتحية) المكشوف على التراب». (ص9).

تنطلق رواية «حرير الغزالة» من مشهد الأمّ الثكلى بوفاة الأب، لتتقدَّم بضربات سريعة خاطفة وتواتر متلاحق، شاقّةً خطّ الرواية الزمني الذاهب في اتِّجاهين؛ نحو الماضي والمستقبل في آن واحد، وذلك ما يثري، بتقدُّمه المزدوج، خصوبة القراءة، ويتيح فرصة أكبر للتأمُّل والسؤال.

إذا تذكَّرنا لعبة الكريّات الزجاجية للألماني «هيرمان هيسه»، حيث يعود إلى منطقة تأسيسية في طفولة «جوزيف كينشيت»، بطل روايته، لتمضي الرواية في انطلاقة خطِّية، من الماضي إلى المستقبل، أو «غابرييل غارسيا ماركيز» في «مئة عام من العزلة»، مثلاً، حيث العودة إلى ماضي بلدة «ماكوندو»، ومؤسّسيها من عائلة «بونديا»، فإننا نجد الروايات المعاصرة تشتغل على الزمن بعناية أكثر، كما نجده مع الروائي الصيني «غاو شينغجيان» في روايته «جبل الروح»، حيث يحاول قبض الحاضر وزمن الروح واللحظة الغريبة بين تطلُّعات الروح والجسد، وأشواقهما، بالمنحى نفسه تشتغل رواية «حرير الغزالة» على الزمن بدقة وحذاقة، بحيث تضع أجساد أبطالها وبيئتهم على المحكّ الزمني المزدوج، حيث الكتابة طريقة فنّيّة واعية تعمل على تبطئة الزمن والتدقيق في جريانه الخفيّ:

«كان من الطبيعي أن (سعدة) ستعيش مئة عام، وستظلّ تعدّ المغبرة وحلوى جوز الهند، وتصنع اللبن والزبدة وتُطعم غزالة وآسية ومحبوبة والشياه، وتفرد شعرها الفَرِح، وتخبز وهي تغنّي، وتضوع بالبخور ورائحة العجين، وتضحك ضحكتها المجلجلة، وتُداوم على جمع الأعشاب التي تداوي السموم والحمَّى من الجبال المطوّقة لشعرات باط، وتُرضع الأطفال المقذوفين في الهواء، بعيداً عن حليب أمَّهاتهم حتى وهي عجوز، ووجهها مليء بالتجاعيد، لكن (سعدة) لم تكمل الثلاثين، ماتت بعد موت ابنتها الثانية «زهوة» بسنة واحدة».(ص18).

تقبض رواية «حرير الغزالة» على الماضي القريب، والحاضر المعيش من عروة الأحداث العالقة بالذاكرة، وتنسج من لمعانه بحيرة صفاء المشاهد الروائية، وهي تغوص بالقارئ في تأمُّل خطوط تيّارات الحياة التي تتشكَّل من ذلك كلّه، وتضع أبطالها وقارئهم في مواجهة أسئلته الصعبة:

«هل كان كلّ هذا الزمن مجرَّد خدعة؟ لم يكن هناك من زمن في الحقيقة، وقف القلب على لحظته، خلع قدميه على العتبة ووقف، لم





يتحـرَّك ولـم يتحـرَّك الزمـن، صُـبَّ المـاءُ علـى نـاره فانتهـى، ولكـن أيّ مـاء؟». (ص107).
بيـن الخطّيـن؛ الصاعـد والهابـط وبيـن منطقتَي العالـي والواطي مـن حيـوات أبطالهـا، تكمـل الروايـة عملهـا فـي صمـت، خلـف النـصّ تواصـل طريقهـا المضنـي، معانقـةً حيـرة الإنسـان أمـام صدمـات القـدر وحوادثـه الخاطفـة، مثلما نجدها في المعالجة التـي عالجـت بهـا الرواية إحـدى أحداثها المبكِّـرة، حين تعرَّضت إحـدى بطلاتهـا لفقـدان ابنتهـا الصغيـرة الأثيـرة، حيـث لا توجـد حلـول سـريعة جاهـزة لضربـات القـدر، بقـدر مـا نجـد الحيـرة والألـم وانعـدام الحيلـة والرفـض والشـعور بالذنـب تتشـكَّل في البطلـة (سـعدة)، بوجـع مضاعف الحفـر، كأن ما حفرتـه البطلة الأمّ علـى بـاب بيتهـا، كـي لا تنسـى خسـارتها، ينحفر فـي وجدان النـصّ والقـارئ كذلك:
«لـم يمـضِ شـهر علـى جنـازة (زهـوة) حتـى حفـرت (سـعدة) بمسـمار، علـى بـاب بيتهـا الحديـدي: «سـعدة عايبـة سـعدة عايبـة سـعدة عايبـة»... إنهـا عايبـة، وسـتحفر ذلـك علـى بـاب بيتهـا حتـى يعـرف القاصي والداني بخطيئتها. قالت الجارات إن مـا حـدث كان قـدراً، فعمَّقت (سـعدة) حفرهـا علـى بـاب الدار، قالـت الجـارات: إن الأطفـال يموتـون ليذهبوا، رأساً، إلى الجنة، فأقفلـت سـعدة بابهـا المحفـور بذنبها عليهـا. قالت الجـارات إن مـوت البنـت أفقدهـا عقلها، ولا حول ولا قـوّة إلّا بالله». (ص27).
عبـر إنصـات النـصّ لتحـوُّلات المصائـر التـي تتشـكَّل داخلـه، منعطفـات تبـدو صغيرة وقت حدوثها، لكنهـا تفضي إلى تغيُّرات كبيـرة لاحقـة فـي تيّار الرواية الكلّي، تنبـش الرواية، بذلك، ليس أسـئلة ماضي بطلاتها فحسـب، بل تثير، كذلك، أسـئلة لحظتهنّ الراهنـة الحيّـة، ومعها أسـئلة المجتمع المولود منهنّ، سـيِّدات القمـر، أولاء اللواتـي يحملـن ويعايشـن تحوُّلات الأقمـار الزمنية مـن أفـق سـماوي إلـى آخـر، كلّ ليلـة، حتـى قـد يشـعر القـارئ، فـي خضـمّ الروايـة أنـه يفتقـد بعـض أبطالـه الذيـن عايشـهم ثم مـا يـكاد يقلـب الصفحـة حتـى يعثـر عليهـم مـن جديـد، يبزغون وتكتمـل صورهـم، بأسـمائهم أو بظلالهـم، لكنهـم ليسـوا هـم، بالضبـط، فقـد مـرّ الزمـن الخاطـف، لـم تتغيَّـر ليـس ملامحهـم ولا أفعالهـم فحسـب، بـل عالمهـم بأكملـه، مثلمـا نجـده فـي مشـهد خواطـر البطلـة (حريـر) وهـي فـي المقهى، وصـور زوجها وعائلتهـا تمـرّ عليهـا حتـى تصـل إلـى صـورة صديقتهـا (آسـية) وهـي بطلـة الروايـة الغامضة:
«مـددت يـديّ إليـك، يا آسـية. يـداي الـورق الليِّن لشـجر الحنّاء. ناديتـك. صوتـي تـردِّد الريـح فـي قصـب السـاحرات. انتظرتـك، وقفتـي نخلـةٌ لـم تشـرب منـذ ألـف سـنة.
وأنت ما أنتِ؟
يداك الشوك، وصوتك الصمتُ، ووقفتك العطش». (ص128).
تهتـمّ روايـة «حريـر الغزالـة» بحساسيَّتها الشـعرية خاصّـة فـي منعطفـات حيـوات أبطالهـا الحاسـمة، حيـث تحايـث اللحظـات الحزينـة بذكريـات موازيـة ومشـابهة، انطلاقـاً مـن كـون الذاكـرة مـادّة شـديدة الخصوبـة للروايـة، مثلمـا نقـرأ فـي مشـهد البطلة (حريـر) لحظةَ مرافقتها أمّها المريضة بالسـرطان في «بانكوك»، وتذكُّرهـا لحادثـة وفـاة أخـي (سـلايم) زميلتهـا، بجرعـة مخـدِّر زائـدة، عبـر سـؤال جـارح:
«هـل لهؤلاء الشـباب المتسـكِّعين في شـوارع «بانكـوك» أخوات كـ(سلايم) يحرقون قلوبهنّ؟». (ص53).
كذلك، تعتني الرواية بحضور شخصياتها المختلفة وأمزجتهم، مع أنها تقدِّم للقارئ موشـوراً عريضاً من الشـخصيات المتنوِّعة والمتباينـة والمتباعـدة والمتناقضـة، أحيانـاً؛ نفسـياً وفكريـاً واجتماعياً، لكنها تعتني أكثر، بشـكل موازٍ، بتشـابكات العلاقات الإنسـانية واضطراباتها وأسـئلتها الحسّاسـة التي تواجه الإنسان المعاصـر اليـوم، وابتعـاده واقترابـه مـن الحيـاة الاجتماعيـة بيـن مـا ينشـده الإنسـان مـن راحـة، ومـا يقـع فـي أحابيلـه مـن اضطراب.
بعـد قـراءة الروايـة التـي تنبنـي علـى حكايـة بطلتَيْهـا؛ (حريـر) و(غزالـة)، والتحـوُّلات التـي تخوضـان غمارهـا ومعهمـا الزمـان والمـكان، يبـدو أن رواية «حريـر الغزالة» قبلت الرهان المفروض عليهـا، والسـنوات التـي تفصـل بينهـا وبيـن روايـة «نارنجـة» (2016م)، كانـت كافيـة لتنضـج فيهـا، علـى مهـل، حتـى تصـل واعـدةً بروايـة تتقـدَّم، بثقـة، نحـو قرَّائهـا.. ■ **إبراهيم سعيد**

دليل أكسفورد إلى التقاليد الروائيّة العربيّة

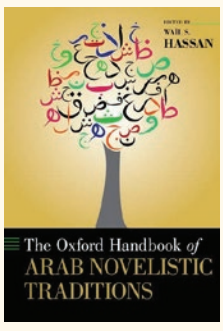
يبيِّن وائل حسن، في مقدِّمة «دليل أكسفورد للتقاليد الروائيّة العربيّة» (740 صفحة)، بوضوح شديد، كيف تفاعلت الدوافع المتضمنة والمستبعدة في دراسة التقاليد الروائيّة العربيّة. ويتحدَّث عن «الرواية» بوصفها «لعبت دوراً مهماً في تعزيز الهويّات القومية»، على غرار كتاب «المجتمعات المتخيّلة» لـ«بنديكت أندرسون»، لكنه يبيِّن، أيضاً، كيف أصبحت الرواية، في كثير من الأحيان، وسيلة للتعبير عن خيوط غير متجانسة داخل «الأقلّيّات الأخرى؛ الإثنية والعرقية واللّغوية والدينية»، التي مثّلت تحدِّياً للكليشيهات القومية للتجانس.

فالقسم الثاني من الدليل (المعَنْوَن بـ«التطورات»، يتضمَّن إحدى وعشرين مقالة تتناول الرواية في واحد وعشرين بلداً ناطقاً بالعربيّة، من الجزائر إلى موريتانيا واليمن)، والقسم الثالث (المعنون بـ«الشتات» يتضمَّن ثلاث عشرة مقالة تتناول الرواية في ثلاثة عشر بلداً آخر، من الأرجنتين إلى هولندا والولايات المتَّحدة الأميركية) يقدِّمان لنا أدلّة رئيسية على ادِّعاء مؤلِّفي الكتاب أنه لا يمكن اختزال التقاليد الروائيّة العربيّة في ظاهرة واحدة لا لبس فيها.

قد يكون تركيز المؤلّف الرئيسي، في المقدِّمة، على التسميات وتنظيم المجلَّد بأكمله، لكنه يذهب، أيضاً، إلى أن «التفسير المعياري» لتطوُّر الرواية المكتوبة بالعربيّة يضعها على أنها «علامة على القطيعة الزمنية بين التقاليد والحداثة»، في حين أن القصّة، في الواقع، أكثر تعقيداً من ذلك بكثير. ليست الرواية، في رأي البروفيسور حسن، والمساهمين في الكتاب، مجرَّد اختراع غربي مستورد. الرواية الغربية نفسها هي نوع هجين مع سوابق موحية بالشكل الأندلسي للسرد العربي المعروف باسم (المقامات)، والتي بلغت ذروتها في الاهتمام غير المسبوق بالانعكاس الذاتي في الروايات المبكّرة مثل «دون كيشوت». وتدعّمت هذه الهجنة من خلال دمج الرواية للدفعة السردية المتحوِّلة التي نمت في القصص الشعبي والسرد النثري في القرون الوسطى، وبشكل أكثر وضوحاً في حلقات القصّة النامية الموجودة في «ألف ليلة وليلة». وتصبح هذه الشواغل المتعلّقة بالعالمية والخصوصية جوهر المقالات المواضيعية السبعة التي تشكّل قسم «الاستمرارية»؛ القسم الأوَّل من الكتاب.

تحدِّد مقالة وائل حسن «نحو نظرية للرواية العربيّة» نبرة المقالات التالية لها، ويبدأ مسحه المكوَّن من (23) صفحة للمشهد النظري، بالقول إن الرواية احتلَّت، في العقود الأخيرة، المكانة التي كان الشعر يتبوَّؤها كنوع بارز في الأدب العربي، على الأقل؛ جزئيّاً لأنها توفِّر وسيلة ملائمة لـ «معارضة القمع والظلم والتحيُّز»، وهي صفة تشترك فيها مع أنواع النثر السابقة باللّغة العربيّة مثل المقامة، كما اقترح الناقد الأدبي المصري البارز جابر عصفور عام (1999). يواجه وائل حسن المفهوم الغائي الأساسي للنهضة، ويوضِّح كيف أصبح وعاءً مناسباً لرؤية الرواية كمؤشِّر للحداثة؛ وعلى هذا بوسعنا أن «نستعير» النوع الروائي من الغرب، ونقول: «نحن نحمي هويَّتنا من خلال تحديثها»، والسيطرة على التهديد الذي يفرضه الغرباء من خلال استيعاب ثقافتهم. يدمج حسن، بمهارة، أفكاره الخاصّة بتقرير يضمّ الاتّجاهات السائدة في النقد الأدبي العربي والنقد الغربي في السنوات الخمسين الماضية. وفي إطار رؤيته العامّة، ويفرد- بشكل غير مقصود- حيِّزاً للأعمال النقدية الأكثر تأثيراً في النقد العربي والنقد الغربي، في دراسة الرواية، من كتاب «إيان واط» «نشوء الرواية» (1957) إلى كتاب عبد المحسن طه بدر «تطوّر الرواية العربيّة الحديثة» (1963). وباستخدام هذا المسار التاريخي، بصفته أساساً، يخلص إلى أن الأفكار التي قدَّمها «فرانكو موريتي» حول الرواية، في كتابه «القراءة البعيدة» (2014)، قد تكون أكثر الأدلّة فاعليّة للعمل المستقبلي على التقليد الروائي العربي.

تتطرَّق المقالة الثانية «الرواية العربيّة والتاريخ»



لـ«روجر آلن»، بشكل رائع، إلى مسألة أفضل السُّبل لكتابة تاريخ أدبي للروايات التاريخية (كونه سرداً مبنيّاً على تخمينات «هايدن وايت» حول تقاطع التخييل وكتابة التاريخ)، وتلقّيها باعتبارها النوع الأدبي الفرعي الأكثر شعبيةً في الرواية العربيّة. ويؤكّد «آلن» أنه لا يمكن للمرء أن يحكم، بشكل سليم، على تاريخ التقاليد الروائيّة العربيّة وتطوّرها من دون الالتفات إلى تأثير سلسلة روايات جورجي زيدان التاريخية في أواخر القرن التاسع عشر. يربط «آلن»، بشكلٍ خاصّ، بين الثيمات ذات البعد الشعبي في الرواية التاريخية وبين «تطوير زيدان لأسلوب أقلّ تعقيداً في الكتابة النثرية»، وهي ملاحظة تربط الرواية التاريخية بتطوير الابتكارات المهمّة في النثر الصحافي، والتي كان لها تأثير تحويلي في اللّغة العربيّة. لكن «آلن» لا يدرج الرواية التاريخية ضمن العقود الأولى من الإنتاج الروائي العربي؛ لذا يقع في فخّ الغائية لهذا القدر الكبير من التاريخ الأدبي التقليدي، بل يؤكد -بدلاً من ذلك- انبعاث الاهتمام بالرواية التاريخية في نهاية القرن العشرين من قِبَل أساتذة هذا النمط، أمثال المصريِّين؛ جمال الغيطاني، ورضوى عاشور، والمغربي بنسالم حميش. إن اتِّساع نطاق مسح «آلن» لهذا النوع وقيمة أفكاره النقدية ليسا بالأمر الغريب؛ لأنه هو نفسه كان من أوائل مؤرِّخي الرواية العربيّة الأكثر تأثيراً منذ نشر عمله الأساسي «الرواية العربيّة: مقدمة تاريخية ونقدية» عام 1982.

المقالة الثالثة، لمحسن جاسم الموسوي «تأثير القرون الوسطى في السرد العربي الحديث»، تقدِّم ضرباً مختلفاً. ويمكن قراءة مقالتَيْ «آلن» والموسوي، على وجه التحديد، بوصفهما استقصاءات تكميلية لأصول الرواية (آلن في إيلائه اهتماماً بالخبر والحديث كشكلَيْن سرديَّيْن مبكرين، مارسا دوراً مؤثِّراً في الأدب العربي، والموسوي بتركيزه على أدب المنامات والسرد الصوفي الغامض، بوصفهما إطارَيْن متحرِّكَيْن للتخييل العربي الحديث). يرسم الموسوي، بعناية، الروابط بين هذه الأنواع العامّة في العصور الوسطى وروايات حديثة محدَّدة. كما يرسم تشابهاً بين النوع التاريخي في القرون الوسطى المسمّى الخطط (أو المخطَّطات، أو خرائط المدينة) التي يتمثَّل تركيزها على الطابع المكاني بوصف امتياز المكان على مرّ الزمن، الذي يعتبره «فريدريك جيمسون» سمة مميِّزة لسرد ما بعد الحداثة. كما يؤكّد الموسوي أن الروائيِّين المعاصرين الذين يستلهمون الخطط، يُحدِثون منعطفاً جديداً في الرواية العربيّة، وينتقلون بها من ملحمة البراجوازية إلى نضال ما بعد الاستعمار ضدّ تآكل المعالم والهويّة والسيادة».

المقالتان التاليتان؛ «الرواية والمقامة» لـ«جاكو هامين أنتيلا» و«ألف ليلة وليلة والرواية» لـ«ريتشارد فان ليوين» هما أكثر تركيزاً وتواضعاً في ادِّعاءاتهما من المقالات السابقة. يقدِّم «هامين أنتيلا» لمحة عامّة شاملة عن تاريخ المقامة في الأدب العربي في العصور الوسطى، بوصفها من الأنواع التي كانت تحظى بشعبية كبيرة في دوائر النخبة، والتي تقدَّم في شكل «حكاية قصيرة، غالباً ما تكون هزلية مكتوبة بنثر مسجوع». وعلى الرغم من أنه يعطي مساحة واسعة لإحياء المقامة في القرن التاسع عشر، من قِبَل أدباء بارزين، مثل أحمد فارس الشدياق ومحمد المويلحي، وتستقصي المكانة التي حظيت بها تلك الأنواع، يستنتج، في النهاية، أن «تأثير النوع الكلاسيكي المقامة في الرواية العربيّة الحديثة لا ينبغي أن يكون مبالغاً فيه». يقدِّم «فان ليوين» لمحة عامّة نموذجية مماثلة عن التاريخ النصّي لـ«ألف ليلة وليلة»، ويؤكِّد أن الليالي كانت، في البداية، أكثر تأثيراً (من خلال ترجمة «أنطوان جالان» الفرنسية)، بصفتها أنموذجاً أدبيّاً للرواية الأوروبية، ممّا كانت عليه في النثر العربي التقليدي. ويرى «فان ليوين» أنه بعد بداية القرن العشرين، عندما تمَّ ترسيخ الرواية، بقوّة، في البلدان الناطقة باللّغة العربيّة، جرى الالتفات إلى «ألف ليلة وليلة»، وصارت تمارس تأثيراً في كتابة الروايات العربيّة. ينتهي هذا القسم بمقالة «مارلين بوث»: «المرأة وظهور الرواية العربيّة» التي تدور حول دور المرأة في الصعود المبكِّر للرواية العربيّة، وترى «بوث» أن أدوار النساء في تعزيز نجاح الرواية تتجاوز مساهمتهنّ بوصفهنّ مؤلِّفات، فهذه الأدوار تتعلَّق بالقرّاء وتعليم الفتيات والأماكن والحساسيات والاختلاف بين الجنسَيْن في الخطاب العامّ، كما هو الحال في الترجمات، حيث يتمّ تسليط الضوء على الروايات التي تهمّ المرأة في الصحافة، خصوصاً مع ظهور المجلّات الموجَّهة إلى النساء.

وبغضّ النظر عن هذه الثغرات الصغيرة، ينبغي الاعتراف بالدليل، بوصفه إنجازاً علميّاً رئيسيّاً. وكلّ مقالة، بصرف النظر عن ملاحظات مؤلِّفها وتحليله، مزوَّدة بهوامش توسّع، بشكلٍ معقول، نطاق حجج صاحب المقالة دون أن تغرق في الاستشهاد لمجرَّد الاستشهاد. وبالمثل، تنطوي كلّ مقالة، في أعمالها المذكورة، في النهاية، على قائمة مفيدة للطلّاب والباحثين لمواصلة استكشاف كلّ موضوع. وعلى الرغم من أن الكتاب قد لا يكون الأفضل لاعتماده في فصل دراسي، سوف يمرّ وقت طويل قبل أن يتمّ تجاوز قيمة كلّ مدخل من مداخله.

■ **تيري دي يونج □ ترجمة: ربيع ردمان**

المصدر:

https://bit.ly/3rwST3b

نقّاد «يوتيوب»

«صديق الأفلام» المُتهم بإفساد النقد السينمائيّ

منذ أيام ظهر المُخرج «مارتن سكورسيزي» بمقالٍ يتناول أوضاع السينما في عصر المنصَّات الإلكترونيّة، أبدى فيه استياءه من عبارة «محتوى» التي صارتْ تتردَّد بكثرة في وصف الأفلام والمُسلسلات التي تبثها المنصَّات، بكلّ ما تحمله الكلمة من هلاميّة.

والحقيقة أن استخدام العبارة تجاوز ما يغضب «سكورسيزي»، فباتت تشمل أي منتج ترفيهي صوت-مرئي، شركات الإنتاج تبحث عن محتوى للبث، والجمهور يبحث عن محتوى لملء ساعات الفراغ، ومواقع التواصل تكافئ صُنَّاع «المُحتوى»، ومن ضمنهم مدوِّنو الفيديو ونقَّاد (اليوتيوب) أصحاب المُراجعات النقديّة المُصوّرة للأفلام. المُحتوى هو عملة العصر إذن، لدرجة أنه باتت هناك مهنةٌ تسمَّى «صانع محتوى».

أحياناً أفكِّر فيما كنَّا نقدِّمه ونستهلكه قبل ظهور مفهوم المُحتوى، وأخرج بأنه على الأرجح كان «محتوى» أيضاً مع الفارق أنه لم يكن بغرض الملء!

كلُّ شيءٍ يتغيَّر في عالَم الأفلام والترفيه المرئي، شكل السوق، أقطاب الإنتاج، وسائط المُشاهدة. الجمهور نفسه يتغيَّر. فلا عجب من تغيُّر شكل النقد الفنّيّ والسينمائيّ. «نقَّاد يوتيوب»: شبَّان من نفس عُمر الجمهور يقفون أمام كاميراتهم المنزليّة ليتحدَّثوا عن آخر ما شاهدوه أو قرأوه أو سمعوه ويشاركوا تلك المقاطع على موقع «YouTube»، يفعلونها بطبيعيّة، الناجح منهم يتمتَّع بحدٍّ أدنى من القبول وخفَّة الظلّ والطلاقة. سلاحهم الجرأة والتحرُّر من الحواجز القديمة بين الكاتِب والقارئ، فلا رقابة، ولا محرِّرين ومدقِّقين، ولا توازنات، ولا نحو ولا صرف، ولا معيار .. وفي أحيانٍ لا نَصّ. أعطت مواقع التواصل الاجتماعيّ صوتاً حُراً للجميع، ديموقراطيّة في التعبير وديموقراطيّة في جني المكاسب الماديّة عن طريق الإعلانات التجاريّة التي تتخلَّل مقاطعهم، فصانع المُحتوى/ناقد «اليوتيوب» لا يربح بمرتَّب مضمون ينفقه ربّ العمل، بل يربح مباشرةً عبر مستهلكي محتواه، ضغطة منك على مقطع بعينه بمثابة توجيه من المُعلنين أو الرعاة للدفع لصاحب المقطع.

عملية تبدو أكثر عدالة وشفافية في توزيع العوائد، وقد تكون حافزاً لصانع المُحتوى بالاجتهاد، لأنه لن يأكل إلّا من حصيلة إنتاجه الفعليّة. لكن الخطورة تكمن في أن الحصيلة التي يبحث عنها صانع المُحتوى تتمثَّل في أرقام مشاهدات، أرقام معبِّرة عن حجم تأثيره والطلب عليه. إغواء الأرقام لن ينال من قِلّة تؤمن بما تفعله، لكن الغالبية ستدفعها الأرقام للسعي وراء زيادتها، وبالتالي سيكون عليهم تقديم مزيد من المُحتوى، حتى لو انتهى أحدهم من مراجعة كلّ الأفلام تجده يبدأ في مراجعة إعلانات الأفلام ثمَّ ملصقاتها الدعائيّة، كلّ ذلك بغرض جذب مزيد من المُتابعين وهو حقٌّ مشروع، لكن التجميع اللاانتقائيّ للمتابعين يزيد من الضغوطات عليه لإرضاء الجميع، فتتآكل الحرّيّة شيئاً فشيئاً ويفقد صانع المُحتوى أهمّ مزاياه.

