الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 174 - أبريل 2022
www.dohamagazine.qa

جابر عصفور..
على أبوابِ التراث!

محمَّد مفتاح
حُلمٌ بنظريّةٍ شعريّة

في الحربِ والسِّلمِ

ميلان كونديرا:
فنّ مقاومةِ الأيديولوجيا



الدوحة 174
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 174 - رمضان 1443 - أبريل 2022
Year 15 - No. 174 - Ramadan 1443 - April 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية



PDF download

www.dohamagazine.qa

قوة خير في العَالَم..

في وضع دولي يشهد استفحال بؤر التوتر الإقليمية والدولية، تزداد الحاجة إلى صحوة كبرى للضمير العَالَمي، صحوة تُعيد الأملَ بإعادة قطار البشرية إلى سكته الصحيحة والآمنة. ذلك أنّ دروس التاريخ تعلّمنا بأنه: لم يتحقّق النجاح لأية حلول من خارج مجموع القيم الجامِعة التي اهتدت إليها الإنسانية بَعد الحرب العَالَمية الثانية، وهي القيم التي صِيغت في مواثيق الأمم المُتحدة ومبادئها، والهادفة إلى حفظ الأمن والسلم الدوليَيْن.

ومن هذا المُنطلَق تتشبَّث القيادة الرشيدة في دولة قطر بالدعوة إلى الحوار واللجوء إلى الوسائل السِّلمية في حلِّ المُنازعات، وتضع ذلك على رأس أولويات السياسة الخارجية على أساس التعايُش السلمي، والتعاون مع كافة الدول والشعوب، والاحترام المُتبادَل، وتعزيز المصالح المُشتركة، وتوطيد الأمن والسِّلم الدوليَيْن، وذلك استناداً إلى دستور وقيم وأعراف دولة قطر، واستناداً كذلك إلى مبادئ وأهداف ميثاق الأمم المُتحدة، وقواعد الشرعية الدولية الداعية إلى التعاون البنَّاء بين الدول، والاحترام المُتبادَل، وعدم التدخُّل في الشؤون الداخلية، وحُسن الجوار، وتعزيز التعايُش السِّلمي، واتباع الوسائل السِّلمية لتسوية النزاعات.

وقد كان من انعكاسات تشبُّث القيادة الرشيدة بهذه المبادئ، وحرصها الدائم على أن تكون دولة قطر طرفاً إيجابياً وفعَّالاً على المُستوى الدولي عَبْر علاقاتها السياسية والاقتصادية المُتوازنة والمُتميِّزة على المُستويين الثنائي ومتعدِّد الأطراف، أنْ تصبح دولة قطر اليوم قوة خير في العَالَم، تلعب دوراً نشطاً في تحقيق السلام، وتمنح أولوية للدبلوماسية الوقائية والوساطة على المُستويين الإقليمي والدولي لحلِّ النزاعات عَبْر الوسائل السِّلمية. وهو النهج الذي ما فتئت دولة قطر تؤكِّد عليه في كُلِّ المحافل الدولية، بقدر تأكيدها على التزامها بالتعاون والشراكة في إطار المُجتمع الدولي لمُواجهة التحدّيات المُشتركة للإنسانية.

لا تدَّخر دولة قطر جهداً في العمل على تعزيز جهود الأمم المُتحدة الرامية لتحقيق ما ينشده المُجتمع الدولي من سِلم وأمن، حيث وضعت ضمن أولويات سِياستها الخارجية: الوساطة في النزاعات بين الأطراف المُتنازعة للوصول إلى تسويات سلمية. وفي سبيل مواجهة التحدّيات المُشتركة للإنسانية تواصل دولة قطر سياستها الفاعلة في إتاحة فرص للحوار في مناطق الصراع وفي التوسُّط بين الأطراف المُختلفة في النزاعات، انطلاقاً من الإيمان الراسخ بأنَّ حَلَّ النزاعات لا يتأتَّى إلّا بالحوار، وتقاليد الوساطة السِّلمية، وفتح منابر للحوار الثقافي والإعلامي، تستوعب التيارات السياسية والثقافات والديانات.

وفي هذا الصدد كانت الأمم المُتحدة قد بشَّرت مع مطلع الألفية الجديدة بمبادئ عهدٍ جديد من التعاون من خلال إنشاء اللجنة القطرية لتحالف الحضارات بموجب قرار مجلس الوزراء رقم (8) لسنة 2010، وهدفها محاربة التعصُّب وترسيخ قيم التسامح والتضامن والسلام بين شعوب العَالَم وتطوير التنمية البشرية.

وقبل ذلك بادرت دولة قطر بتأسيس منتدى الدوحة سنة 2000، والذي أصبح اليوم منصة حوار عالمية، تعكس أهمية الحوار والتواصل الفعَّال والمُنفتح على تبادل الآراء باختلاف مشاربها الفكرية. وهي مُبادرة، أكَّدت حرص القيادة الرشيدة للبلاد على الحوار كمبدأ «يجسر الهوة بين الفرقاء، مهما اشتدَّت الخلافات وهو نقطة الابتداء ونقطة الانتهاء في هذا الزمن الصعب».

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد
174

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وأربعة وسبعون
رمضان 1443 - أبريل 2022

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى 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:



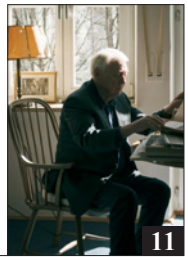
| تقارير | قضايا



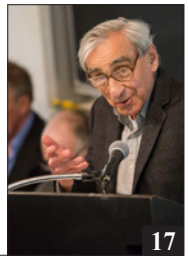
رسالة إدغار موران؛
كيف نعلن الحرب على الحرب؟
(ت: يحيى بوافي)
4



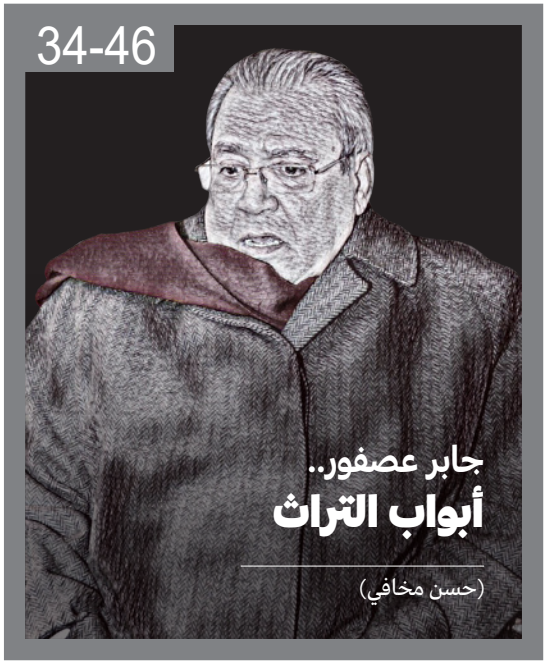
لا تصدِّق أنّ الحربَ من أجلِ السلام
انتصار الخوذة أم انسحاب الكمّامة؟!
(آدم فتحي)
9



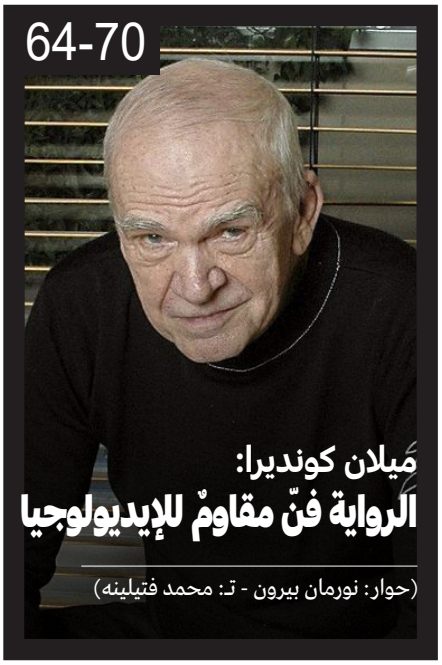
ألكسندر كلوج؛
«الفائز» ليس مَنْ يربح المعارك!
(حوار: بيتر نويمان - ت: شيرين ماهر)
11



مايكل والزر؛
هل يمكن لحَربٍ أن تَكُونَ عادلةً؟
(حوار: كاثرين هالبيرن ومارتا زوبير - ت: ي. ب)
17







حرب عالمية على الواجهة الاقتصادية.. هل تستفيد الدول الفقيرة من صراع الأقوياء؟ (جمال الموساوي) 15
إتيان كلاين: يجب علينا أنْ نتكيَّف مع هذا الانتشار للمعلومات (حوار: لورانس سيرفاتي - ت: أسماء كريم) 21
المشهد السياسي الفرنسي.. مشكلة تزييف التاريخ (محمد برادة) 24
بابلو غارسيا سواريز: الترجمة تعكس حقائق لا تنقلها عادةً وسائلُ الإعلام (حوار: حسن الوزاني) 27
كارلو روفيللي: المُستقبل صناعة تتكفَّل بها أحلامٌ جديدة (ت: لطفية الدليمي) 29
جوليا كرستيفا في كتابها الجديد: دوستويفسكي بعد مئتَيْ سنة على ميلاده (حسن المودن) 75
مزيج عجيب من غوايات سحر الشرق.. صعود الغرب وسرد الرحلة الشرقية (صبري حافظ) 98
بنو تميم ودورهم الثقافيّ في الأندلس (عبدالقادر بن حمود القحطاني) 102
المستشفى المريض (قصة: دينو بيتزاتيم - ت: أحمد الويزي) 105



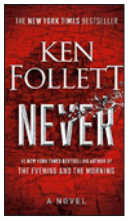
55
63
حوار بين «مو يان» و«كنزابورو أوي»:
مسقط الرأس لُب أدبينا، وخطّ البداية
(حوار: ماو دان تشينغ - ت: مي ممدوح)



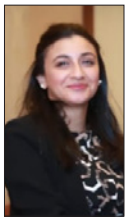
87
خمسون عاماً على «الأب الروحي»
كوبولا يسترجع ذكرياته
(حوار: تيري وايت - ت: أمجد جمال)



92
فرانسيس كيري، الفائز بجائزة بريتزكر، 2022:
السير عكس التيّار
(حوار: روموالو باراتو - ت: مروى بن مسعود)



71
«أبداً» لـ «كين فوليت»:
أودّ لو يقرأ «بوتين» هذه الرواية!
(حوار: كريستين ليهنين - ت: رشيد الأشقر)



77
يارا المصري:
ترجمنا الكثير، وأهملنا اللُّغات الشرقية
(حوار: عماد الدين موسى)



81
آدم مكاي:
تصفية الأمور بواسطة عدسة أحادية!
(حوار : كارين هان- ت : شيرين ماهر



107
خوسيه إيمليو باشيكو
الغسيل، وقصائد أخرى
(ترجمة: خالد الريسوني)



shutterstock

في رسالةٍ مفتوحة اختار لها عنوان: «على شفا الهاوية، كيف نعلن الحرب على الحرب؟»، يتساءل الفيلسوف وعالِم الاجتماع «إدغار موران» حول أصول الصراع في أوكرانيا، وما تُقَدِّمُه لها أوروبا من مساعدات وردود الفعل ضد روسيا، مؤكداً على أنَّ أشكالَ اللاَّيقين وصُوره هي التي تلقي بثقلها على كلِّ مخرَج للأزمة يكون بإمكانه أن يفضي إلى سلامٍ دائم.

رسالة إدغار موران:

كيف نعلن الحرب على الحرب؟

في اللحظة التي أكتب فيها هذا النص أتذكَّرُ القلق الذي انتابني إبّان أزمة الصواريخ السوفياتية التي نُصبت في كوبا سنة 1962، كُنت حينها نزيلاً بالمُستشفى في مدينة نيويورك، وكان صديقي «ستانلي بلاستريك Stanley Plastrick» يخبرني يومياً أن مدينة نيويورك مُعرَّضة لخطر المحو من الخريطة بقنبلةٍ ذرية، ثمَّ جاءت التسوية في آخر اللحظات وأقصاها، فسحب «خروتشوف» صواريخه، واليوم أرى أننا نقف، بكيفية مماثلة على شفا الهاوية وتحت ظلال اللايقين المُطلق للغد.

البسيط والمعقَّد

لنحاول أن نرى بوضوح ولنبذل جهدنا حتَّى نَتبَيَّنَ، لأن ما هو بسيط مُعقَّدٌ في ذات الوقت؛ أمَّا البساطةُ فقائمةٌ في وجود طرفٍ مُعتدٍ وآخر وقع عليه الاعتداء، وأنَّ المُعتدي قوةٌ عظمى بينما مَنْ اُعتُدِيَ عليه أمَّةٌ مُسالِمة، وأمّا التعقيد فيَتَمَثَّلُ في أن المُشكلة الأوكرانية، ليست مشكلة تراجيدية ومحزنةً فحسب، بل هي تنطوي على تداعياتٍ غايةً في التَّشابُك ومجاهيلٌ غايةُ في التَّعَدُّد. لنحاول فيما بعد أن ننظر ما الذي يمكن أن يكوّنه حلٌّ يحقِّقُ السَّلامَ دون أن يكون سلام مقبرة بالنسبة لأوكرانيا.

لِنَعُد بذاكرتنا إلى القرن الثامن، حيث كانت أوكرانيا موضوعَ تقسيم عند نهاية القرن الثَّامن عشر من طرف بولونيا (التي ستكون هي ذاتها موضوع تقسيم) والإمبراطورية الروسية والإمبراطورية النمساوية، لتصير مستقِلَّة إبَّان الحروب التي أعقبت ثورة 1917، غير أن الهزيمة ستكون بعد ذلك من نصيبها سنة 1920، ليتمَّ إدماجها في الاتحاد السوفياتي، لقد عانى مزارعوها جرّاءَ نظام الكولخُوزات (تعاونيات فلاحية تخضع للتسيير الجماعي) ومن المجاعة الكبرى لسنة 1931، وقد مرّت على الأوكرانيين لحظاتُ وَهْم اعتقدوا فيها أن «الفيرماخت- Wehrmacht» (قوة الدفاع) قد حرَّرَتهم، وسنة 1941 أعلن الاستقلاليُّ النزعة «ستيبان باندیرا Stepan Bandera»، الذي صار متحالفاً ومتعاوناً مع النازية، قيامَ جمهورية مستقلة استقلالاً زائفاً تحتَ الاحتلال الألماني، لكن الأوكرانيين شاركوا بصورةٍ نشطة في مقاومة النازية.

وعلى إثر تفكُّك الاتحاد السوفياتي حصلت أوكرانيا إلى جانب بلاروسيا على الاستقلال، بالاتفاق مع روسيا التي كانت عندئذ تحت حكم «بوريس يلتسن». وقد ساءت حالة أوكرانيا بشكلٍ متزامن مع تدهور العلاقات بين روسيا والولايات المُتحدة الأميركية، وأوكرانيا ليست غنيمة جيوسياسية شديدة الأهمية بالنسبة لروسيا والولايات المُتحدة الأميركية فحسب، بل هي غنيمة اقتصادية كبيرة جداً؛ فهي الدولة التي تمتلك أكبر احتياطي أوروبي من اليورانيوم، وتحوز على ثاني احتياطي من التيتانيوم والمنجنيز والحديد والزئبق، وهي إلى جانب ذلك تتوفَّر على أكبر مساحة من الأراضي الصالحة للزراعة في أوروبا، 25 % من الأراضي السوداء الشديدة الخصوبة بكوكبنا، لذلك فهي تُنتج وتُصَدِّرُ الشعير والذرة ومنتجات فلاحية أخرى.

وعلى إثر ثورتها الديموقراطية خضعت أوكرانيا لضغوط متزايدة من روسيا وسعت سنة 2014 لنيل عضوية الاتحاد الأوروبي، فأقدم «بوتين»، على إثر ذلك، على ضَمِّ «جزيرة القرم» وبذل الرعاية لانتفاضة إقليم «دونباس» الناطق باللّغة الروسية ليعترف بعدها باستقلاله الذاتي، ولابد من الاعتراف بأن «جزيرة القرم» إقليم تتار تمَّ إخضاعه لروسيا، لكنها ليست مقاطعة أو إقليماً أوكرانياً، وأن المُحافظة على «دونباس» تحت السيادة الأوكرانية ستتطلب حلاً فيدرالياً.

لقد برَّر «بوتين» فعله بإعلانه بتاريخ 18 مارس/آذار 2014 قائلاً: «لقد كذبوا علينا مرّاتٍ عديدة، واتّخذوا قرارات من وراء ظهورنا، لقد وضعونا أمام الأمر الواقع. وهو ما حدث مع توسُّع منظمة حلف شمال الأطلسي شرقاً، كما حدث مع انتشار البنى التحتية العسكرية على حدودنا». إذن ما حصل هو أن حرباً بدأت في «دونباس»، رغم (اتفاقيات مينسك)، ولم تتوقف.

سبقَ لي أن توقَّعت الخطر في مقال لي نُشِرَ بجريدة «لوموند» بتاريخ (3 مايو/أيار 2014) ومما جاء فيه: «إن عجز الغرب، للأسف، فيما يتعلَّق بأوروبا، ليس من طبيعة عسكرية فحسب، ولا هو عجز إرادة فقط، إنه عجز الفكر السياسي، وبصورةٍ مباشرة هو عجزُ الفكر، ومما سيكون مأمولاً هو أن يعي «هولاند Hollande» و«فابيوس Fabius» و«مانويل فالس Manuel Valls» التزايدَ القاسي للمخاطر، وأن يقترحوا خطة سلام وحيدة متماسكة، هي المُتمثِّلة في أوكرانيا الفيدرالية، باعتبارها حلقةَ الوصل بين الغرب والشرق؛ لأننا لم نعد في زمن يتعيَّن علينا أن نبحث فيه عن



الأفضل، بل نحن في خضم زمن يلزمنا فيه تفادي الأسوأ».

ومنذ 2014 تفاقمت السيرورة الجهنمية للأفعال الإرجاعية الصراعية شرق-غرب فكان أن حصل الأسوأ في شهر مارس/آذار 2022.

دوّامة المختال الفخور

إنَّ ما أثار هذه السيرورة وأطلقها هو، في ذات الوقت، طموح بوتين المُتزايد لضمِّ الجزء السلافي من الإمبراطورية الروسية إلى أراضي روسيا الحالية، وما اقترن بذلك من توسيع حضور حلف شمال الأطلسي حول روسيا. إنها سيرورةٍ حدَّدها بأوسع نطاق صراعُ المصالح الذي ازداد احتداماً بين القوتين العُظميين عقب فترة التفاهم (بوش-بوتين) التي تعود لسنة 2001.

لقد كانت هناك عملية إعادة تشكيل لروسيا كقوة عسكرية عظمى، عملت على إنشاء مناطق تأثيرها في سورية وفي إفريقيا، كما عملت على إعادة إدماج الشيشان عن طريق حربين (1994 - 1996 و 1999 - 2001)، ثمَّ تدخلها العسكري في جورجيا (2008) وضغطها المُتزايد على أوكرانيا، كل ذلك تزامن وحدث في آنٍ واحد مع الحرب الثانية لاجتياح الولايات المُتحدة الأميركيةً للعراق دون تفويض من الأمم المُتحدة سنة 2003؛ حرب كانت كارثية بالنسبة لمجموع الشرق الأوسط، بحيث تلتها حروب داخلية إلى حدود 2009 على أقل تقدير، وبعدها جاء غزو ليبيا سنة 2011، وفي الأخير دخول الولايات المُتحدة الأميركية في حرب أفغانستان التي امتدت من سنة 2011 إلى سنة 2021.

وعلى الرغم من أن الرئيس الأميركي قدَّمَ للرئيس «غورباتشوف» وعداً شفوياً سنة 1991 بعدم توسُّع حلف شمال الأطلسي إلى الديموقراطيات الشعبية السابقة، فإن نفس الحلف سيضم سنة 1999 كلاً من بولونيا وجمهورية التشيك وهنغاريا، كما ضمَّ إليه جمهوريات البلطيق متبوعة بكل من رومانيا وسلوفينيا سنة 2004، ثمَّ ألبانيا وكرواتيا في السنة نفسها، وكل هذه الدُّول انضمت بطلب منها، ليشكِّل الحلف بذلك طوقاً فعلياً حول روسيا (مع فجوتين تخرقان هذا الطوق هما جورجيا وأوكرانيا). وقد أعاد هذا الطوق «الموضوعي» إلى ذاكرة الكرملين تطويق الاتحاد السوفياتي من طرف الدول الرأسمالية إبان فترة ما بين الحربين العالميتين وعملية الاحتواء التي طبعَت الحرب الباردة، من هنا تطوُّر النفسيّة الوسواسية، بصورة ذاتية، عند الرئيس «بوتين» والتَّصلُّب الذي عرفه نظامُه.

أقدمت الولايات المُتحدة الأميركية تحت غطاء الحرب ضد أفغانستان على إقامة قواعد عسكرية بالجمهوريات التي كانت تابعة للاتحاد السوفياتي سابقاً في الجنوب، بأوزبكستان وطاجيكستان وقرغيزستان، مواصلة بذلك ممارسة التطويق الفعلي في سيبريا، وبالتالي لا يمكن إخفاء المُواجهة المُتزايدة بين القوتين العظميين لأجل توسيع منطقة نفوذهما أو المُحافظة عليها وحمايتها، مثلما لا يمكن إخفاء دور التطويق الذي يمارسه حلف شمال الأطلسي. ويبقى الحدث الأهم هو المُتمثل في أن الولايات المُتحدة الأميركية منذ انسحابها من أفغانستان، أصبحت مصمِّمَة العزم على تفادي كل حرب بعيدة، وأن الحكومة الأوكرانية تأمل في أن يوفر لها الاتحاد الأوروبي وحلف شمال الأطلسي الحماية.

والحال أنه لا بد لنا من النظر في أن الرئيس «فلاديمير بوتين» صار يشعر أكثر فأكثر وبصورةٍ قوية أن ما هو مسموح به للولايات المُتحدة الأميركية، لا سيما التدخّلات العسكرية في الدول ذات السيادة يبقى مُدانا بالنسبة لروسيا؛ لذلك فهو لن يتسامح مع توجُّه أوكرانيا صوب الاقتراب من الغرب، لأنه يعلم أكثر من غيره أن الولايات المُتحدة لن تتدخل عسكرياً إنْ هو أقدم على غزو أوكرانيا، وربما هو يفكِّر في اجتياح سريع لها وقد سبق له اتخاذ احتياطات في حالة فرض عقوبات اقتصادية مُقلِّلاً من حمولتها ووقعها على المدى البَعيد، لكن ربما يكون ذهب به الاعتقاد إلى أنَّ كلَّ شيء ستتم تسويته في الأمد المنظور والقصير.

ودون أن أسقط في ممارسة السيكولوجيا، يمكنني أن أتصوَّر تطوُّر هذه النفس السُّلطوية، التي ترى أن للديموقراطيات الغربية الانحطاط، ونظامُها العسكري والبوليسي في روسيا يزداد تشدُّداً وتصلُّباً، تلك النفس السُّلطوية التي اعتقدت لفترة سنة 2001 وآمنت، في تعاطف متبادل مع بوش، أنَّ الولايات المُتحدة الأميركية سوف تعاملها بما يليق بعظمة بلدها.

إنَّ «بوتين» يميل إلى إخفاء ما أدّت إليه حروبُه في الشيشان وتدخُّلاته في جورجيا وفي الأخير بأوكرانيا سنة 2014 من حالة تأهُّب لأميركا وأوروبا، وبعدما كان في البداية حذراً ، صار سنة 2014 جريئاً والآن ما يُحرِّكُهُ هو الحنق والغضب الشديد.

لابد لنا أيضاً أن نلاحظ أن بايدن، في الوقت الذي كانت فيه القوات الروسية تأخذ مواقعها على الحدود الأوكرانية، ألقَى خطاباً شديد اللّهجة في كلماته في الأول من مارس/آذار 2022، لكن جملة صغيرة رئيسةً توجد داخله: «لن نخوض الحرب»، جملةٌ، رغم شرعيتها قد أخلَّت بموقع الولايات المُتحدة الأميركية على مستوى علاقة القوة، وبنفس الشكل لم يفكِّر أيُّ شعب، ولا أي حكومة في أوروبا، في القيام بالحرب لأجل أوكرانيا التي تمَّ اجتياحها، على الرغم من النداءات المُستمرة للرئيس «زيلينسكي» وعديدُ محاولاتِ التّفاوض التي أقدم عليها «ماكرون» مع «بوتين».

عُسْرُ شن الحرب على الحرب

ما من شكٍّ في أن المُقاومة البُطولية للرئيس «زيلينسكي» وحكومته والشعب الأوكراني قد فاجأت «بوتين» بذات الدَّرجة التي أثارت بها إعجابَنا، حتَّى أنها جعلت «بوتين» يتخلَّى عن حديثه عن النازية، وصار الآن يتحدَّث عن الوطنيين الأوكرانيين. لقد أسهم، دون أدنى ريب، في تَوحيد أوكرانيا الديموقراطيّة والوطنيّة.

وبذات الشكل وَحَّدَت حربُ «بوتين» أوروبا في استنكارها وردّ فعلها، على الأقل في الفترة الحالية. إنّ الغرب يحاول القيام بكل شيء باستثناء الأمر الأساسي؛ أعني الحرب ذاتها؛ لأن هذه الأخيرة ستكون كارثة معمَّمة تُغرق أوكرانيا وأوروبا وأميركا في حرب عالمية جديدة مروِّعة.

من هنا الاكتفاء بردِّ الفعل الاقتصادي بعقوباتٍ متعدِّدة ومعمَّمة (شخصياً أعارض بشكلٍ عميق العقوبات التي تنال من الثقافة والمُوسيقى والمسرح والفنون)، ثمَّ تضاعف ردّ الفعل من خلال مُساعدة أوكرانيا اقتصادياً وإمدادها بالأسلحة وتنظيم استقبال اللاجئين. ثمَّ تكوين فيلق خاص بالمُتطوعين لأجل الحرب في أوكرانيا. واحد من مظاهر المأساة هو أنّنا لا يمكن أن نسمح لأنفسنا لا بالضّعف ولا بالقوّة وصِرْنا مُكرهين على الإبحار بين الاثنين بكيفية لايقينيَّة.

بعد هذا لنتذكر أن العقوبات الاقتصادية سيكون لها تأثيرٌ ووقعٌ حتى على أولئك الذين يُوقِعُونها ويقومون بإنفاذِها، هكذا ستخاطر أوروبا بأن تعيش نقص الغاز وندرة منتجات أخرى. طبعاً ستكون الحرب الاقتصادية فعَّالة على المدى البعيد، لكن ما أن يحينَ وقتُ تحقُّقِ ذلك حتَّى يكون ابتلاع أوكرانيا قبْلهُ صار أمراً محقَّقاً، كما يمكن أن تكون للحرب الاقتصادية عواقب بالغة في روسيا، فتؤدي إلى إفقار السكّان وتثير معارضةً قويَّة (المعلومات الصحيحة تصل فعلاً عبر ألف قناة خاصة داخل المدن الروسية)، مثلما يمكن أن تؤدي إلى تقوية سُّلطة «بوتين» أو الإطاحة بها.

ما هو الحدُّ الفاصل وأين يوجد بين الحرب الاقتصادية والمُساعدة بواسطة الأسلحة وتدخُّل المُتطوعين وبين الحرب نفسها؟ إنَّ التفجيرات والأنقاض والدّمار وألوان الموت وموجات النزوح التي ضربت بعيداً عنا سورية والعراق وليبيا وأفغانستان صارَت على أبْوابِنا.

هنا يتدخل تهديد« بوتين» الذي تكرَّر في العديد من المرّات، باستخدام سلاح لا يمكن إيقافه ضد مَنْ سيهاجمون روسيا: «سيتم تهشيمكم جميعاً»، فهل سيكون قادراً في حالة غضب مُفرط على المرور إلى الفعل؟ مهما يكن من أمر، فإنّ الانزلاق نحو حرب تتجاوز في رعبها الحربين العالميتين السابقتين، ليس بالأمر المُستحيل.

في اللحظة التي أكتب هذه الأسطر، لازالت مدينة كييف لم تسقط بعد بأيدي الجنود الروس. والرئيس «ماكرون» قام بجهد جديد وشجاع مع «بوتين»، لكن دون طائل، ليظل كل شيء غير يقيني، وكل شيء خطير، أمَّا حل التسوية المقبول من طرف الجميع فسيكون هو حلُّ أوكرانيا محايدة وفيدرالية، بالنظر إلى تنوُّعها العرقي والديني، وهو الحل الذي يتعذر بلوغه في الوقت الحالي.

إنَّ عملية التسوية السِّلمية للحرب، ستتيح قيام مفاوضات أعمّ بين روسيا والولايات المُتحدة الأميركية وأوروبا، لست أدري ما إذا كانت الوحدة التي اكتسبها الاتحاد الأوروبي أثناء الأزمة ستستمر؛ أما العنصر الجديد فسيكون هو إعادة تسليح ألمانيا لنفسها، مما سيمكّنها من هيمنة لا تنحصر في المَجال الاقتصادي فقط.

وفي انتظارنا لحلٍّ مفترَض يبقى الخطر الدائم قائماً، فكيف السبيل إلى إيجاد سبيل بين الضعف المُوجِب للشعور بالذنب والتدخُّل غير المسؤول والمُتهور؟

على أي حال، سبق أن رأينا في الأغلب الأعمّ من الحالات أن انعكاسات وآثار التدخُّلات تسير عكس المقاصد والنواياوالقرارات، في الغرب كما في الشرق.

■ **إدغار موران** □ **ترجمة يحيى بوافي**

المصدر:

https://www.ouest-france.fr

الرابط المختصر للمقال الأصلي:

https://bit.ly/3CDIolB



shutterstock

لا تصدِّق أنّ الحربَ من أجلِ السلام

انتصار الخوذة أم انسحاب الكمّامة؟!

«لا يهمُّني أن أعيش في أوكرانيا أو لا أعيش فيها. وأن أُذكَرَ أو أُنسَى في هذه الثلوج الغريبة.
لا يهمُّني أن أعيش في الأسر وأن أكبر مع الغرباء دون أن يرثيني أهلي (...)
مَا يهمُّني حقًّا هو أنّ عدوًّا دنيئًا يخدِّر أوكرانيا. يختطفها وينهكها. يسرقها ويغتصبها.
آه. كم يهمُّني ذلك».
هكذا كتب شاعر أوكرانيا «تاراس شفتيشنكو» سنة 1847 معبّرًا عن أوكرانيا المُقاومة التي تعرَّضت في وقته إلى القهر والاغتصاب. إلّا أنّ في وسع هذه الكلمات التعبير أيضًا عن كلّ شعب مستدرج إلى حرب ليست له وكان في الوسع تجنُّبها.



آدم فتحي

لم تمرّ عشرةُ أيّام بين فبراير/شباط ومارس/آذار 2022 حتى كانت «حرب أوكرانيا» تحلّ في نشرات الأخبار محلّ اليمن والسودان وتونس وفلسطين وسائر «البقاع الساخنة». فكأنْ لا حربَ غير «الحرب الأوروبيّة» ولا مقاومة غير «المُقاومة الأوكرانيّة».

لم تمرّ عشرة أيّام حتى تمّت زحزحةُ جائِحةَ (الكوفيد) من صدارة المشهد، ربّما نتيجة «هدنة» سريّة مع المرض! فكأنْ لا ضحايا بالآلاف! لا بروتوكول تباعُد بين الجنود! لا سؤال عن ضرورة «الكمّامة» من عدَمِها في حضور «الخوذة»!

فجأةً تغيَّر محتوى فضاءات الإعلام ومواقع التواصل. انقلب سُلّم الأولويّات! استُبعِد خبراءُ الفيروسات. نُسِي علماء الإبيديميولوجيا. والتفَّ كلٌّ من حول «أيقونته»: أُطلِقَ اسمُ «هتلر» على «بوتين» وأطلِق اسم «الدمية» على «زيلينسكي».

وفي أقلّ من أسبوع طَلَبَ «منّا» المعسكران «توضيح موقفنا» من حرب «بطل الحرّيّة» ضدّ «بطل الفاشيّة»! كُن معي وإلّا فأنت ضدّي! ولم يبقَ بعد هَبّتِنا ضدّ «الكوفيد - 19» إلّا أن نهبّ ضدّ الجَائِحة الجديدة: «بوتين 22» أو «زيلينسكي 007»!

***

ثمّة طبعًا وجوه مقارنة عديدة بين الخصمين.

كلاهما شخص صنعت منه الأحداث شخصيّة. كلاهما يمثّل بلاده ويمثّل عليها. كلاهما يستخفّ بالكارثة متقمّصًا دور البطولة في «لعبة فيديو» بينما الريموت كونترول في يد غيره! كلاهما لا يعلم حتى الآن أنّه، مهما نُفِخَ في صورته، يظل مفتقرًا إلى ملمح ضروري من ملامح البطل: أن يعترف به عدوُّه بطلاً.

والحقّ أنّ الحرب كالحقيقة موجودة دائمًا «في مكانٍ آخر» وتدور بين خصوم آخرين. ولعَلّنا أمام «بروفة حرب» بين الصينَ وأميركا. جنودُها رُوسٌ وأوكرانيّون وساحتُها أوروبّا. في انتظار الأسوأ الذي لا نتمنّاه. ممّا يعني صعوبةَ الاصطفاف إلى واحدة من القوى العظمى على أساس تحديد معسكر الخير ومعسكر الشرّ.

ليس من قوّةٍ إلّا وهي تنظر إلى السياسة العالميّة على أنّها «صراع بين القوى العظمى للدفاع عن دائرة نفوذها وتوسيع تلك الدوائر» (سلافو زيزاك في تصريح نشرته لو نوفيل أوبسرفاتور في مطلع مارس 2022).

***

يتصرَّف أطراف هذه الحرب كأنّهم محبوسون في «فقاعة صابون» هائلة تمنعهم من تفكيك «الشفرات»:

يتصوَّر «بوتين» أنّه قادرٌ على إعادة تشكيل روسيا من جديد على طريقة «ستالين». ولن يلبث أن يدرك أنّه أخطأ في فهم الشعب الأوكراني والشعوب الأوروبيّة. وأخطأ أكثر في فهم شعبه. وليته يدرك ذلك قبل فوات الأوان.

ويتصوَّر «بايدن» أنه يؤدِّب روسيا على طريقة «جون واين». ولن يلبث أن يدرك أنّ أيقظ دُبًّا مجنونًا من جهةٍ، وألقى بلاده في أحضان «الترامبيّة» من جهةٍ أخرى. أي أنّه أخطأ في فهم «بوتين»، وأخطأ أكثر في فهم الشعب الأميركي. وليته يدرك ذلك قبل فوات الأوان.

إنّ «فوات الأوان» تحديدًا هو اللغز المنسي من حوارنا مع أبي هولنا الجديد: هذه الحرب الهادرة التي يتحتّم علينا ألّا ندع خرْقَها يتّسع على الراتق، وألّا نصدّق أنّها من أجل السلام.

السلام مسألة جديّة، شديدة الخطورة، أخطر من أن نضعها في أيدي السياسيّين. إنّ أعجز السياسيّين عن صُنع الأفضل يظلّ دائمًا قادرًا على صُنع الأسوأ.

***

أكّد «بوتين» أنّ هجومه على أوكرانيا عمل «لا بدّ منه» بالنسبة إلى الأمن القومي الروسي. وأكّد «بايدن» أنّ التصدّي لروسيا هو رفض للفاشيّة وعمل إنساني «لا بدّ منه».

والحقّ أنّنا لا يمكن أن نصدّق أنّ هذه الحرب «لا بدّ منها». ولا يمكن أن ننسب هذه الحرب إلى أحد الشعبين على الرغم من سهولة تحديد الجيش، الجيش النظاميّ الروسيّ حتى الآن، الذي يستبيح الأرض الأوكرانيّة ويروّع شعبها ويدمّر عُمرانها.

الحروبُ الوحيدة التي يمكن نسبتُها إلى الشعوب هي حروبُ التحرير من الغزاة وحروبُ التحرُّر من الطغاة. أمّا الأخرى فهي محرقةٌ يُشعِلها الساسةُ إشباعًا لنرجسيّات معطوبة وحساباتٍ خاطئة، وعصاباتٍ عقيدتُها الوحيدة الفساد والاستبداد.

***

من ثمَّ التضامُنُ الطبيعيّ لأغلب شعوب العالم مع الشعب الأوكراني. مِثْلَهُ هي مخلوعة من ماضيها مُقصاةٌ من مستقبَلِها عن طريق التسمية والوصم. فإذا هي «صغار العالم»! ملاعين هذه الأرض! المُستَضعفون أو العالم ثالثيّون أو السودُ أو الأفارقة أو الآسيويّون أو العرب أو الفلسطينيّون!

إلّا أنّ التضامن مع الشعب الأوكراني لا يمنع التضامُنَ مع الشعب الروسي أيضًا. لقد خبرت شعوبٌ كثيرة مثل الرّوس الحياةَ في فم الذئب والمشيَ حفاةً على الجمرة نفسها. وعرفت كيف توقظ فيها الوعي بما يكفي كي تخاطب نقاط التشابه والتواصل مع كلّ شعبٍ يَزُجّ به قادته في حروبهم، قاصِدين ومُستدرَجين.

ولعَلّ ما يزيد الجرح إيلامًا أن نرى الجانب الأكبر من تضامُن الغرب مع الشعب الأوكراني يتحوّل إلى استهداف للشعب الروسيّ. الشعب لا النظام. الشعب الروسيّ مستهدفًا في راهنه ومستقبله وفي اقتصاده وثقافته وفنّانيه ورياضيّيه. إلى حدّ استهدافه في واحدٍ من أكبر أدبائه وأدباء العالم: دستويفسكي!!

كأنّ ثمّةَ مَنْ كان يبحث عن فرصة سانحة للتخلّص من روسيا وتدميرها حضارةً واقتصادًا ومجتمعًا وشعبًا، وعثر على فرصته أخيرًا، موظِّفًا أعداء من داخلها وخارجها، فإذا هو يصبُّ الزيت على النار إحماءً للحرب مستفزًّا هذا، مستدرجًا ذاك.

***

علينا أن نحذر من أولئك الذين يمسكوننا من العواطف. يدغدغون الثارات المكبوتة والقوميّات الغريزيّة. لا يهمّهم أن تُدمَّرَ أوكرانيا اليوم وروسيا غدًا، ثمّ أوروبا من ورائهما. ولا يهمّهم أن ينتقل الدمار بعد غدٍ إلى بقيّة قارّات العالم.

إنّ للعواطف كما للحرب «تضامُنها الكاسر» الذي لا ينجو منه أحد. وهي مَدْخَلُنا إلى الفرجة الحمقاء على «كانيباليّة» قادةٍ يطالبوننا بالمزيد من «الموت من أجل الوطن»، بينما هم يحثّوننا على «الموت من أجلهم» عوضًا عن الحياة من أجل الوطن.

لقد مررنا بهذه التجربة!

ولن نغيِّر ما بأنفسنا ما لم نتسلّح بالوعي. الوعي مطلوب أكثر في الكارثة لأنّها «عين العاطفة». ولن نصبح جديرين بتاريخنا وجغرافيانا وإنسانيّتنا ما لم يساعدنا ذلك الوعي على التخلّص من رواسب الاستعمار وثقافته. وما لم نفكِّر معًا وبأنفسنا. وما لم ننتقل من مرحلة التعايش إلى مرحلة البناء. من مرحلة «العيش معًا» إلى مرحلة «العمل معًا».

عندئذٍ، وعندئذٍ فحسب، قد ننجح في مواجهة الحقيقة المرّة: لم يعد السلام قاعدة والحرب استثناء. أصبحت الحرب هي القاعدة والسلام هو الاستثناء. ولم يعد علينا أن نخشى الحرب العالمية الثالثة، بل بات من واجبنا أن نسأل ونفكِّر كيف نضع لها حدًّا وكيف نجعلها آخر حرب. لقد بدأت هذه الحرب منذ «امتُحن» الضمير العالمي في أرض فلسطين، ومنذ سقط في الامتحان.

***

في انتظار ذلك لا أعلم هل تظلّ هذه الكلمات صالحة حين تصل إلى القارئ؟ هل تكون بعض الخفايا قد كشفت؟ هل يكون النظام العالمي قد تغيَّر بشكلٍ دراماتيكيّ؟!

إلّا أنّ الأكيد أنّه سيكون هناك مَنْ يتوهَّم أنّه الرابح. بينما الجميع خاسرون. لأنّ الخسارة هي العنوان الوحيد لحروب الدمار التي لا يُرجَى من ورائها إلّا التحكّم في «صفقات الإعمار»!

وها نحن بين هذا وذاك نرقص رقصة الطائر الذبيح بين جائِحتين: واحدة بكمّامة لا نريد الاعتراف بأنّها انسحبت، وإن لحين. والأخرى بخوذة لا نريد الإقرار بأنّها انتصرت، وإن لحين..، لأنّنا نحلم بانتصار الإنسان.

ثمّ ها هي نصالُ معاركنا القديمة «تتكسّرُ» على نصال معاركنا الجديدة. وها نحن هنا مقاومون. يصلنا دويّ الانفجارات وفرقعة الرصاص وعويل الأبرياء فنلجأ إلى شموخ الأغاني:

«في الحرب القادمة (لعَلّ طبولها تقرع وراء سور المدينة). أضع قلمًا في يد كلّ جنديّ. أقول له اجعل من هذا القلم قصبة. لا تصدّق أنّ الحرب من أجل السلام.

(...)

في الحرب القادمة (لعَلّ طبولها تُقرع وراء سياج الحديقة). أضع قصبة في يد كلّ جنديّ. أقول له اجعل من هذه القصبة نايًا. التحق بأوركسترا الأرض. أنصت إليها تغنّي:

ستعرّي الأرضُ زنديها لنرعَى
حنطةَ الحُبّ وخُبّيْزَ الأغاني
وستغدو خوذةُ الجنديّ عُشًّا
وعصا الشرطيّ قوسًا للكمانِ
وليكن ذلك في غير مكاني
وليكن ذلك في غير زماني..».

ألكسندر كلوج:

«الفائز» ليس مَنْ يربح المعارك!

ألكسندر كلوج، مؤلِّف وفيلسوف ومخرج سينمائي ومنتج تليفزيوني، درس القانون وعشق التاريخ والأدب.. ذاع صيته منذ عام 1983 كأحد رواد السينما الألمانية الجديدة، فقد شارك في تأسيسها وتطويرها من الناحيتين النظرية والتطبيقية. يُعَدُّ «كلوج»، البالغ من العمر 90 عاماً، أحد الأصوات الفكرية الرائدة في ألمانيا، حيث عمل بكثافة على مدار نصف قرن، مُقدِّماً مجموعة كبيرة من الأعمال التي تُعَدُّ امتداداً، بالكلمة والصورة، للنظرية النقدية لـ«مدرسة فرانكفورت». كذلك تناول، بكثافة، تاريخ الحروب في أعماله، إذ يعتبره مؤرِّخو الأفلام بمثابة المرجع القانوني والسياسي في السينما الألمانية في فترتي الستينيات والسبعينيات. حصدت مؤلَّفاته أشهر الجوائز الأدبية الألمانية، بالإضافة إلى فوز أفلامه بجوائز سينمائية مرموقة من العديد من المهرجانات: «كان» و«برلينالي» و«فينسيا»..

تُرى، كيف له أن يشرح مفهوم الحرب من منظور الحاضر، وليس الماضي الذي اعتاد توثيقه في أفلامه، تزامناً مع كواليس حرب آنية تدور، بالفعل، على أرض القارة العجوز؟

سيد كلوج، ظلَّت فكرة الحرب تؤرِّقك في كُتبك وأفلامك ومقابلاتك، وفجأة عادت الحرب من جديد إلى أوروبا.. كيف يمكنك تعريف وتحليل الوضع الحالي؟

- يُقال إنك إذا واصلت التزلج على طبقات الجليد الهشة، من المُستحيل أن تتفادى السقوط، إلّا إذا واصلت التزلج بأقصى سرعة ممكنة. هذا، بالتحديد، ما نعيشه الآن.. مجموعة من الأحداث المُتلاحقة والهشة إذا ما نظرنا إليها نظرةً واحدة أكثر شمولية. إنه لأمر مؤسف أن تدور حرب مفتوحة هنا. لا أحد يمكنه التحكُّم في الحرب. لا توجد قيمة واحدة في العَالَم، مادية أو مثالية، تبرر أن ندق طبول الحرب من جديد. لست واعظاً أو داعية للسلام. لكن الحرب منعطف لا يمكن التنبؤ بتبعاته. الشيء الوحيد الذي لا يزال غير قابل للسيطرة على الإطلاق هو «الحرب». ربما يتمكَّن العلم من إيجاد ترياق للأمراض، لكنه يعجز عن وضع نهاية للحروب.

رغم ما تقول، فقد صارت الحرب الآن أمراً واقعاً يفترش ساحة القارة الأم.

- أمرٌ مؤسف بكل المقاييس.. المحنة التي عايشتها في أثناء الحرب العالمية الثانية، والتي انتهت عام 1945 بهزيمة ألمانيا واجتياح الحلفاء لأرضنا، باعتبارها إحدى دول المحور الخاسرة، أعطتني الكثير لأفكِّر فيه. لا يمكننا، بأي حال من الأحوال، أن نمتلك رؤية شاملة ننظر بها إلى أنفسنا في تلك الحقبة المُهمَّة والحرجة من تاريخنا: لا يمكن للجميع أن يكونوا قضاة أو جلادين. بالطبع، بدا لي الأمر غريباً ومثيراً للتأمُّل.. وبعد أن هبت رياح الحرب من جديد، جلست أفكِّر ملياً. كيف تحوَّل الواقع، فجأة، إلى مسرح جديد لأحداث الماضي؟ أهو إعادة بعث لكواليس السلطة كما كانت عليه في القرن الثامن عشر، أم جنون، أم حسابات مبهمة لا يعرفها أحد؟ لا أستطيع الحكم على هذا، في الوقت الحالي. وبصفتي رجل قانون، أعلم جيداً أن القضايا التي يَصدُر فيها حكمٌ لا يتعدَّى 20 سطراً، تسبقه -في الأغلب- عشرات الصفحات من الحقائق والوقائع والمُلابسات. لكننا، مع الأسف، لا نملك شيئاً من ذلك في تلك الحرب.. كل شيء نشأ من العدم، أو على الأقلّ، هكذا يبدو.

ما هو الوضع البديل، في رأيك؟

- كان ينبغي «إعادة الضبط» بالكامل.. لكلا الجانبين.

«إعادة الضبط» ...؟! ماذا تقصد بذلك التعبير؟

- قد يبدو الأمر غير واضح للوهلة الأولى. ولكن عليك العودة إلى بداية المُواجهة. إنّ بديل الحرب هو أن تكون هناك فرصة لتدشين هيكل أمني سليم ومتكامل. عليك أن تحدّد أولاً النقطة التي تسمح بالتقاء تفاهمات كلا الجانبين. الفائز ليس مَنْ يربح المعارك، بل مَنْ يصنع السلام ويحقن نزيف الحرب. دعني أعطك مثالاً: لقد ظهر القانون الدولي حول مونستر وأوسنابروك في عام 1648. في ذلك الوقت، كانت تدور الحرب التي استمرَّت 80 عاماً بين هولندا وإسبانيا. في الوقت نفسه، انتهت حرب الثلاثين التي استمرَّت ثلاثين عاماً في أوروبا الوسطى بعملية تفاوض استغرقت خمسة أعوام. الشيء الحاسم في اتفاق سلام «ويستفاليا» هو إقرار ما عُرِف بـ«عام الهدنة».. هذا العام جسَّد مفترق طرق لجميع الأطراف. لقد كانت المرّة الوحيدة، خلال حرب دامت ثلاثين عاماً،



التي لم يخرج فيها أحد الأطراف منتصراً. هذه النقطة بعيدة بنفس القدر عمَّا كان يريده جميع أطراف النزاع. لقد شكَّل هذا العام، وهذه الهدنة مساحةً صغيرة لالتقاط الأنفاس واحتمالية العثور على هامش من الفرص للتفاوض بشأنها. ومن ثمَّة، أصبح هذا العام الذي أعادت فيه كل الأطراف المُتناحرة حساباتها، من جديد، بمثابة مفتاح للسلام. ليس من الضروري أن تنتهي الحروب بفائز وخاسر. هناك حاجة إلى التوقف. التوقف، فحسب، لإعادة تقييم كل شيء من جديد، ولإعطاء نظرة مختلفة للأمور. هذا ما أعنيه بـ«إعادة الضبط» مثلما نعيد «ضبط» هواتفنا المحمولة. (ضاحكاً)

كيف ترى علاقة ما قلته للتو بـ«الحرب» في أوكرانيا؟

- في البداية، دعنا لا نتحدَّث عن السياسة ولا عن اليقينيات. في النزاع الحالي، يدّعي كل جانب أن لديه نظرةً عامة للأمور. ولكن، في الواقع لا يوجد أي منها. ووفقاً لرؤية منظِّر الحرب العظيم «كلاوزفيتز» وعباراته الثاقبة عمَّا أسماه «ضباب الحرب». فإنه بمجرد أن تندلع الحرب، كل شيء يصبح غير مؤكَّد وضبابي لأقصى درجة. هذا المُحيط الغامض من الاحتمالية يمثِّل التحدّي الذي يجب أن نستجيب إليه. ولهذا السبب تتعذر إقامة هيكل أمني من خلال تبنّي موقف أخلاقي نتشاركه جميعاً نحن الغرب.. للفيلسوف الشهير «إيمانويل كانط» عبارة مهمَّة، يقول فيها: «حتى عالَم الشياطين يمكنه تأسيس جمهورية، بشرط أن يطبق قواعد العقل». في الواقع، أنا لست منحازاً لأي جانب. أحكم بحياد تام ولا انتصر إلّا للحرّيّة وتقرير المصير. ليس لي الحق في أن أحكم على ذلك. لكنه رأيي الخاص، والذي أعبِّر عنه انطلاقاً من قناعة: «ما الهدف من ذلك في ضوء هامش من الواقعية؟».

كيف نصل إلى تلك التعادلية؟ يبدو صعباً للغاية تحديد مثل هذه «النقطة».

- إذا قمت بقياس علاقات الجاذبية بين الأرض والقمر، ستجد ما يُعرَف بـ«نقطة الأباريك». وهي كلمة يونانية تعني «نقطة اللاعنف» أو «نقطة اللامقاومة». عند هذه النقطة، تتوازن جاذبية أحد الأجرام السماوية مع جاذبية جرم سماوي آخر. هناك نقاط قليلة جداً بين القوى السياسية يمكن من خلالها التوصل إلى تفاهمات موضوعية. إنها حتماً موجودة. ولكن ينبغي بذل الكثير من الوقت والجهد وصولاً إليها.

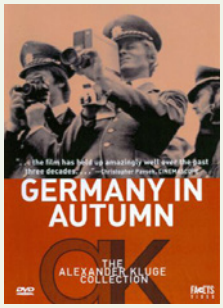
إذن نحن بحاجة للوساطة.. فهل من الصعب أن يكون هناك «سلامٍ عادل»، «سلام» بمفهوم أكثر رحابة من مجرد كونه «غياباً للعنف»؟
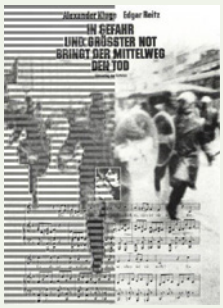
- الأمل في تحقيق سلام عادل يضيق من نطاق الاحتمالات. الحرب كما الوحش، فلا تنتظر منها الكثير. عنصرها الأول الغموض. والثاني القدرة على التطوُّر مثل الفيروس. وخاصة الحروب التي لا يمكن لأحد أن ينتصر فيها، لكونها تغيِّر باستمرار مكانها وشكلها وقدرتها على استعراض مظاهر القوة والقسوة في آنٍ واحد. وَصَفَ مُنظِّر الحروب «كلاوزفيتز» الحرب وصفاً دقيقاً للغاية، حيث شبهها بـ«حرباء حقيقية»، وكان مُحِقاً، فإذا بدا أن الحرب قد توقفت عند نقطةٍ ما، فهذا ليس صحيحاً. هي فقط تستعد لتبدأ مرّةً أخرى عند نقطةٍ أخرى. رأيت ذلك في سورية، حيث غيَّرت الحرب شكلها فقط، لكنها لا تنتهي. فكرة أن أي دولة أو حاكم سيفوز بأي حرب

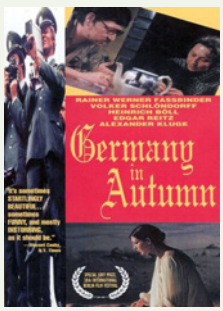


هي فكرة خاطئة وليست واقعية أيضاً. «هانيبال» -القائد العسكري القرطاجي- كان يفوز بمعركة تلو الأخرى، وفي النهاية خسرت جمهوريته الحرب. «نابليون» كان دائماً منتصراً، حتى جاءته معركة لايبزيغ. تاريخياً، كلاهما فائز، لكنهما لم يفوزا في الواقع أبداً. عندما تندلع الحرب، لا يهم التفكير في كيفية الفوز بها وكيفية التغلب على ما يفعله خصمك. هذا لن يسفر إلّا عن المزيد من العنف والشقاق. «لا يمكنك إطلاق النار على الفيروس بالمدفعية الثقيلة»، كما قال ماكرون في بداية الوباء: «نحن في حرب مع الفيروس». الحرب لا تهزمها حرب مثيلة. ولكن السبيل الوحيد لإنهائها هو إيجاد مساحة صغيرة يَنفُذ منها شعاع السلام.









أتعتقد أن مسألة فرض العقوبات ضد روسيا لم تكن هي الطريقة الصحيحة؟

- يعرف كُلُّ مروِّض سيرك أنه إذا اقترب كثيراً من الحيوان وأحدث اضطراباً في منطقة الأمان الخاصة به، فسوف يتعرَّض لمُهاجمته. من الغريب، أن هناك شيئاً مشابهاً جداً بين القوى السياسية وبين المثال الذي ذكرته لك. القوى السياسية تشبه حيوانات افتراضية. ومن ثمَّة، نحن بحاجة إلى إعادة تهجي الأبجدية السياسية مرّةً أخرى. أقصد بذلك أن الحلول دائماً ما تُولَد، حيث ينشأ الصراع. لقد جرى وضع القانون الدولي عقب التجربة المريرة التي خلّفتها حرب الثلاثين عاماً التي كانت تأبى الانتهاء. كذلك أفرزت تجربة الحرب العالمية الثانية قاعدة سياسية مهمَّة، ألا وهي، أن القوى المُنتصِرة يجب ألّا تتناحر مع بعضها البعض. وفي اليوم الذي مات فيه «هتلر»، جرى إدخال «حق النقض» ضمن نصوص قانون الأمن في سان فرانسيسكو. «من غير المسموح للقوى العُظمى شن حروب مباشرة مع بعضها البعض»، كان هذا البند هو عنصر الاستقرار في أثناء الحرب الباردة، التي شهدت، بالمُصادفة، الكثير من اللحظات بالغة الخطورة. كل هذه الاشتباكات بدءاً من عام 1648، وحتى يومنا هذا -بما فيها الحرب البيلوبونيسية[1] التي لا تنتهي- تشكِّل جزءاً من الأبجدية السياسية. يبدو الأمر غرائبياً، كما هو عليه الآن: خاصة تحت وطأة الأزمة، حيث يتحتم علينا تحديد عناصرها.. السياسة ليست صُنع القرار، كما هو مُعتقَد في كثير من الأحيان. في ظل عالَم عدائي تعدُّدي، لا يمكن لأحد أن يُقرِّر. لا أحد يستطيع فعل ذلك. أقصى ما يمكن فعله هو الاختيار بين التفاوض أو شن الحرب، لا سيما لأن ما من أحد يمكنه اتخاذ قرارات في الحرب، التي تشبه «شيطاناً» لا يمكن السيطرة عليه، حيث لا شيء يمكن تقريره، ولا أحد يستطيع الفوز. مَنْ يفز سيخسر لاحقاً، فليس هناك مَنْ يربح في الحروب.

صور الحرب التي نراها تتسم بـ«ذكورية مفرطة»: لقد استبدل الرئيس الأوكراني بدلته الكلاسيكية بـ«سترة» عسكرية قاتِمة، بينما أمسك المُلاكم الأوكراني الشهير «فلاديمير كليتشكو» بالمدفع الرشاش مدافعاً عن بلاده. فهل أصبحت للحرب «جمالية جديدة»؟ وهل التفاوض احتمال سيظل قائماً ضمن الاحتمالات التي ذكرتها؟

- هذا، بالتحديد، ما أجده غاية في الخطورة. جمالية الحرب ما هي إلّا سوء تطبيق للخيال. نحن بحاجة إلى أن ندرِّب أنفسنا على امتلاك القدرة على التمييز بمنتهى الدقة. وبدلاً من محاولة تجميل الحرب، علينا أن نشحذ قدرات العامة حتى يمكنهم التمييز بحواسهم وتعاطفهم الكامل. إذا فعلنا ذلك جيداً، سنكون قادرين أيضاً على التواصل. ففي النهاية، وقوف «كليتشكو» خلف مدفع رشاش ليس أكثر من مجرد «ملصق دعائي». أما عن التفاوض، فهو يشبه «أنزيماً» من شأنه أن يخلق مساحة من الاحتمالات.. نحن بحاجة إلى الوساطة. العنف في مواجهة العنف لن يجدي.. الحرب «معدية» مثل الفيروس بالضبط، وعلينا ألّا نقربها أو نلمسها. نحتاج إلى لحظة تتوقف فيها الأطراف المُتصارعة عن القتال. يقول الكاتب والدبلوماسي والسياسي الألماني الراحل «جونتر جاوس» إنّ الكثير من الخبرة تكمن في نقاط ضعف الناس وأخطائهم. الأخطاء لها أسبابها. وإذا فحصنا هذه الأسباب، سنكتسب ثروةً من الخبرات. وهذا أفضل من التمادي في إصدار الأحكام. ومن ثمَّة، سيمكننا الوصول إلى أرض مشتركة ترسو عليها مركبة فضائية تسمَّى «الهدنة».

■ **حوار: بيتر نويمان □ ترجمة: شيرين ماهر**

هامش:

1 - نشبت بين اليونان القديمة، ممثلَة في أثينا، والرابطة البيلوبونيسية، المُمثلَة في أسبرطة وحلفائها.

المصدر:

https://www.zeit.de/kultur/literatur/2022-03/alexander-kluge-krieg-ukraine-europa-frieden


shutterstock

حرب عالمية على الواجهة الاقتصادية

هل تستفيد الدول الفقيرة من صراع الأقوياء؟

الجانب الإيجابي للأزمات هو الإمكانيات والفرص التي تفتحها للتفكير. عندما يتعلَّق الأمر بالاقتصاد فقد تكون إيذاناً بنهاية نموذج والمرور إلى آخر، ولكنها أيضاً قد تكون محطة استراحة فقط لالتقاط الأنفاس من أجل مواصلة الطريق نفسها إنما بوسائل مختلفة أو محسَّنة. في كل النظريات هناك دائماً شيء ناقص، كما قد تكون هناك أخطاء في بنائها، لكن الأكيد هو أن الممارسة هي التي تكشفُ عن كلِّ ذلك في غالب الأحيان. هذا النقص هو ما حفَّز الإنسان على الإبداع وعلى تجاوز الصعوبات والأزمات، في الاقتصاد كما في مجالاتٍ أخرى.

اليوم، وعلى عكس الأزمنة الماضية، فإنّ دورة الأزمات قصيرة، تتأثر بالسرعة التي تسير بها الحياةُ البشرية في ارتباطها بالتطوُّر التكنولوجي أساساً، وكذلك بالارتباط المُتبادل الوثيق بين الدول اقتصادياً على الخصوص، وإنسانياً بسبب الهجرات المُتقاطعة للشعوب، حيث الجاليات الأجنبية في كلِّ مكان، وكذلك الاستثمارات والشركات. حدث هذا بسبب العولمة أكيد، ولكن أيضاً بسبب الامتيازات المُقارنة للدول التي أفرزت الحاجة المُلحة إلى التكامل والتعاون والتجارة، وإلى البحث عن تحقيق الأرباح العالية في أي بقعة يمكن العثور فيها على يد عاملة أرخص وعلى وفرة في المواد الأولية وعلى امتيازات ضريبية، وفي حالات قصوى، لا إنسانية أحياناً، على لامبالاة في ما يتعلَّق بالشروط والظروف التي يشتغل فيها العُمَّال أو بالحفاظ على البيئة على سبيل المثال.

هذا التمهيد يبقى ضرورياً بصدد قراءة التداعيات الاقتصادية للمُواجهة العسكرية بين روسيا وأوكرانيا، التي لن تكون تداعيات معزولة، وإنما تنضاف إلى تَراكُم مخلفات الأزمات السابقة، خاصة تلك التي تلاحقت، يداً في يد، منذ 2008، والتي جمّدت بشكلٍ أو آخر دينامية الاقتصاد العالمي، مروراً بارتفاع أسعار المواد الأولية وموجات الانغلاق مع الشعبويات المُتصاعدة والحرب التجارية الأميركية الصينية وما رافقها من تراجعٍ عن مبادئ التجارة الحرّة والعولمة، ثمَّ جائحة كورونا وصولاً إلى لغة السلاح في 2022.

ظاهرياً الحرب بين بلدين جارين سينتهي بهما المطاف عاجلاً أو آجلاً للجلوس إلى طاولة المُفاوضات والبحث عن حلّ، وليس من المُحتمل أن تمتدَّ العمليات خارج الحيز الذي تدور فيه حالياً، لكن ما وراء ذلك أن العَالَم يعيش حرباً عالمية ثالثة، الفرق بينها وبين الحربين السابقتين الأولى والثانية، أنها ليست على الأرض، ومن المُستبعَد أن يقع فيها ضحايا بالشكل التقليدي لضحايا الحروب. الناس الذين سيقتلون بسلاح الجنود (وهو أمر سيئ في ذاته) لن يكونوا بالعدد الضخم، لأنها في الأساس حرب على جبهتين أكبر من الجبهة العسكرية، إعلامية افتراضية واقتصادية مالية، برهانٍ أساسي هو زعامة العَالَم اقتصادياً، والتحكُّم في تدفُّق محرِّكات الحياة على الأرض، أو إذا لم يكن التحكُّم فعلى الأقلّ التوازن بين الأقطاب الكبرى المُتمثلة في الدول ذات القوة الاقتصادية المدعومة بقوتين أخريين عسكرية وتكنولوجية.

إنها حرب عالمية على الواجهة الاقتصادية، لأنها تجسِّد الجانب الأسوأ لما يمكن اعتباره فضائل العولمة المُتمثلة في تحويل العَالَم إلى قرية صغيرة، التواصلُ بين سكّانها سهلٌ، وتدفُّق السلع والخدمات والأموال يتمُّ بانسياب غير مسبوق مع الرفع الكلي أو الجزئي للإجراءات الحمائية، بالرغم من العودة إليها في السنوات الأخيرة حتى وإنْ كان ذلك بشكلٍ محدود وانتقائي، ثمَّ أيضاً تخفيف القيود على تنقُّل الأشخاص بما يعني فرصاً أكثر للعمل أمامهم سواء كعُمَّال أو مستثمرين دون الحديث عن السياح ومساهمتهم في تحريك الدورة الاقتصادية في أكثر من بلدٍ عبر العَالَم. هذه النماذج من الفضائل تنطوي على تناقضاتها التي ربما تصوَّر مهندسو العولمة أن تتدخل اليدُ الخفية لإزاحتها، خاصة مع اختفاء أسباب التوتر والتقاطب عملياً منذ انهيار جدار برلين قبل أكثر من ثلاثين سنة.