كثير من نقَّاد «اليوتيوب» اعترفوا بأنهم جرَّبوا ممارسة النقد المكتوب، لكن اتَّجهوا بعدها للنقد المُصوَّر، لأنهم لم يجدوا أصواتهم في الكتابة، ولم تلقَ كتاباتهم رواجاً. ولا ننسى أن المساحات النقديّة التي تمنحها الصحف والمجلّات المطبوعة أصبحت في نقصانٍ مستمر، مع قِلّة مَنْ يفضِّلون القراءة على المُشاهَدة بصفةٍ عامّة، وهي من أسباب تشكّل تلك الظاهرة. من ناحيةٍ أخرى، فلا شكّ أن طريقة الإلقاء عبر اللُّغات العامّيّة أسهل، وتدعمها وسائل مساعدة مثل التمثيل والانفعالات والإيماءات ولغة الجسد. أي أنها موهبة خاصّة بمعزل عن موهبة الكتابة وثقل الثقافة السينمائيّة.

من حينٍ لآخر، يحاول بعض النُّقَّاد التقليديّين ركوب حافلة الحداثة وتأسيس قنواتهم الخاصّة على «يوتيوب»، لكن رغم خبراتهم وتفوُّقهم الثقافيّ لم يستطيعوا مجاراة السكّان الأصليّين لـ«اليوتيوب»، أبرز مثال على ذلك ناقد صحيفة الغارديان اللامع «بيتر برادشو» مؤلِّف كتاب «الأفلام التي صنعتني»، والذي اتّجه مؤخَّراً لتقديم بعض مراجعاته



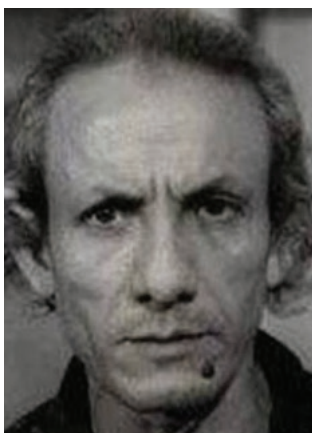








روجر إيبرت وجين سيسكل من برنامجهما عن السينما ▲



الناقد سامي السلاموني ▲



الناقد يوسف شريف رزق الله ▲

بالطريقة المُصوَّرة، لكنها لم تلقَ الإقبال المُناسب، مراجعته للجزء الثاني من فيلم «Wonder Woman» حقَّقت حوالي 500 مشاهدة، أما ما حقَّقته مراجعة «كريس ستاكمان»، أحد نجوم النقد على «يوتيوب»، لنفس الفيلم فتجاوزت المليون و800 ألف مشاهدة. رغم تفاوت القيمة والخبرة بين النَّاقِدَيْن.

جزءٌ كبيرٌ من نقَّاد «اليوتيوب» لهم خلفيّات مع مهن العروض والإلقاء، ممثِّلون وكوميديانات لم يجدوا الفرصة، مدرِّسون أو إعلاميّون ناشئون ...إلخ، وهو ما يمنحهم التفوُّق كمُقدِّمي عروض مرئية قبل أن يكونوا محلِّلين جادين للأفلام.

ولنعطيه حقَّه، وسيط الفيديو أكثر صلةً بفَنّ السينما مقارنةً بالتدوين النثريّ، حيث يُمكِّن صانعه من الاستعانة بمواد صوتيّة وبصريّة ملائِمة للموضوع ومصاحِبة له بشكلٍ يجعل المُراجعة النقديّة أكثر تكاملاً.

لكن عدد محدود من نقَّاد «اليوتيوب» مَنْ أحسنوا استغلال تلك الإمكانيات، على رأسهم قناة بعنوان «Every Frame A Painting»، كانت تقدِّم النموذج الأمثل للمقالة المُصوَّرة، وتعمَّقت في تفاصيل وتاريخ فنّ السينما فاهتمَّت بإبراز لغة الصورة وشرح وظيفة كلّ حرفة سينمائيّة من المُونتاج للتكوين للصوت، وقدَّمت مراجعات لعددٍ من الأفلام بطرحٍ متعمِّق، لكنها توقَّفت عن العمل منذ سنوات مصيرها مثل القنوات التي تسلك الطريقة الجادة في استغلال هذا الوسيط النقديّ، فالجهدُ الذي تتطلَّبه صناعة مقطع واحد بالمعايير الصحيحة أكبر ممّا يظن كثيرون، المادة تحتاج لإنتاج وتجميع ومونتاج وتعليق وهندسة صوتيّة وتفكير بمرجعيّة بصريّة، وقبل كلّ ذلك تسويات مع شركات الأفلام المالِكة لحقوق المواد المعروضة.

عملية شاقة أكبر من قدرات المُتطوِّعين مهما كان العائد، لدرجة تدفع بالآخرين لطريق الاستسهال، فتصير مع الوقت مراجعاتهم مجرَّد وصلة من الكلام، انطباعات عن الأفلام أغلبها سطحي، كثير من النعوت على طريقة «... القصّة جيّدة لكن التمثيل سيئ..»، خوف من التعمُّق في أي تفاصيل فكريّة أو حرفيّة عن موضوع العمل، لأن هذا قد يعرِّض أحداث القصّة للحرق، أو لأن الناقد لا يتمتَّع بحصيلة ثقافيّة ومعرفيّة كافية تسمح له بتقديم مزيد من الإضاءات.



جيريمي جانز من أنجح نقاد اليوتيوب ▲

من هنا يصبح الهدف الأول للمُراجعة هو ترشيح الفيلم للمُشاهدة أو عدم ترشيحه، تلك واحدة من الوظائف الكلاسيكيّة للناقد، لكنها ليست الوظيفة الأهمّ أو الوحيدة. الراحل «روجر إيبرت»، وهو أحد نقّاد السينما المُخضرمين، سبق أن كتب: «وظيفة الناقد أن يشجّع الحاسة النقديّة لدى قرّائه، يعرّفهم بأحدث تطوُّرات الفَنّ، يهتمُّ بالمشهد المحليّ، يتجاوز اهتمامات المُعجبين بفنَّانين وأفلام بعينها، يستشعر الظواهر الاجتماعيّة، يستحضر السياقات الأشمل للأعمال الفنّيّة، يُعلِّم، يُخبر، يُسلّي، ويُلهم».

المُفارقة أن معظم مَنْ نتحدَّث عنهم ليسوا لاهثين خلف رتبة «الناقد» التي يمنحها «إيبرت»، على العكس، يتنصَّلون من الكلمة في كلّ مناسبة، وهي وسيلة ماكرة للتحرُّر من أي إلزامات يفرضها حرَّاس المهنة القدامى، لذا تنوَّعت إجاباتهم عن سؤال: هل تعتبر نفسك ناقداً؟ يقول «كريس ستاكمان»: «على الورق أُعتبر ناقداً، لأنني أتحدَّث بشكلٍ نقديّ عن الأفلام، لكن حلمي أن أُقدِّم نفسي كعاشق للأفلام». وتقول «هايزل هايز»: «لا أعرف إنْ كنت سأطلق على نفسي ناقدة، لكنني بالأحرى متفرِّجة نشطة». وتقول «أليشيا كوين»: «لم أدَّعِ يوماً أنني خبيرة سينمائيّة، أو محلِّلة للأفلام. التقييمات التي أعطيها مبنيَّة على شعوري تجاه الأفلام».

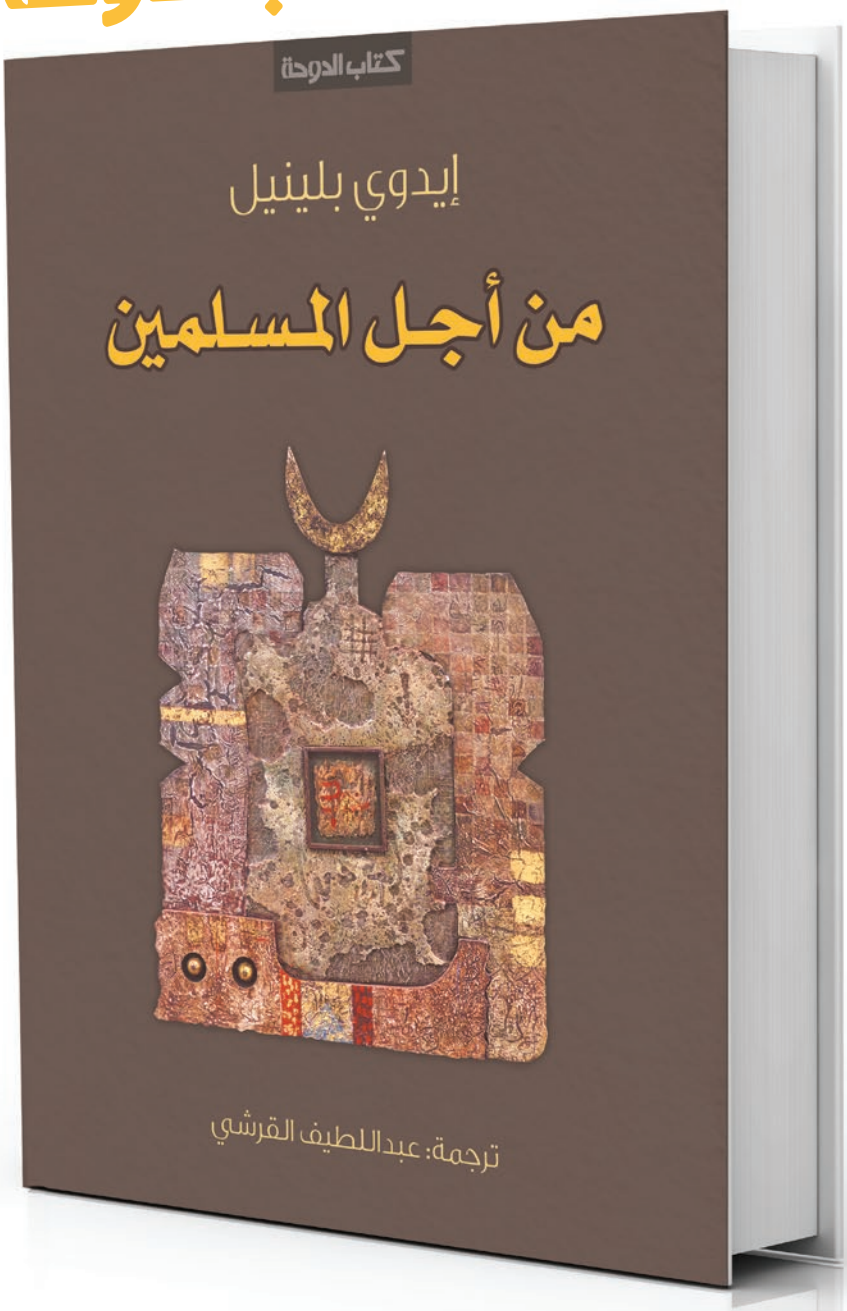
النقدُ المُصوَّر له إرهاصات وتاريخ قبل «اليوتيوب»، ويرجع تأسيسه في الأغلب لـ«روجر إيبرت» نفسه، فبالتوازي مع كتاباته لصحيفة «شيكاغو صن تايمز» منذ ستينيّات القرن الماضي، بدأ ظهوره في منتصف السبعينيّات على القنوات التليفزيونيّة مع زميله «جين سيسكل»، حيث قدَّما برامج تناقش وتحلِّل الأفلام مثل «Sneak Previews» على قناة «PBS»، وبرنامج «At The Movies» على شبكة قنوات «ABC». ورغم الشعبيّة الكبيرة التي حقَّقتها تلك البرامج، تظلّ كتابات «إيبرت» الصحافيّة وما نُشر في كتبه هو المرجع الذي يذهب له دارسو السينما والسينيفيل وصُنَّاع الأفلام. شئنا أو أبينا لازالت الكلمة المطبوعة أسهل في الأرشفة وأنسب لمرجعيّة الأبحاث، مقارنة بساعاتٍ متلفزة أكثر تعرُّضاً للتلف عبر الزمن وأصعب في التنقيب بداخلها بالنسبة للباحثين.

نفس الظاهرة موجودة بالنقد السينمائيّ العربيّ، فحين ترغب في معرفة ما كُتب عن فيلم منذ ثلاثة عقود، الأرجح أنك ستراجع كتابات سامي السلاموني أو إبراهيم العريس أو سمير فريد، لكن من الصعب أن تعرف ما قاله يوسف شريف رزق الله مثلاً، رغم كونه الناقد المصريّ الأكثر شهرة ونجوميّة بين أقرانه لظهوره المُكثَّف على القنوات التليفزيونيّة وصناعتها وإعدادها، لا أحد يعرف مصير تلك الساعات التي سجَّلها أو يستطيع الاطلاع عليها بسهولة.

ليس الزمن وحده ما يقف في صف النقد المكتوب، شركات الإنتاج أيضاً مازالت لا تعترف إلّا بالنقد المكتوب، والدليل أنها تستعين بجُمل وفقرات مأثورة من المُراجعات المكتوبة لتعيد طبعها على ملصقات الأفلام الدعائيّة. ببساطة الجملة المنثورة بتركيب بلاغي وتنظيم لغويّ لازالت الوسيلة المُفضَّلة للتواتر، مقارنةً بالإيماءة ولغة الجسد!

الحديث عن الأفلام له ألف شكل وغاية، وهو في العادة مُسلٍ ومثير للفضول. من الجميل معرفة مَنْ يشاركون تفضيلاتك حتى لو لم يضيفوا شيئاً لثقافتك السينمائيّة. ربَّما التوصيف الأقرب لنُقَّاد «اليوتيوب» هو توصيف «أصدقاء الأفلام»، أولئك الذين تفضِّل الذهاب للسينمات بصحبتهم تحديداً، وما أن تُضاء الأنوار بعد نهاية الفيلم يبدأ النقاش الحماسيّ حول ما شاهدتموه، والفرحة الصبيانيّة بأنّ ملاحظاتكم واحدة، وتفضيلاتكم واحدة. لنتجاهل فقط أنهم صاروا الآن أصدقاء بالأجر وتتخلَّل مناقشاتكم بعض إعلانات الرعاة. ■ **أمجد جمال**

كتاب الدوحة



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

رامين بحراني:

«النمر الأبيض» يكشف اتّساع الفوارق الطبقيّة

لقي فيلم «النمر الأبيض/white tiger» للمُخرج الأميركيّ من أصل إيرانيّ «رامين بحراني» استقبالاً نقديّاً إيجابيّاً واهتماماً جماهيريّاً واسعاً فور عرضه في 22 يناير/كانون الثاني عبر منصّة «نتفليكس»، حيث حصد المركز الثاني في قائمة الأفلام الأكثر مشاهدة على مستوى العَالَم من بين إنتاجات «نتفليكس» الأخيرة. كما حظي «بحراني» بإشادات حول قدرته على تكييف رواية «النمر الأبيض» -للكاتب الهنديّ «أرافيند إديجا»، الفائزة بجائزة البوكر لعام 2008 - بلغة سينمائيّة مفعمة بالحيويّة، وإخراجها بروح ساخرة مليئة بالكوميديا السوداء، علماً بأن «بحراني» كان متحمِّساً لهذه الرواية وهي لا تزال قيد الإعداد، حيث جمعته بـ«إديجا» صداقة أثناء زمالتهما الدراسيّة في جامعة كولومبيا، كما شهد «بحراني» قبل أربع سنوات من صدور الرواية كواليس كتابتها وكان شديد الحماس لها، إذ يقول : «لطالما حلمت أن أخرِج هذه الرواية».



«النمر الأبيض» هو الفيلم الأول لـ«بحراني» الذي يتمُّ تصويره خارج الولايات المُتحدة الأميركيّة، وقد استغرق التصوير شهرين في الهند، كما كان ما يقرب من 99 % من فريق العمل آسيويّاً. كذلك فضَّل «بحراني» اختيار وجه مغمور ليقوم ببطولة الفيلم، ورفض كثيرين من النجوم الأكثر شهرة، حيث تألَّق بالفعل «Adarsh Gourav» في أداء شخصيّة «بالرام»، الخادم الذي يتحوَّل إلى رائد أعمال بعد أن كان يعمل سائقاً لزوجين ثريين؛ أشوك (راجكومار راو) وبينكي (بريانكا تشوبرا جوناس). وبعد أن قام الزوجان الثريان بابتزاز فقره، ودفعه نحو تحمُّل مسؤوليّة حادث سير قام به أحد الزوجين مقابل مبلغ من المال، يثور على هذه المُساومة جراء مشاع الإحباط والضعف. هذا وقد اختطف «أدارش/Adarsh» إعجاب الجماهير، حيث توافق أداؤه تماماً مع رؤية «بحراني» السينمائيّة. وقد أجرى موقع «Roger Ebert» حواراً مطوَّلاً مع «بحراني» لاقتفاء أثر مغامرته السينمائيّة الجديدة باعتباره أحد أهمّ المُخرجين الأميركيّين الجدد واعتاد أن يحصد الجوائز الدوليّة بأعماله القويّة التي يسلِّط فيها الضوء على الذين يكافحون على هامش المُجتمع.

الآن بعد أن جرى إطلاق فيلم «النمر الأبيض» عبر منصّة «نتفليكس»، ما هو شعورك منذ أن بدأ عرض الفيلم؟

- أعتقد هذا هو ما يقصدون به الوصول إلى أن تُخرِج عملاً يتمُّ بثّه عبر منصّة «نتفليكس» العالميّة.. «ضاحكاً». لقد اكتشفت، بالأمس، أن الفيلم حقَّق المركز الثاني في قائمة الأفلام الأكثر مشاهَدة في العَالَم عبر المنصّة. هذا أمر لا يصدَّق ومثير للجنون حقّاً كلّما فكرت فيه. لم أتخيَّل ذلك أبداً لأيٍّ من أفلامي، لقد كان طاقم العمل بالكامل من جنوب آسيا، وجرى التصوير في الهند، لكنه راقَ، بطريقة ما، شريحة كبيرة من المُشاهدين، ليس فقط في هذا الجزء من العَالَم، أقصد آسيا، ولكنه امتدَّ أثره في العَالَم الغربي أيضاً. يبدو أنه قد لمس شيئاً مشتركاً لدى كثيرين. لقد سألت نفسي ذات يوم ما الذي يجعل الفيلم عالميّاً؟ من المُؤكَّد أن هناك قواسم مشتركة جعلت كثيراً من الناس يُقبِلون على مشاهدته.

دائماً ما كانت هذه التيمة في المُقدِّمة بالنسبة لك.. أقصد، أغلب أفلامك عن الفوارق الطبقيّة، ولا أريد أن أقول عن الحروب الطبقيّة. فهى تدور حول الاحتكاك بين الفئات القادرة والفئات المُهمَّشة. لقد ظلّ هذا الاحتكاك يحفِّزك لفترات طويلة. ما الذي جعلك تتعامل مع هذه التيمات،



المخرج رامين بحراني▲

وما الذي يجذبك إليها، في المقام الأول؟

- من الصعب دائماً تحديد ما الذي يجذبنا إلى الأشياء بالضبط. لكنني أتفق معكِ بشأن استحواذ هذه التيمة على أعمالي. لقد مضى أكثر من 15 عاماً منذ أن دخلت غمار السينما وصناعة الأفلام. «النمر الأبيض» هو فيلمي السابع. نعم، أغلب أعمالي، ربّما باستثناء فيلم واحد، تغوص في معاناة الطبقات الدُنيا والمُستضعفين والفئات الكادحة، والمُهاجرين. تلك الأصوات غير المرئية وغير المسموعة في الأفلام -التي لا يرغب الكثير من الأشخاص قضاء الوقت في تصويرهم وإنتاج الأفلام عنهم- تشغل مساحة كبيرة من تفكيري وتشكّل هاجسي الفنّيّ. ربّما لأن والديّ من جنسية إيرانيّة في الأصل، فأشعر بشكلٍ أو بآخر أننا نتشارك في ذلك بالفعل. ربّما للهويّة علاقة بهيمنة هذا الشاغل على أغلب أعمالي. أبي وأمي نشآ في قرية شبيهة بقرية «بالرام»، بطل «النمر الأبيض». لقد أخبراني عن ذلك. لكنني لم أنشأ هناك، بل وُلدت وتربيت في ولاية كارولينا الشماليّة، ثم ذهبت لأعيش في إيران لمدّة ثلاث سنوات كشخص بالغ بعد أن أنهيت دراستي الجامعيّة. مكثت في تلك القريّة وعشت بها لفترة من الوقت. وعلى أغلب الظن، كان تواجدي في إيران، بطريقةٍ ما، له أبعاد تحوليّة في كيفية رؤيتي لنفسي كـ«مخرج أفلام»، وهو ما شكّل رؤيتي، ورسم أهدافي التي كنت أسعى إلى تحقيقها. يبدو أن الأمر يتعلّق بتلك الأنماط من الشخصيّات التي لا نراها عادةً تحت الضوء الكاشف، والتي تعيش في الواقع، لكن لا يراها أحد ولا يشعر بها أحد.. دائماً ما كان هناك شيءٌ يجذبني نحو هؤلاء.

فيلم «The White Tiger» يمثّل لك نقلة من حيث الإنتاج والانتشار، لكنه لا يزال يشبه إلى حدٍّ كبير تيمة أفلامك السابقة - إنه تعاطفي للغاية، ويحمل أيضاً الكثير من مشاعر الغضب. كذلك هناك قدرٌ من الاستياء ينضح في باطن الأحداث. تُرى، ما الذي استمتعت به حقّاً بشأن هذه التجربة الأكبر إنتاجاً والأوسع انتشاراً؟ هل كان هناك شيءٌ أكثر صعوبة لم تصادفه، من قبل، في أعمالك السابقة؟

- بالفعل يمثّل «النمر الأبيض» نقلةً واضحة في أعمالي من حيث الإنتاج، نظراً لتضمّنه العديد من المشاهد والمواقع. لقد تمَّ تصوير الفيلم على مدار 60 يوماً في ربوع الهند. ولكن، على سبيل المثال، لم يتم تصوير أي مشاهد في الفيلم باستخدام «رافعات» التصوير. لقد سمحت ميزانية الإنتاج بجلب أشخاص رائعين.. والواقع أنني لم أحتج سوى إلى مصمِّم إنتاج ومتخصّص في البرمجة الديناميكيّة، كي يأتوا معي من الغرب؛ كان الطاقم هندياً بنسبة 99 بالمئة. لكن كما تعلمين، كان مدير التصوير البارع «Rubb Bhungda-wala»، مصوِّراً هنديّاً رائعاً. وقام بجهدٍ مميَّز خاصّة في مشهد «حادث السيارة»، الذي دارت كواليسه في شارع طويلٍ جدّاً، عندما صدمت «بينكي» -زوجة رجل الأعمال الثري- طفلاً أثناء قيادتها وهي مخمورة، حيث أراد «Bhungdawala» تغيير كلّ مصابيح الشوارع الفرعيّة التي تتَّجه صعوداً ونزولاً في هذا الطريق لتوفير الإضاءة المُناسبة، وهو أمر مكلف بالطبع، ولكن توفَّرت الموارد للقيام بذلك وجعل المشهد يبدو على أفضل ما يكون وبصورةٍ تلقائيّة. لقد كان لدى فريق العمل القدرة على تنفيذ رؤيتهم بعزم على أرض الواقع. العفويّة الشديدة كانت البطل الحقيقيّ خلف نجاح هذا العمل. لم يكن الأمر بالنسبة لنا أننا نقوم بشيء غير عادي، أو برحلة غير عادية. لم نحتج إلى القيام بأشياء استثنائيّة، لذلك كان الأمر طبيعيّاً ورائعاً.. ربّما شعرت لاحقاً بحجم الميزانيّة الإنتاجيّة، عندما قرَّرنا تضمين بعض الأغاني الرائعة التي أضفت للعمل كثيراً من عناصر التفرُّد.

هناك شيءٌ صرَّحت به مؤخَّراً، عندما تحدَّثت عن كيفيّة ظهور الهاتف المحمول، كما لو كانت لديك ورشة عمل تحملها في جيبك ذهاباً وإياباً. فكَّرت في عبارتك وتذكَّرت الفكرة التي طرحها فيلم «yesterday» للمُخرج «داني بولي»، وكذلك عبارة «أرافيند أديجا» في رواية «النمر الأبيض» عندما يقول: «مستقبل العَالَم في يد الجنس الأصفر وذوي البشرة السمراء».







تذكَّرت ذلك بقوة، خاصّةً بعد أن حصل الفيلم على نسب مشاهدة عالية على المُستوى الدوليّ... هل تعتقد أن مقولة «أديجا» قد تتحقَّق باعتبارها فكرة يستجيب لها الناس إلى حدٍّ ما، نظراً لإخفاقات العولمة؟

- أؤمن بذلك مئة في المئة. لطالما راودني الشعور والتفكير بهذه الطريقة.. عندما عرضنا المقطع الأول من الفيلم على «سكوت ستوبر»، رئيس Netflix، اتّصل بي قائلاً: «لقد أحببت ذلك كثيراً، لن أنسى هذا أبداً»، وقال: «يا إلهي، أعتقد أنه سيحقّق جاذبيّة عالميّة عندما يتمُّ عرض الفيلم داخل قاعات السينما، ولكن مع الأسف تزامن ذلك مع وقتٍ مأساوي يشهده القطاع السينمائيّ بسبب الوباء» -كان هذا في شهر أبريل/ نيسان الماضي، حيث كانت كورونا تنتشر في جميع أنحاء العَالَم- بينما قال «ستوبر» لاحقاً: «أتدري، الآن أصبح الفيلم أكثر صلةً بالعَالَم». فكَّرت فيما قاله، ووجدته بالفعل على حق، لأن الفيلم يكشف عن مكامن الصدع فيما يخصُّ عدم المُساواة واتِّساع الفوارق الطبقيّة منذ أن بدأت أزمة كورونا. لقد رأينا الفجوة تتَّسع أكثر، وأصبحت الضغوط لا تُطاق. لقد بدأ الناس يدركون، بشكلٍ متزايد، أن الطبقة الوسطى بالكاد تنجو في ظل ما يحدث، وبقاؤها دائماً على المحكّ.