للحروب العسكرية أهلها المُتخصِّصون لتحليل مجرياتها على الأرض وذلك في فضاءات النقاش المُخصَّصة لذلك، لكن الأزمة الحالية بين روسيا وأوكرانيا، من الناحية الاقتصادية أكّدت معطياتٍ قائمة وكشفت عن أخرى، إما كان يتمُّ تجاهلها، وإما كانت خارج التوقُّعات. يتمثل ما أكّدته في أن العَالَم الغني عندما تتصارع مكوِّناتهُ فإنّ الضرر الأكبر يقع على مسافاتٍ بعيدة من مواقع الصراع، أي أن الدول الفقيرة في العَالَم الثالث أو في الجنوب أو مستعمرات الأغنياء القديمة هي التي تؤدي الثمن،


shutterstock

لأن سيادتها ناقصة في ما يتعلّق بحاجياتها الغذائية والطاقية والصناعية، وأحياناً بأبسط مستلزمات الحياة اليومية. ومن ذلك أن هذه الوضعية قد تجعل دولاً عديدة أكثر هشاشة على المُستويات الاقتصادية والاجتماعية والأمنية، التي ستتأثر بالارتفاع المُفاجئ للأسعار الناجم عن صراع البلدين اللذين يُشكّلان مصدراً لكثير من المواد الفلاحية (القمح، اللحوم، زيوت عباد الشمس...) التي تستوردها الدول العربية والآسيوية والإفريقية.

المُعطى الثاني الذي أكّدته هذه الأزمة هو أن دورة الأزمات العَالَمية باتت قصيرة وسريعة، لكن الجديد هو أن استباقها والاستعداد لمُواجهتها بات غير ممكن إلى حدٍّ بعيد. وهو ما يتسبب في تراكم التداعيات السلبية بشكلٍ يصعب معه التعافي منها، لأنه لا يمكن معالجة آثار أزمات عديدة دفعةً واحدة.

أما المُعطيات التي كشفتها هذه الأزمة فتتمثل في أن الهشاشة ليست حكراً على اقتصادات الدول الفقيرة، بل إنها تمتدُّ لتشمل الدول الغنية، مع الإقرار بأن المُقارَنة تظل نسبية اعتباراً للتفاوت الموجود بين مستويات الرعاية الاجتماعية في أبعادها المُختلفة في كلِّ دولة أو مجموعة دول. إن هذه الهشاشة ستتفاقم أكثر بسبب التضخم وأيضاً بندرة المواد الاستهلاكية اليومية، سواء تعلّق الأمر بالغذاء أو بغيره. لكن هذا مستوى من الهشاشة متفرِّع عن هشاشة أكبر، هي التي تعاني منها الدولة نفسها، ففي الوقت الذي يتنبَّأ فيه عدد من المُهتمِّين بالتحليل الاقتصادي بارتفاع عدد الأشخاص الذين سيتدحرجون في أوروبا إلى ما تحت خط الفقر بسبب آثار كورونا وتداعيات الأحداث في أوكرانيا، فإنَّ دولاً كثيرة انتبهت إلى أنها بدون سيادة كاملة، لأنها مرتبطة بآبار النفط والغاز الموجودة في روسيا، وأخرى بحقول القمح والذرة التي تُزرَع في أوكرانيا، وأيضاً في روسيا. بمعنى أنه من الوارد أن تَسكتَ الآلات التي تحرِّك صناعاتها الأساسية وعصب اقتصادها وتجارتها الخارجية، وأنها قد تجد نفسها أيضاً في مواجهة مواطنيها مباشرةً عندما لن يتوفَّر لهم ما يكفي من الخبز. ولعَلّ هذا هو ما يفسِّر من جهةٍ تردُّد عدد من الدول الغربية بشأن تشديد العقوبات الاقتصادية على روسيا، ويطرح من جهةٍ أخرى السؤال حول ما إذا كانت هذه العقوبات هي الردُّ الأمثل، ليس الآن فقط، بل مستقبلاً أيضاً، على مثل هذه الوضعيات، مادامت آثارها تصل أيضاً بشكلٍ ارتدادي إلى مَنْ فرضها.

الاقتصاد العالمي في السنوات القليلة المُقبلة سيكون عليه، إذاً، مواجهة تداعيات متزامنة لأزمات مختلفة تعاقبت خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة (الأزمة الاقتصادية لسنة 2008، التهديدات المُرتبطة بالتغيُّر المناخي، الصراع التجاري الصيني على عهد الرئيس ترامب، جائِحة كورونا، ثمَّ أزمة القرم الأخيرة)، وهو ما يمثِّل تحدّياً غير مسبوقٍ سيغيِّر بلا شكّ طبيعة العلاقات الدولية في المجال الاقتصادي، وقد تتمُّ إعادة النظر في ما يبدو حالياً أنها منظومة لا يمكن التراجع عن مبادئها، أي العولمة والارتباط المُتبادل ليس بين اقتصاد دولة وأخرى أو اقتصاد مجموعات دول، وإنما ارتباط متبادل بين مكوّنات المُجتمع الدولي جميعها، وبالتالي من المُمكن أن تتفكك كيانات قائمة مثل الاتحاد الأوروبي وتظهر عمليات شبيهة بـ«البريكسيت»، خاصة مع دعوات اليمين لذلك في أكثر من دولة، وأيضاً مع نوعٍ من اختلاف المصالح بين أعضائه المُرتبطين بقدرٍ متباين بطرفي أزمة القرم من ناحية النفط والغاز والقمح والمواد الغذائية الأخرى، بالإضافة إلى أنهما سوقان استثماريان لرؤوس الأموال الأوروبية والغربية عموماً، دون إغفال حضور رؤوس الأموال الروسية على الخصوص في عددٍ من القطاعات بالدول الغربية عموماً والاتحاد الأوروبي خصوصاً، كبريطانيا (من خارج الاتحاد) وألمانيا التي تُعَدُّ ثالث وجهة لهذه الاستثمارات.

لهذا تشبه خريطة الاقتصاد العالمي حالياً رقعة شطرنج لا يمكن التكهن بنتائج ما يحدث فوقها. ويبدو أن التعبئة العالمية لمُواجهة جائِحة كورونا، بالرغم من المُناوشات التي شهدتها بعض مراحل هذه المُواجهة، قد تبدَّدت حالياً ولسنواتٍ طويلة مقبلة في الغالب، وأن العَالَم بصدد إعادة النظر في التحالفات والشراكات الاقتصادية، لأن هناك أطرافاً من خلال موقفها مما يجري تدرس حسابات الربح والخسارة إنما ليس اقتصادياً فقط، بل سياسياً أيضاً. بلد مثل الهند مثلاً قد يكون بديلاً جيداً لسوق النفط والغاز الروسيين، وهو ما قد يمكِّن هذا البلد من رفع أدائه الاقتصادي بتطوير الصناعات وباستقطاب الاستثمارات، والصين التي ستعمِّق شراكاتها مع روسيا أكثر كمستورد ومصدِّر معاً مما يعني كسب جزء من معركتها الاقتصادية والسياسية مع الولايات المُتحدة، وقد تضطر هذه الأخيرة إلى التخلّي عن بعض التحفُّظات والإجراءات تجاهها. بالإضافة إلى ذلك قد تحقّق الدول الفقيرة بعض المكاسب التي تساعدها على معالجة أزماتها الاجتماعية والاقتصادية لما بَعد كورونا وعلى تخفيف التوترات السياسية الداخلية، باعتبارها أسواقاً واعدة في مثل الظروف الراهنة. وما من شكٍّ في أن أنظار الأقوياء ستتجه إليها وقد تحظى تبعاً لذلك بنوعٍ من التوازن في علاقاتها مع هؤلاء. ■ **جمال الموساوي**

مايكل والزر:

هل يمكن لحَربٍ أن تَكُونَ عادلةً؟

هل توجد أسبابٌ عادلةٌ للدخول في الحرب؟ إجابة عن هذا السؤال، يضيف «مايكل والزر» إلى السبب التقليدي المُتمثل في الدفاع عن النفس سَبَبَ التّدخل الإنساني، وهو يذكّرُ على الخصوص بوجود كيفيات جيدة وأخرى سيِّئة لشَنّ الحرب، وأنَّ تلك الأسباب لا يكون لها من معنى إلَّا إذا تمَّ الاعتراف بها كونياً.

ينتمي «مايكل والزر» إلى جَيْلِ الأميركيين اليساريين، جيلٌ عاش صدمة حرب الفيتنام، وسنتانِ بعد أن ألقت تلك الحرب أوزارها نشر «والزر» سنة (1977) تأمُّلاً مُطوَّلاً حول حق وقانون الحرب من خلال كتاب يحمل عنوان «الحروب العادلة والحروب الظالمة»، كتابٌ سيجعل منه فيلسوفاً مشهوراً، حتى وإنْ كانت شهرته أقَلَّ في فرنسا، إذ لم تتوفَّر الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب إلَّا سنة (1999) ومع أن «مايكل والزر» يُؤَكِّدُ على البُعد المأساوي لكلِّ حرب، فإنَّهُ يُدافع عن إمكانية أن تكون هناك حروبٌ عادلة محاولاً تحديدَ مقاييس الدخولِ في حربٍ من هذا القبيل (عدالة الحرب jus ad bellum) والسلوك العادل أثناء الحرب (العدالة في الحرب jus in bello). ويذهب الفيلسوف بالخصوص إلى أن هجوماً عسكرياً يمكن أن يكون مُبرَّراً إنْ هو جاء ردّاً على عدوان، فالحربُ العادلة يمكن أن تكون إما دفاعاً في مواجهة عدوانٍ أو استجابةً من قِبل دولة ثالثة لصالح دولة تعرَّضت للعدوان. أما فيما يرتبط بالوسائل التي يتمُّ استخدامها، فإنّ ما يرَكّزُ عليه «مايكل والزر» تحديداً هو أن الفعل الذي يتمُّ بكيفية عادلة هو الذي لا يهاجم بصورة مباشرة ومُتعمَّدة غير المُقاتلين، كما أن الخَسائر النَّاجمة عن وقوع الحرب يجبُ أن تكون متناسبة مع المكاسب. وهذا التفكير لم يفقد راهنيته في شيء، خصوصاً مع الصراعات التي يعرفها الشرق الأدنى والأوسط.

شهدت سنة (2004) نشر كتابين لـ«مايكل والزر» بعد ترجمتهما إلى اللّغة الفرنسية: (من الحرب إلى الإرهاب De la guerre et du terrorisme)، و(الأخلاق القصوى وأخلاق الحدِّ الأدنى Morale maximale, morale minimale)، الكتاب الأول منهما يندرجُ في نفس المسار الفكري لكتاب (الحروب العادلة والحروب الظالمة)، بينما يعمل الكتاب الثاني على إبراز إمكانية تصوُّرنا لتَدخُّل إنساني -حتى لا نستشهد سوى بهذا المثال- يكونُ خاضِعاً لمبادئ أخلاقية كونية، دون تفريطٍ في التعدُّديَّة.

بعد انصرام ثلاثين سنة على نشرك لكتاب (الحروب العادلة والحروب الظالمة) لم تَشهد مواقفك تغييراً يُذكر؟

- نعم لم تشهد مواقفي في مجملها تغييراً كبيراً، لأن الأساسي في التعديلات التي اقترحتُها تعُود إلى اقتناعي اليوم بأنَّ منظِّري الحرب العادلة لم يُولوا ما يكفي من اهتمام بما يعقب الحرب وينجم عنها، فإلى جانب سؤال عدالة الحرب (jus ad bellum) (هل الدخول في الحرب عادل أم لا؟) وسؤال العدالة أثناءها (du jus in bello) (هل الكيفية التي تمَّت بها الحرب عادلة؟)، يلزمنا أن نُضيف منذ الآن سؤال عدالة ما بَعد الحرب (le jus post bellum)، كي نحدِّد ما الأثر أو النتيجة العادلة للصراع ونفكِّر في ما يبقى من الأنسب القيام به والمُتعلِّق بالقوى المُحتلَّة والبناء السياسي بعد الحرب، ويمكننا تصوُّرُ أثر أو نتيجة عادلة لحرب غير عادلة كما يمكننا بنفس الشكل تصوُّر سلوك عادل لحرب غير عادلة أو أن تجري حربٌ عادلةٌ بكيفية غير عادلة وأن تفضي إلى احتلال مُرعب بعد ذلك، لذلك كان لِزاماً التمييزُ بين ثلاثة أنواع من الأحكام المُستقلّة عن بعضها البعض أو هي كذلك نسبياً.

والنقطة الأخرى التي وجدت نفسي منقاداً إلى مراجعة موقفي بخصوصها هي تلك التي تخصُّ الأسئلة الخاصة بالتدخلات العسكرية لأسبابٍ إنسانية، ففي الفترة التي صدر فيها كتاب الحروب العادلة والظالمة وضعت موانع ثقيلة، بمعنى أن التدخل لأسبابٍ إنسانية يمكن أن تكون له تبريرات غير أنني بقيت متشككاً جداً تجاهها، لكن ما حصل خصوصاً في البوسنة، وكوسوفو، وفي رواندا، وفي تيمور الشرقية، جعَلني أكثر استعداداً لتبرير استعمال القوة من أجل مواجهة عمليات التقتيل الجماعي، وفضلاً عن ذلك كان من اللازم بالنسبة لي، منذ ثلاثين سنة، أن يجيب التدخل لأسباب إنسانية على «اختبار الدخول والخروج»، بمعنى أن القوى المُتدخلة تضع



حداً لأشكال العنف، ثمَّ تنصرف لحال سبيلها، ذلك ما قام به الهنود في بنغلاديش لم يفعله الفيتناميون في كمبودج. وأنا اليوم أعتبر (وهو ما قادني من جهةٍ أخرى إلى التفكير في (عدالة ما بَعد الحرب jus post bellum) أنه لا يمكننا الاكتفاء بالإطاحة بحكومة دموية وبعدها ننصرف إلى حال سبيلنا فحسب، بل من اللازم أن نفكّر في كيفية بناء السلطة العمومية، ومن المُحتمَل ألَّا يكون «اختبار أو محك الدخول والخروج» هو الأفضل.

كثيرون انتقدوا نظريتك حول «الحرب العادلة» لتشجيعها التدخُّلات الأحادية الجانب.

- ليست هناك نظرية أخلاقية بإمكانها الاحتراس والاحتياط من سوء توظيفها، لا يمكننا إنتاج رسالة تكون ألفاظها وكلماتها هي ذاتها مَنْ يتولى التَّمَرُّد حين تتمُّ إساءة توظيفِهَا! فهل تساءلتم أكَانَ الخطاب المُناصر للديموقراطية سيسهِّل مهمَّة الطغاة، حين وصفت بلغاريا الشيوعية نفسها بالديموقراطية الشعبية؟ إنّ الواجب الذي يقع على عاتق الديموقراطيين هو أن يقولوا: «هذه هي خصائص ومميزات الحياة الديموقراطية، وهذه الديموقراطيات الشعبية لا تمتلكها، وبالتالي فهي ليست ديموقراطيات على الحقيقة»، ذلك غاية ما يمكننا القيام به في ما يتعلَّق بنظرية الحرب العادلة. وإنْ كان الرئيس جورج بوش الابن قد أساء استعمال نظرية الحرب العادلة، فلابد من أن نقول بأن النظرية قد أُسِيء استعمالُها: «هذا ما تعنيه العدالة في الحرب، وتلك الحرب لا تستجيب لمعاييرها».

لكن هل الأمر بمثل هذه البساطة؟ هل يمكن لشخصين يستعملان نفس مقاييس الحرب العادلة أن يصلا إلى نتيجتين متباينتين تماماً؟

- طبعاً، في مقدورنا أن لا نتفق حول تطبيق المقاييس، لقد قِيل مرّة بأن حرباً عادلة بالنسبة لأحدهم يمكن أن يُدْرِكَها آخر اعتداءً إجرامياً، وهو ما أعتقِدُ أنه صحيح، لأن مَنْ يتولى التدبير من السياسيين يجد دائماً أناساً يقدِّمون له توصيفات للحرب تتوافق مع المقاييس الأخلاقية والشرعية. وليس هناك قائد دولة أقرَّ بأنه سيشُن حرباً ظالمة أو غير شرعية، غير أن هذا المُشكل يظَلُّ مُباطناً ومحايثاً لطبيعة السياسة، والمُتمثل في أنه ليس في مقدورنا إلَّا اقتراح أفْضَلِ الحُجج.

أنتم ضد دولة عالمية، لكنكم تعارضون أيضاً فكرة سلام أميركي pax americana، وأن الولايات المتحدة الأميركية يجب ألَّا تتولى دور دركي الكوكب، فهل من اللازم إذن أن نعتقد بأن الولايات المتحدة الأميركية والمُنظمات الأهلية أو غير الحكومية تكفي لضمان الأمن والعدالة في العالَم؟

- بالطبع ليس الأمر بهذه الصورة، من الواضح أن الوضع الراهن ليس بالوضع المُرْضي، كما أنني لست متفقاً مع فكرة هيمنة أميركية، لأنّ المسؤولية من وجهة نظري يجب أن تكون متقاسمة، لذلك يبدو لي بالأحرى أن الحاجة قائمة لشراكة بين العديد من الدول والتكتلات التي تلتزم مجتمعة فيما بينها حول حدٍّ أدنى من الأهداف: إيقاف عمليات القتل الجماعي، تشجيع ودعم سلطات أو قوى سياسية تتمتع بالمشروعية وبالاستقرار. والتي ليست بالضرورة ديموقراطية أو رأسمالية، بل ألَّا تكون سفَّاحة وسفَّاكة دماء ولا فوضوية.

وأنا ضد فكرة دولة عالمية، لأنني أخشى من أن يؤدِّي ذلك إلى استبدادٍ عالمي. ومن أجلِ خلق نظام مركزي لأجل الإنسانية جمعاء، سيكون ضرورياً تجاوزُ تعدُّديَّة الثقافات الإنسانية، مما سيفتحنا على خطر أن ينتهي بنا ذلك إلى نظام مركزي استبدادي قاسٍ بشكلٍ خاص، من أجل العثور على نماذج بديلة لهذا النظَام العالَمي، لن يتبقَّى لنا عندها إلَّا التوجُّه إلى كوكب المريخ أو عطارد ! وإذن إذا سارت الأمور على نحوٍ سيئ في ركنٍ أو جهَةٍ من جهات العَالَم، سيكون هناك دائماً ما يبعثُ على الأمَلِ في مكانٍ آخر منه.

أنتم متعلِّقون بتعدُّديَّة القيم، لكننا نجدكم مع ذلك تدافعون في كتاب «أخلاق الحد الأقصى وأخلاق الحد الأدنى» عن وجود مجموعة من المبادئ المُشتركة بين جميع أخلاق العَالَم، ألا تجد في الأمر تناقضاً؟

- لقد حاولت على امتداد سنوات أن أخلق بكيفيات مختلفة تمفصلاً بين أخلاقية مشتركة قاعدية من جهةٍ وبين الثقافات الإنسانية المُتنوِّعة من جهةٍ أخرى، إحدى كيفيات القيام بذلك، والتي تخليت عنها واستبعدتها في كتابي، هي تلك المُتمثلة في الاعتقاد بوجود نواة من مبادئ مركزية وطبيعية وعقلانية (ما أسميه أخلاق الحدّ الأدنى)، وأن هذا المجموع الأدنى قد تمَّت بلورته بأشكالٍ مختلفة من قِبل مختلف الشعوب والأمم والحضارات ليعطِي من خلال ذلك وجوداً لأخلاق بصيغة الجمع ملموسة ومُعقَّدة هي أخلاق

الحد الأقصى أو «الأخلاق الأقصى»، طبعاً هناك ما يُمْتِعُ منطقياً في هذا الوصف، بيْدَ أنني لا أعتقد في صحته من الناحية التاريخية، فأنا لا أعتقد بأنَّ وجود نواة من المبادئ أولاً (من قبيل «لا تقتل»،«لا تكذب»، إلخ) هي التي أعطت في لحظة ثانية وجود جميع الأشكال القائمة التي تمَّت بلورتها، بمعنى أخلاق قصوى مختلفة ظهرت في الهند وفي الصين وفي اليونان وفي الشرق الأدنى... بوصفها تمثِّلُ في مجموعها كليَّاتٍ متطوِّرةً ومعقَّدة، ومع حصول التفاعلات بين مختلف الثقافات، اكتشفنا أنها تتداخل وتتشابك فيما بينها، فالناس يعترفون بالأفكار المُختلفة، لكنهم يعترفون أيضاً بالأفكار المُشتركة، وبالتالي فهذه النواة من المبادئ المُشتركة تأتي فيما بعد، بحيث لم تشهد ظهورها إلَّا بعد أن حصلت التفاعلات، فلمَّا عَبَر التُّجارُ والجنودُ الحدودَ، عندها حصلنا إذن على شيء من قبيل حق وقانون الشعوب «jus gentium (le droit des gens)»، داخل الإمبراطورية الرومانية والذي كان مجرد جهد لأجل تحديد قانونٍ بين مختلف شعوب الإمبراطورية، كأن يكون هذا القانون متعلِّقاً بالنّصب والسرقة، بحيث يلزم أن يكون له معنى لدى مختلف الشعوب بثقافتها المُتنوِّعة، وإذن فالأخلاقية المُشتركة أو أخلاق الحد الأدنى تأتي بعد الأخلاق الخاصة القصوى، فهي لا تأتي إلَّا بعد أن يتمَّ عبور الحدود. إنّ النظر إلى الحرب باعتبارها معركةً بين مقاتلين، وبالتالي يجب تَجنيبُهَا المدنيين وجعلهم بمعزل عنها، هو بمثابة توافق عن طريق تقاطع الآراء حتى نستعيد تعبير جون راولز، وهو التوافق الذي نجد له أشكالاً في الصين وفي الهند وفي الإسلام واليهودية والمسيحية، وهي أشكال تختلف دائماً اختلافاً طفيفاً، وأحياناً مع وجود لوائح مختلفة تعرِّفُ وتحدِّدُ مَنْ يتمُّ اعتبارهم غير مقاتلين.

لكن كيف لنا بتحديد هذه النواة من المبادئ، هل هي ثمرة صُدْفَةٍ أم تعود إلى أسبابٍ أنثربولوجية؟

- لم يسبق لي أبداً أن قدَّمتُ تفسيراً إجمالياً لوجود هذا الاجماع أو التوافق عن طريق التقاطع. أعتقد بوجوب البحث عن التفسير جِهَةَ الطبيعةِ الإنسانية، لأنّ الكائنات الإنسانية تشترك في جُملة أشكال وصور من الهشاشة والمخاوف والضرورات المُشتركة ويمكن قراءة مبادئ الأخلاق الدنيا بوصفها ما يعرّف شروط التعايش الإنساني، إذ بالنظر إلى مدى سهولة أن يَقتُل بعضُنا بعضاً، كنا بحاجة إلى قاعدة تمنع القتل، فبالانطلاق من نوع المخلوقات الذين هم نحن، نجد قاعدةً ضد القتل في كلِّ الحضارات الإنسانية، حتى وإنْ كانت عملية بلورة هذه القاعدة تختلف تبعاً للأمكنة، ذلك أن مفهوم القتل (لنقل لا تقتل مَنْ لم يحاول قتلك) يمكن أن يكون مشتركاً، لكن الأفكار الخاصة بسبق الإصرار أو خاصية العمدية والتآمر، إلخ، ستكون مختلفة تبعاً للمُجتمعات.

هل يمكننا القول على سبيل الاختصار والإيجاز إنكم رجل الطريق الثالث، طريق يوجد على صعيد السياسة بين النزعة الواقعية ونزعة السلم، وعلى صعيد الأخلاق يأخذ موقعه بين النزعة الكونية والنزعة النسبية؟

- ويمكننا أن نضيف إلى ذلك بين الشيوعية والرأسمالية...



إن الدفاع عن الطريق الثالث ليس معناه الدفاع عن شيء يوجد بين حدّين، بقدر ما هو دفاع عن شيء مختلف عن الحدّين الآخرين. أعتقد أن حيواتنا الأخلاقية غالباً ما تتحدَّى المذاهب الفلسفية. إحدى مقالاتي التي تحمل عنوان «أيدٍ قذرة» تأخذ مثال التفكك وانعدام الاتساق والانسجام الفلسفي، لتعرض بشكلٍ جيد الطريق الثالث. لنأخذ مثالاً لذلك حالة نتساءل فيها عمَّا إذا كان من العادل تفجير المدن إذا كان الإقدام عليه سيُقصِّر مدة الحرب، أو إنْ كان بإمكاننا ممارسة التعذيب من أجل كشف المكان الذي دسَّ فيه إرهابيون قنبلة، البعضُ يحكم بأن ذلك عادلٌ، بينما يذهب فريقٌ آخر إلى أنه ليس كذلك. وفي مقالي المُشار إليه آنفاً أدافعُ عن حمْلِ كلِّ موقف من الموقفيْن لوَجْهٍ من الصحة، بمعنى أنه من المُهمِّ الدفاع عن مبدأ قيمة حياة الأبرياء، وشَجبُ واستنكار التعذيب والنظر إلى هذين المبدأين على أنهما مبدآن مطلقان، لكن تأتي لحظات استثنائية نريد فيها من قادتنا السياسيين أنْ يخرقوا هذين المبدأين، ونريد منهم أن يحكموا بإطلاقيَّتهما بشكلٍ يمنعهم من خرْقِهما إلَّا في ظلِّ الظروف القصوى، وفي هذا السياق استعمل المثال الكلاسيكي لحاكم سياسي وصل إلى السلطة عَبْر قَسَمِه بأنْ يُعارض التعذيب، ليكتشف فجأة أن شرطَتَهُ قد ألقت القبض على رجل ولها ما يكفي من الأسباب الوجيهة التي تدفعها للاعتقاد في معرفته بمكان قنبلة ستنفجر داخل مدرسة ابتدائية، وإذن ما الذي سيتمُّ فعله في هذه الحالة؟ أعتقد أن جميع الناس الذين يعيشون في هذه المدينة سيقولون بأنه من اللازم القيام بكلِّ شيء لأجل تحصيل المعلومة من هذا الشخص، والمُفارقة إذن هي زعْمِي أنه سيكون من الخير في بعض الحالات فِعلُ ما هو شر، وهو أمر لا يتمُّ دون شعور بالذنب وبالندم.

■ حوار: كاثرين هالبيرن ومارتا زوبير □ ترجمة: يحيى بوافي

العنوان الأصلي والمصدر:

Rencontre avec Michael Walzer : Une guerre peut-elle être juste ? Propos recueillis par Catherine Halpern et.
Martha Zuber, sciences humains, Hors-série N° 13 - Mai-juin 2011.



Carl Fredrik Reuterswärd
1934-2016 (Suède)
shutterstock.com

إتيان كلاين:

يجب علينا، نحن العلماء، أنْ نتكيَّف مع هذا الانتشار للمعلومات

يعتقد الفيلسوف والفيزيائي «إتيان كلاين Etienne Klein» أنَّه من الضَّروري إعادة التَّفكير في الطرائق التي يتمُّ بها سردُ العِلم، في مجتمع يسُوده انعدام الثِّقة، حيث يحُلُّ النَّقدُ العام محلَّ الشَّك المشروع.

نَشِط العلماءُ ووسائلُ الإعلام بشكلٍ قويّ في الأزمة الصّحيَّة. كيف تنظر إلى هذه الحلقة؟

- عندما يتحدَّثُ عالِمٌ في وسائل الإعلام، يَتعيَّن عليه أنْ يَتحلَّى بالشَّجاعة الكافيَّة ليقول كُلَّما كان ذلك ضروريّاً: «نحن نعلم أنَّ، ونحن نتساءل عمَّا إذا كان»؛ تتضمَّن هذه الصِّيغ أوَّلاً كلمة «نحن»: وهي تشير إلى أنَّ جماعةً هي التي تتحدَّث بعد العمل والتَّبادُل والمُناقشة، وليس فرداً مُعيَّناً يعطي رأيه الشَّخصي. ثمّ إنَّ هذه الجملة وحدها تشير إلى الفَصْل بين العلم (ما نَعْرِفُه) والبحث (ما لا نَعرفُه حتى الآن). تُمثِّل العلومُ مجموعةً من المعارف التي لا حاجة -حتى إشعار آخر!- للتَّساؤل عنها: الأرض مستديرة وليست مُسطَّحة، والذَّرَّة موجودة بالفعل، والأنواع الحيوانيَّة تتطوَّر، إلخ. ولكن هذه المعارف، بِحُكْم عدم اكتمالها في حدِّ ذاتها، تثير تساؤلات لا نعرف حتى الآن الإجابات عنها: هل توجد حياة خارج كوكب الأرض؟ لما اختفت المادَّة المُضادَّة، الموجودة في الكون البدائي، داخل الكَون الحالي؟ إنَّ الإجابة عن مثل هذه الأسئلة هي هدف البحث. ولذلك، بحكم الطَّبيعة، فالأمر يتعلَّق بالشَّك، في حين أنَّ العلوم تتألَّف من إنجازات يَصعُب التَّشكيك فيها دون حُجج قويَّة للغاية. ولكن عندما لا يتم هذا التَّمييز -كما هو الحال في أغلب الأحيان في الأشهر الأخيرة- فإنَّ صورة العلوم، التي اختلطت بشكلٍ خاطئ مع البحث، تصبح مُشوَّشة ومتدهورة: فقد أصبحنا نَقول إنَّ «العلم هو الشَّك»!

لقد غابت البيداغوجيا، بلا شكّ، في بداية الوباء، لكن التَّفسيرات تضاعفت بعد ذلك، هل الإفراط في المعلومات مشكلة أيضاً؟

- على الرّغم من أنَّ المعلومات كانت سلعةً نادرةً، على امتداد تاريخ البشريَّة كلّه تقريباً، وبالتالي ثمينةً، فإنَّنا محاطون اليوم بمعلومات لا تُعدُّ ولا تُحصى، وهو ما يجعل عقولنا عاجزة عن إدارتها. ولذلك، فإنَّنا نختار، بدرجاتٍ متفاوتة من الوعي، أنْ نكون مهتمّين أكثر بهذه المعلوماتِ بالذَّات بدلاً من الأخرى، وسوف نُشاركها بحماسٍ أكبر كما نودُّ أنْ تكون صحيحة. ويمكنك، باستخدام الإنترنت، ببضع نَقَراتٍ فقط، إنشاء «بيتك الأيديولوجي» الخاصّ بك، أيْ مجتمع رقمي ينتمي إليه فقط الأشخاص الذين يتَّفقون معك. وبفضل الخوارزميَّات التي تُحدّد ما قد يُعجبك، سترى أنَّ مقالاتٍ أو مواقع ستُعرضُ عليك، تعمل كانحياز تأكيدي لأفكارك الخاصَّة. على سبيل المثال، اسأل (غوغل/Google): هل الأرض مسطَّحة؟ المفروض أنْ يجيبك غوغل بقول: لا، إنَّها مستديرة، وإليك كيفيَّة اكتشاف ذلك. ولكن بدلاً من القيام بذلك، يُوجّهك (غوغل) إلى مواقع المِنصَّات، كما لو كان الأمر يتعلَّق بإرشادك باتباع ميولات تساؤلك. وهكذا، بُني ما أطلق عليه «أليكسيس دي توكفيل Alexis de Tocqueville»، في كتابه: «الديموقراطيَّة في أميركا/ De la démocratie en Amérique» عام (1835)، «المُجتمعات الصَّغيرة»، التي تتمتع بمُعتقدات وأفكار متجانسة للغاية، وتختار كُلٌّ منها قضيَّتها. وهذه الأنواع من العشائر تَتَّحدُ مع بعضها البعض من خلال حقيقة أنَّها تجمع أشخاصاً متَّفقين فيما بينهم، ممَّا يحميهم من أيّ تناقض يمكن أن يُثير التساؤل عمَّا يَجمعُهم.

كيف يمكن تكييف الإرشاد مع هذا الوضع الجديد؟

- يجب علينا، نحن العلماء، أن نتكيَّف مع هذا الانتشار للمعلومات، وأنْ نحيط عِلماً أيضاً بالعديد من أوجه التَّحيُّز المعرفي التي تُيسِّر صياغة آراء قويَّة ومستنيرة بالضَّرورة. وفي هذا الصَّدد، هناك حقيقة واحدة تُدهشني: كيف يحدث أنْ يُنظَر إلى امتلاك رأي واضح بوصفه إعفاءً من الالتزام أو الرَّغبة في التَّعلُّم؟ وعلى سبيل المثال، كيف يحدث أنْ يُمكننا القول إنَّنا مع الجيل الخامس (5G) أو ضدّه، دون أنْ نكون قادرين على تحديد ماهيَّته؟ وقد يُعزى هذا، بلا شكّ، إلى حقيقة أنَّنا لا نتحدَّث عن التقنيات نفسها، لكن عن الصُّور التي يربطها عقلنا بها، وعن «هالتها الرَّمزيَّة».

لقد أظهرت المُؤسَّسة الإرشاديَّة حدودها بوضوح. لقد آمنتُ لفترة طويلة أنَّه لكي تُشهرَ نتيجة علميَّة، من الضروري العمل عليها «بشكلٍ شامل». كان موضوعي الرَّئيس هو الفيزياء الكَمِّيَّة.



لذا، درستُ المُعادلات التي تشكّلُ جوانبها الشَّكليَّة، والتَّجارب الحاسمة التي دعَّمتها، وتاريخ ظهورها، وحياة مؤسِّسيها وعملهم، وآثارها الفلسفيَّة...وبمجرَّد الانتهاء من هذا العمل (الذي يستغرق سنوات)، شعرتُ بالقدرة، عن صواب أو خطأ، على التَّحدُّث عنه إلى جميع أنواع الجماهير. وشعرتُ بأنَّه كان فعَّالاً بما أنَّ الناس قرأوا كُتُبي، وحضروا المُؤتمرات، وطرحوا عليَّ أسئلة ذات صلة بالموضوع. ولكنَّ أزمة «كوفيد - 19» جعلتني أرى أنَّ هذا الاستنتاج كان مُتحيِّزاً للغاية: فعددُ الأشخاص الذين لم يتأثَّروا على الإطلاق بهذا النَّوع من التَّرويج مرتفعٌ للغاية. لذلك، نحن بحاجة إلى مراجعة طريقتنا في عمل الأشياء.

كيف يمكننا أنْ نفسِّر أنَّ الخطاب العلميّ يُدهشُ، وفي الوقت نفسه، يُثير شعوراً بعدم الثّقة؟

- تدافع نسبيَّة عن فكرة أنَّ العِلم ليس سوى نتيجة بناء اجتماعي. وباختصار، كلَّما كان العِلم أكثر فعاليَّة، كان من الضروري التَّشكيك في قيمته الحقيقيَّة. أليس هذا مفارقة؟

وقد لاحظ الفيلسوف «برنارد ويليامز Bernard Williams»، في كتابه «الحقيقة والصِّدق/ Vérité et Véracité» عام (2002)، منذ عام 2002 تعايش تيَّارين فِكريَّين متناقضين ومرتبطين في الآن ذاته، في مجتمعات ما بَعد الحداثة مثل مجتمعنا. فمن ناحيَّة، هناك ارتباط شديد بالصِّدق: يتَّضح ذلك من خلال الحرص على عدم الخداع، والإصرار على اختراق المظاهر من أجل الكشف عن الدَّوافع المُحتملة المخبَّأة وراء الخطابات الرَّسميَّة. وإلى جانب رفض الخداع -وهو أمرٌ مشروع تماماً-، هناك قدرٌ كبير من عدم الثِّقة في «الحقيقة» نفسها إذْ نتساءل: هل هي موجودة حقّاً؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أنْ تكون شيئاً آخر غير أنَّها نسبيَّة، أو ذاتيَّة، أو مؤقَّتة، أو محلِّيَّة، أو آليَّة، أو ثقافيَّة، أو مُؤسَّسيَّة، أو سياقيَّة أو حتَّى مُزيَّفة؟ ومن الغريب أنَّ هذين الموقِفَيْن المُتعارضَيْن، اللَّذين ينبغي أنْ يستَبْعِد أحدهما الآخر منطقيّاً، يتوافقان تماماً من النَّاحيَّة العَمليَّة، بل إنَّهما مرتبطان ميكانيكيّاً: فالرَّغبة في الصِّدق تؤدي إلى عمليَّة نقديَّة مُعمَّمَة داخل المجتمع، الأمر الذي يُلقي بظلال من الشَّك على إمكانيَّة وجود حقائق غير مُثبَتة على الأقلّ، إنْ لم يكن من المُمكن الوصول إليها. كلُّ هذا يُضعِفُ التَّقدير الممنوح لكلام العلماء ولأيِّ شكلٍ من أشكال التَّعبير المُؤسَّسي.

في هذا السّيَّاق القاتم نوعاً ما، كيف يمكننا تحسين التَّرويج العلمي ونشرُ المعارف؟

- يجب أنْ تُوضَع الثَّقافة في طريقة سَرْد العِلم، وهي أنْ نشرح كيف عرفنا ما نعرفه، في سياق تاريخ الأفكار. خُذ الفيزياء على سبيل المثال. من الواضح أنَّ هناك قوانين وعمليَّات ومعادلات، ولكن أيضاً قصَّة كاملة يتعيَّن علينا أنْ نَرْويها: كيف ظهرت نظريَّة كهذه؟ مَنْ هي الشَّخصيَّات التي وَضَعتها؟ وهي تردُّ على أيّ نوع من المشاكل؟ وكيف فَرضَتْ نفسها؟ وبفضْل أيِّ حقائق، وأيٍّ نتائج؟ وبالتالي، فإنَّ الانعكاسات والمعارف والعواطف، على هذا النَّحو، يمكن أنْ تُولِّد نوعاً من فِطنة العقل: فهي ليست مسألة فوانيس، بل هي مسألة حماس، ووَمضات، وانتفاضات في الفكر.

بعيداً عن فكرة الدِّفاع عن المفهوم الأكاديمي للديموقراطيَّة، يمكننا أنْ نكون مواطنين صالحين دون أنْ نعرف شيئاً عن العِلم، وفي الواقع، لا أحد يعرف كُلَّ العلوم. وتبقى الحقيقة أنَّ الأمر متروكٌ للعلماء لِجعل النَّاس يشعرون بأنَّ هناك بالفعل «إثارة للمشاكل». ولهذا يجب أنْ يُوسِّعوا نطاق كلماتهم حتَّى تُصبح كريمة، وشاعِريَّة، ومثيرة، ومُعْديَّة. ففي الفيزياء، الأمر سهلٌ للغاية، لأنَّه المُعاكِسُ تماماً لـ «بيروقراطيَّة المظاهر»: فلا يمكن أبداً استنباط أهم قوانينه الأساسيَّة مباشرةً من مشهد العَالَم. وبدلاً من ذلك، فإنَّها تنطلق من انعطاف عبر المفاهيم، وبعبارةٍ أخرى من خلال التَّجريد. هذا هو السَّبب في أنَّه أفضل طريقة لتعلُّم «التَّفكير ضد العقل»، باستخدام الصيغة الجميلة لـ«جاستون باشلار Gaston Bachelard» في كتابه تكوين العقل العِلْمي (1938) «La Formation de l'esprit scientifique».

■ **حوار: لورانس سيرفاتي □ ترجمة: أسماء كريم**

المصدر:
مجلة العلوم الإنسانية الفرنسيّة، (Les Grands Dossiers des Sciences Humaines)، العدد 64، سبتمبر - أكتوبر - نوفمبر 2021، ص:71-69-68.


shutterstock

المشهد السياسي الفرنسي:
مشكلة تزييف التاريخ

تقتضي مقاومة تزييف التاريخ المكتوب جهوداً ويقظة من لدن المُؤرِّخين الموضوعيين، ومن خلال اختيار كتب تدريس التاريخ في مختلف أطوار التعليم، لكي لا يتسرّب التزييف الذي يشوش الفهم ويحولُ دون أن يُقِيمَ المواطنُ علاقة موضوعية مع تاريخ بلاده، بل ومع تاريخ العالَم. ذلك أن حماية التاريخ من التزييف شرط أساسٌ لضمانِ خُصوبة الحوار وبلورة القيم الإيجابية الضرورية لتطوُّر المجتمع.

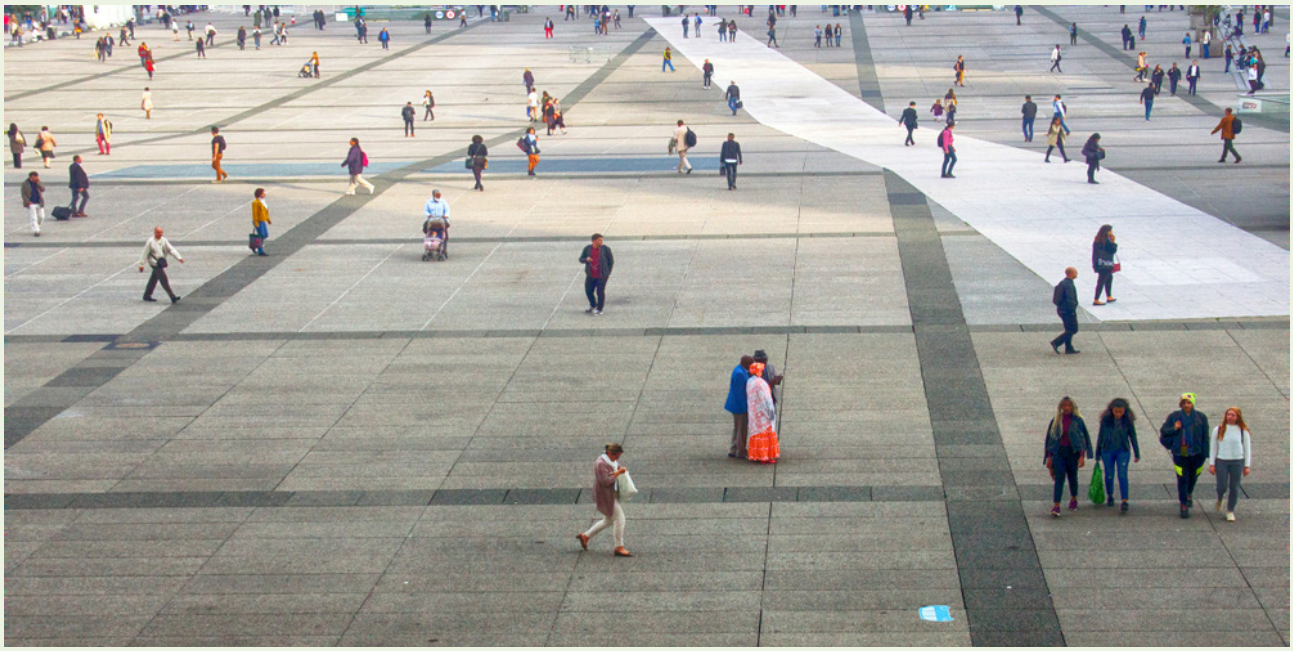


محمد برادة

لا يخلو المشهد السياسي في فرنسا من غرابة واستغراب، قُبيْل الانتخابات الرئاسية (أبريل/نيسان 2022) التي تشهدُ تعزيزاً لمرشّحي أقصى اليمين ومُجادلات لا تكادُ تُصدّق، في بلادٍ عريقة في مسار الثورات الهادفة إلى تأصيل القيم الكونية ودعم المُساواة والأخوة بين فئات المُجتمع. ذلك أن مُرشحي أقصى اليمين، وتخصيصاً «إريكْ زمّور»، لا يتردّد في تحريف مبادئ أساسية تقوم عليها الجمهورية الفرنسية، وكانت حصيلة معارك ونضالات كللتْ جهود الشعب بتجسيد مجموعة من القيم والسياسات الرامية إلى تصحيح انحرافات التفاوت والعنصرية... والجديد في ظاهرة «زمّور»، أنه يوظف التاريخ مُحرّفاً إياه لكي يُدلّل على صحة ادّعاءاته وأطروحاته المُضادة لوقائع التاريخ ومناهج البحث والتحليل. وهذا ما دفع الكثير من المُؤرِّخين والسياسيين إلى تصحيح أخطائه وكشف نواياه التّزييفية. ومن بين المُؤرِّخين الذين تصدّوا لفضح التلفيقات الزمّورية، المُؤرِّخ «لوران جولي» في كتابه «تزييف التاريخ» (دار كراسي، 2022).

المُلاحظة الأولى الأساس في هذا الكتاب، هي أن الاتجاه التلفيقي الزمّوري يُعتبَر امتداداً لاتجاهاتٍ يمينيّةٍ قصوى تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر، اقترنَتْ أسماء دعاتها بقضايا كبرى مثل قضية الضابط «دريفوس»، والقضايا التي دافع عنها زعماء «العمل الفرنسي»، وفي طليعتهم مؤسّس هذه الحركة «شارل مُرّاسْ» الذي زعم في كتاب نشره سنة 1924، أن فرنسا تعيش انحطاطاً منذ قرنٍ من الزمن نتيجة لإخضاعها «إلى الفوضى الديموقراطية والحكم الجمهوري». من ثمَّ، نجد «زمّور» يتقمّص دور المُلاحظ المُتأني للأحداث عبْر التاريخ، ليتنبّأ بالمُشكلات الاجتماعية التي ستحيط بفرنسا، قبل وقوعها: «.. بالضبط لأنني أتوفّر على مُخّ مُركّزٍ على الماضي البعيد، أستطيع أن أرى ما سيحدثُ، لأن كلّ هذا قد حدث». لكنه لا يكتفي بهذه الادّعاءات التنبؤية إذْ يعمد إلى إعادة تأويل التاريخ لكي يُعيد كتابته من أجل تمرير مشروعه السياسي المُطابق لتأويله المغلوط، على نحو ما فعل بالنسبة لقضية حكومة «فيشي» خلال احتلال فرنسا من لدن جيوش «هتلر» النازية. ففي نظره أن المارشال «بيتّانْ» الذي كان يرأس حكومة «فيشي» المُتعاونة مع المُحتلّ لم يمارس سياسة معادية لليهود حين سلّم للجستابو آلاف المُواطنين اليهود الفرنسيين، لأن تعاونه كان يهدف إلى حماية الدولة الفرنسية. وتمادى في المُغالطة حين اعتبر أن اعتراف الرئيس «جاك شيراك» في خطابه (16 يوليو/تموز 1995) بدوْر الدولة الفرنسية في تسهيل المحرقة، هو خطأ فادح قائلاً: «دائماً يحاولون تجريمَ الشعب الفرنسي من أجل إخضاعه لقبولِ أفواج المُهاجرين وأسلمَة البلاد». والعنصر الذي يعتمده «زمّور» في تمرير وتبرير مشروعه «السياسي»، هو الدفاع عن المصلحة العليا للدولة الفرنسية. تحت هذا القناع، يريد أن يُقنع الناخبين بأن مصلحة فرنسا تَمْثُلُ في التخلي عن القيم والمواقف التي شيّدتْ على أساسه تاريخها منذ القرن الثامن عشر وسطّرتْ من خلاله مُساهماتها في الدفاع عن حضارة إنسانية، عقلانية، ومجتمع يتعاقد عناصُره على تجسيد الحرّيّة والمُساواة والأخوة. وتحت ستار «داعي المصلحة العليا للدولة»، يحاول «زمّور» تبرير عدائه للأجانب، وكراهيته للإسلام والمُسلمين ودفاعه عن حكومة «فيشي»، ومحاولته تمجيد كلٍّ من الجنرال «دوكول» والجنرال «بيتّانْ» على قدم المُساواة، وكأنّ «بيتّانْ» لم يتعاون مع الاحتلال في تسهيل اعتقال اليهود وتسليمهم إلى المحرقة...

أمام هذا التشويه والاستهتار في تزييف التاريخ، يستغرب الكثيرون، داخل فرنسا وخارجها، كيف تسنى لواحدٍ مثل هذا المُهرِّج أن يصبح مرشحاً لانتخابات رئاسة الجمهورية وأن يحظى في استطلاعات الرأي العام بالمرتبة الثانية أو الثالثة، وأن يصول ويجول في الصحف والتليفزيون ووسائط التواصل الاجتماعي، مُحرّفاً ومُزيّفاً حقائق التاريخ، وداعياً إلى أن تتنكّر فرنسا للمبادئ والثقافة والمواقف التي جعلت منها دولة بارزة في مضمار تشييد الديموقراطية ومَحْو العنصرية... يسجل الكثير من المُلاحظين أن «إريكْ زمّور» اعتمد منذ



ثمانينيات القرن الماضي على وسيلتيْن مهمّتيْن: الكتابة في الصحافة ونشر كتب تاريخية تعتمد على الفصاحة والجرأة في تناول موضوعات لها جذور في سِجلّ المعارك السياسية والأيديولوجية. وخلال السنوات العشر الأخيرة، بدأ يدافع عن تصوُّراته ورؤيته السياسية من خلال الشاشة الصغيرة، وعرفتْ كتبُه «التاريخية» ارتفاعاً ملحوظاً في المبيعات، ما شجّعه على الجهْر بمشروعه السياسي مُتباعداً عن حزب «مارينْ لوبّينْ» المُصنف وحده في أقصى اليمين. والواقع أن «زمّور» استفاد، إلى جانب موهبته في فصاحة التعبير والقدرة على المُخاصمة والجدال، من استثمار التليفزيون ووسائط الاتصال الاجتماعي، ومَيْل الجمهور الواسع إلى التأثر بالتحليلات السهلة ومساندة أصحابها القادرين على المُغالطة والتزييف. وهذا العنصر يضعُ على قدم المُساواة المُتحدّثين المُحترفين الذين يُطلقون الكلام على عواهنه، والمُتحدّثين الذين يَحترمُون تاريخ الأمة وقيمَ الحوار. يضاف إلى ذلك، كما لاحظ «لورانْ جولي»، أن «زمّور» حرص باستمرار على أن يُجريَ حواراته التلفزية مع صحافيين ورجال سياسة أقلّ منه معرفة وخبرة بالجدال، ممّا يُتيح له التفوُّقَ والتميُّز.

إنّ ما هو خطير في «مشروع» «إريكْ زمّور» هو تزييفه لحقائق التاريخ من أجل تمرير ادّعاءات أيديولوجية تعوّض الوقائع والمعارك التي عاشها الشعب الفرنسي طوال عقودٍ وقرون.لأجل ذلك، نصبح أمام ظاهرة تتعدّى نطاق مجتمع بعيْنه لتضعنا أمام مُعضلة تتهدّد جميع الشعوب والأمم، وهي معضلة تزييف التاريخ من أجل خدمة أغراض سياسوية تخدم مصالح فئاتٍ تُصنَّف في أقصى اليمين، أي أوّلئك الذين يُصرّون على أن يحكموا مجتمعاتهم بأفكار ومعتقدات ماضوية، ويقيسون الحاضر والمُستقبل على مبادئ وسلوكاتٍ عفّى عليها الزمن. ولأنهم في موقع مُضادّ لحركية التاريخ فإنهم يلجؤون إلى تزييفه وإلى تأويله استناداً إلى الأفكار والحركات المُغرقة في الجمود والانغلاق على الذات... لأجل ذلك، تغدو مشكلة تزييف التاريخ الملموس والمُوثق مُعضلة قومية تقتضي الحرص على إيجاد الوسائل الكفيلة بقطع الطريق على مَنْ يتاجرون بالتاريخ في سبيل مطامع سياسية مضادّة لمصالح المُجتمع وطموحاته المُستقبلية.

ولعلّ مسؤولية حماية التاريخ القومي تعود، أساساً، إلى المُؤرِّخين الذين لا يُزيفون الوثائق ولا يُؤوّلونها لخدمة أغراض شخصية أوْ فئوية. صحيح أن التاريخ هو مجال أيضاً للتأويل والتنظير، ولكنْ دون أن يتمّ ذلك على حساب الوقائع والمواقف المحسومة التي تثبتها الوثائق. هناك فرق بين إعادة تأويل الأحداث وبين إنكارها، بين تحليل القيم والمُمارسات وبين التنكّر لها. ذلك أن التاريخ وعَاءٌ جماعي يشمل عطاءات ومُنجزات كل الأفراد والفئات، ويُشكّل مرآةً تعكس حصيلة المُنجزات، الإيجابية منها والسلبية، لتصبح ذخيرة مشتركة يُستعان بها على مواصلة حياة المُجتمع والأفراد، وتكون وسيلة للمُقارنة وشحذ الذاكرة.

بالنسبة للمُرشح لانتخابات الرئاسة، «إريكْ زمّور»، تتعاظم مسؤوليته في تزييف التاريخ لأنه ينشر كتباً في التاريخ، ويُبيح لنفسه أن يؤول الأحداث والوقائع من وجهةٍ تخدم الأغراض السياسية التي يبرّرُها من خلال المُغالطة الصريحة. ومن ثمَّ فإن خطابه يكتسي خطورة تفوق خُطورة خطاب مرشحة أقصى اليمين «مارينْ لوبّينْ» التي لا تنتحل صفة المُؤرِّخة ولا تنشر كتباً تمرّر من خلالها معلومات تاريخية مزيَّفة. وهذا ما يجعل خطابها السياسي مكشوفاً، يسهل على مَنْ يحاورها أن يُفند ادّعاءاته. لأجل ذلك فإنّ مقاومة تزييف التاريخ المكتوب تقتضي جهوداً ويقظة من لدن المُؤرِّخين الموضوعيين، ومن خلال اختيار كتبِ تدريس التاريخ في مختلف أطوار التعليم، لكي لا يتسرّب التزييف الذي يشوش الفهم ويحولُ دون أن يُقيمَ المُواطنُ علاقة موضوعية مع تاريخ بلاده، بل ومع تاريخ العالَم. ذلك أن حماية التاريخ من التزييف شرط أساسٌ لضمانِ خُصوبة الحوار وبلورة القيم الإيجابية الضرورية لتطوّر المُجتمع.وليس غريباً، ونحن نرصد أخبار حرب روسيا على أوكرانيا، أن يكون «إريكْ زمّور» ضمن مَنْ يتحايلون على تأييد هذه الحرب، إذْ يصف الرئيس الروسي بأنه «دكتاتور ديموقراطي»! فمُزيّفو التاريخ لا كوابح لهم.

صدر في

كتاب الدوحة













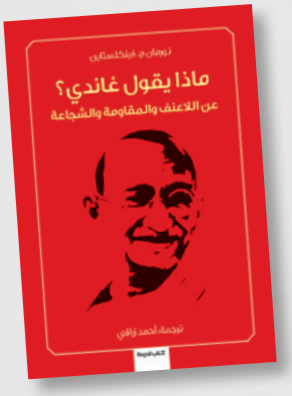














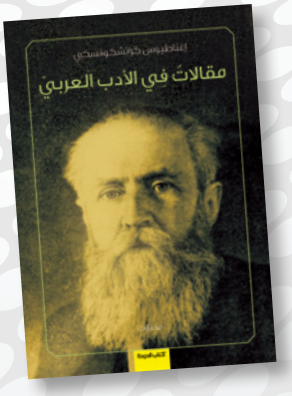














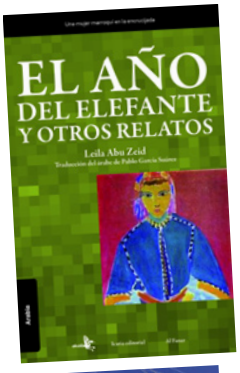
بابلو غارسيا سواريز:

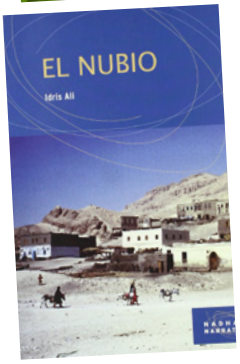
الترجمة تعكس حقائق لا تنقلها عادةً وسائلُ الإعلام

يشتغل المُستشرق والمُترجِم الإسباني «بابلو غارسيا سواريز»، الذي قضى عشر سنوات بالقسم العربي بوكالة الأنباء الإسبانية، بالتدريس بمدرسة طليلية للمُترجمين الشهيرة، كما يشرف منذ سنة 2005 على قاعدة المُعطيات الأكاديمية «الفهرس الإسلامي». ترجم «غارسيا سواريز» عدداً من الأعمال الروائية العربية إلى الإسبانية، من بينها: «القوس والفراشة» للروائي المغربي محمد الأشعري، و«لا أحد ينام في الإسكندرية» للروائي المصري إبراهيم عبد المجيد، و«عام الفيل» للكاتبة المغربية ليلى أبو زيد، و«النوبي» للكاتب المصري إدريس علي، و«دفاتر الطوفان» للكاتبة الأردنية سميحة خريس، و«عندما يسخن ظهر الحوت» للكاتب العراقي فاتح عبد السلام. كما ساهم في الإشراف العلمي على عملين علميين، هما «بيبليوغرافيا الفن والهندسة في العالم الإسلامي» و«بيبليوغرافيا اليهود في العالم الإسلامي».

بدأتَ تشعر بجاذبية خاصة نحو كل ما يتعلّق بالتراث العربي منذ أيام مراهقتك الأولى. كيف تَمَّ ذلك؟

- تَمَّ ذلك بشكلٍ خاص بفضل زيارة المعالم الأندلسية العظيمةً في غرناطة وقرطبة وإشبيلية والتي كانت حاسمة في هذا الصدد. في الوقت ذاته، عشتُ بعض التجارب الإنسانية المُثيرة في قرى صغيرة من جنوب البلاد، حيث كانت أجواء الماضي السحيق لا تزال حيّة في الثمانينيات، مما رفع من حبّي للتراث العربي. إضافة إلى ذلك، لعب اهتمامي بالمسارات السياسية والاجتماعية التي شهدها العالم العربي خلال القرن العشرين دوراً مهمّاً في اتخاذي قرار دراسة اللّغة العربية في الجامعة.





لعلّه القرار الذي سيغيِّر مسار حياتك؟

- لا شك في أن هذا القرار غيَّر مسار حياتي جذرياً، بقدر ما سمح لي بالاقتراب من عالم كان بالنسبة إلى معظم الإسبان غير معروفٍ على الإطلاق أو معروف فقط نتيجة التجربة الاستعمارية الإسبانية في المغرب العربي. أما دراساتي الأولى في الجامعة وكذلك زياراتي الأولى إلى البلدان العربية مثل المغرب ومصر، فإنها دفعتني إلى التعمُّق في معرفتي بمُجتمعاتها.

يبدو القارئ الإسباني غير مهتمّ بالأدب العربي. هل تستطيع الترجمة أن تلعب دور الوسيط الذي قد يحدُّ من اللامبالاة؟

- للأسف، فالقُرَّاء الإسبان ليسوا على دراية بطبائع الأدب العربي الكلاسيكي والمُعاصِر. وهذا على الرغم من أن حصول نجيب محفوظ على جائزة «نوبل» ساهم إيجابياً في بداية اهتمام القارئ الإسباني بالأدب العربي. فضلاً عن ذلك، يمكن القول إن جزءاً مهمّاً من القُرَّاء لا يبحثون في الرواية العربية إلّا عن كليشيهات شرقية وهمية غير متوافقة مع الواقع العربي الحديث أو المُعاصِر. أمّا الروايات المُعاصِرة التي سعدتُ بترجمتها فإنها تتناول مواضيع متنوِّعة، تعكس بشكلٍ صادق أوضاعَ المُجتمع العربي غير الموجودة في وسائل الإعلام الدولية. وأعتقد أن هذه هي بالضبط الوظيفة الأساسية لأعمال الترجمة، وذلك نظراً لأنها تعكس مشاعر وقيماً وحقائق لا تنقلها عادةً وسائلُ الإعلام، في بيئة إعلامية يكون فيها العنف والتطرُّف الوجه الأبرز للعالم العربي. ويبدو لي أن نشر هذه الرؤية له أهمية حيوية لتحسين المعرفة المُتبادَلة بين أوروبا والعالم العربي. وأحلم بأن يكون العرب معروفين في إسبانيا بثقافتهم العريقة وتنوُّعهم، بدلاً من كونهم معروفين بالتعصُّب والعنف والحروب وحركات الهجرة الجماعية. وفي

هذا الجانب هناك تناقضٌ ملموس عند الكثير من الإسبان، إذ تتأرجح صورة العرب بين صورة الشاب العربي الذي يخاطر بحياته من أجل السفر بشكلٍ سري إلى أوروبا، وصورة الملياردير العربي الذي يزور سواحل جنوب إسبانيا ويمتلك قصراً في ماربيا أو في لندن أو في سويسرا. صحيح أن هاتين الصورتين موجودتان في المُجتمع العربي، ولكن ينبغي إطلاع القُرَّاء الإسبان على حقيقة كون الوضع العربي أكثر تعقيداً بكثير.

هل يُبقي الناشرون على هامش لاختياراتك الشخصية على مستوى الترجمة؟

- فيما يتعلّق بإسبانيا، من المُعتاد أن يكون لدى الناشرين أو المُؤسَّسات الثقافية برامج ترجمة خاصة بها، وبالتالي فإنّ هذه المؤسَّسات -وليس المُترجمون- هي التي كثيراً ما تختار الأعمال المُراد ترجمتها. وتتنوَّع المعايير التي يتبعها الناشرون لاختيار العناوين، غير أن هناك اهتماماً خاصاً بقضايا واردة في وسائل الإعلام، مثل الهجرة ووضع المرأة وعالم الشباب في المُجتمع المُعاصِر. ومع ذلك، هناك ناشرون مؤسّساتيون، إضافة إلى ناشرين بارزين مثل دار النشر فيربوم أو دار الشرق والمتوسط، الذين أظهروا شجاعة كبيرة وقاموا بترجمة أعمال جوهرية للأدب والفكر العربي.

عرفت المدرسة الأكاديمية الاستشراقية في إسبانيا تطوُّرات كبيرة خلال العقود الماضية. كيف ترى متغيِّراتها في الوقت الراهن؟

- بالفعل. نجد أن معظم الباحثين قد ركّزوا، خلال الأربعين سنة الماضية، على دراسة الأندلس والعالم العربي القروسطي. في مقابل ذلك، تتميَّز مواضيع البحوث الحالية بمزيد من التعدُّدية، ذلك أن دراسة العالم العربي المُعاصِر في جميع جوانبه، (بما في ذلك الأدب، تمثّل اليوم الأغلبية على مستوى مجموع الأعمال الأكاديمية الإسبانية. ومع ذلك، لا تزال الدراسات حول الإسلام في الأندلس والمغرب العربي خلال العصور الوسطى تمثّل إحدى الركائز التي تميِّز البحوث الاستشراقية في إسبانيا عن غيرها من البلدان الأوروبية. إلّا أنه على عكس الأبحاث التي أجريت قبل بضعة عقود، فإنّ الباحثين الحاليين الذين يطوِّرون أعمالهم في الجامعات أو في بعض الكيانات العلمية الحكومية، يطبِّقون أحدث طرق البحث في العلوم الاجتماعية. وبهذا الخصوص تجدر الإشارة إلى العمل الذي يقوم به الباحثون في المجلس الأعلى للبحث العلمي في مدريد الذي يُعتبر فرعاً خاصاً بالدراسات العربية والإسلامية ومن أعرق المُؤسَّسات الأوروبية في

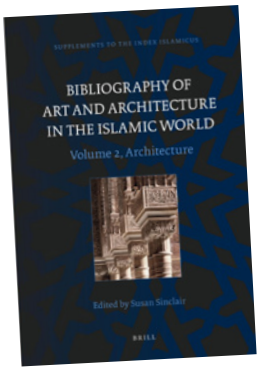


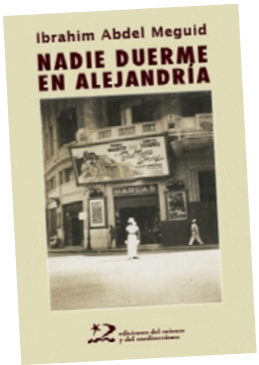
بابلو غارسيا سواريز ▲

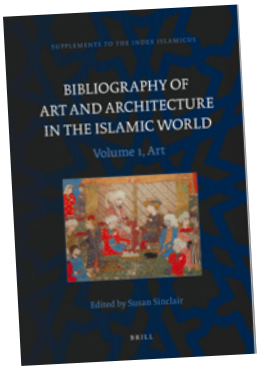
هذا المجال. كما تُعتبر، في نفس السياق، مجلة «قنطرة» المُتخصِّصة في الدراسات التاريخية العربية والإسلامية من أكثر المجلات احتراماً في أوروبا في هذا الميدان.