لديك أفلام على هذه الشاكلة، تبحث في هذه الأفكار وتخلق حالةً من العصف الذهنيّ، وفي بعض الأحيان تجد مشاهدين يتساءلون: «ما الرسالة التي يقدِّمها لنا الفيلم حول ما يجب أن نفعله؟ ما هي الرسالة المُراد تمريرها؟». لكن لا تعبِّر دائماً الشخصيّات عن وجهة نظر المُخرج. ففي فيلم «The White Tiger»، من المُفترض أن يتساءل المُتلقّي حول ما ينبغي عليه تقبُّله كقاعدةٍ أخلاقيّة متفق عليها في إطار التشكيك في الوضع الراهن...

- الشيء الوحيد الذي لا أحب فعله مع أيٍّ من أفلامي؛ هو الوعظ أو تمرير الرسائل. قبل كلّ شيء، أنا أحاول فقط سرد قصّة مسلية بشخصيّات رائعة.. والواقع أن رواية «أرافيند أديجا» كانت كذلك، وكانت لدي دوافع قويّة لإخراجها. الشخصيّة الرئيسيّة للرواية مضحكة للغاية، ومعقَّدة للغاية، وذكيّة وساخرة، حيث تمتلئ بالتناقضات. وفي نهاية الفيلم لا تعرف حقَّاً ما الذي يجب عليك أن تضمره من مشاعر تجاه الشخصيّات. (أشوك) و(بينكي)، اللذان يعمل لديهما «بالرام» لم يكونا سيئين في المُجمل. هما، في بعض الأحيان، يتعاملان معه بشكلٍ جيّد، ولديهما نوايا حسنة، كما أن لديهما أيضاً بعض الأفكار الليبراليّة، ولكن عندما يتعلَّق الأمر بالدفع ومعاملتهما للطبقة الأقلّ، فلا يفعلان الشيء الصحيح. كذلك «بالرام» -الشخصيّة الرئيسيّة في الفيلم- كان لا يفعل الشيء الصحيح أيضاً، حيث اقترف بعض الأعمال المشكوك فيها. لقد توقَّفت كثيراً عند ما تنطوي عليه عبارة «افعل الشيء الصحيح»، الأمر الذي ذكَّرني بالفيلم الرائع «افعل الشيء الصحيح» للمُخرج المُتميِّز «Spike Lee»،



حيث تصل الأشياء إلى نقطة ضغط لا نعرف حقّاً معها ما هو الشيء الصحيح الذي يجب علينا فعله بالضبط. إنه أمر معقَّد للغاية.. لذلك، لا أحب تقديم إجابات سهلة أو رسائل جاهزة، بل أُفضِّل أن يفكِّر الجمهور في الأمر ويثير لديهم تساؤلات، كي يستغرقوا في تأمُّله والتفكير فيه ومناقشته.

يتحدَّث الفيلم عن إعادة تقييم النفس ومراجعة الذات.. لقد اكتشفت ذلك في المشهد الأخير من الفيلم. ولكن كيف أمكنك تأجيج الصراع النفسيّ، وكسر الجدار الرابع «المُتمثِّل في الجمهور» والتحديق بصورةٍ مباشرة إلى الكاميرا؟ هل يمكنك شرح كيفيّة تنفيذ هذا المشهد، وما الذي ألهمك هذه الفكرة؟

- هذا الجزء من رواية «أرافيند» رائع بحقّ، لقد قلب كلّ شيء رأساً على عقب وحطَّم تابوهات متفقاً عليها. سبق وأن تحدَّثنا كثيراً أنا وهو عن رواية «الجريمة والعقاب» لـ«ديستوفيسكي» منذ أيامنا الجامعيّة في كولومبيا باعتبارها تروي قصصاً مقنعة بشكلٍ لا يصدَّق. كلُّ فصلٍ فيها يحمل استثارةً قويّة لما يليه، فلا يمكن الانتظار لقراءة الفصل التالي، فتجد نفسك تهرول في القراءة ومدفوعاً بقوة نحو الشخصيّات تحت وطأة الحبكة المُذهلة. وفي نهاية رواية «الجريمة والعقاب» للعظيم «ديستوفيسكي»، لا يعترف «روديون راسكولينكوف» -بطل روايته- فقط بجريمته، لكنه يطلب من «سونيا» المعذرة ويطلب المغفرة من الله. بينما يقلب «أرافيند» في روايته «النمر الأبيض» كلَّ هذه التقاليد السرديّة والروائيّة رأساً على عقب، عندما يقول «بالرام»، إن الكابوس الوحيد لديه هو إن لم يكن فعل ما فعله، وهو أن يقتل سيده ليتحرَّر من عبوديّته المُعاصرة في زمن الأثرياء. لقد كانت تلك الفكرة مثيرة للغاية ودافعاً للتفكير الطويل. أردت أن أخوض هذه المُخاطرة من خلال حديث «بالرام»، في نهاية الفيلم.. والذي لم يكن تعليقاً صوتيّاً على ما فعل بقدر ما كان همَّاً مشتركاً يتلوه على رفقائه الواقعين معه في المُعضلة نفسها، كما لو كانوا هُم الجمهور.. لا أعلم تحديداً كيف أراد «إديجا» إيصال ذلك. لكن هذا المشهد استلزم المزيد من اللقطات. لم أكن أريد إفساد الأمر. أحببت أن أقدِّمه بنفس الكيفيّة الروائيّة، فقد بدا المشهد وكأنه طلقة واحدة مركَّزة. ووجود هذا الجدار البشريّ المُهترئ من السائقين» يحيط بـ«بالرام» منحني المصداقيّة التي أبحث عنها. أحببت هذه الخلفيّة البشريّة من السائقين، أو الخدم، أو الطبقة الدنيا، أو سائقي أوبر، أو عُمَّال التوصيل. كلهم «بالرام» في الأساس؛ هو كل هؤلاء. شعرت أثناء تصوير هذا المشهد وكأنني أحدق وجهاً لوجه في الجمهور، وكأنها أحد أشكال المُواجهة الاستباقيّة، بطريقةٍ ما...

هل أدركت أنك تعيد في فيلمك «النمر الأبيض» إنشاء لقطة مقتبسة من فيلم «الريح ستحملنا» للمُخرج الإيرانيّ «عباس كياروستامي»؟ هل يحدث ذلك معك كثيراً كمُخرج عندما تشرع في عملك الخاص، ثمَّ تشعر وكأنك تستدعي أفلاماً أخرى تحبها أو تستمتع بها؟ كيف تدير ذلك الشعور وتبقيه بمعزل عن التكرار أو التقليد؟

بالفعل أدركت ذلك.. في المشهد الذي ينظِّف فيه «بالرام» أسنانه -وهو أحد المشاهد المُفضَّلة لديَّ- لم يكن مخطّطاً له أن يحدِّق إلى نفسه وينظر إلى الكاميرا أثناء ذلك، ولكن بينما كنت أقف هناك أثناء التصوير، تذكَّرت تلك اللقطة من فيلم «الريح ستحملنا». إنها ليست لقطة حصريّة، على أيّة حال. لقد رأينا ذلك في العديد من الأفلام. لقد أحببت هذه اللقطة في فيلم «كياروستامي» وشعرت بأنها جرأة لا تُنسى بشكلٍ أو بآخر. لقد دفعني ذلك الشعور المُختزَن إلى الانغماس في الشخصيّة أكثر. يحدث أحياناً وأنا أصوِّر أن أستحضر لقطاتٍ من أفلام أحبها. لكنني لا أعتقد أن هذا ما يحدث بالفعل، ففي بعض الأحيان لا نتذكَّر الفيلم نفسه أو حتى اللقطة نفسها بقدر ما نتذكَّر الطريقة التي اشتبكت بها مع ذاكرتنا، لينتهي الأمر إلى استدعائها بطريقةٍ أقرب إلى الظلّ. والواقع أن ذلك يساعد على استخلاص شيء خاصّ من المشاعر التي تشكَّلت لدينا وقت المُشاهدة، ثمَّ يمكن محاكاة ذلك على طريقتنا الخاصّة دون أن يكون تقليداً أو ما شابه.

■ **حوار: روكسانا حدادي □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:
https://www.rogerebert.com/interviews/no-easy-answers-ramin-bahrani-on-the-white-tiger.

باتْريسْ دومازْيير

عِمارة الصلابة والطمأنينة

حافظ دومازييير على ديمومة تصوُّراته المُتوافِقة مع حداثة هندسيّة، مِعماريّة وتَعْميريَّة، طالما عمل على تغذيتها على مدى ستة عقود مُفعَمة بإبداع تصاميمه التي تفوق 300 مَبْنى. وفي اتجاه صيانة هذا الإرث المعماري، سَلَّم جُزءاً يسيراً من وثائقه الخاصّة (أكثر من 300 ملف)، على سبيل الهِبة، لـ«مؤسَّسة أرشيف المغرب»، قُبَيْل وفاته (21 فبراير - شباط 2020)، ويتعلّق الأمر بالوثائق الخاصّة بنشاطه المهنيّ الذي يُغطي نصف قرن (1962 - 2013).

شهد المعمار والتَّعْمير الحديثَان بالمغرب مراحل تاريخيّة منذ مطلع القرن العشرين، بدايةً من حقبة الماريشال ليوطي (1912 - 1924)، الذي أبقى على المُدن العتيقة، عن طريق استلهام نظريّة «الفَصْل» (تتضمَّن حماية وتوقير الثّقافة «الأهلية»)، التي عمل على ترجمتها بتشييد مدن جديدة تحت قيادة «هنري بروست - Henri Prost» ـ (1874 - 1959)، الذي أدخل مبادئ حديثة في بنيتها وأدمج بعض العناصر الموصولة بالمُدن القديمة باعتبارها قيماً جماليّة محلّيّة وتاريخيّة. وهذا إلى نهاية الأربعينيّات التي عرفت فيها المدن وفود أعداد هائلة من المغاربة القادمين من البوادي (العُمَّال)، والفرنسيّين الذين توجَّهوا نحو مستعمراتهم بعد تَحَسُّس اندلاع حرب عالميّة وشيكة، ليتم الشروع في بناء مجموعات سكنيّة باعتماد تصاميم «ميشال إيكوشار - Michel Ecochard» ـ (1905 - 1985)، وفريقه، فيما برز فنّ معماريّ مُستحدَث في نهاية الخمسينيّات، بتوقيع أتباع «لوكوربيزييه Le Corbusier» من المُهندسين المعماريّين والمَدينِيّين (Ur-banistes) الأجانب.

ظلَّت مجموعة إيكوشار (مهندس السكن الاقتصاديّ) نشيطة إلى فجر الاستقلال الذي عرف زلزال «أكادير» في 1960، ليتم إصدار ظهير بإشراف المَلك الراحل الحسن الثاني (الأمير حينها)، يقضي بإعادة بناء وإعمار المدينة وفق تحرير كبير للوعاء العقاري، ما سيضع المعماريّين على مدى ست سنوات، أمام ظروف إبداعيّة مفتوحة، لتتجَدَّد حماسة الفريق مع «لويس ريو L. Riou»، «هنري تاستيمان H. Tastemain»، «إيلي أزاغوري Elie Azagury»، «جون فرانسوا زيفاكو Zeva-co H.F»، «كلود فيرديغو C. Verdugo»، «عبد السلام فراوي»، و«باتريس دومازيير Patrice Demazières» الذي رحل مؤخّراً بعد مرض طويل (08 يونيو - حزيران 2020)، ويُعَدُّ من كبار المُهندسين الذين وسموا تاريخ المعمار المغربيّ الحديث في القرن العشرين، خاصّة وقد تشرَّب عشقه لفَنّ البناء من جده (لأمّه) المُهندس «أدريان لافورج Adrien Laforgue»، الذي وصل إلى المغرب في 1912 قادماً من الجزائر متشبِّعاً بجماليّة العمارة العربيّة، حيث اشتغل في ظلّ الحماية ضمن فريق «بروست»، ليقوم بتشييد قصر العدالة بفاس، ومركز البريد الشهير بالدار البيضاء، وهو المبنى الذي يرتبط مظهره بـ«تقاليد الفنون الزخرفيّة المغربيّة من زليج وقرميذ مُبَرْنَق وقبة من الخشب وتشبيكات أو شبيكات، فيما يحيل كلّ ذلك إلى الزخارف المكتوبة بالخطوط الكوفيّة للمدرسات المرينية»[1]، في تناغم مع الهندسة الموريسكيّة والموريسكيّة الجديدة. كما ساهم بشكل كبير في تشييد مركز الرباط من خلال تصميم وبناء محطّةً القطار والوزارات القديمة ومكتب البريد ومقر الإقامة العامّة (مقر البرلمان الحالي) وغيره، وظلّ يمارس المهنة إلى حين وفاته في 1952.

ولد باتريس دومازيير في الرباط عام 1930، وبعد حصوله على الباكالوريا، توجَّه إلى المدرسة الخاصّة بالهندسة المعماريّة في باريس، حيث التقى شريكه المُستقبليّ عبد السلام فراوي (1928 - 2004). وبعد عودتهما في 1962، سينخرطان مباشرةً مع فريق المُهندسين في تنفيذ المُخطط الرئيسيّ الخاص بتشييد مدينة أكادير الجديدة، على خطى المُؤثِّرات المعماريّة الحديثة حينها، والمُتجاوبة مع ما خلص إليه لوكوربيزييه من استراتيجيّات ضمن ميثاق أثينا (1931)، مع التأكيد على جانبه الوقائي (الشروط الصحيّة). من ثمَّة، تشكَّلت اللُّغة المعماريّة المُنسجمة لأكادير بتكاثف جهود هذا الفريق الذي أدخَله «تْييري نادو Thierry Nadau» في



باتْريسْ دومازْيير ▲

دائـرة «مدرسـة الربـاط» التـي تشـير إلـى مجموعَتَـيْ مهندسـي الربـاط والـدار البيضـاء باختـلاف أصولهـم، ضمـن بيئـة ثقافيّـة وسياسـيّة وفنّيّـة تحوَّلـت نحـو الحداثـة، فـي اتجـاه بنـاء معمـار وطنـيّ جديـد، يسـتجيب لحداثـة السـتينِيّات، مـع التأكيـد علـى الإسـمنت المُسـلح المكشـوف والمداخل الفخمـة الباعثـة علـى الصلابـة والطمأنينـة.

علـى هـذا النَّهْـج، سـار دومازييـر وشـريكه فـاراوي مـدى الحياة، بعـد أن أسسـا أحـد أكبـر وكالات الهندسـة المعماريّـة بالربـاط، ليَطبعـا الحواضـر المغربيّـة بأسـلوبهما عبـر الكثيـر مـن المباني البديعـة التـي أنجزاهـا خـلال حقبـة ناهـزت ثلاثين سـنة (1962 - 1998)؛ نُشـير مـن بينهـا إلـى كليـة الطـب بالربـاط (1962)، سـوق الجملـة (1979 - 1981)، ومركـز الفـرز البريـديّ (1979) بالـدار البيضـاء، ويُعَـدُّ هـذا الأخير من أبرز التُّحَف التي تجسِّـد العمارة الخـام «Brutalisme»؛ وهـو الطـراز الـذي فـرض نفسـه بيـن خمسـينيّات وسـبعينيّات القرن الماضي في البنايات المؤسّسـيّة خاصّـة، باسـتلهام النمـاذج الأولى للهندسـة المعماريّـة الخام، مـن أعمـال لوكوربيزييـه (مثـل: Cité radieuse, 1952)، بحيـث يتـمُّ التركيـز علـى الأبعاد وفـق التكوينـات الحَجْمِيَّة التي تسـمح بتوجيـه الضـوء علـى عموديّـة المبانـي وخشـونة الخرسـانة، مع غيـاب الزخرفـة، وذلـك كـردٍّ فعـل علـى الاتجاهـات المعماريّـة السـابقة الموصولة بأسـلوب الفنون الجميلة على وجه التحديد.

ظلَّـت هندسـة الثّنائـي دومازييـر وفـاراوي المعماريّـة حديثـة ومتأصِّلـة فـي الثقافـة المغربيّـة، من خلال حرصهما على نقاوة العمـارة الخـام، مـع إيجـاد سُـبل اسـتخدام المـواد المحليّـة وإدمـاج الحرفيّيـن مـن الصُنَّـاع التقليديّيـن، وكـذا العمـل علـى إشـراك الفَنَّانين التشـكيليّين لتحقيق مشـاريع كبرى، باسـتلهام مـا دعـت إليـه مدرسـة «الباوهـاوس[2]- Bauhaus»، مـن مبادئ التعـاون بيـن الفئـات والتخصُّصـات. وهنـا نسـتحضر عـدداً مـن الفنـادق مثـل «ابـن تومـرت» فـي تاليويـن (1971)، فنـدق «Les gorges du Dadès» فـي بولمـان دادس (1970)، «وُرود دادس» «Les roses de Dadès» فـي قلعـة مكونـة، و فنـدق المُرابطيـن بمراكـش (1970)، المُمَيَّـز بتوقيـع ألمـع الفَنَّانيـن التشـكيليّين: أبـواب فريـد بلكاهيـة النحاسـيّة وجداريّـة محمـد المليجـي الخَزَفيّـة وعلامـة محمـد شـبعة الفُندقيّـة، المُنَفَّـذة بالخـطِّ الكوفـيّ. وبصـدد هذه المنشـآت الراقية، يـرى المُهندس المعماريّ رشـيد الأندلسـيّ أن تصميم مبنى بولمان دادس يمثِّل -بـلا شـكّ- الإنجـاز الأبـرز لباتريـس دومازييـر، من خلال أسـطح المُدرَّجـات المُسـتوحاة من القرى الصغيـرة المُعلَّقة في الجبال



باتريس دومازيير وعبد السلام فراوي ▲



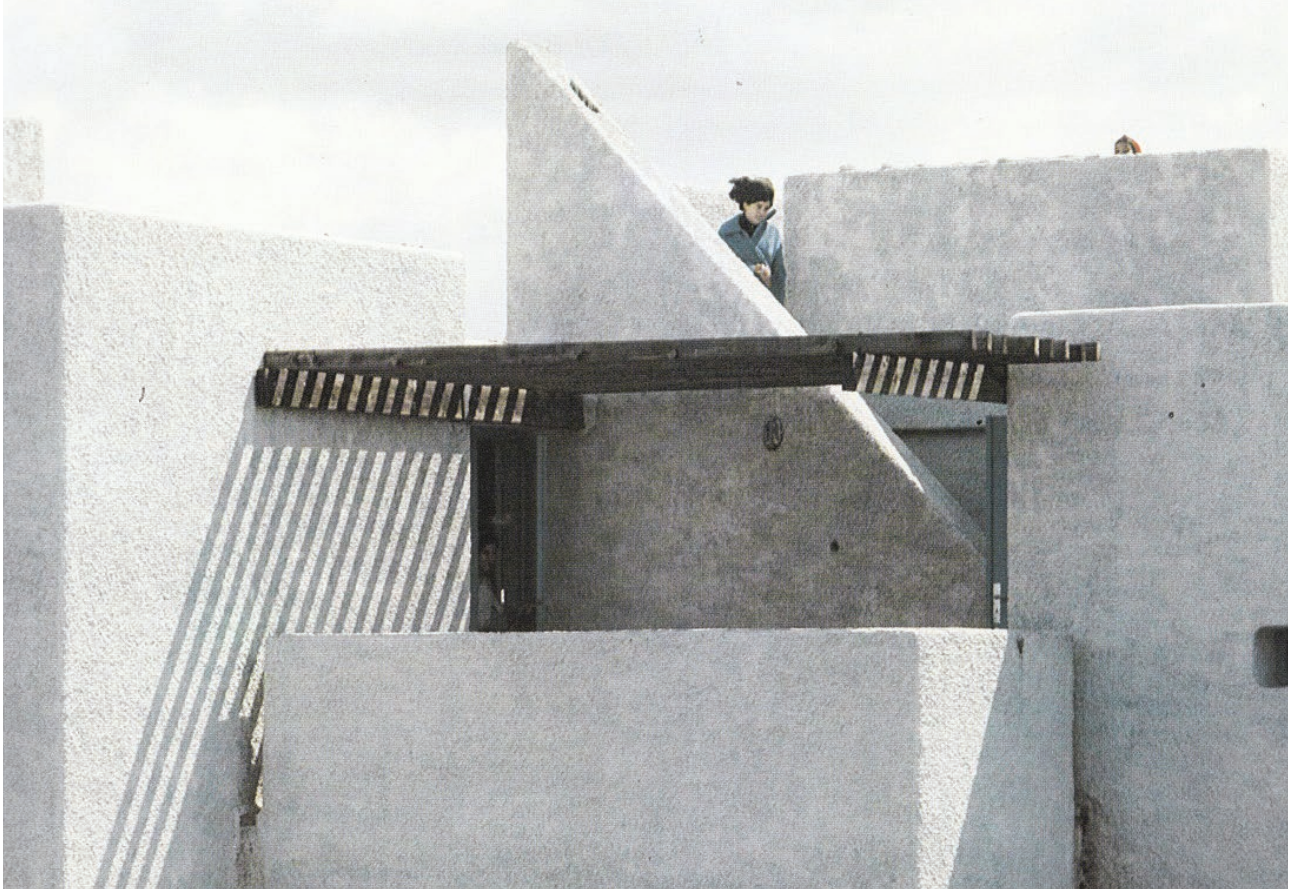
فراوي ودومازيير، مبنى دادس، بولمان 1970 ▲



فراوي ودومازيير، مبنى ابن تومرت في تاليوين، 1971 ▲

والمبنيّة من الطوب اللبن، مؤكّداً على أن هذا المبنى يشكّل الطليعة، بينما يمثّل أيضاً منسوب الحبّ الذي ظلّ دومازيير يكنّه للمغرب، بلده الذي ألهمه كثيراً.

حافظ دومازيير على ديمومة تصوُّراته المُتوافقة مع حداثة هندسيّة، مِعماريّة وتَعْميريَّة، طالما عمل على تغذيتها على مدى ستة عقود مُفعَمة بإبداع تصاميمه التي تفوق 300 مَبْنى. وفي اتجاه صيانة هذا الإرث المعماريّ، سَلَّم جُزءاً يسيراً من وثائقه الخاصّة (أكثر من 300 ملف)، على سبيل الهِبة، لـ«مؤسّسة أرشيف المغرب»، قُبَيْل وفاته (21 فبراير - شباط 2020)، ويتعلّق الأمر بالوثائق الخاصّة بنشاطه المهنيّ الذي يُغطي نصف قرن (1962 - 2013)، بَصم فيه المشهد المعماريّ العصريّ في مغرب الاستقلال الذي عرف ديناميّة بِنائِيَّة متنوِّعة الأساليب والمشارب. ففي مقابل تَفْضيل استخدام المواد والتقنيات من البلدان المُتقدِّمة كما لدى معماريّين مثل عزيز لزرق و«باتريك كوليه - Patrikc Collier»، وسَعْي آخرين مثل عبد الرحيم السجلماسي وسعد بنكيران إلى العثور على جوهر الثقافة العربيّة الإسلاميّة، فإن معماريّين مثل باتريس دومازيير أو «إيلي أزاغوري - Elie Azagury»، ما يزالون يحتفظون بالموقف «الخام» (Brutaliste) للعمارة النقيّة الحديثة، كما توضِّح سلمى الزرهوني (مديرة مجلّة[3] «Architecture du Maroc»)، العمارة الخام التي أخلص لها دومازيير وبات يبحث في سرائرها الجماليّة من خلال الكُتل البارزة، الضخمة والمَهيبَة، والتراكيب المُتماسكة التي ترسم الظلال السائِحة والقاطعة التي تعكس قوة الأعمدة والرّافِدات (Piliers et poutres) المكشوفة والمَصْقولة، المَوْصوفَة بمَتانَة ولَمعان الإسمنت المُسلَّح المُجرَّد من القوالب، والسقوف المُنخفضة، والنوافذ الأُفُقية المَمْدودة على طول الجدران



قرية الآجازة (ازمور) ▲

الصافيـة البياض.

فـي جـلّ منجزاتـه، حـرص دومازييـر علـى تصعيـد الإبداعيّـة المعماريّـة بتوفيـر الوضعيّـات المُلائمـة لتدخـل الفَنَّـان، مثلما يتجلَّـى ذلـك حتـى فـي الفضـاءات العموميّـة ذات الصلـة، ويتَّضح ذلـك أكثر فـي آخر مشـاريعه الكبرى المُتعلِّقـة بـ«مَحَجّ الرِّيـاض»، أحـد أرقـى الأحيـاء بالربـاط الـذي عمـل علـى إعـادة هيكلـة مركـزه التجـاريّ. حـول هـذا الإنجـاز، تؤكِّـد رفيقـة حياتـه السـيدة بولين دومازييـر (مديـرة صالـة «المعمـل L'Atelier» بالربـاط، سـابقاً) علـى أنـه أخـرج المشـروع كامـلاً باعتبـاره قائـد الفريـق، ولـو لـم يكـن هنـاك، فإنّ هـذا المشـروع لن يـرى النور، إذ كان مرتبطـاً بعديـد الأشـخاص المعنيّيـن الذيـن لـم يتوصَّـلوا إلـى اتفـاق، مُضيفـة أنـه قـاوم بشـدّة إدارة تخطيـط المدينـة لتحويـل الطريـق وراء المَحَجّ وعلـى طولـه، ليتـم وضـع المباني والشـارع فـي الخلـف. ذلـك أن الشـيء الوحيد الذي أثـار اهتمام باتريـس دومازييـر، تقـول بولين، هـو الهندسـة المعماريّـة التي كان موجـوداً فيهـا طـوال الوقـت.