هناك جوانب مشتركة عديدة بين الثقافتين العربية والإسبانية. كيف ترى مآلات الحوار بينهما؟

- ينبغي النظر إلى الحوار الثقافي بين إسبانيا والعالم العربي ضمن الإطار الأوسع للحوار (أو عدم الحوار) بين «الغرب» و«الشرق»، واسمح لي أن أستعمل هذين المُصطلحين. لم تعمل العولمة على تحسين المعرفة المُتبادلة بين الشعوب، لأن نموذج العولمة هذا يتميَّز أساساً بطابع اقتصادي. لهذا السبب، لم تتعمَّق هذه العولمة في تطوير معرفة الثقافات، بل فرضت نموذجاً ثقافياً يمكن أن نسمّيه أميركيّاً، وهو نموذج غير عابئ بتنوُّع الحضارات. ومع ذلك، فقد أدَّى ارتفاع الهجرة المغاربية إلى إسبانيا خلال العقود الأخيرة إلى تحسين معرفة الإسبان بالعالم العربي وإلى اختفاء الكثير من الكليشيهات. وفي الحقيقة، يمكننا اعتبار أن التعايش بين الإسبان والعرب المُقيمين في البلاد قد يكون أفضل مما هو عليه في دول أوروبية أخرى، ولكن يجب الاعتراف بأن العلاقات لا تخلو أحياناً من المشاكل، خصوصاً بين بعض القطاعات الجاهلة والكارهة للإسلام وبعض العرب الذين لم يحققوا الاندماج في المُجتمع الإسباني بالشكل المرغوب فيه، سواءً كان لأسبابٍ أيديولوجية أو اقتصادية. ■ **حوار: حسن الوزاني**









كارلو روفيللي

المُستقبل صناعة تتكفَّل بها أحلامٌ جديدة

من بواعث متعتي الفكرية العميقة أن أقدِّم ترجمة للمُقدِّمة التي كتبها «روفيللي» لكتابه «ماهو الزمان؟ ماهو المكان؟» المنشور بالإيطالية عام 2004 والمترجَم إلى الإنجليزية عام 2017، ولم يترجَم إلى العربية حتى اليوم. تزوِّدنا هذه المقدِّمة بتفاصيل مثيرة عن حياة «روفيللي» وآرائه قبل دخول الجامعة وبعدها، كما تقدِّم لنا قراءة سيكولوجية لديناميات الرغبة في تغيير العالم والتي يتأجّج أوارها في أرواح الشباب؛ لكن يحصل في معظم الأحيان أن تخالط تلك الرغبة التغييرية نزعاتٌ مؤذية وغير منتجة للفرد ومجتمعه.

«كارلو روفيللي Carlo Rovelli»، بروفيسور الفيزياء النظرية وأحد المُساهمين في تطوير نظرية الجاذبية الكمية الحلقية، هو أحد العلماء الطليعيين (الشعبيين) في عالمنا. يُعرَفُ عن «روفيللي» أنه مُؤلِّف لعددٍ من الكتب التي لاقت شعبية كبيرة ومقروئية عالمية جعلتها تتصدَّرُ قوائم الكتب الأكثر مبيعاً على مستوى العالم، كما تُرجِمت لمُختلف لغات العالم (العربية واحدة منها). يحاضرُ «روفيللي» أستاذاً في الجامعة، ويكتب في فلسفة العلم وتأريخه، ويحضرُ المُؤتمرات في شتّى بقاع العالم، ويكتبُ مقالات في صحف عالمية رئيسية. الغريب أنّ تأريخ «روفيللي» الشخصي عندما كان شاباً لايوحي بأنه سيكون بعد بضعة عقود ذلك الأستاذ المُميَّز في الفيزياء النظرية؛ فقد كان في مطلع شبابه من مشعلي الثورات الشبابية التي قادها الهيبيون في أوروبا وأميركا في أواخر ستينيات القرن الماضي، ثمّ حصلت له تجربة (أقرب للتجربة الفكرية العميقة) التقى فيها بالفيزياء أثناء دراسته الجامعية ووقع في عشقها الطاغي، ومنذ ذلك الحين اعتزم أن يجعلها شغله الشاغل طوال حياته، وقد أفاض في بعض كتبه ومقالاته المنشورة في الحديث عن هذه التجربة المُثيرة.

«روفيللي» ليس بالاسم الغريب في أوساطنا الثقافية والعلمية العربية؛ فقد تُرجِم عدد من كتبه المنشورة إلى العربية بدءاً من كتابه الأول «سبعة دروس موجزة في الفيزياء - Seven Brief Lessons in Physics»، ثمّ تتالت الترجمات اللاحقة إلى العربية: «نظام الزمن - The Order of Time»، «الواقع ليس كما يبدو: رحلة إلى الجاذبية الكمية - Reality is Not as it seems: A Journey to Quantum Gravity»، وهو كاتب مقروء لأسبابٍ عدّة منها: لغته الشاعرية الجميلة المُنسابة بتناغم ورقّة، وتمرُّسه الفلسفي، ومقدرته الواضحة في تقديم سياق مفاهيمي لأعقد الأفكار الفيزيائية، وهذه كلها عناصر جعلت من قراءة كتبه نزهة مثيرة في غابة العلم (والفيزياء بخاصة).

أما «روفيللي» الفيلسوف فيكفي أن أذكر أنه كتب في مداخلة قصيرة بشأن كيفية انتقالته المُثيرة من ثورية السياسة إلى ثورية الأفكار في كتابه «ماهو الزمان؟ ماهو المكان - What is Time ? What is Space ?»، فذكر أنه كان ينوي دراسة الفلسفة في الجامعة؛ لكنه تقصّد (وهو الشاب الثوري الذي يريد تغيير العالم) العزوف عن قسم أكاديمي تشيع فيه الشخوص الأكاديمية الراكدة (هكذا رآها هو)؛ إذ حسب أنّ معظم الفلاسفة الأكاديميين حينذاك (نهاية الستينيات) كانوا متعاطفين روحياً وعقلياً مع مواريث الفاشية، وهكذا كان خياره في دراسة الفيزياء حلاً وسطياً مكّنه من ممازجة الروح الثورية المُتطلعة بالشغف العلمي، ونقل عوامل الثورة من عالم الأيديولوجيا إلى عالم الأفكار. ربما من المُفيد هنا الإشارة إلى المدى اللامحدود من الشغف الفلسفي الذي يشعُّ من كتابات «روفيللي»؛ بل أنّه اختصّ أحد كتبه كاملاً للفيلسوف الإغريقي «أناكزيماندر» وميراثه الفلسفي.

إنّ قراءة أطروحة «روفيللي» يمكن أن تكون خريطة فكرية تعين الشباب -كما واضعي السياسات- على التعامل الخلّاق والمُعقلن مع نزعات التغيير والتمرُّد الراديكالي في الأرواح الشابة، كما ستجعلنا ندركُ المدى الشاسع لأهمّية العلم التي ترقى لأن تكون ترياقاً ناجعاً للنفوس المعطوبة التي دخلت في عتمة متاهة يبدو أن لامخرج منها بالوسائل الاعتيادية.

العلم له هذان الوجهان: هو أداةٌ لعلاج الأرواح -الشابة بخاصة- من الإرهاق الفكري وضياع بوصلة الأهداف المُستقبلية التي تستحق الكفاح من أجلها، مثلما هو -وتطبيقاته التقنية- وسيلتنا المُعاصِرة في تعظيم الثروة والارتقاء بمُجتمعاتنا البشرية. هذا بعضُ ما نتعلّمه من قراءة أطروحة «روفيللي» المثيرة.



كارلو روفيللي

من التمرُّد الفوضوي إلى الفيزياء النظرية

كرّستُ شطراً كبيراً من حياتي للبحث العلمي؛ لكنّ هذا التكريس ماكان سوى شغف تملّكني في حقبة أعقبت السنوات اللاحقة لشبابي. عندما كنتُ لم أزل شاباً يافعاً كان العالَمُ بكليّته مصدر إثارة وتفكّر لي؛ لكنْ ماكان العلم -على وجه التحديد- أحد مصادر تلك الإثارة.

وُلِدْتُ ونشأتُ في مدينة فيرونا الإيطالية وسط عائلة يكتنفها الهدوء وتعمّها السكينة. كان أبي، ذلك الرجل ذو الذكاء النادر، مهندساً يديرُ عملاً صغيراً تعتاشُ منه عائلتنا، وقد ورثتُ منه متعة الشغف بمحاولة فهم العالم بطريقة ذكية؛ أما والدتي، تلك المرأة الإيطالية الحقيقية المُمتلئة حباً لاحدود لمدياته تجاه ولدها الوحيد، فقد كانت خير عونٍ لي في تنفيذ «مغامراتي الاستكشافية» الساعية لفهم العالم عندما كنتُ في المدرسة الابتدائية، ولطالما بعثَتْ في روحي حسّ الفضول والرغبة في الاستزادة من الاكتشاف والتعلّم.

واظبتُ خلال مرحلة الشباب اليافع على الدوام في مدرسة «الليسيوم(1) Lyceum» في فيرونا. كنّا ندرسُ مقرّرات في اللّغتين اليونانية واللاتينية أكثر ممّا كنا ندرسُ من مقررات الرياضيات. وفّرت لنا مدرسة «الليسيوم» محفّزات ثقافية تتسمُ بالثراء والتنوُّع؛ لكنها كانت في مجملها ذات سقف عالٍ في الطموح والمُبتغى، كما كانت تبدو مقتصرة على نمطٍ من السّعي الحثيث للحفاظ على الميزات الحصرية والهوياتية للطبقة البرجوازية الصغيرة في فيرونا. العديدُ من معلّمينا في تلك المدرسة كانوا من الفاشيين الخُلّص قبل الحرب (العالمية الثانية، المترجمة)، وبعد الحرب ظلّوا على ولائهم للفاشية وإن كتموا هذا الولاء في أعماق قلوبهم. حصل هذا الأمر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين؛ إذ كان هذان العقدان الستيني والسبعيني مَلْعَبَة صراع بين الأجيال عندما شهد العالم تغيُّراً واضحاً لاتخفَى معالمه، ولم يكن باستطاعة العديد من الشباب اليافعين القبولُ بتلك التغيّرات العالمية من غير مشقات تثقلُ القلب والعقل؛ الأمر الذي دفع الكثير منهم لإغراق نفسه في مواقف رخوة بقصد أن تكون آلية دفاعية يسعى من ورائها للإعلان الصارخ عن رفضه لما يحصلُ في العالم. من جانبي لم أكنُ أثقُ إلّا قليلاً بعالم البالغين، وبأقلّ من ذلك بأيّ من معلّمي مدرستي الثانوية، ولطالما حصلت لي احتكاكاتٌ خشنة مع أولئك المعلّمين، ومعهم كلّ الشخوص التي كانت تنطوي على رمزية سلطوية.

استحالت مرحلة البلوغ لديّ حقبة من التمرُّد والثورة دفعتني لنكران كلّ القيم التي مثلها العالمُ المُحيطُ بي وجعلها محطّ تكريم وتبجيل، فضلاً عن أنّ تلك المرحلة شابها إرباكٌ وتشويش فكري لم يكن معهما أي شيء يبدو موضع ثقة واطمئنان. الأمر الوحيد الذي بدا لي واضحاً بما يكفي للاطمئنان إليه تمثّل في شعوري بأنّ العالم الذي عايشته حينذاك هو أبعد مايكون عن العالم الذي يستحق أن يوصف بعالم عادل وملائم للعيش البشري. أردتُ في تلك الحقبة أن ألتحق بجمهرة المُتشرّدين المُلتحين لكي أبقى بعيداً عن العالم الذي لم أكن أطيقه؛ لكنني في الوقت ذاته كنتُ قارئاً نهماً لايشبع من التهام كتب لطالما زوّدتني بقراءات مثيرة عن عوالم مختلفة عن عالمنا، وكذلك عن أفكار تخالف الأفكار السائدة. شعرتُ حينذاك أنّ كنوزاً عجيبة لم تزل مخبوءةً في كلّ كتاب لم أقرأه بعدُ.

حصل خلال دراستي الجامعية في «بولونا Bologna» أنْ تفاعل لأوّل مرّة مصدر حيرتي السيكولوجية وصراعي الفكري مع الخط العام لحراك الجيل الذي أنتمي إليه: كان أبناء جيلي من الشباب يرون في مضامير الدراسة الجامعية منطلقاً لتغيير العالم نحو عالم آخر أكثر عدالة وأقلّ مناصرة لمظاهر اللامُساواة. كانت ثمّة رغبة ملحّة في أرواح هؤلاء الشباب لتجريب أشكال جديدة من العيش والحب؛ لذا مضينا في اختبار أنماط غير مسبوقة من العيش المُشترك. أردنا تجريب كلّ شيء: سافرنا لمسافات



طويلة على الطرقات معتمدين على التوصيلات المجانية، ثم تنقّلنا كثيراً داخل عقولنا وأطياف أحلامنا، وقضينا أوقاتاً لاتنتهي في حكايات حب عنيفة، وكنّا طيلة تلك الأوقات لانكفّ عن الكلام. كنّا آلاتٍ لاتتعب من الكلام. أردنا تعلّم رؤية الأشياء بعيونٍ مختلفة. كانت نتائج تلك الاختبارات مختلفة هي الأخرى: أحياناً انتهت إلى خيبة ثقيلة، وفي أحيانٍ أخرى شعرنا أننا على أعتاب عالم جديد متخم بالإثارة.

اعتشنا على الأحلام. سافرنا كثيراً سعياً وراء أصدقاء جدُد وأفكار جديدة. اعتزمتُ وأنا في العشرين الانطلاق في رحلة طويلة للتجوال حول العالم بأكمله. قلتُ لنفسي حينذاك: أريد أن أجرِّب عيش المُغامرة والسعي وراء الحقيقة. أرى اليوم -وأنا أقتربُ من الخمسين- (وقت نشر الكتاب بالإيطالية عام 2004، المترجمة) أنّ رحلتي العالمية تلك كانت واحدة بين خياراتي الجيّدة، ومن الواضح لديّ في يومي هذا أنني أبتسم ابتسامة رضىً كلّما تذكّرتُ براعتي في تلك الأوقات؛ لكنني في الوقت ذاته أشعرُ أنني لم أزل منقاداً لحسّ المُغامرة التي بدأت في تلك الأيام. لم يكن مساري دوماً سهلاً مُيسّراً؛ لكنّ آمالي (المجنونة) وأحلامي ذوات السقوف العالية لم تخذلاني أو تخدعاني يوماً. كان يكفيني آنذاك امتلاك مايكفي من الشجاعة للمُضي في ملاحقة تلك الآمال والأحلام، ومن طيب حظي وحُسن فِعالي أنني امتلكتُ هذا القدر من الشجاعة ولم أركن إلى الخذلان أو تفضيل السكينة على المُغامرة.

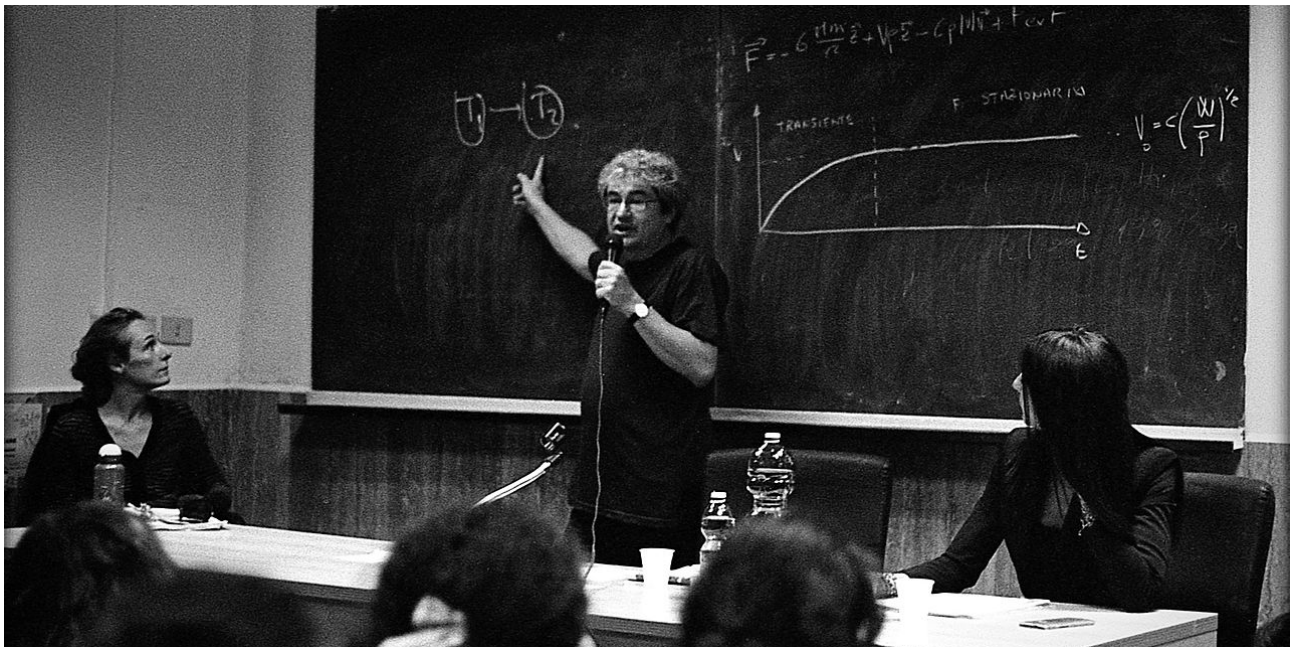
أقمتُ -بمُساعدة مجموعة منتخبة من أصدقائي- محطة إذاعية صغيرة على شاكلة إذاعات (الراديوات الحرّة Free Radios) التي شاعت في تلك الأيام، وأسمينا إذاعتنا تلك «راديو أليس»، وأقمناها في بولونا. كانت إذاعتنا أقرب إلى (مايكروفون) مفتوح متاح لكلّ من شاء مشاركة الآخرين تجاربه وأحلامه. كتبتُ لاحقاً في أواخر سبعينيات القرن العشرين، وبمُشاركة اثنين من أصدقاء تلك المرحلة، كتاباً يحكي عن قصة ذلك التمرُّد الشبابي الذي ساد إيطاليا.

ماحصل بعدئذ كان أمراً مثيراً وبدا عصياً على التصديق. خَبَتْ أحلام الثورة سريعاً، وصار للنظام اليدُ الطولى في حياتي. بدا لي أنّ المرء لا يغيّرُ العالم متى شاء بطريقة ميسّرة وجاهزة. بدا لي واضحاً بما لايقبل المُشاكسة أو الاختلاف أنّ (ماكلُّ مايتشهّى المرءُ يدركه في نهاية المطاف).

ألفيتُ نفسي أواسط سنوات دراستي الجامعية أكثر إرباكاً وحيرة عمّا كنته من قبلُ، وما فاقم شعوري بالحزن إدراكي بأنّ الأحلام التي تقاسمتها مع شباب معاصِرين لي يعيشون في نصف كوكب الأرض باتت تضمحلُّ وتتلاشى رويداً رويداً، ولم يكن لي حينذاك منظورٌ بديل عمّا أعتزمُ فعله في سنوات حياتي القادمة. لم تكن فكرةً رائقةً أو مقبولةً لي أن ألتحق بركب السباق في صعود سلّم التراتبية الاجتماعية، أو الحصول على وظيفة مرموقة، أو أن أحصل على مال أوفر يتيحُ لي ممارسة سلطةٍ ما؛ إذ كانت تلك الأفكار وأضرابها تشيعُ الحزن في نفسي ولم أجد هوى نحوها بأي شكلٍ من الأشكال؛ لكنْ وراء هذا المشهد الكئيب كان ثمّة شيءٌ واحد في مقدوره بعثُ الأمل في روحي: كان العالم بكامله متاحاً أمام قدراتي على المُساءلة والاستكشاف والبحث الدقيق. لم يكن بمُستطاع أحد سلبُ قدراتي الكامنة على تخيّل آفاق لانهائية لامرئية رابضة وراء المشاهد اليومية التي لطالما بعثت الكآبة في روحي.

صار البحث العلمي بالنسبة لي في تلك الحقبة من حياتي بمثابة فضاء لانهائي من الحرّيّة والمُغامرة الاستثنائية سواءٌ تلك التي اختبرها سابقون لي، أو تلك الجديدة التي تنتظرني في مستقبل قريب. لن أنكر أنني درستُ خلال سنواتي الجامعية للإيفاء بمُتطلبات الامتحانات، وكذلك لكي أوفر -ما استطعت- أداء خدمتي العسكرية الإلزامية؛ لكنّ ماكنتُ أدرسه آنذاك أثار مكامن الفضول والإثارة في عقلي أكثر فأكثر، وكان لايفتأ يدهشني بمناسيب تتعاظم شدتها يوماً بعد آخر. يدرسُ طالبُ الفيزياء في السنة الثالثة من دراسته الجامعية الأولية مقررات عديدة في الفيزياء «الجديدة» للقرن العشرين: ميكانيك الكم، ونظرية آينشتاين في النسبية، وهما الحقلان البحثيان اللذان تسبّبا في إطلاق ثورات مفاهيمية كبرى ترتّب عليها إعادة النظر بطريقة جذرية في كيفية رؤيتنا للعالم. يتعلّم طالبُ الفيزياء -وهو ما حصل معي- أنّ ذينك الحقلين البحثيين يمثلان تحدّياً للأفكار الفيزيائية القديمة، حتى لو كانت شديدة الرسوخ والاعتبار وعصيةً على المُناوأة، وقبل كل هذا يكتشف طالب الفيزياء أنّ العالم ليس كما ظنّه من قبلُ، وأنّ الأوان قد حان لكي يرى الأشياء بعيونٍ جديدة. كانت سنوات الدراسة الجامعية تلك رحلة عقلية غير عادية أو مسبوقة بالنسبة لي، وكان من نتائجها المُباشرة أن استبدلتُ الثورة الثقافية التي كان ميدانها العالم بأسره بأخرى في نطاقِ الفكر. حصل الأمر من غير إدراك واعٍ من جانبي.

اكتشفتُ نمطاً جديداً من التفكير هو التفكير العلمي، ذلك النمط من التفكير الذي ينشئ قواعد لفهم العالم، ثمّ يعمدُ إلى مساءلة تلك القواعد ويغيّرها على نحو مستديم. هذه الحرّيّة في المُساءلة والتحدّي والتغيير، وهذا المسار الحر في السعي إلى المعرفة، هو من الأمور التي ظلت دوماً مصدر إثارة مستديمة لي. إنه الفضول فحسب ذلك الذي ملأ كياني بالإثارة والدهشة والسعي الحثيث، مضافاً له ما وصفه «فيدريكو سيزي Federico Cesi»، صديق «غاليليو»،



بأنه «الرغبة الطبيعية في المعرفة». هذان الأمران: الفضول والرغبة الطبيعية في المعرفة، هما اللذان جعلاني أجد نفسي -بعد ضياع طويل في متاهة لانهائية- منغمساً في معضلات الفيزياء النظرية. الغريبُ أنّ الأمر حصل من غير أن ألحظه أو أتابع مجريات تطوُّره ومآلاته اللاحقة.

هكذا إذن وُلِد ولعي في الفيزياء. جاء محض صدفة ووليد فضولٍ أكثر من كونه خياراً واعياً من جانبي. عندما كنتُ طالباً يافعاً حقّق أدائي في الفيزياء والرياضيات مستوى جيّداً؛ لكنّ ولعي بالفلسفة فاق ولعي بالفيزياء والرياضيات. لعلّ الكثيرين سيتساءلون عن السبب الذي جعلني ألتحق بقسم الفيزياء في الجامعة بدلاً من قسم الفلسفة كما هو متوقّعٌ من طالب أجاد الفلسفة وولع بها في دراسته الثانوية؟ إليكم جوابي الذي سيدهشُ كثيرين: كانت ثقتي معدومة بالمُؤسّسات الحكومية الراسخة (ومنها الجامعات)، ورأيتها أقلّ شأناً وقدرة على تناول الموضوعات الفلسفية المتّسمة بالجدّة والصعوبة والأهمّية !!.

عندما تصادمَتْ أحلامي بشأن إقامة عالم جديد مع حقائق الواقع الصلبة تزايد حبي للعلم الذي وجدتُ فيه إمكانية لاستكشاف عوالم جديدة لانهاية لها، وحيثُ يمكن للمرء المضي في مسار مشرق وحُر من البحث في كلّ مايحيط بنا في العالم المادي.

صار العلم -على النحو الذي وصفته أعلاه- نوعاً من حلّ وسطي ينطوي على مخرج توفيقي لما أسعى إليه في هذا العالم؛ فقد أتاح لي العلم إمكانية عدم التخلّي عن رغبتي الجامحة في التغيير والمُغامرة، وكذلك أتاح لي الحفاظ على حرّيّة تفكيري وبلوغ كينونتي الحالية التي أسعَدُ بها، والأهمُّ من ذلك أنّ كلّ هذه العناصر الإيجابية الدافعة في حياتي حصلت من غير اللجوء إلى فتحِ جبهة معركة صراعية مع العالم. ما حصل هو العكس تماماً؛ فقد برهن عملي في العلم أنه فعالية هي موضع احترام وتقدير من جانب العالم.

أعتقدُ أنّ معظم المنجزات الفكرية أو الفنية الخلّاقة إنما تولدُ من لُجّة هذه الحالة الصراعية (بين الأحلام والوقائع الصلبة على الأرض، المترجمة)، وليست المنجزات الفكرية والفنية سوى نوع من الملاذات الآمنة التي يلجأ إليها أولئك الأفراد ذوو القدرات الكامنة ممّن ليسوا على وفاق مع مجتمعاتهم؛ ولكن برغم هذا فإنّ المُجتمعات تبقى في مسيس الحاجة لأمثال هؤلاء المُخالفين لصورة (النموذج المُتوافق) من الأفراد. تعيشُ مجتمعاتنا نوعاً من التوازن (Equilibrium): ثمّة -من جانب- تلك القوى التي تضمنُ استقرارية ودوام المُجتمعات وتكبحُ الفوضى من أن تدمّر ما اكتسبته المُجتمعات وصار إرثاً ثميناً لها، وفي الجانب الآخر توجد تلك الرغبة الدفينة غير القابلة للاضمحلال والتي تسعى للتغيير والعدالة وإزاحة الأنماط المُجتمعية الراسخة بقصد إدامة عوامل التطوُّر والمضي الحثيث إلى الأمام، ومن الواضح أننا من غير هذه الرغبة في التغيير فإنّ الحضارات المدنية ما كان لها أن تنمو وتبلغ ما بلغته اليوم من رقي وتطوُّر. أعتقدُ أنّ الرغبة في التغيير والتي تملأ جوانح الأجيال الشابة هي المصدر الأول لتطوُّر المُجتمع، حتى لو نتج عنها أفاعيل جموحة غير مرغوب فيها. لو كان المُجتمع في حاجة لأناسٍ منضبطين يحافظون على النظام والاستقرار؛ فهو بالقدر ذاته يحتاجُ أناساً يعيشون أحلامهم ويسعون إلى تحقيقها، ويعدّون أنفسهم لاكتشاف عوالم جديدة، وأفكار جديدة، وطرق جديدة في النظر إلى الأشياء، ومقاربة جديدة في فهم الواقع. الناس الذين عاشوا أحلامهم في الماضي هم وحدهم الذين امتلكوا القدرة على التفكير وتشكيل عالمنا على الشكل الذي آل إليه في عصرنا الحاضر، ولن يكون المُستقبل سوى صناعة تتكفّل بها أحلام جديدة ينهض بعبئها أفراد طموحون يعيشون الحاضِر. ■ **ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي**

هوامش:

(1): نوعٌ من المدارس الثانوية التي شاعت في أوروبا في عقودٍ سابقة، يركّز فيها التعليم على اللّغة اللاتينية والكلاسيكيات الأدبية، وتتفاوت طبيعة التعليم فيها بين البلدان الأوروبية. كانت هذه المدارس عرضةً لانتقادات كبيرة، من بينها أنها تغفل تعليم القدر الكافي من العلوم والرياضيات وبما يؤهل الطلبة لمُستقبل محفوف بالتنافسية القائمة على اقتصاد يعمل على خلق الثروة، وتكون العلوم والتقنيات المُقترنة بها دعائمه الرئيسية. (المترجمة)



جابر عصفور..
أبواب التراث

سؤالان يلخِّصان إشكالية مركزية ومنهجية في الخطاب العربي المعاصر: كيف يتحقَّق الوعي بالعلاقة بين «الأنا» المنتمية والمنحازة إلى زمنها، وبين التراث الذي ينبغي أن يكفّ عن كونه مادّة محايدة؟، وإلى أيِّ مدى يمكن الزجّ بالتراث والتراث النقدي في حمأة الاختلاف النقدي الذي يعبِّر، في عمقه، عن اختلاف حول الرؤية إلى الحاضر؟

حول هذه الإشكاليّة، نستعيد في هذا الملفّ الخاصّ منجز المفكِّر المصري الراحل جابر عصفور (1944 - 2021)، الذي برهن، منذ وقت مبكِّر، عن إدراك واضح لأهمِّيّة المنهج في قراءة التراث النقدي؛ فهو يُعَدّ من أبرز النقّاد العرب المعاصرين الذين كرَّسوا أهمّ إنجازاتهم في مجال الدراسات النقدية لمساءلة التراث النقدي، من منظور يتَّسم بالشمولية في الرؤية، وبالدقّة في المنهج...

■ حسن مخافي

مسألة المنهج

قراءة جابر عصفور للتراث النقدي

(1)

نما الاهتمام بمسألة المنهج في قراءة التراث النقدي، حينما بدأ النظر إلى «النقد العربي القديم» في إطار ما أصبح يُعرَف، في الخطاب العربي المعاصر، بإشكالية التراث، التي خُصِّصت لها مشاريع فكرية، وتخصَّص فيها باحثون ومفكّرون كرَّسوا جهودهم لدراسة الجوانب المتعدِّدة لهذه الإشكالية، في أبعادها المختلفة.

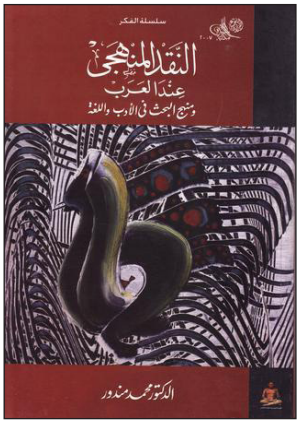
ورغم أن الدارس لا يعدم، في مقدِّمات كتب الأدب، وكتب تاريخ الأدب، بشكل خاصّ، إشارات إلى أهمِّيّة المنهج في معالجة الظاهرة الأدبية في العصور العربية القديمة، لم تكن المقاربات التي كانت تقرأ النقد العربي القديم، تهتمّ، إلّا لماماً، بصقل المفاهيم التي تستعملها.

وإذا كان الوعي بالمنهج، في الدراسات الأدبية العربية، قد أعلن عن نفسه منذ عشرينيات القرن العشرين، على أقلّ تقدير، حينما بسط طه حسين وجهة نظره في الطريقة التي رأى أنها أكثر نجاعةً من غيرها في سبيل تأريخ الشعر الجاهلي[1]، فإن ما تَمَّ تبنِّيه من أدوات قرائية لا ينمّ عن حضور فاعل للهاجس المنهجي لدى روّاد مؤرِّخي ودارسي



طه حسين ▲





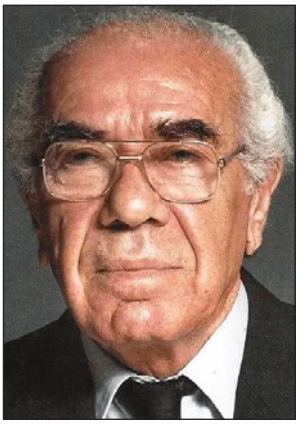
محمد مندور ▲

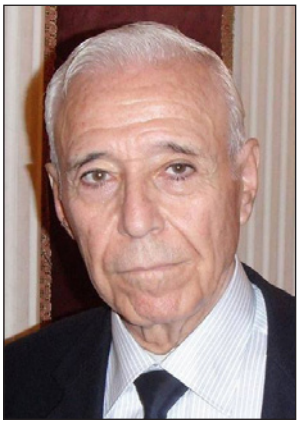
النقد العربي القديم في العصور الحديثة.

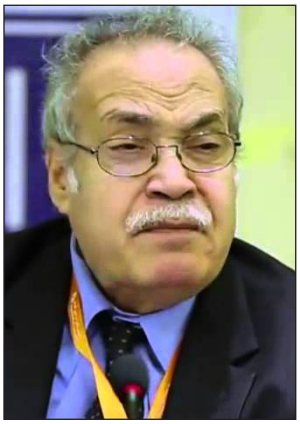
ولعلّ أوضح مثال على تغييب مسألة المنهج في مقاربة النقد العربي القديم، كتاب «النقد المنهجي عند العرب»؛ ذلك أن محمَّد مندور أكَّد، في ذلك الكتاب، أهمّية المنهج في دراسة الأدب، بوجه عامّ، والنقد، بوجه خاصّ، حين جعل النقد والمنهج متلازمَيْن، وهو ما يفصح عنه عنوان كتابه، ويكشف عنه، أيضاً، تركيزه على تعريف المنهج في النقد حين عرف النقد المنهجي بقوله: «... والذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامّة، ويتناول، بالدرس، مدارس أدبية، أو شعراء، أو خصومات، يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها، ويبصِّر بمواضع الجمال والقبح فيها»[2]. لكنه لم يخصِّص أيَّ حيِّز من كتابه لحصر الآليّات المنهجية التي تناول بها النقد العربي القديم.

هذا لا يعني أن الكتاب يخلو من الحسّ المنهجي، بل إن (مندور) الذي كان بصدد إنجاز تأسيسي، ربَّما، لم يكن يمتلك الرؤية المنهجية الواضحة التي تسمح له بدراسة التراث النقدي، بوصفه جزءاً لا يتجزَّأ من التراث، عامّةً، لأن إشكالية التراث لم تتبلور، بشكل واضح، في العالم العربي، إلّا بعد هزيمة (1967)، التي لعبت دوراً بارزاً في صياغة الأسئلة الكبرى والإشكالية للفكر العربي الحديث[3].

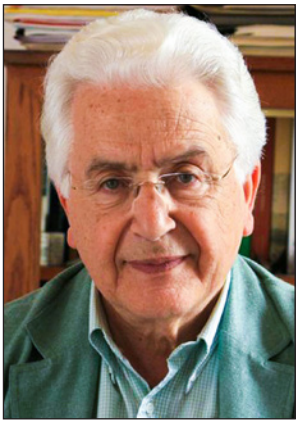
والواقع أن «النقد المنهجي عند العرب»، إذا ما قورِنَ بغيره، ووُضِع في سياقه الثقافي، كان متقدِّماً، في هذا الباب

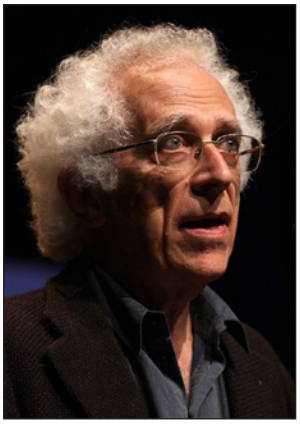

حسين مروة ▲


الطيب تيزيني ▲


حسن حنفي ▲


محمد عابد الجابري ▲


محمد أركون ▲


تزفتان تودوروف ▲

على كثير من المؤلَّفات التي تناولت «النقد العربي القديم»، ومنها ما صدر بعده بسنوات، بل بعقود.

إن (محمَّد مندور) اكتفى بملامسة إشكالية قراءة التراث النقدي، وإن لم يعمِّق البحث فيها، حين ألمح إلى التقاطع بين ثنائية التراث/الغرب: «وفي الحقّ إن في الكتب العربية القديمة كنوزاً، نستطيع، إذا عدنا إليها، وتناولناها بعقولنا المثقّفة ثقافة أوربية حديثة، أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم، وإن كنّا حريصين على ألّا يُستَفاد من الدعوة إلى تناول التراث القديم بعقولنا الحديثة، أيّ إسراف بإقحام ما لم يخطر على عقول أولئك المؤلِّفين القدماء من نظريّات أو آراء. كما أننا حريصون على ألّا نجهل (أو نتجاهل) الفروق الأساسية الموجودة بين الأدب العربي وغيره من الآداب الأوربية، بما يستتبعه ذلك من تفاوت كبير في مناهج النقد، وموضوعاته، ووسائله»[4].

من هنا، يمكن الاطمئنان إلى أن القراءات العربية المعاصرة للنقد العربي القديم، لم ترقَ إلى درجة القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، بالمفهوم الحديث للقراءة، إلّا عندما صاغ الخطاب العربي المعاصر إشكالية التراث، كما تبدَّت في مشاريع حسين مروة، والطيب تيزيني، وحسن حنفي، ومحمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وتلامذتهم.

ولعلّ الدافع إلى هذا الربط بين قراءة التراث، بوجه عامّ، وقراءة التراث النقدي، بوجه خاصّ، كما سنرى في سياق هذه الدراسة، نابع من التقاطع الذي يطبع مكوِّنات التراث العربي الإسلامي المكتوب؛ إذ لا يمكن -بأيّ حال من الأحوال- أن يُدرَس الفقه وأصوله خارج المجالات الواسعة للعلوم اللغوية، والبلاغية، وخارج ما أصبح يعرف، اليوم، بعلم الدلالة[5].

وهذا ما حدا بالمفكِّرين العرب، من أصحاب المشاريع الذين سبقت الإشارة إلى بعضهم، إلى ملامسة قضايا تُعَدّ من صميم البلاغة والنقد الأدبي، وهو ما أدّى إلى أن المراجع الأساسية التي تمثِّل التراث النقدي كانت (وما تزال) تشكِّل، في الوقت نفسه، إطارات مرجعية لا غنى عنها لدارس علم الكلام، وأصول الفقه، وغيرهما[6].

ومن هنا، يمكن القول إن القراءات العربية المعاصرة للتراث قد وجّهت -بشكل مباشر، أو غير مباشر- الدارسين العرب للنقد العربي القديم، إلى ضرورة الوعي بأهمِّيّة المنهج في قراءة التراث النقدي، بالدرجة نفسها التي أحاط بها منظّرو التراث مسألة المنهج من عناية.

كما أن القضايا التي واجهت النقد العربي الحديث والمعاصر، حتَّمت عليه البحث في التراث النقدي، وخاصّةً عندما أصبح يواجَه، من لدن ذوي النزعات السلفية، بتهمة التغريب من كثرة اعتماده على المرجعيّات الغربية التي أمدَّته بمفاهيمه؛ النظرية، والإجرائية على السواء[7].

وكما سيتبيَّن لاحقاً، إن وطأة المناهج النقدية الغربية كانت شديدة على النقد العربي الحديث، وإن تلك المناهج لعبت دوراً مزدوجاً في بناء الأداة المنهجية لقراءة التراث النقدي.

ولا بدَّ من الإشارة، قبل الدخول في المفاهيم العامّة للمسألة المنهجية في قراءة التراث النقدي، إلى أن دارسي هذا التراث قد انتبهوا إلى أهمِّيّة المنهج في وقت متأخِّر، نسبياً، ويرجع هذا، بالأساس، إلى تقدُّم الأبحاث في التراث العربي المكتوب، الذي وفَّر تراكماً كمِّيّاً، أدّى، في مرحلة لاحقة، إلى محاولات الخروج من القراءات الاستنساخية التي نتجت، في مجملها، عن الدرس الأكاديمي في الجامعات العربية، الذي تميَّز، لمدّة طويلة، بروحه المحافظة. وقد تَمَّ التخلّي عن تلك القراءات الحرفية عندما شرع الدارسون العرب في تأسيس قراءات للتراث النقدي تندرج في ما سيسمّى، فيما بعد، نقد النقد.

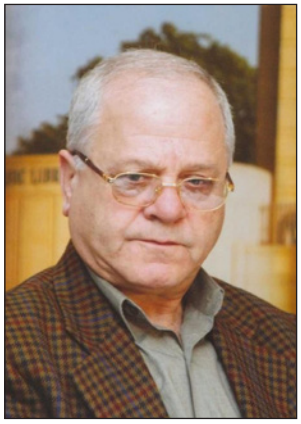
ورغم أن النقّاد العرب مارسوا، بشكل أو بآخر، نقد النقد بمفهومه الواسع منذ وقت مبكِّر، لم يعرف الحديث عن هذا المجال من الممارسة النقدية طريقه، بشكل واعٍ إلّا في بداية الثمانينيات. وكانت الصيغة الغربية لهذا النوع من

الدراسة، قد شاعت قبل ذلك بسنوات، تحت ما يُعرَف، في اللّغة الفرنسية، بـ«Critique de la critique»، ووجدت انتشاراً في العالم العربي، بعد ذلك، وخاصّةً بعدما أصدر «تزفتان تودوروف - T. Todorov» كتاباً يحمل العنوان نفسه «نقد النقد - Critique de la critique»، تُرجِم إلى العربية سنة (1986)[8].

ويبدو أن مفهوم «نقد النقد» قد بدأ تداوله، في البلاد العربية، منذ بداية الثمانينيات، وهو تاريخ ظهور الكتاب المذكور بلغته الأصليّة؛ فقد صدر، للناقد العربي نبيل سليمان، كتاب تحت عنوان «مساهمة في نقد النقد العربي»[9]، تضمَّن إشارة إلى «الثغرة المتمثّلة في ضعف نقد النقد»[10] في الوطن العربي، التي يبدو أن كتابه كان يطمح إلى المساهمة في ملئها، من خلال معالجة النتاج النقدي الذي ظهر في الستينيات والسبعينيات.

ومن الإنصاف أن نقرّر أن الإحساس بأهمّيّة نقد النقد قد تَمَّ التعبير عنه بصيغ مختلفة، قبل هذا التاريخ، تحت إلحاح التشبُّع بالمناهج النقدية الغربية، فلا غرابة في أن تخصِّص مجلّة «فصول»، التي ظلَّت تشكّل علامة بارزة في مسار النقد العربي الحديث لسنوات عدّة، مجالاً واسعاً لقراءة المقاربات النقدية، إلى حَدّ الدعوة إلى ممارسة نقد النقد في أحد أعدادها المبكّرة: «يبدو أننا في حاجة ماسّة إلى نشاط من نوع آخر، وهو ما يمكن أن يسمّى بنقد النقد، أو ما بعد النقد. وكما أن الأعمال الأدبية تحتاج إلى دارس يبحث لها عن أنظمة، يحتاج النشاط النقدي، أيضاً، إلى دارس متميِّز لم تفرزه الحياة النقدية حتى الآن، يبحث عن أنظمة داخل الكتابات النقدية. وسيكون عمله على جانب كبير من الأهمّيّة والخطورة؛ لأنه سيرشد أو -على الأقلّ- سيضع حَدّاً


جابر عصفور ▲


نبيل سليمان ▲



لما يسمّى بفوضى اللغات النقدية»[11].

ويتَّضح، من خلال هذا التوصيف، أن نقد النقد هو، في المقام الأوَّل، وجه آخر من وجوه الممارسة النقدية، وهو -رغم أن الحديث عنه بدأ بهذه الصورة الواعية، منذ أوائل الثمانينيات- ما زال مغمط الحقّ في الدراسات النقدية العربية الحديث، إلى اليوم.

صحيح أنه يمارَس بأشكال مختلفة ومتفاوتة، سواء بالنسبة إلى التراث النقدي أو بالنسبة إلى النقد العربي الحديث نفسه، لكنه لم يصبح، بعد، مجالاً ذا معالم محدَّدة ومضبوطة من الناحيتَيْن؛ المنهجية، والموضوعاتية.

وتُعَدّ محاولة جابر عصفور، التي قُدِّمت، في إحدى الندوات العلمية، عملاً متقدِّماً على درب الإضاءة المنهجية لما يمكن أن نسمِّيه نقد التراث النقدي[12].

(2)

لقد برهن جابر عصفور، منذ وقت مبكّر، عن إدراك واضح لأهمّيّة المنهج في قراءة التراث النقدي؛ فهو يُعَدّ من أبرز النقّاد العرب المعاصرين الذين كرَّسوا أهمّ إنجازاتهم في مجال الدراسات النقدية، لمساءلة التراث النقدي من منظور يتَّسم بالشمولية في الرؤية، وبالدقّة في المنهج.

بدأ اهتمام جابر عصفور بالتراث النقدي، منذ بداية عهده، بمجال الكتابة النقدية والنشر، قبل ما يقرب من خمسين سنة، عندما أصدر كتابه عن «الصورة الفنّيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب»[13]، الذي عرف النور، لأوَّل مرّة، سنة (1974). ويبدو أن هذا العمل فتح عينيه على مجال من مجالات الدراسة النقدية التي تذكي شهيّة البحث؛ إذ ما لبث أن أصدر، سنة (1978)، كتاباً آخر هو «مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي»[14]، عُدَّ خطوة متقدِّمة، مقارنةً بكتابه الأوَّل. وفي عام (1991)، ظهر له كتاب «قراءة التراث النقدي».

والمتتبِّع للإنتاج الغزير، الذي شَكَّل محصِّلة عمل جابر عصفور، يلاحظ أن الناقد لم ينقطع عن التأمُّل في التراث النقدي، والاجتهاد في قراءته؛ وهو ما تدلّ عليه، أيضاً، الدراسات الكثيرة التي نشرها في المجلّات المختصّة، في الفترات التي تفصل بين صدور كتبه، وهي دراسات يربطها بالتراث النقدي أكثر من سبب، من أمثال «محمد مندور

والتراث النقدي»[15]، و«نظرية الفنّ عند الفارابي»[16]، و«قراءة محدثة في ناقد قديم»[17]، وغيرها.

كما أن تتبُّع هذه الدراسات، وتتابعها، يكشفان عن تطوُّر كبير في الأداة القرائية لدى جابر عصفور، وهو تطوُّر أملاه التراكم الكمّيّ الذي وفَّره في هذا المجال، كما أنه يعكس تطوُّر حركة النقد العربي طيلة خمسة عقود أو أكثر من حياة عصفور النقدية، لكن ذلك يعبِّر، أيضاً، وبشكل أساسي، عن تطوُّر في منظور الناقد العربي المعاصر للتراث النقدي، استجابةً لحاجات نقدية فرضَتها ثقافة العصر.

ففي كتابه الأوَّل، بدا جابر عصفور مهووساً بما يمكن أن نسمِّيه النقد المقارن ذا المنهج التكاملي، الذي يشحذ كلّ المعارف من أجل شرح الظاهرة، وبيان أبعادها. وقد كلَّفه ذلك المزاوجة بين مبضعيَنْ نقديَّيْن مختلفَيْن في طبيعتهما وأهدافهما: يتمثَّل الأوَّل في التعامل مع التراث النقدي، والبلاغي «على أساس من علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف التي ساهمت في إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة، مثل الفلسفة، وعلم الكلام، واللّغة، والتفسير»[18].

ويتجلّى الثاني في النظر إلى التراث من خلال ما يسمّيه «فهماً معاصراً»[19]، لأن تقديرنا للظروف التاريخية للتراث، «لا ينبغي أن يمنعنا من اتّخاذ موقف نقدي منه في ضوء وعينا المعاصر، وما يؤرِّقه من مشاكل وقضايا. ولا بأس في أن يتغيَّر هذا الموقف مع تغيُّر العصر، وتطوُّر قِيَمه. فالمهمّ هو أن يكون لنا، باستمرار، موقف واضح من التراث، ليكون هذا التراث متفاعلاً مع حاضرنا، لا مجرَّد صفحات موجودة في كتب مطبوعة أو محفوظة، نكتفي بالإشارة إليها»[20].

ويعبِّر هذا الموقف، الذي يعلن عنه جابر عصفور إزاء التراث، عن إحساس طافح بأن دراسة التراث تعترضها صعوبات منهجية نابعة من طبيعة الرؤية التي نحملها عنه؛ ما يؤدّي، حتماً، إلى طرح العلاقة بين «الأنا» المنتمية والمنحازة إلى زمنها، وبين التراث الذي ينبغي أن يكفّ عن كونه مادّة محايدة، ويصبح مادّة حيّة فاعلة ومنفعلة، باختراقها الزمان. وهذا ينمّ، بالدرجة الأولى، عن رغبة في الزجّ بالتراث والتراث النقدي في حمأة الاختلاف النقدي الذي يعبِّر، في عمقه، عن اختلاف حول الرؤية إلى الحاضر.

(3)

إن الوعي بالتراث، باعتباره إشكالية من صلب الخطاب العربي المعاصر، بالمفهوم الذي بَلْوَرَه محمَّد عابد الجابري في مشروعه حول «نقد العقل العربي»[21]، لم يعلن عن نفسه، بعد، لدى جابر عصفور، إلّا من خلال تعرُّضه لـ«مفهوم الشعر» في التراث النقدي، حيث سيتشكَّل هذا الوعي في صيغة إرهاص أوَّلي، في المقدّمة التي استهلَّ بها الكتاب. وحيث يتقدَّم جابر عصفور خطوة أخرى نحو بناء رؤيته الخاصّة للتراث النقدي، إذ سينطلق من أن المشكلة الأساسية ليست في قلّة هذا التراث أو كثرته، بل «في وجهة النظر التي نتعامل بها مع هذا التراث، وفي المنهج الذي نعرض التراث من خلاله. إن وجهة النظر المصاحبة للمنهج تفرض طبيعة المعالجة، كما تفرض زوايا الاختيار، وتحدِّد، في النهاية،









نقاطاً للحوار، يتمّ فيها الجدل بين الماضي والحاضر، دعماً للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد»[22].

إذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذا التحليل قد توصَّل إليه جابر عصفور منذ سنة (1977)، في وقت كان فيه المنهج التاريخي الموسوم بنزعة مدرسية صارمة، هو السائد في دراسة «النقد العربي القديم»، أدركنا مدى خطورة ما كتبه ذلك الناقد الشابّ، آنذاك، على الدراسة التي ستتناول التراث النقدي بعده.

وتنبني هذه الخطورة على نظرة متجدِّدة لذلك التراث، تجعله يسهم في بناء «الحاضر النقدي» العربي. فالنقد العربي القديم ليس مجرَّد معلومات وتواريخ وأفكار، فحسب، بل هو -بالأساس- طريقة في النظر والتأمُّل ترمي إلى خدمة النقد العربي المعاصر؛ من هنا لا ينبغي النظر إليه باعتباره ماضياً فقط، بل ماضياً، وحاضراً في الوقت نفسه. وما يجعل منه حاضراً هو المنهج الجديد الذي نقاربه به، والذي يفصح، بدوره، عن رؤية واضحة للحاضر الذي ليس، في نهاية الأمر، سوى الواقع بمعناه الواسع.

وبناءً على هذه العلاقة المتجدِّدة، يوجّه جابر عصفور نقداً لاذعاً للدراسات التي تتناول التراث النقدي خارج إطار الزمن، مجرَّداً عن حمولته المعرفية التي يمنحه إيّاها العصر، بدءًا بكتب تاريخ النقد التي «تؤرِّخ لتراثنا النقدي في الشعر وغيره؛ بدءًا من الجاهلية الجَهْلاء حتى مشارف العصر الحديث، دون أن يكون لها منهج واضح، ودون أن يتوفَّر لها القدر الدقيق من استقصاء المادّة، وتتبّعها في منحنياتها المتعرِّجة..»[23].

إن هذا الإلحاح على المنهج في تناول التراث النقدي، كان يبدو، في سبعينيات القرن الماضي، جديداً، ذلك أن

محاولات كثيرة قد سبقت (جابر عصفور) إلى إثارة مسألة المنهج في قراءة الأدب العربي القديم؛ شعراً ونثراً، كما تمَّت الإشارة إلى ذلك، ولكن قلَّما كان الدارس يعثر على إحالات منهجية فيما يخصّ قراءة «النقد العربي القديم»، التي كان يغلب عليها الطابع التاريخي.

إن هذا الاهتمام بأداة القراءة، لدى جابر عصفور، قد تكوّن تحت تأثير عاملَيْن؛ سبقت الإشارة إلى واحد منهما، وهو ما يتمثَّل في نشوء حركة فكرية قويّة تدرس التراث العربي من زاوية إسهامه في صياغة «الحاضر» العربي. أمّا الثاني فإنه يتلخَّص في أن النقد العربي الحديث كان مشغولاً، في جزء كبير منه، في تلك المرحلة، بالبحث عن هويته الخاصة، التي كان منظّروه يلخّصونها في البحث عن «نظرية نقدية عربية».

وكان من الطبيعي أن ينشأ عن هذا البحث اهتمام بالتراث النقدي، باعتباره رافداً من روافد الأصالة النقدية؛ ومن أجل هذا كان لا بدّ من قراءة تتناغم مع هذا الهدف الذي كان يتَّخذ طابعاً استراتيجياً عند أغلب النقّاد العرب، في ذلك الوقت.

لقد كان هذا الهدف يشكِّل، بالنسبة إلى جابر عصفور، موجِّهاً أساسياً في قراءة التراث النقدي، لكنه لم يتبلور لديه إلّا عبر مراحل، كان كتابه «مفهوم الشعر» يعبِّر عن أولاها، ويتبيَّن هذا من خلال التصنيف الذي لجأ إليه الكاتب حينما تحدَّث عن الذين سبقوه إلى قراءة التراث، وهو تصنيف يقوم على وجود تصوُّرَيْن عن التراث: «تصوُّر يتعامل مع التراث باعتباره كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم، مستقلّة عن وعينا وعن وجودنا تماماً، ويمكن أن تعالج معالجة محايدة تحاول الوصول إلى الكينونة المتعالية لهذه الكتلة (...)، ومن المستحيل، عمليّاً، أن نتعامل مع التراث على هذا النحو؛ لسبب بسيط مؤدّاه أن التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه. فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يعني انفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه، رغم بعده التاريخي، ما زال يؤثِّر فينا بالقدر الذي نؤثِّر فيه، كأنه يشكِّلنا بقدر ما نشكِّله».[24]

ومن المعلوم أن هذا التصوُّر يقترب من الكتابات الاستشراقية عن التراث النقدي، التي تأثَّر بها الدارسون العرب، والتي كانت الجامعات العربية مرتعاً لها، لسنين طويلة، فهي تلجأ إلى عزل التراث عن سياق قراءته، تحت ادِّعاء الموضوعية والعلمية، متجاهلةً أن زمن القراءة يُعَدّ جزءاً لا يتجزَّأ من المقروء.

أما التصور الثاني، وهو الذي ينحاز إليه جابر عصفور، فيتعامل «مع التراث من منظور الوعي بالحاضر، والإدراك للوجود الآني»؛[25] وهذا ما يؤدّي، بالضرورة، إلى اختلاف الرؤى حول التراث، وهو اختلاف ناتج عن اختيارات وقناعات تتكوَّن تجاه الواقع. فإذا كان التراث محصِّلة لصراع إنساني، عبر مراحل تاريخية مطبوعة بأبعاد اجتماعية وفكرية متباينة ومتعارضة، فإن تلك الأبعاد يمكن أن تتجاوب مع «أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة المتعارضة. وفي داخل كلّ مستوى عناصر يمكن أن تتَّجه، أو تُوَجَّه صوب اتِّجاهات متباينة. وذلك طبيعي؛ لأن التراث، في النهاية، محصِّلة لصراع إنساني، عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية، وأخرى فكرية متباينة ومتعارضة، يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتعارضة والمتباينة في آن معاً».[26]

(4)

يبدو هذا الاقتباس ملخّصاً وجامعاً لرؤية جابر عصفور إلى التراث، بشكل عامّ، وإلى التراث النقدي، بشكل خاصّ. وإذا كان، في عمقه، صياغة أخرى أضيفت إلى صياغات التعامل مع التراث التي انتشرت منذ النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، فإنه يحمل، في طيّاته، زاوية أخرى للنظر إلى التراث النقدي.

من ثمّة، إن الحديث بهذه الطريقة عن التراث النقدي، كان يحمل -بالنظر إلى سياقه- جرأة كبيرة، وتعبِّر هذه الجرأة عن نفسها من خلال إثارة مفاهيم كانت تعتبر، آنذاك، جديدة في مقاربة التراث النقدي.

وأوَّل هذه المفاهيم مفهوم «التاريخية» الذي أضفى نوعاً من الواقعية على التراث، وجعله نسبيّاً في أحكامه ومناهجه، وهو مفهوم جوهري ترتَّب عنه إرجاع «التراث» إلى الأرض بعدما كان يتمتَّع بسموّ، وتعالٍ جعلا أيّ نقد له من باب المسّ بالمحرَّمات.

وفي التراث الأدبي العربي، كما نعرف، محَرَّمات كثيرة، جعلت العديد من الشعراء والنقّاد يتعرَّضون للاضطهاد؛ لأنهم ثاروا على الأنموذج الذي يُعَدّ، في نهاية المطاف، شكلاً من أشكال التعبير الاجتماعي التي قُنِّنت بموجب محاربة الرأي والرأي الآخر، وهو ما سيخصِّص له جابر عصفور نفسه دراسةً وافية.

إن تجريد التراث النقدي من صبغته المتعالية، التي كادت تجعل منه نصّاً مقدَّساً لدى بعض مؤرِّخي الأدب العربي، والتعامل معه من منطلق أنه نصّ «واقعي»، كان محكوماً -كغيره من النصوص- بشرطه التاريخي، أدّى إلى استحضار الصراع الإيديولوجي الذي كان قائماً حول قضاياه المختلفة، وهو صراع تكشَّفت عنه الخلافات العميقة التي كانت تتوزَّع النقّاد القدامى بشأن القديم والحديث، واللفظ والمعنى، وغيرهما من القضايا التي لا تخفى على المتتبّع امتداداتها المذهبية في النشاط الفكري العربي الإسلامي، وهذا، بالضبط، ما يمنح إمكاناً لتعدُّد القراءات التي تصبح، في هذه الحالة، أمراً طبيعياً ومطلوباً.

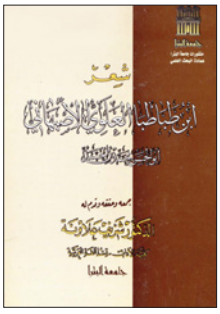
وهكذا، إن كلّ قراءة للتراث النقدي، هي قراءة «متحيِّزة بالضرورة. وعلينا أن لا نؤرِّق أنفسنا بذلك كثيراً، أو نخجل منه، لأننا لا نستطيع أن نفهم القدماء فهماً محايداً تماماً. إنما نحن نفهمهم في ضوء ما يؤرِّقنا من مفاهيم معاصرة، ونبحث لديهم عن إجابات أو حلول لمشاكل تحيط بنا».[27]

من هنا، يقرِّر جابر عصفور أن التراث النقدي لا ينبغي أن يُدَرس لذاته، بل إن لكلّ قراءة له بعدين رئيسين: أوَّلهما يصبّ في التراث نفسه من أجل إدراك منطقه الداخلي، وثانيهما يرمي إلى ربطه بالنقد العربي الحديث، كي يساهم في تطويره. ولا شكَّ في أن القبض على هذَيْن البعدَيْن يطرح إشكالات منهجية لم يتأتَّ لعصفور حلّها، وتقديم مقترحات بشأنها إلّا بعد مضي أكثر من عشرين عاماً على إعلان هذه الأهداف.

ومع ذلك، يمكن القول إن الجانب النظري لديه كان يتَّسم، منذ ذلك الوقت، بالوضوح؛ ما جعل الطموح يتجاوز واقع الحال المنهجي، إذا صحَّ هذا التعبير. فحين يقرِّر جابر عصفور أن فهمنا للتراث النقدي يجب أن يتَّسم -رغم التداخلات

المشار إليها سابقاً- «بأكبر قدر من الموضوعية، باعتبارها شرطاً ملازماً لإدراك المنطق الداخلي للمؤلَّفات القديمة، وأن يؤدّي بنا ذلك الفهم إلى إثراء التراث نفسه، باعتباره جانباً أصيلاً في تكويننا، وعاملاً فعالاً في حياتنا المعاصرة»[28]،وأن هذا النوع من الفهم الموضوعي يقود إلى إغناء النقد الحديث؛ لأنه يضفي عليه طابع الأصالة، فإن هذا الطرح ذا الطابع المثالي، الذي لا نعدم أمثالاً له في الأدبيّات العربية المعاصرة حول التراث، يحتاج إلى نضج كبير كي يصير مستساغاً من الناحية العملية.







ولعلّ أسطع دليل على ذلك أن الكاتب، عندما جُوبِه بنماذج حيّة من التراث النقدي، من خلال دراسته لكتب كلٍّ من قدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي، وحازم القرطاجني، لم يحقّق أهدافه المعلنة إلّا بشكل جزئي. فقد صرّح بأن إحدى المشكلات التي «تؤرِّق حياتنا النقدية المعاصرة مرتبطة بمفهوم الشعر، خاصّةً بعد التحوُّلات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية، منذ ما يزيد على ربع قرن، وقد فرض هذا التغيُّر طرح قضيّة الشعر بأسرها، على المستوى النظري»؛[29] وهو ما يوحي بأن الدراسة ستنصبّ على البحث عن وشائج تربط القديم بالجديد.


عبد الله العروي ▲

ولكن القارئ، عندما ينتهي من قراءة «مفهوم الشعر»، يخرج بنتيجة، مفادها أن (جابر عصفور) نجح، فعلاً، في أن يقرِّب هذه النصوص النقدية إليه، ولكنه لم يوفَّق كلّ التوفيق في تجسيد ما بشَّرَ به في مقدِّمة الكتاب، بإيجاد علاقة ما بين مفهوم الشعر كما بَلْوَرَه أولئك النقّاد، وبين هذا المفهوم كما تعبِّر عنه القصيدة العربية الحديثة. بل إن المرء ينتابه انطباع بأن المؤلِّف قد نسي التزامه المعلَن تماماً، ولذلك لم يتعرَّض بالذكر لهذه الغاية التي تحرِّك العمل كلّه؛ ألا وهي تقديم قراءة تتميَّز بالقوّة الاقتراحية الكافية التي ترمي إلى وضع مسافة بين «من يعود إلى الماضي ليثبت أو يؤكّد وضعاً متخلِّفاً في الحاضر، ومن يعود إلى الماضي ليؤصّل وضعاً جديداً قد يطوِّر الحاضر نفسه، وينفي بعض ما فيه من تخلُّف».[30]

ويظهر أن (جابر عصفور) قد كتب ما كتبه عن وجوب تقديم قراءة للتراث النقدي، تتجاوز التقوقع في الماضي، وتتطلَّع إلى المستقبل، تحت تأثير القراءات التي انتشرت في السبعينيات للتراث، والتي لعب فيها الماركسيون العرب، أنذاك، الدور الطليعي، وهي -في أعمِّها- قراءات تمنح الأولوية للإيديولوجي على حساب المعرفي، انطلاقاً من القول إن «ثورية الموقف من قضايا الحاضر، تستلزم الانطلاق من هذا الموقف نفسه لرؤية التراث، أي لمعرفته معرفة ثورية، من أجل بناء هذه المعرفة على أساس من إيديولوجيا القوى الثورية نفسها في الحاضر، أي القوى التي لها علاقة تاريخية موضوعية بالأساس الاجتماعي لإنتاج التراث الفكري في الماضي؛ نعني بها القوى الاجتماعية السابقة المنتجة للأسس المادّيّة التي انعكست في أشكال الوعي الاجتماعي (الفلسفة، والعلم، والأدب، والفنّ) المكوِّنة لهذا التراث».[31]

هذا هو الأنموذج العامّ الذي كان سائداً في قراءة التراث، إبّان الربع الأخير من القرن الماضي، وهو أنموذج، إن قيس بما سواه، آنذاك، فإنه كان يشكِّل قراءة متقدِّمة في قراءة التراث، والتراث النقدي.