■ **بنيونس عميروش**



فراوي ودومازيير، مركز البريد، الدار البيضاء، 1979 ▲

الهوامش:

1 - محمد الشاوي، «كتابة تاريخ الموروث المَبْني: فنّ المعمار والتعمير الحديث بالمغرب من 1912 إلى الاستقلال»، الثقافة المغربيّة، فبراير - شباط 2007، ص 47.

2 - Bauhaus باوهاوس (وتعني بيت البناء): مدرسة أسَّسها ولتر غروبيوس في فيمار سنة 1919، يقوم نظامها التعليميّ على إشراك الفَنَّان والمُهندس والحرفيّ والجمع بين الفنون على اختلافها (كانت أهدافها قريبة من أهداف حركة دوستيل في هولندا، البنائيّة في روسيا، وما كان يسعى إليه لوكوربوزييه في فرنسا). دَرَّس فيها فنَّانون أمثال موهولي ناجي، شلمر، فايننغر، بول كلي، كاندانسكي. امتدَّ نشاطها الفعَّال طيلة أربعة عشر عاماً، لتنتقل إلى دوسو في 1925، ثمَّ إلى برلين في 1932، حيث أغلقت أبوابها نهائيّاً في 1933 على يد النظام النازيّ.

3 - Selma Zerhouni, «50 ans d'architecture au Maroc ou la politique des ruptures» (PDF), P 39.

أين تذهب أموال الفقراء؟

مع انفجار أوجه التفاوتات في مستويات الثروة وكون هذا الموضوع يحظى باهتمام علميّ متجدِّد، تضاعف عدد المنشورات التي تركِّز على دراسة رأس المال الاقتصاديّ للأغنياء. بيد أن «دُوني كولومبي Denis Colombi» يعدّل من زاوية النّظر هاته، وذلك في إصداره الأخير الموسوم بـ: «أين تذهب أموال الفقراء؟ - Où va l'argent des pauvres?» الصادر عن دار «بايوت».



يفتح المُؤلِّف أُفقاً جديداً في محاولته البحث عن المال عند الفقراء. ومن ثَمَّ، يُفترض أن يُقرأ الكتاب قيد التحليل بوصفه توليفة غنيّة وزاخرة بالمعلومات عن الفقر، ودعوة إلى التحليل الاجتماعيّ للمشاكل العامّة. سيما وأن مؤلِّف الكتاب قد شرع منذ عام 2006، في تسليط الضوء على مختلف التطوُّرات الاقتصاديّة والاجتماعيّة من خلال عدسة الأبحاث التي تقدِّمها السوسيولوجيا. ومن هذا المنطلق، يستهدف كتاب دُوني كولومبي وضع الأمور في نصابها الصحيح: أي أن نبدأ بالإجابة بجديّة عن السؤال/عنوان الكتاب: «أين تذهب أموال الفقراء؟»، وذلك لمعرفة ما الذي يفعله الفقراء بأموالهم ولماذا يفعلون ذلك. ومن هذه الزاوية، يمكننا أن نفهم بشكلٍ أفضل ماهية الفقر، وربّما نحسن التصرُّف على نَحو أكثر ذكاءً وأكثر كفاءة، وفقاً لتصوُّر الكاتِب. ولعَلّ أوّل ما ينبغي التنبُّه له في هذا المقام، هو أن هناك جهلاً جماعيّاً بشأن هذا الموضوع، على الأَقلّ بين أولئك الذين لا يعرفون الفقر ولا يشعرون بأنهم مهدَّدون به. يرى الكاتب أنه لا يوجد تعريف للفقر متَّفق عليه تماماً، لأَن تحديد مَنْ هو فقير ومَنْ ليس فقيراً هو دائماً قضية سياسيّة. وبعيداً عن الإحصائيات التي تشير إلى عتبات الفقر والحدود الدنيا للأجور ومستويات دخل الأفراد، تظلّ الحقيقة الآتية ثابتة: وهي أن الفقير هو ذلك الشخص الذي ليس غنيّاً، وأن الفقر وضع اجتماعيّ خاص؛ يتشكّل ضمن مجموعة محدَّدة، لا توجد إلّا من خلال علاقتها بالمناصب الاجتماعيّة الأخرى.

فلكي تكون هناك درجات دنيا في السلم الاجتماعيّ، يجب أن تكون هناك درجات عليا في السلم نفسه. ولكي يكون هناك فقراء، يجب أن يكون هناك أغنياء أو، بشكل أعمّ، «غير فقراء». يمكن اعتبار الفصل الأول من الكتاب بمثابة دعوة إلى طرح عدد من الأسئلة حول التصوُّرات العامّة عن الفقر. واستناداً إلى حالاتٍ ملموسة من الحياة اليوميّة، يقود المُؤلِّف قارئه إلى مواجهة حقيقة ثابتة، وهي أن «موضوع أموال الفقراء هو أحد المواضيع التي يبدأ المرءُ في اقتراح الحلول بشأنها قبل التعرُّف على المشاكل». وفي الواقع، يتقاسم المالُ والفقرُ سمةً مشتركة في المُناقشات السياسيّة: فهما موضوعان نسعى إلى أن نموقع أنفسنا على أساسهما أكثر بكثير من سعينا إلى معرفتهما وفهمهما. فالآراء والخيارات التي سيتمُّ الدفاع عنها في إطارهما غالباً ما تكون أولاً وقبل كلّ شيء وسيلة للتدليل على الجانب الذي يريد المرءُ أن ينتمي إليه والقيم التي يريد المرءُ أن يتبنَّاها. وفي هذا السياق يلاحظ الكاتب -في نقدٍ لا يخلو من السخرية-، أن المُناقشات بشأن المالِ والفقر لا تخدم غرضاً من أغراض المعرفة بقدر ما تؤدِّي وظيفة هويّاتية، وهي التعبير عن الأفضليّات أو تحديد المواقع السياسيّة: فالأشخاص الذين يحدِّدون مواقعهم ضمن الجناح اليساريّ يقفون: ضد المال و«إلى جانب» الفقراء؛ أمّا أولئك الذين ينتمون إلى اليمين فإنهم: مع المال، وضدّ وقوع الفقراء ضحية لفقرهم.

وعلى نطاقٍ أوسع، تُعَدّ هذه العلاقة بين الفقراء



والمُجتمع أساسيّة في الأطروحة التي يسعى الكاتب إلى إثباتها. وهي أن: «الفقير يعيش نوعاً من الفاقة والحرمان. ليس هذا فحسب، ولكنه أيضاً وقبل كلّ شيء، يتميَّز بحالة خاصّة على السلم الاجتماعيّ، إذ من المُحتمل أن يشكِّل جزءاً من تدابير المُساعدة». ومن شأن تحليل العلاقة القائمة بين الفقير والمُجتمع أن يسعف في إيجاد أجوبة مقنعة على أسئلة منها: لماذا لا يكون الشخص الفقير حرّاً في الحصول على المُساعدة التي يتلقَّاها وفقاً لما يراه مناسباً، دون أن يُعرِّض نفسه لحُكم أخلاقي؟ والواقع أن هذه الأموال ليست كلّها من نصيبه، بلْ إنها تشكِّل دَيْناً عليه أن يسدِّده للمُجتمع الذي يتولَّى تحديد الاستخدام المُلائم لهذه الأموال. وتجدر الإشارة إلى أن المُقاربة التي اعتمدها الكاتب قادتْه إلى أن يُدرج تحت المُصطلح نفسه (أي مصطلح الفقير) حالات شديدة التنوُّع: وذلك إمّا بحسب الحالة، (على سبيل المثال: الأسر المعيشية من الطبقة العاملة والمُشرَّدين)، أو تبعاً للسياق: (ويتجلَّى ذلك مثلاً في المُقارنات التي عقدها الكاتِب بين فرنسا أو الولايات المُتحدة أو الهند).

يتضمَّن الفصل الأول أفكاراً أصيلة، مختصرة جدّاً، ومحفِّزة على التفكير. وتقوم الفكرة الأولى على إصدار حُكم مسبق عند التمييز بين «المال» (المُستحق) و «المال المُبَذَّر» (الذي لا مبرِّر له). ولا تستند نتيجة الحُكم إلى الطريقة التي يتمُّ بها كسب الأموال وإنفاقها، بقدر ما تستند إلى الخصائص الاجتماعيّة للشخص الذي يمتلكها. ويدعو دوني كولومبي إلى «التخلُّص من جميع الآراء الأخلاقيّة أو المثاليّة بشأن الفقر: وذلك «بأن لا نرى فيه عاراً، أو عظمة، أو نبلاً، أو ذلّاً». وهكذا، يؤكِّد الكاتِب أن الأحداث الاجتماعيّة التي ترتبط بالفقر في كثيرٍ من الأحيان (ومنها مثلاً: الكراهية، والعنصريّة، والنزعة المُحافظة، وتعاطي المخدرات، إلخ...) لا ينبغي تجاهلها، بل الأجدى أن «تؤخذ في الاعتبار وتُفهم وتُفَسَّر، لا سيما في علاقتها بالفقر: هل هي متولِّدة منه أم أنها مستقلّة عنه؟» . وهذا السؤال هو ما يطمح الكتاب إلى توضيحه وتقريبه: وذلك بأن نموقع أنفسنا -ونحن بصدد مناقشة ظاهرة الفقر- على مستوى المعرفة لا على مستوى الحُكم القيمي، وأن نتحلّى بخيالٍ اجتماعيّ خلّاق. وبعبارة أخرى أن نربط بين الاختبارات الفرديّة والتحدّيات الجماعيّة.

يسلِّط الفصلان الثاني والثالث الضوء على ترشيد النفقات وفق منطق المبادئ الأخلاقية- الاقتصاديّة للفقراء. إذ غالباً ما يتمُّ الحُكْم على ممارسات الطبقات الفقيرة -وإنْ كان ذلك ضمنياً- على أساس ممارسات الطبقات المُتوسِّطة والعليا (من حيث الاستفادة من المُدخرات، وانتظامها، والتخطيط المسبق لها، وحسن التصرُّف، والتفكير، وغير ذلك...)، في حين أن إدارة الأموال لا يمكن أن تتَّبع المبادئ نفسها بالنظر إلى حجم

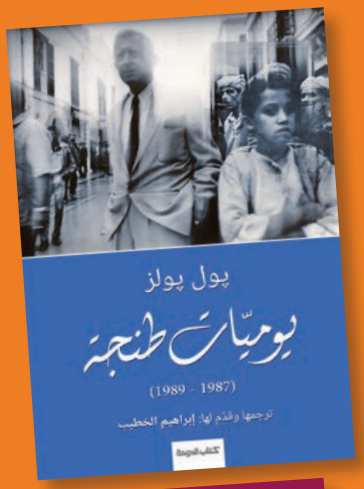
الأموال المُتوفِّرة، ولا سيما بين حالتَيْ الوفرة والنقص.
وبهذا الصدد تُبيِّن الدراسات التي أُنْجِزتْ سواء من طرف «ماثيو ديزموند» في الولايات المُتحدة أو على يد «آنا بيرين هيريديا» في فرنسا أنه عندما يكون دخْلُ المرء منخفضاً جدّاً، فإنه يبذل جهوداً مضاعفة لتوفير جزء من المُدخرات، بحيث يُجْبِره هذا الأمر على أن يَحْرم نفْسه من اقتناء كثير من الأشياء. والنتيجة هي أن كلَّ ما راكمه من مدخرات لن يُخرجه أبداً من دائرة الفقر. وفيما يتعلَّق بالاستهلاك، فإن بعض النفقات التي تبدو «طائشة» هي نفقات عقلانيّة تماماً. وبالتالي، فإنّ شراء هاتف ذكي ليس من البذخ في شيء، طالما أنه صار أداة ضروريّة للاندماج في المُجتمع. كما أن اصطحاب الأطفال إلى محلّات الوجبات السريعة أو تمكينهم من اقتناء ملابس لماركات عالميّة مشهورة هو طريقة اقتصاديّة لإرضائهم نسبيّاً، في سبيل تحقيق التوافق مع معايير الأبوة والأمومة الجيّدة. وأخيراً، يتركَّز الاهتمام على العمل والإنتاج. وتمثِّل إدارة المال في الحالات التي يندر فيها عملاً جبّاراً. وباختصار، يحتلّ الفقراء مكانة أساسيّة في الاقتصاد، بوصفهم مستهلكين ومنتجين. ولكن هذه المكانة مهمَّشة، لأن الفقراء يدفعون



أكثر من غيرهم للحصول على السلع والخدمات، ولأن عملهم أقلّ أجراً، هذا إن لم يكن مجانيّاً.
ولعَلّ من فضائل الدراسات السوسيولوجيّة سعيها الحثيث إلى فهم العلاقة القائمة بين الفقر والمال. ومن ذلك مثلاً محاولة إيجاد أجوبة مقنعة لأسئلة من قبيل: لماذا يمتلك شخص ما بلا مأوى هاتفاً ذكيّاً؟ وكيف تفضّل بعض الأسر شراء شاشات مسطَّحة على حساب اللوازم المدرسيّة للأطفال؟ وما مآل هذه الأموال التي تصرفها الأسر الفقيرة؟ وأي دور تضطلع به في الاقتصادات الكبرى، وخاصّة، ضمن ما يُسمَّى بالرأسماليّة؟. يتعلَّق الأمر هنا بكيفية تعامل الفقراء مع هذه الخيارات لا بوصفها أخطاء غامضة وغير مفهومة، وإنما بوصفها نتاجاً للمنطق السائد ولحسابات وقرارات معيَّنة، من المُرجَّح جدّاً أن تقودنا -لو كنّا في الوضع نفسه- إلى نهج الخيارات نفسها بدل البحث عن خيارات بديلة مختلفة. والنتيجة هي أن المُمارسات الاقتصاديّة ليست سبباً للفقر، بل هي نتيجة مترتِّبة عنه، وعند هذه النقطة بالذات تمدنا السوسيولوجيا بأدواتها الفعَّالة لفهم ما يجري بالضبط. فعندما نفكِّر في ظاهرة الفقر، تتبادر إلى ذهننا بشكل تلقائي بعض العناصر التي تشكِّل اللَّبنات الأولى لهذه الظَّاهرة: البطالة، وعدم وجود شهادات عليا (دبلومات)، والخدمات الاجتماعيّة، والضواحي، والجريمة... وكلّ هذا هو في الواقع جزء من تجربة العديد من الناس الذين يواجهون عدداً من الصعوبات، وغالباً ما تتمُّ معالجة ظاهرة الفقر عبر استحضار هذه «المشاكل الاجتماعيّة». ولكن بالرغم من كلّ ما سبق، ليس كلّ الفقراء عاطلين عن العمل. وليسوا كلّهم بدون مؤهلات أو كفاءات. ولا يعتمدون جميعاً على المُساعدات الاجتماعيّة. ولا يعيشون جميعها في الضواحي والمُدن والمُجمعات السكنيّة الكبرى. ولكنهم جميعاً، بالمُقابل، يشترون عدداً من الأشياء. وكلّهم يديرون ميزانية معيَّنة وينفقون المال. وجميعهم، بطريقةٍ أو بأخرى، مستهلكون، إذ من المُستحيل أن نعيش في مجتمع مثل مجتمعنا دون أن تكون لنا أيّة علاقة بالمال.
وفي نهاية المطاف، فسواء أكان المرءُ غنياً أم فقيراً، فعليه أن يدير موارده المالية بشكلٍ جيّد وأن يحاول تحقيق التوازن بين دخله ونفقاته. وإذا كانت شعوب المُجتمعات القديمة (الصيادون وجامعو الثمار)، قد عاشت الفقر، وفق ما توصَّل إليه علماء الأنثروبولوجيا منذ فترةٍ طويلة، فإن الفقر ما يزال هو الفقر: تجربة تُعاش في ظروفٍ معيَّنة، وأقلّ ما يمكن أن توصف به هو أنها معقَّدة وممتدة في الزمان والمكان. وإذا كان المال يسهم إلى حدٍّ ما في التخفيف من وطأة الفقر، فإنه لا بد من إعادة النظر العميق في منطق استخدام الفقراء لأموالهم في ضوء التحوُّلات الاجتماعيّة والاقتصادية والسياسيّة للمُجتمع الذي يعيشون فيه، وأن نعمِّق أسئلتنا علَّنا نهتدي إلى طرائق أخرى للتفكير في حلّ معضلة الفقر، آخذين بعين الاعتبار أسبابه ونتائجه. ومن هذه الزاوية يمكن القول إن هذا الكتاب يسهم في عودة رأس المال الاقتصاديّ إلى حقل الدراسات العلميّة من خلال التأكيد على البُعد المادي للتفاوتات الطبقيّة بدلاً من التركيز على رأس المال الثقافيّ. ■ **فيصل أبو الطُّفَيْل**

صدر في

كتاب الدوحة





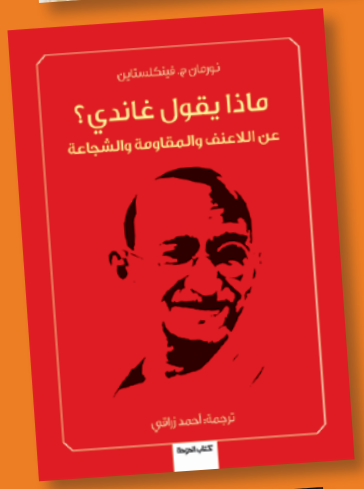






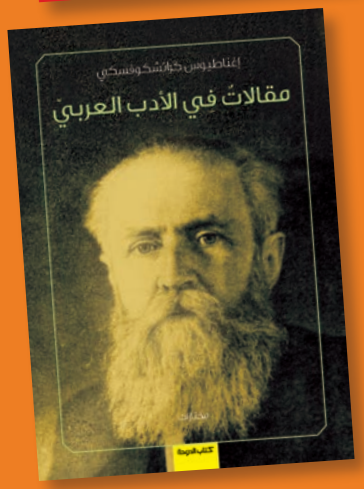












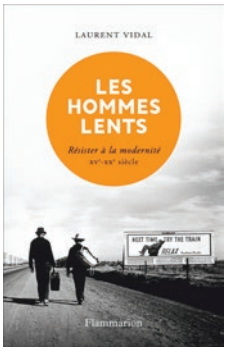
ضدّ سباق لا نهاية له

البطيئون في مواجهة الحداثة

البطء ليس نقصاً في السرعة، بل هو أعلى درجات المُقاومة ضدّ عالَم محموم يسعى إلى حشد الرجال في سباق لا نهاية له من أجل التسارُع. كتاب «الرجال البطيئون: في مواجهة الحداثة»، Flammarion 2020، ، يكمل بشكلٍ جيِّد العملَ الذي ركَّز على التسارُع أو السرعة، وينقل تركيزنا من أوروبا إلى المُحيط الأطلسي، كما يحيلنا بشكلٍ مبسَّط على تاريخٍ طويل من الصراع الاجتماعيّ في حدود مئتي صفحة فقط. كما يكشف أخيراً براعة «الرِّجال البطيئون» في التصدِّي للتمييز الزمنيّ للحداثة.

تلخِّص لوحة «المطر، والبخار والسرعة» التي رسمها «تيرنر» عام 1844 موضوع الكتاب الأخير لـ«لوران فيدال»، المُؤرِّخ المُتخصّص في حركة المرور عبر المُحيط الأطلسيّ والمدن البرازيليّة. الصورة معبِّرة: على جسر يمتدُّ عبر نهر، تتقدَّم قاطرة قويّة وسط خلفيّة ضبابية لتفرض حركتها على المشاهد. على الجانبين في الأسفل، بالكاد يبرز بعض الأفراد، وكأن سرعة الآلة قذفت بهم جانباً، على قارب صغير، يرقصون أو ينقلبون الحيوانات إلى الشاطئ. عندها يلاحظ المُؤلِّف التناقض: «فوق جسر السكك الحديديّة، المُهيمنِ والرائع، ينتصر العصر الجديد بالفعل، متجاهلاً أولئك الذين لا يستطيعون التكيُّف مع الإيقاع الذي يفرضه».

هؤلاء المُهملون أو المُتخلِّفون عن الإيقاع الحديث للحياة هُم الرجال البطيئون الذين يستعرض تاريخهم «لوران فيدال» بشكلٍ مبسَّط في هذا الكتاب. باعتماد اللوحات والأعمال الفلسفيّة والقصائد، يقودنا إلى فهم ظاهرة البطء عبر التاريخ وكيف تحوَّلت إلى صفة اجتماعيّة مميَّزة، تُنسب إلى شخصيّات مختلفة من العصور الوسطى حتى يومنا هذا: «الهندي الكسول» والأسود «المُتراخي»، والعامل «الباهت»، و«الكسول» أو «الغافل»، المنفيّ المُعاصِر، إلخ. ويشرح المُؤلِّف التطوُّرات الدلاليّة لهذه الصفات المُتعدِّدة التي تحوم حول المُصطلح المركزيّ للبطء. واختار كلماته بعناية ووضوح بعيداً عن العبارات الطنانة، لكنها لا تخلو من بُعدٍ سياسيّ واضح («في مواجهة الخطاب السائد؛ خطاب تمجيد الكفاءة والسرعة»). وبالتالي، جاء العمل امتداداً لحركة هؤلاء الرجال البطيئين الذين تصدّوا لوتيرة الأزمنة المُعاصِرة التي لا ترحم من خلال تغيير الإيقاع، وإبطاء وتيرة العمل بالمصنع، أو تجربة موسيقى جديدة، أو شغل الوقت الميِّت في «مناطق الانتظار»، وهي عادةً أرصفة المدن الساحليّة الأطلسيّة.



تاريخ من التمييز ضدّ البطيئين

في مقدِّمة كتابه، استلهم «لوران فيدال» أفكاره من الجغرافيّ البرازيليّ «ميلتون سانتوس» والشاعر «إيمي سيزير» لكشف مغالطات فكرة «عدم التناسق البديهيّ بين البطيئين والعَالَم الحديث». وقد خصَّص الفصل الأوّل لاستعراض أوجه هذا الاختلال، بدءاً من بيان أصل المُصطلح اللاتينيّ «lentus»: في الأصل يعني شكلاً ناعماً ومرناً، في عالَم النبات، ثمَّ انطلاقاً من القرن السادس عشر اقتصر معناه على الإشارة لقيمة زمنيّة. ومنذ القرن الثالث عشر، ربط اللاهوتيّون أمثال الدومينيكانيّ «غيوم بيرود»، خطيئة التلاشي بالكسل والبطء. وإلى جانب محاربة الدين للكسالى الآثمين يضاف الهاجس التجاريّ في علاقته بالسرعة ضمن المجال الاقتصاديّ.

وهكذا ظهرت أوّل شخصيّة اجتماعيّة «للرجل البطيء»، وقد تجسَّدت بشكلٍ مثالي، لدى الأوروبيّين في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، في هذا «الهنديّ الكسول» في العَالَم الجديد. لكن الرجل البطيء يمكن أن



يكون أيضاً من الأوروبيّين والبيض، على غرار «رجال لندن البطيئين»، الأبطال غير السعداء في أغنية إنجليزيّة شهيرة تسخر من عدم استيعاب الوافدين الجدد لقوانين العاصمة. وفي كلّ الحالات، بدءاً من القرن الثامن عشر وما بعده، اكتملت كلّ العوامل التي شكّلت فكرة اجتماعيّة ترى بأن «البطء في جميع أشكاله عقبة أمام تطوُّر المُجتمع».

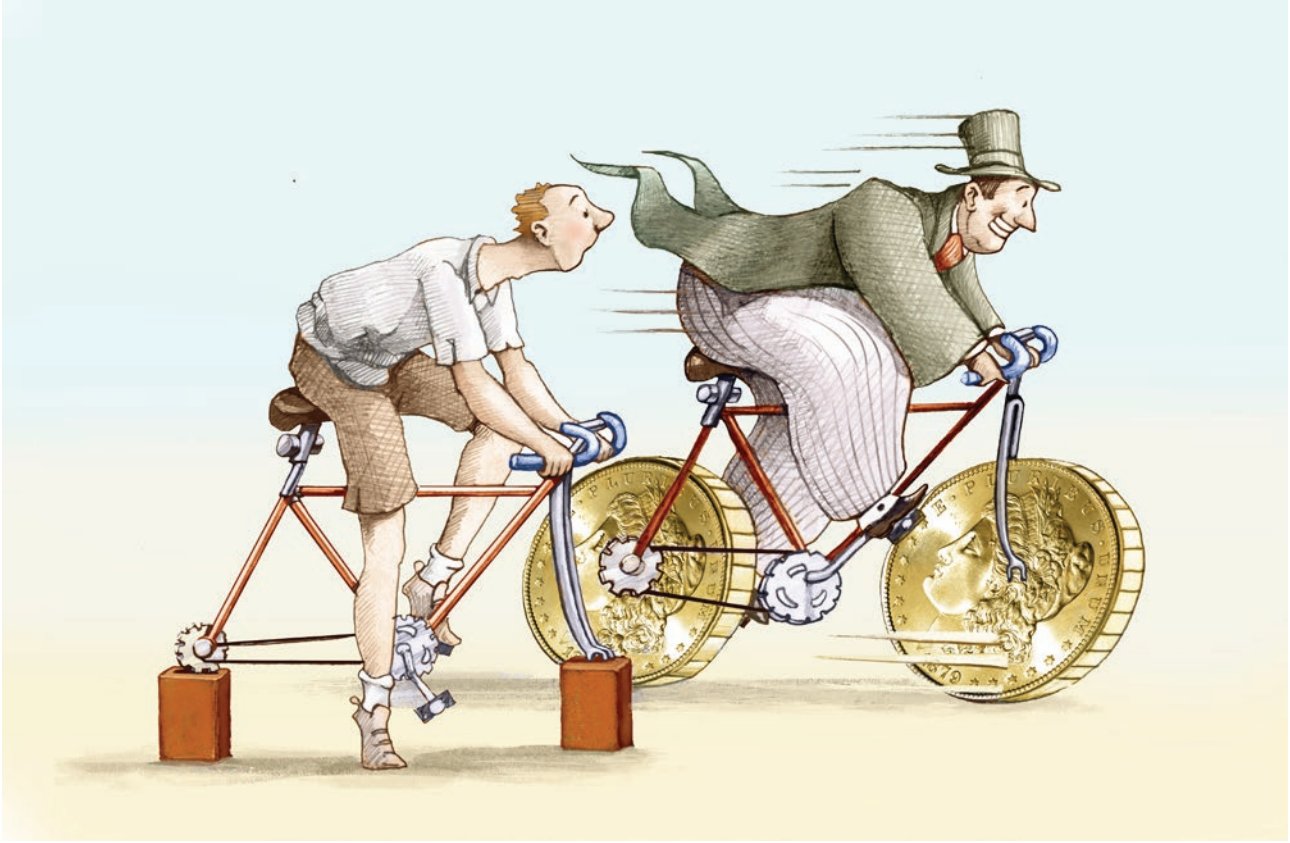
وفي الفصل الثاني من الكتاب عودة على السرعة غير المسبوقة للبخار وتطبيقاته الصناعيّة التي تغذّي «حرباً على البطء». فرضت الآلات وتكاثر السّاعات بجميع أنواعها نظاماً زمنيّاً جديداً على العُمَّال. منذ نهاية القرن الثامن عشر، كان مصطلح «بطيء» و«بطيئة» وصماً للعُمَّال البطيئين للغاية. وبعد قرن من الزمان، أصبحت عبارة «الرجل الغافل» ملتصقة بالرجال غير المُناسبين للعمل الصناعيّ. الهنود الأميركيّون والسود المُستعمرون متهمّون أيضاً بـ «التراخي»، ولذلك استبعدوا إلى أسفل التسلسل الهرميّ الاجتماعيّ والعرقيّ الذي يعتمد بشكلٍ خاصّ على السرعة التي مجَّدها «جورج سيميل» و«فيليبو مارينيتي» و«مارسيل بروست». وفي فرضيّة جريئة تستحق التوضيح بشكلٍ أفضل، يرى «لوران فيدال» أن وضع عدد معيَّن من غير المرغوب فيهم اجتماعيّاً من قِبل النظام النازيّ «رهن الاعتقال» يعتبر «تتويجاً لهذا الحبس المجازيّ والتمييزيّ الذي يحشر فيه كلُّ مَنْ كانت حركاته في العمل ونمط حياته غير متكيِّفة مع المعايير الإيقاعيّة الجديدة للمُجتمع».

القوة التخريبيّة لتغييرات الإيقاع

الفصل الثالث اختار له الكاتب، بشكلٍ متناسق، عنوان «الارتجال». هذا الإيجاز يعكس بشكلٍ مباشر الانقطاعات في إيقاع «الرجال البطيئين»، انقطاعات «يمكن أن يصبح استخدامها غير المُتوقَّع وغير المُخطَّط له أداةً لمُعارضة استبعاد البطيئين». وفي الفصل الرابع، تتخذ هذه التمزُّقات والانقطاعات أشكالاً مختلفة. من القرن الثامن عشر فصاعداً، على سبيل المثال، عمد العبيد إلى تخفيض وتيرة العمل في المزارع في كلٍّ من الولايات المُتحدة والبرازيل. وقام العُمَّال الأسكتلنديّون بالشيء نفسه في نهاية القرن التاسع عشر للحصول على زيادة في أجورهم. كذلك أطلقوا حركة الـ«Go Canny» («تحرك ببطء»). لكن في بعض الأحيان هناك تحويل متعمَّد لمعنى بعض المُصطلحات التحقيريّة، على غرار كتاب «بول لافارج» «الحق في الكسل» (1880) أو «روبرت لويس ستيفنسون» «اعتذار الخاملين» (1877).

لكن المُدن الساحليّة في المُحيط الأطلسيّ و«ريو دي جانيرو» و«نيو أورليانز» في المُقدِّمة، وسكّانها من العُمَّال ذوي المهارات المُتدنيّة، الحمَّالون، هو ما يُثير اهتمام «لوران فيدال» بالأساس. يتكوَّن هؤلاء السكّان من نازحين سود وأوروبيّين وعبيد سابقين ومهاجرين، وهم يتناوبون بين النشاط المحموم وأوقات الراحة. كما أنهم يتردَّدون على «هونكي تونكس»، حيث يتمُّ اختراع موسيقى الراغتايم والكريوليوس والمُوسيقى الكريهة، والعديد من الأشكال الثقافيّة، الماديّة والحسيّة، التي تتصوَّر «فرضيّة لعلاقة أخرى بالزمن، ليس الزمن السّائد، بل الزمن المُحرِّر».

ولئن سعى المُؤلِّف إلى التمييز بين شخصيّات مختلفة من «الرجال البطيئين» في التاريخ، فقد طرح، قبل صياغة استنتاجه، سؤالاً أساسيّاً: «ماذا لو كانت فئة الرجال البطيئين هي التي تشكِّل هياكل المُجتمعات البشريّة بحدِّ ذاتها بدل أن تكون نتاج سياقات معيَّنة؟».. إن الأمثلة العديدة على التصنيف الاجتماعيّ بين السريعين والبطيئين، خاصّة بين قبائل السكّان الأصليّين الأستراليّين التي درسها عالِم الأنثروبولوجيا كارل جورج فون برودينشتاين، تشير إلى هذه الفكرة. ومع ذلك، يسارع «لوران فيدال» إلى تجاوز المُواجهة



بين الظرفيّة والهيكليّة: «إذا بدا وصف أفراد معينين بالبطيئين عادة ثابتة (نجدها في ثقافاتٍ مختلفة وفي أوقاتٍ مختلفة) ، فقد تحوَّلت (في العَالَم الغربيّ على الأقل) لتصبح من خلال تطوُّرها الزمنيّ [...] شكلاً من أشكال التمييز الاجتماعيّ».

ماذا عن المرأة البطيئة؟

يرسم «لوران فيدال» ملامح الشخصيّات المُعاصِرة للرجال البطيئين، والمنفيّين وأصحاب السترات الصفراء، من الرجال والنساء. لكن لماذا لم نتحدَّث عن النساء من قبل؟ بالنسبة للمُؤلِّف، «الخطابات المُتعلِّقة بالعمل موجَّهة للرجال بشكلٍ أساسيّ». ولكن المُفارقة أن المرأة لم تكن غائبة عن العملِ بأجر، حتى في الصناعة. وبتركيزه على العمل بأجر في المناطق الحضريّة، يتجاهل المُؤلِّف جميع الفروق الدقيقة للعمل في العصر الحديث، حيث تحتلّ المرأة مكانةً مركزية في الحقول أو في الورش المنزليّة. ورغم استبعادها من معظم الشركات، تمارس المرأة التجارة بحرّيّة إلى حدٍّ ما، لا سيما في الأنشطة التجاريّة الصغيرة والكبيرة، وحتى في الأعمال التجاريّة الخاصّة في بعض الأحيان. لذلك، لا نرى أنه كان من المُمكن أن تفلت المرأة من أوامر السرعة أو وصمهن بالبطيئات على غرار الرجال. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الاتهام بالكسل، الذي يظهره «لوران فيدال» بوضوح في التسلسل الهرميّ الاجتماعيّ والعرقيّ، يغذّي أيضاً التسلسلات الهرميّة الجنسانيّة في الأماكن العامّة والمنزليّة. في عام 1531، حصل رجل قتل زوجته على عفوٍ ملكيّ بعد إدانته لحالة الخمول والكسل التي كانت عليها في المنزل! باختصار، كان هناك تمييزٌ وهميٌّ حول النساء البطيئات، الضعيفات، الكسولات... وقد خصّص له حيّزاً في هذا الكتاب.

تشبيه أدبيّ أم علاقة سببيّة؟

أخيراً، هناك مسألة أثارها استخدام القياس في الكتابة، ولا نعرف دائماً ما إذا كانت استحضاراً أدبيّاً أو عرضاً علميّاً. يعتقد «لوران فيدال»، على سبيل المثال، أن الإغماء المُوسيقيّ، الذي يُعرَّف على أنه تحوُّل سريع من الإيقاعات الضعيفة إلى إيقاعات قويّة، يميِّز جزئياً المُوسيقى التي تمَّ اختراعها في «هونكي تونكس» لمدن الموانئ الأطلسيّة: «هناك تشابه واضح بين وضع الرجال البطيئين في مجتمع «نيو أورليانز» أو «ريو دي جانيرو»: هؤلاء المُستبعَدون والمُهمَّشون يمنحون أنفسهم، من خلال الاستخدام الخفي للإغماء المُوسيقيّ، قوة تسمح لهم بإحباط الزمنيّة الجديدة التي تدَّعي التحكّم فيهم، جسديّاً وروحيّاً».

ماذا نفعل بهذا التشابه بين السيرورة المُوسيقيّة للإغماء ومواقف الحمَّالين فيما يتعلَّق بالأزمنة المُهيمنة، وخاصّة لعُمَّال الموانئ؟ هل نستنتج أن الخصائص الزمنيّة لهذه المُوسيقى يجب أن تفسَّر على أنها علامات مقاومة لهذه الفترات الزمنيّة؟ فرضية غير مستبعدَة، لكن الدليل غير كافٍ. ربّما نكون هنا ضمن الحدود المُتأصِّلة لمُمارسة المقالة في التاريخ، حيث تترك الكتابة، التي تبتعد قليلاً عن الشكّل الرسميّ مقارنة مع المقالة العلميّة، مساحة أكبر للتفسير. لكن هذا التحفُّظ لا يجعلنا نشكّك في الفائدة العلميّة لكتاب «الرجال البطيئون: في مواجهة الحداثة». إنه يكمل بشكلٍ جيِّد العمل الذي ركَّز على التسارع أو السرعة، وينقل تركيزنا من أوروبا إلى المُحيط الأطلسيّ، كما يحيلنا بشكلٍ مبسَّط على تاريخ طويل من الصراع الاجتماعيّ في حدودٍ مثنّى صفحة فقط. وبعيداً عن الحدود المُوضَّحة أعلاه، كشفت كتابات «لوران فيدال» عن براعة «الرجال البطيئون» في التصدِّي للتمييز الزمنيّ للحداثة.

■ كوم سوشيير □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:

https://laviedesidees.fr/Vidal-Les-hommes-lents.html.



بين فلوبير ونيتشه:

كُرسيّ الكتابة سبباً في العداء!

الاستغناء عن الجلوس، وتهميش الكرسي الملعون، والاعتماد عوضاً عنهما على حركة السّاقين جيئةً وذهاباً، وإيلاء المشي، باعتباره سلوكاً يوميّاً للكاتب، الأهمّيّة التي يستحقّها، هذه كانت نصيحة نيتشه للكَاتِب الجيِّد؛ بـ«أن تظَلّ جالساً أقلّ ما يمكن، وألّا تضع ثقتك في فكرةٍ لم تخطر وأنت تمشي في الهواءِ الطّلق، ولم تنخرط في احتفاء العضلات»[1]. ولعَلّها النّصيحة التي وَجَدَتْ أثراً لها عند كُتّاب كبار من أمثال: «ألبير كامو» و«إرنست همنغواي» اللّذين كانا يكتبان واقفين، كما حالة نيتشه الذي أملى، وهو في حالة ألمٍ حادّ، أحد كتبه وهو يذرع غرفته جيئةً وذهاباً.

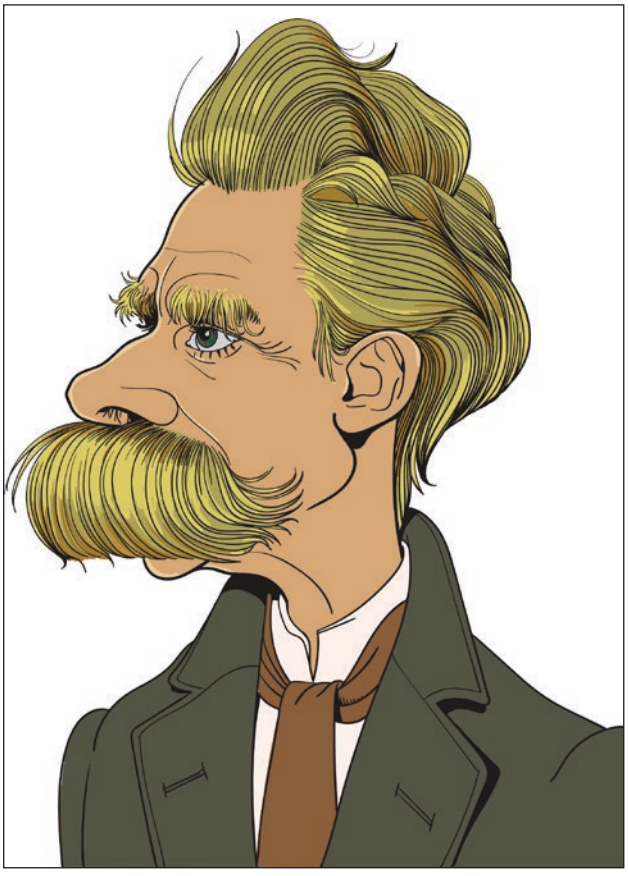
الجلوس والاتكاء كلاهما كسلٌ بليد، ورفاهية غير محترمة، وغياب للحياة وتغييبٌ للإرادة، وهنا يؤكّد «إميل سيوران»: «غالباً ما أتخذ قراراً وأنا واقف، وحين أتمدَّد لألغيه». «مونتني» من جهته كان يكتب واقفاً مرّة، ومرّة يكتب وهو يمشي[2]، «مونتني» الذي أسّس كتابه المحاولات (Les essais) على عملية ذهاب وإياب. الجلوس هو المُقابل الفعلي لحالات الخمول المرضي المُتخلِّل للجسد والمخِلّ بالفكرة، ولهذا كان جالينوس المُؤلِّف الكبير كما يصفه فوكو، في كتابه «المزاج السّيئ غير المُتزن» يُنبِّه إلى أن أسلوب الحياة الخاملة يؤدّي عادةً إلى أسلوب عَيشٍ وكسول على مستوى الكِتابة أيضاً، فأسلوب الرّاحة والوفرة لا ينتج إلّا الضّمور في كلّ شيء؛ ضمور في الأفكار وانكماش في الشّاعرية، وفي مقابل هذا ينتج سُمنة في الجسد، يعقبها ثقل في الكتابة ورخاوة في الأفكار. من هنا كان نيتشه يُحبّ أن يعيش حياة الفلّاحين وينتسب إلى عالَمهم الذي يقع بين الحقول والمفاوز التي تحرسها همسات الرّياح ويحفُّها حفيفُ الأغصان المُحترسة، ويحاول أن يُتعب نفسه كثيراً في التّجوال، وأي دعوة للقعود والاتكاء يجب أن تكون محط سخرية منه وهزء، وأن يكون أصحابها محلّ مقت منه، وتحقير واضح لا موارَبة فيه، لأنها دعوة مقرفة ومريضة مثل أصحابها الذين تفتقت عنهم.

أمام كُره نيتشه للجلوس لن نُصدم حينما نجده يُبالغ في الردِّ على معاصره جوستاف فلوبير إلى درجة الإسفاف، رغم حب نيتشه المُبالغ فيه للفرنسيّين، بشكلٍ لا يُتصور، وحتى بالرغم من تشابه مساريهما في الحبّ (علاقات فاشلة)، وفي المرض (نوبات عصبية + الزّهري) وفي السّياسة (بونابرتيان حَدّ المقت)، وكذا تشابههما في القدرة على التّعبير عن أفكارهما دون خشية من أحد، علاوة على الارتسامات التي تكون لمَنْ شاهد صورتيهما بالشّاربَين الكثَّين والغريبين، اللّذين يكادان يساويان ويطابقان حجم الخاصرتين، واشتراكهما كذلك في صفة التّخلّي عن الحياةِ الاجتماعيّة من أجل الكتابة، مع إمكانية إضافة الصّمت المُطبق عن جرائم السّياسة؛ والشغف باسبينوزا الذي كان فلوبير يُحبِّذ فيه خِفّته البالغة ويقف مشدوهاً أمامها، لكنها خفّة لم يملك منها فلوبير إلّا القليل، إذ يحلو لصديقه الحميم زولا، أن يهمزه بذلك مستدلاً بثقل عجيزته، ذلك الثّقل الذي سيكون نقطة تَشفٍ من لدن نيتشه، والذي سيضع أصدقاءه في حرج كبير عند دفنه، فسعة منكبيه، بحسب وصف زولا، جعلت التّابوت الضخم الذي صُنع ليواريَه صعب الإدراج في القبر المُعدّ، حيث راح الدّفانون، وعلى رأسهم رجلٌ غاية في النّحافة، معتمرٌ قبعة عريضة، بحسب توصيف غير مفهوم من زولا، يبذلون أقصى ما في وسعهم لدفنه، ووضع التّابوت في مكانه، واضعين رأسه إلى الأسفل، فيأبى النزول ويرفض الصّعود، في صورةٍ مُفزعة، جعلت بنت أُخت فلوبير تنتحب بقوة، وتمنع الدّفانين من إكمال مهمَّتهم أمام الجمهور، ليتمَّ إنزاله فيما بعد بانحرافٍ في شقٍّ من الأرض، الشّيء الذي كاد معه قلب صديقه الحميم «إ. زولا» ينفجر.

جسامة فلوبير هذه، تُنبئ عن مؤخرة كبيرة وثقيلة، يلمز إليها زولا من خلال حديثه عن سعي فلوبير الدّائم لارتداء الأقمصة الواسعة والرّحيبة، فبدل البنطال الفرنسيّ الضيِّق، كان فلوبير يواظب على ارتداء عباءة تشبه عباءة القساوسة،

حتى أنه طلب أن يصنع له في الصّيف سروال واسع (كسروال «القندريسي» الذي يلبسه المغاربيّون والذي قد يكون رآه في رحلته إلى شمال إفريقيا من أجل كتابة روايته «سالامبو»)، بل وارتدائه لجلباب أكسبه هيئة تركي مزيَّف، جلباب واسع كان يصيب المُتنزهين والمُشاة بمشاعر تُشبه مشاعر الرّعب، فأول مرّة التقاه فيها «إميل زولا»، رآه ببنطال بمربعات كبيرة، وسترة طويلة معطوفة من طرف الخصر، وقبَّعة عريضة.

رغم كلّ التّطابقات بين نيتشه وفلوبير، فإنّ نيتشه يُعقِّب على قول فلوبير بأنه: «لا يمكن أن نفكّر ونكتب إلّا جالسين»، بالقول: «تمكَّنت منك، أيها العدمي! أن تكون ذا مؤخرة ثقيلة فتلك، بامتياز، خطيئة في حقّ العقل. وحدها الأفكار التي تأتينا ونحن ماشون لها قيمة ما»[3]، فعدم المشي أو انعدام القدرة عليه هو بحسب نيتشه أحد التّعبيرات القاطعة على الانحطاط[4]. فلوبير وإنْ كان أكَّد مراراً أنه لا يحب أن يهتم القارئ بشخصه المُتواضع، الذي يراه غير ذي أهمّية، مادام أن الشّيء المُهمّ عنده هي أعماله وكفى، متخفيّاً وراءها، غير أن نيتشه لم يرد إلّا أن يحشر نفسه ليتكلَّم عن أخصّ شيء في حياة فلوبير الشّخصيّة وهي مؤخرته التي وجدها نيتشه فرصةً لتصفية حسابه مع مَنْ لا يمشون، وبالضّبط مع بورجوازية الرّجل التي كان قد اتّهمه بها في كتابه: «ما وراء الخير والشّر»، فالمُؤخرة لها إيماءاتها الطّبقيّة، فالذين يجلسون على العروش والأرائك ليس هم الذين يذرعون المزارع طولاً وعرضاً، غير أن شقيق روح نيتشه كما يصفه الأخير «ميشيل دي مونتاني Michel de Montaigne» أحد



فريدريش نيتشه ▲

المشائين الكبار ونِدّ «شوبنهاور» في التّأثير على روح نيتشه يُبرِّئ ساحة هذا العضو من أي أدوار طبقيّة قد يؤدِّيها حينما يؤكّد أنه «يجلس المرء على مؤخرته، كلّ واحد، ولو جلس على أكثر عروش العَالَم تمجيداً».

إنّ التّطابُق أو التقارُب بين فلوبير ونيتشه، يمكن ملاحظته أيضاً في عدد الكتب التي كانت تزخر بها مكتبتهما، فـ«فلوبير» الذي تجاوز عدد الكتب في مكتبته ألفاً وستمئة بقليل؛ المكتبة التي باعت منها وريثته ابنة أخته الكثير، وفي المُقابل كانت مكتبة نيتشه قد احتوت ما يربو على ألفٍ وأربعمئة عنوان، والتي قد تكون أخته قد باعت منها الكثير قبل أن تبيعها بالمرة لأحد المكتبات الألمانيّة. إن عدد الكتب التي في مكتبتيهما يجعلنا متأكّدين أنهما كانا يجلسان لمُددٍ متقاربة مُطالعَين هذا العدد الوفير من الكتب، وقد أشبههما في ذلك «مونتاني» الذي كان يملك مكتبةً تحوي ألفاً وخمسمئة مجلّد، واجه بقراءتها وبالكتابة والمشي خوفاً مستبطناً لروح متوثّبة. حتى أن نيتشه حاول إعادة تجربة مونتاني مع المشي والاستفادة منها لأبعد نقطة، فـ«دي مونتاني» هو القائل بأن أفكاره ترقد وتنام إذا قعد، وإذا لم تتحرّك قدماه جيّداً فإن خياله لا يعمل ولا يشتغل، إذ المشي مُرادف للكتابة الأكثر حيويّة، وساعات المشي التي كان يقضيها قرب حصنه القديم منعزلاً لم تمنعه من القراءة الطويلة ومن الكتابة في سائر المواضيع حتى لقد كتب مئة وسبع مقالات عن الحزن والموت، ومقالة عن إصبع الإبهام، والرّوائح والطيور الغريبة كالعقعق والقطط التي عدّ الواحد منها كالرجل الواحد منّا وكلّ ذلك تبعاً لما كتبه عند باب مكتبته: «Que-sais je?» الذي سيصير علامة تجاريّة لمجموعة النشر «Humensis». فكلّ ما كتبه كان يحتاج من جهتنا نحن القُرَّاء للجلوس طويلاً لقراءته، أمّا كتابته فتحتاج لجلوسٍ طويل ودون انقطاع.

بالنّسبة لفلوبير الذي يؤكّد القريب منه زمنيّاً «زولا» (Émile Zola) نقلاً عن موبسان صديق فلوبير أنه مات بسكتة دماغية وهو في مكتبه جالسٌ يعمل، ويؤكّد أنه كان يكرِّس وقته للعمل؛ في منزل على حافة نهر السّين، كأيّ واحد من الرّهبان البنديكتيّين المعهود عنهم العمل اليدويّ والقراءة المُنظمة الطويلة الأمد، ويحبس نفسه لأجل الكتابة، لهذا لا غرابة أنه كرَّس عشرة أعوام لكتابة مؤلَّف استغرق منه كلّ ساعات نهاره، «فمن أجل كتابة عشر صفحات مكرَّسة، مثلاً لمشهد روائيّ يضع فيه بضعة مزارعين، لن يتراجع أمام الضّجر الذي قد ينتج عن قراءة عشرين مجلّداً أو أكثر تعالج الموضوع»[5]، غير أنّ «زولا» يُعيد فينا الرّوح بتأكيده على أن فلوبير لا يكتفي بالجلوس على مكتبه أمام أكوام الكتب والمُجلّدات «بل سيعمل على استنطاق الأفراد المُلمّين، ثم يذهب إلى حَدّ زيارة بعض الحقول الزراعيّة (...) أمّا إذا كان مسعاه ينحصر في الوصف، فسوف يذهب إلى الأماكن، ويعيش فيها. وهكذا، فلكي يكتب الفصل الأول من روايته «التربية العاطفيّة» الذي يتمثّل إطاره في رحلة يقام بها في مركب بخاري على «نهر السين» من باريس إلى «مونترو - Montereau»، كان عليه اقتفاء مسار النهر بكامله»[6]، ولكن مع الأسف ليس على قدميه، وإنما في عربة يجرها حصان، ربّما لأن علاقة فلوبير بالمشي علاقة مرعبة ومخيفة ومرضية، حيث تطالعنا الأخبار التي ينقلها زولا من

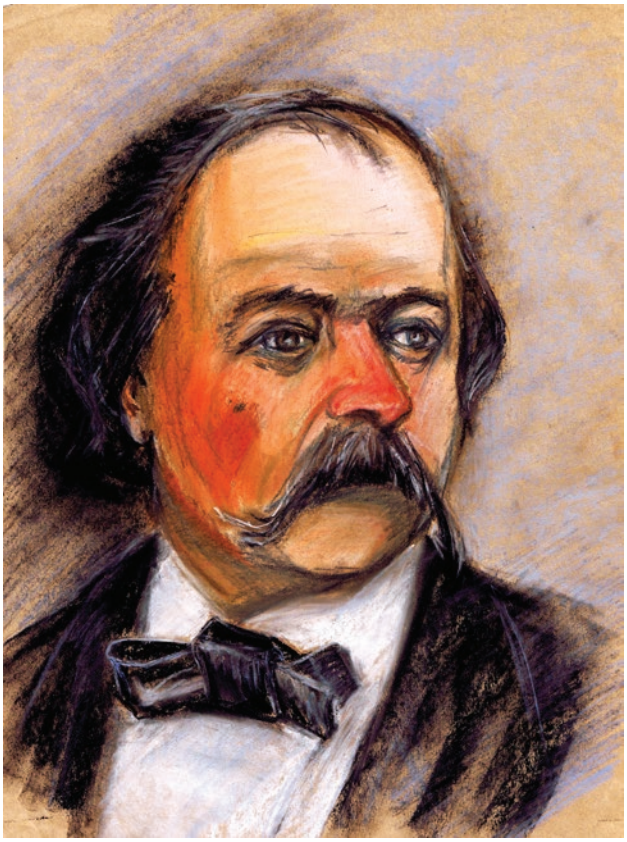
أن فلوبير تأثر بموت أمّه، فلا يكاد يغادر غرفة عمله وغرفة نومه، ولم يكن يخرج للصالون إلّا ليتناول طعامه، يعلّل زولا هذا بأنه كان «يكره المشي إلى حَدّ الشّعور بالتوتر العصبيّ حتى من مشي الآخرين»[7].