ينبغي أن نسجِّل، هنا، أن القراءات الراهنة، التي تدَّعي لنفسها السبق في أيّامنا هذه، ما زالت تحت تأثير هذا النوع من القراءة، وأنها مجرَّد تنويع أكسَبها التراكم الكمّي، والتراكم الكيفي طابعاً آنيّاً؛ لذلك ينبغي التنويه إلى أن ما قدَّمَه حسين مروة، والطيب تيزيني، وحسن حنفي، ومحمد أركون، ومحمد عابد الجابري، بالإضافة إلى الملاحظات الثاقبة التي ضمَّنها عبد الله العروي كتبه المتعدِّدة، كلّ هذا ما يزال شاهداً على روح الاجتهاد التي طبعت أعمال هؤلاء، سواء فيما يخصّ «إشكالية التراث»، أو بعض مظاهره الخاصّة، كالتراث النقدي. لقد أعادت هذه الدراسات التراث العربي إلى التاريخ، بعدما لم يعد هناك تمييز بين زمن كتابته وزمن قراءته، وأصبح كتلة من الأفكار والمعارف تُدرس معزولة عن كلّ سياق.

كما لاحظ حسين مروة أنه، منذ «العصر الحديث الذي صدر عنه تراثنا بمختلف أشكاله، حتى الحقبة الراهنة في

عصرنا، ظلتَّ دراسة هذا التراث رهن النظرات والمواقف المثالية الميتافيزيقية التي تتَّفق جميعها، بمختلف مذاهبها وتيّاراتها، على خطّ عامّ مشترك تحكمه رؤية أحادية الجانب للمنجزات الفكرية في العصر العربي الإسلامي الوسيط، أي رؤية هذه المنجزات في استقلالية مطلقة عن تاريخيَّتها؛ بمعنى أن هذه الرؤية ظلَّت قاصرة عن كشف العلاقة الواقعية الموضوعية غير المباشرة بين القوانين الداخلية العملية للإنجاز الفكري وبين القوانين العامة لحركة الواقع الاجتماعي؛ لذا بقي تاريخ الفكر العربي الإسلامي تاريخاً ذاتيّاً سكونيّاً، أو «لا تاريخيّاً» لقطع صلته بجذوره الاجتماعية، أي بتاريخه الموضوع».[32]

وقد شكَّلت هذه الملاحظة التي تلخِّص، بصيغة حازمة، استراتيجية قراءة التراث لدى الرعيل الأوَّل ممَّن يمكن أن نسمِّيهم (إبستمولوجيِّي) التراث العربي، على اختلافهم، انطلاقةً جديدة للتعامل مع التراث، وغدت لحظة قراءته بالطرق التي يقترحها هؤلاء، تكتسي الأهمية نفسها التي تكتسيها لحظة اكتشافه مع أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ ذلك أن المنطلقات التي اعتمدوها في قراءة التراث، رغم أنها تبدو، الآن، متجاوزة ، قد فتحت الطريق أمام جيل من الباحثين الذين استفادوا من ثمار تجربة أولئك الروّاد، وأضافوا إليها من تجاربهم الخاصّة.

ولعلّ من مظاهر هذه الجهود، المحاولات الجادّة التي واجهت التراث النقدي بمفاهيم جديدة، وجعلت «قراءته» جزءاً من خطاب نقدي عربي، يمتح من التراث؛ بحثاً عن المناعة والتماسك.

وبما أن المكان لا يتَّسع لاستعراض كلّ النماذج التي سارت على هذه الخطى، سيواصل البحث الرحلة مع جابر عصفور بوصفه أحد المتخصِّصين القلائل في البحث عن منهج لمقاربة التراث النقدي، متوقّفاً عند باحثين آخرين، متى اقتضت الضرورة ذلك.

(5)

يأخذ جابر عصفور على القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، أنها تعمد إلى الفصل التامّ المتعسِّف بين التراث والتراث النقدي، و-كما سبقت الإشارة إلى ذلك- لم يكن هذا الفصل،لدى دارسي النقد العربي القديم من المعاصرين، فصلاً منهجياً، فحسب، بل كان فصلاً موضوعياً أدَّى إلى عزل النقد العربي القديم عن سياقه، أيضاً. وكانت النتيجة أن أغلب القراءات التي مورست عليه كانت أفقية؛ ولذلك غلب عليها الطابع التأريخي بالمفهوم التعاقبي، لا بالمفهوم الشمولي الذي يأخذ بعين الاعتبار كلّ الأبعاد والظلال المكوِّنة للظاهرة النقدية، لأن «تاريخية التراث النقدي لا تنفصل عن تاريخية التراث العربي، بعامَّة. من ثَمَّ، تصبح قراءة التراث النقدي وشيجة الصلة بقراءة التراث في مجمله».[33]

إن هذه الصلة، التي ركزّ عزّ الدين إسماعيل على بعدها التاريخي، هي التي فرضت، من الناحية المنهجية، النظر إلى النقد العربي القديم باعتباره جزءاً لا يتجزَّأ من التراث العربي، عامّةً. وهذا ما يفرض على الدارس البحث عن مفاهيم إجرائية لمقاربة النقد القديم، تمكِّنه، من جهة، من التركيز على البعد التاريخاني لهذا النقد، برَدِّه إلى سياقه الفكري العامّ، وتسمح له، من جهة أخرى، بإبراز خصوصية الخطاب النقدي القديم، بطريقة تجعل النقد العربي المعاصر يستفيد منه.

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة مثِّلت لدى كثير من النقّاد العرب، طموحاً، أثار عند بعضهم مسألة تأصيل النقد العربي المعاصر، بشكل جعلهم يتكلَّمون عن «نظرية نقدية عربية معاصرة»، إلّا أنها أدَّت إلى تداعيات جوهرية على طريقة النظر إلى النقد العربي القديم، من الناحية المنهجية؛ ومن هنا، ركَّز الدارسون العرب، في السنوات الأخيرة، خاصّةً، اهتمامهم على مبدأ مؤدّاه أن وحدة الخطاب تفرض، بالضرورة، وحدة القراءة.

ويقوم هذا المبدأ، عند جابر عصفور، على أن «فعل قراءة التراث، بوجه عامّ، فعل واحد، لا ينفصم من حيث المنظور المنهجي، ولا يختلف، في آليّاته أو إجراءاته، من حقل معرفي إلى حقل آخر من حقول التراث، فهو فعل متَّحد متكرّر الكيفية والتوظيف والأداء في كلّ الحقول التراثية؛ من هنا يظلّ الإشكال المعرفي للقراءة إشكالاً واحداً في قراءات متعدِّدة متباينة بتعدُّد حقول التراث وتباينها، أدبية أو نقدية أو فلسفية أو علمية، ما ظلَّت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة على مستوى الإدراك»[34].

والواقع أن هذه الوحدة المنهجية، التي ينادي بها عصفور، ما هي إلّا تأكيد لما سبق للنقّاد الإحيائيِّين أن توصَّلوا إليه في دراساتهم للأدب العربي القديم، من أن هناك تقاطعاً بين شتّى المعارف والفنون، وأن هذا التقاطع يؤدّي، بالضرورة، إلى تداخل بين الأنشطة الفكرية، والإبداعية، يصعب على الدارس تجاهلها. فقد أشار طه حسين إلى أن قراءة قصيدة لأبي نواس تحتِّم الاطِّلاع على الفكر الاعتزالي، وعلى فكر النَّظّام، بصفة خاصّة، وأن الحاجة ماسّة إلى الفلسفة، بكلّ فروعها، لقراءة المتنبِّي وأبي العلاء المعرِّي.[35]

وهذه هي الخلاصة نفسها التي توصَّلت إليها مدارس التأويل، بمختلف مشاربها، فقد بات معروفاً أن التفكيكية، على سبيل المثال، ترفض التصوُّر القاضي بالتمييز بين الأدوات القرائية التي تأخذ النصّ الفلسفي موضوعاً لها، وبين تلك التي يعالَج بها النصّ الأدبي، على الرغم من توصُّل بعض الهرمنوطيقيِّين إلى أن تأويل النصّ الفلسفي والنصّ النظري، بعامّة، يكون أكثر قابليّةً للتقعيد بالمقارنة مع النصّ الأدبي[36]؛ لذلك خلص بعض الدارسين إلى أن كلّ نصّ مكتوب هو، عند جاك داريدا، نصّ أدبي بالمعنى الحديث للمفهوم[37]، وهو ما استقرَّ عليه رأي أصحاب مدرسة «يال» التفكيكية الأنجلو أميركية حين أشاروا إلى اعتماد الاستعارة في النصّ الأدبي كما في الفلسفة، والقانون، والسياسة، وغيرها.[38]

وإذا كانت كلّ قراءة تنطوي على نوع من التأويل بالضرورة، فإن جابر عصفور يقترح مفاهيم إجرائية لقراءة/تأويل التراث النقدي، تشكِّل، بالنسبة إليه، قواعد للتأويل.

وأوَّل هذه المفاهيم مفهوم وحدة المنهج. فقد لاحظ أن أهمّ ما يميِّز الدراسات الحديثة للتراث النقدي، أنها تعتبر ذلك التراث جزراً متقطّعة، لا علاقة بينها، توحي بأن النصّ النقدي له «دلالة ساكنة»[39].

ويهدف جابر عصفور، وهو ينطلق من وحدة المنهج، إلى إقامة علاقة عضوية تعيد بناء التراث النقدي بطريقة تجعل منه خطاباً نقدياً، خضع للتطوُّر وفق منطق التسلسل التاريخي الذي يجعل السابق يؤدِّي إلى اللاحق.



أرشيف **الدوحة**

https://www.dohamagazine.qa


جاك داريدا ▲


محمد مفتاح ▲

وقد قاده توظيف هذا المفهوم إلى اعتبار الموقف النقدي القديم موقفاً ذا امتدادات سوسيو ثقافية، من منطلق أنه تعبير جمعي وليس فردياً؛[40] وهذا هو ما يدعم المبدأ العامّ الذي انطلق منه في مقاربة التراث النقدي بارتباط كامل مع التراث عامّة، اعتماداً على ما يسمّيه وحدة المقروء التي «تعني، على المستوى الجزئي، إدراك النصّ أو الكتاب المقروء في علاقته المتباينة من حيث ما يشبهه أو ما يناقضه في المجال المعرفي، أوّلاً، أو التيّار الفكري للتراث، ثانياً. وعلى مستوى كلّيّ، تغني وحدة المقروء إدراك التراث، بوصفه وحدة كلّيّة تنطوي على التنوُّع، أو تقوم به (أو عليه) على نحو يكشف عن ثوابت لا يمكن فهمها إلّا في علاقتها بالمتغيِّرات، وفي الوقت نفسه، فهم المتغيِّرات في علاقتها بالثوابت»[41].

إن هذا الطرح الذي يدعو إليه جابر عصفور في قراءة التراث والتراث النقدي، والذي يعتريه غموض، قد يعود إلى أنه، في أصله، جاء في تصريح شفوي، يضع -رغم ذلك- قراءة التراث النقدي في سياق أعمّ وأشمل، يصفه عزّ الدين إسماعيل بالتاريخية، حين ذهب إلى أن الإشكالات المعرفية والمنهجية التي يواجهها قارئ التراث، في حقوله المختلفة، هي «الإشكالات نفسها التي يواجهها قارئ التراث النقدي، وكلّ هذا يؤكّد الوحدة المنهجية لحدث القراءة».[42]

بمعنى آخر، إن وحدة المنهج تؤدّي إلى وحدة الرؤية من خلال تصوُّر علائقي يجعل «كلّ نمط من أنماط قراءة التراث النقدي يندرج في سياق أوسع، سواء من حيث النظرية الأدبية، أو النقدية التي يتغذّى منها هذا النمط، ويغذّيها، أو من حيث النظرية الفكرية الكبرى أو النسق المعرفي الذي يتحرَّك فيه، وبه، كلّ من النظرية الأدبية النقدية، ونمطها القرائي».[43] ويقوم ذلك التصوُّر على ركيزتَيْن: أولاهما النظر إلى التراث النقدي في إطار الإشكالية العامّة للتراث؛ لأن «الإشكال المعرفي للقراءة يظلّ إشكالاً واحداً في قراءات متعدّدة ومتباينة بتعدُّد حقول التراث وتباينها (أدبية أو نقدية أو فلسفية أو فكرية أو اجتماعية أو علمية)، ما ظلّت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة، على مستوى الإدراك».[44]

أمّا الركيزة الثانية فتتلخَّص في ما يسمّيه محمد مفتاح «المنهجية البنيوية النسقية» التي تستمدّ بنيويَّتها من اعتمادها على تحليل بنيات الخطاب الكبرى وبنياته الصغرى، وتعتمد، في نسقيَّتها، على إيجاد علاقات وظيفية بين أنواع مختلفة من الخطاب. وتكون هذه الأنواع الخطابية «مستقلّة في المنهاجية البنيوية، ومتداخلة البنيات والوظائف في المنهاجية النسقية».[45]

ولكن هذا التداخل بين مجالات التراث قد يجهز على خصوصية كلّ خطاب واستقلاليَّته ومميزاته، بجعله يذوب في التراث بمعناه العامّ. فمن المعروف أننا، ونحن نتكلّم على التراث النقدي، نكون إزاء متن مكتوب، يشكّل نوعاً خاصّاً من الكتابة التي لها مفاهيمها الخاصّة؛ لذلك فإن السؤال الذي يبرز ههنا هو: كيف يوظف الدارس المبادئ العامّة في قراءة التراث، وفي الوقت نفسه يبرز الخصوصية التي يتمتَّع بها التراث النقدي؟

فإذا كانت قراءة التراث النقدي معزولاً عن محيطه العامّ، الذي هو التراث، تؤدّي إلى «غياب هذا المبدأ الأساسي في تناول الحقول المعرفية للتراث، حيث يؤدّي عزل الحقل إلى نظرة جزئية تعكّر سلامة رؤية الحقل نفسه»[46]، فإن الإغراق في هذا الربط غير القابل للجدل، يحمل، في طيّاته، خطورة من نوع ما.

فعندما نربط إعادة قراءة التراث النقدي بمجمل قراءة التراث، فثمّة خشية من «تعويم المسألة أو المشكلة النقدية في إطار أعمّ، وهو إعادة قراءة التراث التاريخي، الفلسفي، الفكري..».[47]

أمّا الثاني فإنه ينهض على أساس التطوُّر الخطّي الذي عرفه التراث النقدي نفسه، والذي يرمي إلى إعادة بناء «النقد العربي القديم»، بشكل يجعل منه نسقاً يربط السابق باللاحق كما تمَّت الإشارة إلى ذلك سابقاً. ولا يعني هذا الربط، بالضرورة، السقوط في ما يسمّيه جابر عصفور «النزعة التاريخية» التي طغت، لمدّة طويلة، على مقاربات التراث النقدي. فقد حوَّلت هذه النزعة تاريخَ النقد العربي إلى «تاريخ ظواهر طبيعية. تبدأ وليدة من أدنى نقاط التطوُّر في العصر الجاهلي، وتتحرَّك فتيّةً صاعدة سُلَّم التطوُّر، حتى تصل ذروته ما بين القرنَيْن؛ الرابع، والخامس، ثم يحلّ بها ما يحلّ بالكائنات أو الأعضاء من شيخوخة، وتحلُّل».[48]

هذا المفهوم للتاريخ يجعل التطوُّر الذي عرفه التراث النقدي أفقيّاً، يتَّسم بالسطحية والاختزال، والركون إلى الوثوقية التي تفرضها القراءة من زاوية واحدة؛ وهو ما يجعله يتنكَّر للمنهج التاريخي نفسه، لأنه «يقضي على وحدة الظاهرة واستقلالها، ويرجعها إلى عناصر مادِّيّة، وإلى عوامل تاريخية، مع أن هذه العناصر المادِّيّة إن هي إلّا عوامل للفكر، وليست مصدراً لموضوعاته. فالطبيعة لا تنتج فكراً، بل هي محرِّرة للفكر».[49]

أمّا المنهج التاريخي، بمفهومه العلمي الدقيق، فهو الذي يتلخَّص في البحث عن «الوقائع التاريخية أو الاجتماعية، ووضعها متجاورة، وترتيبها، ثم الإخبار عنها أو التعريف بها، باعتبارها الظاهرة الفكرية ذاتها».[50] وبهذا التحديد، الذي يلخِّص ما يسمّيه محمد أركون (المنهجية التراجعية)، يصبح الركون إلى التاريخ من أجل إضاءة نصوص التراث النقدي، وسيلة للتوصُّل إلى «الآليّات التاريخية العميقة، والعوامل التاريخية التي أنتجت هذه النصوص، وحدَّدت لها وظائف معيَّنة»[51]

إن نسقيّة التراث النقدي، وفق هذه الرؤية، تكمن في أن «كلّ نصّ من نصوص التراث النقدي، لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص؛ فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع، هي التراث كلّه».[52] وهي النتيجة التي توصَّل إليها جابر عصفور بعد تقويم قاس للمقاربات التي ظلَّت تهيمن على دراسة النقد العربي القديم، التي «تكاد تتحرَّك في منطقة واحدة محدودة من مناطق التراث النقدي، وتنظر في مادَّتها نظرة جزئيّة تفصل الظواهر عن سياقها، وتعالج المعطيات معالجة نقلية اتِّباعية، تقصر حتى عن الوصول إلى الآفاق الرائدة التي وصل إليها أمين الخولي، أو طه حسين أو طه إبراهيم في ثلاثينيات القرن الماضي».[53]

إن الأهمِّيّة القصوى لهذا المنظور القرائي، الذي يدافع عنه عصفور، تكمن في الوصول إلى توضيح مفهوم لا يقلّ أهمِّيّةً عن المفاهيم الإجرائية التي تشكِّل آليّة القراءة عنده، وهو مفهوم الموضوعية.

يتحدَّد مفهوم الموضوعية في التصوُّر الذي يقترحه جابر عصفور، من أجل قراءة التراث النقدي، من خلال استدعاء عدد من المفاهيم الأخرى، القريبة في معناها من «الموضوعية»، وعلى رأسها «الحياد»، يحيل على العلاقة بين أطراف القراءة لفحص هذا المفهوم، لأن الموضوعية رهينة بإقامة علاقة متوازنة مع هذه الأطراف؛ من هنا كانت الدعوة إلى «الحضور الفاعل لهذه العناصر في علاقتها المتكاملة[54]»، أمراً ضرورياً قبل الحديث عن أيّة «موضوعية».

(6)

وبناءً على الفاعليّة والتكامل، في العلاقة بين القارئ والمقروء والسياق، راح يتفحَّص التجارب القرائية التي سبقت، انطلاقاً من مقياس مراعاة التوازن في تلك العلاقة؛ ومن أجل ذلك توجَّه بالنقد اللاذع إلى الدراسات التي تناولت تاريخ «النقد العربي القديم».

وعلى الرغم من أن جابر عصفور يعترف بالدور الريادي الذي قامت به القراءة التاريخية للتراث النقدي، من خلال الإشادة ببعض نماذجها البارزة[55]، فإنه يرى أن القراءة التاريخية تهتمّ بإقامة «تاريخ صرف» للنقد؛ ويعني بذلك أنها تفتقر إلى البعد الشمولي الذي يدعو إليه في قراءة التراث، لأن «التاريخ يُعَدّ عملاً بلا جدوى في غياب الاستقصاء الدقيق للمعطيات التاريخية، وفي غياب المنهج المتكامل في المعالجة. ومع ذلك، ما أكثر الكتب التي تؤرِّخ لتراثنا النقدي، في الشعر وغيره، ابتداءً من الجاهلية الجهلاء حتى مشارف العصر الحديث، دون أن يكون لها منهج واضح، ودون أن يتوفّر لها القدر الدقيق من استقصاء المادة وتتبُّعها في منحنياتها المتعرِّجة، ومخطوطاتها المتناثرة، ومجالاتها المتنوِّعة تنوُّع التراث القديم كلّه!».[56]

ويبدو أن (جابر عصفور)، بإعلانه هذا الموقف من «تاريخ النقد»، يتمثَّل موقفَ بعض النقّاد الذين يذهبون إلى أن «التاريخية تؤدِّي إلى العلمنة، والمبالغة في التفاصيل، والاستخفاف بقيم العمل الفنّي، وافتقاد كامل لمعايير التقويم، وتؤدّي إلى الانتقائية التعسُّفية».[58] ولذلك لم يتأخَّر في اتِّهام كتب «تاريخ النقد» بأنها تُوهِم «القارئ أنه


أمين الخولي ▲


غوستاف لانسون ▲

قد عرف كلّ شيء عن التراث النقدي، مع أن هذا القارئ لم يعرف شيئاً ذا بال، في حقيقة الأمر. فضلاً عن أن هذه الكتب تسطِّح الأشياء، فلا تعالج شيئاً رغم ادِّعائها أنها تعالج كلّ شيء».[58]

والواقع أن تلك الدراسات قد طغت على قراءة التراث النقدي العربي لسنين عديدة. وكان الدرس الأكاديمي، في الجامعات العربية، قد كرَّسها طريقةً مثلى للنظر في «النقد العربي القديم»؛ درساً وتحليلاً وتقييماً. ولم يكن هذا المنهج ليهيمن على الباحثين العرب لولا تأثُّرهم البالغ بالمناهج الفيلولوجية التي انتشرت في الغرب، طيلة القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

وليس من باب الصدفة أن نجد (محمد مندور) يصدر كتابه عن «النقد المنهجي عند العرب»، متبوعاً بترجمة بحث يتناول موضوع «منهج البحث في تاريخ الآداب» لـ«لانسون».[59]

على أن النظر إلى النزعة التاريخية بالمعنى الضيِّق الذي طبَّقه الدارسون العرب على «النقد العربي القديم» لا يلغي أهمِّيَّة التاريخ في قراءة التراث النقدي. وعندما يعلِّق عليه جابر عصفور هذه الأهمِّيّة القصوى، فإنه يحرص على تحديد مفهومه الخاصّ لما يسميّه «البعد التاريخي» لتلك القراءة، التي يعتبرها «عملية تاريخية متكرِّرة ومتغيِّرة، وذلك من حيث ارتباطها بطرح متجدِّد لأسئلة أساسية ثابتة في كلّ مرحلة أدبية أو مدرسة نقدية. ومن حيث ارتباطها، في الوقت نفسه، بإجابات متغيِّرة بتغيُّر هذه المراحل والمدارس».[60]

وبما أن الأمر يتعلَّق بعلاقة القراءة بالتاريخ، يجنح إلى الدارس معنى معيَّن يجرّد المنهج التاريخي من مضمونه التطوُّري الخطّي الذي ظلَّت الدراسات العربية المعاصرة للنقد القديم تخلص له، ليبني أفقاً آخر للتاريخ يقوم على أن البعد التاريخي هو الذي يجعل الدارس ينتقل من «التأريخ» إلى «القراءة»، وبذلك يؤكِّد «أن تعدُّد القراءة محكوم بتعدُّد الشروط التاريخية وتغيُّرها من عصر إلى عصر، ومن ثَمَّ صفة النسبية التي ليس من الضروري أن تتناقض والموضوعية في القراءة».[61]

وبما أن أوَّل شرط لتحقيق الموضوعية لأيّ خطاب يتمثَّل في إخضاعه للسياق التاريخي، شكَّل البعد التاريخي لقراءة التراث النقدي، الركيزة المنهجية الثالثة في تصوُّر جابر عصفور المنهجي، وهذا يستدعي وعياً عميقاً بالتاريخ.

إذا كان مؤرِّخو النقد العربي القديم قد أنتجوا، من خلال أبحاثهم، دراسات لا تستجيب لشروط مفهوم القراءة، كما تحدِّده الهرمنوطيقا الحديثة، بمختلف مشاربها واتِّجاهاتها، فإن ذلك راجع إلى أن تلك الدراسات «تخلو من أيِّ وعي نظري بموضوعها، خلوّها من أيّ تأمُّل نقدي لمنهجها».[62] وبما أن الوعي بالموضوع وبالمنهج هو، في نهاية المطاف، وعي بالتاريخ بمعناه الجدلي، فإن إحدى نقط ضعف تلك الدراسات تكمن، بالضبط، في افتقارها إلى العمق التاريخي.

ويتَّخذ التاريخ، بالمعنى الذي يستعمله جابر عصفور وغيره من الذين حاولوا تقديم قراءة للتراث، شكل خطٍّ يضرب في أعماق الماضي، ويمتدّ ليلامس آفاق المستقبل، باحتكامه إلى أسئلة الحاضر وهمومه.

فكلّ قراءة محكومة بظروف معيَّنة لظرفية تاريخية معيَّنة؛ وبهذا المعنى نحن، دوماً، ندشِّن «قطيعة مع القراءة للتراث، إلّا إذا استطعنا أن نتنازل، تماماً، عن ظرفيَّتنا الحالية لكي نتقمَّص ذلك التراث في إطاره المعرفي، وإطاره التاريخي».[63]

وإذا كانت «القطيعة»، هنا، تحمل مضمون التجديد والتغيير في النظرة إلى التراث، من مرحلة إلى أخرى، فإن الرجوع إلى مسألة التوازن بين أطراف القراءة، التي سبق للبحث أن ألمح إليها، تبدو في غاية الأهمِّيّة؛ ذلك أن القبض على هذا التوازن هو الذي يعطي للسؤالين: كيف نقرأ التراث النقدي؟، ولماذا نقرأه؟ شرعيَّتهما المعرفية.

من هنا، كان لا بدَّ من التذكير ببعض الدوافع التي جعلت مسألة التراث والتراث النقدي تحظى بكلّ هذا الاهتمام في الدراسات العربية المعاصرة، خاصّةً أن التراث الذي يدعو إليه الخطاب العربي المعاصر ظلَّ يشكِّل سلاحاً «من أسلحة إيديولوجية الكفاح أكثر منه مفهوماً ثقافياً ذا أبعاد تاريخية معرفية».[64]

ويفسِّر عبد الله العروي هذه الظاهرة بالتصدُّع الذي هَزَّ الهويّة العربية في العصور الحديثة، فحين «لا يمكن الإمساك بالأنا، بصورة مباشرة، يلجأ الناس إلى الماضي لضمان هويَّتهم. وحين لا تبقى الأصالة سوى بحث قائم على الحنين، تتمّ مماثلتها باستمرارية تاريخية مطروحة».[65]

من هنا، ظلَّت تلك الكتابات، برجوعها إلى الماضي، متأثِّرةً بمناخ النضال ضدّ المستعمر وضدّ الهيمنة، أكثر ممّا هي حريصة على إعادة تفحُّص ودراسة الموضوعات الأكثر عرضة للخلاف والجدل في المجال العربي والإسلامي، دون تقديم أيّة تنازلات، سواء على المستوى القومي أو الديني».[66]

إن مسألة الهويّة التي يعبِّر عنها مفهوم «الخصوصية» في كتابات كثيرة، احتلَّت مكانة بارزة في السجال حول ما يسمّيه بعض النقّاد «نظرية نقدية عربية». والواقع أن القول بمثل تلك النظرية النقدية، أملته رؤية مزدوجة الأبعاد إلى ذلك التراث:

- البعد الأوَّل يقتضي النظر إلى التراث النقدي من خلال طبيعته التاريخية ذاتها؛ ونعني بذلك السياق التاريخي الذي أنتجه، والذي يمتدّ على مساحة زمنية ومساحة مكانية شاسعتَيْن، تجعلان من المستحيل النظر إليه باعتباره نصّاً، أو مجموعة نصوص متجانسة. فعندما «ننظر في تراثنا النقدي العربي، نجده تراثاً ضخماً يمتدّ على مساحة عشرة قرون. عرف، خلالها، عصوراً من القوّة والضعف، فعكَسَ التاريخ



العربي في حركة مدّه وجزره، وتردُّده بين حركة التجديد والعقلانية وحركة المحافظة والنصِّيّة».[67]

ومن الواضح أن تغييب هذا البعد في قراءة التراث النقدي، لدى بعض دارسي النقد العربي القديم، قد أدّى إلى إصدار أحكام لم تكن في صالح التراث. فقد اعتاد هؤلاء أن يقدِّموا أعمال النقّاد العرب القدامى في صورة نصوص تتضمَّن حقائق لا غبار عليها. والحال أن أهمَّ الأعمال النقدية العربية القديمة قد أُنجزت ضمن شروط الصراع الفكري الذي كان محتدماً بين الفِرق والمذاهب الإسلامية.

- أمّا البعد الثاني فإنه يزج بالقارئ في أتون عمليّة التأويل. وإذا أردنا استحضار مفاهيم القراءة، فإن القارئ العربي «المعاصر» يلج باب التراث النقدي، وهو مسلَّح بوجهة نظر مسبقة، يريد إثباتها من خلال قراءته؛ وهذا يجعل التراث النقدي شاهداً على عصره، أي عصر إنتاجه، وشاهداً على العصور اللاحقة، أي عصر قراءته.

وكما أن للتراث النقدي بعداً تاريخياً هو الذي حدَّد شروط إنتاجه، فإن لقراءته بعداً تاريخياً يتجسَّد في استجابته لـ«هموم» القارئ الذي لا يألو جهداً من أجل أن يصبح التراث النقدي ناطقاً بما ينضح به من أفكار، ورؤى. وهذا البعد يؤكِّد أن «تعدُّد القراءات محكوم بتعدُّد الشروط التاريخية، وتغيُّرها من عصر إلى عصر؛ و-من ثَمَّ- صفة النسبية التي ليس من الضروري أن تتناقض والموضوعية في القراءة».[68]



وهذا يؤدّي إلى أن التراث النقدي ينتمي إلى الحاضر بقدر ما ينتمي إلى الماضي، فأن أقرأ «كتاباً ينتمي إلى الموروث النقدي، معناه أن أسعى إلى إقامة حوار معه، انطلاقاً من الحاضر كما أتمثَّله، وأستوعبه، ومن خلال الأدوات المتاحة لاستعادة الماضي وإدماجه في أسئلة الحاضر».[69]

إن أخذ البعدَيْن السابقَيْن بعين الاعتبار، يضع مسألة «الحياد» في قراءة التراث النقدي موضع تساؤل؛ ذلك أن التراث النقدي جزء لا يتجزَّأ من التراث بحساسياته المختلفة وتشعُّباته، التي تتجاوز كونه ماضياً، إلى اعتباره أحد مكوِّنات الحاضر. وإذا كان الحياد يعني الفصل بين الذات وموضوعها، فإن مثل ذلك الفصل يغدو، عند قراءة التراث، مستحيلاً، لأننا عندما نقرأه «ننطلق من مواقف فكرية محدَّدة، لا سبيل إلى تجاهلها. ونفتِّش، في التراث، عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدَّد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي ننطلق منها».[70]

هكذا، كانت قراءة التراث النقدي حدثاً معرفياً، ولكنه ينتج معرفة نسبيّة، و«نسبيَّته تاريخيَّته، وتاريخيَّته قرينة شرط إنتاج معرفته في عصر القارئ. ولا مجال، والأمر كذلك، للحديث عن حياد موهوم، وانفصال زائف بين الذات والموضوع. فعندما يكون القارئ بعض المقروء، والموضوع بعض أزمة الذات، فإن القراءة لن تكون بريئة أو محايدة».[71]

ولكن غياب «الحياد» لا يعني، بالضرورة، غياب الموضوعية، فدراسة التراث النقدي، هنا، ليست سوى مقدِّمة لاستلهامه من أجل بناء نقد عربي حديث. ومن أجل هذا، أيّة قراءة «لا تستطيع أن تدَّعي لنفسها الحياد أو الانفصال عن المقروء؛ أي انفصال الذات عن موضوعها. لأن الذات القارئة أصبحت جزءاً من المقروء، كما يشكِّل المقروء جانباً من أزمة الذات القارئة، خصوصاً إذا تذكَّرنا تاريخية هذه الذات».[72]

إن الإلحاح على العلاقة بين التراث النقدي (المقروء)، وبين الناقد العربي المعاصر (الذات القارئة)، يجعل سؤال قراءة التراث النقدي يحيل على سؤال أكبر وأوسع؛ هو سؤال النقد العربي الحديث في علاقته بالتراث النقدي؛ وهذا هو التوجُّه العامّ الذي حَكَم (جابر عصفور) في قراءته للتراث النقدي.

الهوامش

1 - طه حسين، في الشعر الجاهلي، تقديم د. عبد المنعم تليمة، دار النهر للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى، القاهرة (بدون تاريخ). وقد أعيد توزيع الطبعة نفسها التي صودرت سنة (1926)، كما يذكر تليمة في المقدِّمة، سنة 1997.

2 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة القاهرة (دون تاريخ الطبع، ولا رقم الطبعة)، ص 5.

3 - للاطّلاع على نماذج من الربط بين التراث والهزيمة، يُنظر -على سبيل المثال- في كتابات جورج طرابيشي في الموضوع، وخاصّةً كتابَيْه، «مذبحة التراث في الثّقافة العربية»، الصادر عن دار الساقي بلبنان، سنة (1993)، و«المثقَّفون العرب والتراث»، الصادر عن دار نجيب الريس في لندن، سنة (1991). حيث يرى طرابيشي أن هزيمة (1967) شكّلت، للذات العربية، جرحاً نرجسيّاً عصيّاً على الالتئام، نجم عنه (خصي) بالمعنى الفرويدي، وأدّى إلى قتل الأب (جمال عبد الناصر)، والبحث عن أب جديد من خلال الاحتماء بالتراث. كما يمكن الرجوع إلى كتاب جابر عصفور «هوامش على دفتر التنوير» الصادر عن المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء وبيروت سنة (1995)، حيث يشير الكاتب إلى تحوُّل التراث من دعامة للتقدُّم، إبّان الخمسينيات، إلى فضاء للعزاء بعد كارثة السابع والستين، التي سيصبح التراث معها تعويضا نفسيّاً عن انكسارات الحاضر.

4 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب (مرجع سابق)، ص 6 .

5 - يراجع كتاب محمد عابد الجابري: «بنية العقل العربي»، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثّقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، يناير (1986). حيث يدرس الجابري قضايا لها علاقة مباشرة بالنقد العربي، ويبيِّن تقاطع «العلوم»، وتمفصلها في التراث العربي، ويخصِّص قسماً كاملاً، من الكتاب، لدراسة «البيان»، بوصفه أحد النظم المعرفية الثلاثة التي تحكم ذلك التراث.

6 - يقول محمد عابد الجابري في «بنية العقل العربي» السالف الذكر: «... ولا شكّ أن الباحث سيرتكب خطأً كبيراً إذا هو اعتقد أن الاهتمام بـ«البيان»، بأساليبه وآليّاته وأصنافه، كان من اختصاص علماء البلاغة وحدهم، (...)، فالبلاغيون الذين اتَّجهوا هذا الاتِّجاه كانوا آخر من ظهر على مسرح الدراسات البيانية»، ص 9.

7 - هذا اتِّهام شائع من طرف نقّاد «السلفية الجديدة»، وقد كان -كما سيتبيَّن لاحقاً- وراء نوع من الدراسات أضرَّت بالتراث النقدي العربي، وبالنقد العربي الحديث، على وجه الخصوص.

8 - تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، الطبعة الأولى، بيروت (1986).
9 - نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت (1983).
10 - نبيل سليمان، المرجع السابق نفسه، ص 5.
11 - جماعة من النقّاد، مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر (ندوة). مجلّة «فصول»، القاهرة، المجلّد الأوّل، العدد الثالث، أبريل (1981)، ص 256.
12 - تقدَّم جابر عصفور بهذا العمل إلى ندوة «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» التي أقامها «نادي جدَّة الأدبي الثقافي»، بالمملكة العربية السعودية، في الفترة: من 19 إلى 24 نوفمبر، (1988)، والتي شارك فيها نقّاد عرب من مختلف الاتّجاهات والأجيال. ويمكن القول إن أعمال هذه الندوة تعبِّر عن تمثيلية في استقصاء نظرة النقّاد العرب المعاصرين إلى التراث النقدي؛ ليس لأنها احتضنت أهمّ الحساسيات النقدية التي تشتغل على النقد في العالم العربي، فحسب، بل لأنها، أيضاً، ضمَّت عدداً كبيراً من النقّاد العرب، قلَّما يتاح لهم الاجتماع في محفل واحد، وغطَّت أهمّ المواضيع المتعلِّقة بقراءة التراث النقدي. وقد صدرت أعمال هذه الندوة المهمّة في مجلَّدَيْن كبيرَيْن عن «النادي الأدبي الثقافي» بجدّة، بتاريخ: 12/7/ 1990. أمّا مساهمة جابر عصفور المشار إليها، فقد نُشرت، أوّلاً، ضمن أعمال الندوة، ثم ظهرت في كتاب مستقلّ إلى جانب مجموعة من الدراسات الأخرى، تحمل عنوان «قراءة التراث النقدي»، في طبعات متعدِّدة، كانت أولاها طبعة (دار سعاد الصباح) التي ظهرت سنة (1992)، وعليها يعتمد هذا البحث.
13 - جابر عصفور، الصورة الفنّيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ظهر الكتاب أوّل مرّة سنة (1974)، عن (دار الثّقافة) بالقاهرة، وأعيد طبعه عدّة طبعات، يعتمد البحث الحالي الطبعة الثانية منها، التي صدرت عن (دار التنوير للطباعة والنشر) ببيروت، سنة (1983).
14 - صدرت الطبعة الأولى من كتاب جابر عصفور «مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي» عن (دار الثّقافة) بالقاهرة، سنة (1978). وأعيد طبع الكتاب عدّة طبعات، نعتمد منها، في هذا البحث، على الطبعة الخامسة التي صدرت عن (الهيئة المصرية العامّة للكتاب) بالقاهرة، سنة (1995).
15 - جابر عصفور، محمَّد مندور والتراث النقدي، مجلّة الطليعة، (القاهرة)، يونيو (1975).
16 - جابر عصفور. نظرية الفنّ عند الفارابي، مجلّة الكاتب، (القاهرة)، ديسمبر (1975).
17 - جابر عصفور، قراءة محدثة عن ناقد قديم، مجلّة فصول، القاهرة، (1986).
18 - جابر عصفور، الصورة الفنّيّة في التراث البلاغي والنقدي (مرجع سابق)، ص 11.
19 - جابر عصفور. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
20 - جابر عصفور، المرجع نفسه، ص 12.
21 - يراجع محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت (1982). يوضح الجابري، في هذا الكتاب الذي يُعَدّ مقدِّمة لمشروعه الفكري حول «نقد العقل العربي»، كيف أن ما يسمِّيه إشكالية التراث، هي إشكالية وُلِدت وتطوَّرت مع ميلاد وتطوُّر الخطاب العربي المعاصر، وهي، من هنا، إشكالية خاصّة به، ولا نجد مقابلاً لها في الفكر الأوربي أو غيره.
22 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 7.
23 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.
24 - جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي (مرجع سابق) ص: 7 و8.
25 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 8.
26 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.
27 - جابر عصفور، مفهوم الشعر (مرجع سابق)، ص 9.
28 - جابر عصفور، مفهوم الشعر (مرجع سابق)، ص9.
29 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه. ص 10.
30 - جابر عصفور، المرجع نفسه، ص 9.
31 - حسين مروة، النزعات المادّيّة في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي/المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، بيروت/الدار البيضاء (1981)، ص 16.
32 - حسين مروة، النزعات المادّيّة (مرجع سابق)، ص: 5 و6.
33 - عزّ الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي (المقدّمة)، المجلَّد الأول. (مرجع سابق) ، ص21.
34 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 28.
35 - طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة (بلا تاريخ)، ص 29 .
36 - كريستوفر نورس. التفكيكية: النظرية والتطبيق، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، الطبعة الأولى، سوريا (1997)، ص 25.
37 - G. Greisch . Herméneutique et gramatologie . C.N.R.S. Paris 1977. P 185
38 - T.Egleton. Critique et théorie littéraire. Trad. M.Souchard. PUF. Paris 1994. P 144.
39 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 37.
40 - من أجل توضيح أكثر لهذه الفكرة، يمكن الرجوع إلى جابر عصفور: بلاغة المقموعين. دوريّة «ألف»، الجامعة الأميركية، سبتمبر (1992)، حيث يتتبَّع الباحث تطوُّر البلاغة من منظور الصراع بين القوى المحافظة والقوى «المقموعة»، بطريقة تؤكِّد سير التراث النقدي والبلاغي وفق شكل خطي ملتحم الأجزاء.
41 - جابر عصفور. مناقشة عرض الدكتور محمد الكتاني في ندوة «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» (مرجع سابق)، المجلد الأوّل، ص 471.
42 - عزّ الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي (مرجع سابق) المقدِّمة. المجلَّد الأوّل. ص 21
43 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، (مرجع سابق)، ص 49.
44 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 52.
45 - محمَّد مفتاح، التلقّي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت/الدار البيضاء (1994)، ص 223.
46 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 57.
47 - محمّد برادة، مناقشة عرض جابر عصفور، قراءة جديدة في تراثنا النقدي (مرجع سابق)، المجلَّد الأوّل، ص 193.
48 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 88.
49 - حسن حنفي، التراث والتجديد، ص 94.
50 - حسن حنفي، المرجع السابق نفسه، ص 84.
51 - محمد أركون، الفكر الإسلامي، قراءة علمية، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي/المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، بيروت/الدار البيضاء (1996)، ص 164.
52 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 12.
53 - جابر عصفور، المرجع السابق، ص: 27 و28.
54 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 41.
55 - يراجع الحوار الذي أجراه معه جهاد فاضل، وضمّنه هذا الأخير كتابه: «أسئلة النقد: حوارات مع النقّاد العرب». الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى، بيروت (بلا تاريخ)، ص 96، حيث يشيد بمجهودات المرحوم إحسان عباس في ميدان تاريخ النقد العربي.
56 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 7.
57 - رينه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (1987)، ص 19.
58 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، (مرجع سابق)، ص 7.
59 - يراجع كتاب محمد مندور «النقد المنهجي عند العرب» (مرجع سابق) ص: 390 و426.
60 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 49.
61 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 49.
62 - جابر عصفور، المرجع نفسه. ص 28.
63 - محمَّد الكتاني، مناقشة عرض جابر عصفور في ندوة: قراءة جديدة في تراثنا النقدي، الجزء الأوّل، (مرجع سابق)، ص 194.
64 - محمد أركون، التراث محتواه وهويَّته، إيجابياته وسلبياته. ضمن: التراث وتحدِّيات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة). بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظَّمها (مركز دراسات الوحدة العربية)، الطبعة الأولى، بيروت (1985)، ص 157.
65 - عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ص 74.
66 - محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، مركز الإنماء القومي، الطبعة الأولى، بيروت (1989)، ص 248.
67 - محمَّد الكتاني، تراثنا النقدي بين الرؤية والإعجاز، ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقدي. (مرجع سابق)، المجلَّد الأوّل، ص 426.
68 - جابر عصفور. قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 49.
69 - محمَّد برادة. تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقدي (مرجع سابق) المجلَّد الثاني، ص 544.
70 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، (مرجع سابق)، ص11.
71 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 65.
72 - عزّ الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، (مرجع سابق)، المقدمة، ص22.

اِنطلق المسارُ الكتابيّ للناقد المغربيّ محمَّد مفتاح، الذي فارقَ الحياة يوم التاسع من شهر مارس (2022)، مُنذ مطلع ثمانينيّات القرن الماضي. اقترنَت بدايةُ هذا المسار بالحقل النقديّ، على نحو ما جسّدهُ كتاب «في سيمياء الشعر القديم»، قبل أنْ تتّخذ اهتماماتُ محمَّد مفتاح وجهةً تنظيريّة، انطلاقاً من انشغالٍ مُتنامٍ لديه بالمبادئ التي تَحكمُ «انتظام الكون»، و«بنية الذهن البشريّ»، وتَسري، وَفق التصوّر الذي تبنّاه، في «نَظام اللغة والموسيقى والحركة».

■ خالد بلقاسم

محمَّد مفتاح

الحُلمُ بنظريّة شعريّة

بذلَ محمَّد مفتاح مجهوداً استثنائيّاً في توسيع المفهومات بغايةِ تشييدِ نظريّة شعريّة. نظريّةٌ رهنَ أفُقَها بنتائج العُلوم الحقّة والعلوم المعرفيّة، بوَجه رئيس، على نحو جَعلها إضافةً نظريّة في المشهد الثقافيّ العربيّ. إنّها، بناءً على التعدّد الذي وسمَ النظريّات مُنذ نشوئها الأوّل، شعريّةٌ مُحتمَلَة، ضمن شعريّات أخرى. لقد انطوت الشعريّة، بما هي نظريّة، مُنذ نشوئها الأوّل في قديم الثقافة الإنسانيّة، على اختلافها وتعدّدها، أي على ما جعلَ منها شعريّات. ومن ثَمّ، يُشكّل إرساءُ شعريّة على نتائج العلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة أمراً حيَويّاً، لا شكّ في ذلك، لكنّ هذا الإرساء يبقى احتمالاً نظريّاً ضمن احتمالات أخرى تَعي أنّ في «الشعريّ» ما يَظلّ مُتملّصاً، دوماً، من تنظيرات العلوم الدقيقة.

واللافتُ في النموّ، الذي شهدهُ هذا المسار، تفاعُله الحَيويّ مع مُستجدّات العلوم الخالصة والعلوم المعرفيّة والعلوم الإنسانيّة، بل إنّ الانتقالات التي عرفَتْها دراساتُ محمَّد مفتاح النظريّة كانت مُتولّدة، دوماً، من هذا التفاعُل ذاته. من ثَمّ، شكّلَ نموّ المسار، بمَلامحه المَرسومة في التآليف التي انطلقَت بكتاب «في سيمياء الشعر القديم» عام (1982)، إنصاتاً يقِظاً للزّمن المعرفيّ، عبْر مُتابعةٍ لافتةٍ للمكاسب المُرتبطة بالبحث العلميّ عالميّاً، إذ كانت مُستجدّاتُ هذا البحث تجدُ صداها، باستمرار، في أعمال محمَّد مفتاح، التي تميّزَت، في المَشهد النقديّ العربيّ، بوَعيها الشديد بالحاجة إلى إرساءِ نقدٍ علميّ، وبما يتطلّبُه هذا الإرساءُ من تشييدِ صَرحٍ نظريٍّ مُوَاكِبٍ لنتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة، تجاوُباً معَ توَجُّهٍ في الدرس الأدبيّ الغربيّ عُرفَ بنُزوعه إلى استثمار نتائج العلوم الدقيقة. لم يكُن تشييدُ هذا الصّرح النظريّ، الذي شكّل حُلماً كبيراً لدى محمَّد مفتاح، مُنفصلاً، في تصوُّره، عن مَكاسب العلوم الدقيقة والمعرفيّة والإنسانيّة، إذ ظلّ محمَّد مفتاح يعتقدُ، بصُورة راسخة، أنّ الدرس الأدبيّ والتنظيرَ لهذا الدرس لا يَستقيمان إلّا من داخل نتائج هذه العُلوم. هكذا، كان تصوّرُه للانخراط في الزّمن المعرفيّ قائماً على مُواكبةِ نتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة، والعمل على استثمار هذه النتائج في دراسة النصّ الأدبيّ وغير الأدبيّ، حتى غَدَت هذه المُواكبةُ خصيصةً مُلازمةً لكلّ أعمال محمَّد مفتاح.

مُوازاةً للتفاعُل الحيَويّ مع الزّمن المعرفيّ، حرَص محمَّد مفتاح، في مُعظم أعماله، على استثمار حصيلةِ هذا التفاعُل في مَنحيَيْن مُتكاملَيْن؛ أوّلهما دراسة الأسُس النظريّة التي صاغَها القُدماء في تحديد قوانين البلاغة والعروض والنقد وعلم الأصول وغيرها، والعمل على رَصْد مبادئ هذه القوانين وخلفيّاتها الوُجوديّة والميتافيزيقيّة والمعرفيّة، بُغية تأمّل أسُس الصّروح النظريّة القديمة في ضَوء العلوم الحديثة، بما يُتيحُ صَوغ مُقترحات نظريّة ذات وَعي بمُوَجّهات التنظير القديم، والحديث. أمّا المَنحى الثاني، فارتبط، لدى محمَّد مفتاح، بتحليل النصّ الأدبيّ وغير الأدبيّ، قبل تركيز التنظير على النصّ الشعريّ، والحِرص على صَوغ قوانينَ نظريّةٍ مُحدِّدة لاشتغال الخطاب الشعريّ، على نحو ما تكشّفَ من كتابه «مفاهيم مُوسّعة لنظريّة شعريّة» الصادر، بأجزائه الثلاثة، عام (2010). فقد انطوى هذا الكتاب، الذي يُعدّ تتويجاً لمَسار طويل على مُختلف الدّروب التي سلَكها محمَّد مفتاح قبْل بُلوغ مرحلة التنظير للنصّ الشعريّ، وهي المرحلة التي احتكمت إلى رِهانٍ توسيعيّ استندَ إلى ثالوثِ اللغة، والموسيقى، والحركة.

امتدّ تهييءُ محمَّد مفتاح لِمَا قادَهُ إلى تأليف كتابه الموسوعيّ «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة» أكثرَ من ثلاثة عقود. كان إصدارُ كلّ مؤلَّف، في المسار الذي أفْضَى إلى تأليف هذا الكتاب، تجسيداً لحلقة مشدودةٍ إلى أخرى عبْر ترابُط تَحكمُه مفهوماتٌ لا تكفّ عن التوسُّع نظريّاً وإجرائيّاً. تبعاً لذلك، كان الزمنُ المعرفيّ، الساري في مُختلف أطوار المسار، مُنطوياً، بحُكم التحوّلات التي يَعرفُها، على أزمنةٍ شاهدةٍ على تفاعُل محمَّد مفتاح مع عُلوم عصره. فمِن الخلفيّةِ التاريخيّة، التي شكّلت السياق الثقافيَّ السائدَ إبّان



تحقيقه لديوان ابن الخطيب، وإعداده لأطروحته الجامعيّة عن الخطاب الصوفي، إلى التحليل اللسانيّ فالسيميائيّ، ارتسمَ الأفُقُ الذي ارتضاهُ محمَّد مفتاح لانشغالاته، مُتّخذاً، في مُختلف الأطوار التي تلَتْ كتابَه الأوّل «في سيمياء الشعر القديم»، من السيميائيّات، منهجيّة مُلازمة لنَقده وتنظيره، ولكن بحِرص شديد على مُراجَعَتها في ضَوء التحوّلات التي تشهدُها، من جهة، وبالعمل، من جهة أخرى، على الإفادة من التوسيع الذي عرفَتهُ عبْر انفتاحها على نتائج العُلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة والعلوم الإنسانيّة.

يَسمحُ تعدّد هذه الأزمنة المعرفيّة، في كُتُب محمَّد مفتاح، وشسوعُ المَتن القديم، والحديث، الذي انشغلَت به هذه الكُتُب، باقتراح أكثر من تَصنيف لمراحل المسار، كما يُتيحُ هذا التعدّدُ والشسوعُ البحثَ عن نواة صُلبة في كلّ الأطوار التي قطعَها الناقد، بغايةِ استجلاءِ الكيفيّة التي بها رَعى هذه النواة، ونمّاها، وفرّعَ ما كانت تقودُ إليه من شِعاب. لعلّ أحدَ التصانيف المُحتمَلة، في تتبُّع مسار محمَّد مفتاح، التصنيفُ الذي اضطلعَ هو ذاتُه باقتراحه في أثناء حديثه عن العقود التي قضاها في التأليف. ذلك ما صرّح به في أحد حواراته، حيث قدّمَ تحقيباً رُباعيّاً لمَساره، على النحو التالي: الحقبة الأولى، تُغطّي فترةَ انشغالهِ بتحقيق ديوان لسان الدين بن الخطيب، وإعدادهِ لأطروحته عن التصوّف، وتأليفهِ لكتاب «في سيمياء الشعر القديم»، ولكتاب «تحليل الخطاب الشعريّ، استراتيجية التناصّ»، وهي الحقبة التي تأسّست «على مبادئ تاريخيّة وبلاغيّة وسيميائيّة»[1]. الحقبة الثانية، جسّدَها، في نظره، كتابٌ واحدٌ هو «دينامية النصّ»، الذي شكّلَ جسراً نحو الانشغال بالمُقترحات المنهجيّة التي صاغَتها «نظريّة الشكل الهندسيّ، والنظرية الكارثيّة، والنظريّة الانسجاميّة». الحقبة الثالثة، انطلقَت بكتاب «مجهول البيان»، وتعزّزَت بكتاب «التلقّي والتأويل»، و«التشابه والاختلاف»، و«المفاهيم معالم»، و«مشكاة المفاهيم». في هذه الكُتُب، تمّ استثمارُ بعض نتائج العلوم المعرفيّة والذكاء الاصطناعيّ، وتوَجَّهَ الانشغالُ صَوب الأنساق، وصَوب ما يَستجلي دورَ المفهومات في تشييد النظريّات العلميّة والاجتماعيّة والإنسانيّة. أمّا الحقبة الرابعة، فتميّزت بالكشْف عن الأسُس والمبادئ والكلّيّات التي كانت، كما يُصرّح محمَّد مفتاح، محجوبةً أو مُضمَرَةً أو واردةً بصُورة حدسيّة في المؤلّفات السابقة. وقد تجلّى مَضمون هذه الحقبة الرابعة اعتماداً على الكتُب التالية: «الشعر وتناغم الكون»، و«رؤيا التماثل»، و«مفاهيم مُوَسّعة لنظريّة شعريّة»، و«فصول في علم الأصول»[2].

ينطوي هذا التحقيب، الذي لم يكُن مرسوماً لدى صاحبه على نَحو قبْليّ، بل تولّدَ وعيُهُ به انطلاقاً ممّا تحصّلَ له في دُروب البحث، على نواة رَئيسَة تسمحُ بقراءة مَسار محمَّد

مفتاح من موقع التشعّبُ الذي شهدَتْه المنهجيّة السيميائيّة في أبحاثه، وما استتبعَهُ هذا التشعّبُ من توسيع للمفهومات بتوسيع المُنطلقات النظريّة والخلفيّات المرجعيّة، على نحو كان فيه المسارُ مُهيَّأً، وَفق المَنحى الذي اتّخذَهُ، لأنْ يقودَ إلى تأليف كتاب «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة». فمحمَّد مفتاح يتقاطعُ، في بداية المسار الذي انطلقَ بكتاب «في سيمياء الشعر القديم»، مع بعض الدارسين في العالم العربيّ، الذين أسهَموا، بحُكم مرجعيّاتهم الغربيّة، في إرساء الدرس السيميائيّ مُنذ أواخر سبعينيّات القرن الماضي وبداية ثمانينيّاته، غير أنّ كلّ واحدٍ من هؤلاء الدارسين شقّ لنفسه طريقاً خاصّاً به، كما لو أنّهُم ما اشترَكوا في هذا الإرساء إلّا كي تتفرّقَ بهم سُبُل البَحث لاحقاً.

لعلّ الوجْهة، التي يُمكنُ رَسْمُها لمسار محمَّد مفتاح، تنطلقُ من النقد إلى التنظير[3]، بما يتطلّبُه هذا الانتقالُ من أسُس نظريّة، ومن استيعاب لقوانين النصّ، بوَجه عامّ، ولقوانين النصّ الشعريّ، بوَجه خاصّ، في ضَوء مبادئ أونطولوجيّة وميتافيزيقيّة وإبستيميّة؛ وهو ما حرصَ محمَّد مفتاح على تحصيله، بغاية استثمار هذه المبادئ عبْر آليّةِ المُقايَسة والتوليف، أي على النحو الذي يجعلُ النصّ؛ أيَّ نصّ كما هو النُزوع في كلّ مَنحًى تنظيريّ، مشدوداً إلى قوانين كلّيّة (إنسانيّة)، قبل إعادة اختبار النصّ اعتماداً على قوانينَ شموليّة، أي القوانين المُتلوّنة حسب السياقات الثقافيّة، ذلك أنّ محمَّد مفتاح ميّزَ، دوماً، بين الكُلّيّ (الإنسانيّ) وبين الشموليّ المُتلوّن بسياقات كلّ ثقافة، وإنْ غلّبَ، دوماً، الكلّيّ، انسجاماً مع مبدأ «الاتصاليّة» الذي عليه أرسى تنظيراته.

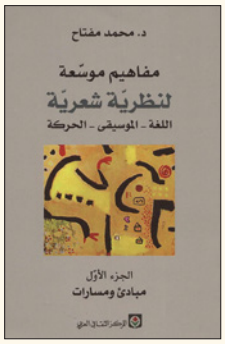
لعلّ هذا النزوع نحو الكلّيّات، التي بها ينتظمُ الكونُ والذهنُ البَشريُّ والقولُ الشعريُّ، وبها تنتظمُ الموسيقى والحركة، هو ما جعل التنظيرَ، لدى محمَّد مفتاح، مُتوقّفاً على نتائج العلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة. ولا يَخفى ما يتطلّبه كلُّ علم من هذه العُلوم من جَهد في التّحصيل، ومن عَزم يتجاوَزُ مُمكنَ الأفراد؛ لذلك، حرصَ محمَّد مفتاح، استناداً إلى ما تُمليه أخلاقُ العِلم، على التأكيد على الحُدود الذاتيّة في مُتابعة هذه العلوم، مُصرِّحاً في مُستهلّ كتابه «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة»: «نحنُ نعلمُ أنّ جزئيّةً واحدةً من تلك العُلوم يُمكنُ أن يشتغلَ فيها الباحثُ المُقتدرُ مع مجموعة باحثين مُبرّزين طوال حياتهم؛ ومع علمنا بصُعوبة المهمّة، فإنّنا بذلنا، صادقين، جُهوداً مُضْنية، حتى نَقتنِصَ بعضَ المعلومات، فنُقدّمها للقارئ المُهتمّ بالخطاب الشعريّ في أوضح تعبير، وأصحّ إجراء[4]».

لقد كان الانشغالُ بالكلّيّات مُنطلَق كلّ محاولة تنظيريّة عند محمَّد مفتاح؛ لذلك ظلّ سؤال «ما الذي يَحكمُ نظام الكون في التصوّرات الفلسفيّة والميتافيزيقيّة والعلميّة؟» مُوجِّهاً، دوماً، للجُهود التي بذَلها محمَّد مفتاح في احتكامه إلى نتائج العلوم الدقيقة وإلى الفلسفات القديمة والحديثة، بغاية استخلاص المبادئ التي ارتكزَ عليها في توسيع ما توَسّلَ به من مفهومات في صَوغ نظريّة شعريّة. لم يكُن السؤال السابق، بالمرجعيّة المُوَجِّهة له، مفصولاً عن سؤال آخَر ظلّ حاضراً، باستمرار، في تنظير محمَّد مفتاح، إنّهُ السؤال المُتعلّق بـ«نظام الذهن البشريّ»، الذي قاسهُ على الطبيعة، بحجّة أنّ الإنسان جُزءٌ منها. هكذا، حرصَ محمَّد مفتاح على تسييج توسيعه للمفهومات، التي اعتمدَها في تشييد شعريّة علميّة، ضمْن أنظمة مُحتكمة إلى كلّيّات تداخَلَتْ في رَسْم أسُسها خلفيّاتٌ أونطولوجيّة وميتافيزيقيّة وإبستيميّة.

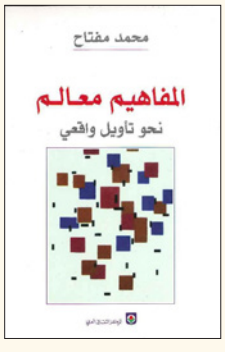
استناداً إلى هذه الخلفيّات، وفي ضَوء مبادئها، انحازَ محمَّد مفتاح إلى التصوّر القائل بالوحدة المُتعدّدة في الكون، أي بتناغم الكون، وتشاكل عناصره، وهو التصوّر الذي جسّدتْهُ المسلّمة القديمة القائمة، مُنذ الفلسفة الفيثاغوريّة، على ترجيح تناغُم الكون. في ضوء هذا الترجيح، ركّزَ محمَّد مفتاح، في مُنطلقات التنظير وخلفيّاته الإبستيمولوجيّة، على مبدأ «الاتصاليّة» الذي يقوم على «أنّ كلّ شيء يُشبهُ كلّ شيء بجهة من الجهات، ويختلفُ معه من جهةٍ أو جهات[5]». بعَدِّ الاتّصال «أوّليّة متجذّرة في الطبيعة وفي الفكر البشريّ[6]»، كان ضروريّاً، من الزاوية المنهجيّة، اعتمادُ محمَّد مفتاح آليّةَ المقايسة في الانتقال من نظام الكون إلى أنظمة أخرى، أي نظام اللغة ونظام الموسيقى، ونظام الحركة. هكذا، كانت هذه الآليّة رئيسَةً في توسيع المفهومات، وفي العُبور من مجالات علميّة مُختلفة إلى الخطاب الشعريّ، بما أتاح لمحمَّد مفتاح المؤالفة بين المفهومات الموسّعة، بغاية استثمارها في تحليل النصّ الشعريّ، وفي تحديد طرائق اشتغاله.

ما الذي يحكمُ نظامَ الكون، وضِمْنه نظامَ الطبيعة ونظام الذهن البشريّ، بالباحات التي حدّدَها علمُ التشريح؟ هو ذا المُوَجِّه المركزيّ في التنظير الذي اضطلع به محمَّد مفتاح، وإليه استند، دوماً، في رهان التوسيع. لقد استهدى محمَّد مفتاح بهذا السؤال في مُختلف كتُبه ذات النزوع التنظيريّ. وفي الأجوبة التي إليها انحازَ، مُفيداً من العلوم المعرفيّة ومن اللسانيات والسيميائيات، عملَ على صوغ ما يحكمُ، في نظره، نظامَ النصّ، بوَجه عامّ، والنصّ الشعريّ، بوجه خاصّ. وبما أنّ النظريّة الموسّعة، التي اقترحها محمَّد مفتاح، راهنت في هذا التوسيع









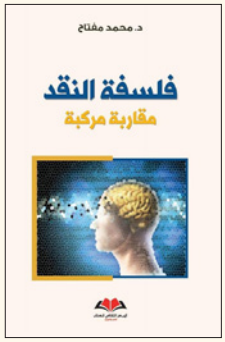
على الموسيقى والحركة ، فقد افترض إمكان صوغ «نحو» خاصّ بالحركة، «له قواعده كقواعد اللغة والموسيقى[7]»، أي أنّ النظريّة، في مُنجَز محمَّد مفتاح، كانت منشغلة بأنحاءِ القواعد التي تقوم عليها المفهومات الموسَّعَة والموسِّعة في آن واحد؛ أي قواعد اللغة وقواعد الموسيقى، وقواعد الحركة.