نيتشه الذي طالما قدَّم نفسه كخبير نفس بشريّ عميق، إلى جانب أنه بين الألمان قاطبة هو العارف بمثقّفي فرنسا، كما يدّعي، والذي كان يُقدِّم روائيي فرنسا لجامعيي ألمانيا، خاصّة حين كانوا يطالبونه، ببلادة، أن يكرِّر ويتهجّى أمامهم نطق أسمائهم[8]، لم يكن يعلم أن فلوبير صاحب المُؤخرة الكبيرة، والشّاربين الكثّين، وعدو الرّومنطيقيّة التي شُفي منها نيتشه متأخِّراً، قد قام برحلة سنة 1847 عبر «Loire» أكبر نهر في فرنسا (1600 km فقط!) وعبر ساحل «Brittany» المنطقة الصّخريّة المُوحشة والقاسية، مع صديقه الكاتب «Maxime du Camp»، ونسي نيتشه أو بالأحرى لم يعرف أن فلوبير وبحسب ما يرويه لصديقه زولا كان يقطع مسافة فرسخين، لا لشيء إلّا لتقبيل رأس كلب كانت سيدة، أُغرم بها، تُلاطفه، ونسي نيتشه أيضاً أن بطل فلوبير: «جاكومو» بائع الكتب في قصّة «غواية الكتب» كان يمشي في الشّارع «مهرولاً ضارباً الأرض بقدميه، جاهداً لاحتواء فرحته وتوتره ومخاوفه وآلامه. ثمَّ يعود إلى منزله لاهثاً، مُنهكاً، مبهور الأنفاس، يتشبَّث بالكِتاب الأثير لديه، معانقاً إياه بنظراته العاشقة (...) كما يَضِنُّ بَخيلٌ بثَروته»[9]. فـ«جاكومو» فيه شيء من فلوبير إذ إنه هو نفسه مَنْ يتساءل عن أرواح من يكتب عنهم: أتكون بحقّ أرواحاً لهم؟ أم أنها روح مَنْ يكتبها؟ وذلك لغَلَبة الانطباعات الشّخصيّة على قصصه، تلك الانطباعات التي تُحرِّك منه النّفس والرّيشة[10]، فيؤكِّد على أن الكاتب هو «لا شيء؛ وإنما الأثر هو كلّ شيء»، وهو ما ينسخه بقوله: «مدام بوفاري هي أنا!» على الرّغم من أنها امرأة، وليست رجلاً كي تمثّله. بالإضافة إلى أن بطل روايته «التّربية العاطفيّة» فريدريك مورو هو فلوبير نفسه رغم أنه لم يقل عنه: «فريدريك مورو هو أنا!».

المُهمُّ أن فلوبير لم يكن يكره المشي رغم أنه كان يجلس لأكثر من أربع ساعات أمام مكتبه، ليملأ سلّة المُهملات بمُسوَّدات لن يختار منها إلّا جملة عرضيّة تضمنتها، ورغم أنه ضمّن روايته «إغواء القديس أنطوان» حيواناً خرافياً هو الكاتوبليباس، وهو مخلوق وهمي، يلتهم نفسه بنفسه، غير أنه يبدأ بقدميه أداتي المشي والحركة أولاً، لا بمُؤخرته أداة الجلوس ونقطة التّمركز والثّبات القاتل عند كثير من الكُتّاب، هذا بالإضافة إلى أنه وليكتب رائعته «مدام بوفاري» استخدم المعاينات التي قام بها في شبابه في منطقة النّورماندي، ومع الناس الذين التقى بهم طيلة سنواته الثلاثين الأولى في أسفاره وزياراته للقرى الفرنسيّة، وليكتب «تجربة القديس أنطونيوس» سافر إلى إفريقيا والشّرق الأوسط ليتعرَّف على حياة تلك المناطق عن قرب. فقبل كتابته للكلمة الأولى من كتابه، كما يؤكِّد زولا، «يكون في حوزته ملاحظات مرتَّبة ومصنَّفة تكفي لخمسة مجلّدات أو ستّة، لكن غالباً ما لا ينال من صفحة كاملة من المعلومات أكثر من سطرٍ واحد من الكتابة»[11].

غير أن نيتشه لربّما شعر بالحقد على فلوبير بسبب روايته «Bouvard et Pécuchet» الشخصيّتين اللتين وإنْ التقتا في حصّة مشي لهما، في أحد شوارع باريس، وإنْ التقتا كذلك في فكرة أنهما سيكونان أحسن لو عاشا في الرّيف، عوض عملهما كنسّاخين، وبعد مرورهما بالتّمرس بمختلف العلوم بداية بالزّراعة والبستنة إلى الكيمياء والتّربيّة يثبت لهما أنهما فاشلان كبيران، لينتهيا إلى فكرة بالتّأكيد كان سيمقتها نيتشه، ووحدها كانت كفيلة بأن يسخط على فلوبير وبطلَيه؛ فكرة تجهيز مكتب بقمطرين، واقتناء دفاتر ودُويّ وأقلام والعودة إلى عملهما المقيت، وهو الرّكون إلى المكتب والنّسخ ولا شيء غير النّسخ، في الوقت الذي امتدح فيه نيتشه مرضه فقط، لأنه انتشله وحرَّره من المكتب، وخلَّصه من الجلوس لساعاتٍ لقراءة الكتب، سيكون مرضه طوق النّجاة الذي أنقذه من الجلوس الطّويل ووهبه ضرورة الخروج بعيداً. إنه في الحقيقة شفاء ولحظة تعافٍ وليس مرضاً ولحظة معاناة وألم، لذا لا غرابة أن يبتكر نيتشه عنواناً لكتابه من طينة «المُسافر وظله»، حيث يحاور المُسافر ظله، ولا تنتهي المُحاورة إلّا حينما تغرب الشّمس المُعلنة عن ساعة العودة للبيت[12]. فالكتب إنما يتمُّ تأليفها عن حركة وبعدها، وحين قراءتها إنما تعلّمنا الحركة وتدفعنا إلى الرّقص.

بقيت مسألة بسيطة، ولكنها غير مفهومة؛ ألِيس «ستاندال» (ماري هنري بيل) ذو الحظوة عند نيتشه أَولى من فلوبير بالنّقد وبكيل الاتهامات؟ إذ فلوبير على الأَقلّ كان بمنكبين واسعين، وكان فيه شيء من عملاق، وشيء من طفل كما يذكر لنا زولا[13]، أمّا ستاندال الممقوت جدّاً من فلوبير، بحسب رواية زولا، فمعروف بسُمنته التي تؤكِّد أنه كان يكتب بمؤخرة أثقل من مؤخرة فلوبير. يدل على هذا نعتُ زملائه له بـ«البرج المُتنقِّل»، وحلمه الدّائم بأن يصحو يوماً فيجد نفسه وقد صار بلا كرش منتفخ، لكن رغم ذلك فـ«نيتشه» يفخر بفكرة غاية في الرّشاقة أخذها عنه، وهي أن نعلن ظهورنا للعَالَم من خلال مباراة المُبارزة التي لم يكن يتقنها، خاصّة وهو الرّجل السّمين ذو الجسد غير المُتزن. لينضاف هذا إلى مواقف ستاندال التي قد يعدّها نيتشه كارثة من تمجيد ستاندال، عكس نيتشه، للنساء، فرغم صدمته في الحب[14] التي تشبه صدمة نيتشه، فإنه وصف فوز رجل بامرأة بأنه انتصار في معركة وفوز بأهمّ غنائمها، على الرّغم من أن كليهما لم يفوزا من النّساء إلّا بمرض تناسلي نغَّص عليهما حياتهما، وكذا تمجيده للجيش النّابليوني، بل ومشاركته في الهجوم على ألمانيا، ومع ذلك يصفه نيتشه بأنه إحدى الصّدف السّعيدة في حياته، والشّخص الذي لا يُقدَّر بثمن عنده، وسبب تجاوزه عنه، أنه إلى جانب كونه من فصيلة نادرة الوجود في فرنسا[15]، ينضاف ولعه بالمُوسيقى، ثم ولعه بإيطاليا الأثيرة لدى نيتشه، وكذا احتفاؤه، رغم ثقل جسده، بالتّجوال والرّحلات، حتى أن كتبه كانت بالنسبة لنيتشه «كاتالوگ» أسفار، والأكثر من هذا أنه كان شهيدَ المشي، إذ تُوفي وهو يتمشَّى في أحد شوارع باريس، ليُشيِّعه ثلاثة أشخاص لا غير، هُم تماماً عدد الأشخاص الذين كانوا يحضرون محاضرات نيتشه. ولكي يردّ على لامبالاة طلبته وجماعة فلاسفة عصره كان يردِّد: «لن أُعرف إلّا بعد مئة عام»، وهي عبارة اقتبسها من ستاندال، فكلاهما عانى نوعاً من العُزلة واللامبالاة، فناشر ستاندال يصف ساخراً أحد كتبه بأنه «كتاب مقدَّس لا يمسُّه أحد»، ونيتشه قال مُربِّتاً



جوستاف فلوبير ▲

على كتف كتابه «ما وراء الخير والشّر» الذي لم يبع منه غير مئة وأربع عشرة نسخة: «أي فكرة خطرت ببالك، يا كتابي الصّغير المسكين، حتى تنثر لآلئك... للألمان! أيّة حماقة ارتكبت!»[16]. غير أن التّحقيقات الدّقيقة في سيرة هذا الرّوائي الذي لم يكن يكفّ عن الكذب، والمُحب للأقنعة والأسماء المُستعارَة تظهر أن الرّجل كان يختلق أسفاراً كثيرة لكنه لم يقم بها فيدّعي في مقدّمة «دير بارم» أن هذا الكتاب كتبه سنة 1830 على بُعد ألف ومئتي ميل من باريس، في حين كان هو مُنبطحاً في باريس، ويروي متبجّحاً أنه كان في واغرام، وأسبرن، وإيلو، في ميدان المعركة، ويوميّاته تؤكّد بصورة لا تدحض: أنه كان في السّاعة ذاتها جالساً مستريحاً في باريس[17].

الموقف من فلوبير ربّما يختزله الموقف من جورج صاند «Amantine Aurore Lucile Dupin» الكاتبة الفرنسيّة التي كانت بينها وبين فلوبير مراسلاتٌ عديدة، وكانت تعدّه نموذجها، والتي كان نيتشه يقرأ لها عن طريق ما يُترجَم لها إلى الألمانيّة، حيث وُجِدَتْ أعمالها الكاملة في مكتبته، بما في ذلك ديوان مراسلاتها مع فلوبير، بما يدل أنه قرأها بالألمانيّة. يقول عنها نيتشه إنه وجدها مزَيَّفة ومفتعلة، كما هي عادة كلّ مَنْ يكون روسو منبعه ومرجعه، معلناً تبرُّمه من أسلوبها، وامتعاضه من تغنُّجها في هيئة ذكوريّة، ليعرب بعد ذلك عن عدم قدرته على تحمُّلها، رغم أنه قد يكون أخذ الكثير من تعابيرها وملاحظاتها، ولا يفهم نيتشه لِمَ أعجب «إيرنست رينان» بها[18]، إذ هو القائل «ستظل روائع «جورج صاند» تُقرأ بعد ثلاثمئة سنة»، وهذه العبارة الأخيرة سيُعَلِّم عليها نيتشه بقلم الرّصاص، وسيستثمرها، وإنْ بتحريفٍ بسيط، في كتابه: هذا الإنسان.

موقف نيتشه إذن من جورج صاند سنتلمَّس فيه ما هو جسديّ يعبِّر عن نقص كبير في المشي، نتجت عنه سمنة امتدَّت إلى أسلوبِ الكِتابة.

وبعيداً عن فلوبير فإنّ الكتابة بالاستناد إلى المُؤخرة هي عند نيتشه خطيئةٌ أخرى في حقِّ القارئ، إذ خروج الفكرة من لدن كاتب يجلس بشكلٍ يقترب من جلسة القرفصاء لن ينتج إلّا الكتب الرّديئة، يقول نيتشه: «نحن سريعون في حزر الطّريقة التي انتهى بها أحد ما إلى أفكاره، جالساً، أمام الدّواة، البطن معصور، الرّأس مُكبة على الورق: لكن لكم نحن سريعون كذلك لأن ننتهي من كتابه! يشعر المُؤلِّف ببقية ألم من أمعاء الكاتِب المُنضغطة، من الهواء المُنغلق، من سقف الغرفة ومن ضيقها، لا مجال للشكّ في ذلك. تلك كانت أحاسيسي عندما أطبقت دفتي كتاب (...) فمن كتاب العَالَم يفوح تقريباً دائماً شيءٌ مضايق، شيء متضايق (...) كتاب العَالَم يعكس كذلك روحاً ملتوية: فكلّ مهنة تجعل (صاحبها) أعوج»[19]. غير أن نيتشه نفسه لا يمكننا أن نرفع عنه تهمة كثرة الجلوس فقد ترك عن نفسه أكثر من دليل على كثرة جلوسه، منها: تركه لأرشيفٍ متميِّز، إذ دوَّن خمسة مجلَّدات عن تطوُّره الفكريّ والنّفسيّ في مرحلة الصّبا، وأربعة مجلَّدات عن الأدب المُبكِّر، وقد أنتج وهو دون الرّابعة والعشرين ست سير ذاتية عن نفسه، وهو في مرحلة الشّباب التي هي أحسن مراحل المشي والحركة. وفيما بعد حبَّر اثني عشر جزءاً عن أفلاطون بعيداً عن ذكر عناوين مؤلَّفاته الأخرى الشّيء الذي استلزم منه، بالتّأكيد، كثيراً من الوقتِ جالساً. ■ **محمّد صلاح بوشتلة**

الهوامش:

1 - نقلاً عن عبدالسّلام بنعبد العالي، الكراسي.. والأرائك، صحيفة «الاتحاد»، 18 أكتوبر 2017.

2 - عبد الرّحيم رجراجي، من الدّعوة إلى القراءة إلى التّفكير فيها «القراءة رافعةً رأسها» لـ«عبدالسّلام بنعبد العالي»، ضمن مجلّة الفيصل، 1 مايو، 2019.

3 - ف. نيتشه، أفول الأصنام، ترجمة: حسان بورقية، محمد النّاجي، الدّار البيضاء: إفريقيا الشّرق، 1996، ص14.

4 - ف. نيتشه، نقيض المسيح، ص 118.

5 - إميل زولا، في الرّواية ومسائل أخرى: مقالات نقديّة؛ ص 113.

6 - المصدر نفسه، ص 113.

7 - المصدر نفسه، ص 158.

8 - ف. نيتشه، هذا هو الإنسان، ص 148.

9 - ج.فلوبير، غواية الكتب، ضمن نصوص الصّبا، قصص وتأمُّلات، ترجمة: ماري طواق، مراجعة: كاظم جهاد، ط 1، 1435 هـ، 2014 م، مشروع كلمة، أبو ظبي، ص 93.

10 - المصدر نفسه، ص 297.

11 - إميل زولا، في الرّواية ومسائل أخرى: مقالات نقديّة، ص 115.

12 - ف. نيتشه، المسافر وظله، ضمن إنسان مفرط في إنسانيّته، ج 2، ص 113، 221.

13 - إميل زولا، في الرّواية ومسائل أخرى: مقالات نقديّة، ص 112.

14 - تقديم فاطمة خليل؛ ستندال، الأحمر والأسود، ترجمة: عبد الحميد الدّواخلي، مراجعة: إبراهيم مدكور، المركز القوميّ للترجمة، القاهرة، ع 1720، 2013، ص ص 7. 8.

15 - ف. نيتشه، هذا هو الإنسان، ص 47.

16 - ف. نيتشه، ما وراء الخير والشّر، ص 9.

17 - تسفايج، ستيفان (1881 - 1942)، بُناة العالم، ترجمة: محمد جديد، بغداد: دار المدى، الطّبعة الثّانية، 2003، ج 2، ص 202.

18 - ف. نيتشه، غسق الأوثان، الشذرة: 6، جورج صاند، ص 104.

19 - ف. نيتشه، العلم المرح، الشّذرة: 366، إزاء كتاب علميّ، ص 333.

الحوار مع الغَائِب الأندلسيّ

ظلَّ الموروثُ الأندلسيّ غائباً عن التداول طيلة قرون إلى غاية القرن التاسع عشر، وحين تمَّت استعادته في القرن العشرين، غلبت صورة الأندلس عن خزانها الرمزيّ، وشاع التناول الرومانسيّ لحضارة بلغت مرحلة الأطلال في الذاكرة الجماعيّة، وطغى الاهتمام بأسباب سقوط الأندلس على أسباب بلوغ الحضارة فيها أَوْجَ ازدهارها، وبدل أن ينصبَّ الاهتمام على عوامل التميُّز الحضاريّ، وممكنات الاستفادة منه، خيَّم خطابُ الفقدان على خطابِ الاستعادة النشيطة لمُحرِّكات البناءِ الحضاريّ.



د. نزار شقرون

تحتاج المُجتمعاتُ من حينٍ لآخر إلى تقليب ذاكرتها الرمزيّة، ومعاينة «سرديّاتها»، ومنها سرديّتها التاريخيّة لفترةٍ من الفترات، قد تبدو بعيدةً في الزمن، ولكنّها ثابتة ولا تفتأ عن الظّهور. ومن هذه السّرديّات، سرديّة «العصر الأندلسيّ»، وإذ نطلق لفظة «العصر» على القرون الثمانية التي عمَّر فيها العرب المُسلمون بإسبانيا، فلأنّنا نفترض أنّ ما امتدَّ على تلك القرون لا يمكن اختزال مداه في الأثر النفسيّ الذي يشعر به عرب مسلمون كثْرٌ من فقدانٍ «فردوس»، في صيغة استعاديّة لا واعية للفقدان الأوّل، وتحميل شعور الخطيئة الأولى من جديد للأجيال، ووضع كلمات الأميرة عائشة أم أبي عبد الله الصغير كخلاصةٍ ترميزيّة للحظة توصيف قاسية لسقوط غرناطة حين قالت له «ابكِ كَالنساءِ مُلكاً لم تُحافظ عليه مثل الرّجال». إذ نرجِّح أنّه خارج دائرة «الأندلس» الرمز، ظلَّ ذلك العصر قريباً وبعيداً في آنٍ واحد، فهو عصرٌ حيّ في «الدراسات الأندلسيّة» ولدى المُختصين فيها من حيثُ إجراء المباحث فيه، وهو عصرٌ حاضر في ذاكرة العرب المُسلمين من حيثُ أبعاده النفسيّة لا غير، وهو عصرٌ غائب في الهويّة الإسبانيّة الراهنة من حيثُ إنكاره رمزيّاً وعدم التفكير فيه كمُكوِّن لتلك الهويّة.

ورغم أنّه لا يُمكننا عزلَ ذلك «العصر» عن سياقه الحضاريّ، فإنّنا نفترضُ أنّ تميُّزه في ذلك السياق يجعلنا نعود إلى مساءلة تلك المُميِّزات التي جعلت منهُ تجربةً فريدة على المُستوى المعرفيّ، وشاهداً على حوارٍ ثقافيّ عميق بين «شرق وغرب»، ومؤثِّراً في نهضة أوروبا لا محالة. وتقودنا هذه الاستعادة إلى اللحظة المُؤسِّسة لذلك «العصر» التي نجملها في رمزيّة «العبور» من المغرب إلى إسبانيا عبر المضيق، تلك اللحظة التي بدت خطوةً عسكريّة توسُّعيّة، ولكنّها دشَّنت «عصراً معرفيّاً» ما زالَ محتاجاً إلى الاستكشاف والحفر ودراسة بنيته المعرفيّة الضّمنيّة.

لم يكن مضيق جبل طارق مجرَّد موقع تتصارع حوله قوى إقليميّة للسيطرة عليه، فقد ظلّ في ذاكرة العرب المُسلمين رمزاً للخطوة التي قطعها طارق بن زياد في القرن الثامن للميلاد، ليدشّن «عصراً جديداً» حمل في داخله بذور الاختلاف والتميُّز في الحضارة العربيّة الإسلاميّة. لقد استطاع طارق البربري، حاكم مدينة طنجة أن يعبر إلى الأندلس عام (92 هـ - 710م)، فلم يدخلها فارساً وفاتحاً فحسب، وإنّما دخلها أديباً وخطيباً أيضاً، فما تزال كلماتُ خطبته تلهبُ حماسَة الرومانسيّين الذين ظلّوا ينظرون إلى



مكتبة الإسكوريال (مدريد) ▲

الأندلس باعتبارها «فردوساً مفقوداً»، وأصبحت فاتحة الخطبة مثلاً سائراً «أيّها الناسُ أين المفرّ؟ البحر من ورائكم والعدوّ أمامكم».

لقد شهد هذا الجبل الذي كان يُسمَّى بـ«جبل الزّقاق»، عبور العرب المُسلمين، إلى أوروبّا، وبعد أن كانَ غير معمورٍ صارَ عامراً بحركة العابرين، ومستقرّاً للعلماء أيضاً، ومنذ العبور في اتّجاه طليطلة، بدأت حياةٌ جديدة لإسبانيا، التي كانت تربطها علاقاتٌ عابرة مع شعوب مختلفة مثل الفينيقيّين، واليونانيّين، والقرطاجيّين والوندال في السّلم والحرب. ولكن لم يكن لتلك العلاقات من تأثير قويّ وحاسم في تشكيل هويّة مخصوصة للشعب الإسبانيّ، حيثُ بدا المُؤثِّر الروماني والمُؤثِّر الإسلاميّ، هما العاملان الأساسيّان في نحت خصوصيّة الإسبان، فقد كانت اللّغة اللاتينيّة والنّظم القضائيّة والأدبيّة والفنّيّة والدينيّة سليلة الرومان، ولم يكن للإسبان إلى حين دخول الفاتحين من علوم تُذكر، غير أنّ دخول العرب المُسلمين شحن إسبانيا بروح الحياة الجديدة، وشكّل منعطفاً حضاريّاً لم يميِّز به ذلك الفضاء وحده.

لا يعني ذلك أنّ الفضاء العربيّ الإسلاميّ في تلك الفترة لم يتأثّر بدوره بالنتاج العلميّ والفكريّ والأدبيّ لأبناء الأندلس بعد أن نهلَ منهُ، ولكنّه تميَّز عنه في آنٍ واحد، فقد اتّسمت البيئةُ الأندلسيّة بقبول الآخر، ونعني به الآخر الشّقيق، وهو الفكر المشرقيّ بمختلَف أبعاده المعرفيّة، دون أن ينساق الأندلسيّون إلى مجاراة ما وقع في المشرق العربيّ من تنازع المذاهب والفرق الكلاميّة، فقد شهدت بدايات الوجود العربيّ في إسبانيا استقبالاً للثقافة العربيّة الإسلاميّة في المشرق، وبعد أقلّ من قرنين صارت الأندلس قبلة أهل الشّرق. وبعيداً عن مقولة مغرب عقلانيّ ومشرق عاطفيّ، فإنّ الأندلسيّين شرعوا بعد استيعاب علوم وآداب وفكر إخوانهم في الشرق، في تدشين تجربة تخصّهم على جميع المُستويات.

ولكنّ الموروث الأندلسيّ ظلَّ غائباً عن التداول طيلة قرون إلى غاية القرن التاسع عشر، وحين تمَّت استعادته في القرن العشرين، غلبت صورة الأندلس عن خزانها الرمزيّ، وشاع التناول الرومانسيّ لحضارة بلغت مرحلة الأطلال في الذاكرة الجماعيّة، وطغى الاهتمام بأسباب سقوط الأندلس على أسباب بلوغ الحضارة فيها أَوْجَ ازدهارها، وبدل أن ينصبَّ الاهتمام على عوامل التميُّز الحضاريّ، وممكنات الاستفادة منه، خيَّم خطاب الفقدان على خطاب الاستعادة النشيطة لمُحرِّكات البناء الحضاريّ.

ومن العجيب أنّ علماء الأندلس الذين شاعت فضائلهم بين أهل الشرق وفي الغرب، عاشوا تجربة غربة الفكر شأنهم شأن كلّ العلماء، وقد عبَّر عن ذلك ابن حزم الأندلسيّ في قوله «أمّا جهتنا فالحكم في ذلك ما جرى بهِ المثل السّائر أزهد الناس في عالِم أهلهُ»، ولكنّ هذه الغربة مازالت متلبسة بفكر أهل الأندلسَ عامّة إلى يومنا، وكَمْ نحتاج إلى مساءلة ذلك العصر بما يحتويه من ثراء ومميِّزات تفرَّد بها أهلهُ عن أبناء زمانهم، وظلَّت آثارها إلى الآن مبثوثة في فكرنا المُعاصِر.