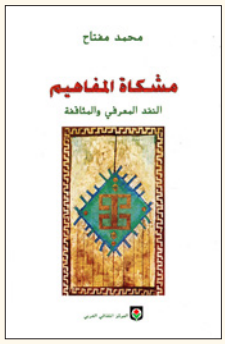
في استجلاء قوانين أيّ نحو من هذه الأنحاء، اتّخذت المسالكُ التي رَسَمَها كتابُ «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة» أبعاداً مُتشعّبة، وولّدَت أسئلةً كثيرة. يرتبطُ بعضُها بالعلاقة بين الشعر والموسيقى، وبعضُها الآخَر بالعلاقة بين الشعر والحركة، لأنّ رهانَ الكتاب ذو وجهيْن؛ وجهٌ يتعلّقُ بالتنظيرُ للشعر في ضَوء الموسيقى، وبصوغ نموذج تحليليّ للشعر بناءً على قواعد هذا العلم، ووجهٌ ثانٍ يتعلّق بالتنظير للإنشاد الشعريّ في ضوء «نحو» الحركة. تبعاً لذلك، يُتيحُ كتاب «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة»، الذي يُعدّ تتويجاً لمسار علميٍّ شاقّ ومُتطلّب، إمكانات عديدة للمُناقشة، لِما يُثيرهُ الكتابُ من قضايا تتولّدُ من العلاقة التي أقامَها بين الشعر والموسيقى أو من الجُسور التي وضعَها بين الشعر والحركة. قضايا يُمكنُ التمثيل لبَعضها اعتماداً على الوجه الثاني للتنظير، بعد الإشارة إلى ما سمّاه محمَّد مفتاح في هذا الكتاب بـ«التفانّ»، الذي يقصدُ به دراسة الشعر في ضَوء علاقته بالفُنون الأخرى، لأنّ هذا المفهوم، الذي نحتَهُ محمَّد مفتاح قياساً على مُصطلح التناصّ، هو ما يستجلي تصوّره للحركة، ولعلاقة الشعر بها.

لقد تبدّى، ممّا تقدّم، أنّ النظرية، التي رام محمَّد مفتاح تشييدَها في كتابه ذي الأجزاء الثلاثة، اتّخذَت من الشعر مداراً لها. ومثلما عملَ محمَّد مفتاح على نحْت مفهوماتٍ، وتوسيعها بغاية تحليل النصّ الشعريّ، حرصَ، أيضاً، على تحليل الشعر ضمن علاقته بالحقول «الفنّيّة الأخرى، مثل المسرح والسينما والتشكيل والرّسم والنّحت والهندسة والموسيقى[8]»، ولكن اعتماداً على ترجيح وَجه من وُجوه هذه العلاقة التي نسجَها محمَّد مفتاح، لا بين النصّ الشعريّ والفنون المشار إليها، بل بين الإنشاد الشعريّ وهذه الفنون. والحال أنّ بين النصّ الشعريّ وإنشاده بوناً يجعلُ التنظيرَ للثاني غيرَ التنظير للأوّل. فاللافت، في تحليل محمَّد مفتاح لعلاقة الشعر بالفنون الأخرى، تأويلُهُ لها من موقع خاصّ.

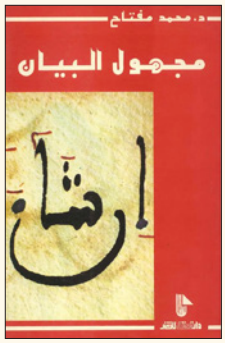
لا يُقاربُ محمَّد مفتاح هذه العلاقة، مثلاً، من زاوية إدماج الشاعر لمعارف الحقول الفنّيّة، ولأبنيتها، في صَوغ القصائد، بل من زاوية الأوضاع التي يُمْكنُ أن يُدرسَ فيها الخطاب الشعريّ، بما يجعلُ النصَّ الشعريّ الواحد مسرحيّاً وسينمائيّاً وتشكيليّاً حسب الوَضع الذي يُدرسُ فيه؛ ذلك ما يُوضّحه قائلاً: «يُتاحُ للشاعر أنْ ينشد فيصير مُغنّياً، وممثّلاً مسرحيّاً، مع ما يقتضيه الإنشاد/ الغناء، والمسرح من حركات مُعيّنة، أمام جمهور في فضاء مُعيّن. الشعرُ مسرحٌ إذا حضر المتلقّي، وعاينَ الشاعر المُنشد، والشعر شريط إذا شاهده المُتلقّي، ولم يحضر الحفل، والشعر موسيقى غنائيّة أمام جمهور متحمّس، والشعر تشكيل ورسم وهندسة ونحت، حينما يكونُ مسطوراً على الصفحة، أو منقوشاً على البناء، أو مرقوماً على الثياب والأنسجة[9]». يترتّبُ على هذه الزاوية، التي منها عملَ محمَّد مفتاح على تأوّل علاقة الشعر بحقول فنّيّة أخرى، اعتماداً على ما سمّاه بـ«التّفانّ»، تلقٍّ مُرتبطٌ، لا بأجهزة القراءة التي استناداً إليها يُحلّلُ القارئُ النصّ، ولا بما يُعيدُ به القارئُ بناءَ طيّات الخطاب الشعريّ، ولا برَصده لِما تفترضُ القراءةُ أنّ الشاعر اعتمدَهُ من هذه الفنون في البناء النصّيّ والدلاليّ، بل يغدو التلقّي، في هذه الحال، مُرتبطاً بالأوضاع التي فيها يُدرَس الخطابُ الشعريّ. هكذا وجّهَ محمَّد مفتاح التحليلَ إلى حركات الشاعر، وملامح وجهه، وغيرها من الحركات المُصاحِبة للإنشاد الشعريّ، مُنطلِقاً من افتراض أنّ «الشاعر المُنشد يُوظّفُ كلّ أعضائه» وأنّ «كلّ عُضو له حركة، وكلّ حركة لها دلالة، وكلّ دلالة ذات تأثير؛ هناك سيما الوجه؛ فقد يكون هناك ابتسام، وقد يكون هناك تكشير واشمئزاز...[10]»، وغيرها من الحركات التي يربطُها محمَّد مفتاح بجهات من الدماغ وَفق ما أوردَهُ علماء الأعصاب والتشريح.

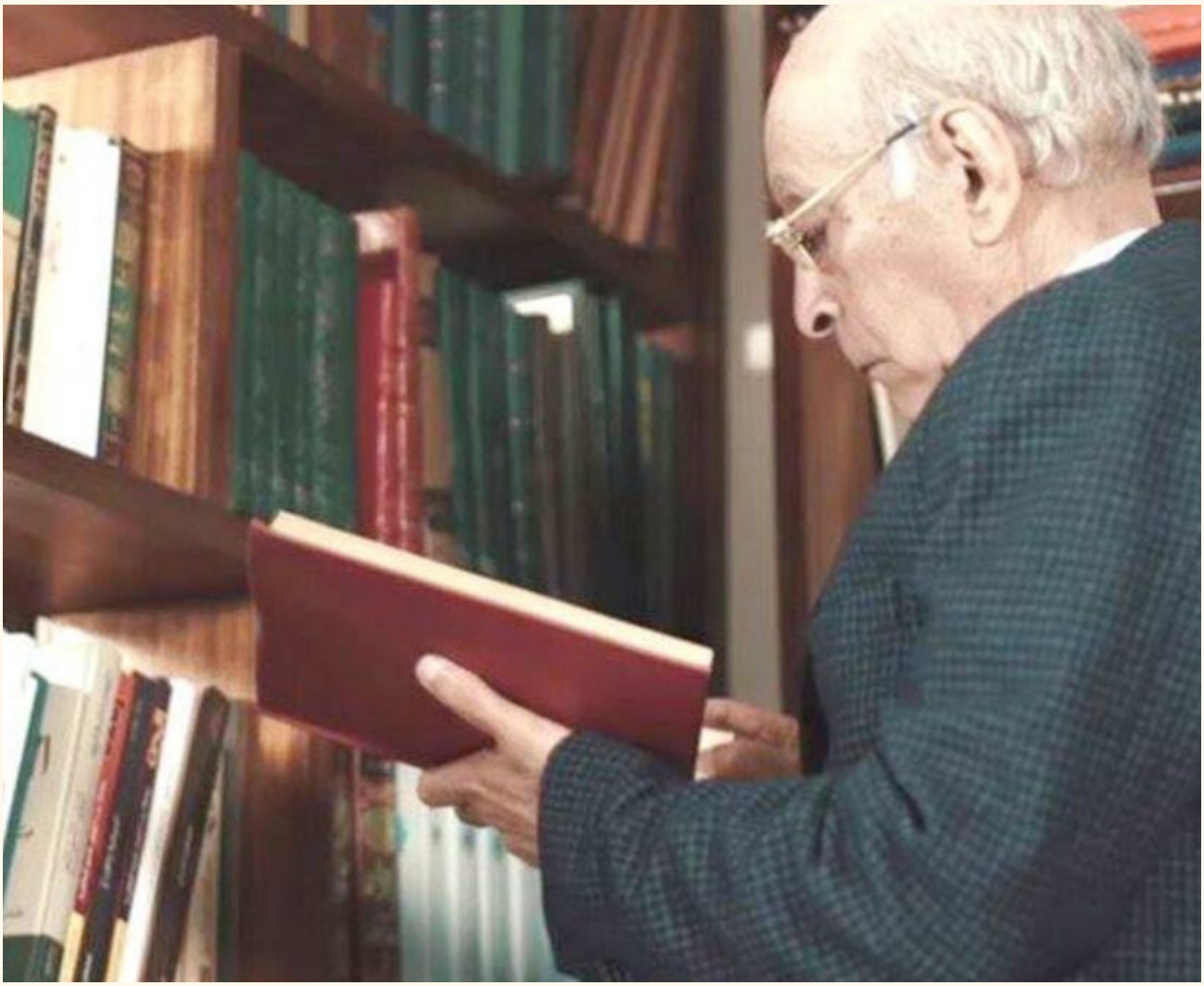
بناءً على هذا المنحى، الذي به تحدّدَ السياقُ النظريّ لمفهوم الحركة، سعَى محمَّد مفتاح إلى «رَصْد أنواع الحركة لدى الشاعر، من حيث خواصّ الاستقامة، أو الانعكاس، أو القهقريّ، أو العموديّة، أو الانحنائيّة، أو اللولبيّة، أو الدائريّة، أو المثلّثيّة»، مُركّزاً «على ما هو ثابت» في الحركة، وعلى ما يُمكنُ إرجاعه «إلى طابع المُتحرّك الذي قد يكون مَرَدُّهُ إلى بنيته الجسديّة، أو تقاليد جماعته، أو إلى المُعطيات الاجتماعيّة، والجغرافيّة[11]». هكذا اتّخذَ التأويلُ الذي أنجزَهُ محمَّد مفتاح، في ضوء مفهوم الحركة، وجهةً جعلتْهُ يُركّز على جسد الشاعر في أثناء الإنشاد، أي على لحظة تنتسبُ إلى ما بَعد تشكُّل النصّ الشعريّ. إنّ ما ترتّب على هذا التأويل حاسمٌ في تحديد الأفُق الذي رسمَه محمَّد مفتاح لتنظيره. أفقٌ أفضَى إلى سياج خطّ الحُدودَ المرسومة لدراسة الجَسد الشعريّ أو الجسد في الكتابة، بوَجه عامّ، وفي الكتابة الشعريّة، بوَجه خاصّ.











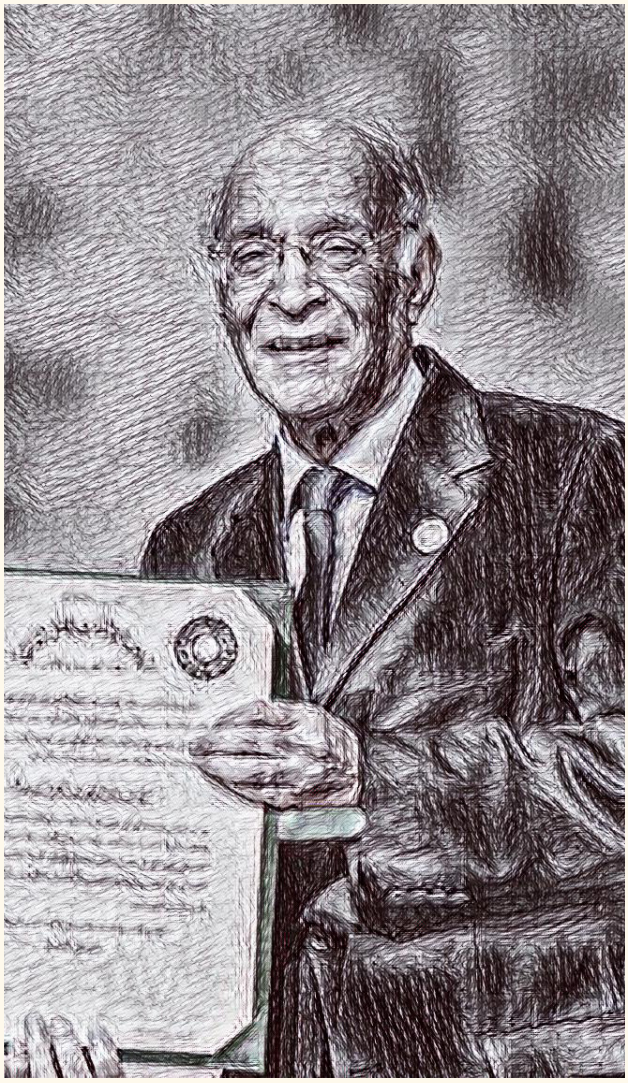
بين النظريّة والنصّ:

قبْل إبداء مُلاحظات عن وِجهةِ هذا التأويل، القائم على افتراض «نحوٍ» للحركة، وعلى استثمار هذا «النّحو» في مقاربة الإنشاد الشعريّ، أو على توليده من هذا الإنشاد، يُمْكنُ إثارة أسئلة عامّة تتعلّق بقضايا العُبور الذي انتظمَ تنظيرُ محمَّد مفتاح في ضَوئه. لقد احتكمَ هذا التنظيرُ إلى عُبور مُتشعّب انطلقَ من نتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة إلى النصّ الشعريّ، أي من قوانين كلّيّة ومُجرّدة إلى تحقّقات اللغة في هذا النصّ. إنّه عبورٌ يطرحُ أسئلة تخصّ ما يتولّدُ من العلاقة التي يَبنيها مُنجَزُ محمَّد مفتاح بين النظريّة والنصّ، بمُختلف التشعّبات التي تَسِمُ هذه العلاقة. لذلك، لا يكفّ القارئُ المُتابعُ لأعمال محمَّد مفتاح عن التساؤل، دوماً: أتُوَجِّهُ النظريّةُ النصَّ الشعريّ أم أنّ النصّ هو ما يُوجِّهُها؟ أيُّهُما يُحدِّد الآخَر، ويَرسمُ أفقه؟ أيُقرأ النصّ الشعريّ (وبصورة أوسع النصّ الأدبيّ) بغايةِ استخلاص قوانين مُجرّدة يُفترض أنّها تحكمُه، أم للدنوّ من مَلمحٍ من ملامح مجهول الشعر، والاقتراب من المنطقة التي بها يَرى الشعرُ ما لا يُرى حتّى بالعلم ذاته؟ ما «الشعريُّ» في ضَوء التنظير المُستنِد إلى نتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة؟ ما حدودُ الإضاءة التي يَضطلع بها العُبور من نتائج هذه العُلوم نحو منطقة الأدب، وضِمْنها منطقة الشعر؟

بتخصيصِ الأسئلة حول المسالك التفصيليّة في الشعريّة النظريّة، التي رسمَ أُفُقَها محمَّد مفتاح في كتابه ذي الأجزاء الثلاثة، تتولّدُ قضايا أخرى عديدة ومُتشابكة؛ منها إشكال الجسد في الشعر، وما فيه يَختلف الجسدُ في القصيدة عن جسد الإنشاد، لأنّ محمَّد مفتاح تناولَ الثاني، وعليه بنى التنظيرَ والتقعيد. يُمكنُ، في مسعى الاقتراب من بعض جوانب هذا الإشكال، صَوغ الأسئلة التالية: ما الإمكان المعرفيّ الذي يُخوِّلُ للحركة، في أثناء الإنشاد، صلاحيّةً معرفيّة في تحديد «الشعريّ»، وفي إضاءة مجهول الجسد في الشعر؟ أيَنطوي الإنشادُ ذاتُه على ما يجعلُه مُحدّداً للشعريّ، ومُسهماً في بناء نظريّة عنه؟ أليس الإنشادُ إنجازاً لاحقاً على النصّ الشعريّ؟ أيمتلكُ الإنشاد، الذي اعتمدهُ محمَّد مفتاح في استجلاءِ جَسد الشاعر، ما يُسوّغُ له إضاءة جَسد الكتابة؟ الجسدُ في النصّ الشعريّ؛ أهو عتمةٌ لا تنجلي أم حركاتٌ مُصاحِبة للإنشاد؟ ما صلاحيّة حركات الإنشاد في صَوغ نظريّة شعريّة تنبني على نُصوصٍ تُصاغُ بوَعي كتابيٍّ يَستحضرُ القراءةَ لا السّماع ولا المُعاينة؟

للجسد في الشعر تجلّياتٌ مُعقّدة ومُتباينة. يُمكنُ، من زاوية إجرائيّة، التمييز بين ثلاثة تجلّيات للجسد الشعريّ؛ التجلّي الأوّل يخصّ وضعيّة الجسد في أثناء مُمارسة الكتابة، وما يُصاحبُ هذه المُمارسة من تَوتّر وقلق يَسري في طُقوسها، وفي تشطيباتِ مُسوّداتها السابقة على استواء النصّ في صيغته النهائيّة[12] وهي -لربّما- الوضعيّة التي كانت وراء عدِّ فِعل الكتابة عُصاباً، على نحوٍ ما ألمح إليه «بارت» في كتابه «لذة النصّ». التجلّي الثاني يتعلّقُ بأثر الجسد في النصّ بعد استوائه، وهو ما سمحَ لبعض الشعريّات بأن تربط هذا الأثرَ بنَسق الخطاب، انطلاقاً من عدّها الخطابَ حُضوراً للذات الكاتبة في اللغة، بَعد عُبور جسد الذات بإيقاعها المُوغل في المجهول لهذه اللغة. وهذا الأثرُ نفسُهُ هو ما سمحَ، أيضاً، بالحديث عن جسد حيّ في النصّ، مُقابل جسد ذهنيّ قد يتسلّل إلى النصّ دون أن تكون له أيُّ صلةٍ بجسد صاحب النصّ. التجلّي الثالث هو الذي يُمكن أن يقترنَ بالإنشاد. ولمّا كان الإنشادُ مهارةً أو قابلاً لأنّ يكون مهارةً، فإنّه بذلك ينطوي على احتمالٍ ألّا يَكشف عن جسد صاحبه، ناهيك عن أنّ الإنشاد ليس مُحدّداً للشعريّ، الذي هو أساس كلّ تنظير للشعر.

لقد بذلَ محمَّد مفتاح مجهوداً استثنائيّاً في توسيع المفهومات بغاية تشييدِ نظريّة شعريّة. نظريّةٌ رهنَ أفُقَها بنتائج العُلوم الحقَّة والعلوم المعرفيّة، بوَجه رئيس، على نحو جَعلها إضافةً نظريّة في المشهد الثقافيّ العربيّ. إنّها، بناءً على التعدّد الذي وسمَ النظريّات مُنذ نشوئها الأوّل، شعريّةٌ مُحتمَلَة، ضمن شعريّات أخرى. لقد انطوت الشعريّة، بما هي نظريّة، مُنذ نشوئها الأوّل في قديم الثقافة الإنسانيّة، على اختلافها وتعدّدها، أي على ما جعلَ منها شعريّات. ومن ثَمّ، يُشكّلُ إرساءُ شعريّة على نتائج العلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة أمراً حيَويّاً، لا شكّ في ذلك، لكنّ هذا الإرساء يبقى احتمالاً نظريّاً ضمنَ احتمالات أخرى تَعي أنّ في «الشعريّ» ما يَظلّ مُتملّصاً، دوماً، من تنظيرات العلوم الدقيقة. ■ **خالد بلقاسم**



الهوامش

1 - تحتملُ هذه الحقبة، التي عدّها محمَّد مفتاح، فاتحةَ التصنيف الذي أنجزهُ لمساره الكتابيّ، إمكانَ التمييز فيها بين مرحلتَيْن؛ الأولى تغطّي ما قبل الانفتاح على السيميائيات، والثانية تنطلق بالانفتاح على الدرس السيميائيّ.

2 - «من الانفصال إلى الاتّصال»، حوار مع محمَّد مفتاح، مجلة «البيت»، العدد: 25 - 26، خريف، (2014)، ص. 17 و18. وقد صدرت لمحمَّد مفتاح، بعد الكُتُب المشار إليها، كتُبٌ أخرى هي: «المعنى والدلالة»، (2018)، و«مختصر وحدة الفكر المتعدّدة، قراءة جديدة في علم الأصول»، 2020، و«فلسفة النقد، مقاربة مركّبة»، (2020). يكاد الكتاب الأخير يكون سيرة فكريّة لمحمَّد مفتاح. ففي الفصل المُعَنْوَن بـ«المهاد»، ضمن القسم الأوّل للكتاب، يعثرُ القارئ على حقبة رئيسة أولى في تكوين محمَّد مفتاح، مُختلفة عن الحِقب التي تلتْها، أي حقبة حفظ القرآن ومتون الأجروميّة، وابن عاصم، وابن عاشر، التي اقترنت، في مساره، بالتكوين الذي تلقّاه في الكتّاب، إذ تأخّرَ التحاقهُ بالتعليم المعاصر إلى أن بلغ سنّ الخامسة عشرة. وهي مرحلة عدّها هو نفسُه مركزيّة في حياته؛ عنها قال: «لم يُدرّسني مدرّس، ولم أدخل إلى المدرسة، وإنّما أنا ابنُ الكتّاب، أوّلاً وأخيراً»، وهو ما يكشف العزيمة العلميّة التي تحلّى بها هذا الرجل وحرصَه الدؤوب على التكوين الذاتيّ. انظر: محمَّد مفتاح، «فلسفة النقد، مقاربة مركّبة»، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء (المغرب)- بيروت (لبنان)، ط1، 2020، ص 22.

3 - لقد ارتسمَت الوجهة من النقد، بالمعنى الذي فيه يتحدّد بوَصفه تحليلاً للنصوص، على نحو ما جسّدَه كتاب «في سيمياء الشعر القديم»، إلى التنظير بما هو انشغالٌ بالكلّيّات، وإنْ لم يتخلّ محمَّد مفتاح، في مساره الكتابيّ، عن مصطلح «النقد» في تسمية مؤلّفاته. لقد ظهرَ المصطلح في عُنوان كتابه « مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة» الصادر عام (2000)، وفي عُنوانِ آخِر كتُبه «فلسفة النقد، مقاربة مركّبة» الصادر عام (2020). غير أنّ الاحتفاظ بالمُصطلح لا يَعني أنّه ظلّ مقترناً بدلالته التي انطوى عليها في كتاب «في سيمياء الشعر القديم»، فحمولته، في الكتابيْن المُشار إليهما، تداخلَت بالنّزوع التنظيريّ، وابتعدَت عمّا يُمكنُ أن يَحضُرها في تحليل النصوص.

4 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الأوّل: مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) - بيروت (لبنان)، ط1، 2010، ص 21.

5 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الثاني: نظريّات وأنساق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) - بيروت (لبنان)، ط1، (2010)، ص 30.

6 - نفسه، ص 29.

7 - نفسه، ص 321.

8 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الأوّل: مبادئ ومسارات، ص 19.

9 - نفسه، ص: 19 و20.

10 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الثاني: نظريّات وأنساق، ص: 315 و316.

11 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الثالث: أنغام ورموز، ط1، (2010)، ص 15.

12 - المُسوَّداتُ من «الآثار» التي أجهزَت عليها التقنيّة. بالكتابة على الحاسوب، افتقد النقدُ المُسوَّدات، وبذلك افتقدَ مادّةً خصيبةً في إضاءة جسد الكتابة، وفي إضاءة عوالِمِ ما قبْل استواء النصّ.



حوار بين «مو يان» و«كنزابورو أوي»:

مسقط الرأس لُب أدبينا، وخطّ البداية

حصل الكاتب الياباني «كنزابورو أوي» على جائزة «نوبل» في الأدب في وقت مبكِّر، عام (1994)، ولما قدم إلى الأكاديمية السويدية لإلقاء خطاب الحائز على الجائزة، أشاد بمويان على مرأى من الجميع. كان قوله على النحو الآتي: «لو أتيحت لي فرصة اختيار كاتب لنيل جائزة «نوبل» في الأدب، لكان هو مويان. مويان هو الأكثر تميُّزاً من بين الكثير من الكتاب الصينيين الذين أعرفهم».

زار كنزابورو أوي الصين قبل ذلك، بدعوة من الأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية، والتقى بمويان. امتدَّت علاقتهما الروحية أكثر من عشر سنوات رغم أنهما تعارفا، شخصيّاً، منذ عامين فقط. والآن، جاء أوي إلى الصين ثانيةً، في زيارة شخصية لمويان، قصد خلالها زيارة قاومي؛ مسقط رأسه.

رافقت كنزابورو أوي إلى بكين في الفترة: من 9 إلى 13، فبراير عام (2002)، وقد تابعتْ «محطّة (NHK) التليفزيونية» اليابانية هذه المقابلة عن كثب، وبصفتي مترجماً في المحطّة، نظَّمتُ المقابلة، وإليكم بعضاً ممّا ورد فيها.

كلانا شابّان قدما من الريف

كنزابورو أوي: سعدت، للغاية، بقراءة أعمالك. هل يمكنك تقديم وصف موجز لأدبك؟

مو يان: علمت أنك قد ذكرتني في العديد من الخطب، عام (1994)، وقد قرأت، أنا الآخر، كُتبك بعناية شديدة، ووجدت أن ثمّة الكثير من أوجه الشبه بين إبداعَيْنا. أهمّ ما في الأمر أننا قدِمنا من منطقتَيْن ريفيَّتَيْن نائيتَيْن؛ فأنت ابن قرية جبلية صغيرة، تلفّها الغابات، في اليابان، في حين ترعرعت أنا في قرية تتبع شمال شرق قاومي، بمقاطعة شاندونغ في الصين. تتَّسم ثقافة هذه المناطق بالتخلُّف النسبي، والبيئة المنغلقة، كما تتَّسم حياة العوام فيها بالفقر النسبي. غادرت قريتك إلى طوكيو، وأنت في الثامنة عشرة من عمرك، بينما لم أغادر تلك القرية إلّا بعدما تجاوزت العشرين؛ لذا فقد قضيت سنوات طفولتي كلّها في هذا المكان الجميل، والمقفر والمنغلق جدّاً، وهو ركيزة إبداعي الأدبي.

تتَّسم القصص التي أكتبها، والشخصيّات التي أصوغها، وكذلك اللُّغة التي أستخدمها بنكهتها المحلِّيّة. لقد مثَّلتْ خبرتي الشخصية قوام أعمالي التي أبدعتها في مرحلة مبكِّرة، وانحصرت شخوصها في كلٍّ من: عمّي الأكبر، وزوجته، وعمَّتي، وقد استخدموا اللهجة المحلِّيّة الخاصّة ببلدة شمال شرق قاومي.

تتمتَّع هذه اللهجات بقدرة كبيرة جدّاً على التعبير عن المشاهد النابضة بالحياة، مختلفة، بذلك، عن اللُّغة الأدبية بشكل كبير. إذا كان ثمّة نقطة انطلاق لرواياتي، فهي بلدة شمال شرق قاومي، وهي، كذلك، نقطة انطلاقي في الحياة. لم أكن أشعر بمدى قيمة هذا المكان قبل أن أغادره، حتى أنني كنت أشعر أنه مثير للسأم، لذا حاولت، بشتّى السبل الممكنة، أن أتخلَّص منه. عندما تَمَّ تجنيدي بالجيش، عام (1976)، كنت أتوق إلى أن أستقلّ القطار، مبتعداً قدر الإمكان، لأذهب حيث التبت، وشينجيانغ، ويونان، مبتعداً عن القرى الصغيرة. شعرت بخيبة أمل شديدة حين توقَّف القطار بعد أكثر من ساعتين من انطلاقه. ذكرتَ، أنت الآخر، في كتاباتك، أن كُتّاب القرن العشرين لديهم، على ما يبدو، عقدة مشتركة في أن يتخلَّص كلٌّ منهم من مسقط رأسه. وبعد مضي ما يربو على العشر سنوات في الكتابة، أدركت أن الكاتب لا يمكنه معرفة مسقط رأسه حقيقةً، إلّا بعد أن يتخلّى عنه.

كنزابورو أوي: رغم أني أكبرك بعشرين عاماً، وأن الريف الياباني يختلف عن نظيره الصيني، ثمّة شيء مشترك بيننا؛ ففي القرية الصغيرة التي ولدت بها، أخبرتني أمّي وجدّتي بالعديد من الحكايات، مثلما أخبرك جدّك وجدَّتك بمثيلاتها. مع ذلك، لم تكن هذه الحكايات جميعها جميلة، تفيض بالدفء، أتذكَّر أن أكثر ما صدمني كان حكاية عن الكلاب؛ فذات يوم، قدم شخص متخصِّص في ذبح الكلاب إلى قريتي الجبلية، كان يبحث عنها من بيت إلى آخر، ليحملها حيث



الجانب الآخر من النهر، ويسلخ جلدها واحداً تلو أخر، ثم يجفِّفها ويبيعها، أثارت هذه القصّة مشاعري بشدّة. شرعت في كتابة القصص القصيرة في سنّ الثامنة عشرة، كان ذلك في المرّة الأولى التي أغادر فيها مسقط رأسي، على متن قطار ليلي، تلا ذلك أن التحقت بجامعة طوكيو، لأنشر بمجلّة الجامعة، قصَّتي الأولى، والتي تحمل عنوان «جزّار الكلاب».

ذكَّرني ذلك بروايتك «الكلب الأبيض والأرجوحة»، فقد أشعرتني قراءة هذه الرواية بحنين شديد إلى الماضي، حيث تتشابه العديد من التفاصيل والملاحظات، إلى حَدّ بعيد، مع مثيلاتها لديّ.

بينما كنت أكتب «جزّار الكلاب» كنت أفكِّر: كم كان هذا الرجل قاسي القلب، ليقتل الكثير من الكلاب؟!، كيف لم يمنح الكلاب قتلاً رحيماً، ولو بمقدار بسيط؟! القاسم المشترك بيننا هو أننا أتينا من قرية صغيرة، ثم غادر كلٌّ منا مسقط رأسه لاحقاً، كذلك، لتصبح عملية التفكير في مسقط الرأس لُبّ أدبَيْنا، وخطَّ البداية بالنسبة إليهما.

مو يان: يمكنني أن أروي قصّة ممتعة عن الكلاب سمعتها من أجدادي. كان ذلك، تقريباً، في عام (1938)، حين جاء «جيش الطريق الثامن» إلى القرية، وبدأ بحملة قتل الكلاب. تنبح الكلاب، دائماً، في الليل؛ لذا، تخشى قوات جيش الطريق الثامن أن تنكشف أهدافها بسبب هذا النباح. كان لدينا كلب بارع في معرفة طبائع البشر، أدرك أن الكلاب تتعرَّض للقتل في الخارج، فلم يكن يخرج ليلاً أو نهاراً، ولمّا يعضّه الجوع يتسلَّل إلى البيت خلسةً، في المساء، راغباً في كعكة مطهوّة على البخار، ثم يركض ليختبئ بكومة القشّ في حديقة الخضروات دون أن يصدر نبحة واحدة، لوقت طويل.

بعدما انسحب جيش الطريق الثامن، أخذ هذا الكلب ينبح نباحاً جنونيّاً في الحديقة، طوال فترة الصباح، وكأنما يصرخ قائلاً: كدت أختنق!.

أعتقد أن فترة شبابنا كانت ثريّة بمثل هذه القصص. لقد ذكرت، في أعمالك، شجرة الكاكي، وهو ما يُشعرك، فجأةً، بأن الطبيعة ملآنة بالأشجار، زاخرة بالأعشاب، ولجميعها حيواتها الخاصّة. يحمل هذا التصوُّر أهمِّيّة كبيرة بالنسبة إلى الإبداع الأدبي. كان لديَّ مثل هذا التصوُّر في سنّ صغير، إذ انقطعت عن المدرسة وأنا في الحادية عشرة من عمري، ولم أقوَ على ممارسة العمل الشاقّ، فكنت أرعى الماشية والأغنام في الأراضي العشبية، وأبقى منفرداً، تلتهمني الوحدة الشديدة، حيث أخرج كلّ يوم، في الصباح، وأعود عند المساء، متزوِّداً ببعض من البطاطا الحلوة. شعرت، حينها، بأن الأشجار، والأعشاب، والماشية والأغنام في الجوار، تتواصل معي، فبخلاف ما لديهم من حيوات، لا تعوزهم المشاعر كذلك. لقد قرأت وصفك لشجرة الكاكي. أشعر، حقّاً، بأن ثمّة ارتباطاً روحيّاً ينطوي عليه قلبانا. أما زالت شجرة الكاكي موجودة في مسقط رأسك؟



كنزابورو أوي: عدت إلى مسقط رأسي عندما ماتت أمّي، كأن تلك الأشجار جميعها قد قُطعت منذ فترة طويلة، بينما ظلّت شجرة الكاكي باقية. المناطق الريفية في اليابان، أصغر منها في الصين؛ لذا لم يكن للأطفال حجرات خاصّة بهم، و-بالطبع- لم يكن بيتي استثناءً. ولمّا كنت صغيراً، صنعت حجرة من الخشب أعلى شجرة، وسمَّيْتها «مكتبتي». أمدَّتني مراقبة شجرة الكاكي بإدراك حقيقة؛ تمثَّلت في أن سائر الأشياء، سواء أكانت ورقة بشجرة الكاكي، أم كانت زهرة اللوتس التي وصفتها؛ تطفو على صفحة البركة، في مسقط رأسك، وهي تتهادى دوماً، وسواء أهبَّت الرياح أم توقَّفت؛ تبقى أوراق الشجرة، تهفو، وأزهار اللوتس تطفو.

على الرغم من أننا لم نعد قادرين، الآن، على تذكُّر شكل آذاننا، وهيئة أفواهنا مغلقة أو مفتوحة، عندما كنّا صغاراً، تبقى الأشياء التي راقبناها محفورة في أذهاننا؛ وتلك هي نقطة انطلاق مسيرتنا الأدبية. ففي قصّة قتل الكلاب، التي ذكرناها، للتوّ، نجد أن الرجل يذبح الكلاب لمنفعة الناس! ذُبح كلب عائلتي الأحمر، كذلك، وتناول الناس لحمه. كان الحزن يعتصر قلبي حينها، ووصل بي الأمر إلى أن وضعت إصبعي في فمي، وأطبقت عليه بأسناني، فسال الدم منه، دون أن أشعر.

تدفَّق الدم، وتناثر على قميصي الأبيض. صاح الرجل الذي في الجوار: «أوي، ما خطبك؟» أخبرتني أمّي، في وقت لاحق، أن الدراما اليابانية والصينية، غالباً ما تعبِّر، بعضّ الإصبع، عن حالتَي الحزن والغضب الشديدَيْن، لتكون دافعاً لكبح انهمار الدموع. أمدَّتني أمّي بالمعرفة، وقد لعبت هذه المعرفة دوراً مهمّاً، للغاية، في أدبي. تمتَّعت ذاكرة طفولتي بالثراء الشديد، وتُعَدّ هذه الذاكرة وثيقة الصلة بأدبي، في الوقت الراهن.

الأدب والفيضان

كنزابورو أوي: يُعَدّ الفيضان موضوعاً مهمّاً في الرواية، من منظوري الشخصي. ثمّة وصف، في عملك المبكِّر «مياه الخريف»، ويبدو أنك تصف فيه مياه النهر بأنها «تركض كرأس حصان». اعتقدت، في البداية، أنك تعني ارتفاع منسوب المياه، بينما ساورني شكّ عندما قرأتها عدّة مرّات، لكني عندما ذهبت إلى بيتك القديم، وفتحت النافذة السوداء في الجدار الخلفي، نظرت بعيداً حيث ضفّة النهر المرتفعة، تبدّى أمامٍ ناظريَّ، على حين غرة، مشهد اندفاع مياه الفيضان، وتلاطُم الأمواج، وارتفاع منسوبها لتعلو صوب السماء، ذلك المشهد الذي كنت تراه في صغرك، ففهمت، على الفور، التشبيه برأس الحصان، من الواضح أن تدفُّق الفيضان لم يكن شبيهاً برأس حصان واحد، بل رؤوس متتابعة، فقد كان النهر يندفع نحو الأمام مثل عدد لا يحصى من الخيول البرِّيّة الجامحة.

في الواقع، تصف روايتي الأولى كيف يمكن لفيضان أن يُقصي قرية عن أخرى، وكيف يمكن أن يعيش الأطفال

في ظلّ هذا الوضع. في هذا السياق، لم أكن أشغل بالي كثيراً بدور الفيضان، و-مع ذلك، ومن خلال حديثي معك- وجدت أن الفيضان الهادر الذي رأيته أمام عينيّ، ربّما، هو رمزٌ يحمل دلالة الحرب التي عايشتها في شبابي، لأن هذه الرمزية تتداخل مع رعبي الشديد من الفيضانات.

تُعَدّ الحرب أمراً جللاً، وعلى شاكلتها الفيضان، لكنّ المشهد المحدَّد لتدفُّق مياه الفيضان وعباب أمواجها، يبقى مشهداً نابضاً بالحياة من بين ذكريات طفولتي. كان ثمّة نقص في الطعام إبّان الحرب، وكنّا نعتمد، في غذائنا، على النشاء الجافّ، فقد بنى جدّي، بمساعدة أمّي، مصنعاً لطحن جذور اللوتس، ثم تجفيفها، ووضعها في جِرار مصنوعة من القرميد. وعند منتصف الليل، تقريباً، كنت -على صغر سنّي- أغطس في مياه النهر لجمع قرميد هذه الجِرار، فتوخز الطحالب الخشنة جسدي بأكمله. استمرَّت مثل هذه الذكريات تضع بصمتها على جسدي، لتلج أدبي، في نهاية المطاف.

مو يان: لقد ذكرت، للتوّ، أن النهر كان يندفع كرأس حصان، وعندما كنت صغيراً، أطلق الناس عليه اسم رأس النهر. تهبّ عاصفة مطيرة على الروافد العليا للنهر كلّ عام، من الخريف حتى شهر أغسطس، وبمضي يوم أو نصف يوم، يندفع السيل الجبلي إلى مجرى نهرنا، ويُسمع هدير النهر قادماً من مكان قصيّ، فيهلِّل الأطفال: «لنذهب بسرعة لمشاهدة رأس النهر!» تتدافع مياه النهر من بعيد، فتعلو مقدّمتها سطحه، وتندفع على هيئة عُرف حصان جامح يهفهف؛ لذا كنّا نقول إن مياه النهر شبيهة برأس الحصان. وما إن يمرّ رأس النهر، حتى يمكن لمياهه أن ترتفع عالياً جدّاً، ثم تندفع ثانيةً، دفعةً واحدة، ليتداعى جرف النهر، وتتعكّر مياهه؛ لاندفاع الرواسب مع المياه، من المنبع.

يمتلئ الأطفال بالبهجة مع اندفاع المياه، ويقف بعض الأطفال، ممَّن يجيدون السباحة، على جرف النهر يراقبونه. وفي بعض الأحيان، تطفو شجرة على صفحة المياه. رأيت، ذات مرّة، بطيخة تتدحرج بالنهر، سارع الأطفال للقفز فيه، والاستيلاء عليها. مكان يضمّ، بين جنباته، نهراً يمثّل مهداً للحضارة؛ ومكاناً يولد على راحتيه الأدب، لقد تأثّر أدبي، بشكل كبير، بوجود النهر.

أكتب كأحد العوام

كنزابورو أوي: كثيراً ما أفكِّر في الشكل الذي ينبغي أن يكون عليه اليابانيون. باتت الآلام والأفراح جميعها محلّ تفكيري؛ وهذا ما أواصل كتابته في الأدب. كتبت، في البدء، العديد من القصص القصيرة الشعبية، وكذلك فعلت أنت. لا يتوقَّف بعض الكتاب عن إعادة تطوير أعمالهم الأولى لتغدو جميعها في المستوى نفسه، لكنني لست كذلك، فيمكنني، تقريباً، إنكار أعمالي الأولى، ويعنيني أكثر العصر الحالي، لأن العصر يتغيَّر بسرعة، فلا ينبغي لكاتب ما أن يتجنَّب الفضاء المتغيِّر الذي يعيش فيه كلّ يوم. أعتقد أن الأمر ذاته ينطبق عليك، لأن الهيئة التي يجب أن يكون عليها الصيني، غالباً ما تتبدَّى في أعمالك، بالإضافة إلى إدراكي بأنه لا يزال أمامك موضوعات معاصرة تواصل كتابتها في رواياتك.

مو يان: بعد ممارسة الكتابة لفترة من الوقت، وجدت أنه لا يمكن للكاتب أن يبقى بمعزل عن المجتمع، وحتى لو حاول الهروب من الواقع بكلّ السبل الممكنة، فإن الواقع سيأتي بحثاً عنه. وخير مثال على ذلك عملي «أغنيات الثوم». كان مخطّطاً، حينئذ، أن أواصل كتابة سلسلة «الذرة الرفيعة الحمراء»، لكن حدث أن شهدت شاندونغ عام (1987)، حدثاً جللاً بسبب الفساد والتزمُّت والبيروقراطية لدى المسؤولين؛ ما أدَّى إلى ركود بيع ملايين الكيلو جرامات من الثوم، وتعفّنها في الحقول، وتحت وطأة الغضب، قام الفلاحون بحمل الثوم، والذهاب به حيث تحلَّقوا حول مقرّ حكومة المقاطعة، لتنبعث الرائحة الكريهة للثوم، في محيط المكان، كما قام بعض الأشخاص الجريئين بتحطيم مكتب رئيس المقاطعة، فاختبأ الرئيس الفزع، دون أن يجترَّأ على الظهور، ويُعَدّ هذا حدثاً مؤثِّراً، للغاية، في الصين.

أُلقي القبض على الزعيم، وأقيل سكرتير لجنة الحزب بالمقاطعة، في وقت لاحق. كما حمَّلت وسائل الإعلام، حينذاك، الطرفين المسؤولية مناصفةً. ترك هذا الأمر في نفسي تأثيراً بالغاً؛ وهو ما دفعني للتخلّي عن مواصلة كتابة سلسلة «الذرة الرفيعة الحمراء». كنت، حينها، أعيش في المدينة منذ أعوام كثيرة، لكنني كاتب بهويّة فلّاح، ولي قلب فلّاح، وقد آلمني، بشدّة، عدم بيع الثوم.

كنت متَّفقاً مع الفلاحين في الرأي، وأقف إلى جانبهم بشكل مطلق. وجدت، آنذاك، مكاناً مكثت فيه، وأنهيت الرواية في غضون خمسة وثلاثين يوماً. وبعد نشر الرواية، تصاعدت ردود الفعل، وبدا عدم تفهُّم الجميع لذلك التحوُّل المفاجئ في كتابتي.

حظيت رواية «الذرة الرفيعة الحمراء»، بالأساس، بشعبية كبيرة، وكان من الممكن اتِّباع هذا المسار تماماً، بينما سمح لي هذا التحوُّل بالاشتباك المباشر بالواقع. أن أكتب ما يحدث في الوقت الراهن، هو دوري المنوط بي، انطلاقاً من ضميري، وكذلك من حسّ المسؤولية لديّ.

عملت، خلال العامَيْن الماضيَيْن، في «جريدة التحقيقات اليومية»، كانت هذه الجريدة تكشف كلّ يوم عن الكثير من القضايا المختلفة؛ وهو ما وفَّر لي تدفُّقاً مستمرّاً في المواد الإبداعية، وكذلك جعلني أتواصل مع رجال القانون في كلّ مكان، كما قصدني بعض الأشخاص لتقديم الشكاوى.

كتابة مثل هذا الموضوع، تتطلَّب أن نتعامل مع الفاسد، باعتباره إنساناً، وأن نفكِّر فيه من منظور إنساني. في ظلّ النظام الاجتماعي الحالي، هل بإمكاني الحفاظ على نزاهتي لو صرت مسؤولاً في قسم معيَّن؟، وهل سأغدو جانياً مثل هؤلاء المسؤولين الفاسدين؟ هذه هي رواية مكافحة الفساد التي أكتبها، تلك التي تنطلق من التنقيب في الذات.

كنزابورو أوي: عندما كنت أستاذاً في جامعة برلين الحرّة، طلبت من تلامذتي قراءة «أغنيات الثوم»، واسمها في النسخة الإنجليزية «ثوم الغضب». استمتع الجميع بالوصف الفكاهي في هذا العمل، وذلك مثل المشهد الكوميدي لركل الثوم، ذهاباً وإياباً، إذ يتجلّى، في هذا الموضع، انتقاد للواقع، إضافة إلى التمتُّع بذوق أدبي فريد. وبوصفنا قرّاء، لمسنا جميعاً إيمانك الراسخ بالفلّاحين، ويغمرني شعور بالفضول والتطلُّع إلى رواياتك المتعلِّقة بهذه الموضوعات. أنا مهتمّ، للغاية، بتقديمك لهذا الموضوع انطلاقاً من حالة محدَّدة.

جئت إلى بكين بالأمس، وتناولت الطعام في مسرح تشانغآن الكبير، عند المساء، وكان هناك عرض مسرحيّ عن المسؤولين النزهاء، سمعت من الأصدقاء أن مواطني بكين جميعاً يحبّون مثل هذه القصص.إنه لمن الجيِّد أن يكون الموضوع الذي يثير تفكيرك هو أكثر ما يهمّ الناس.

لا ينبغي أن تكون اهتمامات الكاتب والجمهور متقاربة، فحسب، بل يجب أن تكون متداخلة، أيضاً. تصف روايتك «مملكة النبيذ» فساد البيروقراطية، واتَّسمت طريقة الوصف لديك بالتحدّي الشديد، وهو ما نال استحسان الأوساط الأدبية العالمية. أعتقد أن الأدب يجب أن يكشف عن الجانب المشرق، انطلاقاً من جانب البشرية المظلم، وأن يمنح الناس القوّة. أنا، الآن، في السابعة والستِّين من العمر، وما زلت أعتقد، بشدّة، حتى الآن، أن كتابة الرواية ينبغي أن تمنح الناس، في نهاية الأمر، نوعاً من الضوء يجعلهم يشعرون بالثقة.

لقد عبَّرتَ في قصصك القصيرة المبكِّرة عن مثل هذه الموضوعات، من خلال التغنّي بالحياة البدائية والثناء عليها. عندما كنت طفلاً، اعتقدت -بغضّ النظر عن مقدار الظلمة البشرية التي يصفها الأدب- أن حال الكتابة عن ذلك الصوت المخيف لتدفّق النهر، في الهزيع الأخير من الليل، يجب أن نفكر في ما مقدار الفرح الذي سيلاقيه البشر نتيجة ذلك، في النهاية. ويُعَدّ هذا، تقريباً، جوهر إبداعي الأدبي. لطالما كانت لديَّ فكرة أن الأدب ليس، فقط، أمل البشرية، بل هو، أيضاً، يجعل الناس أكثر اقتناعاً بأن الإنسان هو أكثر الموجودات حظّاً. كيف تعبِّر عن ذلك في رواياتك؟ فالإيمان بالإنسان، والتعبير عنه هو سبيل كتابة الرواية، وهو، في الوقت ذاته، الدور المنوط بالكاتب، في المجتمع.

مو يان: لقد انطلقت من الريف، وأصررت على الكتابة عن المناطق الريفية في الصين، ويبدو ذلك بعيداً، إلى حَدّ كبير، عن الواقع الحالي. كيف يمكنني تطوير الشعور بالحياة ذات الطابع الريفي، التي أصفها في رواياتي، لتصبح موضوعات جديدة؟ لأن ما أكتبه هو روايات لا مقالات نقدية، فقد اهتديت، في وقت لاحق، إلى حيلة في «أغنيات الثوم»؛ ألا وهي نقل المحتوى الذي أرغب في كتابته إلى قرية شمال شرق قاومي (نصف الخيالية، نصف الواقعية). وقعت أحداث «أغنيات الثوم»، بالأساس، في جنوب غرب مقاطعة شاندونغ، بينما كتبتها، وكأنها قد وقعت في مسقط رأسي، وجدت هذا الشعور على حين غرّة، وتواصلت مشاعر الطفولة المتعلِّقة بالحياة والطبيعة في هذا النوع من الروايات السياسية.

ينبغي للكاتب أن يعزِّز نقاط قوَّته، ويتجنَّب نقاط ضعفه. تكمن نقاط القوّة لديَّ في حساسيَّتي تجاه الطبيعة والحيوانات، وكذلك النباتات، وتجربتي الثريّة بالحياة، فعلى سبيل المثال، يمكنني شمّ الروائح التي يعجز الآخرون عن شمِّها، وسماع الأصوات التي لا يمكن للآخرين سماعها. لقد وجدت أن لديَّ خصائص أثرى بكثير من الآخرين. وما إن أزرع هذه العناصر في رواياتي، حتى تتبدّى مختلفة عن روايات الآخرين. لا تزال كتابتي لهذا النوع من الروايات السياسية،



متجذِّرة في أرض القرية، فهي لا تتعلَّق بالأحداث، باعتبارها أحداثاً مجرَّدة، بل تفيض بتجربة الكاتب العميقة بالحياة، وبوجود هذه الاشياء تكتسب الرواية الإحساس، فإن لم تغرس الرواية إحساس الكاتب بالحياة، في أرضها، حتى لو كانت تكتب أحداثاً وقعت، بالفعل، فقد تمنح الناس إحساساً بعدم الواقعية.

الرواية التي أتصوَّرها، الآن، تسمَّى «الخروج من الجسد»، وقد تأثَّرت فيها، أيضاً، بـ «يوسا»، عندما تحدَّثت، ذات مرّة، عن نسبية الوقت، حيث يمكن لدقيقة، أن تمتدَّ، في الرواية، إلى ما لا نهاية، وعلى العكس، يمكن ضغط ثلاثين عاماً لتمرَّ كجزء من الثانية.

كتبت عن البطل وهو في طريقه إلى ساحة الإعدام، وقد قلبت عاصفة من الرياح السيَّارة التي تُقلّه، فهرب، وبدأ يتفقَّد مسار حياته الشخصية: كيف أمكنه الترقّي من طفل يرعى الأبقار ليغدو كادراً رفيع المستوى، وكيف التقى بالعديد من الرجال والنساء، ثم لاذ بالفرار ليعود إلى مسقط رأسه، حتى يرى أمَّه وامرأةً قد خانته. كانت المسيرة، برمَّتها، مليئة بصنوف الوهم، فبينما هو يركض ينتابه شعور بأن ثمّة من يطارده، وفي النهاية، ركض حيث أمّه، وجثا أمامها. لمست أمّه رأسه، وقالت: «لقد ذهبت حياتك هباءً».

حينها، استفاق بغتةً، ليتَّضح أنه لم يهرب على الإطلاق، بل دفعه شخص، فهوى أرضاً. سأله قاضي التنفيذ عمّا إذا كان يرغب في أن يُرمى بالرصاص واقفاً أم جاثياً، فقال «دعني أجثو».

فيما يتعلَّق بالمسألة التي أثرتها بخصوص دور الكاتب، أفكِّر بالأمر على النحو الآتي: لقد أُشيد بالكُتّاب الصينيين في فترة الخمسينيات والستينيات، ونالوا منزلة رفيعة للغاية. قِيل إن الكُتّاب هم مهندسو الوجدان البشري، وهم الناطقون بلسان العصر، إضافةً إلى السموّ بهم إلى مستوى لا مثيل له. يُعَدّ ذلك تقييماً غير دقيق البتّة؛ ليس للكُتّاب، فحسب، بل للرواية كذلك. كان من غير الواقعي، أنذاك، التفكير بأن الكُتّاب يمكنهم معارضة الحزب من خلال رواية، أو حتى تخريب المجتمع برواية. كلّما تطوَّر العلم وتقدَّم المجتمع، وارتفع مستوى معيشة الناس، انخفضت مكانة الكاتب، وتضاءل دور الأدب. أنا ضدّ شعار: «ينبغي على الكاتب أن يكتب لعوام الناس».

يبدو هذا الشعار ودوداً، لكنه، في حقيقة الأمر، ينمّ عن نظرة فوقية، كما لو أن مسؤولية تحديد الاتّجاه تقع على عاتق الكُتّاب جميعاً. أعتقد أنه يجب عكس هذا الشعار؛ بمعنى أنه ينبغي على الكاتب أن يكتب كشخص من العوام. لقد كتبت عن آلامي الشخصية، وعن تجاربي المريرة في الحياة الاجتماعية، كتبت عن مشاعري إنساناً، تلك التي قد يكون لها أهمِّيّة عامّة، فهي تمثِّل مشاعر الكثير من الناس.

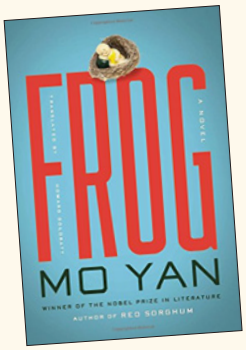
ثمّة مقولة في الصين؛ مفادها: «الموهوبون يعانون من سوء الحظّ»، إذا حظي شخص ما بالنجاح على الصعيد السياسي، ورفل في النعيم، وأحاطته السعادة أينما سار، وتنعَّم بمنصب رسمي رفيع، فمن الصعب عليه أن يكتب شيئاً جيِّداً. كان ثمّة فنّان شعبي في «ووشي»؛ يدعى آبينغ، كتب العديد من الروائع الموسيقية، منها «ينبوعان يشرف عليهما القمر»، والتي صارت من كلاسيكيات الموسيقى الصينية. يمكن للناس، بالطبع، سماع أنماط مختلفة من العروض في الحفلات الموسيقية، بينما لم يكن آبينغ سوى شحّاذ يجوب الطرقات، عند تأليف تلك الرائعة. كانت زوجته تقوده، تسحب، وتتوسَّل، وكان الوضع بائساً للغاية. وصل فقره وألمه الداخلي إلى أقصى الحدود؛ وهو ما مَكَّنه من إبداع مثل هذا العمل الذي يمسّ الروح.

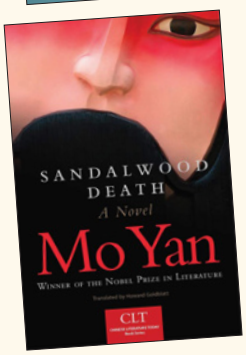
كنزابورو أوي: أتَّفق، تماماً، مع وجهة نظرك. أعتقد أنه ما يزال للرواية دور مهمّ؛ يكمن في أن تكون ذاكرة متزامنة للواقع المعاصر. يتطوَّر المجتمع المعاصر بسرعة فائقة، يعجز النظر عن الإحاطة بها. لمّا وصلت إلى بكين، هذه المرّة، وجدت أنها قد تغيَّرت كثيراً عن تلك التي رأيتها قبل عامَيْن، يمكن القول إن دور الكاتب، إزاء المجتمع، يكمن في مساعدة الناس على التذكُّر.

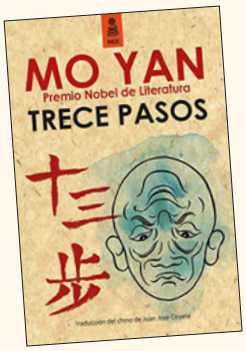
ينبغي أن تكون المبعوث الوحيد

مو يان: لقد مَرَّ المجتمع الصيني بتغيُّرات هائلة خلال السنوات العشر الماضية، فصار العوام أكثر نضجاً، وباتوا يتمتَّعون بقدر أكبر من الحرِّيّة مقارنةً بذي قبل. عندما يجتمع الناس معاً، يتناولون الطعام، ويحتسون الشراب، ويطلقون الكثير من النكات، بما تتضمَّنه من نقد وسخرية لشتّى الظواهر الاجتماعية، وهذا شائع جدّاً. الأهمّ من ذلك أن قوَّة القانون باتت راسخة في قلوب الناس. في الماضي، كان العوام يعتقدون أن لا علاقة لهم بالقانون، بينما يمكنهم، الآن، استخدامه لحماية حرِّيّاتهم الشخصية، حيث يمكنهم الالتجاء إليه، وتقديم الطرف الآخر للمحكمة، ومثل هذه الأمور في تزايد مستمرّ، وهو ما يوضِّح أن الصين بدأت تتقدَّم صوب مجتمع يحكمه القانون، وقد تنبَّه الوعي بالقانون، فعليّاً، في عقول العوام، وهو ما يُعَدّ تقدُّماً هائلاً بالنسبة إلى نوعية مجتمع الحاكم الفرد الأوتوقراطي.

إن المجتمع الخاضع لحكم الفرد المطلق هو مجتمع إقطاعي، فجملة يتفوَّه بها الإمبراطور تعادل عشرة آلاف جملة، لا يمكن لأحد أن









يغيِّرها، والآن لم يعد لمثل هذه الخرافات تأثير لدى الجميع، وهذا هو التغيير الأهم والأعمق. ثمّة نقطة أخرى؛ تتمثَّل في تعزيز الوعي الفردي، ففي الماضي، لم يكن لدينا مفهوم الفردية، بل كانت الجماعية هي السائدة، ومذهب قطعة الشطرنج، في التسعينيات، قَوِيَ الوعي الفردي بمرور الوقت. روَّجت «الذرة الرفيعة الحمراء» إلى تعزيز إيقاظ الفردية، متمثِّلةً في حبّ ما تحبّه الذات، وكراهية ما تكرهه، وفعل ما تريده الذات الفردية من أمور.

لماذا أثارت رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» ضجّة كبيرة في الثمانينيات؟ الجواب عن ذلك يعود إلى شعور بالفرح غمر النفوس المكبوتة لعوامّ الناس، فجأةً، بينما تصاعد الوعي الشخصي للشباب في حقبة التسعينيات. إن إيقاظ الوعي الفردي في الصين، له أهمِّيّة خاصّة، لأن الفردية لم يكن لها وجود في الماضي، فكان من الواجب على الجميع أن يكونوا متماثلين، فيرتدوا الملابس التي تماثل ملابس الآخرين، فأنت ترتدي الأزرق وأنا كذلك، وإذا ارتديت اللون الأحمر، فقد تشذّ عن القاعدة، وتتعرَّض للسخرية. ولو أطال الرجال، في الثمانينيات، شعورهم، وارتدت البنات الجينز، لكانوا جميعاً محطَّ سخرية.

الآن، بغضّ النظر عن نوع الملابس التي ترتديها أو تسريحة شعرك، لن يتدخَّل أحد بما تصنع، بالفعل. ينصبّ اهتمام الصينيين، في الوقت الراهن، على قضيّة الفساد، فلا ينكشف أمر الكثير من المسؤولين الفاسدين إلّا بعد مرور وقت طويل من ارتكابهم الجريمة؛ يعود السبب في ذلك إلى عيب في النظام الاجتماعي. لم يولد المسؤولون الفاسدون أشراراً، فلو كنت مسؤولاً رفيعاً؛ أتمتَّع بسلطة كبيرة، فهل سأكون فاسداً؟ يصعب عليَّ ضمان ذلك. قرأت اعترافات العديد من المسؤولين، فعرفت أنهم قد فعلوا ذلك دون إرادتهم، فالراشي يرسل رشواه اليوم وغداً، وأنت ترفضها اليوم وغداً، لكنك لا ترفضها في اليوم الأخير، فتغدو مسؤولاً فاسداً جرّاء ذلك. لماذا لا يمكن كبح هذا السلوك استناداً على النظام؟

كنزابورو أوي: لقد شاهدت فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» ثلاث مرَّات. كانت المرّة الأولى مع شقيق زوجتي، يدعى «جوزو إيتامي»، وهو مخرج سينمائي، أيضاً، لكنه مات منتحراً قبل بضع سنوات. بعد أن شاهده، سألني على الفور: «برأيك، لماذا يوجد في الصين مثل هذا الفيلم الجيِّد؟»، أجبته: «لأنه فيلم صُنِع في الصين»، سألته في المقابل: «لماذا لا يمكنك صناعة فيلم كهذا؟» فردَّ إيتامي دون تردُّد: «لأنني ياباني».

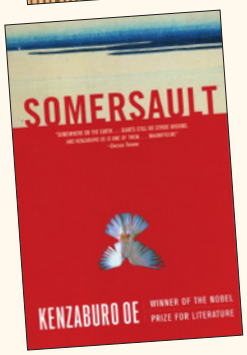
شاهدته، للمرّة الثانية، في برلين، بصحبة أكثر من أربعين طالباً، حيث كنت أعمل استاذاً زائراً. حاز هذا الفيلم، حينها، «جائزة الدب الذهبي» في مهرجان برلين السينمائي. وُعرض في كثير من دور السينما، وعلى مقربة من دار السينما؛ كان ثمّة مطعم يوناني، حيث ألقيت على تلامذتي محاضرة، كان موضوعها («الذرة الرفيعة الحمراء»، مقارنة بين عمل مويان الأصلي والفيلم السينمائي).

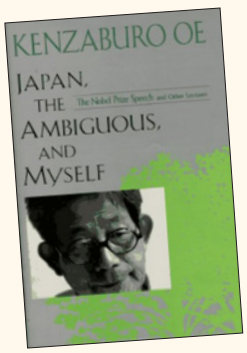
طرحت فتاة جميلة للغاية، ومتحدية نوعاً ما، بعض الاستفسارات؛ أوَّلها: في الرواية، ركعت الجدّة عندما رأت القاضي، لكن هذا المشهد لم يُمثَّل في الفيلم، وثانيها: طلب الأب من ابنته أن تتناول الطعام، لكنها امتنعت، وألقت بوعاء الأرز على الأرض فجأةً. لم يأت ذكر ذلك في الفيلم. تساءلت هذه الفتاة عما إذا كان المخرج «تشانغ يي موه» لا يحبّ النسوية، أو أنه قد تعمَّد إغفال ذلك، ليبرز المرأة كياناً شديد اللطف. كنت عاجزاً عن الردّ عليها، وتمنَّيت لو يأتي المخرج تشانغ يي موه ليجيبها بنفسه.

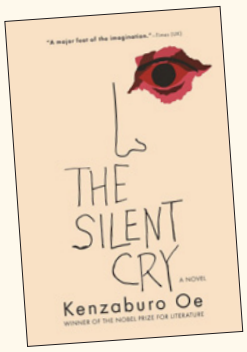
كما شاهدت الفيلم، للمرّة الثالثة، في اليابان، عندما اشتريت شريط فيديو للفيلم، وشاهدته بعناية شديدة، فوجدت به موضعاً مثيراً للاهتمام، ربَّما لم يكتشفه مو يان، ولا تشانغ يي موه؛ ثمّة مشهد، في الفيلم، يصوِّر دخول الجنود اليابانيين إلى القرية لقتل الناس، كان هؤلاء الجنود يصرخون، باليابانية، بكلمات على شاكلة: «هجوم»، «اندفعوا إلى الداخل»، وغيرها، قد لا ينتبه الجمهور الصيني لذلك، لكن الجمهور الياباني سيفهمها ما إن يسمعها، كما انبعثت، بغتةً، عبارة «bakabakashiyi»، التي تعني «لا معقول»، «همجي»!، ولا أعرف كيف تسرَّب مثل هذا الصوت إلى الفيلم، وكان الصوت رقيقاً للغاية، ربَّما ما كان ليُسمع إن لم تكن تستمع بانتباه. أعتقد أن هذا الجزء قد تمَّ تصويره بشكل متقن جدّاً، ولا سيّما في فضح جريمة الحرب المتمثّلة في غزو الجنود اليابانيين للصين، من خلال التعبير عنها، بالكامل، بالوسائل الفنِّيّة. إنه فيلم جيِّد للغاية.

مو يان: مثَّلت فترة منتصف الثمانينيات العصرَ الذهبي للأدب الصيني، وكذلك للأفلام الصينية، كما جذبت الموسيقى والفنون الأخرى انتباه العوام. أعتزّ بذكرى ذلك الوقت، بشكل خاصّ، وما تضمَّنه من روح تخرق كافّة المحظورات، ويعود السبب في الجلبة التي أثارتها رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» أو الفيلم المآخوذ عنها في الصين؛ إلى أن الناس قد عانوا من القمع الذي أثقل أرواحهم لردح من الزمن، بدءًا من «الثورة الثّقافيّة»، بينما رفع هذا الفيلم راية الفردية عالياً، فأحسَّ عامّة











من فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» ▲

الناس بشعور أخذ نفَس عميق. إن تحويل أيّة رواية إلى عمل سينمائي، يخضع لفنّ الانتقاء، فتعديل رواية تتألَّف من مئات الآلاف من الكلمات لتصبح فيلماً، يجعل من المستحيل إدخال كافّة الشخصيات والتفاصيل في أحداث الفيلم.

يضع فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» اللمسة الأخيرة النابضة بالحياة، حيث يتمّ انتقاء الجزء الأهمّ في الرواية، والذي هو الجزء الذي بذلت فيه جهدي الأكبر. لقد قلت لتشانغ يي موه: أنا لست «لو شيون»، ولا «ماو دون»؛ إذ يلزم لتعديل أعمالهم الإخلاص للعمل الأصلي، بينما يمكنك، عند تعديل عملي، أن تغيِّر ما تريد. ليست الرواية سوى مصدر يمنحك مادّة، تحفِّز فيك رغبة الإبداع، فلتفعل ذلك بحرّيّة وجرأة. يفوق تأثيرُ الأفلام تأثير الروايات كثيراً، ففي أعقاب ربيع عام (1988)، وبينما كنت أسير في الشارع، سمعت أصوات الكثير من الناس تتعالى، مردِّدةً أغاني فيلم «الذرة الحمراء» في وقت متأخِّر من الليل. أعتقد أن الفيلم كان رائعاً للغاية، وأحسب أنني كنت محظوظاً بأن صادفت روايتي المخرج تشانغ يي موه.

كنزابورو أوي: قرأ الكثيرون رواياتي في فترتَي السبعينيات والثمانينيات، في حين قلّت أعداد القرّاء اليوم. لقد راكمت أدبك في الأوقات الصعبة، يبدو أنني قد استمددت منك نوعاً من الطاقة، تدفعني للتصميم على إكمال مسيرة إبداعي الأدبي في سنواتي اللاحقة.

مو يان: يؤثّر بعض الكُتّاب في بعضهم الآخر. لقد قرات عمل السيِّد أوي «طريقة الرواية»، فكنت أطيل التفكير بعد قراءة كلّ سطر. أعتقد أنني تمكَّنت من مسايرة طريقة تفكيرك على مدار القراءة، مثل شرحك لـ «الكلاسيكيات»، واقتباسك عبارة «أنا الوحيد الذي هرب لإبلاغك» من رواية «موبي ديك» لملفيل، لقد قلت أن هذا هو المبدأ الأساسي لكتابة رواياتك، أعتقد أن ذلك مثير للاهتمام، بشكل كبير.

يمكن استخدام هذه النبرة الواثقة، تماماً، سواء أتعلَّق الأمر بإبداع الرواية، أم تعلَّق بإبداع الفيلم، هذا هو موقف الكاتب من السرد، وأعتقد أن عليَّ قول ما أودَّ قوله، فأنا المبعوث الوحيد الذي هرب من المعسكر لإبلاغك بالأمر، يكون الشيء أسود بإقراري أنه أسود، ويكون أبيض بقولي ذلك. ينبغي على المرء، كاتباً كان أم مخرجاً، أن يتمتَّع بشجاعة الخلق، وأن يتحلَّى، كذلك، بشجاعة دعم الرسالة الوحيدة.

أن أقول أو لا أقول؛ فذلك شأني، وأن تقرأ أو لا تقرأ؛ فذلك شأنك، أن تصوِّر أو لا تصوِّر؛ فذلك شأنك، وأن يشاهد أو لا يشاهد؛ فذلك شأنه، أيضاً.

سأفعل ما يتوافق وتفكيري، حتى وإن كان جمهوري شخصاً واحداً، وحتى لو كان هناك قارئ واحد لا أكثر. أريد أن أؤسِّس موقف ذلك المبعوث الوحيد الذي سيحمل لك الرسالة.

■ **أدار الحوار: ماو دان تشينغ*** □ **ترجمة عن الصينية: مي ممدوح**

المصدر:

https://mp.weixin.qq.com/s/38vJIsM7gUYW-mRx_o-NJg

* كاتب صيني يعيش في اليابان، له العديد من المؤلَّفات باللغتَيْن: الصينية، واليابانية.



ميلان كونديرا:

الرواية هي فنّ مقاوم للإيديولوجيا

يُعد ميلان كونديرا، من كبار الروائيِّين التشيكيِّين الذين تركوا بصمة في الأدب الغربي الحديث. عُرف بغزارة إنتاجه الممتدّ على مدى سبعين سنة كاملة، متنقّلاً فيها بين الأدب والنقد. كما عُرف عنه عزلته الإعلامية الطوعية، وابتعاده عن الأضواء، متذرعّاً، في ذلك-كلَّما سُئل في حواراته القليلة، بمشاكله الصحِّيّة، وباختياره للانزواء بعيداً عن الناس كي يتسنّى له الكتابة في هدوء، بعيداً عن ضوضاء غرف التحرير وصفحات الجرائد، كما تحدّث، من حين إلى حين، عن خوفه من التأويلات الإيديولوجية، إن هو أجاب عن أسئلة حول السياسة أو الصراعات الحزبية، خصوصاً أنه وُلِد في مكان، وفي زمان هما أساس الصراع في أوروبا القرن العشرين.

يتضمَّن هذا الحوار، الذي أجراه الناقد الكندي نورمان بيرون، إضاءات مرجعية لفهم عالم كونديرا الروائي، وعلاقته بالأدب والفنّ والإيديولوجيا...

بهذه المناسبة، استضافته الصّحافة الأدبيّة الباريسية، فكان له معها هذا الحوار:

نورمان بيرون: ميلان كونديرا، قبل أن أناقش ترجمة كتبك إلى اللّغة الفرنسية، أعتقد أنك جئت إلى عالم الكتابة، أوّلاً، عبر بوّابة الشعر. أليس كذلك؟

- ميلان كونديرا: نعم كتبت الشعر، لكنني، الآن، لم أعُد أحبّه.

ألا ترى أن قصائدك جيّدة؟

- الكثير منها ليس سيِّئاً، لكن الأمر، هنا، يتعلّق بشيء آخر، فتركُ الشّعر والتوجّه صوب السرد لم يكن، بالنسبة إليَّ، مسألة انتقالية سهلة، إنها قطيعة. في هذه الحالة، أنا لم أتخلَّ عن الشعر، فحسب، بل قمت بخيانته. لم يكن الشعر الملحمي، بالنسبة إليّ، جنساً أدبياً فحسب، بل كان تصوُّراً للعالم، ونظرة له؛ نظرة تخلّيت عنها مثلما يتخلّى المرء عن اعتقاد ما.

لكن، أليس هناك نظرة (لا ملحميّة) أو (ضدّ ملحميّة)؟

- ما هو ملحميّ يتمّ تعريفه، دائماً، من خلال ما يتركه من أحاسيس. أمّا النظرة (اللّا ملحميّة) فهي الإيمان بين ما نُفكّر فيه داخل ذواتنا وبين ما هو واقعي. مسافة غير متناهية بين ما ترغب الأشياء في تجسيده أو تتخيَّل أن تكونه، وبين ما هي عليه في الواقع. إدراك هذا الاختلال هو، في حَدّ ذاته، كسر للوهم الملحمي. إدراك هذا الاختلال هو، أيضاً، فنّ السخرية، والسخرية تمثّل أحد أبعاد الرواية.

قد تبدو خيانتك للشعر غير منطقية، لأنك قمت، في سنة (1965)، بنشر مختارات من شعر «أبولينيز» داخل ترجمتك الخاصّة، التي بدأتها بدراسة مُطوَّلة...

- نعم، تمَّ طبع هذه المختارات الشعرية في العاصمة براغ، وقد تمَّ سحب (55000) نسخة، ونفدت الطبعة خلال أيّام.

إذا كنت لا أحبّ -شخصياً- كتابة الشعر، فهذا لا يعني أنني لا أحبّ ما يكتبه الآخرون، فـ«أبولينير» هو عشقي الكبير.

لكننا نستطيع أن نجد، في رواياتك، مقاطع تحوي مخيِّلة شعرية بشكل مكثّف جدّاً.

- مدرسة الشعر الملحمي تُعتَبر ضرورية لأيِّ روائي. علينا ألّا ننسى أن الشعر الملحمي حمل معه أكبر تجديد، وأكبر مبادرة لفائدة الأدب الحديث، منذ بودلير حتى السرياليين؛ إذ تحرّرَ الخيال، وعُرف الاقتصاد اللغوي في التعبيرات، وزادت المقدرة على الاستحضار، وعلى التأثير عبر صورة واحدة.

كنت أرغب في أن يكون كلّ فصل من روايتي مُعبّراً عن نفسه، مختصراً، ومُكثّفاً كقصيدة شعر. لكن الفيصل، بالنسبة إليّ، هو منظوري الذاتي للأشياء بشكل كلّي، وهذا يشمل، أيضاً، المنظور الساخر، ومنظوري لمنطق الغموض، ومنظوري لنسبية الحقائق والمشاعر والمواقف. باختصار، هو موقف، أراه أقرب إلى (اللاملحميّة).

بعد مرحلتك الملحميّة، كتبت كتاباً نظرياً بعنوان «فنّ الرواية». أمؤمن أنت بمستقبل الرواية؟

- كانت الرواية، على مدى تاريخها، محلّ اعتراض، وذلك من طرف أكبر مبدعيها، فأن تكون الرواية مُعارَضة من طرف ذاتها، هذا يعود، في الأصل، إلى طبيعتها. كتاب «جاك، الحتمي»، للكاتب دنيس ديدرو، هو استهزاء متواصل بالرواية، لكنه

يعتبَر، في الآن نفسه، من أفضل أعماله الروائية. احتقر إيميل زولا الرواية، ولم يرغب في اعتبار كلّ كتبه روايات. في القرن العشرين، تحدّث الكُلّ عن الرواية بما يشبه النعي: السرياليون، والطلائعيون الروس، كما أكّد أندريه مارلو أن الرواية ماتت ما إن توقّف هو عن الكتابة.

أترون؟ هذا غريب، حقّاً! لا أحد يتحدّث عن موت الشعر، رغم ذلك. منذ الجيل العظيم للسرياليين، لم أعرف أيّ أثر شعريّ عظيم ومتجدّد. لا أحد يتحدّث عن موت الرسم، ولا عن موت المسرح، ولا عن موت الموسيقى، ورغم هذا تخلّت الموسيقى، منذ «شونبيرغ»، عن كلّ التقاليد الموروثة، القائمة على الأصوات والمقاطع والآلات، طوال ألفية كاملة.

أحبّ كثيراً أعمال إدغار فاريز، وكذا إيانيس زيناكيس، لكن السؤال هو: هل ما زالت هذه الآثار تُعتَبر موسيقى؟ يَعتبرُ فاريز ألحانه كشكل من تنظيم الأصوات. ربَّما ماتت الموسيقى منذ عشريات كاملة، دون أن يتحدّث أحدٌ عن ذلك. مُقارنة مع كلّ الأجناس الفنيّة، الرواية -وحدها- هي الأقلّ اندثاراً.

ألا تعتبر أن روايتك الأولى «المـُزحة» نصّاً يصف بيئة معينة لجيل ما؟

- لا، لم تكن لدي أيّة نيّة لكتابة سيرة، أو التّعبير عن حقبة ما. وبسبب عدم وجود كتب تُوثّق للثلاثين سنة الأخيرة من تاريخ بلدي، فإن رواية «الـمُزحة» تولّت وظيفة التوثيق التاريخي، فقامت الرواية بذلك دون وعي منّي، بل على مضض. ما كان يهمّني ليس الوصف التاريخي بقدر ما هو المشاكل المصاحبة له، أو -لنقلْ- المشاكل الميتافيزيقية، والوجودية، والأنثروبولوجية. أترى؟ أبحث، بصعوبة، عن المفردات المناسبة للوصف. باختصار، أبحث عمّا يُعرف بالمشاكل الإنسانية الأزلية، والتي يُسلّط عليها النصُّ التاريخي الضوء.

مثل ماذا؟

- كمثال على ذلك، تطرح روايتي سؤالاً عن الانتقام، من خلال التقاء لودفيك بزوجة رجل، كان، قبل خمسة عشر سنة، سبباً في مأساته المتمثّلة في طَرده من الحزب، ومعاقبته بستّ سنوات في السجن مع الأشغال الشاقّة، إضافةً إلى إنهاء مساره المهني العلمي؛ لذا انجذب إلى هذه المرأة بدافع الحقد.. فقط، كي يُذلّ خصمه.

ألا ترى أن شخوص هذه الرواية (بل مُعظم شخوص رواياتك) يعيشون، في الغالب، في شكل من التناقض؟

- انتقام لودفيك (معاقبة رجل من خلال زوجته) ليس تناقضاً في ذاته، فهو، أيضاً، محكوم بنتيجة ذلك الفعل، لأن لودفيك اكتشف أن زوجة خصمه كانت في طريقها للانفصال عنه، وما انتقامه من خصمه، في نهاية المطاف، إلا مزحة سخيفة.

ألا تعتقد أن رواية «المُزحة»، ما هي، في الأخير، إلّا مُزحة؟

- نعم: كيف أن المزحة تستحيل إلى شيء حتميّ، وكيف أن المصير يتحوَّل إلى مُزحة. والتاريخ نفسه، ألا يمزحُ معنا؟ في روايتي، هناك قصّة حُبّ أخرى: أَحَبَّ لودفيك، في شبابه، فتاة بسيطة لم تقبل به، والسبب أنها تعرّضت، في طفولتها، إلى صدمة تمثّلت في اغتصابها من طرف أحدهم، فارتبطت المضاجعة، بالنسبة إليها، بالوحشية، والحبّ الحقيقي يتجاوز مسألة الجسد؛ لذا أصبح التعبير عن الحبّ جسديّاً مسألة مشوّهة. في الماضي، أَحَبَّ لودفيك أوهامه الاجتماعية، لكن هذه اليوتوبيا ثبت أنها متوحِّشة ودموية. بدت له اليوتوبيا الاجتماعية ذات قيمة خربة، فامتلأ حقداً نحو حلمه القديم، لكنه يعلم، في الوقت نفسه، أن هذا الحقد ليس إلّا خطأً آخر، هو نوع آخر من الظلم. هل عليه أن يُبغض قِيَمَهُ المُتهالكة، أم عليه -بالأحرى- أن يُناشد تعاطفاً نحوها؟ أترى كلّ شيء مقلوباً في الرواية؟ إنها رواية عن هشاشة القيم الإنسانية، وليست عن شجب نظام سياسي ما. طموح الروائي هو أكبر من مواجهة نظام سياسي زائل.

ما رأيك لو تحدّثنا عن مسرحك (عن مسرحية «مالِكو المفاتيح»، بالتحديد) ألا يبدو أن تيمتها الأساسية هي مقاومة الاجتياح الألماني؟

- نعم، هذا طبيعي. الحدث يجري في أثناء الاجتياح الألماني. ألا تعلم أن هذا شيئاً مُعيقاً للمسرحية.

لماذا؟

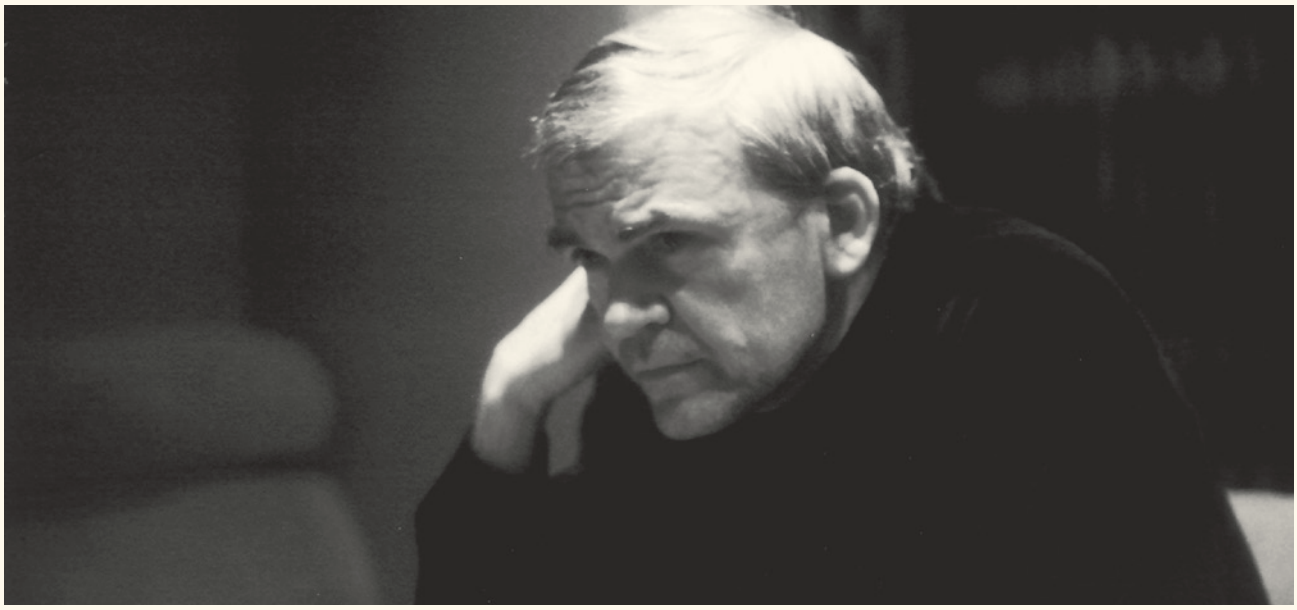
- هناك المئات من المسرحيات التي تناولت الاجتياح النازي لأوروبا. خذوا مثلاً، بشكل خاصّ، «سالاكرو» في أوروبا الشرقية. يقوم بناء هذه المسرحيات، في الغالب، على الشكل نفسه: هناك مقاومون، وهناك أوغاد لا يرغبون في المقاومة، وهناك، على الدوام، أناس في موقع وسط بين الخزي والمقاومة. كلّ هذا حقيقي، لكنه (كليشيه) مُخيف. كذلك قصّة مسرحيَّتي التي تدور أحداثها في أثناء فترة الاجتياح، وفيها شخوص؛ إمّا مُقاوِمون أو أوغاد، لكن الموضوع الرئيس لمسرحيَّتي مختلف عن هذا، لأن موضوع الاجتياح ليس إلّا خلفيّة أو حيلة، ولا يمنع هذا أن يعتبرها المتلقّي مسرحية من ضمن تلك الخيارات الفنِّيّة للمقاومة.

لكن مسرحيَّتك هذه عرفت -رغم ذلك- نجاحاً كبيراً في العالم بأسره. أليس كذلك؟

- نعم، هذا ما حصل، لكن المسرحية نجحت لأنها لم تُفهم بشكل صحيح. هكذا، دائماً، تنجح الأشياء، عندما لا نفهمها جيّداً.

الأهمِّيّة الكبيرة التي يضعها مُكتري شقّة ما لمسألة إضاعة مجموعة مفاتيح، أليس موضوعاً يعود، بالأساس، إلى الأديب الروماني أوجين يونسكو؟

- فعلاً. هذه المسرحية هي أقرب من مسرح يونسكو منها إلى المسرح السياسي، هي مسرح عبثي يتموضع داخل حقيقة تاريخية مُجرَّدة، حيث لا تتجاوز العبثية حدود الممكن، هذا بالإضافة إلى أن «يونسكو» هو معشوقي الأدبي. أحبّ أن أجسّده مسرحاً أكثر من سماعي وهم يتحدَّثون عنه، اليوم، بشيء من عدم الاهتمام. يُمكنني أن أتخلّى عن كلّ أعمال بريخت مقابل عمل واحد له.



عندما نُحلّل اللعبة المسرحية: الإيماءات، والتكرار، والحوارات.. نُفكر في لعبة متعدّدة الأصوات. هل أنت موافق على هذا؟

- لِمَ لا أوافق؟ «مالكو المفاتيح» هي مسرحية تَمَّ إعدادها بشكل جيّد وشديد الحرص. كلّ المُسوغات تتكرّر، وتتعدّد. المسرحية، بأكملها، أشبه بلعبة المرآة؛ ربَّما يعود هذا إلى تأثير تربيتي الموسيقية التي تلقَّيتها.

ما شكل هذه التربية الموسيقية؟

- إلى غاية سنّ العشرين، كنت متردّداً بين اختيار الموسيقى أو الأدب، وفي أثناء ذلك تدرَّبت على البيانو، ودرست التلحين.

بأيّ معنى تستطيع الموسيقى التأثير في ما يكتبه الكاتب؟

- هناك فرق كبير بين البناء الموسيقي والبناء الملحمي. يُجمِع أغلب الروائيين على أنهم حينما يبدؤون الكتابة يجهلون كيف ستكون عليه نهاية أعمالهم. أراغون -مثلاً- قالها، وكذلك أندريه جيّد الذي أكّد هذه النظرة في «المزوِّرون»، بينما الموسيقيُّ لا يقول، أبداً، إنه يجهل الشكل النهائي لمقطوعته؛ فعندما يبدأ بكتابة أوَّل تيمة في مقطوعته المتكرِّرة تكون على هيئة أشكال تنتهي -عادةً- بالتيمة نفسها التي بدأت بها. تقوم الموسيقى على مبدأ التجدُّد والتكرار، أمّا مبدأ البناء الملحمي فمختلف تماماً. العمل الروائي، من خلال منطق الخصوصية، يتمثَّل في الحدث الذي يستفزّ الذي يليه، ولا شيء يتكرَّر. أحاول، دائماً، دعم المبدأ الملحمي عبر المبدأ الموسيقي. خذ مثالاً «فالس الوداع»: في أرضية الرواية، تدور أحداث ملحمية مع الكثير من الإثارة، بينما في الدور الأرضي هناك تركيبة موسيقية. هناك صيغٌ تتكرّر، وتتنوَّع، وتتبدّل، ثم تعود أدراجها. لا توجد جملة إلّا وتعكس صورتها وازدواجيَّتها، وتقدّم جواباً في مكان آخر في الرواية. خُذ، أيضاً، تيمة الميلاد في «فالس الوداع» هي محطّة موضوعاتية لعلاج العُقم، وكلّ الشخوص تواجه هذه المشكلة: «كليما» مهدَّد بشكل لا إرادي بأن يكون أباً، وتصبح «روزينا» حاملاً، بينما طبيب النساء «سكريتا»، الذي يعالج المرضى، يكون سبباً في ذلك. «جاكوب» لا يحبّ مسألة الإنجاب، واختار قصّة نسَبها إلى هيروت، الذي كان يرغب في تحرير العالم من مخالب البشر، وشرورهم. في «الحياة هي في مكان آخر»، تبرز تيمة الشتاء والبرد، حين يموت «جازوفيل» بسبب البرد، كما أن الحبّ كان مبتغى «كزافييه»، لكنه مات، أيضاً، من شدّة البرد، موضوع البرد يرافق كلّ تركيب في النصّ ...إلى ما هنالك.

جئت على ذكر أراغون، الذي لم يكن يعرف كيف ستكون عليه نهايات رواياته. هل تعرف أنت أين ستنتهي روايتك؟

- ألّا يعرف الروائي شكل نهاية عمله، هو إشارة بأن هناك موهبة، في الأساس. تبدأ الفكرة (وهنا سأبسِّط الأمر) بتصوُّر الشخوص التي ستصبح، لاحقاً، معروفة، وتكون قادرة على إثراء القصّة، هكذا يفاجئ السردُ الروائيَّ نفسه. عليّ القول إنني-بطريقة ما-أعرف إلى ما ستؤول إليه الأحداث؛ هي طريقة موسيقية في التفكير، ففكرتي الأولى لكتابة الرواية تقوم على التوزيع النسبي. حين بدأت كتابة عملي «المزحة»، كنت على دراية بأنها ستكون في حدود سبعة أجزاء، أجزاؤها: الأوَّل، والثالث، والخامس سيكون السارد فيها هو الشخصية الرئيسية (لودفيك)، أمّا، في الفصول: الثاني، والرابع، والسادس فيأخذ آخرون بخيط السرد، وفي الجزء السابع تتعدّد الأصوات السردية، من خلال شخوص الرواية معاً. فكرة البناء، بالنسبة إليّ، هي مسألة مُحَدّدة وليست شيئاً ذهنياً لا شعورياً. انظر إلى بناء رواية «الحياة هي في مكان آخر» الذي كان متجانساً، إذ تَمَّ تقسيم الرواية إلى سبعة أجزاء، الفصول: الأوَّل، والثالث، والخامس هي مُطوَّلات ملحمية، تحكي حياة الشخصية الرئيسية، أمّا الفصول: الثاني، والرابع، والسادس فتمثِّل استراحات سردية، بينما الفصل السابع هو أشبه بالمونتاج (تركيب) متعدِّد الأصوات.

أنت مولع بالعدد سبعة...

- بكلّ تأكيد، نعم. أحبّذ، على الدوام، الأعداد الفردية، وأُفضّلها على الزوجية، كما أرى أن بدايات الأعداد الفردية التي لا

تقبل القسمة على عدد آخر (أي لا تقبل القسمة إلّا على نفسها) هي الأفضل دائماً. على سبيل المثال: «فالس الوداع» مقسّمة إلى خمسة أجزاء، بينما «المزحة» و«الحياة هي في مكان آخر» مقسمتَيْن إلى سبعة أجزاء لكلّ منهما، بينما «غراميّات مرحة» هي سبع قصص.

هل يتعلق الأمر بسحر الأرقام؟

- أعلم أن هذا قد يبدو لك سخيفاً. لنقل إن هذا، من ناحيتي، ليس إلّا لعبة، وهو أشبه بمن يدفعك، في الصباح، إلى الخروج من بيتك بقدمك الشمال، وأنت تعرف أنه أمر يتطيّر منه الناس، لكنك -رغم ذلك- تلعب مع هذا الأمر، وتعتبره لعبة، وهو لا يخلو من بعض العُمق. ليس للأرقام معانٍ سحريّة، لكنها فعّالة. إذا ما قسّمنا رواية ما إلى جزأين أو أربعةِ أجزاء أو ثمانية، فإننا -في الحقيقة- نقسّمها إلى نصفَيْن، ولن تكون مترابطة بما فيه الكفاية أو موحّدة أو مضغوطة. لخلق وحدة حقيقية للبناء، على هذا البناء أن يكون مضمراً؛ وهذا هو المعنى الأوّلي للأرقام، فلا «المزحة» ولا «الحياة هي في مكان آخر» كانتا تقبلان بتجزئتهما إلى جزأين، أو ثلاثة أجزاء؛ بناؤهما مضغوط جدّاً، إنه، أيضاً، سؤال عن التناسب والأرقام. أعترف أن هذا الشكل من التناسب هو خاصّيّة تُميّز الملحِّن عن الروائي.

هناك شيء آخر هو أن التوزيع الموسيقي يعتمد على الزمن. أنا، شخصيّاً، أميلُ، دائماً، إلى تهميش (إضافة) مختلف الفصول بشارات سرعة الإيقاع الموسيقية. على سبيل المثال: في « الحياة هي في مكان آخر»، في الجزء الأوّل يعتمد السرد على السارد الملحمي الكلاسيكي، فالمواقف هنا تمثّل (moderato)، بينما القسم الثاني أشبه بالحلم (vivace)، في الجزء الثالث فهو سرد مجزّأ بما يُعرف (allegretto)، وفي الجزء الرابع يتمّ تركيب الفصول؛ ما يستلزم شيئاً من الاقتراب، وهو ما يُسمّى (prestissimo)، ثم يأتي (moderato)، و(Lento)، والفصل السابع (Presto).

أتعتقد أن القارئ سيشعر، فعلاً، بهذه التفاصيل؟

- ربَّما يشعر بذلك، بطريقة غير واعية، لكنه، في الحقيقة، لا يمكنه -وهو يقرأ- إلّا أن يشعر بذلك. هناك أداء جيّد يخصّ التناوب الزمني. النقد الأدبي لا يلتفت كثيراً إلى هذا، لكنه يلتفت إلى أشياء أخرى؛ ربَّما لأن النقد يهتّم أكثر بالإيديولوجيا، أو يدرس البناء الغامض أو المهمّ.

نعود إلى المسرح. بعد «مالِكو المفاتيح»، كتبت مسرحية «الرحلة» سنة (1967).

- كتبت «مالِكو المفاتيح» في سنتَيْن، وقد كانت مسرحية مُحكمة البناء بينما كتبت «الرحلة» في أسبوع، وهي -بكلّ المقاييس- بسيطة للغاية. أنا -شخصياً- أحبّها مئة مرّة أكثر من «مالِكو المفاتيح»، و-للأسف- لا أحد يشاطرني هذا الرأي (...)، ولكن المسرحية التي أعتبرها الأفضل هي «جاك وسيّده»؛ اقتباسي المسرحي لـ «جاك القدري» التي كتبها «ديدرو». «جاك القدري» هي روايتي المُفضلة، كنت مهووساً، على الدوام، بهذا العمل، وبفكرته الساخرة والتهكّمية، الصريحة والاحتجاجية، في الآن نفسه.

متى كتبت هذا الاقتباس المسرحي للرواية؟

- كما تعرفون، حصلت على الليسانس سنة (1968)، من جامعة براغ، وقد مُنِعتُ من نشر أيّة رواية داخل بلدي، فكان عليَّ مزاولة أيّ نشاط فكري آخر كي أعيش. كان هناك الكثير من الناس ممَّن أرادوا مساعدتي. جاءني أحد رجال المسرح السلوفاك، واقترح عليّ تحويل إحدى روايات دوستويفسكي إلى مسرحية، وأوقّع باسمي الخاصّ. لم أستطع أن أكتب شيئاً، حتى أنه اقترح، بعدها، أن أكتبها باسمه الخاصّ، وهو ما وقع فعلاً. من جهته، كان شخصاً نبيلاً وشجاعاً. بدأت، إذاً، بإعادة قراءة رواية دوستويفسكي، ثم أدركت أنني لن أستطيع، أبداً، أن أقتبس مسرحية من عمل دوستويفسكي، الذي لا أحبّه.

هذا غريب؛ إذ يُمثّل دوستويفسكي شأناً عظيماً لكتّاب الغرب!

- أنا لست كاتباً غربياً، وبراغ ليست الغرب؛ إنها وسط أوروبا. أمّا فيما يتعلّق بنظرتي إلى دوستويفسكي، فلا يمكنني تجاهل مقدرته الإبداعية الكبيرة، إلّا أنني أردت التعبير، فقط، عن نفوري الشخصي، ونفوري هذا-للعلم-حتى أنا أستغربه. أدركت أن عوالمه الروسية -وهي عوالم هيستيرية- غريبة عنّي؛ بما تحمل من عقيدة غير عقلانية، ممتزجة بالمعاناة والمشاعر المُظلمة العميقة. شعرت بالمرض وأنا أقرأ هذه الأعمال، كما وجدتني بحاجة ماسّة إلى أخذ ترياق كي أشفى منها. وهكذا، وجدتني أرتمي في أحضان نصّ «ديدرو».

كانت تلك السنوات من أكثر سنوات عمري حزناً، لكن كان للفرنسيين الفضل في انتشالي من ذلك الحزن. كان لأصدقائي، في فرنسا، ذلك الفضل وكذا لقرّائي، ولمُترجمي وناشري. ولا أنسى ديدرو. بالطبع، لا يمكنني، أبداً، نسيان فضله عليّ.

ولكن، أعتقد أنك تتذكّر، بوفاء، ديدرو وعصر الأنوار، لا في مسرحيَّتك، فحسب، بل من خلال مجموعتك القصصية «غراميّات مرحة»، وروايتك «فالس الوداع»، أيضاً. أليس كذلك؟

- نعم.

بعد عشر سنوات، ألم تُعِد إحياءَ موضوع دون جوان، وضحكه التراجيدي في عملَيْك: «مقابلة» و«الدكتور هافل»؟

- بالضبط تكمن تراجيدية دون جوان، اليوم، تحديداً، في صعوبة الوصول إلى التراجيديا نفسها. تعاسة دون جوان، اليوم، تكمن في أنه يستحيل أن يكون هو ذاته. في عالم كلّ شيء فيه مباح، تحوَّل منافس دون جوان إلى أكبر عرّاب للنساء، لكنَّ هناك فرق كبير بين منافس كبير وعرّاب للنساء: دون جوان القديم كان يخترق القانون، أمّا عرّاب النساء فهو متوافق مع القانون لأنه جزءٌ من شيء بات مألوفاً. الآن، نحن مجبرون على أن نكون عرّابين لهنّ. الدونجوانيّون أصبحوا، اليوم، بعيدين عن التراجيديا، وتمرُّدهم القديم كان ترجمة للتحدّي، أمّا اليوم، فمغامراتهم أصبحت، بشكل ما، أقرب إلى التفاهة.

بكلّ بساطة، أعتقد أن هناك، في نصّ «غراميّات مرحة»، جملة اقتبستها من كتابك «إدوارد والرَّبّ»: «أنا -إن كنت ترى- مُجبرٌ على الكذب كي لا آخذ على محمل الجدّ ما يقوله الحمقى، ولكيلا

أكون أنا نفسي أحمقَ» ... ألا تُشكّل هذه الجملة نسق المجموعة القصصية، وروحها؟

- إذا كنت على ثقة من أن العالم الذي يُحيط بك، لا يستحق أن تأخذه على محمل الجدّ، فهذا يدخل في باب الاستنتاجات المُذهلة. الصرامة تُصبح عبثاً؛ لذا لِمَ عليك أن تكون جادّاً أمام شخص لا يحمل الأمور على محمل الجدّ، وهو ليس إلّا أحمق؟ لماذا عليك قول الحقيقة، أو أن تكون فاضلاً؟ لماذا تحمل الأمور على محمل الجدّ؟ كيف يحمل المرء نفسه على محمل الجدّ، في عالم لا معنى له؟ سيكون هذا، على الأرجح، في غاية السخف. الإحساس بعدم أخذ العالم على محمل الجدّ هو الهاوية. «غراميّات مرحة» هي مجموعة قصصية غريبة تجري على حافّة الاستعجال.

نأتي، الآن، على ذكر روايتك «الحياة هي في مكان آخر»، التي نلت بها جائزة «ميديسيس» (1973). لِمَ هذا العنوان؟

- هي جملة لـ «رامبو». في ثورة (1968)، كتبها الطلبة على الجدران كشعار. هي وهم الشباب الخالد، وحلم أولئك الذين عجزوا عن تجاوز سنّ المراهقة، هذه الرغبة في ولوج الحياة الحقيقية تتحكّم في الثوّار الشباب، وكذا الشعراء الشباب.

في مستوى أوّل، يعتَبَر «جاروميل» الشخصية الرئيسية. أليس هو ضحيّة لأمّ متسلّطة، أم أنك بالغت في حمايته؟

- قبل أن أكتب هذه الرواية، قرأت كثيراً عن سِيَر الشعراء الذاتية، فلاحظت أن جُلّهم شعروا بغياب الأب القوي. الشعراء خرجوا جلّهم من بيوت تديرها أمّهات. كان هناك الكثير من الأمّهات اللاتي بالغن في رعاية أطفالهنّ، ومن هؤلاء -على سبيل المثال- والدة «ألكسندر بلوك»، ووالدة «ريلكه» ووالدة «أوسكار وايلد»، كذلك والدة الشاعر الثوري التشيكي «جيري وولكر»، الذي تركت سيرتُه الذاتية أثراً كبيراً في نفسي، وألهمتني الكتابة. هناك أمّهات عاديّات، لكنهنّ لسن أقلّ حرصاً، مثل أمّ رامبو؛ لذا فقد ابتكرت هذا التعريف للشاعر: هو شابّ تقوده أمّه، يُعرَض على عالم، لا يستطيع الولوج إليه.

في مستوى ثانٍ، ألا يُجسّد «جاروميل» الأسطورة «الريمبولية» للشاعر، لكنه هذه المرة يمثّل الرداءة في ثوب الشعر؟

- لا. ليس هناك أيّة رداءة! لا تنسَ أن «جاروميل»، بطلي الخاصّ، قد مات وهو في العشرين، وهو ليس رديئاً البتّة، بل -على العكس- إنه موهوب بشكلٍ خُرافي، وهو يعتبر شبيهاً لكثيرٍ من الشعراء الكبار. أما أولئك الذين يصفونه بالرداءة، فهم عاجزون عن التّخلص من أسطورة أوروبا الكبيرة. وللعلم، الأسطورة هنا اسم كبير، نحن معارضون ومستعدّون لإهانة قبور الأعلام الكبار والرايات الوطنية، لكننا، في الآن نفسه، أسرى لأساطير لا تُمَسّ، مثل أسطورة الثورة، وأسطورة الشباب، وأسطورة الأمومة، وأسطورة الشعر. أرجو أن تفهمني جيّداً: أنا لست ضدّ الثورة، ولا ضدّ الأمومة، ولا حتى الشباب والشعر، ولكن لديَّ رغبة مُلحّة في نزع القداسة عن بعض الأساطير. الشعر -بحسب هذه النظرة الأسطورية- هو القيمة الصرفة. لن يستطيع الشاعر أن يكون مُخبراً أو واشياً كما هو عليه الأمر لدى بطلي «جاروميل». إذاً، على القارئ إمّا أن يرفض كتابي، باعتباره نوعاً من التجديف، أو عليه أن يفهم بأن «جاروميل» شاعر مُزيّف. ترى، هل نستطيع أن نقبل-دون أن نُعيّر بارتكابنا لفضيحة-بأن فيلسوفاً قد يتعاطف مع الفاشيين، كما يمكننا القبول، دون أدنى فضيحة، بأن مُحارباً كبيراً قد يصبح وغداً، أو عبقرياً في مجال العلوم، سيكون جباناً، لكن لا يمكننا القبول، أبداً، بأن يتحوَّل الشاعر إلى مُخبر؟.لكنني رأيت بعيني قيام الكثير من كبار الشعراء بأفظع ممّا قام به بطلي المسكين «جاروميل». لم يقوموا بذلك رغم أنف عبقريَّتهم الشعرية بل بدافع منها؛ لا بدّ من استيعاب هذا، وفهمه. بطلي «جاروميل» سوفَ يُدين شقيق حبيبته، لا باعتباره حقيراً تافهاً، بل يفعل ذلك بشكل حماسي أصيل بصفته شاعراً، فمقدرته الإبداعية ساهمت، بشكل كبير، في قرار الإدانة. لا تنسَ أن أكبر الجرائم، في التاريخ، كانت تُرتكب على وقع الطبول والألحان، والقصائد الحماسية...

ألا نعتبر ما كتبته مقالاً نقدياً ضدّ الشعر؟

- بالتأكيد، لا. إنه ليس مقالاً نقدياً، ولا هجاءً، ليس هناك شيء مبالغ فيه. هنا، على الأرجح، محاولة للقيام بالنقد عبر آليّات الرواية، وصفٌ ظاهراتي لما يُبديه الشكل الأسطوري أو التصوُّر الأسطوري للعالم.

لكن هذه الحالة أكثر خصوصيّةً، فعندما أصبح بطلك «جاروميل» أشبه بشاعر بلاط، من خلال خدمة نظام سياسي معيَّن، بدا كأنه طارئ على المشهد (ليس أصيلاً)؟

- «جاروميل» ليس طارئاً، فلم يصبح شاعراً لأنه يرغب في منصب أو مرتبة مستقلّة، بل لأن النظام الرسمي يمثّل، بالنسبة إليه، الثورة والتغيير الجذري الذي كان ينشده، والجديد الذي يطمح إليه. هو يعامَل، مثله مثل أي شاعر كبير، كواحدٍ من أولئك الكبار الذين أصبحوا، وسط الظروف ذاتها، والعصر نفسه، الشعراء الرسميّين. أتعتقد أن «بول إيلوار»، إذا ما عاش في تشيكوسلوفاكيا، ما كان سيُصبح شاعراً للبلاط؟ أتعتقد أن كلّ هؤلاء الشباب المتحمّسين والثوريّين لن يُصبحوا، وسط دولة ناشئة ثورية، شعراء رسميّين؟ أما كان أمرهم سينتهي إلى ما انتهى إليه «جاروميل»؟ أتعرف أننا، على الرغم من تقسيم أوروبا إلى قسمين، نعيش القصص والمشاكل نفسها، والنقاشات والمصائر نفسها. ليست أوروبا إلّا واحدة.

إذا ما عدنا إلى روايتك «فالس الوداع»: «جاكوب» -وهو الشخصية الرئيسية، على ما أعتقد-ألا يُلخِّص مضمون الرواية، وروحها، عبر جملته: «المُضطهِدون ليسوا أفضل من المُضْطَهدين».

- هناك أناس من اليمين، يصفون أنفسهم بأنهم مُضطَهَدين من طرف اليسار، وأناس من اليسار يتمّ اضطِهادهم من قِبَل اليمين. لا أعتقد أنه هناك اضطهاداً أفضل من آخر. في عالم مليء بالصراعات الأيديولوجية، المُضطهِدون يرغبون في أن يكونوا كذلك. هي، إذاً، التجربة السوداء لـ «جاكوب».

ألا تُقدّم نفسك له بهذه الطريقة؟

- لا أقدّم نفسي لأحد. أنا أكره الروايات السيرية.

ألا توجد رواية واحدة تنقل سيرتك الذاتية، ضمن أعمالك الروائية؟

- ما هي رواية السيرة الذاتية؟ هي روائيٌّ ما، يرغب في

شرح حياته وظروفه من خلال نصّ مُشفَّر. هذا أمر مزعجٌ، وغبيّ. من الأفضل له أن يكتب مذكّراته ليكون أكثر صدقيّةً. من الطبيعي أن يستحضر الروائي، في أثناء كتابته، بعضاً من حياته (وهذا مختلف عن كتابة السيرة الذاتية)، ولكن عليه أن يخلق عالماً تخييلياً مستقلّاً عن عالمه الخاصّ.

في البداية، تمّ التضييق على رواياتك، ثم مُنِعت، ألا يعود ذلك إلى موقفك، والتزامك السياسيَّيْن؟

- لا أحبّ الروايات السياسية، لأنها من أسوأ الروايات من حيث كتابتها. لكن الناس، في هذا العصر المليء بالسياسة، هم حسّاسون للقضايا السياسية، وسوف أعطيك مثالاً: قلت إن جاكوب -بحسب رأيك- هو الشخصية الرئيسية في الرواية، لكن الأمر ليس كذلك؛ فهو بالأهمّيّة ذاتها لباقي الشخوص، مثله مثل «بارتلاف» أو الدكتور «سكريتا». لكن، لماذا اعتبرته أنت الشخصية الأهمّ؟ لأنه -ببساطة- الشخصية الوحيدة التي لها معنى، ووجود سياسي؛ وهذا ما يجعله، في وقتنا الراهن، الشخصية المُسيّسة الأكثر أهمّيّةً، ولكن هذه النظرة خاطئة.





هذا صحيح، بالتأكيد. ولكن، هل ترى أن هناك حياداً في الأدب؟

- إذا ابتعدت الرواية عن الأيديولوجيا السياسية لعصرنا، ورفضت المساهمة في التبسيط الإيديولوجي، واتّجهت إلى العُمق، فإنها ستكون حيادية، بالتأكيد، بل مُتحدّية أيضاً؛ لأن دور الرواية هو قلب النُظم السائدة، وقلب ما هو طبيعي، من خلال مقاومة الأفكار المُسبقة. كتابة الرواية هي خلق الشخوص، وإن كان هذا النشاط الكتابي لعبة مستهجنة، لكنها -في الأخير- لعبة ذات أهمّيّة. كلّ هذا يُعلّمنا فهم حقيقة الآخرين، وشكل حقيقتنا المحدود، كما يجعلنا نفهم العالم كنقطة استفهام من منظورات مختلفة. هذا يُفسِّر لماذا تكون الرواية فنّاً عميقاً يُجابه الأيديولوجيا. إنها كذلك لأن الأيديولوجيا تصوِّر لنا العالم من وجهة نظر الحقيقة الواحدة، تُقدّمه لنا كصورة لهذه الحقيقة، لهذا أقول وأكرّر: إن الرواية هي فنّ مقاوم للأيديولوجيا، وهي وسط عالمنا المُتوحّش بسبب أن الأيديولوجيا ضرورة كالخبز.

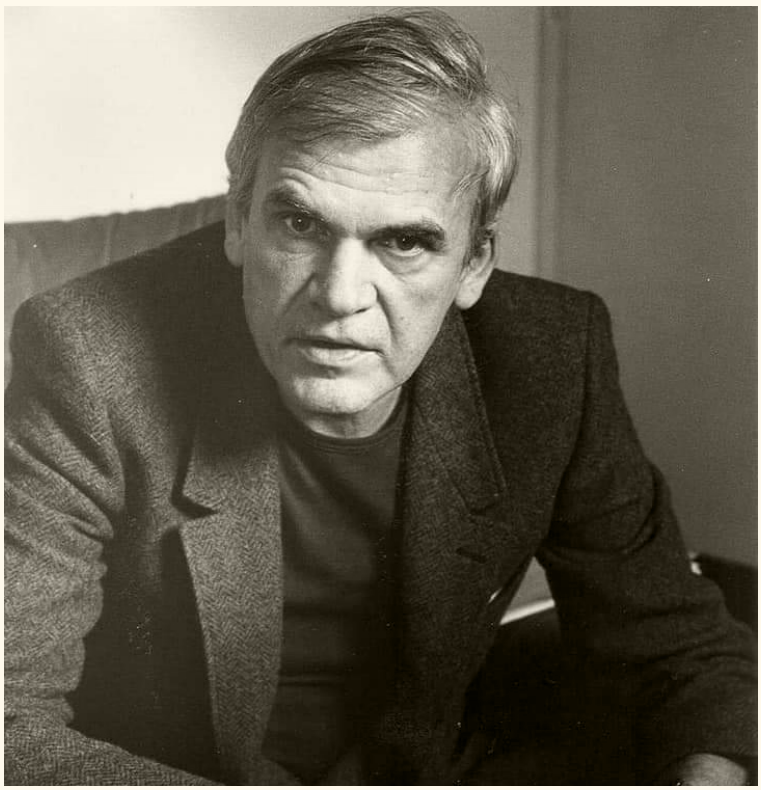
قدّمت روايتك «فالس الوداع» بوصفها رواية هزلية، لكنها أقرب إلى المأساة...

- لست كاتباً ساخراً، كما أنني لا أحبّ الكتابة الساخرة، وأعتبرها نوعاً من الخداع. العالم ليس مُقسَّماً إلى تعيس، وآخر مُدلَّل أو مُضحك، وآخر تراجيدي، رغم ذلك فالساخر والتراجيدي مرتبطان معاً، منذ الأزل، فلكلّ حالة إنسانية جانبها الهزلي. في «فالس الوداع»، الكلّ هزلي، وتراجيدي، في الآن نفسه، لكننا، اليوم، في هذا القرن المُخيّب، فقدنا كلّ إحساس بالدعابة، عليّ -إذن، مُجبراً- أن أجذب انتباه القارئ إلى الجانب الهزلي لكتبي. أعتقد أن اجتماع الكوميديا والتراجيديا قد تحقّق في «فالس الوداع» أكثر من باقي رواياتي. جُلّ السرد يتجسّد في الخطّ الرفيع الذي يفصل الجادّ عن غير الجادّ؛ وهذا ما يجعلها روايتي المفضّلة.

أليس قاسياً عليك -بصفتك كاتباً تشيكيّاً- ألّا يتاح لقرّاء بلدك متابعة أعمالك، وقراءتها؟

- عموماً، هي وضعية غريبة! تخيّلوا أنني أكتب رواياتي باللّغة التشيكية، ولأنها تُعبّر عن وجودي في بلدي، فلا أحد بمقدوره قراءتها باللّغة الأمّ، لذا تُرجِمت -أوّلاً- إلى الفرنسية، وطُبعت في فرنسا، ثم في بلدان أخرى، بينما بقي النصّ الأصلي، باللّغة التشيكية، في درج مكتبي جامداً، كقالب بائس. تسأل إن كان قاسياً، بالنسبة إليّ؟ لا أدري. ما زلت أشعر بهذه الوضعية الغريبة التي لا يمكنني الحُكم عليها. على أيّة حال، أشعر بأنني محظوظ جدّاً لأن لديّ مترجم ممتاز، وهو -إضافةً إلى كونه مترجماً- صديق لي، كما أنه شاعر، بحقّ. «فرونسوا كارال»، ترجَم روايتي الأخيرة بطريقة تماثل النصّ الأصلي.

■ **حوار: نورمان بيرون □ ترجمة: محمد فتيلينه**



المصدر:
https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1979-v21-n1-liberte1448919/60129ac/abstract/

«أبداً» لـ «كين فوليت»:

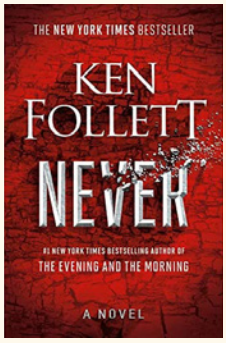
أودّ لو يقرأ «بوتين» هذه الرواية!

مع نهاية العام المنصرم، احتشدت صفحات الإعلام الثّقافي الدولي، ومواقعه بنبأ صدور الرواية الجديدة للكاتب البريطاني الشهير «كين فوليت»؛ أحد أكثر الروائيين المعاصرين تداولاً في العالم، بأعماله الغزيرة التي بلغت سبعاً وثلاثين رواية، منها: (ثقب الإبرة- 1978) - (أعمدة الأرض- 1989) - (التوأم الثالث- 1997) - (عالم بلا نهاية- 2007) - (عتبة الخلود- 2014)، (الظلمة والفجر- 2020) وغيرها من الروايات التي سُحبت منها أكثر من (15) مليون نسخة في حوالي ثمانين بلداً، بأكثر من ثلاثين لغة. وعلى الرغم من هذا النجاح التسويقي الباهر لأعماله، ظلّ النقد الأكاديمي يعتبر «كين فوليت» كاتباً «تجاريّاً» يسعى إلى أدب استهلاكي عابر، وهو الانتقاد الذي ردّ عليه الكاتب، في أحد حواراته، بنبرة تهكّم ساخرة: «أفضّل أن يزدان مرآبي الشخصي بسيّارة «ماسيراتي» على أن أتوّج بجائزة «نوبل» للآداب»!

العمل الجديدة، لـ «فوليت»، يحمل عنوان «أبداً - Never»؛ وهي رواية ضخمة تتجاوز الثمانمئة صفحة، صدرت شهر تشرين الثاني/ نوفمبر الأخير في أكثر من بلد أوروبي وأمريكي، وبلغات مختلفة، تطرح الرواية كابوس اندلاع حرب نووية محتملة بين الصين والولايات المتَّحدة، من خلال حكاية ممتعة بأحداثها المثيرة، وشخصيّاتها الكاريزماتية، وحبكتها السردية الفائقة التشبيك.. حكاية، تتناول بتفاصيلها واقعاً مُتخيّلاً، لكنه شديد الانخراط في صلب حاضر متوتّر سياسياً وعسكرياً، يعيش اليوم تحت تهديد حقيقي باندلاع حرب عالمية تنذر باندحار الجنس البشري.

لم يكن موضوع الرواية متوقَّعاً لدى الجمهور العريض من قرّاء «فوليت» الذين ظلّوا مشدودين إلى رواياته ذات المنحى التاريخي، وفي مقدّمتها رواية «أعمدة الأرض» إحدى أشهر روايات الكاتب، على الإطلاق، لكنه آثر، في عمله الجديد «أبداً»، أن يطرق موضوعاً آنيّاً يستحقّ، في نظره، كلّ التأمُّل والحذر؛ إذ يرى «فوليت» أنّ «الكتابة عن الحاضر أكثر إثارة من الكتابة عن الماضي في هذه الأوقات العصيبة». وفي أثناء التقديم الدولي للرواية، مطلع العام الجاري، سئل «فوليت»: أيّاً من قادة الدول النووية الكبرى تنصحه بقراءة الرواية، أولاً؟، فكان ردّه، بحسب ما نقلته الوكالة الإخبارية «أوروبا بريس»: «لا أظنّ أن «جو بايدن» يحتاج إلى نصيحتي، لكن «فلاديمير بوتين» ربَّما يكون أحوج إليها؛ أودّ لو يقرأ هذه الرواية»!.

وعلى الرغم من الطابع «التخييلي» لرواية «أبداً»، يسند «كين فوليت» -كعادته في كتابة أعماله- وقائعها وتوقّعاتها إلى خلفية توثيقية صارمة هي حصيلة سلسلة من المشاورات والمقابلات مع مسؤولين سياسيين وعسكريين بارزين (رؤساء حكومات، جنرالات، سفراء، خبراء في العلاقات الدولية..)، فضلاً عن زياراته الميدانية لعدد من الأماكن التي تجري فيها أحداث الرواية، كصحراء التشاد، والعاصمة الصينية «بيكين»، والبيت الابيض الأمريكي. كما استعان «فوليت»، كذلك، بجملة من المعلومات والبيانات الدقيقة حول استعمال أسلحة بالغة الخطورة، كحاملات الطائرات وقاذفات الصواريخ، بما في ذلك الاطِّلاع على «البروتوكول» الصارم الذي ينهجه رئيس الولايات المتَّحدة الأمريكية لتفعيل الأسلحة النووية؛ وهذا ما يجعل من المخاوف التي تثيرها الرواية، بشأن اندلاع حرب نووية كاسحة، ليست وليدة رؤًى متشائمة اجتاحت خيال الكاتب ومشاعره





الحدسية، بقدر ما هي حصيلة حقائق واقعية وتوقُّعات مقلقة يستخلصها الكاتب من آراء الخبراء المقرّبين من صناعة القرار الدولي، وملاحظاتهم، في عالم اليوم؛ وهذا ما جعل «فوليت» يقول عند تقديم رواية «أبداً» إلى وسائل الإعلام: «ربما هي الأكثر واقعيّةً من بين كلّ ما كتبتُ من روايات حتى الآن، لكنني لا أرجو وقوع أحداثها أبداً».

وقد حظيت الرواية، قبل وبعد ظهورها، بصخب إعلامي كبير، وهو ما اضطرّ الكاتب إلى الخروج بعشرات التصريحات والمقابلات الصحافية، كشف فيها عن كثير من الخبايا المتعلّقة بإصداره الجديد.

وتأتي أهمّيّة هذا الحوار الذي نترجمه، هنا، إلى القارئ العربي، وهو الحوار الذي خصّ به «فوليت» قبل أيّام قليلة، فقط، الشبكة الإعلامية الألمانية (Deutsche Welle)، من أنه الأوَّل الذي يُجريه الكاتب بعد اندلاع الحرب الروسية على أوكرانيا في الأسابيع الأخيرة، وفيه يحاول «فوليت» إقامة الروابط والصلات بين ما توقّعه في روايته «أبداً»، وبين مستجدّات الساحة العسكرية العالمية في الوقت الراهن.

في رواياتكم الحديثة الصدور «أبداً»، تحكون قصّة تصعيد نووي خطير بين الولايات المتَّحدة والصين. وفي بداية الرواية، تستشهدون بمثل صيني يقول: «لا يمكن لنمرَيْن أن يتقاسما الجبل نفسه». فإذا كانت الولايات المتحدة والصين نمرَيْن على جبل، فأين روسيا في هذه الحالة؟

- قبل أن أشرع في كتابة هذه الرواية، سألت «كاثرين أستون»، الممثّلة السامية السابقة للاتِّحاد الأوروبي في الشؤون الخارجية والسياسة الأمنية: من أين يأتي الخطر الأكبر الذي يهدّد العالم، الآن؟ فكان جوابها على الفور: روسيا ! غير أنّي لم أصدّق كلامها، لاقتناعي بأن روسيا لم تعد دولة محاربة، ولا رغبة لها في غزو العالم؛ لذلك اخترتُ أن أكتب قصّة صراع متخيَّل، تدور وقائعه بين الولايات المتَّحدة الأمريكية والصين.

في الواقع الراهن، تطوَّر الأمر إلى صراع خطير مع روسيا، لا مع الصين، لكن المعطيات الأساسية تظلّ هي نفسها؛ إنها حكاية توتُّر دولي كما في روايتي تماماً. صحيح أن الغرب لم يتدخّل، بعد، عسكرياً في أوكرانيا، إلّا أن «بوتين» بادر بوضع أسلحته النووية في حالة تأهُّب قصوى؛ وهذا التصعيد الرهيب للأحداث، هو ما تصف -بالتحديد- روايتي «أبداً».

ذكرتم، في مقابلات صحافية سابقة، أن خطر الأسلحة النووية، اليوم، أصبح أشدَّ تهديداً ممّا كان عليه في تسعينيات القرن الماضي؟

- لقد عشتُ التهديد النووي منذ ولادتي عام (1949)، عندما قام الاتِّحاد السوفياتي بتجريب أولى أسلحته النووية، لكن في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي بدأت تتحسّن الأمور، حيث عمدت كثير من بلدان العالم إلى التخفيض من ترساناتها النووية. بعدها، استسهلنا الأمر إلى حدّ ما، وأظنّه كان خطأً فادحاً؛ فها نحن اليوم نعود، من جديد، إلى التهافت على امتلاك المزيد من أسلحة الدمار الشامل.

ما الذي يمكن أن يقوم به الأدباء والفنّانون في مثل هذه الحالات؟

- حسناً.. لقد كتبتُ رواية «أبداً» لاقتناعي بأنها تقدّم للقرّاء حكاية مثيرة ومشوّقة؛ هذا هو هدفي الرئيسي، دائماً، فيما أكتبه. لستُ حكيماً ولا عرّافاً؛ فالقرّاء يملكون من الذكاء ما لا يحتاجون معه إلى أن أشرح لهم العالم بسبّابتي.

كلّ ما أملكه هو الخيال؛ فعندما تحضرني حكاية تروي صراعاً، أرى فيه ما يكفي من الجاذبية والتشويق، أتوقّع أن تحظى الحكاية بإعجاب أكيد من القرّاء، خاصّةً إذا كانت أحداثها ووقائعها قابلة للتحقُّق على أرض الواقع.. هذا ما ترمي إليه الأعمال الروائية عموماً: إنها تساعدنا على تخييل



مواقف لم نستطع، من قبل، تخيّلها، ثم تجعل هذه المواقف تبدو كأنّها حقيقية ملموسة؛ وهنا يكمن سحر الأدب.

من نتائج خيالكم هذا، في رواية «أبداً»، اختياركم لامرأة رئيسة للولايات المتَّحدة الأمريكية ! الشخصيات النسائية تحظى، دائماً، بأهمِّيّة كبيرة في رواياتكم. هل ترون أن الوضع، في العالم قد يكون أفضل، اليوم، لو أسند للنساء مزيدٌ من المسؤوليات السياسة؟

- كانت والدتي مقتنعة تماماً بهذا الأمر؛ تقول، دائماً، إنه لو كانت السلطة بيد المرأة لما كانت هناك حروب ! ليس الأمر كذلك في جميع الأحوال؛ وأستحضر هنا مثال رئيسة الوزراء البريطانية السابقة «مارغريت تاتشر» التي خاضت حرب «الفوكلاند». ومع ذلك، أعتقد أن رأي والدتي صائباً من حيث المبدأ. أمّا عن سبب اختياري لشخصية نسائية رئيسة للولايات المتَّحدة، في رواية «أبداً»، فلأنني أردت أن أبيّن، من خلال أحداث النصّ، أنّ جميع السياسيين يحاولون، حقّاً، منع الحرب؛ وعليه ارتأيت أن أضع امرأة بدل الرجل في منصب الرئاسة؛ لاعتقادي أنّ ذلك أقرب إلى التصديق.

بدون إفصاح عن أحداث الرواية، ما الذي جعلكم تقرِّرون إنهاءها بالطريقة التي ختمتم بها؟

- ينمو الصراع، في «أبداً»، ببطء شديد، غير أن هناك أحداثاً معيَّنة تدفع بالتصعيد إلى أقصى درجاته. وقبل حوالي مئتي صفحة من نهاية الرواية، يدرك القارئ أن الأحداث قد تطوَّرت إلى حدّ لا يمكن إيقافه، ممّا ينذر باندلاع حرب نووية محقَّقة؛ وتلك نتيجة منطقية لمسار التصعيد.

ما الذي يمنحنا الأمل في هذا العالم، حيث لا أحد يريد أن نصبح فيه على شفا حرب نووية؟

- في هذه الحرب الروسية على أوكرانيا، لا يسعنا سوى أن ننتظر فتور الأحداث. أملنا الوحيد هو التهدئة بدلاً من التصعيد، وألّا يمتدّ الصراع إلى بلدان مجاورة كبولندا، أو المجر، أو مولدافيا.

الصراع، في روايتكم «أبداً»، لا يدور بين روسيا والولايات المتَّحدة، بل بين هذه الأخيرة وجمهورية الصين الشعبية. لقد تَمَّ نشر العديد من أعمالكم باللّغة الصينية، فهل ستظهر هذه الرواية، أيضاً، في الصين؟

- مع الأسف، لن تصدر هناك ! تحظى رواياتي برواج كبير في الصين، وهذا شيء يُسعدني كثيراً. ألتقي مراراً بالناشرين الصينيِّين الذين كانوا يحضرون، بانتظام، قبل الأزمة الوبائية، إلى المعرض الدولي للكتاب في لندن. عندما فرغتُ من كتابة «أبداً»، أرسلت إليهم، بالفعل، نسخة من مسوَّدتها، غير أني بعد مدّة طويلة، لم أتوصَّل منهم بأيّ ردّ. في النهاية، بعثوا إليّ بجواب لبق، يعتذرون فيه عن عدم إمكان نشر الرواية...

■ **حوار: كريستين ليهنين □ ترجمة: رشيد الأشقر**

المصدر:

www.dw.com/es/cultura/s-7570


shutterstock

جوليا كرستيفا في كتابها الجديد:

دوستويفسكي بعد مئتيْ سنة على ميلاده

بعد مرور مئتَيْ سنة على ميلاد فيدور ميخائيل دوستويفسكي (1821 - 1881)، مؤلِّف ما يُعَدُّ من الأعمال الكبرى في تاريخ الرواية: دفاتر القبو (1864)؛ الجريمة والعقاب (1966)؛ الشياطين (1871)؛ الإخوة كارامازوف (1880)..؛ أصدرت جوليا كرستيفا كتاباً جديداً عن هذا الروائيّ العبقريّ.

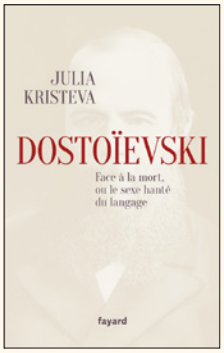
جوليا كرستيفا (1941)، بلغارية الأصل، استقرَّت بفرنسا، منذ (1966)، وهي محلِّلة نفسية، وأستاذة اللسانيات والسيميائيات التحليلية. حاضَرتْ بجامعات أوروبية، وأميركية، وهي من كبار المنظِّرين للأدب في العصر الراهن. حصلت على جائزة «هولبرغ» سنة (2004)، وهي جائزة كبيرة في العلوم الإنسانية أقرب من جائزة «نوبل» للآداب والعلوم الحقّة، كما حصلت على جوائز أخرى لا تقلُّ أهمِّيّةً، منها جائزة «حنا أرندت» سنة (2006)، وجائزة «فاكلاف هافال» سنة (2008). ألَّفت أكثر من ثلاثين كتاباً في الدرس الأدبي والتحليل النفسي والإبداع الروائي، وكانت مؤلَّفاتها تلقى قبولاً كبيراً على الصعيد العالمي.