الإمبراطوريّة
(الجزء الأول)

إنّ الشيءَ الأكثر إثارةً في سجل الإمبراطوريّات من منظورٍ تاريخيّ هو ذلك التحوُّل الجوهريّ المُستمر الذي يطبع وجودها، وأوْجَها وأفولها، وبنية تكوينها، وإعادة تكوينها، والتشوُّهات التي تصاحبها. وإنْ كانت كلّ إمبراطوريّة تغيّر ثقافة المجال الذي يقع تحت سيادتها، إلّا أن هذا التحوُّل بدوره يفسح لنا المجال أمام أفقٍ آخر. فبالرغم من عظمتها، وقوتها وادّعائها القدرة على الصمود فقد كانت الإمبراطوريّات تاريخيّاً غير مستقرّة، إذ ظلّت حدودها تتغيَّر باستمرار في سيرورة بناء وجودها مثل أطراف الأميبا الحيّة. في واقع الأمر لا يمكن رسم حدود للإمبراطوريّات بشكلٍ صحيح إلّا باستخدام خرائط متنوِّعة أو متحرِّكة، إذ إنه وبشكلٍ عام غالباً ما يتمُّ تغيير تلك الحدود، بحيث لا يمكن أن تمثِّل أيّة خريطة سوى لقطة فوتوغرافيّة ترصد مدى إمبراطوريّ في لحظة معيَّنة. وضد هذا التحوُّل المُستمر الذي يطرأ على الحدود، ونمط الازدهار والأفول والزوال، ظلَّت الأيديولوجيّة المُتكرِّرة للإمبراطوريّات تنشد الاستقرار والصمود، وهي مفارقة عبَّر عنها «شيلي» بسخرية مثيرة في قصيدته الشهيرة «أوزيمانديـاس» حول الفرعون المصريّ المعروف أكثر برمسيس الثاني.ففي نهاية القصيدة، يحيلنا «شيلي» على الادعاء الإمبرياليّ الكبير الذي يرمز إليه التمثال المنقوش على قاعدة الإمبراطوريّة، وحالة الحطام التي يؤول إليها بعد قرون من الزمن وموقعه وسط الصحراء الخالية، يسخر من معناه الأصليّ ويعكس قصده بالكامل.

وكلَّما توسَّعت الإمبراطوريّات، توسَّع نطاق حدودها كذلك: الشيء الذي يؤجِّج الرغبة في القيام بمزيد من الغزو من جهة، ويجعل تلك الحدود أكثر صعوبةً لحمايتها، وأكثر عرضةً للهجوم عليها. هذا وينتج عن كلِّ غزو أو ضمّ جديد مزيد من الحدود التي تستوجب تأمينها، وإكراهات أكثر بخصوص المنطقة التي يجب احتلالها والزحف اتجاهها. وفي حالة وجود أيّة إشارة على الضعف، قد ينتهز أولئك الذين تمَّ غزوهم فرصتهم للتمرُّد. وبهذا تصبح الحدود المُتنائية في الآن نفسه أقلّ قابلية للضبط والتحكُّم وتصير السلطة الإمبرياليّة أكثر هشاشة كلّما بعدت تلك النقط أكثر وأكثر. ويُشكِّل هذا المُعطى نقطة ضعف متأصلة في جميع الإمبراطوريّات، وأحد أسباب عدم استقرارها وانهيار معظمها في نهاية المطاف. فلطالما تفكَّكت الإمبراطوريّات بسبب الصراع حول السلطة سواء من الداخل أو من الخارج. إنّ حكاية الإمبراطوريّة كانت دائماً حكاية مرتبطة بالتوسُّع، واستلاب الأرض، والنكوس، والانحلال.

لقد بدأت العديد من الإمبراطوريّات بطموحات وتطلّعات فرديّة كتلك التي قادها أوزيمانديـاس (المعروف برمسيس الثاني 1303 - 1213 قبل الميلاد)، وقورش العظيم (576 - 530 قبل الميلاد)، وألكساندر (356 - 323 قبل الميلاد)، ويوليوس قيصر (100 - 44 قبل الميلاد)، وتيمور (تيمورلنك) (1336 - 1405)، وجنكيز خان (1162 - 1227)، ونابليون بونابرت (1769 - 1821)، وهتلر (1889 - 1945)، أو تمَّ تطويرها كما هو الحال بالنسبة إلى الإمبراطوريّة العثمانيّة من خلال مجموعة من الشخصيّات كمراد الثاني، ومحمد الثاني، وسليم الأول، وسليمان العظيم. هذا في حين أن بعض الإمبراطوريّات، مثل الإمبراطوريّة البريطانيّة، توسَّعت، وتراجعت بشكلٍ عرضيّ، ثمّ توسَّعت، وتراجعت من جديد دون أن يكون لها حاكمٌ معيَّن يلعب دور السيادة (ففي القرن الثامن عشر، ادعى المُؤرِّخ «جون سيلي» أن الإمبراطوريّة البريطانيّة تمَّ بناؤها


غزو يوليوس قيصر لبريطانيا▲

في «لحظة شرود ذهنيّ») (33) :Seeley 1971 غير أن دوافع الإمبراطوريّة، سياديّة كانت، أم تجاريّة أم استكشافيّة عادةً ما تكون متشابهة، إذ ترتبط بالمجد والسلطة والمال. فكما عبَّر عن ذلك «جين بورباناك» و«فريدريك كوبر» في كتاب الإمبراطوريّات في تاريخ العَالَم: «لم تكن نية الرجال الذين انطلقوا من أوروبا الغربيّة وسافروا عبر البحار في القرنين الخامس عشر والسادس عشر إنشاء «إمبراطوريّات تجاريّة» أو «استعمار غربيّ». لقد سعى هؤلاء إلى الحصول على الثروة خارج حدود قارة واجهت فيها طموحاتهم الكبرى إكراهات بسبب التوترات بين اللوردات والملوك والصراعات الدينيّة، وكذا القبضة المُحكمة للعثمانيّين على شرق البحر الأبيض المُتوسط» (Burbank and Cooper 2010: 149).

كان هؤلاء المُستكشفون أرباب أعمال ومقاولين في زمانهم، حاولوا تجاوز الحواجز المُرتبطة بالتمثُّل الطبقيّ والمرتبة الاجتماعيّة عند مجتمعاتهم. فكان استخراج الثروة من أماكن أخرى أهمّ الدوافع التي قامت عليها معظم الإمبراطوريّات: فكان غزو يوليوس قيصر لبريطانيا نفسه السبب الذي قام على أساسه غزو الإسبان لأميركا: أي الذهب. وكان الدافع الآخر هو الدين: سواء من أجل الحرّيّة الدينيّة (الحجاج الآباء)، أم من أجل التبشير الدينيّ في كثيرٍ من الأحيان. ففي خضم توزيع الأميركيّتين بين الإسبان والبرتغاليّين، كان البابا، باعتباره خليفة الله على أرضه، قد برَّر استعمارهم بوعده تمكين الشعوب الأصليّة من معانقة المسيحيّة، هذا في وقت كان فيه المُبشرون الكاثوليكيّون مثل فرانسيس كزافييه يسعون إلى القيام بذلك أيضاً في إفريقيا والشرق. أمّا الخلافة الإسلاميّة فتوسَّعت من المملكة العربيّة السعوديّة منذ عهد النبي محمد (ص) وفقاً لدستور المدينة، حيث كان التسامح الدينيّ بين «أهل الكتاب» (اليهود والمسيحيّين) هو القاعدة المعياريّة، رغم أن ذلك لم يكن يلاحظ على مستوى المُمارسة دائماً، خاصّة فيما يتعلَّق بالعلاقات السنيّة الشيعيّة، فقد كانت هناك بالتأكيد بعثات أفرزت، أو فرضت تحوُّلات واسعة النطاق.

كما تمَّ إنشاء العديد من الإمبراطوريّات الأوروبيّة جزئياً من خلال حملة الهجرة والاستيطان التي أنتجت مستعمرات على النموذج اليونانيّ الأصليّ، وذلك من أجل التخلُّص من فائض السكّان والعاطلين وغير المُنتجين: الإسبان في الأميركيّتين والهولنديّين في جنوب إفريقيا، والإنجليز في أميركا الشماليّة وأستراليا، والإيطاليّين في ليبيا - تماماً كما يهاجر اليوم الجياع والعاطلون عن العمل، أو الذين يتقاضون أجوراً زهيدة في العَالَم بحثاً عن حياةٍ أفضل. كانت المُستعمرات الاستيطانيّة التي أقامها هؤلاء النّاس، بعيداً عن المركز الحضريّ، دائماً تواجه خطر الانفصال عن الإمبراطوريّة، خاصّة إذا كان يفصل بينهما محيط أو اثنان. ورغم تنوُّع بنيتها السياسيّة، فقد كان المجال الجغرافيّ لجميع الإمبراطوريّات واسع النطاق: لكي تستحق الإمبراطوريّة هذا اللقب، كان لابدّ أن ترسم لنفسها حدوداً بعيدة المدى. إذ يُعَدُّ وصف مجالٍ ترابيّ معيَّن له حجم مدينة، أو ولاية، أو إقليم بالإمبراطوريّة طموحاً بعيداً عن الواقعيّة أو مجرَّد ضرب من ضروب الخيال - ليس هناك على ما يبدو مَنْ يعرف لماذا تطلق نيويورك على نفسها لقب «الدولة الإمبراطوريّة». تقليديّاً، كانت الإمبراطوريّات بمثابة بنى سياسيّة تطوَّرت عبر مرور الزمن من مناطق جغرافيّة معيَّنة أو من خلال عمليّات الاحتلال التي كان يقوم بها البدو الرُّحل. وقد عاشت معظم الإمبراطوريّات في الآن نفسه جنب إمبراطوريّات أخرى، جنباً إلى جنب مع الممالك الإقليميّة، والدول، أو مجتمعات البدو القبليّة التي كانت تعيش خارج مظلة أيّة إمبراطوريّة. وإلى الحدِّ الذي تشكّل فيه الإمبراطوريّات بنى سياسيّة موسَّعة ومستدامة في بعض الأحيان، فإنها توفِّر سبلاً لنسج حكايات تاريخيّة كبرى ذات طابعٍ كونيّ. تعني العولمة اليوم أنّ المُؤرِّخين غالباً ما يقدِّمون تاريخ العَالَم باعتبار أنه تاريخ الإمبراطوريّات. ويشكِّل هذا إحدى الصيغ لتناول الموضوع، بالعودة في واقع الأمر إلى المنظور السائد إبّان القرن الثامن عشر عندما كان مؤرِّخو عصر الأنوار مثل جيبون أو فولناي منشغلين بفكرة اضمحلال وتفكُّك الإمبراطوريّات. وخلال القرن التاسع عشر، أوج الإمبرياليّة والتراتبيّة العرقيّة والثقافيّة التي صاحبتها، تحوَّل الاهتمام إلى الحضارات. أمّا في القرن العشرين، فقد فضَّل التاريخ التقليديّ للبلدان الغربيّة رواية التوسُّع الأوروبيّ، بدءاً بتاريخ الحضارات «القديمة» التي يقصد بها اليونان وروما، ثمَّ تطوُّر الثقافة الأوروبيّة في عصر النهضة، وازدهار الحداثة خلال عصر الأنوار في القرن الثامن عشر، والتوسُّع الأوروبيّ وقيام الإمبراطوريّات الأوروبيّة، التي أعقبتها الحربان العالميّتان الأولى والثانية، والحرب الباردة، وعمليات إنهاء الاستعمار، وظهور عالَم الدول القوميّة. كلّ هذا يمكن عرضه بشكلٍ ضمني أو علني كجزءٍ من سرديّة كبرى، عن



لوحة لتشارلز جابريل لمونير، تمثل قراءة لمأساة ڤولتير، يتيم الصين (1755)، في صالون مدام جيوفرين ▲

تقدُّم «الحضارة» (الغربيّة) التي غالباً ما يتمُّ تعريفها على هذا النحو بـ«الحداثة».

الإمبراطوريّة والحضارة

ما الفرق بين الإمبراطوريّة والحضارة؟ فرقٌ ضئيل جدّاً من الناحية العمليّة، فكثيراً ما يتمُّ تعريفهما على حدٍّ سواء. بالطبع لم تتطلّع بعض «الحضارات» إلى مكانة الإمبراطوريّة، ولربّما لم تطلق على نفسها لقب «حضارة». هذا هو ما نسمّيها به اليوم، لأننا نصفها كمجتمعاتٍ قامت بإنتاج أشكالها الخاصّة من الاستيطان، والزراعة، والتكنولوجيا، والتجارة، والكتابة، والدين، والفنّ، وهي كلّ الأشياء التي تميِّز الإمبراطوريّات في غالب الأحيان أيضاً. يقوم اختيارنا للمُصطلح على أساس مدى رغبتنا في استشراف المُكوِّن الثقافيّ أو السياسيّ. إننا نتحدَّث عن حضارة وادي السند الأولى في هارابان التي ظهرت في وقتٍ مبكّر جدّاً لدرجة أن لدينا معلومات مفصّلة قليلة عن تنظيمها السياسي - وحتى خطها الزمنيّ هو مسألة نقاش. وكمُكوِّن ثقافيّ، على الرغم من أن الحضارة كانت دائماً تعبِّر عن وجهة نظر الناظر إليها، فقد ارتبطت عادةً بتطوُّر المدن وثقافتها الحضريّة (الكلمة نفسها مشتقة من الكلمة اللاتينيّة سيفيس، أي مواطن. عادة ما كانت الحضارة تتعارض مع المُجتمعات الأجنبيّة، إذ كانت تعتبرها غير متحضِّرة أو «بربريّة» أو «متوحشة» أو «بدائيّة». كما كانت تدّعي العديد من الإمبراطوريّات جلب الحضارة إلى البلدان والأراضي التي تستولي عليها. لقد كانت إحدى المزاعم الكبرى للإمبراطوريّة في القرن التاسع عشر أن العَالَم الغربيّ متحضِّر بالكامل في حين أنّ المُجتمعات اللاغربيّة تعيش حالات متفاوتة من اللاحضارة - لهذا السبب ادّعت الإمبرياليّة جلب «الحضارة» إليهم، وهي أيديولوجيّة ارتبطت بمفهوم مهمَّة التحضير التي صاغها بشكلٍ محكَم المُستعمِر الفرنسيّ بزعمه وجود حضارة فرنسيّة. لقد كانت الحضارة في هذه المرحلة ذات توجّهٍ علمانيّ، يتناسب مع مبادئ الدولة الجمهوريّة، ويطغى على أعرق مزاعم الإمبراطوريّة والاستعمار الداعية إلى اعتناق المسيحيّة. وإنْ كان الإسبان والبرتغاليّون وحدهم مَنْ اضطروا إلى تبرير الاستعمار والإمبرياليّة رسميّاً من خلال العمل التبشيريّ، فإنّ جميع المُستعمرات تعرَّضت لمساعٍ تبشيريّة، بحيث استغلَّ المُبشرون البؤر الاستيطانيّة المُتوفِّرة لتيسير جهودهم، بل وحثهم في بعض الأحيان على المزيد من الاستعمار نيابةً عنهم. وعلى الرغم من أن علاقتهم مع إدارة المُستعمِر كانت في بعض الأحيان متناقضة بعض الشيء، إلّا أن العلاقة بين العمل التبشيريّ والاستعمار كانت وسيلة لإضفاء الطابع الأخلاقيّ على ممارسة الإمبراطوريّة. فأصبحت الحضارة والعملِ التبشيريّ باسم المسيحيّة، دين الحضارة، متطابقين تقريباً في ذهن العديد من دعاة الإمبرياليّة، حيث كان ينظر إليهما على أنهما يدلّان بشكلٍ بديهي على الخير، يشبهان إلى حدٍّ كبير ما يصطلح عليه في الآونة الأخيرة بـ«المُساعدة» و«التنمية» الخارجيّة.

لقد جعل التاريخ الإمبراطوريّ هذا فكرة «الحضارة» بأكملها صعبةَ الاستعمال اليوم، وذلك لأن المفهوم ذاته أصبح معروفاً على نطاقٍ واسع بكونه يتضمَّن العديد من التمثُّلات المُؤيِّدة للمركزيّة العرقيّة والثقافيّة. ونتيجة لذلك، يفضِّل



حدائق بابل (رسم تمثيلي) ▲

المُؤرِّخون اليوم استعمال مصطلح «الإمبراطوريّة»، الذي يحيلنا على وجهة نظر أقلّ نزوعاً إلى الأحكام، تتميَّز بقدرتها على المُقارنة أكثر وتشتغل بِنَفَسٍ تاريخيّ أكبر. وإذا كان في كثير من الأحيان لا يزال تمَيُّزهما ممكناً، فيبقى الحال أن بعض الإمبراطوريّات استطاعت أن تنتج «حضارة أكثر»، بمعنى ثقافات أكثر تميُّزاً وثباتاً من غيرها. فتلك التي عمّرت لفتراتٍ أطول، نذكر على سبيل المثال مصر، كانت لها أفضل الفرص لخلق حضارة خاصّة بها. على غير العادة، كانت مصر غير مُهتمَّة نسبياً بنشر ثقافتها في الخارج. وذلك عكس معظم الإمبراطوريّات التي كانت تحاول فرض بصمتها على الأراضي التي تقع تحت نفوذها الإمبراطوريّ: سيادة مشتركة، تليها لغة، وكتابة، وعملة، وقانون ونمط معماريّ، ودين مشترك في بعض الأحيان. وفي هذا الصدد، كانت أولى كبريات «الإمبراطوريّات» عموماً حضارات متميِّزة أيضاً - الحضارة المصريّة، والآشوريّة، والبابليّة. وقد بلغت حدود الإمبراطوريّة المصريّة أقصى مداها إبّان القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى تركيا الحديثة شمالاً، وإريتريا جنوباً. لكن على الرغم من حجمها، فقد شكَّلت الإمبراطوريّة المصرية آنذاك واحدةً من بين القوى العُظمى، التي كانت تتعايش وتتنافس مع عديد من الإمبراطوريّات، مثل البابليّة والآشوريّة، في ما يعرف الآن بمنطقة الشرق الأوسط. هذا وشملت الإمبراطوريّات المُتعاقِبة في آسيا الإمبراطوريّة الأخمينيّة أو الإمبراطوريّة الفارسيّة تحت قيادة سيريس العظيم، والإمبراطوريّة المقدونيّة التي امتدَّت إلى جبال الهيمالايا تحت حكم الإسكندر الأكبر، والإمبراطوريّات السلاليّة الصينيّة المُختلفة التي عادةً ما كانت تتغيَّر حدودها الجغرافيّة. أمّا الإمبراطوريّات في شبه القارة الهنديّة فقد تغيَّرت مرَّاتٍ عدّة بين مرحلة حكم الإسكندر ووصول المغول. هذا وتميَّز تاريخ شبه القارة الهنديّة بتشكيل، وتفكُّك، وإعادة ظهور إمبراطوريّات عديدة، لها نطاقٌ جغرافيّ متباين، كان أكبرها الإمبراطوريّة الموريانيّة بقيادة أشوكا العظيم، والإمبراطوريّة الهنديّة البريطانيّة، وإمبراطوريّة بالا البوذيّة، والإمبراطوريّة المغوليّة الإسلاميّة، وإمبراطوريّة جوبتا الهندوسيّة. وفي مناطق أخرى، شملت أهمّ الإمبراطوريّات قبل الفترة الحديثة إمبراطوريّات خارج الأراضي الأوراسيّة، مثل تلك الموجودة في مالي، وأميركا الوسطى (الأزتك) وأميركا الجنوبيّة (الإنكا). ورجوعاً إلى الأراضي الأوراسيّة، فقد كانت هناك الإمبراطوريّة اليونانيّة والرومانيّة، والإمبراطوريّة الفارسيّة الثانية، تلتها الإمبراطوريّة الدينيّة البيزنطيّة والإمبراطوريّات الرومانيّة المُقدَّسة، ثمَّ الخلافة العباسيّة. وبحلول القرن السابع عشر، امتدَّت الإمبراطوريّة العثمانيّة من الخليج الفارسيّ إلى الجزائر وكذا إلى الحدود مع فيينا. بيد أنّ أكبر إمبراطوريّة عرفها التاريخ من حيث المساحة الأرضيّة المُجاورة لها كانت الإمبراطوريّة المغوليّة التي أسَّسها جنكيز خان وامتدَّت، من القرن الثالث عشر إلى الرابع عشر، من المُحيط الهادي إلى أوروبا، إذ من المُعتقَد أنها ضمَّت 30 % من سكّان العَالَم، على الرغم من أنّ حدودها كانت ضعيفة شيئاً ما بدون شكّ.

■ **روبرت ج. س. يونغ** □ **ترجمة: جواد الحبوش**

تركة الأنوار

هل يلزم تنحية الدين إلى دائرة (الحياة) الخاصّة؟ هل يلزم أن تكون التربية واحدةً بالنسبة للجميع؟ غالباً ما تنسب هذه النقاشات إلى الأنوار في حين أن أفكار (القرن 18) كانت متباينة. ولعَلّ حججها المتنوِّعة تسعف في وضع حاضرنا ضمن الأفق المنظور.

لا تدع كلمة «الأنوار» أي شخص في حالٍ من اللامُبالاة، فهي تستدعي ذكريات مدرسيّة من قبيل مؤلَّف «كانديد» (لفولتير) و«الموسوعة» (لديدرو)، لكنها الكلمة التي تُستثمَر أيضاً بشحنةٍ عاطفيّة وسياسيّة قويّة. تمثُل لنا الأنوار كتراثٍ يلزم الدفاع عنه وتعميقه أو على العكس من ذلك انتقاده ومواجهته، إذ إن تجميع فلاسفة (القرن 18) ونصوصهم وأفكارهم ضمن مقولة الأنوار هو مطالبة بتركة. وسيكون فلاسفة الأنوار بمنزلة آبائنا المُؤسِّسين: إنهم منظِّرو الديموقراطيّة والتسامح الدينيّ والتقدُّم العلميّ. ولقد سبق باسم الثورة الفرنسيّة أنْ تمَّ وضع فولتير وجان جاك روسو جنباً إلى جنب في مقبرة العظماء (البانتيون)، فإذا باختلافاتهما لا تساوي شيئاً أمام ما استشعره الثوار من حاجةٍ إلى بناء مشروعيّة تاريخيّة.

وفيما بعد صارت «الأنوار» في القرن العشرين مقولة من مقولات تاريخ الفلسفة، ثمَّ من التاريخ الثقافيّ. يتعلَّق الأمر بترجمة اللفظ الألمانيّ (Aufklarung)، وخصوصاً بالدفاع عن تركة الديموقراطيّات الليبراليّة في مواجهة تصاعُد قوة الأيديولوجيّات الفاشيّة. وإذن، لا تشير الأنوار إلى مجرَّد لحظة بسيطة من تاريخ الفكر الأوروبيّ، إنها تستدعي على الدوام موروثاً وجملةً من القيم التي انتقلت إلينا ويلزمنا إثبات صلاحيتها في عالَم يشبه إلى حدٍّ ما عالم ديدرو (Di-derot) ودلامبير (D'alembert).

وكذلك الشأن في أيامنا هذه، حيث يتمُّ من حينٍ إلى آخر استدعاء تركة الأنوار في مواجهة أزمات الحداثة وعودة المُتدينين والانشغالات البيئيّة ومخاطر العولمة وتزايد النزعات القوميّة، وذلك باعتبار هذا الموروث زاداً أو تعويذة حظّ. لكن ما طبيعته على وجه التحديد؟ هنا تتضارب الآراء.

في استشكال الأنوار

كثيراً ما تُوصف الأنوار بأنها كتلة متجانسة وركيزة مذهبيّة للحداثة الغربيّة. ومن ثَمَّ، فهي تُشير إلى تمجيد العقل والتقدُّم ورفض المُعتقدات الدينيّة، والتعلُّق بالحرّيّات وبحقوق الإنسان، بل تختزل أحياناً إلى نزعة تحديث مبتذلة وإلى تصوُّر مثاليّ لطبيعة بشريّة قابلة دوماً للاكتمال وإلى نزعة علميّة متصلِّبة.

وفي فرنسا على وجه الخصوص، يبدو أن الأنوار بمثابة أيديولوجيا رسميّة للنزعة الجمهوريّة اللائكيّة، من حيث سيسير الانعتاق عبر المعرفة جنباً إلى جنب نزعة عالميّة مجرَّدة ولامبالية، بل معادية للاختلافات الثقافيّة. وأمام مشهد كهذا، ستتوفَّر لخصوم الأنوار لعبة جيِّدة لإبراز جانبها المعتم أو على الأقلّ زيغها. فمنذ قرنين أبان العقلُ عن حدوده؛ إذ من المُؤكَّد تسخيره لأجل الاستغلال قدر تسخيره لأجل الانعتاق. كما أن الليبراليّة الاقتصاديّة والتجارة لم تجلبا السلم والازدهار دائماً، بل إنهما غذّتا العنف والإمبرياليّة أيضاً. وأتاح التقدُّم العلميّ تصنيعاً هائلاً نؤدّي اليوم ثمن نتائجه البيئيّة. فكانت عالميّة الأنوار أحياناً تضليلاً للتغطية على الهيمنة الأوروبيّة بغطاءٍ إنسانيّ.

يقتضي التفكير الصحيح في تركة الأنوار الخروج من «المُساومة بالأنوار» (كما قال ميشيل فوكو)، هذه التي تفرض التموقُف مع أو ضدّ صورة كاريكاتوريّة يسقط عليها كلّ واحد استيهاماته. لأجل هذا وجب أخذ التوتّرات والخلافات بين الفلاسفة مأخذ الجد؛ إذ يمكن الاعتراض تقريباً على كلّ عنصر من عناصر التعريف التقليديّ للأنوار. فهل الأنوار معادية للدين؟ سنتذكَّر أن مناهضة «فولتير» للإكليروس تتوافق بشكلٍ جيِّد مع نزوع التأليه وترفض بحدّة بالغة إلحادية «ديدرو» أو «بارون دولباخ». كما سعت العديد من تيارات الأنوار بنحوٍ فعَّال إلى التوفيق بين العقل والإيمان. وهذه أيضاً هي حال الأنوار اليهوديّة متجسِّدة في «موزيس مندلسون - Mendelsohn.M».