سنة (2020)، كانت كرستيفا قد أصدرت كتاباً بعنوان «دوستويفسكي»، في إطار سلسلة (Les auteurs de ma vie)، معتبرةً هذا العبقري الروسي من أهمّ الكتّاب في حياتها، بوصفها قارئةً، أوَّلاً. وهي تكشف كيف صاحَبَها دوستويفسكي، منذ صغرها، حين كان أبوها، ببلغاريا، لا ينصحها بقراءته، وكيف كانت أواسط الستينيات، أوَّل من اقترح مصطلح «التناصّ»، انطلاقاً من أعمال باختين عن دوستويفسكي، وكيف واصلت الاشتغال بالروائي الروسي من منظور التحليل النفسي، موضِّحةً أن فرويد، مؤسِّس التحليل النفسي، وخاصّةً في دراسته الصادرة سنة 1928: «دوستويفسكي وقتل الأب»، كان قد وجد في رواياته سنداً كبيراً من أجل الدفاع عن عقدة أوديب، خاصّةً أن «قتل الأب» (parricide) فكرةٌ حاضرة، بقوّة، في إنتاجاته الروائية (رواية: الإخوة كارامازوف أفضل مثال).

لكن دوستويفسكي، بالنسبة إلى المحلِّلة النفسية جوليا كرستيفا، هو أكثر من ذلك؛ فقد كان هو نفسه محلِّلاً نفسيّاً قبل حتى أن تَظهر هذه التسمية إلى الوجود، وكانت العناصر الأولى والأساس، للتحليل النفسي، حاضرة في رواياته التي كانت تحفر عميقاً في البنيات التحتية للنفسية الإنسانية، فالقبو الذي كان يكتب عنه دوستويفسكي لم يكن في الخارج، بل إنه هو هذا الطابق السفلي في دواخل الإنسان..

لكن المبدأ، في هذه السلسلة، التي صدر عنها كتاب سنة (2020)، هو: أن يكون هناك تقديمٌ تكتبه جوليا كرستيفا ونصوصٌ مختارةٌ للكاتب دوستويفسكي، أي أن الكتاب هو نوعٌ من الأنطولوجيا، من تقديم كرستيفا التي عملت على اختيار صفحات ومقاطع من أعمال هذا الكاتب الروسي، بطريقة تجعل القرّاء يكتشفون كم كانوا يجهلون أعماله الروائية التي لا تزال لها جدّتها، وراهنيَّتها.

ومع ذاك كلّه، كان لابدَّ من كتاب آخر، جديدٍ وكاملٍ يقدِّم قراءةً تحليليةً واسعةً ومعمّقةً في رواياتِ هذا العبقري الذي كان يستكشف البنيات التحتية للروح الأوربية؛ من هنا، جاءت فكرة الكتاب الجديد الصادر سنة (2021)، بمناسبة مرور مئتيْ سنة على ميلاده: هو مؤلَّفٌ جديدٌ عن دوستويفسكي، شاملٌ وجديدٌ، عن «طفل الشَّك» الذي يبدو استحضاره، اليوم، ضرورياً في عصرنا الراهن، عصر ما بعد الحداثة، حيث تنزع التقنية إلى الهيمنة والشمولية والكلّيانية؛ هو مؤلَّفٌ جديدٌ بعنوان: Dostoïevski, face à la mort, ou le sexe hanté du langage.





في مرحلة المراهقة، بدأت كرستيفا تقرأ دوستويفسكي بطريقة سرّيّة؛ خوفاً من عيون المراقبة في ظلّ النظام الاشتراكي في بلغاريا، خاصّةً أن هذا الروائيَّ هو «عدوّ الشعب» بالنسبة إلى النظام الستاليني؛ لكنّها لمّا حلّتْ بفرنسا، أواسط الستينيات من القرن المنصرم، عملتْ على إحياء الاهتمام بالروائيّ الروسيّ الكبير الذي لم يعد القرّاء والمثقّفون يقرؤونه. وبعد سنواتٍ من التحليل النفسي، وسنوات من تدريس الأدب، ودراسته، وسنواتٍ من التفكير في الاعتقاد الدينيّ، قامتْ، أخيراً، بتأليف أطروحتها الكاملة حول مؤلِّف رواية «الجريمة والعقاب».

في كتابها الجديد، وضعتْ كرستيفا كلَّ شيء: هناك كلُّ ما يتعلّق بحياة الروائيّ، هذا الذي واجه الموتَ بعد اعتقاله عام (1848)، والحكم عليه بالإعدام، بعد أن فَقَدَ أباه الذي قَتلَه خَدمُه (واليوم، هناك شكٌّ في هذا الافتراض)، وقبل أن يكتشف طبيعةَ الشعب الرُّوسيِّ في السجن؛ من غير أن ننسى إدمانَه القمار، ومشاكلَه المالية، ومعاناته مع مرض الصرع...؛ وهي في كتابها، تتحدّث، أحياناً، عن دوستويفسكي بضمير المتكلِّم المفرد، وتؤكّد أن قراءة رواياته- التي تحكي عن مجتمع من بلا أبٍ، وبلا (أنا أعلى)، عن مجتمع متوتِّرٍ، عن مجتمعٍ يحبُّ اللعب، ومحروم من الحرِّيّة- تدعونا إلى التفكير في مجتمعنا المعاصر، مجتمع هؤلاء «المنخرطين في الأنترنت المُعَولَم - L’ internaute globalisé»، الذي تكرهه المحلِّلة النفسية، متسائلةً: ألا تتّصف روايات دوستويفسكي بالراهنية؟ ألا تتناول أسئلتنا اليوم، في عصر ما بعد الحداثة؟

وبالنسبة إلى كرستيفا، إن الحقيقة التي ينقلها إلينا دوستويفسكي هي ذات طابع نفساني. فإذا كان فرويد يقسِّم دوستويفسكي إلى أربعة (الكاتب، والعُصابي، والأخلاقي والمذنب)، فإن كرستيفا تعمل على تعميق هذا التضعيف والانقسام، وهذه الحالات الحدّيّة حيث يحتشد الجنون والانتحار، والقداسة والجريمة: من خلال المعاناة، تلاحظ كرستيفا متعة الكتابة، في علاقة بِبُعدٍ ضروريٍّ في الشرط الإنسانيّ: قدومُ المعنى واحتجابه بواسطة هذه الهوّة الفاصلة بين الاثنين (المعاناة/ المتعة؛ الموت/ اللذّة)، وفي بداخلها، في الوقت نفسه، كان الكاتب يربط بين «رحلة الموت»، و«متعة الكتابة»؛ ومن ذلك «الفاصل» بين هذَيْن الاثنَيْن، من تلك «الهوّة» الفاصلة بينهما، كانت تَخرج اللغة، وتختفي في الوقت نفسه. وعندما يخلق دوستويفسكي شخصياتٍ مَرَضيّةٍ، وشخصيّاتٍ تمارس التخريب الذاتي، كما هو الحال مع السارد في: «دفاتر القبو»، وشخصياتٍ تمارس الإجرام والتنظير، وشخصياتٍ عدميةٍ متطرّفةٍ، وشخصياتٍ منقسمة بين حياة النهار التي تميل إلى السلام، وحياة الليل التي تميل إلى التدمير المتوحِّش، وشخصياتٍ منقسمةٍ بين إيديولوجية الجماعات وروحانيّاتها، فلأنه يريد أن يقول لهذه الإنسانية، التي أطلقتْ العِنانَ لغرائزها ولغاتها، أنْ لابدَّ من تخصيب هذه الانتهاكات بما يكفي من فعلِ القَول الغزير.

والسؤال الأساسُ هو: ما الشيء الذي يفعله دوستويفسكي؛ هذا الذي ابتكر -بحسب جيمس جويس- النثرَ الحديث، ومنحَه كثافةً خاصّةً؟. إن هذه الكثافة هي التي تُدركها كرستيفا من خلال هذا اللاهوت المتوحّش الذي ينشره دوستويفسكي، لا باعتباره فكرةً، ولا قناعةً، بل التزاماً كاملاً داخل كتابةٍ هي كتابةُ التجسيد التي يتداخل في قلبها الفكرُ، والجسدُ، والرغبة. وضدَّ العدمية، وضدَّ التطرّف، ابتكر دوستويفسكي الرواية البوليفونية (المتعدّدة الأصوات)؛ لِمَا تتميّز به من قدراتٍ على الكلام والسرد: من خلال رواياته، كان دوستويفسكي يستكشف البنيات التحتيّة للأهواء الإنسانية، كاشفاً النقاب عن العلاقات الحوارية بين الكائن المتكلّم ووسطه السوسيوثقافي، موضّحاً كيف هي هذه الكائنات المتكلِّمة (ما يسمّيه جاك لاكان: parlêtres) في عالَم عاد فيه المعنى مستحيلاً.

وفي جملةٍ واحدةٍ، بالنسبة إلى كرستيفا، وبالنظر إلى أوبئة اليوم وحروبه، تبقى الكتابة، عند دوستويفسكي، هي هذه التي أسّستْ دعاماتٍ نفسية وثقافية ضرورية لجنس الإنسان، في صراعه من أجل البقاء على الحياة. ■ **حسن المودن**

يارا المصري:

ترجمنا الكثير من اللُّغات الأوروبية، وأهملنا اللُّغات الشرقية

يارا المصري، مترجمة مصرية درست اللّغة الصينية في كلّيّة الألسن، جامعة عين شمس في القاهرة، وفي جامعة «شاندونغ» للمعلّمين في مدينة «جينان» بالصين. نشرت قصصاً ونصوصاً شعرية ودراسات مترجمة عن اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية، في عدّة مجلّات وصحف. فازت بالمركز الأوّل في مسابقة جريدة (أخبار الأدب) للشباب، في الترجمة عام (2016)، عن ترجمتها لرواية «الذوّاقة» للكاتب الصيني «لو وين فو»، وبجائزة الإسهام المتميّز في الكتاب الصيني عام (2019)، وبالمركز الأوّل لجائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي، في دورتها السابعة (2021)، فئة الترجمة من اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية، عن رواية «الحبّ في القرن الجديد».

من ترجماتها السردية: «العظام الراكضة» لـ«آشه» (2015) - «الفرار في عام 1934» لـ«سوتونغ» (2015) - «رياح الشمال» لـ«بينغ يوان» (2016) - «الذوّاقة» لـ«لو وين فو» (2016) - «زوجات ومحظيّات» - «حياة أخرى للنساء» لـ سوتونغ (2017-2018) - «الحبُّ في القرن الجديد» لـ«تسان شييه» (2021). وفي الشعر، ترجمت: «أحتضن نمراً أبيض وأعبرُ المحيط» لـ«خاي زي» (2017) - «معابد معتمة» لـ«شي تشوان» (2018) - «شيء اسمه حجر يليه كوكب مصر» لـ«أويانغ جيانغ خي» (2019)،

في هذا الحوار، تتحدّث يارا المصري عن تجربتها، وعن سبب اختيارها هذه اللّغة التي يفكّر ويكتب ويتكلّم بها ما يقارب ربع سكّان الأرض.

فزتِ بالمركز الأول لجائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي، في دورتها السابعة لعام (2021)، فئة الترجمة من اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية، وذلك عن ترجمة رواية «الحبّ في القرن الجديد» للروائية «تسان شُيِّيه». ما الذي دفعك لترجمة هذه الرواية؟

- ما دفعني لترجمة هذه الرواية، هو ما دفعني، وسيدفعني لترجمة أيّ عمل إبداعي، روايةً كان أم قصّة أم شعراً، من اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية. تدفعني ذائقتي الشخصية، ومدى قناعتي بأهمّية هذا العمل أو ذاك؛ لا في لغته الأصلية، فحسب، بل في اللّغة العربية، وبالنسبة إلى القارئ العربي، وفيما يخصّ رواية «الحبّ في القرن الجديد» فكلّ من قرأ الرواية يدرك المنظور الذي رأت من خلالها المؤلّفة مصائر أبطالها، وهو منظور متعدِّد، يكاد يطابق الآلام الإنسانية في السعي إلى الحبّ والتعاطف والاعتراف. إن الحبّ، في الرواية، حامل لرؤية أنفسنا في تعدّد الشخصيات وزاويا رؤيتها، إنه عمل يشبه الباب الدوّار، الذي ما إن تدخل منه حتى تخرج، مع كلّ شخصية، شخصاً مختلفاً عمَّا كنت عليه.

لماذا الترجمة من اللّغة الصينية، وهي لغة غير عالمية؟ وماذا تكشَّف لك من خلال هذا الاختيار؟

- دعني، أوّلاً، أعلّق على كون اللّغة الصينية غير عالمية: هذا في رأيي غير صحيح، فحينما يتحدّث نحو مليار ونصف المليار إنسان بلغة ما، تصبح -بالضرورة- عالمية،و إن لم



يكن من حيث الانتشار -وهو ما أعتقد أنك تقصده- فعلى الأقلّ من حيث المخزون الإنساني، والتاريخي، والثقافي لهذه اللّغة، كما أن موقع الصين، في التاريخ البشري، وحضارتها، يجعلان من لغتها، بالفعل، لغة عالمية في رفدها للحضارة الإنسانية، منذ فجر التاريخ، بإبداعات واكتشافات جمَّة، فليس بوسعِ أحد، على سبيل المثال، أن يقول إن كتاب «الطاو»، مثلاً، ليس أحد الكتب المهمّة والمنتشرة في الذاكرة الإنسانية.

وما تكشَّف لي، في الترجمة من اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية، هو أننا مقصّرون في الترجمة من لغة شعب، تربطنا به صلات تاريخية وثقافية وحضارية عميقة. ومع التأثير الغربي، في الزمن الحديث، كان أن ترجمنا الكثير من اللُّغات الأوروبية، وأهملنا اللُّغات الشرقية، وفي مقدّمتها اللّغة الصينية. وأعتقد أن عملي، الآن، وعمل الكثيرين من جيلي في الترجمة من اللّغة الصينية، هو واجب تجاه هذه اللّغة، وتجاه اللّغة العربية كذلك، وعلينا أن نفتح فيها رافداً عظيماً للإبداع من لغة عظيمة وقديمة، تماماً مثل اللّغة العربية؛ هي اللّغة الصينية.

الترجمة هي فعل اكتشاف وتثاقف. ما تعليقك حين يصبح المترجم مسيَّساً أو له مآرب أخرى...؟

- إجابتي، باختصار: أنا أترجم إبداعاً، والإبداع خطاب إنساني فنّي جمالي سياسي اجتماعي، ولست معنيّة بما يقال من أن المترجم «مسيَّس» أو له هدف مثل غسيل الأدمغة، فهدفي الأساسي هو فتح نافذة على الأدب الصيني، للقارئ العربي.

بالنسبة إلى الأدب الصيني الذي تترجمين عنه، بالمقارنة مع الآداب المكتوبة بالإنجليزية، والفرنسية، والعربية، وبقيّة اللّغات الإنسانية، هل وجدت تقاطعات فكرية، ووجدانية، واجتماعية بين تلك الآداب - خاصّةً الأدب العربي، والأدب الصيني؟

- هذا السؤال، من الضخامة والاتّساع، يحتاج إلى مراكز أبحاث للإجابة عليه. لكن، إذا افترضنا أن الإنسان واحد في كلّ مكان، بآلامه وتطلّعاته، وأحلامه، وصراعه مع المجتمع والطبيعة والتطوّر، فثمّة تقاطعات فكرية، وجدانية، اجتماعية، بالتأكيد، بين آداب اللّغات المختلفة في العالم، هل يقول أحد، مثلاً، إن موضوعاً كالحبّ غريب في هذه اللّغة، وليس غريباً في تلك؟

دعيني أوضّح أكثر: هل هناك، في الرواية، نجيب محفوظ أو الطيّب صالح... صيني. وفي الشعر، هل هناك بدر شاكر السياب، ومحمود درويش، وأمل دنقل، ونزار قباني... صيني؟

- أليس لديهم «مويان»، على سبيل المثال لا الحصر؟ أليس لديهم «خاي زي» الشاعر الشابّ العبقري الذي مات منتحراً؟ بالطبع، لديهم مثل ما لدينا، وربّما أكثر، بحكم التعداد الهائل للسكّان، على الأقلّ، وما ينتجه هذا العدد الهائل من مواهب إبداعية وفنّيّة. على أيّ حال، كلّ شعب وله مبدعوه وتاريخه وثقافته وإبداعه، يستوي في ذلك العرب والصينيون وغيرهم من شعوب العالم، ولعلّك تعلم أن بلداً لا يقاس حجمه بحجم الصين أو العالم العربي؛ هو كولومبيا، كان منه الروائي «غابرييل جارثيا ماركيز» مثلاً.

لنعد إلى بداياتك التي كانت ترجمات تتعلّق بالفكر الاقتصادي، ثم ما لبثت أن رحلت إلى الأدب. لِمَ هذا التحوّل؟

- لم أترجم، في البدايات، أيّ عمل يتعلّق بالفكر الاقتصادي، ولست متخصّصة، على أيّ حال، في هذا النوع من الترجمة، وإن كنت قد كتبت، بالفعل، في البدايات، عن رحلتي لدراسة اللّغة الصينية في الصين، وعن انطباعات، ربّما يعتبرها البعض اقتصادية، وهي ليست كذلك.

أليس الاقتصاد عصب الحياة، ومحرّك التاريخ، وصانع الثورات؟

- هذا السؤال يجب توجيهه إلى المفكّرين الاقتصاديين، وإلى محرّكي التاريخ وصانعي الثورات، ولست منهم. أنا مترجمة لا غير، وأفهم، بالطبع، تأثير عناصر متعدِّدة في الحياة والتاريخ، ومنها الاقتصاد، لكنني لست متخصّصة لأعطي إجابة دقيقة.

في اختياراتك، وبعيداً عن الاقتصاد، ألم تجذبكِ نصوص الفكر، فنقرأ عن «نيتشه» صيني، و«ابن رشد» صيني؟

- بعيداً عن المقارنات التي لا تجدي، في اعتقادي، وكأن كلّ شعب وكلّ ثقافة يجب أن يكون لديه «نيتشه» و«ابن رشد»، فإن لدى الصينيين تراث هائل من الفلسفة: كونفوشيوس، ولاوتسه، على سبيل المثال، وإن كانت الفلسفة الصينية تختلف، من حيث الرؤية والمنطلقات والأهداف، عن الفلسفة الغربية. وكما قلت أنا مترجمة للإبداع، ولا أعمل في حقل الفكر، ولا في حقل الفلسفة، ولا في حقل الاقتصاد، فهذه الحقول لها متخصّصوها، وقد ترجموا الكثير من التراث الفلسفي الصيني والفكر الصيني إلى اللّغة العربية.

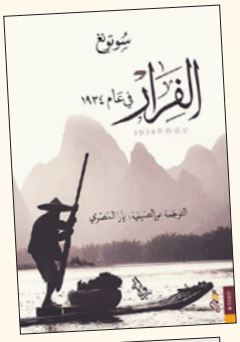
وأنت تقرأين النصّ بلغته الأمّ. الصينية، هل تضطرّين، في حال ترجمته إلى العربية، إلى حذف آراء وأفكار المؤلّف التي قد لا يوافق عليها الرقيب في بلداننا العربية؟

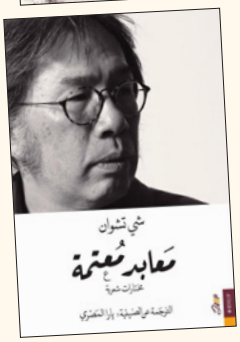
- لم يحدث أن فعلت ذلك، ولن أفعل ذلك مستقبلاً، فالنصّ الأصلي أمانة يجب المحافظة عليها، ونقلها بأمانة، كذلك، إلى اللّغة العربية. وعلى أيّة حال، هذا الرقيب الذي تتحدَّث عنه، لم يعد سوى رقابة هشّة في زمن الإنترنت والمعرفة المفتوحة.

عندما تختارين الكتب لتترجميها، هل تفكّرين بالجوائز؟

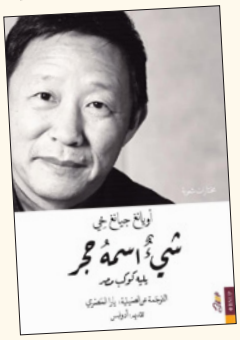
- لم يحدث أن فكّرت في الجوائز، حينما أختار الكتب التي سأترجمها، ولن يحدث ذلك في المستقبل، فالنصّ (إبداعيّاً) هو الذي أفكّر فيه قبل أيّ شيء آخر، ولا أنكر كذلك سعادتي بالحصول على أكثر من جائزة، آخرها «جائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي»، فالجوائز تقدير لجهد المترجم، وتكريم لعمله، وأنا فخورة بكلّ الجوائز التي حصلت عليها.

■ **حوار: عماد الدين موسى**











صدر في

كتاب الدوحة









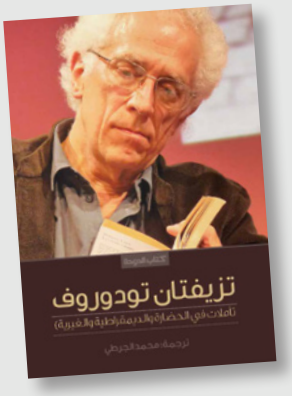


































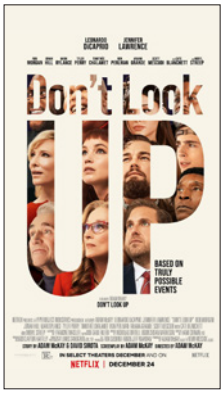
آدم مكاي:

سيكون هناك دائماً أشخاص يحاولون تصفية الأمور بواسطة عدسة أحادية

حطَّم فيلم «Don’t look up/ لا تنظر إلى أعلى» للمخرج الأميركي الشهير «آدم مكاي» -الذي احتلَّ مكانةً خاصة على رقعة المُنافسة في صناعة الأفلام التي تحاكي الواقع- الرقم القياسي في عدد ساعات المُشاهَدة على منصة (نتفليكس)، حيث حقَّق (152.29) مليون ساعة مشاهَدة في جميع أنحاء العَالَم خلال أسبوع واحد من عرضه، ليصبح بهذه الأرقام ثالث أكثر أفلام نتفليكس الأصلية مشاهدةً على الإطلاق بعد فيلم «Bird Box» و«Red Notice».. يُعَدُّ الفيلم أعلى صرخة من نوعها يطلقها نجوم هوليوود بشأن أزمة تغيُّر المناخ، كما يتناول بسخرية لاذعة مسائل مهمَّة مثل التشكيك بالعلم والعلماء وتحكُّم مواقع التواصل الاجتماعي في المُجتمعات وتحريكها لدرجة تحول نظريات المؤامرة إلى حقائق...

يتحدَّث «مكاي» عن رسالة الفيلم الذي يأتي في وقتٍ دقيق يمرُّ به العَالَم على صعيد أزمة المناخ ويروي كواليس صناعته مع طاقم العمل الذي جرى انتقاؤه بعناية.

تدور أحداث الفيلم حول اكتشاف مذنبٍ في طريقه للارتطام بالأرض وتدميرها. في الوقت الذي يحاول فيه العلماءُ إقناع بقية الكوكب بضرورة القيام بشيءٍ ما لإنقاذ البشرية، يدركون أن المُعضلة الكبرى التي تواجههم هي جعل أي شخصٍ يستمع إليهم. يُلقي الفيلمُ الضوءَ أيضاً على العديد من الثغرات في أسلوب حياة المُجتمعات الإنسانية باستخدام رمزية «المُذنب» الخيالي، حيث تمضي أحداث الفيلم وسط كوميديا سوداء تعكس الكثير من واقعنا الحياتي والكثير من المُفارقات الهزلية التي تتعلَّق بطريقة التعاطي مع الكوارث البيئية وميل البشر لتكذيب الحقائق.



سبق أن قُلت إنك تريد أن تخرج فيلماً كوميدياً عقب انتهائك من فيلم (Vice). لقد كان فيلماً قاتماً للغاية بالنسبة لك.. أخبرنا، كيف تحوَّلت خططك إلى إخراج فيلم عن نهاية العَالَم؟

- يراودني هاجس دائم أنني أريد تقديم عمل سينمائي بشأن أزمة المناخ، ولكن شغلني إيجاد صيغة درامية مناسبة لمُعالجة الأزمة. جزء مما تضعه نصب عينيك كـ «فنَّان» وصانع أفلام، هو أن تصنع أفلاماً ترغب أنت شخصياً في مشاهدتها قبل الآخرين. ومن ثمَّ، استغرقت في التخطيط لصناعة فيلم يستعرض أزمة المناخ وفي الوقت نفسه يحمل طابعاً فنتازياً. لحُسن الحظ، إنني توصلت إلى فكرة فيلم «Don’t look up» التي بدت لي مزيجاً مثالياً من الخطين اللذين دارا في رأسي.

من أين جاءتك فكرة عنوان الفيلم «لا تنظر إلى أعلى» التي بدت كـ«شعار»؟

- في بداية عملي على الفيلم، ولفترةٍ طويلة، اخترت له اسم «Boom/ انفجار». لكنني كلما استخدمت عبارة «انظر إلى أعلى» أو «لا تنظر إلى أعلى»، يخبرني الآخرون:«أنت لا تحدّد بالضبط إلى أين نوجِّه أعيننا؟». لذلك أحببت هذا العنوان لما ينطوي عليه من غموض والتباس. ولكن ظللت متأرجحاً في اختياري حتى اللحظة الأخيرة. لا أتذكّر بالتحديد اللحظة التي حسمت فيها قراري، ليصبح عنوان الفيلم «لا تنظر إلى أعلى». لقد تعلَّق الأمر بالإسقاطات التي تركها هذا الشعار داخلي حول الواقع الذي نعيشه. أظن أننا نعيش هذه الحالة منذ فترةٍ طويلة في جميع أنحاء العَالَم. هناك شعور مسيطر بأن الناس لا يريدون سماع أخبار سيئة، بل ويتحاشونها أيضاً. يرغبون



دائماً أن تكون الأخبار ممتعة أو مثيرة. لقد أصبح جزءٌ كبير من ثقافتنا يشبه «العرض الترويجي» للمبيعات. وبالتالي، يدفعنا عنوان الفيلم إلى تجنُّب الحقيقة القادمة، بصورة ساخرة. إنه يترجم سلوكنا الدفين تجاة الحقائق. لذلك استشعرته العنوان الأنسب تماماً لرسالتي. واستخدمته كـ«شعار» يلمح إلى إمكانية سقوط المذنبات التي تداهمنا من السماء على حين غرة. تماماً كالحقائق الصادمة في حياتنا. لقد أحببت ظهور المذنبات في الفيلم مع اقتراب النهاية، لتوقظ بعضاً من غفلتنا بشأن ما نعيشه حالياً من أخطار قادمة لا محالة ونتغافل عنها.

لقد أشرت إلى فيلميّ «Network» و«Wag the Dog» باعتبارهما مؤثرين في صناعة فيلم «Don't look up»؟ هل تأثرت بمنهجية محدّدة أثناء إخراجه؟

- الكثير من تيمة الأفلام -التي أشرت إليها- كانت تُعرَض في الستينيات والسبعينيات وأوائل الثمانينيات. لسببٍ ما توقفت صناعة هذه الأفلام عند نقطةٍ معيَّنة. وكان من بينها مجموعة عظيمة، مثل: آيس إن ذا هول، نتوورك، دكتور سترينجلوف، الروس قادمون.. لقد استمرَّ المُخرج مايك جودج، في تبنِّي هذا الخط في فيلميه «Office Space» و«Idiocracy»، إلا أنهما لم يحققا عائدات كبيرة في شباك التذاكر، على الرغم من أن كليهما أصبحا، فيما بعد، ضمن كلاسيكيات السينما. كنت أنظر إلى تلك الأفلام، وأنا في حالة من الانبهار، متسائلاً: «هل يمكنك صُنع فيلم كهذا في الوقت الراهن؟». نظرت إلى هؤلاء واستغرقت في إثبات إذا ما كان وقتنا الحالي يصلح لإخراج تيمة أفلام السبعينيات.

بالطبع، أدركت أن المُجتمع يعيش حراكا مختلفاً. مجتمعنا يعمل على مستوى مختلف تماماً مع تلك المرحلة. ونظراً لأننا نعيش في وقتٍ يتسم بالفوضى الشديدة، أدركت أنه يجب أن يحمل فيلمي إيقاعاً مختلفاً، وركَّزت على نغمة الاختلاف قليلاً. لذلك كان من المُفيد الانغماس أكثر في الأمور السخيفة أو الهزلية، وهي إحدى السمات الرئيسية لما يعيشه العَالَم الآن. أحببت أن يقدِّم الفيلم مزيجاً من الجنون والنشوة على حدٍّ سواء.

تعتمد أحداث الفيلم، في جزءٍ كبير منها، على وصف طريقة وكيفية استخدام الشخصيات لوسائل التواصل الاجتماعي.. كيف أمكنك تجسيد وسائل التواصل الاجتماعي، بصورة مرئية، للجمهور؟

- أخذنا وقتاً طويلاً في التفكير بشأن كيفية تنفيذ ذلك. في البداية، تولّى المونتير «هانك كوروين» ومساعده «سكوت موريس» الأمر، حيث قاما بتجميع باقات من إصدارات متنوِّعة من وسائل التواصل الاجتماعي. لقد حرصا على تتبُّع وتيرة ذلك، إذ تتركز بنية الأمر، في كونها تمثل أحد أشكال السرعة المحمومة والقدرة الكاسحة على التواجد والانتشار. الأمر برمته يبدأ ببضع نقرات، ليتطوَّر أسرع فأسرع، ثمَّ يأخذ في الانتشار الطاغي. لقد قاما بتنفيذ بعض الاقتطاعات التقريبية للحصول على إيقاع وسائل التواصل الاجتماعي وتجسيد طريقة الشعور بها. ثمَّ تعاونت مع شركة التصميمات الشهيرة «Picturemill»، وهي الشركة الأفضل، على مدار 20 عاماً وحتى الآن. قدَّمنا لهم ما أنجزناه من تجميعات اتّسمت بقدرٍ كبير من الفوضوية المُتعمَّدة باعتبارها سمةً أساسية



لما أردنا إيصاله للجمهور. وانتظرنا أن نرى ما يمكنهم فعله. سيكون من الجيد إضفاء شعور أكثر واقعية على العَالَم الافتراضي.. تلك الفترة من العمل كانت واحدة من الأوقات الرائعة التي قضيتها في صناعة الفيلم، وبالفعل استطاعت شركة «Picturemill» القيام بذلك، وكان الأمر جيداً حقاً.. كنت سعيداً جداً بالطريقة التي تحوَّلت إليها آلية التعبير البصري عن فوضوية السوشيال ميديا، لأن وسائل التواصل الاجتماعي كانت بحاجة إلى أن تكون شخصية حية في الفيلم باعتبارها قوة دافعة للأحداث.

ذكرت بعض الأشياء التي صمَّمتها في الفيلم، لتكون «أكثر جنوناً» نظراً لما كنت تراه بالفعل أثناء الوباء. هل يمكنك تذكُّر شيء محدد، على وجه الخصوص؟

- الكثير من هذا الجنون تجسَّد في أشياء صغيرة، لكنها جعلت الأمور تبدو أكثر وحشية. فعلى سبيل المثال، أصبحت شخصية «رون بيرلمان» أكثر من كونها رجعية متطرِّفة، تنكر حقيقة وجود المذنب من الأساس. هذا موجود دائماً في النصّ، لكنني تعمَّدت إعطاءه مساحةً أكبر قليلاً. أدركت فجأة أن الأمر ليس به مبالغة بالقدر الكافي وإنني لم أصل إلى الحدِّ الأقصى. لم أكن أرغب في أن يكون الفيلم مجرد إعادة سرد لتفاصيل سابقة. ومن ثمَّ، أطلقت العنان للشخصيات كي ترتجل، ما جعل الأمر يشبه إلى حدٍّ كبير ما عشناه للتو. أردنا دائماً التأكد من أننا متجاورون مع الواقع. هذا الجنون والارتجال كانا يشكّلان استشرافاً مكمِّلاً للواقع، خاصة وأن ردود الفعل الارتجالية يمكنها، بالفعل، أن تحدث بصورة واقعية ومتسقة مع المُستقبل، مادام البشر أبطالاً دائمين في مأساة الحياة.

إذا تطرَّقنا إلى لقطات الحشود، فقد ذكرت، في أفلامك السابقة، أن بعض المشاهد التي تبدو كـ «لقطات أرشيفية»، بالفعل يتمُّ تصويرها خصيصاً من أجل الفيلم. ما هو التوازن الذي تحرص أن تخلقه بين المشاهد الأرشيفية والحية في أفلامك؟ وكيف تقرِّر ما تريد الحصول عليه مقابل ما يمكنك الحصول عليه من لقطاتٍ جاهزة ومُعدَّة مسبقاً؟

- أحبّ حقاً تصوير لقطاتي الخاصة التي تبدو وكأنها أرشيفية. أثناء مشاهدتك للفيلم، سيكون من الصعب، نوعاً ما، التفريق بين ما تمَّ تصويره للفيلم وما هو أرشيفي، وبين ما هو حقيقي وما هو خيالي. لقد فعلنا الشيءَ نفسه في فيلمي «Vice» و«The Big Short». وكذلك في فيلم «Don’t look up» تجد الكثير من المشاهد تمَّ التقاطها بواسطة الهواتف المحمولة و كاميرات المُراقبة. حاولت نقل هذا الشعور الذي يشبه كثيراً ما نعيشه وفق ثقافتنا الحالية، حيث نشاهد لقطات من الهاتف المحمول، وكاميرات المُراقبة، وكاميرا لوحة القيادة. جميع أشكال اللقطات المُختلفة التي نواجهها باستمرار. هذه الخدعة التي أمررها للجماهير ممتعة حقاً. أريد أن لا يعرف الجمهور ما هو أرشيفي وما هو غير ذلك عندما يشاهدون أفلامي، فهذا يتماهى كثيراً مع ما نشعر به في عالمنا الحقيقي.

أحد أكثر الأجزاء الطريفة في الفيلم عندما تصبح شخصية جينيفر لورانس (ميم). هل كان ذلك نتاجاً طبيعياً لفرضية معيَّنة، وهل تعتبر نفسك «شديد الاتصال» بعَالَم الإنترنت؟

- اعتدت أن أكون كذلك، مثل كثيرين. لديّ حسابٌ على فيسبوك، وكان لديّ حسابٌ على انستجرام وتويتر. أتذكَّر الأيام الأولى البريئة التي كنت أتواصل فيها مع أصدقاء المدرسة الثانوية القدامى الذين لم أتحدَّث معهم منذ سنوات، وكان



تويتر كذلك يضمُّ مجموعة من المجلات الهزلية ونقوم بتبادل النكات. كان الأمر في البداية مثل أن تقول: «مرحباً للعَالَم». ثمَّ تغيَّر ذلك تدريجياً. أتذكَّر أنني ظننت أنها طريقة جيدة للحصول على نقاشات سياسية لا تزداد سخونة. لقد أهدرت ثلاث سنوات تقريباً في القيام بذلك قبل أن أدرك أن هؤلاء الأشخاص لا يريدون، بصدق، إجراء مناقشات حقيقية. ما أصفه في الفيلم هو ما مررنا به جميعاً عند استخدام وسائل التواصل الاجتماعي. ونظراً لأننا موجودون عليها دائماً، فهي تلتقط لحظاتنا السيئة وتبثها ليراها العَالَم بأسره. مررت شخصياً بذلك، حين غضبت من شخص ما وبدأت في الجدال مع شخص آخر، ثمَّ تدرك بعد أن تنزلَق أنك لست وحدك. لديّ ما يقَرب من مليون متابع. أبث هذا كله للعَالَم في لحظةٍ أفقد فيها السيطرة على انفعالي. مررت بتجربتين محرجتين من هذا القبيل. وأخيراً عُدت إلى صوابي، لدرجة أنني أغلقت حسابي على فيسبوك. كان ذلك قبل حوالي ثلاث أو أربع سنوات. وعلى الفور، لاحظت أن حياتي تتحسن. ثمَّ قمت بحذف حسابي على انستجرام وتبديل حسابي على تويتر وأعطيته لأحد المُنتجين لدينا هنا في الشركة، وأخبرته أنه الآن مسؤول عنه. إذا كنت سأغرد شيئاً ما، يجب أن أرسله إليه أولاً». اعتبرته حاجزاً إضافياً بيني وبين تويتر، ونادراً ما أشارك فقط بالتعليقات. كذلك تراجعت تغريداتي بمقدار الثلث عمَّا كنت معتادا عليه في الماضي. مرّة أخرى، لاحظت أن حياتي تتحسن بشكلٍ ملموس، وصحتي العقلية تتحسن. هذه هي علاقتي مع وسائل التواصل الاجتماعي، والتي أعتقد، من التحدُّث إلى الأصدقاء، إنها تتشابه بشكلٍ كبير مع تجربة الكثير من الناس.

وفي أثناء التحضير للفيلم، توقفنا كثيراً عند مجموعة من (الميمز) التي كانت موجودة بالفعل في تلك الفترة. بعض الشباب في طاقم الإعداد قاموا بعمل رائع حقاً في تمشيط الإنترنت، ورؤية ما كان شائعاً منها في الوقت الحالي، والاستهزاء بنسخ مختلفة من الميمز. ربما مررنا بحوالي 15 أو 20 من النماذج المختلفة قبل أن نستقرَّ على تلك التي تراها في الفيلم. الشيء نفسه مع مقاطع الفيديو. لقد جرَّبنا حوالي ستة إصدارات مختلفة من ذلك، فهناك عددٌ كبير جداً من (الميمز) الفرعية. لقد حاولنا أن نكون في الملعب الرَّقميّ، فحسب. «ضاحكاً».

ماذا عن مارك ريلانس؟ إنه يلعب شخصية يمكن القول إنها الأكثر ابتعاداً عمَّا اعتدنا عليه عندما نراه يمثِّل..

- شخصية الملياردير «بيتر إيشرويل Peter Isherwell» هي آخر شخصية تمَّت كتابتها، وربما كانت هذه هي الشخصية الأكثر صعوبة في الكتابة في النصّ، لأن هؤلاء الملياردريات في مجال التكنولوجيا، يبدون كأطفال عمالقة يطلقون النار على أنفسهم في الفضاء، كأشرار خارقين هربوا من كتاب فكاهي. لذلك عندما تكون الحقيقة متطرِّفة للغاية، من الصعب جداً صياغتها مرئياً. قُلت مازحاً: «دعونا نغش، ونستعين بأحد أفضل المُمثلين على هذا الكوكب، مارك ريلانس، سيساعدنا في اكتشاف ذلك». والواقع أن «ريلانس» ممثل يحظى بتقدير كبير. بدأنا التعاون في الشخصية وكانت لدينا بعض الأفكار الخارقة. الفكرة التي أحببتها حقاً والتي توصلنا إليها هي الاعتقاد أن «بيتر إيشرويل» خجول ولديه رهاب اجتماعي، لكن ما تدركه أثناء متابعة الأحداث، سواء أدركت ذلك بوعي أم لا، أنه يحتقر الناس بشدّة ولا يقوم بالاتصال بالعين نهَائياً. وهذا هو الخط الفاصل بين ازدراء الناس والرهاب الاجتماعي الذي أعتقد أن بعض هؤلاء



الملياردير في مجال التكنولوجيا ينتمون إلى أحد أشكاله، وهو ما يظهر في الطريقة التي يتصرَّفون بها.. عباراته عندما كان يصف كيفية الاستفادة من كارثة «المذنب» من ارتجاله الخالص. هكذا تجلَّت هزلية «ريلانس»، التي عكست واقعاً يصعب استيعابه إلَّا في سياقٍ ساخر.

لقد ذكرت أن ليوناردو دي كابريو، عندما انضمَّ إلى طاقم العمل، ساعد في قراءة السيناريو كشخص متحمِّس لأزمة التغيُّر المناخي. كيف دارت كواليس ذلك؟

- عقدنا ثلاثة اجتماعات في منزلي، استغرقت من ثلاث إلى أربع ساعات.. «دي كابريو» صارم وذكي حقاً بشأن الأفلام والشخصيات والقصص التي يتحمَّس لأدائها. من الواضح أنه يفعل ذلك منذ فترةٍ طويلة. لقد عمل مع بعض العظماء في كلِّ العصور. لقد رافقني في خطواتي، وتساءل وتحدَّث معي عن المُوسيقى، والقصّة، وشخصيته ومكان وجوده في نقاطٍ معيَّنة، وهل سيفعل هذا؟ وهل يمكنه فعل ذلك؟ وماذا لو حاولنا فعل شيءٍ من هذا القبيل؟ هذه هي أشيائي المُفضَّلة؟ كان مهتمَّاً بتفاصيل الشخصية، ويفعل ذلك أيضاً على مستوى النصّ، وصدرت منه الكثير من الارتجالات الجيدة. الخطاب الأهم الذي ألقاه عندما حلَّ ضيفاً في البرنامج الإخباري التليفزيوني «ديلي ريب» لم يكن مكتوباً في السيناريو، عندما انفجر في تلك اللحظة. لم ينتهِ به الأمر عند هذا الحدّ، فحسب، بل كان أكثر من مجرد خطاب.. أبديت تحفُّظي في البداية، قائلاً: «الخطابات أصبحت قديمة بعض الشيء في هذه الأيام، فهل نحن متأكِّدون من أننا نريد تجربتها؟» لقد طرح «دي كابريو» نقطة جيدة، وقال: «حسناً، لن نكتبها على الطراز القديم». وعندما قمنا بتصويره، أعدت كتابته معه ما يقرب من 15 مرّة. لقد واصلنا العمل عليه حتى في ذلك اليوم الذي قمنا بتصويره فيه. لقد لخص هذا الخطاب حقاً شعور الكثيرين تجاه العالم في الوقت الحالي. لم يكن «دي كابريو» مجرد ممثل رئيسي في الفيلم، بل شريكاً. لقد أعجبت به بالفعل، وأحببت طريقة أدائه للشخصية وتوقفاته وملاحظاته وارتجالاته. لقد أذهلني بتمكُّنه من إجراء تلك المُناقشات وجعل الفيلم يقترب من مستوى رسالته الأكثر عمقاً.

فيما يتعلَّق بالرسالة العامة للفيلم، كيف يمكنك السير على الخط الفاصل بين تمرير الرسالة التي تريدها والحفاظ على أولئك الذين قد لا يتقبلونها على الفور؟

- كانت الرسالة العامة لهذا الفيلم: «ماذا حدث لنا؟ لماذا لا يمكننا التحدُّث مع بعضنا البعض؟ لماذا لا يمكننا فقط الاستماع لبعضنا البعض؟ لماذا لا ننقذ أنفسنا والعَالَم؟!». الهدف أن نعود فقط إلى سماع المعلومات الأساسية التي نحتاج إلى سماعها، وإظهار مدى تفاقم حالة الإحباط لدى الأبطال جرَّاء عدم قدرتهم على فعل ذلك طوال أحداث الفيلم. في الوقت الحالي، نعيش أوقاتاً مجنونة ومنقسمة لدرجة تجعلنا نخطئ في فهم فحوى الرسائل التي نتلقاها، ليظلّ البعض يحاولون حصرها في إطارٍ سياسي أو تآمري أو ربحي، وما إلى ذلك من تأويلات قد تَجنح عن الغرض الرئيسي منها. أحد الأشياء التي حاولنا القيام بها في هذا الفيلم هو السخرية من هذا السلوك أحادي الرؤية. سيكون هناك دائماً أشخاصٌ يحاولون تصفية الأمور بواسطة عدسة أحادية. لكن الغاية من الفيلم بأكمله -التي أتمنَّى أن تصل للجمهور- هي استعادة القدرة على التواصل بين البشر بالطرق الأساسية التي أعتقد أننا فقدنا الكثير منها. قد لا يكون هذا رد الفعل لدى الجميع، ولكن لا بأس بذلك. آمل أن بعض الناس سيفعلون ذلك. وسيلتقطون ما أردت.

■ **حوار : كارين هان □ ترجمة : شيرين ماهر**

المصدر:

https://www.netflix.com/tudum/articles/adam-mckay-dont-look-up-interview?fbclid=IwAR2lrls4TnhVq-UNda_qvJrV_47H3nAs2CQGjG0X9NClMeEuJbE5yEba9n8



shutterstock

خمسون عاماً على «الأب الروحي»

كوبولا يسترجع ذكرياته

لدى المخرج «فرانسيس فورد كوبولا» الكثير من المشاعر عن فيلمه «الأب الروحي The Godfather» عام (1972). في حديثه لمجلة «Empire» بمُناسبة الاحتفال بالذكرى الخمسين للفيلم، يبدو «كوبولا» (82 عاماً) كما لو كان يتحدَّث عن أحداث الأمس. يتذكَّر ما خاضه من إحباطات، ومعارك وصلت لاقترابه من الطرد. ولكن، من رحم هذه التجربة المهنية «الكابوسية»،أعطانا «كوبولا» واحدةً من أعظم ملاحم العصابات، ليس ذلك وحسب، بل أحد أعظم الأفلام الأميركية على الإطلاق.





قصة عائلة «كورليوني»، رأسها «دون كورليوني» (مارلون براندو) وأولاده، تناولت مسائل الخلافة والولاء والإرث. أخذ «كوبولا» نوعاً فيلمياً غير ناجح إلى حدٍّ كبير، كان مقترناً بقصص عن الجشع والجرائم، كي يصنع منه قصة عن العائلة، أولاً وقبل كل شيء. فيها تحليل رائع عن الذكورة والقوة، ولا جدوى العنف.

«الأب الروحي» سيطر على شبّاك التذاكر عند طرحه، واستمرَّ في إلهام عدد لا يُحصَى من صنَّاع الأفلام، وكذلك يتمتع الفيلم بتأثيرٍ ثقافيّ مدوٍ يتردَّد صداه حتى اليوم. «كوبولا» نفسه تبعه بمسيرة أفلام غنية ومتنوِّعة، لكن لا شيء منها يُعرِّفه بشكلٍ دقيق، ويحدِّد إرثه الفنيّ، تماماً مثل «The Godfather». ومن الواضح أنه لا يزال ممتناً لحياته التي تغيَّرت تماماً بقوله «نعم» لهذا العرض بإخراج الفيلم من قِبل شركة باراماونت منذ ما يزيد على خمسة عقود.

خمسون عاماً! كيف تشعر؟

- كوبولا: حسناً، هذا غريب بالطبع. حين أفكِّر أن 50 عاماً مرَّت منذ مغامرة «الأب الروحي»، وعندما غيَّر هذا الفيلم حياتي بشكلٍ مثيرٍ للغاية. لأن الآن صارت عائلة «كوبولا» مرادفاً للفيلم عند كثير من الناس، عندما أتيت إلى لوس أنجلوس ، والتحقت بمدرسة السينما بجامعة كاليفورنيا، كنت أحلم حينها بإلقاء ولو نظرة خاطفة داخل أستوديو. كانت السينما هي عالَم السحر والأحلام.

الفيلم كان خاصاً بعائلة «كوبولا». ظهرت ابنتك «صوفيا» فيه وعمرها ثلاثة أسابيع فقط، وظهر أبناؤك وزوجتك في مشهد المعمودية، ومن الواضح أن هناك الأخت «تاليا» (شاير).

- لم أكن أعرف شيئاً عن رجال العصابات، لكن عائلتي، أسلوب عائلتي، كيف كان الحال عند تناول العشاء، كل تلك التفاصيل، الطعام، التعبيرات، الأغاني... أحضرت الكثير من تجربتنا كعائلة إيطالية في صُنع الفيلم. بمعنى، كان فيلماً عن عائلة، ومصنوع بواسطة عائلة.

هل ظلَّ ذلك حاضراً كسجلٍ أبدي لعائلتك؟

- لا شكّ. «صوفيا»، 50 سنة اليوم، كانت طفلة صغيرة، والسبب الوحيد لمُشاركتها بالفيلم هو أنها كانت موجودة، وكان عليَّ أن آتي بطفل. كثير من الناس في مشهد الزفاف هُم في الحقيقة أبناء عمومتي، ظهروا في الفيلم بدور الناس الذين يغنون في المُناسبات العائلية. ذلك أعطى



الفيلم نكهةً معيَّنة من الأصالة جعلته مميَّزاً.

عندما دعتك «باراماونت» لأول مرّة لإخراج الفيلم، قُلت لا. فهل كان ذلك بسبب مخاوف بشأن طريقة تمثيل الثقافة الإيطالية-الأميركية؟

- لا على الإطلاق، بل رغبتي في أن أكون ضمن هذا النوع من المُخرجين، الذين يكتبون ويخرجون مشاريع أكثر شخصية. وكان (الأب الروحي) كتاباً ناجحاً جداً. اعتقدت أنه عمل جاد عن السلطة. لكن عندما قرأته، لم يكن أكثر من مجرد عمل تجاري - نوع من الهراء، إنه كذلك عن امرأة تعاني (ولكن) لاحقاً عندما تمعَّنت في القصة، رأيت خلف كل شيء مصمم ليجعلها من أكثر القصص مبيعاً، تكمن حكاية عن ملك لديه ثلاثة أبناء، وسؤال حول مَنْ سيتولّى القيادة مِن بعده. كان الأمر مثل دراما لشكسبير.

في ذلك الوقت، كانت شركة الإنتاج المُستقلّة الخاصة بك، بحاجة إلى دعم مالي. وعائلتك الصغيرة كذلك. فهل كان هناك دافعٌ مادّيٌ لقبولك المشروع؟

- كنا مفلسين. لم نكن لننجو. لقد صنعنا فيلمين لم يعجبا الشركة الراعية «Warner Bros». ورفضوا المُضي قُدماً مع أي فيلم منهما. كُنَّا في وضع يائس من الناحية المالية. كُنت بحاجة إلى وظيفة، ولديّ طفل جديد قادم؛ لذلك لم يكن هناك شكٌّ في أننا كنا تحت ضغطٍ مالي.

هل كانت لديك فكرة عن سبب تواصل «باراماونت» معك لإخراج الفيلم؟

- أعتقد أنهم قالوا: إنه شاب صغير وليست لديه القوة، حتى نتمكَّن من الضغط عليه إلى حدٍّ كبير ونحصل على ما نريد منه. ثانياً، كُنت جيداً ككاتب سيناريو، أو ظنّوا أنني كذلك، خاصة والسيناريو الذي بحوزتهم لم يكن في حالة جيدة. ثالثاً أنا أميركي-إيطالي، لذا إذا كان هناك ردُّ فعلٍ غاضب ضد هذا الفيلم -اعتبروه إهانةً بعرضهم كأفرادٍ عصابات- اعتقدوا أنني سأمتصُّ الغضب لأنني إيطالي. لذا، كُنت المُؤهَل للوظيفة على ثلاثة مستويات.

هل علمت أنّ مخرجين آخرين مرّوا بالمرحلةِ نفسها؟

- حسناً، لقد سمعت عن ذلك، لكن الكتاب أصبح مشهوراً أكثر فأكثر، لماذا يحصل شخص غير مهمّ تماماً مثلي على الوظيفة في ظلِّ وجود صنّاع أفلام رائعين؟

الحقيقة أن «باراماونت» قدَّمت فيلماً من نوعية المافيا، «الأخوية» 1968 من بطولة «كيرك دوغلاس»، ولم يحقّق نجاحاً. فكرة العمل على تقديم فيلم عصابات آخر كانت مقبولة لديهم إذا استطاعوا فعلها مقابل 2 مليون دولار. من أول الأشياء التي وضعتني في ورطة أنني كنت أرغب بتقديم الأحداث في حقبة الأربعينيات، مثل الكتاب. وفي نيويورك، موقع الأحداث الفعلي. هذا جعل الفيلم يصعب تحقيقه مقابل مليوني دولار فقط، لذا على الفور، كانت



الشائعات تتردد بأنني سأطرد من العمل. وقت كُنت أصوِّر «الأب الروحي»، كانت هناك إشاعة كل أسبوع بسبب جديد وراء رفدي.

قِيل إنّ مشهداً واحداً أنقذك، وهو مشهد المطعم.

- نعم، وكلا. أعني، هناك أشياء مختلفة أنقذتني في أوقاتٍ مختلفة. أتذكَّر مشاهدة حفل توزيع جوائز الأوسكار مع صديقي «مارتن سكورسيزي»، وعندما فُزت بالأوسكار عن سيناريو فيلم «باتون» قال لي مارتي: «حسناً، أعتقد أنهم لن يكونوا قادرين على طردك بسهولة، لأنك ربحت للتو». هذا أنقذني، وفي كل أسبوع شيء مختلف أنقذني. صحيح أن مشهد المطعم أنقذني، ولكن حتى بعد ذلك ظلّت هناك شائعات عن طردي. بعد اليوم الأول لـ«مارلون براندو»، كانت الشائعات في ذروتها، كنت سأطرد هذا الأسبوع فعلاً، لأنهم شعروا عند مشاهدة اللقطات أنّ المشهد كان مظلماً للغاية، بالكاد يمكنك رؤيته. عندما قُلت «أعطوني فرصة، إنه لا يزال في اليوم الأول، اسمحوا لي بإعادة تصوير المشهد» قالوا لي «لا، لا يمكنك»، ثمَّ قال أحدهم «إن السبب في أنهم لا يريدونك أن تفعل ذلك هو أنهم سيعيّنون مخرجاً جديداً في عطلة نهاية الأسبوع».

طردت على الفور كلَّ الأشخاص الموجودين في فريقي الذين كانوا يضغطون لإخراجي من المشروع، ثمَّ صعدت إلى هناك وأعدت تصوير المشهد، وأنقذت نفسي بطرد كلِّ الناس الذين كانوا يتآمرون لطردي. البعض تصوَّر أن لديَّ بعض القوة، لكنني حقاً لم يكن لديّ أي قوة على الإطلاق.

تلك الطريقة في العمل تبدو كالكابوس!

- كانت أسوأ تجربة. فيلم «أبوكاليبس الآن» كانت تجربة صعبة أيضاً، لأسبابٍ مختلفة، ولكن عادة تلك الأفلام، التي تسبَّبت في شهرتي، كان العمل عليها بمثابة كوابيس. فقط، حقيقة أنني كنت صغيراً وعنيداً ولم أستسلم هو السبب في أنهم انتهوا. أعني حينما تفكِّر في كلِّ المشاكل التي كانت لدينا طوال 50 عاماً مرَّت، من الجيد أن نقول، حسناً، لقد حقَّق «الأب الروحي» نجاحاً رائعاً، لكنه كان تجربةً مهنية فظيعة. كان فظيعاً. لقد كان كابوساً.

ماذا كان التحدّي الأكبر مع الأستوديو؟ هل صحيح إنه كان عليك أن تقاتل من أجل «مارلون براندو» و«آلباتشينو».

- حسناً، لم تعجبهم (الشركة) فكرة التصوير في نيويورك، بسبب التكاليف. لم يعجبهم الكاستينغ - لم يريدوا «آلباتشينو»؛ لم يريدوا «مارلون براندو». قِيل ذلك من قِبل مدير الإنتاج، «اختبرنا كل ممثل في هوليوود، كانت كلها



تجارب أداء فظيعة. كيف يمكن أن يكون كل منهم سيئاً؟ المُمثلون ليسوا سيئين، لعلَّ السيئ هو المُخرِج!».

لكن كيف تأكَّدت أنه يجب أن يكون «براندو»؟

- كان في الأربعينات من عمره في ذلك الوقت، أصغر كثيراً من «دون كورليوني». كُنَّا نعلم أن الشخصية يجب أن يكون لديها نوعٌ من الكاريزما، لأنَّ الجميع يطوفون حول «الأب الروحي». أحبه أبناؤه، وكان قوياً مع زعماء المافيا الآخرين، لذلك حاولنا وكان الأمرُ صعباً. لا يمكنك العثور على شخص جديد يلعب دور شخصية بالغة من العمر 65 عاماً. لكنني بدأت في التفكير، نحن بحاجة إلى واحد من أعظم المُمثلين في العَالَم. مَنْ هُم أعظم ممثلين في العَالَم؟ الأول هو «لورنس أوليفييه»، والثاني هو «مارلون براندو». كان «لورانس أوليفييه» في السنِّ المُناسبة وبدا يشبه إلى حدٍّ كبير زعيم مافيا، لكنه كان إنجليزياً. الآخر «مارلون براندو»، الذي لم يكن بهذا العُمر حقاً، كان يبلغ من العمر 47 عاماً فقط، ولم يكن أيضاً إيطالياً. لكن «لورانس أوليفييه» اعتذر عن الدور؛ لذلك تركنا هذا أمام «مارلون براندو». أنا بالطبع، كنت مفتوناً به. اعتقدت أنه يمكن أن يفعل أي شيء. لكن قِيل لي إنني لا أستطيع أن أضمّه للمشروع، لأنه لم يكن جيداً لشبّاك التذاكر: آخر أفلامه كانت فاشلة، وكان مثيراً للمشاكل. ومع ذلك، أصررت، وذهبت وقمت بهذا الاختبار معه. لم أقل إنه كان اختباراً، قُلت له «دعنا نرتجل»، وكنت كذلك مندهشاً بقدراته وذكائه. أعتقد، حتى يومنا هذا، «مارلون براندو» هو واحد من ألمع الرجال الذين قابلتهم في حياتي. على أي حال، كُنت قادراً على إظهار ذلك لـ«تشارلي بلودورن» (مدير الإنتاج). عندما رأى «براندو» في الفيديو، قال في البداية «لا ، لا»، ثمَّ نظر بتمعُّن، وقال «هذا لا يُصدَّق». كان «بلودورن» هو مَنْ أدرك عبقرية «براندو» في هذا الفيديو الصغير.

وبالتغاضي عن توقُّعات الأستوديو، الفيلم كان ضخماً، نقدياً وتجارياً. هل تتذكّر اللحظة المُحدَّدة التي أدركت فيها مدى نجاحه؟

- عرضت الفيلم على كاتب اسمه «بوب» (تاون) طالباً نصيحته. وكان أول مَنْ قال لي «فرانسيس، الفيلم رائع. مارلون براندو رائع». لطالما سمعت أن الفيلم طويل جداً، إنه ممل. لذلك كانت تلك المرّة الأولى التي سمعت فيها عن وجود شيء من الأمل. ولكن ظللت قلقاً للغاية. لم يكن لديّ مال، ولديّ ثلاثة أطفال. وقتها عُرِضَ عليّ أن أقوم بكتابة سيناريو عن رواية «جاتسبي العظيم»، لذلك لم أكن في الجوار. وعندما صدر «الأب الروحي»، كنت أتحدَّث إلى زوجتي، التي كانت في نيويورك حينها، وقالت «فرانسيس.. هناك طوابير حول البناية. الجميع يقول إن (الأب الروحي) هو أنجح فيلم حدث على الإطلاق».

أخيراً، ما الدور الذي ساهم به (الأب الروحي) في إرثك الفنيّ كمُخرِج؟

- لقد سمعت: «الأب الروحي» يتمُّ الاستشهاد به كواحدٍ من أعظم الأفلام على الإطلاق. لكن، عندما تقارنني بأعظم فنَّاني السينما، مثل: جي دبليو بابست وفريتز لانغ، ومونراو العظيم، وهيتشكوك، وعظماء الإخراج الإيطاليين واليابانيين، عندما تشاهِد أبطال السينما حقاً، يجب أن أقول إنه ينبغي النظر إليّ كمُخرِج من المرتبة الثانية... لكني في طليعة مخرجي المرتبة الثانية.

■ **حوار: تيري وايت □ ترجمة: أمجد جمال**

المصدر:
مجلة «إمباير» البريطانية، مارس 2022.

عمارة



فرانسيس كيري

السير عكس التيّار

حظيت العمارة الإفريقية باهتمام دوليّ مستحقّ، في العقد الماضي؛ وذلك بفضل ديبيدو فرانسيس كيري، الفائز بجائزة «بريتزكر» للعام (2022)، التي تشبه جائزة «نوبل» في الهندسة. وُلِد «كيري» في غاندو، بوركينا فاسو، وتخصّص في الهندسة المعمارية في جامعة برلين التقنية، في ألمانيا. ومن خلال مشروعه، «Kéré Architecture»، يسعى «كيري»، اليوم، إلى تطوير مشاريعه التي تقوم على «تقاطع اليوتوبيا والبراغماتية»، واستكشاف الحدود بين العمارة الغربية والممارسات المحلّيّة.

اشتهر كيري بإشراك المجتمع في تنفيذ مشاريعه، وقد طوّر أعمالاً تتجاوز الحدود التقليدية للهندسة المعمارية، وتتطرق إلى موضوعات مثل الاقتصاد المحلي، والهجرة، والثّقافة، والإنصاف. كان لنا شرف التحدُّث معه حول بعض مشاريعه، وتصوّره الشامل في الهندسة المعمارية.



أعتقد أن عملك يلهم الناس كثيراً لأنك تستخدم الموادّ والأساليب التقليدية، بطرق وأشكال غير تقليدية؛ بهذا المعنى، بماذا يمكن أن تخبرنا عن أعمالك الأولى في غاندو: المدرسة، وملحقها، والمكتبة ...؟

- عندما لا يكون لديك أيّ شيء، وترغب في إقناع مجتمعك بضرورة الإيمان بفكرة ما، فقد يحدث أن يبدأ الجميع في العمل معك، ولكن عليك الاستمرار في العمل لإقناعهم. ما إن ينتهي العمل في المبنى الأوَّل الخاصّ بك، حتى يبدأ الناس في القول: «انظر! يمكننا فعل ذلك»؛ من هنا تصبح فكرة «نحن - الجميع» تعمل كمحفِّز للهويّة. بهذا المعنى، أدركت أن الناس لديهم ارتباط قويّ (حَدّ التماهي) مع ما نشيّده. لقد أصبح عملاً يفهمه الجميع، ويشعرهم بالفخر لكونهم جزءاً منه. هذه واحدة من أقوى التجارب التي مررت بها، على الإطلاق - لفهم القيمة المشتركة، ولكي يقولوا: «انظروا، لقد صنعناه بأيدينا».

إلى جانب ذلك، استخدمنا الموادّ التي يعرفها الناس من قبل، مثل الطين (مادّة، قيل إنها للفقراء)، لكن قمنا بتحويلها، واستخدمناها لإنشاء مبنى كان يبدو جيّداً للغاية. هذا ما تعلَّمته: الاعتقاد ضروري من أجل الابتكار، وبعد ذلك يصبح الناس جزءاً من الفكرة. أردت أن أجعل مجتمعي جزءاً من التجربة.

غالباً ما تتحدَّث عن استخدام الطين في أعمالك، ومدى صعوبة إقناع سكّان قريتك في غاندو، بأن اختيار هذه المادّة العاديّة هو الاختيار الصحيح، وكذلك الطريقة التي يجب اتّباعها في المشاريع التي كنت تطوّرها معهم. أنت، فقط، بحاجة إلى مراجعة الأساليب المعتمدة، وكذلك طريقة استخدام هذه



المادّة: خلطها مع الإسمنت، والطوب اللبن، والطين المصبوب، وغير ذلك .. كيف تمكّنت من إقناعهم؟

- لم يكن الأمر سهلاً. قضيت وقتاً طويلاً في التحُّدث والشرح، لكن ذلك وحده لم يكن كافياً. احتجنا إلى عمل بعض العيّنات ونماذج بالحجم الطبيعي ... صنعنا لَبِنة ثم سكبنا دلواً من الماء في وسطها، واحتفظنا بها لمدَّة خمسة أيّام. بعد هذه الفترة، أزلناها، وكانت المادّة لا تزال صلبة. كانت النتيجة مقنعة. بموازاة ذلك، شرحت لهم أنه من الأفضل أن نخلق قبواً، أي أساساً متيناً من الحجارة، يمنع الرطوبة من تدمير المبنى.

بدا المبنى الذي شيَّدناه جديداً وحديثاً، لكنه كان من الطين الذي يستخدمه الناس عادَة، فقط استخدمناه بطريقة مختلفة تماماً. قمنا، أيضاً، بتحسين مقاومة الطوب للماء والمطر بإضافة الإسمنت، ولكن كان الطريق كان طويلاً جدّاً لإقناع أبناء قريتي.

ذكرت مشاكل رطوبة التربة والتحدّيات العامّة المتعلِّقة بالطقس. كيف جعلت الطين مقاوماً جيّداً للعوامل الجوِّيّة؟ كما قرأت عن استخدام كتل اللبن، والطين المصبوب ... ما الحلول الأخرى التي استخدمتها لجعل الطين مادّة أكثر مرونةً في مشاريعك؟

- أوَّلاً، نحتاج إلى إكساء المبنى «بحذاء واقٍ وجيّد للهيكل». إنه القبو. أنت تصنع قبواً أو طابقاً سفلياً كبيراً بارتفاع 30 سم على الأقلّ، لتجنُّب وصول الماء إلى الجدران الطينية الهشّة. وفي النهاية، تبني سقفاً، سقفاً واقياً حتى لا يؤثِّر المطر، بشكل مباشر على الجدران لفترات طويلة. تدمر الأمطار المستمرّة الطوب والجدران والمبنى بأكمله؛ ما فعلته كان فقط لحماية هذه العناصر. لذلك، إذا بنيت كلّ ذلك بالطين، حتى بدون إضافة الإسمنت، فستنجح. إنه حلّ بنّاء أساسيّ للغاية. كيف تحمي المبنى؟ أنت تصمّم سقفاً كبيراً فوق الشيء الذي تريد حمايته؛ هذه إستراتيجيَّتي في الحفاظ على المباني، وجدرانها الطينية.

ملجأ من الطين ...

- نعم. نوع من المظلَّة. مرّةً أخرى، أنت بحاجة إلى أحذية قويّة وصلبة، ومظلّة كبيرة. ببساطة، هذه هي الطريقة التي تحمي بها الجدران الطينية الهشّة من العوامل المناخية.

هذه صورة جميلة: الحذاء، القبعة، وفي المنتصف هناك المبنى ... إلى جانب هذه الخصائص التقنية، أنت معروف باهتمامك بالتأثيرات المناخية، وخاصّةً الراحة الحرارية بسبب الظروف البيئية في بوركينا فاسو التي تمتاز بمناخ حارّ طوال العام. هل تخبرنا عن الحلول المبتكرة التي استخدمتها لتوفير مساحات مريحة للناس في الداخل؟ تماماً، كما هو الحال في المدارس، على سبيل المثال، أن يتمتَّع الأطفال بمكان مريح للدراسة. ما الحلول التي اعتمدتها في هذه المشاريع؟ وكيف طوَّرتها؟

- كيف تخلق الراحة داخل فصل الدراسة؟ هذا هو المفتاح في عملي، وهو عنصر أساسي. غاندو، بلدة فقيرة جدّاً، على غرار العديد من الأماكن الأخرى، وبعض الناس لا يستطيعون تحمُّل تكاليف الكهرباء. في بعض الأحيان، لا يوجد حتى ربط بالشبكة العامّة للطاقة. ما أفعله هو اتِّباع سياسة الحياد؛ أي أن أجعل المبنى يتنفَّس ويهوِّي نفسه. يمكنك تحقيق ذلك عن طريق خلق تدفُّق الهواء:

أوَّلاً، نحتاج إلى عمل سقف كبير، (مظلَّة)، دون وضعها مباشرة على هيكل الفصل. من أجل ذلك، نضع وسيطاً، (سقفاً)، يشكِّل عنصراً ثانوياً تحته، فيكون لدينا قاعة للدراسة. في هذا السقف، نصنع فتحات. إنها قواعد الفيزياء: الهواء الثقيل والأبرد يظلّ منخفضاً على الأرض، بينما الهواء الساخن الأخفّ، يهرب عبر الفتحات الصغيرة في الأعلى. أحياناً، أضع نوافذ أفقية للسماح بدخول الهواء النقيّ الثقيل، لكن هذا لا يكفي. أنت تصنع فتحة





تهوية طبيعية، والهواء يتحرَّك، فيبرد المكان. لا يوجد فرق كبير في درجة الحرارة، ولكن تدفُّق الهواء يمنحك الشعور بالانتعاش. أنا أستخدم هذه الإستراتيجية المادِّيّة البسيطة لإنشاء نظام تهوية ذاتي، في الأقسام الدراسية.

إذاً، السرّ يكمن في أن تتصرَّف بشكل حياديّ قدر الإمكان، ليس في بوركينا فاسو أو البرازيل، فحسب، بل في ألمانيا، وفي كلّ مكان آخر، أيضاً.

- إطلاقاً. كن محايداً! لا يكلِّفك ذلك شيئاً، ويمكنك استخدام الأموال التي وفَّرتها في مشروع آخر.

والعالم يقدِّر ذلك! لنتحدَّث في موضوع آخر: بالنسبة إليَّ، إنها -حقّاً- ملهمة تلك الطريقة التي تنظر بها إلى مجتمعك. لا يبدو أنك تبني تصوُّراً يشدّ إلى الماضي في هذا الموضوع، بل تريد إلهام الناس للمضيّ قدُماً في المستقبل من خلال الاستخدام المبتكر للعناصر المألوفة؛ بهذا المعنى، تعكس أعمالك المعمارية بُعداً تربوياً، في رأيي، يتغلَّب على الحدود المادِّيّة للهندسة المعمارية نفسها. أودّ أن أسمع منك المزيد عن ذلك.

- عندما بدأت، كانت الموارد محدودة، فلم يكن لدي المال الكافي لبناء المدرسة. أيضاً، كان عليّ إشراك المجتمع من أجل الحصول على عمّال. لذلك، بدلاً من الذهاب إلى المدينة لتجنيد أشخاص يتمتَّعون بمهارات بناء أفضل، كنت مهتمّاً بتحفيز الأشخاص من غاندو ليكونوا جزءًا من المشروع، على أمل نقل بعض المعرفة إليهم.

إذا نظرتَ إليها، اليوم، فسترى أن الناس ينتقلون من أماكنهم، ويبحثون عن عمل في مكان آخر، وهناك أشخاص يقومون بالعمل نفسه بعد أن فقدوا منازلهم: الهجرة من المناطق الريفية إلى المدن. من خلال ما فعلته، خلقت فرصاً لشعبي. في الوقت الحاضر يوجد أكثر من (200) شابّ يعملون معي. إضافة إلى ذلك، الميزة الأساسية تكمن في حقيقة أن هؤلاء الأشخاص لا يحتاجون للتنقُّل إلى البلدان المجاورة للعمل، وإرسال الأموال إلى أوطانهم، أن تستخدم عمليّات البناء لتدريب الأشخاص للقيام بالمهمّة بأنفسهم، يّعَدّ أمراً في غاية الأهمّيّة، وبعد ذلك تدرك أنك تمكَّنت من خلق وظائف تناسب العائلات؛ لذا لا يحتاج الناس إلى السفر.

إذا فكرت في الأمر على نطاق عالمي، فهذه مساهمة صغيرة







جدّاً. ومع ذلك، عندما نضعها في سياقها، وندرك أن الناس يتحرَّكون، عبر الصحراء، للمغامرة في قوارب صغيرةمن أجل الذهاب إلى أوروبا، فأنت تفهم، أخيراً، معنى هذه القطرة الصغيرة؛ قطرة صغيرة في صحراء من الرمال: إنه الأمل. لذلك أنا سعيد -حقّاً- لأنك طرحت هذا السؤال، فهو أساسي جدّاً في عملي. لم تكن هناك خطّة، وحاولت استخدام ما كان متاحاً، وكلّ أعمالي الأخيرة، في إفريقيا، أنجزها أشخاص قمت بتدريبهم من قبل. أكاد لا أصدق.

سمعت منك، في مقابلة سابقة، أنك عندما كنت صغيراً، تعيش في قريتك، كنت تنظر، وكذلك ينظر الأشخاص الآخرون من حولك، إلى «الهندسة المعمارية على أنها تخصّص صعب المنال»، وهي فكرة مستوردة من الغرب. بعد تجربة ألمانيا التي أتاحت لك فرصة لردّ الجميل إلى مجتمعك، إلي أيّ مدى يمكن مقاومة الثّقافة الغربية؟

- هذا سؤال مهمّ للغاية. الغرب ساحر، يعرف كيف يقدِّم ثقافته، حين تهيمن الصور المنتجة في الغرب على الجميع. ولديه الكثير من المباني الرائعة، والتركيبات المذهلة. لكن السؤال هو: كيف نستلهم من هذه المباني لخلق شيء يتعلَّق بمناخ معيَّن؟ هذا هو المفتاح. كيف تفعل ذلك بدلاً من التقليد؟ الأمر ليس سهلاً.

كنت محظوظاً بالذهاب إلى ألمانيا، وتعلُّم كيف كان يتمّ صنع الطوب في الماضي، أي في عصور ما قبل الصناعة. ألهمني التعليم الذي تلقَّيته البدء من الصفر، في غاندو، وليس من القصور الزجاجية. بهذه الطريقة، تمكَّنت من السير عكس التيّار، لكن هناك الكثير من الناس الذين لا يقاومون جاذبية الغرب، فماذا يفعلون؟ يفعلون نسخاً قذرة من الهندسة المعمارية العظيمة. نعم، هذا ما يحدث.



في عالم، تظلّ فيه العمارة رفاهية لعدد قليل جدّاً، أنت تُظهر لنا أن هناك أملاً في أن تكون الهندسة المعمارية عالمية وديموقراطية، وتثير المشاعر. هذا يستدعي الجوانب الاجتماعية لعملك، والجوانب المرحة، أيضاً:- العناصر الملوَّنة والأشكال، والحلول غير المتوقَّعة ... أودّ أن أسمع منك أهمّيّة هذه الجوانب المفعمة بالحياة، في الهندسة المعمارية.

- في البرازيل، وبوركينا فاسو، وأوروبا، والولايات المتَّحدة، والصين ... في كلّ مكان في العالم، ينجذب البشر إلى الجمال، ويستلهمونه. إذا قمت بتصميم فصل دراسي يناسب الاحتياجات، فقط، فإن المعلِّم يمكنه التدريس، لكن الطالب الجالس هناك، سيواجه مدرّسه فقط، وعندما يعود إلى المنزل، سيكون في الإطار نفسه: غرفة معيشة، غرفة نوم، أو مطبخ.. الحاجات الأساسية، لا أكثر.

من الجيّد، حقّاً، سماعك تتحدَّث عن تجاوز المبنى للوظائف، عندما يكون لديك الكثير من المشكلات التي يتعيَّن عليك حلّها، وميزانية منخفضة. من الملهم والجيّد أن نرى حرصك على إظهار الجوانب الجمالية للمكان؛ هذا يجعلني أتساءل عن المباني التي صمّمها أوسكار نيماير، في البرازيل، والتي تتجاوز، حقّاً، الوظائف، وتستكشف الجمال في بُعد جديد تماماً.

- أنا سعيد لأنك قلت ذلك. لا تعرف هندسة نيماير حدوداً. الجمال قوّة لا حدود لها. عبر الاستلهام من تجربته، وتجربة أشخاص مثله، أحاول القيام بالحدّ الأدنى؛ إذ يمكنك بفرق صغيرة، مع ندرة الموارد، عرض الجمال أمام أعين الناس.

على موقع الويب الخاصّ بك نقرأ أن فلسفتك تقوم على «تقاطع اليوتوبيا والبراغماتية»، ما يخلق بنية «تغذّي الخيال برؤية مستقبلية». أودّ منك أن تشرح كيف يرتبط المستقبل بأعمالك؟

- باليوتوبيا؛ أعني الرؤية. لا تكفي الضرورة فحسب، بل علينا أن نفكّر بشكل كبير، وأن ننظر إلى المستقبل، إلى حَدٍّ ما. إذا قمنا بذلك، فنحن ندفع الناس إلى توسيع أفق تفكيرهم. نحن نعلم أنه يجب أن نكون متواضعين، ولكن عندما نفكّر بشكل جيّد، يمكننا أن نخطو خطوة أبعد من الواقع. هذه هي اليوتوبيا: من الممكن القيام بأشياء لم نتخيَّلها.

أمّا البراغماتية، فهي المعرفة بأنه لا توجد طرق أخرى لتحقيق المهمّة. مع فريقك، عليك أن تحقّق نتيجة، وهذا لا يعني أن تكون النتيجة مبتذلة، فيمكن أن تكون بسيطة. البساطة لا تعني الابتذال، ولا تعني أن شيئاً ما ليس ثريّاً. يمكن أن يكون شيئاً غنيّاً، حقّاً. والمستقبل الأفقي هو إظهار الإمكانات، والقدرة على الإبداع، والتخيّل، والتجديد، وتقديم أفكار جديدة إلى مشهد العمارة في إفريقيا، التفكير بإيجابية تجاه المستقبل، والتقدُّم بواسطة أفكار جديدة.

في دروس الماجستير التي تقدّمها مؤسّسة نورمان فوستر، تتحدَّث عن نموّ المدن الإفريقية بسبب الهجرة والنموّ السكاني العضوي. كيف تعتقد أنه من الممكن معالجة هذه المشكلة العالمية (كما يُنظَر إليها، أيضاً في أميركا اللاتينية والشرق الأوسط وآسيا)، من خلال مبادرات صغيرة الحجم مثل العمل الذي تقوم به في غاندو؟

- أوَّلاً، تسليح الناس بأداة عمل، والعمل على نطاق صغير يعني أن النجاح ممكن. لايستطيع الجميع تحمُّل أشياء كبيرة، لكن يجب أن تعطي الفرصة للناس، وأنا أعمل بهذه الطريقة. أن تزداد أعدادنا لا يعني أن نبني فصولاً دراسية بشكل صحيح. الحجم مهمّ أيضاً، ولست بحاجة إلى قدر كبير أو موارد كبيرة لإنجاز المهامّ؛ إذ يمكنك البدء بمشروع صغير، ثم تقوم بمضاعفته، إذا كانت لديك الموارد، وإذا لزم الأمر. وهكذا، سيتطوَّر المشروع بسرعة.

■ **حوار: روموولو باراتو □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://www.archdaily.com/968831/its-not-because-you-are-limited-in-resources-that-you-should-accept-mediocrity-interview-with-francis-kere

مزيج عجيب من غوايات سحر الشرق

صعود الغرب، وسرد الرحلة الشرقية

ليس من قبيل الصدفة أن تترافق عملية تكوين نظام العالم الحديث، وتوسُّعه مع تَبَلْوُر خطاب الرحلة الغربي عن الشرق، وتناميه. إذ بدأت عمليّة تكوين نظام العالم الحديث مع صعود الغرب، وما سُمّي بمرحلة الكشوف الجغرافية، منذ بدايات القرن السادس عشر، واستمرَّت رقعته في الاتّساع مع بدايات المدّ الاستعماري (القرن الثامن عشر) حتى وصل إلى ذروته (في القرن التاسع عشر)، وهي الفترة نفسها التي ازدهر فيها سرد الرحلات إلى الشرق، وإلى غيره من مناطق العالم التي كان يسعى هذا النظام الحديث لتوسيع رقعته فيها، ومدّ هيمنته عليها.



صبري حافظ

بعد أن تناولنا، في مقال العدد الماضي، جذور الخطاب الغربي عن العرب والإسلام وبعض تواريخه القديمة، وما استقرَّ منها في لاوعي هذا الخطاب، كما تعرَّفنا إلى بعض عناصره وأجروميَّته الحاكمة، وإلى سياقات تكوينه التي تُجذّر هيمنة المركز الغربي على هوامش العالم، وتصوغ خطابها عن تلك الهوامش في ظلّ علاقة الهيمنة تلك، سننتقل، في هذا المقال، إلى تتبُّع تَبَلْوُر مفردات هذا الخطاب ورؤاه، تاريخياً، وحتى قبيل مرحلة تعرضه للزعزعة الفكرية على أيدي منجزات خطاب إدوار سعيد المغاير، وتلاميذه.

لو تتبَّعت أيّ دراسة تاريخية لتطوُّر سرد الرحلة الغربية عن الشرق، وجدت أنها وصلت ذروتها في القرنين؛ الثامن عشر، والتاسع عشر. ولا يُغفِل عدد من الدارسين الغربيين أنفسهم العلاقةَ بين الأمرَيْن. إذ تؤكّد سوزان بازنيت «أنه ليس بأمر طارئ أن آخر عهد ازدهر فيه أدب الرحلات، هو العهد نفسه (القرن التاسع عشر) الذي كانت فيه بريطانيا القوّة العظمى في العالم[1]». كما تحصي باحثة أخرى هي لين وايتلي عدد كتب الرحالة الأوروبيِّين إلى الشرق العربي في القرن التاسع عشر، قائلة إنه قد بلغ (1004) كتب[2]. وقد نبَّهنا إدوار سعيد، في كتابه العلامة (الاستشراق)، إلى أننا -بالإضافة إلى سرب طويل من كبار المستشرقين، ومؤسّسة الاستشراق التي تجسَّدت في المحافل العلمية من طراز الجمعية الآسيوية الفرنسية (1822)، والجمعية الملكية الآسيوية الانجليزية (1823)، والجمعية الأميركية للمستشرقين (1842)، التي تحوَّلَ بها الاستشراق إلى خطاب بارز له أجروميته، ومؤسَّسة فاعلة في الغرب- «علينا ألا نهمل دور أدب الرحلات الإبداعي، فقد ساهم بدور كبير في تعميق الفجوة الفاصلة التي أسَّسها المستشرقون المحترفون بين الغرب، وغيره من الجغرافيات أو الأزمنة أو الأعراق التي ينطوي عليها الشرق.

غزارة الخطاب الاستشراقي، وحراك المؤسّسة

فمن الخطأ تجاهل هذا الإسهام؛ فهذا الأدب شديد الغزارة، كما أنه ساهم بشكل فعّال في بناء هذا الخطاب الاستشراقي، ويتضمَّن هذا الأدب أعمال جوته، وهوجو، ولامارتين، وشاتوبريان، وكنجليك، ونيرفال، وفلوبير، ولين، وبيرتون، وسكوت، وبايرون، وفينييه، وديزرائيلي، وجورج إليوتوجوتييه. وسوف ينضمّ إليهم، فيما بعد، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، أسماء أخرى، منها داوتي، وباريه، ولوتي، وتي. إي. لورانس، وفورستر[3]». وتكشف

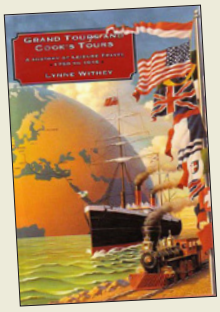


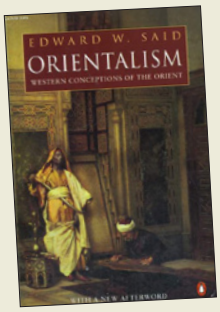
لنا هذه السلسة الطويلة (ذات العلاقة الخاصّة) من كبار الكُتّاب في أوروبا، والتي سرعان ما سينضم إليها كُتّاب أميركا، أن المسألة ليست، فقط، مسألة كمّ حصرت أعداده لين وايتلي، ووجدت أنه يتجاوز الألف كتاب. ولكن لها جانبها الكيفي المهمّ؛ لأننا، هنا، بإزاء قائمة بأبرز الكُتّاب الألمان، والفرنسيين، والإنجليز الذين صاغوا المخيّلة الغربية، ورسَّخوا أسس تفكيرها، وتصوُّراتها، وشاركوا في الكتابة الجمعية للخطاب الغربي عن الشرق، بالمعنى الذي بَلْوَره ميشيل فوكو لهذا المصطلح، وشكّلوا، بإنجازاتهم الإبداعية الكبيرة، الحساسية الفنّيّة، والفكرية حوله.

وهناك بالإضافة إلى كلّ هذه العناصر الموضوعية عامل إضافي يفسر لنا سر استئثار الشرق العربي، أكثر من غيره (الشرق الصيني، مثلاً، أو الآسيوي أو حتى الياباني) بنصيب الأسد من نصوص كتب الرحلة الغربية إلى الشرق. صحيح أن لعملية الحجّ إلى الأراضي المقدَّسة تاريخ طويل يمتدّ منذ علاقات هارون الرشيد الطيِّبة بشارلمان، كما ذكرت. ولكن الكتاب، الذي سأبدأ به القسم التالي من هذه الدراسة، يكشف لنا أن رحلات الحجّ لم تزِّودنا إلّا بعدد قليل من كتب الرحلة على مَدّ عدّة قرون، وأن التدفّق الكبير في كتابة الغرب للرحلة الشرقية حدث في القرن الثامن عشر، وتواصل نموُّه حتى بلغ ذروته في القرن التاسع عشر؛ ويعود هذا، في رأيي، إلى اكتشاف الغرب لما أودّ تسميته بسحر المتخيّل الشرقي وغواياته، عندما ترجم أحد كبار مؤسّسي قواعد أجرومية خطاب الاستشراق[4] فيه، وهو أنطوان جالاند - Antoine Galland كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى اللّغة الفرنسية في (12) جزءاً، صدر أوّلها عام(1704)، وآخرها عام (1717). وسرعان ما لقي هذا الكتاب شعبية كبيرة في بقيّة اللغات الغربية، وتُرجِم بعدها إلى الإنجليزية عام (1792)، وإلى الألمانية عام(1923)[5]. وقد شكّلت صورةُ الشرق الحسِّية الغرائبية المترعة بالأسرار الطالعة من هذا الكتاب الساحر غوايتها التي لا تقاوَم. حيث صاغت عالماً معموراً بالخلفاء والأمراء والوزراء والقضاة، وبالحريم والجواري والجنِّيات، والعفاريت والسحرة والدراويش، أيضاً... عالم ساحر ومغاير لذلك الذي اهتمَّ به الحجّاج والصليبيون، دفع الكثيرين إلى الارتحال إليه للبحث عن تلك العوالم الخيالية الساحرة.

الأسس الأولى لتصوُّر الشرق، واهتماماتها:

ولكن دعنا، الآن، نتعرَّف إلى سرد هذه الرحلات، ونموّه، والذي أصبح موضوعاً للدرس في الغرب قبل الشرق، منذ عدّة عقود. وسوف أتريَّث هنا عند كتاب نُشِر ملحقاً لمجلّة (العالم الإسلامي - Die Welt des Islams) الألمانية الشهيرة، عام (1964)، وهو -أصلاً- رسالة للدكتوراه، كتبه محمد علي حشيشو، بعنوان (كتب الرحلة الإنجليزية عن الشرق الأدنى العربي في القرن الثامن عشر - English Travel Books about the Arab Near East in the Eighteenth Century)، لأنه تتبَّع، في هذا الكتاب، بشكل تاريخي، تطوُّرَ خطاب الرحلة الغربي عن العالم العربي، بصورة تكشف لنا عن ثراء هذا المجال. ويبدأ الكتاب بفصل أوَّل، يقدِّم فيه مسحاً لما نُشر من رحلات إلى المشرق العربي قبل القرن





الثامن عشر، فيتناول الرحلات الباكرة التي كان دافعها الأوّل دينيّاً محضاً؛ يسعى فيها الرحّالة البريطانيون إلى الحجّ إلى الأماكن المسيحية المقدَّسة في فلسطين.

ويبدأ الفصل بأوّل تلك الرحلات المدوَّنة قاطبةً، وهي رحلة الأسقف ويليبالد-Willibald، أسقف هامبشاير، عام (723)، إلى فلسطين عبر سوريا، حيث هبط إلى شواطئها من البحر بعد رحلة بِرّيّة شاقّة إلى اليونان، ولم يكن معه ما يثبت هويَّته أو مقصده، فتعرَّض للشكّ في أنه أحد الجواسيس، في زمن كان يعجّ بالاضطرابات في نهايات الدولة الأموية. حتى تدخّل مسيحيّو سوريا لإنقاذه، ومساعدته على مواصلة رحلته التي استغرقت أكثر من عامَيْن. وقد واجه، في هذه الرحلة، كثيراً من العراقيل، ساهم تسجيله لها في الكشف عن طبيعة الاضطرابات في تلك المرحلة، في نهاية عصر بني أميّة، من ناحية، وفي وضع بذور الأفكار الجنينية التي تبرعمت فيما بعد في الدعوة الصليبية لتأمين رحلات الحجّ إلى الأراضي المقدَّسة، من ناحية أخرى، وفي تأليب مشاعر الكنيسة الغربية، التي كانت لاتزال تحظى بنفوذٍ كبير، ضدّ الشرق والعرب والمسلمين جميعاً، من ناحية ثالثة. وهناك تكهُّنات عديدة بأن سرد هذه الرحلة الباكرة كان له دور كبير في تشكيل الجماعات الكنسية العسكرية، وهي النواة الأولى للحروب الصليبية من عَيِّنة Hospitallers and Templars، التي جعلت هدفها المعلَن هو صحبة الحجّاج وحمايتهم في أثناء رحلاتهم الخطرة إلى الأراضي المقدَّسة.



وبعد هذا النصّ الأوّل لسرد أوّل رحلة إلى الشرق، باللّغة الانجليزية، والذي كتب الرحّالة بعضه، وأملى، في نهاية أيّامه بعضه الآخر، وتَمَّ تحرير بعضه الثالث عقب وفاته، بصورة تجعله نصّاً جمعياً يعبِّر عن تصوُّر كنسي عامّ لما استقرَّ في وعي الكنيسة الإنجليزية، وقتها، عن الشرق، لا نجد أيَّ نصّ آخر، بالإنجليزية، حتى عام (1332)، وهو نصّ إشكالي كما يقول لنا الدارس؛ فقد عبَّر جزء منه عن رحلة الكاتب، بينما اعتمد الجزء الآخر على الخبرة السماعية، وما رواه له الآخرون. ناهيك عن أنه من أوّل النصوص التي كتبت بعد هزيمة آخر الحملات الصليبية، وقد كتبه شخص يدعى السير جون دي ميندافيل - Sir John de Mandeville، ويعرف، أيضاً، باسم جون البيرجندي - Jean de Bourgogne، الذي قام برحلة إلى مصر وفلسطين، بعد أن سافر، عبر أوروبا، برّاً، إلى القسطنطينية، ومنها إلى فلسطين ومصر حيث عمل مع سلطانها المملوكي كما يقول. وتُعَدّ هذه الرحلة أوّل رحلة أوروبية، في العصر الوسيط، تُكتب عن الواقع العربي وعن الإسلام، وتقدّم بداية الصورة الغرائبية التي تكرَّست عنهما فيما بعد. ففيها قصص عن تلال التبر التي تنزحها النمال من جوف الأرض، وعن نبع الشباب الذي يردّ العجوز شابّاً، وعن الكثير من المغامرات الحسّية التي تتبلْوَر فيها الأجنّة الأولى للشرق الحسّي الشهواني.

ولا غرابة، إذن، في أن تتتابع، بعده، الرحلات بوتيرة أسرع، حيث نجد رحلة للسير توماس سوينبرن، عام (1392)، وهو أحد أسلاف الشاعر المعروف Algernon Charles Swinburne (1837-1909)، وأحد العاملين في البلاط الانجليزي، وقد سافر إلى الإسكندرية بحراً، ثم أبحر في النيل إلى القاهرة، فزار الأهرام، ثم رحل، برّاً، إلى سيناء، حيث صعد جبل سانت كاثرين، ومنها إلى فلسطين والأراضي المقدَّسة التي أبحر منها إلى جزيرة رودس عائداً إلى أوروبا. وتضيف الرحلة لمستها الغرائبية عن المنطقة



حينما تتحدَّث عن الفيَلة والزرافات، وغيرها من الحيوانات الغريبة التي تعمر تلك المناطق، وعن تكاليف المترجمين، وحِيَلهم في الحصول على المزيد، وعن الرسوم الجمركية، وغيرها من التفاصيل. وجاءت الرحلة التالية لها بعد ما يزيد على نصف قرن في عام (1458). قام بها وليام واي - William Wey، وهو زميل من كلِّيّة إيتون الإنجليزية الشهيرة، كان هدفه من الرحلة، إلى جانب الحجّ، كهدف ظاهري، التعرُّف إلى الأسباب التي أدَّت إلى انتصار العرب في الحروب الصليبية؛ ذلك لأن هذا الهدف ظلّ هاجس الحضارة الأوروبية بعد هزيمتها، ودافع نهضتها، طوال القرن الخامس عشر. كما يعتبر كثيرٌ من واضعي لبنات الخطاب الغربي الأولى تلك انتصارَ فرديناند، وإيزابيلا على عرب الأندلس وملوك الطوائف فيه، هو النهاية الحقيقية للحروب الصليبية.

سبر حقيقة العرب، ومصادر قوَّتهم:

وتواصلت رحلات الحجّ، والتعرُّف بحقيقة العرب ومصادر قوَّتهم في رحلة السير ريتشارد جيلفورد - Sir Richard Guylforde، الذي عمل في بلاط الملك هنري السابع، إلى الأراضي المقدَّسة عام (1506). وتبعتها رحلة وليام ليلي - William Lily إلى فلسطين عام (1538)، والذي كان شغوفاً بدراسة الآثار الكلاسيكية، وتعلُّم لغات المنطقة، ورحلة الطبيب الإنجليزي أندرو برود - Andrew Boorde، الذي واصل شغفه بدراسة أحوال تلك المناطق الشرقية الغريبة. وقد فتح الاثنان الباب أمام رحلات تالية للغرض نفسه، مثل رحلة فينز موريسون FynesMoryson عام (1596)، التي طاف فيها أوروبا، وزار القدس وحلب وأنطاكية والقسطنطينية، وقدَّم فيها وصفاً دقيقاً للمسافات وخرائط تفصيلية للأماكن والآثار. ثم رحلة توماس كوريات - Thomas Coryat، الذي خدم في بلاط جيمس الأوَّل لعدّة أعوام، قبل الارتحال إلى الشرق عام (1612)، وعبوره كلّه، لأوَّل مرّة، عبر مصر وفلسطين والعراق إلى فارس وقندهار والهند.

وتبعه عدد آخر من الرحّالة الذين استهوتهم الرحلة في حَدّ ذاتها، منذ ذلك التاريخ. خاصّةً أن الرحلة من أجل التجارة كانت قد انتظمت عبر طريق القوافل الطويل بين الهند وأوروبا في ذلك القرن. لأن الانجليز كانوا قد أسَّسوا الشركة الشرقية - Levant Company عام (1581) والتي بدأت بمنافذ لها في طرابلس (1583)، وحلب (1613) استهدفت، في البداية، تأسيس تحالف بريطانيا مع السلطان العثماني ضدّ إسبانيا وفرنسا، كما أن مصنعها في حلب ربط بين مينائَي اللاذقية والإسكندرونة على البحر المتوسِّط، والبصرة على الخليج العربي، فاتحاً طريق التجارة الإنجليزية، عبر الصحراء العربية إلى الهند.

الهوامش

1 - راجع:

Susan Bassnett, "Travel Writing within British Studies" , Studies in Travel Writing, 3, (1999), pp. 1 -16.

مقتبس في كتاب هلال الحجري، (عمان في عيون الرحالة البريطانيين: قراءة جديدة للاستشراق)، ترجمة خالد البلوشي (بيروت/ الانتشار العربي، 2013)، ص 126.

2 - راجع:

Lynne Whitely, Grand Tours and Cook's Tours: A History of Leisure Travel: 1750 – 1915 (London, Aurum Press, 1998) , p. 234

3 - Edward Said, Orientalism: Western Conception of the Orient (Ney York, Vintage Books, 1978), p 99.

4 - راجع ما كتبه عنه إدوار سعيد في كتابه (الاستشراق)، ودوره في تكريس أجرومية هذا الخطاب التي وضعها بارثولوميهيربوليت في سِفْره الكبير (المكتبة الشرقية)، والذي تولّى جالاند نفسه طبعه بعد وفاة مؤلِّفه. وأصبح هذا السِّفْر، الذي يشبه دائرة معارف إسلامية، أولية هو مصدر معرفة المستشرقين في العالم العربي، والعالم الإسلامي طوال القرنَيْن التاليَيْن لصدوره، ص: 64 و 66.

5 - هذه هي تواريخ الترجمة الأولى إلى الإنجليزية وإلى الألمانية عن اللّغة العربية مباشرةً، لكن (ألف ليلة وليلة) سرعان ما ظهرت بالإنجليزية، مترجمةً عن ترجمة جالاند الفرنسية، بعد ظهور الترجمة الفرنسية مباشرةً، إذ ظهر الجزء الأوَّل، بالإنجليزية، عام(1715).

بنو تميم

الدور الثقافيّ في الأندلس

تذكر المصادر التاريخية أنّ بني تميم كانوا ممَّن هاجروا إلى الأندلس بعد الفتح الإسلامي، استقرَّ قسمٌ منهم في مدينة إشبيلية وكانوا من بني عامر بن زيد مناة، وسميت المنطقة التي استقرّوا فيها «حومة العرب»، وهذا يدل على أثر بني تميم في تعريب المناطق التي سكنوها، واستقرَّ البعضُ منهم في مدينة قرطبة.

تمكَّنت القوات العربية الإسلامية من فتح بلاد الأندلس على يد القائد المسلم طارق بن زياد، والقائد العربي موسى بن نصير بين عامي (710 - 711م / 92 - 93 هـ). وكان معظم الجيش الذي كان يزيد على عشرين ألف مقاتل من القبائل اليمنية القحطانية ومن قبائل بني تميم. وكان من بين قادة الجيش حبيب بن أبي عبيدة الفهري، وزياد بن النابغة التميمي.

ورغم انقطاع الهجرات العربية من المشرق العربي إلى الأندلس منذ القرن التاسع الميلادي، فإنّ هجرة بني تميم استمرَّت على نطاقٍ محدود من شمال إفريقيا إلى الأندلس، حيث وفدَ البعض منهم من مدينة القيروان.

ويُرجِع البعضُ سببَ هجرة بني تميم من شمال إفريقيا إلى الأندلس لسببٍ سياسي يتعلّق بالصراع الفاطمي - الأموي. واشترك بنو تميم في الحركات المُسلحة ضد الفاطميين، وكان أبرزها ثورة أبي يزيد مخلد بن كيداد الزناتي سنة (944م). وفشل الثورة جعلهم عرضةً للانتقام من قِبل أعداء بني أمية، فاضطروا للهجرة إلى الأندلس.

والجدير بالذكر أن عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك (عبدالرحمن الداخل) المولود في دمشق سنة (731م / 113 هـ)، استطاع الفرار من سورية مع أسرته والوصول إلى الأندلس في سنة (754م) خوفاً على حياته بعد قيام العباسيين بقتل الآلاف من بني أمية بعد سقوط دولتهم. وتمكّن الأمير عبد الرحمن الداخل من الوصول إلى حكم الأندلس بمُساعدة القبائل العربية هناك، وكان ذلك في عام (756م / 138هـ).

ويمكننا القول، إنه كان لبني تميم دورٌ في الدفاع عن المناطق العربية في الأندلس، فقد قام المنصور بن عامر التميمي بحملاتٍ عسكرية تزيد على خمسين حملة ضد الممالك النصرانية، واستطاع استعادة بعض المناطق التي سقطت بيد النصارى.

الوظائف الإدارية لبني تميم

لقد كان لبني تميم دورٌ في الأندلس في الأعمال الإدارية، حيث نجد الأمير الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الأموي يسند منصب كاتب الإمارة إلى يعقوب بن أبي داود التميمي، وعهد إليه القيام بدور التحقق من أسماء علماء الدين في مدينة قرطبة. وتولّى قطن بن خرزان التميمي منصب القضاء في مدينة قرطبة. وفي عهد الأمير عبدالله بن محمد بن هشام، أصبح خالد بن وهب التميمي، مفتي الأندلس.

وأسند الخليفة الناصر، قضاء (كورة ريه) إلى محمد بن يحيى بن زكريا التميمي، وأسند إلى أخيه زكريا بن يحيى بن زكريا التميمي قضاء بطليموس. وفي عهد الخليفة هشام المؤيد بالله الأموي، انتقل محمد بن يحيى التميمي من قضاء (كورة ريه) إلى ولاية (جيان)، وتمَّ تكليفه، بالإضافة إلى القضاء، القيام في النظر في أحكام الشرطة في الولاية. وفي عهد الخليفة المنصور بن أبي عامر، تولّى القاضي محمد بن يحيى قضاء قرطبة، ثمّ أسند ولاية الشرطة في المنطقة إلى ابنه أحمد بن محمد بن يحيى التميمي. وفي عهد الخليفة الحكم المُستنصر بالله، تمَّ تعيين محمد بن تمليخ التميمي، ولاية الشرطة، بالإضافة إلى القضاء في قرطبة.

إسهام بني تميم في الثقافة

في القرن الحادي عشر الميلادي، وصل محمد بن عبد الواحد التميمي إلى الأندلس قادماً من العراق، وقد حظي عند ملوك الطوائف بالاحترام لمكانته العلمية والأدبية فقد كان شاعراً وأديباً وفقيهاً في الدين، واستقرَّ به المقام في بلاط الأمير المأمون يحيى في مدينة طليطلة.

وقد أسهم بنو تميم في شتّى فروع الثقافة، في العلوم الشرعية، والأدب والشعر والتاريخ وغيرها من العلوم الإنسانية. فقد نقلوا المذاهب الإسلامية وهي: مذاهب الأئمة الأربعة، مالك بن أنس، وأحمد بن حنبل، وأبي حنيفة والإمام



الشافعي. واهتموا بعلم الحديث والفقه والتفسير. ومن أبرز علماء التفسير، عبد الرحمن بن سعيد التميمي الذي عمل على نشر علوم التفسير بروايته المنسوبة إلى حبر الأمة عبد الله بن عباس (رضي الله عنهما)، واهتمَّ محمد بن زيد التميمي بعلم الحديث.

وقد ظهر أثر بني تميم في الأندلس في القرن الرابع الهجري في مجال الدراسات الفقهية، وكان تركيزهم على المذهب المالكي، ولهذا نجد المذهب منتشراً في معظم شمال إفريقيا. وبرز في هذه الفترة الفقيه العالم وهب بن مسرة بن مفرج بن حكم التميمي فقد اشتهر بعلم الفقه والحديث. ونظراً لشهرته مدحه أحد الشعراء بقصيدة جاء فيها:

إن وهب بن مسرة بين أهل العلم درة

ومع أن القرن الحادي عشر الميلادي شهد انتكاسة سياسية بسبب الخلاف الذي برز بين أمراء بني أمية في الأندلس، فإن ذلك لم يوقف النشاط الثقافي، فظهر علماء متميِّزون في علوم الفقه والحديث، كالمهلب بن أبي صغيرة التميمي الذي اعتنى بشكلٍ خاص بصحيح البخاري، حيث قام بشرحه واختصره بكتاب بعنوان «كتاب التصحيح في اختصار الصحيح». كذلك وضع كتاباً آخر في شرح موطأ الإمام مالك، وأيضاً قام بشرح كتاب «الجامع الصحيح» للإمام مسلم.

ويعتبر أبو عبد الله محمد بن يحيى التميمي من المُتميِّزين، فقد جمع بين الفقه والحديث ورجاله، كما كان بارعاً في الأدب والشعر. وقام برحلة إلى المشرق العربي، زار دمشق وبغداد والحجاز ومصر، التقى خلال زياراته بستين عالماً من علماء الإسلام، وتمَّ تسجيل أسماء هؤلاء العلماء، الذين التقى بهم في كتاب.

وبعد عودته من المشرق إلى الأندلس، تفرَّغ للكتابة فألَّف عدداً من الكتب الإسلامية من ذلك كتاب: «الاستنباط لمعاني السُّنن والأحكام من أحاديث الموطأ» في ثمانية أجزاء، وكتاب آخر بعنوان: «التعريف برجال الموطأ» في أربعة مجلّدات. وكتاب: «البشرى في عبارة الرؤيا» في خمسة عشر جزءاً. وأيضاً له كتب منها: «الأنباء على أسماء الله تعالى، والخطب والخطباء». هذا فضلاً عن قيامه بنشر الدعوة الإسلامية عن طريق التدريس في مدارس الأندلس ومساجدها.

دور بني تميم في الأدب

لقد كان لبني تميم دورٌ بارز في مجال الأدب والشعر في الأندلس، وكان ممَّن برز منهم في القرن الرابع عشر الميلادي، الشاعر عاصم بن زيد التميمي، نشأ في إشبيلية، ثمَّ انتقل منها إلى قرطبة بعد قيام الإمارة الأموية فيها وأصبح شاعر الأمويين فيها. ومدح في شعره عبد الرحمن الداخل وابنه الكبير سليمان.

وتذكر المصادر التاريخية أن الشاعر عاصم التميمي، خصَّ في المدح والثناء سليمان بن عبد الرحمن الداخل، وذمَّ أخاه هشام في بعض قصائده، وكان هشام بن عبدالرحمن الداخل فيه حَولٌ في عينيه، فاستدعى الشاعر عاصم إلى قصره، وأوعز إلى حرسه الخاص القيام بقطع لسان الشاعر وسمل عينيه. وحينما علم الخليفة عبد الرحمن الداخل بما أقدم عليه ابنه مع الشاعر غضب لهذا الفعل الشنيع ووجَّه اللوم لابنه على تصرُّفاته، واستدعى الشاعر عاصم التميمي لمُقابلته. وأثناء المُقابلة أعرب للشاعر عن أسفه الشديد لما تعرَّض له من ابنه هشام، وأعطاه بعض المال، وأمر بصرف راتب شهري له ولأسرته من بيت المال.

ونظمَ الشاعر قصيدة في حضرة الخليفة عبد الرحمن الداخل وصف فيها مصيبته بفقده لعينيه جاء فيها:

إذا قضى الله بأمره فمضى
مشيه في الأرض لمس بالعصا
وهي حرا بلغت مني المدى
ما من الأدواء داء كالعمى
كان حياً مثل ميت قد نعى
مسروراً إذا لاقى الردى

وفي عهد الخليفة الحكم بن هشام، نال الشاعر عاصم التميمي وأبناؤه الاهتمام والرعاية من الخليفة وتعهدهم ببره وإحسانه.

وفي ختام هذا المقال الذي خصَّصناه عن الدور الحضاري والثقافي لبني تميم في الأندلس التي حكمها العرب نحو ثمانية قرون، أتمنَّى أن يكون له الأثر الطيب لدى القارئ العربي.

■ **عبدالقادر بن حمود القحطاني**
أستاذ التاريخ بجامعة قطر


shutterstock

دينو بيتزاتي

المستشفى المريض

دينو بيتزاتي أديب، وصحافيّ، وفنّان تشكيلي إيطالي (1906/1972)، أصدر مجموعة كبيرة من الرّوايات والمجموعات القصصيّة والمسرحيات والسيناريوهات. أهمّ اعماله قاطبةً، رواية: «بيداء التّتار». والنصّ المترجم هنا مأخوذ من مجموعته القصصيّة «حُلم السّلالم»، الصّادرة سنة (1971)، قبل وفاته بسنة واحدة.

حين ولجتُ عيادة أوفيليا، وكان من المُفترض أنْ أجري بها، في اليوم الموالي، عملية جراحيّة لاستئصال المرارة؛ رافقني البوّاب إلى مكتب الطّبيب المداوم، وكان هذا كهلاً أربعينيّاً شاحب الوجه، هزيل القوام. ما إنْ رآني أدخل عليه المكتب، حتّى هبّ واقفاً من فوق أريكته، ثمّ سحب، بحركة سريعة، محراراً كان في فمه، وقال:

- عُذراً! حرارتي مرتفعة، وتصل إلى تسع وثلاثين درجة مئوية، تقريبا!

- أ هو زكام؟

- ومن يدري؟!...

ورغم ارتفاع حرارته، أبى إلاّ أنْ يصطحبني إلى غرفتي، ونصحني بأن أخلد إلى النّوم، فوراً. وبعد ذلك، مباشرةً، دخلتْ عليّ الغرفةَ ممرّضةٌ لطيفةٌ (كانت تعرج) لتحقنني بمهدّئ. قالت لي، وهي ترسم ابتسامة عذبة على شفتيْها: «لو تعلم، فقط، يا سيّدي، ما تسبّبُه لي الرّطوبةُ التي تخيّم على الأجواء، اليوم، من آلام بخصوص عرق النّسا!...».

بعدها، وصل البروفيسّور تريثزي، الطّبيب الذي سيجري لي العملية الجراحيّة غداً، فبدا بهيئة لطيفة وشابّة، وذا بنية قويّة. قال لي، على الفور، وبلا مقدّمات: «اسمح لي بأنْ أقرّ بأنّك محظوظ حقّاً، يا سيّدي! فأنا أعتقد، في الواقع، بألّا



أحد خبِرَ المرّارة وأطوارها لمدّة أطول، أكثر ممّا خبرْتُها أنا اليوم. وسبب كونك محظوظاً هو أنّي - بالبداهة! - من سيجري لك العملية غداً، ثمّ سيحُلّ عليّ الدّور، مباشرةً، بعدك، كي يجريها لي آخرون! أجل. سيحلّ عليّ الدّور ليجروها لي! أتستوعب هذا؟! مرارتي كذلك سـ...»، قال ذلك مقهقهاً، وهو يقوم بحركة استئصال وقذف، وكأنّه يستأصل ويقذف ببقايا حطام! «حال مرارتي أنا أسوأ من حال مرارتك. أجل، أسوأ بكثير؛ لأننا نستطيع، اليوم، وبدقّة كبرى، أن نسيطر عليها. أمّا في حالتي أنا... فالوضع... ماذا أقول في وصفه؟! إنّه -بالأحرى- معقّد. حالة مشوّشة ومعقّدة، وقد لا يعرف، حتّى الجرّاح نفسه، أين سيضع المشرط، ليبتر ما ينبغي له أن يُبتَر، ولن يعرف ما الذي سيجده!...». ثمّ ضحك، مرّةً أخرى، على نحو مجلجل. «ما يزال هذا المثَل القديم، الذي كان يردّده أستاذي، طيّب الذّكْر - ريبّليني، ينطبق على وضعي، رغم ما بلغناه من تقدُّم علميّ، اليوم!». بعدها، أضاف، وقد رفع يده في اتّجاه معدته، وهو يتألّم: «أيْ! أيْ!... أخشى أن... أستسمحك في الجلوس... المسألة لا تتطلّب سوى ثوانٍ... إنّها آلام عابرة... لا تشغل بالك، بربّ السّماء! ثمّ إنّ هذا لا يصيبني إلّا في المساء... أمّا في الصّباح، فلا. لا يأتيني في الصّباح أبداً».

وبقي البروفيسور تريثزي برفقتي، يحدّثني بشكل ودّي، لوقت وجيز، إلى أن قرّر الانصراف، ثم فأضاف: «بالمناسبة، كان مديرنا -البُوسْ الكبير- صاحب العيادة، حريصاً على استقبالك بنفسه. وقد أقرّ لي بهذا صراحةً، لكنّه اعتذر عن عدم تمكُّنه من القيام به، في آخر لحظة. أصيب هذا الصّباح، للأسف، بـ... . لا لا.. يمكن القول بأنّه انسدادٌ شرايينيّ، تماماً.. لا. إنه بالأحرى... على العموم، أنتَ تعرف أنّ أهمّ ما يلزم، بالنّسبة إلى اضطرابات القلب، هو الرّاحة...».

وبعد انصرافه، لاحظتُ - حين زارتني الممرّضة المكلّفة بوردية اللّيل - بأنّها تمرّر، باستمرار، هي الأخرى، راحة يمناها على خدّها، في حركة تشبه تحسّس الحُمّى.

- أ هو ألم في الأضراس؟ سألتها في أدب تامّ.

- لا تذكّرني به! أتمنّى لك، من القلب، بألاّ تصاب في عَصَب مثلّث التّوائم... أؤكّد لك بأنّ الألم، هنا، يفضي بصاحبه -لا محالة- إلى الجنون!... من حسن الحظّ أنّي أشتغل باللّيل، لأنّ البقاء يقظة لن يستعصي عليَّ، أبداً، مع هذا الألم!».



قالت هذا، ونجحت حتّى في رسم ابتسامة على فمها. فبقيتُ أنا أنظر إليها، وقد ارتبكتُ، وشعرتُ بالحيرة. ثمّ ما هي إلاّ ثوان، حتى انتهيتُ إلى القول:

- عذراً عن السّؤال، آنسة! فقد لفت نظري أنّ الطّاقم الطّبّي هنا، في عيادة أوفيليا، يتكوّن ممّا يمكن أنْ نطلق عليه بـ: «جماعة المرضى!».

رفعتْ رأسها في اتّجاهي، وقد رسمت هيئة مَنْ شَعَر بالذّهول، على حين غرّة، ثمّ قالت تردّ عليّ:

- أظنّ أنّ الأمر كذلك، يا سيِّدي. ثمّ ليس من المجاملة أن تكون عيادتنا هي المستشفى الأكثر شهرةً في مجموع أوروبا!

- لم أفهم.

- كيف لا تفهم؟! ألا تعرف بهذا؟! الأمر يدخل في صلب العلاج النّفسي، في لُبّ العلاج النّفسي؛ فنحن أكثر المراكز تقدُّماً في المعالجة النّفسية، بالنسبة إلى العالم بأسره. أخبرني: هل سبق لك أن زرت أيّ مستشفى، من قبل؟

- لا، أبداً.

- لهذا، أنتَ لا تفهم، ولا شكّ. قل لي: ما الذي يبعث على الضّجر، في أيّ مستشفى؟ هل هو، في نظرك، المرض؟ لا. المضجر في أيّ مستشفى، هو رؤية الآخرين، أيْ جميع الذين ليسوا مرضى، يتحرّكون من حولك، ويتردّدون عليك. وحين يحلّ المساء، ويبقى المرضى متسمّرين في الأسِرّة، عاجزين ومستضعفين، يطير كلّ الأطبّاء والممرّضين والمساعدين، في اتّجاه المدينة، وكأنّهم طيور الحساسين التي تعود إلى أوكارها: هذا يؤوب إلى بيته، وذاك يذهب في زيارة إلى أصدقائه، والآخر إلى السّينما، وغيره إلى المسرح، والبعض لحضور موعد غراميّ.. إلى غير ذلك؛ حين يحدث مثل هذا في المساء (وعليك أن تصدّقني) تحزَنُ النّفسُ على نحو رهيب، ويَشْعُر المريضُ بالضّعف والوهن؛ ما يؤثّر في تطوُّر المرض تأثيراً حاسماً. وإذا كان المريض - عكس ذلك - يشرف على الموت، بينما جميع من هم حوله قد ماتوا قبله، فإنّ هذا يُشْعره بكونه ملكاً وسط الأموات! وإنّا لنحقّق، بشأن هذه النّقطة، بالذات، المعجزات ! ففي عيادتنا، لا يُسمَح للأهل، ولا للأقارب أو الأصحاب - أوّلاً، وقبل كل شيء - بالقيام بزيارة للمرضى، حتّى يتمّ تجنيب هؤلاء كلّ مقابلة، من شأنها الإسهام في تكدير صفو خاطرهم. وبعدها... بعدها... يأتي مرض الأطبّاء، والمساعدين، والجرّاحين، والمختصّين في التّخدير، وطاقم التّمريض.. إلى آخر اللّائحة. كلّ هؤلاء مرضى حقيقيّون، وهذا ما يُشعِر المرضى المتوافدين علينا، في الوقت الذي يقارنون فيه وضعهم بحال معالجيهم، بكونهم سادةً حقيقيّين، وفي صحّة عالية! أقلتُ: «يُشعِر المرضى»؟ كلّا، إنّهم لا يشعرون، فقط، بذلك، إنّما هم يصبحون عليه، فعلاً. إنّهم يصبحون سادةً حقيقيّين. وهم غالباً ما يُشفَوْن، في كثير من الأحيان، دون تناول ولو قرص واحد من الدّواء! إنّ بإمكانهم أن يصبحوا كذلك، بالفعل، حتى ولو دخلوا إلى هذا المستشفى، وهم في حالة أقرب إلى الموت منها إلى الحياة!. □ **ترجمة: أحمد الويزي**



«خوسيه إيميليو باشيكو»، شاعر وكاتب ومترجم مكسيكي، يُعدّ من أبرز شعراء المكسيك وأميركا اللاتينية في النصف الثاني من القرن العشرين. وُلد في المكسيك العاصمة عام (1939)، ورحل مطلع (2014). من أعماله الشعرية: «عناصر الليل» (1963)، «خمود النار» (1966)، «لا تسألني كيف يتلاشى الزمن» (1969)، «ستمضي ولن تعود» (1973)، «جزر يسحبها التيّار» (1973)، «منذ ذلك الحين» (1980)، «مدينة الذاكرة» (1989)... ومن أعماله السردية: «الريح النائية» (1963)، «ستموت بعيدًا» (1967)، «معارك الصحراء» (1981) و«ألبوم جديد لعلم الحيوان» (2013)... حصل على عدّة جوائز أدبية عالمية، من بينها «جائزة سرفانتس للآداب» (2009) و«جائزة الملكة صوفيا للشعر الإيبيرو أميركي» في السنة ذاتها، و«جائزة الإكليل الذهبي» (2013).

خوسيه إيمليو باشيكو

الغسيل، وقصائد أخرى

الغسيل

في القريب، لن أتعرَّفَ إلى ذاتي؛ من أكون
بين كلّ الموتى الذي أحملهم على كاهلي!

نحن نغيّر، دائمًا،
طريقتنا في أن نكون، وكيف نكون
مثلما نغيّرُ قمصاننا.

لكن الأسوأ، في هذا الشره اللّايرتوي،
ألّا شيء يغسلنا من الأمس
مثلما تُغسَل الثياب الوسخة الأخرى.

ونمضي بأحمال أخرى
تثقل كاهلنا، وتغرقنا، ومع ذلك
لا تخلّفُ آثار أقدام في الظلام،
ولا تطفو على سطح أيّة مرآة.

أرض

عمق الأرض
هو مجمع الموتى..
أجساد الأجيال
المستنفدةُ بالإجماع!
نخطو فوق العظام
فوق الدم المتجفّف، الرُّفَات،
الجراح اللا مرئيّة.

الغبار
الذي يلطّخ وجوهنا
هو الأثر المتبقّي.

محادثة رومانية (1967)

فَلْنُصَلِّ من أجل الأجيال الجديدة
المغمورة بالسأم وخيبات الأمل
ومعها، في الليل، سوف نغرق.
(أمادو نيربو، 1898)

في روما، كان ذلك الشاعرُ يقول لي:
أنت لا تعرف كم يحزنني أن أراك
تكتب في الصحف نثرًا سريع الزوال!

ثمّة أدغال في الساحة العامّة. والرّيحُ
تدهنُ بالغُبَارِ، حُبُوبَ اللقاحِ.

أمام الشمس المرمرية العظيمة، تنتقلُ روما
من اللون البُنِّيّ إلى الأصفر، فالأسود الداكن، فالبرونزي.

شيء ما ينكسر في كلّ الجهات
يتشقَّقُ عُمْرُنا. إنه الصيف،
ولا يمكن التجوُّل عبر روما.

كلّ هذه العظمة المستذلة.. تشنُّ
العربات هجومها ضدّ الناس والمدن.
كتائب وسرايا وجحافل،
قذائف أو توابيت، أو خردة معدنية،
خرائب سوف تصير خرائب.

الهواء القاتل يقضمُ التماثيل.
همجيّة هي، الآن، النفايات:
البلاستيك، والقنّينات الزجاجية، والألمنيوم.

دائرة الاستهلاك: تقاس
الوفرة في فيض الأنقاض،
لكن ثمّة أعشاب وبذور في المرمر.

الجوُّ حارٌّ. نواصل المسير.
لا أريد أن أجيب، ولا أن أتساءل.
إذا كان ثمّة شيء مكتوب، اليوم.. فسيترك آثارًا
أعمق من زجاجة قابلة للرمي، في مطرح نفايات،
أو غلاف بلاستيكي يتمّ إلقاؤه
في مياه نهر التيبر.

ربَّما تدوم أشعارُنا أكثر
مثل سيّارة من طراز فورد (69)..
وأقل بكثير من سيارة فولكسفاغن.

فيسيولوجيا البَرّاق

البَزَّاقُ،
حيوانٌ مُهَلهَلٌ
يعيد خلقَ ذاتِهِ
في حدائق الجراءة.
يمتلكُ رطوبة الطحلب،
ميوعةَ
حياةٍ نصفِ مُهَيَّأة.
هُوَ حلزون
هشٌّ، مشروعٌ في طورِ التشكُّل،
مثلَ إعلانٍ
عن شيءٍ لم يوجدْ بعدُ.

في فردوسِهِ البطيءِ من اللُّعابِ،
يُعلِنُ
أنَّ السير عبرَ هذا العالم
يعني
أن تمضي تاركًا خلفك
قطعًا من ذاتكَ في الرِّحلةِ.

يستنفد البزاق ذاته، وهو يجعل حلزونه
يدور حول ذاته..
يحمل على ظهره
جنون عظمته،
الحال
الساحق لكينونته.
لا أحد يريد هذا الوباء التافه
في سطحِ الأرض أو على الجدران.
يبكي
حياة لم يلتمسْها.

مسكين،


shutterstock

يؤمن بالخرافات..
ويخافُ
(بشكل له مبرِّره)
أن يأتيَ شخص ما،
ويلقي عليه الملح.

ضدّ كوداك

شيءٌ فظيعٌ هو التصويرُ الفوتوغرافيُّ.
أن تفكرَ بأن في تلك الأشْيَاءِ رُبَاعية الزوايا،
تستلقي هنيهَة، من عام 1959.
وجوهٌ لم يعد لديها وجودٌ،
هواءٌ ليس يوجَدُ الآنَ.
لأن الزمنَ يأتي
من أولئكَ الذين يُخرِّبُون النظامَ الطبيعيَّ بإيقافه،
الصُّوَرُ تتشقَّقُ، وتصْفَرُّ.
ليست موسيقى الماضي:
هي ضجيجُ
الخرائبِ الداخلية التي تنهارُ.
ليستِ الشِّعْرَ بل هي قعْقعَة
تَنَافُرِ أصواتِنا الحَتْمِيّ.

حيواتُ الشعراء

في الشعر، ليس ثمّة نهاية سعيدة.
ينتهي الشعراء
وهم يعيشون جنونهم،
وهُم يُقطِّعُون أجزاءً مثل أغنامٍ
(حدث ذلك مع داريو)،
أو يرجمونَهم بالأحجار، وينتهون
ملقَيْن في البحر، أو ببلّورات
السيانيد في أفواههم..
أو موتى من إدمان الكحول والمخدّرات والبؤس.
أو ما هو أسوأ: شعراءَ رسميّين،
يسكنون، بمرارةٍ، في تابوتٍ
اسمه: الأعمال الكاملة.

بيان

كلُّنا «شعراءٌ في تَحَوُّلٍ»؛
فالشِّعرُ لا يبقى، أبدًا، ساكنًا.

ضدّ حفلات إنشاد الشعر

إنْ قرأتُ قصائدي أمام جُمهورٍ،
فإني أنتزعُ من الشِّعْر معنَاهُ الوحيد:
أن أجعلَ كلماتي تغدو صوتك،
خلال هنيهة، على الأقلّ.

محاضرة

قد تملَّقْتُ مُستَمِعِيَّ.. أنعشْتُ
زادهم بأماكنَ مُشتركةٍ،
بأفكار مُلائمَةٍ للأزمنة التي تَمُرُّ.
استطعتُ أن أجعلهم يضحكون مَرَّةً أو مرَّتَيْن..
وانتهيت لمَّا كان الضجرُ قد بدأ يسري إلى ذواتهم.
وبالمقابل، صفَّقوا لي.
أين
يمكنني أن أختبئ لأطهِّرَ نفسي من عاري؟

بؤسُ الشِّعر

أتساءل عمّا يمكنني أن أفعل معك،
الآن، بعد أن مرّت سنوات عديدة،
وسقطت الإمبراطوريات،
واجتاحَ الهلالُ الحدائق،
وامَّحَتِ الصُّوَرُ الفوتوغرافية..
وفي أماكن الحبِّ المقدَّسة

ارتفعت محلّات تجارية ومكاتب
(بأسماء بالإنجليزية، طبعًا).

أتساءل عمّا يمكنني أن أفعل معك،
وأنا أكتبُ ما يشبهُ قصيدةً
لن تقرئيها أنتِ أبدًا،
أو، إذا ما قرأتِها،
بدلًا من وخزاتِ النوستالجيا المؤلمة،
فسوف تثير ابتسامتك الصغيرة الناقدة.

طيور في الليل

(بابيخو، وسيرنودا يلتقيان في ليما)

لما غادر سمك الأنشوجة المياه البيروفية،
وضع صناعة صيد الأسماك في أزمة،
وجعل المدن الساحلية تحت تأثير غزو
الطيور البحرية الجائعة.
(إكسلسيور، 1972)

طوال الليل، أسمع الضجيج المجنَّح ينهار.
وكما في قصيدة لسيسنيروس،
تموتُ طيورُ القطرس، والغاق، والبجع
من الجوع، في قلب مدينة ليما،
غاضبةً بشكلٍ بودليريٍّ.

هنا، في شوارعِ البُؤسِ هذه
(الشبيهة جدًا بمكسيكو)،
مشى سيزار بابيخو، مقترفًا فجوره وهذيانه،
وكتب بعض الأشعارِ.

والآن، أجل.. وهم يحاكونه، يبجّلونه
وهو «مفخرة للقارة».

في الحياة، ركلوه، بصقوا في وجهه
قتلوه جوعًا وكَمَدًا.
قال سيرنودا: ليس ثمّة بلاد
تحمَّلت شعراءها أحياء.

لكن الأمرَ جيِّدٌ هكذا:
أليس ثمّة مصيرٌ أسوأ
من أن تكون الشَّاعرَ الوطنيَّ
الذي يُحيِّيه الجميعُ في الشَّارع؟

فرانسيسكو دي تيراثاس

(مكسيكو سيتي، حوالي 1525 - 1600)

كان شغفه الأوَّل الغرابة.
من كان في هذا العالم غير الأوروبي، ولا الهندي الأحمر؟
(غنيمةٌ لعددٍ ضئيلٍ، وجحيمٌ في الحياة
للمهزومين، وخرابٌ، ووعْدٌ..
بستانُ فاكهةٍ لأوروبا وصحراء لأميركا).

أحسَّ، بموجِبِ ميراث الغزو،
أنَّ هذه الأرض كانت ملكًا له.
لا أزتيكيّ ولا إسبانيّ: كريوليٌّ، إذن
الإنسانُ الأوَّلُ من جنسٍ جديدٍ.
وعثر على هويَّته في اللغة
التي أتتْ مع الصليبِ المصنوعِ بِحَدِّ السُّيُوفِ.

لمّا احترقت كُتُبُ العَشِيرَةِ،
ظلَّ المَسْرحُ صامتًا. أسَّسَ
تيراثاس الشِّعْرَ الآخرَ، وكتبَ
البيت الشِّعْرِيَّ الأوَّل للسُّوناتة الأولى:
اتركوا خيوط الذهب المتشابكة...

□ **ترجمة: خالد الريسوني**



أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


shutterstock