وبالمثل، فإذا كان بعض الكُتَّاب يؤيِّدون، على الصعيد السياسيّ، الديموقراطيّة وسيادة الشعب بشكلٍ علني، فإنهم يمثِّلون القِلّة القليلة: إذ كانت الأنوار بالأحرى معتدلة، وكانت تراهن على السلطات المَلَكيّة ومؤسَّسات النظام القديم لدرء الأحكام المُسبقة ودرء الخرافة. وبالنسبة لـ«كانط»، شكَّلت مقولة «فكِّروا كما شئتم، لكن أطيعوا» مذهب الأنوار ومذهب

مَلِك بروسيا «فريدريك الثاني». كما أن تمجيد «التقدُّم» قد كان فكرة لـ«القرن 19» وليس لـ«القرن 18». ولقد تأمَّل فلاسفة الأنوار تقدُّماً منتظماً ولم يتأمَّلوه مرتبطاً بالضرورة بحركة موحّدة، كما لم يكن تفاؤلهم المُعتدل خالياً من كلّ قلق، إن لم نقل من كلّ نزعة سوداوية ستتوَّج بجماليّة (إستيطيقا) الهدم نهاية القرن. يمكن أن نضاعف الأمثلة، لكن الأهمّ هو أن ندرك أن الأنوار لا تُشير إلى مجموع متجانس من القضايا النظريّة التي نستطيع استدعاءها بيسر، وإنما يتعيَّن بالأحرى أن نرى فيها مجموع السجالات التي صاحبت جهد الكُتَّاب الأوروبيّين للتفكير في تحوُّل المُجتمعات التقليديّة، ذلك الحاصل تحت أنظارهم: لقد وهنت سيطرة الكنيسة على العقائد والمُعاملات شيئاً فشيئاً، وأدّى تطوُّر المدن والتجارة إلى جعل الميثاق الاجتماعيّ- السياسيّ القديم أمراً لا يُطاق؛ وهو الذي كان يمنح امتيازات كثيرة للنبالة، كما أجبرت عالميّة المُبادلات الدول على إعادة النظر في تنظيمها الاقتصاديّ، وفي آخر الأمر بدأ فكر تاريخيّ جديد في البزوغ على أنقاض العناية المسيحيّة.

لم تقدِّم الأنوار البرنامج النظريّ السانح بتوليد هذه التحوُّلات، وإنما مثّلت جهداً فكريّاً لفهمها وتوجيهها. وبهذا يمكننا القول بأنها سعت إلى استشكال الحداثة، وجعل المُشكلات التي أثارتها التحوُّلات الاجتماعيّة والثقافيّة ذات حساسية بالغة.

تنوير الجمهور

من بين تلك المُشكلات ما هو أكثر دقّة ويتعلَّق بإذاعة المعرفة، و«بإشاعة الأنوار» إذا ما استعدنا صياغة كثير مما خطّته أقلام الفلاسفة، فقد كان الرهان الأساسيّ لهؤلاء من الفلسفة الحديثة هو تحرير الأفراد من الأحكام المُسبقة ومن الخرافات بحثّهم على استعمال عقولهم. بيد أن نقد الأحكام المُسبقة ليس كافياً في حدِّ ذاته، إذ ينبغي أن يُذاع خارج الوسط الضيِّق للفلاسفة وللعلماء. فحتى «فولتير» الذي كان متحيِّزاً لنظرة نخبويّة للنظام الاجتماعيّ، كان يُقرُّ بوجوب «تعليم عُمَّالنا كما نعلِّم أدباءنا».

هنا مكمن اختلاف جوهريّ عن المرحلة السابقة، إذ كان بإمكان المُفكّرين الأحرار أو المُتهتّكين التصريح بآرائهم المُبتدعة، غير أنهم كانوا يقومون بذلك في مجامع صغيرة موجَّهة لدوائر منحصرة في ذوي النهى أو في مخطوطات سريّة محدودة الانتشار. كما كانوا يظنون أن الحقيقة لم توجد لأجل العوام. بينما أراد الموسوعيّون «تنوير» أوسع جمهور ممكن، و«توسيع دائرة الأنوار» (ديدرو مثلاً) عبر نشر المعرفة والفكر النقديّ.

كان هذا الجهد البيداغوجيّ والنضاليّ يشمل الصراع من أجل حرّيّة الطبع والتعليم العموميّ. ومن شأن تضافر هذين الأمرين أن يقودا إلى تقدُّم الأنوار وتقويض الأحكام المُسبقة. وعلى وقع هذه النزعة التفاؤليّة سيقدِّم كوندورسيه الصياغة الأكثر تأليفاً في كتابه: مخطط لتقدُّم العقل البشريّ[1] الذي حُرِّرَ في العام 1793.

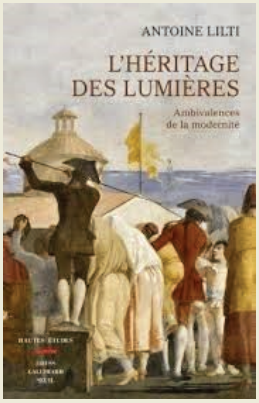
لكن هل يكفي إدانة الأحكام المُسبقة علانية حتى يتمُّ سماعها؟ لقد أراد فلاسفة الأنوار تصديق مكاسب الطباعة وسداد الرأي العام، وغالباً ما كانوا أهل بلاغة وحماسة في المحافل العامّة، لكن يحدث أن يعبِّروا عن ارتباكهم متى ساورتهم الريبة والاستياء. لقد لاحظوا أن تنامي فضاء عموميّ حديث مدعوم بصعود الطباعة والصحافة، إنما يعزِّز الشائعات التي يتعذَّر التحقُّق منها والوعود المُبالغ فيها للمُشعوذين بالقدر نفسه الذي يعزِّز الخطابات الفلسفيّة. فكيف يمكن تنوير الرأي العام إذا كان هذا متحمّساً لأخبار الأحداث، وللحياة الخاصّة للمشاهير والأدعياء وأهل الجدل.

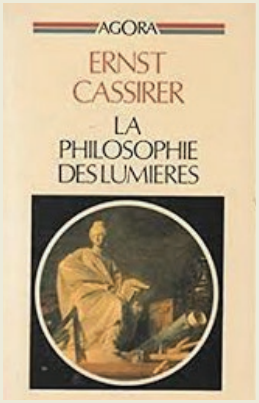
من المُلائم التوجُّس من الاضطرابات السريعة والعنيفة التي قد تقوِّض جهد التربية الذي بدونه سيظلّ الخطاب النقديّ للفلاسفة غير مسموع، ومن ثَمَّ بدون فعالية. كما يحسن تنظيم الفضاء العموميّ ومراقبته حتى لا ترتد حرّيّة التعبير ضدّ الأنوار عينها. ومع ذلك فقد ظهرت عواصف جديدة لم يتخلَّص منها بحقّ ورثة الأنوار: إذ كيف يتمُّ تفادي تحويل الأنوار عينها إلى ديانة مدنيّة وتحويل الفلاسفة إلى رجال دين؟

المركزية الأوروبيّة والنزعة العالميّة

تزامن بزوغ الأنوار مع حركة التوسُّع الأوروبيّ التي وسَّعت وعمَّقت اكتشاف العَالَم الذي انطلق منذ النهضة، فقد أمَّنت البعثات البحريّة في المُحيط (تلك التي قام بها بوجانفيل وكوك خاصّة) هيمنة أوروبا على العَالَم، حيث أمَّنت إنجلترا غزوها للقارة الهنديّة السفلى، وسرَّعت النخاسة الأطلسيّة والتجارة العالميّة تبعيّة مختلف بلدان العَالَم. هذا التوسُّع سيتمُّ إدراكه استرجاعاً بطريقتين.

نستطيع أن نرجع إلى الأنوار فضل الجرأة التي يشهد بها تكاثر البعثات العلميّة وآداب الرحلة وبدايات الأنثربولوجيا، حيث إيلاء عناية فكريّة حقيقيّة للمُجتمعات القصيّة وللثقافات المُختلفة. كما نستطيع أيضاً مؤاخذتها بعدم إدانتها الشديدة للنخاسة واسترقاق السود







لوحة لإرنست ميسونييه (القراءة عند ديدرو) ▲

رغم أن أغلب الشخوص الرئيسيّة، من «مونتيسكيو» إلى «كوندورسيه»، قد كانوا خصوماً لها.

ومع ذلك، فإنه من غير المُجدي أن نوزِّع نقطاً حسنة أو سيئة على كُتَّاب «القرن 18» انطلاقاً من موقعنا الأخلاقيّ الخاصّ. ومن الأجدر الاهتمام بالتناقضات التي اخترقت فكر هذا القرن برمَّته، وذلك بمجرَّد ما واجه هذا الفكر آخرية العوالم غير الأوروبيّة ومسؤولية أوروبا إزاءها. فحتى «ديدرو» الذي يُعَدُّ واحداً من أشدّ نُقَّاد الاستعمار لم يسلم من التردُّد. لقد وجد في مؤلَّفه «ملحق رحلة بوجانفيل» وفي بعض المقاطع من مصنَّفه «التاريخ الفلسفيّ والسياسيّ للهِنْدَيْن» المنشور من طرف لابي راينال، وجد النبرات المُؤثِّرة ليدين الفظائع التي اقترفها المُستعمرون الأوروبيّون وليمتدح براءة الشعوب الأهليّة. حتى إنه نادى أحياناً بتمرُّد العبيد وبظهور «سبارطكوسٍ أسود[2]»، إلّا أن «ديدرو» كان في بعض الأحيان أكثر اعتدالاً وبدا مرافعاً عن «استعمار لطيف» وخالٍ من الإكراه، بحيث يكون من شأن النموذج الأوروبيّ أن يفرض نفسه بنفسه عبر برهانه الفعليّ على تفوُّقه.

فما سبب هذا التردُّد الذي نلفيه فيما خطّه جميع الكُتَّاب باستثناء «روسو» و«هيردر» دون شكّ؟ الحاصل أن الجميع آمن بخيرات الحضارة وبأفضلية التحضُّر على التوحُّش. يتعلَّق الأمر إذاً بتأمين «انتشار الأنوار عبر العَالَم»، وذلك على غرار قول كوندورسيه: «قريباً ستنطلق الحرّيّة بجناحيها الواثقين كهبة فرنسيّة وأميركيّة، لتستولي على جميع الشعوب التي لم تعد عيونها، المُنفتحة أخيراً، قادرةً على تجاهلها».

لقد كان فلاسفة الأنوار عالَمِيّين بحكم اعتقادهم أن لجميع الشعوب الحقَّ والاستعدادَ عينَه للحرّيّة والحضارة. إلّا أنهم كانوا أيضاً على اقتناع بالطابع الاستثنائيّ للتاريخ الأوروبيّ؛ هذا الذي عرف ومنذ نهاية العصر الوسيط كيف يراكم التطوُّرات الاجتماعيّة والفكريّة والثقافيّة. وبذلك وجد الأوروبيّون أنفسهم مستثمرين لدورٍ تاريخيّ تمثَّل في السماح بانتشار الفكر الفلسفيّ وباجتثاث الخرافات وبالانتشار العالميّ للأنوار. وهذا ما أكَّده «فولني - Volney» كواحد من الورثة الرئيسيّين للأنوار في ظلّ الثورة حين قوله بأن «الحضارة ستصير كونيّة بحقّ». وبالفعل، لم تكن مهمَّة التمدين لدى أوروبا ببعيدة؛ إذ فرضت نفسها منذ بداية (القرن 19) قصد تبرير القبضة الاستعماريّة الغربيّة.

أن يتمَّ التنوير والتمدين، فهذا يعني أن دعوة الانعتاق نفسها تقتضي إشاعة الأنوار في الشعب من طرف مجتمعات أخرى. لكن كيف سيستطيع الفلاسفة؛ هذه العقول المُتنورة التي انعتقت هي نفسها من الأحكام المُسبقة ومن الأماكن العامّة، كيف لهم أن ينتصروا للعقل متى ظهر الجمهور أقلّ استعداداً وظلَّت الشعوب متشبِّثة بتقاليدها وأنماط حياتها؟ هل يمكن للعقل الانتصار بواسطة قوته الخاصّة؟ هل يلزم فرضه من طرف سلطات مقتدرة في زمن الانتصار على القوى المُحافظة؟



قبر روسو في قبو البانثيون، باريس ▲

هل يلزمه أن يتفادى بدوره سلطة المُخيلة والأسطورة؟ في مقابل الصورة الكاريكاتوريّة التي رسمت لهم من طرف خصومهم، بل أيضاً -ولنعترف بذلك- من طرف بعض ورثتهم، فإن كُتّاب الأنوار لم يكونوا أنبياء وثوقيّين للعقل وللنزعة المادية وللتقدُّم. لقد سعوا إلى صياغة نهج نِضاليّ يهم معركة حامية الوطيس ضدّ التعصب والظلم، فضلاً عن صياغة رؤية تهكميّةٍ قوامها الشكّ والريبة. وهذا هو السبب في أن الأنواريّين كانوا أقلّ انضباطاً من الناحية المنهجيّة، إذ لم تكن الأجناس المُفضّلة لديهم هي الأبحاث، بل المُحاورة والحكاية: وهي الأشكال التي تسمح بالتعبير عن الشكّ، وباتخاذ المسافة وبالنقد الذاتيّ. فإذا ما استحضرنا كتاب «ابن أخ رامو» لـ«ديدرو»، لوجدنا أن هذا العمل الكبير يؤزِّم صورة الفيلسوف نفسه، إذ لا تزوِّدنا الأنوار بإجابات، بل صاغت الأسئلة التي مازلنا نسعى حتى اليوم إلى الإجابةِ عنها.

■ **أنطوان ليلتي** □ **ترجمة: الطيبي الحيدي**



جان جاك روسو ▲

المصدر:

Antoine Lilti, L'héritage des lumières, in sciences humaines, N°56, 2019.

الهوامش:

1 - تُوجد ترجمة عربيّة لكتاب كوندورسيه: Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain، وهي الترجمة التي أنجزها الدكتور السيد محمد بدوي تحت عنوان: «مخطط تاريخيّ لتقدُّم العقل البشريّ»، الصادر عن الهيئة المصريّة العامة، 1995.

2 - «سبارطاكوس - Spartacus» هو أحد مصارعي الحلبة الرومانيّة من أصلٍ ثراسي، كان أحد قادة ثورة العبيد في حرب الرقيق الثالثة، وهي إحدى الانتفاضات الكبرى التي قام بها رقيقُ الإمبراطوريّة الرومانيّة سنة 73 ق.م.

مجلّة الدَوْحَة

من الورقيّ إلى الإلكترونيّ



مرزوق بشير بن مرزوق

عندما أكتب عن مجلّة (الدوحة) فإنني أنطلق من تجربةٍ مباشرة مع هذا الإصدار، لقد انضممت إليها لفترةٍ وجيزة، وكتبت فيها مقالاتٍ على مدى عدّة سنوات.

انطلقت مجلّة (الدوحة) كواحدةٍ من الإنجازات الثّقافيّة التي ازدهرت في مرحلة فيما بعد استقلال دولة قطر، وإنْ كانت بداية انطلاقها في العام 1969، أي قبيل استقلال الدولة بأعوام قليلة جدّاً، وكانت الإرهاصات الأولى لهذه المجلّةً هي صدورها عن إدارة الإعلام حينها وقبل إنشاء وزارة الإعلام التي جاءت بعد الاستقلال، وصدرت المجلّة بعدد اثنتين وسبعين صفحة بالأبيض والأسود، واقتصر نشرها على نشاط الدولة وأخبارها.

واستمرَّ الوضع كذلك حتى استقلال دولة قطر في العام (1971) عندما نشأت وزارة الإعلام وتبعتها عدّة إدارات إعلاميّة وثقافيّة، وسعت وزارة الإعلام إلى تطوير مجلّة (الدوحة) وإنشاء دائرة مستقلّة تصدر منها مجلّة (الدوحة) ومجلّة (الخليج الجديد).

لقد تولّى الدكتور محمد الشوش، وهو سودانيّ الجنسيّة، أول رئاسة تحريرها - الذي أعاد تطويرها شكلاً ومضموناً، ومن بين ذلك (تصميم قطع المجلّة)، أي شكلها الخارجيّ، والذي استمرَّ حتى مرحلة تحوُّلها إلكترونياً، وصدر عددها الأول في شهر يناير (1976) وبلغ عدد صفحاتها (162) صفحة من القطع الكبير،وتمَّ إدخال الألوان إلى عددٍ من صفحاتها.

ويعود نجاح انتشار مجلّة (الدوحة) كإصدارٍ ثقافيّ ووصولها إلى كافة أرجاء الوطن العربيّ بكلِّ توجُّهاته وأيديولوجيّاته إلى شعارها الذي أطلقته منذ البداية وتمسَّكت به وهو «ملتقى الإبداع العربيّ والثّقافة الإنسانيّة»، وهذا الشعار هو الذي حدَّد سياستها التحريريّة ومسيرتها فيما بعد، وبهذا الشعار تجاوزت مجلّة (الدوحة) محلّيتها وإقليمها إلى تخوم الثّقافة الإنسانيّة دون تمييز.

لقد قامت السياسة التحريريّة للمجلّة منذ بدايتها على الجدليّة الفكريّة والأبواب المفتوحة على كافة التيارات المُتفاعلة والمتباينة في تلك الحقبة، ويجري الاعتقاد أن أحد أسباب نجاح مجلّة (الدوحة) وانتشارها واستمرارها لأكثر من جيل هو تلك السياسة التي أسّست لها إدارة تحرير المجلّة، كما كانت المجلّة انعكاساً (بانوراميّاً) لمعظم المُتغيّرات السياسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والدينيّة التي شهدتها سنوات





السبعينيّات وما بعد ذلك، فلقد عكست المجلّة أول تطبيع عربيّ-إسرائيليّ والثورة الخمينيّة في إيران وبداية ظهور تشدُّد الجماعات الدينيّة...إلخ.

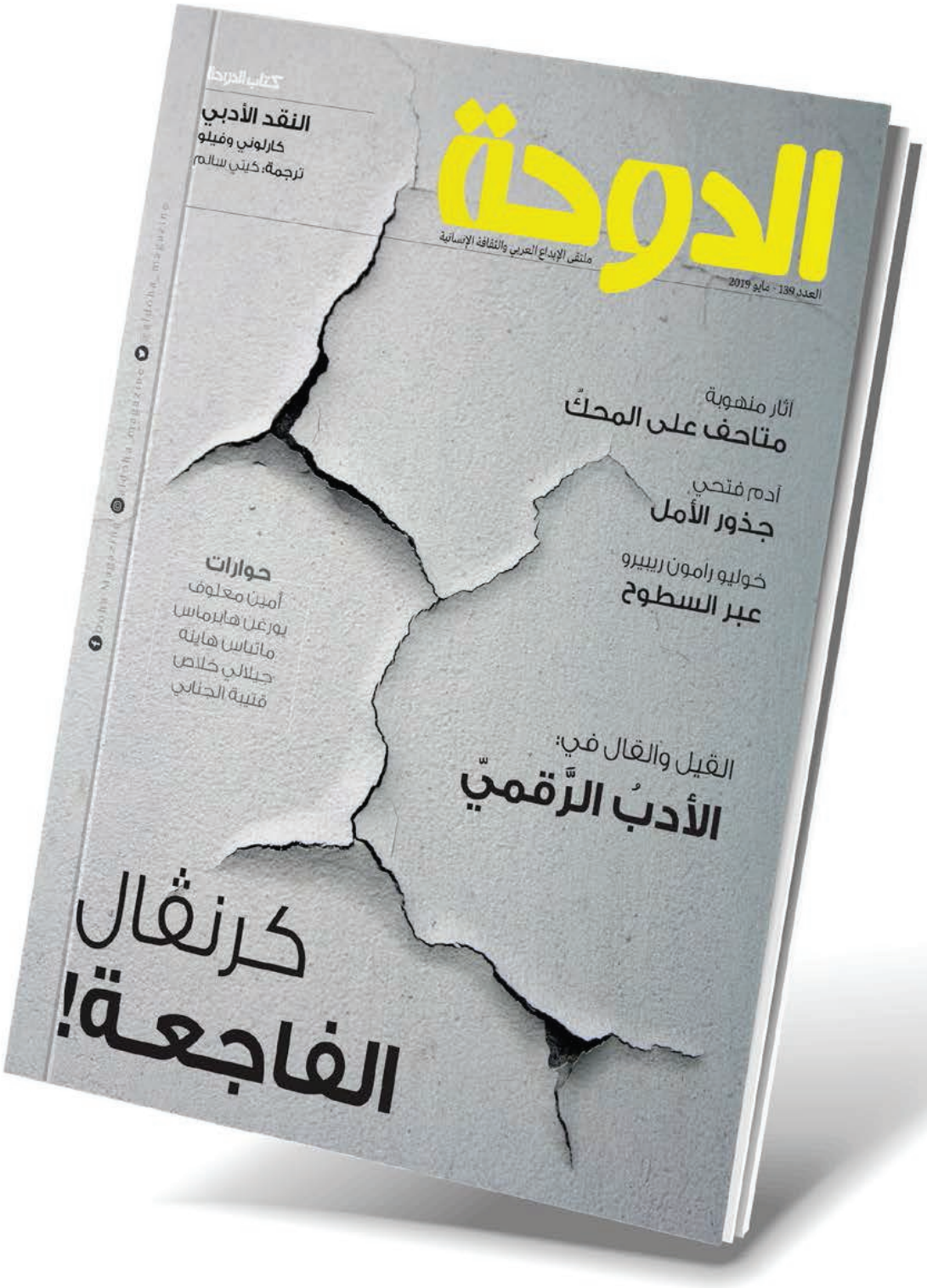
لقد استكتبت مجلّة (الدوحة) منذ بدايتها مختلف النخب والكُتَّاب والمُفكِّرين العرب بمختلف توجُّهاتهم وتياراتهم الفكريّة والثّقافيّة ولم يمر ذلك بدون ثمن، حيث تمَّ تعطيل المجلّة وإبعاد بعض الذين كتبوا فيها لفترةٍ محدودة.

سبقت مجلّة (الدوحة) ظهور النشر الإلكترونيّ في انتشارها الواسع الذي وصل إلى كافة أنحاءِ الوطن العربيّ وتجاوزته إلى القارئ العربيّ في كلِّ مكان، بل وأصبحت منافساً لمجلّاتٍ ثقافيّة عريقة مثل مجلّة (العربي) في دولة الكويت وغيرها من الإصدارات العريقة الأخرى في الوطن العربيّ، وأصبحت رافداً ومرجعاً ثقافيّاً لعديد من الأكاديميّات ومراكز البحوث والدراسات العلميّة، ووصل سعر أعدادها القديمة مضاعفاً في مكتبات البيع في عددٍ من البلدان العربيّة، وتجاوز عدد مبيعاتها إلى أكثر من مئة ألف نسخة شهريّاً غير مسترجَعة، وهذا رقم قياسي بموازين تلك الفترة.

يتذكَّر كاتب هذا المقال عندما تمَّ انتدابه إلى مجلّة (الدوحة) في بداية الثمانينيّات ولفترةٍ وجيزة، حيث تمَّ إنشاء قسم مختص في الشؤون الثّقافيّة الخليجيّة من أجل إعطاء زخم لكُتَّاب المنطقة والتركيز على ثقافتها وربطها بالثّقافة العربيّة الأم، وكان الاهتمام بالثّقافة في دول الخليج العربيّة نابعاً عن تفهُّم واعٍ لجديّة ذلك الفكر، وليس عن تملّقٍ أجوف أو رياءٍ كاذب، وكان الاهتمام بإبراز القضايا الفكريّة الجيِّدة والأعمال الأدبيّة الواعية والواعدة.

لقد استمرَّ صدور مجلّة (الدوحة) حتى عام (1986) وتوقَّفت لأسباب ترشيد المُوازنة العامة للدولة حينها، لتعود من جديد بعد عشرين عاماً محتفظةً بشكلها القديم ولكن بمضامين عميقة في مقارَبة مع المُتغيِّرات الفكريّة والتحوُّلات الاجتماعيّة، كما انفتحت المجلّة على أجيالٍ جديدة من الكُتَّاب العرب واستقطاب مفكِّرين وروائيّين أجانب. وفي تطوُّر جديد أضيف إلى المجلّة في العام (2010)، بمناسبة اختيار (الدوحة) عاصمة الثّقافة العربيّة، ملحق إعلاني لنشر الأخبار الثّقافيّة والاجتماعيّة للدولة، وحدثت إضافة أخرى عندما تمَّ إصدار كتاب مجلّة (الدوحة) للنهوض بثقافة الأمة العربيّة ويذكِّرها بتاريخها الفكريّ والثقافيّ المجيد.

لقد قصدنا من هذا السرد التأريخ المُوجَز لنشأة مجلّة (الدوحة) في مرحلتها الورقيّة والوصول إلى مرحلتها الحالية التي توقَّفت فيها الطبعة الورقيّة لأسبابٍ عامة ومتشابهة تشمل معظم المجلّات الفكريّة والثّقافيّة في الوطن العربيّ. لكن يصعب على الأجيال التي تعوَّدت على النشر الورقيّ بأن تتكيَّف بسهولة مع النشر الإلكترونيّ، وبالتالي هناك مَنْ يرغب بالإبقاء على المطبوعة في صيغتها المكتوبة ولو بأعدادٍ قليلة ومواصلة نشرها الإلكترونيّ، لأن طبيعة المرحلة الجديدة تتطلب ذلك.



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة























PDF download

www.dohamagazine.qa

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

www.dohamagazine.qa